

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

Prüfungen des Kapitalismus
Andreas Langenohl

Überlegungen zur Humanisierung
einer heroischen Heldenfigur in
God of War IV
Florian Nieser

The Hero 'Who Saw the Deep'
Kujtim Rrahmani

Miszelle

Les Pompiers de Notre-Dame
Wolfgang Hochbruck, Léna Remy-
Kovach

Herausgegeben von
Ulrich Bröckling, Barbara Korte
und Ulrike Zimmermann

Band 7.1 (2019)

Inhaltsverzeichnis

Artikel

| | |
|--|----|
| Prüfungen des Kapitalismus Heroismus als Vorstellungsmodus gesellschaftlicher Rangordnungen <i>Andreas Langenohl</i> | 5 |
| Is everything different, boy? Überlegungen zur Humanisierung einer heroischen Heldenfigur in <i>God of War IV</i> <i>Florian Nieser</i> | 19 |
| The Hero 'Who Saw the Deep' Gilgamesh's Wonder, Fear, and Grief <i>Kujtim Rrahmani</i> | 31 |

Miszelle

| | |
|---|----|
| Les Pompiers de Notre-Dame <i>Wolfgang Hochbruck, Léna Remy-Kovach</i> | 41 |
|---|----|

Rezensionen

| | |
|---|----|
| Fintan O'Toole. <i>Heroic Failure. Brexit and the Politics of Pain</i> . London: Head of Zeus, 2018 <i>Ronald G. Asch</i> | 45 |
| Jagoda Marinić. <i>Sheroes: Neue Held*innen braucht das Land</i> . Frankfurt am Main: S. Fischer, 2019 <i>Stefanie Lethbridge</i> | 49 |

| | |
|---|----|
| Karl-Heinrich Bette. <i>Sporthelden. Spitzensport in postheroischen Zeiten.</i> Bielefeld: transcript, 2019 <i>Claudia Müller</i> | 51 |
| Christoph Schweer. <i>Heimweh – Heros – Heiterkeit.</i> <i>Nietzsches Weg zum Überhelden.</i> Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2018 <i>Natalie Schulte</i> | 53 |
| Impressum | 56 |

Prüfungen des Kapitalismus

Heroismus als Vorstellungsmodus gesellschaftlicher Rangordnungen

Einleitung: Die Prüfung als Komponente der Heldensemantik

Gesellschaftliche Hierarchien sind um Prüfungen und Bewährungen herum errichtet, die Individuen klassifizieren und zugleich auf Ordnungen der Rechtfertigung von Ungleichheit verweisen. Heroismus ist eine gesellschaftliche Semantik, diese Prüfungen zu imaginieren und sie auf gesellschaftliche Rechtfertigungsmuster zu beziehen. Der ‚Held‘ ist somit eine Figur, um die herum sich Praktiken der sozialen Klassifikation mit Legitimationsstrategien der Hierarchien, die sie implizieren, verbinden. Daher kann eine Analyse solcher Semantiken der Prüfung und Bewährung dazu beitragen zu ergründen, wie spezifische Gesellschaftsformationen ihre eigene Ordnung imaginieren. Ich werde dies für die kapitalistische Gesellschaftsordnung seit dem 19. Jahrhundert tun und dabei die Frage wie folgt zuspitzen: Welche Vorstellungen über Prüfung und Bewährung transportieren Semantiken des Heroischen in Theorien und – nachgeordnet – auch populärkulturellen Imaginationen des Kapitalismus, die sich ja seit dem 19. Jahrhundert in naher Verwandtschaft zueinander befinden?¹

In einem Grundsatzpapier zum Forschungsprogramm des Sonderforschungsbereichs 948 heißt es, dass heroische Figuren sich als Resultat von Zuschreibungsprozessen formieren, in welchen semantische Komponenten von Außeralltäglichkeit, Transgressivität und Agonalität zusammenfinden (von den Hoff u.a.; vgl. auch Schlechtriemen). Man könnte dieser Einordnung hinzufügen, dass sich jene Komponenten vermutlich stets im Kontext von Prüfungen bilden, die ‚bestanden‘ sein wollen, um jene heroisierenden Zuschreibungsprozesse auszulösen. Das grauenerregende Monster will getötet, das unwegsame Gebirge überwunden, die aussichtslos scheinende Rettung vollbracht sein – alles Vorgänge, die sich durch das Risiko eines möglichen, wenn nicht gar wahrscheinlichen Scheiterns auszeichnen.

Man könnte vielleicht sogar sagen, dass es die Prozessstruktur der Prüfung ist, welche gewährleistet, dass Helden in einem Zwischenraum zwischen dem Allzumenschlichen und dem Göttlichen Gestalt annehmen, wie das Grundsatzpapier hervorhebt (ebd.). Denn gerade indem sich die heroische Prüfung der Zumutung annähert, können Helden fast übermenschliche Fähigkeiten gewinnen – und zugleich ist es die Prüfung *a/s* Zumutung, die unterstreicht, dass sie dabei menschlich bleiben. Göttern werden solche Prüfungen nicht zugemutet.

Zugleich verweist die Prüfung auf die Gesellschaft und ihre Klassifikationssysteme. Von Foucault wissen wir, dass Prüfungen – etwa solche, die in pädagogischen und strafenden Settings zum Einsatz kommen – Individuen in Kategorien einteilen, diese Kategorien hierarchisch anordnen und die hierarchische Ordnung unter Verweis auf unterschiedliche Merkmale der Individuen, die doch erst durch die Prüfung hervorgebracht werden, rechtfertigen. Letzteres Motiv wird seit einiger Zeit in der so genannten ‚Soziologie der Rechtfertigung‘ verstärkt diskutiert. Ihr zufolge lassen sich verschiedene gesellschaftliche Rechtfertigungsordnungen unterscheiden, die Systeme gesellschaftlicher Hierarchisierung, Privilegierung und Sanktionierung organisieren und legitimieren und dabei jeweils unterschiedliche ‚Bewährungsproben‘ vorsehen. In *Der neue Geist des Kapitalismus*, in dem diese Herangehensweise grundlegend dargetan und empirisch ausgestaltet wird, argumentieren Boltanski und Chiapello (74), dass

eine Gesellschaft (oder ein Gesellschaftszustand) durch die Natur der von ihr begründeten Bewährungsproben definiert werden kann, durch die die soziale Auslese der Personen erfolgt, sowie durch die Konflikte, die sich am Gerechtigkeitsideal dieser Bewährungsproben entzünden.

So besteht, ihnen zufolge, die Rechtfertigungsordnung der gegenwärtigen Phase des

Kapitalismus etwa darin, sich immer wieder und stets auf Neue in zeitlich limitierten ‚Projekten‘ zu bewähren, d.h. in der Lage zu sein, unter Bedingungen zunehmender geforderter Flexibilität, aber auch ständig drohender Prekarität, der eigenen Arbeitskraft den passenden Erwerbskontext zu finden oder gar zu erzeugen. Statuspositionen werden somit niemals ein für alle Mal erreicht, sondern wollen permanent reproduziert, gesichert und verteidigt werden.

Man sieht: Die Semantik des Heroischen und die Rechtfertigung gesellschaftlicher Statusordnungen verbindet das Motiv der Prüfung. Ich will diese Querverbindung zum Ausgangspunkt nehmen, um die Frage nach der Rolle von Prüfungen mit Heroisierungspotenzial in Analysen und Imaginationen der kapitalistischen Ordnung – oder, wie man auch sagen könnte, des Projekts des Kapitalismus als Ordnung im ständigen Umbruch – zu stellen. Dabei beginne ich mit einer entsprechenden Gegenüberstellung heroischer Semantiken bei Max Weber, Werner Sombart und Joseph Schumpeter, vor allem mit dem Ziel, die Spannweite der dort anzutreffenden Vorstellungen von Prüfungen auszuschreiten. Flankiert wird diese Erörterung durch ein kurzes Eingehen auf die Rolle heroischer Semantiken in der Neoklassik (v.a. Hayek) und dem kultursensiblen Marxismus (*Dialektik der Aufklärung*) mit dem Ziel, die Grenzen der vorher rekonstruierten Vorstellungen heroischer Prüfungen aufzuzeigen. Denn man hat der Heldensemantik in der Kapitalismusanalyse auch immer wieder misstraut. Zu Recht, wie ich abschließend dartin möchte. Denn wenn überstrapaziert wie in der derzeitigen popkulturellen *Financial fiction*, verheißt eine überbordende, an den Rand des Grotesken geratende Heldensemantik an Finanzmärkten, die nichtsdestoweniger als Spur auch in die gegenwärtige Finanztheorie hinein führt, überaus problematische ‚Prüfungsordnungen‘.

Heroische Figuren in historischen Theorien des Kapitalismus

Eine Untersuchung heroischer Figuren als Komponenten der Kapitalismustheorie könnte bei verschiedenen Autoren und Werken ansetzen. Wenn ich mich für den erwartbaren Zugang entscheide, bei Werner Sombart und Max Weber zu beginnen und dann zu Joseph Schumpeter überzugehen, ist dies der Überlegung geschuldet, dass diese drei Kapitalismustheoretiker nicht nur allesamt, wenn auch in unterschiedlicher Nähe, im Umfeld der historischen Schule

der Nationalökonomie operierten, sondern in ihren Methodologien historischen Akteuren eine hohe Bedeutung bei der Entwicklung des Kapitalismus beimaßen. Zudem teilten sie die Methode, solche Akteure zu idealtypischen Sozialfiguren zu verdichten, mit deren Hilfe man Entstehung und Dynamik des modernen Kapitalismus erklären können sollte.

In der Literatur ist festgehalten worden, dass Sombarts und Webers Auffassung der historischen Kräfte, die den Kapitalismus dynamisieren, sich darin überschneidet, dass beide motivationalen Faktoren einen hohen Stellenwert beimaßen, wenngleich sich dies bei Sombart mit einer Betonung der Entwicklung kalkulativer Prozeduren verband.² Allerdings bestanden unterschiedliche Auffassungen in Bezug auf die Frage, *welche* Form der Motivation jeweils so prägend für den Kapitalismus wurde. Während Weber recht konsistent an seiner Protestantismustheorie arbeitete (zu der ich weiter unten komme), war es in Sombarts erstem Hauptwerk zum Kapitalismus (1902) das in der Folge weiterer Publikationen hervorgekehrte Motiv des unreligiösen Erwerbsstrebens, welches Sombart als kausal für die Entstehung des Kapitalismus und – in objektivierter Form (s. Sombart, *Unternehmer*) – seine Perpetuierung verantwortlich machte. Hinzu kommt, dass Sombart vor allem seit seiner Publikation *Die Juden und das Wirtschaftsleben* (1911) dazu tendierte, Geburt und Ausbreitung des Kapitalismus auf sehr unterschiedliche Faktoren wie das „Luxusbedürfnis frühneuzeitlicher Mätressen, [die] Vergrößerung und Standardisierung des Kriegswesens und [Besonderheiten] der thomistischen Ethik“ zurückzuführen (Lenger 117).

Für die Beobachtung einer heroisierenden Semantik bei der Erklärung des Kapitalismus bietet sich indes ein Text Sombarts an, der die Sozialfigur des „Unternehmers“ einführt, um zu den motivationalen Grundlagen des Kapitalismus vorzustoßen, weil dieser Text gegenüber den monografischen Studien eine kapitalismustheoretische Konsensierung vornimmt.³ In ihm wird die Heldensemantik für epistemologisch bedingt tauglich erklärt. Nach einem längeren Zitat aus einer Charakterisierung des idealtypischen Unternehmers durch Walter Rathenau, die auf die stete Opferbereitschaft, zunächst Unermüdlichkeit, schließlich jedoch Ermüdung und sogar Bitterkeit des Unternehmers abzielt, leitet Sombart seine Verdichtung dieses Motivs mit den folgenden Worten ein:

Das Bild, daß uns hier *W. Rathenau* zeichnet, ist natürlich stark stilisiert: es ist eine heroische Landschaft, etwa im Stile

Claude Lorraines. Es ist alles ins Heldenhafte ausgereckt und viele Einzelheiten sind ohne Berücksichtigung geblieben. Gleichwohl erscheint es mir als recht wohl geeignet, sich gerade von der spezifischen Tätigkeit kapitalistischen Unternehmertums eine deutliche Vorstellung zu verschaffen. Aufgabe wissenschaftlicher Durchdringung ist es nun, die hier geschilderten Vornahmen und Vorgänge einzeln zu erfassen und zu charakterisieren [...]. (Sombart, *Unternehmer* 190)

Diese Charakterisierung beginnt dann sogleich mit der Feststellung,

daß gleichsam zwei Seelen auch im kapitalistischen Unternehmer wohnen, die aber zum Unterschiede von denen Faustens sich nicht von einander trennen wollen, die vielmehr dort, wo das kapitalistische Unternehmertum zu seiner reinsten und höchsten Entfaltung kommt, in inniger Harmonie gemeinsames Werk vollbringen.⁴

Sombarts *kapitalistische* Unternehmerfigur ist somit hybrid – in sie gehen Züge des Idealtypus des „Unternehmers“ und des „Händlers“ ein. Zum „Unternehmer“ – „ein Mann, der eine Aufgabe zu erfüllen hat und dieser Erfüllung sein Leben opfert“ (Sombart, *Unternehmer* 191) – kommt also im „kapitalistischen Unternehmer“ der „Händler“ hinzu – „ein Mensch, der lukrative Geschäfte machen will“ (ebd.). Es ist dabei ersichtlich, dass der Unternehmeranteil quasi die Trägersubstanz des Heroischen darstellt – er wird mit „Zielstrebigkeit“ (ebd.) in Verbindung gebracht – während der Händleranteil akzidentell, aber den modernen Kapitalismus genuin kennzeichnend hinzutritt: Ihn prägt „Geschäftigkeit“ (192). Auf den folgenden Seiten des Textes wird deutlich, dass der Unternehmerfigur eine im konstitutionellen Sinne kreative Kraft innewohnt, die allerdings letztlich nicht auf das Produkt zielt, sondern auf das Unternehmen selbst: der Unternehmer ist zu „Erfindung“ (neuer Produktionsweisen), „Entdeckung“ (neuer Absatzmärkte), „Eroberung“ (neuer Ressourcenquellen) und „Organisierung“ (eben seines Unternehmens) in der Lage (192-194). Es handelt sich somit, wie man sagen könnte, um Arbeit an einem Werk, die nur durch äußerste Kraft- und Willensanstrengungen zu erbringen ist. Der Händler im kapitalistischen Unternehmer hingegen ‚managt‘ das vom Unternehmen Hervorgebrachte und operiert daher vor allem am Markt, und zwar in zweierlei Weise: in einer Weise der „ökonomischen

Diagnose“ (198) sowie als Verhandler von Geschäftsabschlüssen (199). Abschließend gibt Sombart folgende Charakterisierung des „Gesamthabitus“ des kapitalistischen Unternehmers, in der er deutlich macht, dass es nicht jeder – und schon gar nicht jede – zum kapitalistischen Unternehmer bringen kann:

Es sind Männer (keine Weiber!) – ausgerüstet vor allem mit einer außerordentlichen Vitalität, aus der ein übernormaler Betätigungsdrang, eine leidenschaftliche Freude an der Arbeit, eine unbändige Lust zur Macht hervorquellen. (209)

Worin genau besteht also der heroische Aspekt dieser Figur des kapitalistischen Unternehmers? Wie bereits erwähnt, verbindet Sombart in seiner Erklärung des Wesens des modernen Kapitalismus zwei Faktoren: Erwerbsstreben und kalkulative Rationalisierung. Wenngleich Sombart sagt, dass aus dem ersten Faktor „ohne weiteres eine bewußte Ausrichtung allen Handelns auf die höchst vernünftige Methode des wirtschaftlichen Verhaltens“ folge (176-177), steht dies doch quer zu seiner Unterscheidung zwischen idealtypischer Unternehmer- und Händlerfigur, die durchaus nicht restlos ineinander aufgehen. Das heißt: Wenn auch der Prozess, in dem Erwerbsstreben in Rationalisierung einmündet, historisch gesehen bruchlos erfolgt, bleibt doch die Hybridität des *kapitalistischen* Unternehmers, dessen eine Aktivitätsseite auf das *Unternehmen*, die andere aber auf die *Marktumwelt* gerichtet ist. Im Aufbau des Unternehmens und seines Einflusses besteht dabei der heroische Aspekt der kapitalistischen Unternehmerfigur. Er wird indes sogleich um einen nichtheroischen Aspekt erweitert, der mit der Kalibrierung der Umweltbeziehungen des Unternehmens zu tun hat – Beziehungen, die Sombart explizit in Anlehnung an diplomatische Beziehungen auslegt (199).

So kann man sagen, dass der Bewährungshorizont des Heroischen bei Sombart das Unternehmen ist: Es ist das Unternehmen, welches zum Letztsinn von Existenz und fast übermenschlicher Verausgabung wird. Vielleicht ein wenig erstaunliches Ergebnis, ist doch Sombarts Held genau das: ein ‚Unternehmer‘. Die *Prüfung* des Unternehmerkapitalismus besteht somit darin, dieses Unternehmen aufzubauen, zu verteidigen und dauerhaft und durch manches Tal der Tränen zum Erfolg zu führen. Man könnte auch sagen, dass dem Unternehmer seine eigene Schöpfung zum heroischen „Bewährungsraum“ (Herzberg 46) aufgegeben ist.

Jener Bewährungsraum scheint auch bei Max Weber das Unternehmen zu sein, aber es finden sich signifikante Unterschiede zu Sombarts Anrufung heroischer Attribute. In Hinsicht auf die szenische Ausgestaltung der Argumentation ist zunächst festzuhalten, dass in Webers Kapitalismusanalyse die idealtypische Figuralisierung eine größere Rolle als bei Sombart spielt. Während letzterer dazu neigt, den ‚Geist‘ des Kapitalismus weniger in bestimmten Ethiken als in relativ umfassenden, aber auch diffusen und im Laufe seines Werkes sich wandelnden kulturellen, politischen und ökonomischen Konstellationen zu suchen (Loader),⁵ ist Webers Analyse der kulturellen Ursprünge des modernen Kapitalismus viel stringenter um die Figur des Puritaners als einer idealtypischen Verdichtung von Dynamiken religiöser, nicht ökonomischer, Suche herum gruppiert. Damit ist eine zweite Differenz angesprochen: Webers Interesse an heroischen Charakterzügen ökonomischer Subjekte ist nicht auf die Hochphase des Wettbewerbskapitalismus im 19. Jahrhundert, sondern auf dessen Anfänge nach der Reformation gerichtet. Mit Blick auf die Frage, woran genau sich ökonomische Subjekte zu bewähren haben, lässt sich daher eingangs konstatieren, dass bei Weber der Bezug auf einen Wettbewerbsmarkt (der bei Sombart eine relativierende Funktion für die Gewichtung heroischer Zuschreibungen in der Kapitalismusanalyse hat) vollständig fehlt. Daher sind Webers Puritaner, methodologisch betrachtet, wesentlich ungebrochener ‚heroisch‘ als der Sombartsche Unternehmer.

Aber zugleich sind es Subjekte, für die das Unternehmen zu einer wesentlich existenzielleren Bewährungsprobe wird, als es bei Sombart der Fall ist. Angesichts der allgemeinen Bekanntheit von Webers (und nicht nur seiner) ‚Protestantismusthese‘ kann ich mich hier kurz fassen: Die ökonomische Rationalität, das Unternehmen zum nachhaltigen Erfolg zu führen, spielt für Weber die Rolle eines Zeichens, an dem man im Rahmen der Prädestinationslehre die eigene Auserwähltheit ablesen kann – und muss (Weber, *Protestantische Ethik* 102-114). Zentral hierfür war historisch die Codierung von ‚Beruf‘ als ‚Berufung‘ (s. hierzu Goldman): In der Welt auf dem Platz, der einem zugewiesen war, erfolgreich zu sein, galt als möglicher Hinweis darauf, dass man aufgrund Gottes unergründlichen Ratschlusses zu den Erwählten, nicht den Verdammten, gehörte. Der „Bewährungsgedanke“ (Weber, *Protestantische Ethik* 125) dieser Form von Subjektivierung wohnt für Weber vor allem spirituellen Prüfungen inne, zentral der, „daß die Gnade nur unter spezifischen einmaligen und

einzigartigen Erscheinungen, nämlich nach vorherigem ‚Bußkampf‘ zum ‚Durchbruch‘ gelangen könne“ (138). Dies erfordere ein außerordentliches spirituelles Durchhaltevermögen:

Die anerkannte Unmöglichkeit, Gottes Ratschlüsse mit menschlichen Maßstäben messen zu können, bedeutete in liebloser Klarheit den Verzicht auf die Zugänglichkeit eines Sinnes der Welt für menschliches Verstehen, welcher damit auch aller Problematik dieser Art ein Ende machte. Er ist in dieser Konsequenz außerhalb des Kreises eines hochgesteigerten Virtuositäts nicht dauernd ertragen worden. (Weber, *Zwischenbetrachtung* 572-573)

Die äußerliche Form dieses spirituellen Heroismus war eine rigoros zweckrationale Durchgestaltung des Alltags, in der die Versagung eigener Annehmlichkeiten (Weber, *Protestantische Ethik* 190) die notwendige Kehrseite der Erwirkung von Zeichen der Auserwähltheit ist. Heroisch an dieser Figur ist somit ihr resoluter Verzicht auf die Dinge des Lebens⁶ wie auch ihre schonungslose Selbstbilanzierung (158); beides fasst Weber im Begriff des Asketischen zusammen.

Die Prüfung des Puritaners ist somit, genau betrachtet, nur in nachgelagerter Weise eine ökonomische Prüfung. Denn ökonomischer Erfolg erscheint nur als die Folge der Lebensführung, nicht als auf das ökonomische Umfeld bezogenes Exzellieren. Diesen Gedanken verfolgt Weber in dem wesentlich weniger bekannten Aufsatz zu den „Protestantischen Sekten und dem Geist des Kapitalismus“ (Weber, *Protestantische Sekten*) weiter. Hier argumentiert er, dass die Ausbreitung kapitalistischer Wirtschaftsweisen auf dem nordamerikanischen Kontinent in Form von Netzwerken zwischen puritanischen Gemeinschaften stattfand. Handel und ökonomische Kooperation zwischen diesen Gemeinschaften beruhten auf einem Vertrauensvorsprung, der letztlich auf Ähnlichkeiten in den Glaubensdoktrinen begründet gewesen sei. Hier liefert Weber ein historisches Argument dafür, dass die Ausbreitung des Kapitalismus nicht als Herstellung von Wettbewerbsmärkten begriffen werden darf, sondern eher als die Herstellung von ‚Märkten aus Netzwerken‘ (White) – eine Argumentation, die ihn für die heutige Wirtschaftssoziologie nach wie vor interessant macht. Die Bewährungsprobe lag somit nicht im Erfolg am Wettbewerbsmarkt, sondern im Erscheinen als vertrauenswürdigen Wirtschaftssubjekt auf der Grundlage geteilter religiöser Doktrinen und ihrer glaubwürdigen Verkörperung. Das *Unternehmen* ist somit erst in sekundärer Hinsicht

der ‚Bewährungsraum‘ des Puritaners; in primärer Hinsicht ist es die *Gemeinde* – wie Weber sagt, deren „außerordentlich straffe Sittenzucht“ (Weber, *Protestantische Sekten* 227) – und der Bezug, den die eigene Lebensführung zu ihm herstellt.⁷

Zusammenfassend kann man daher sagen, dass sich heroische Aspekte der Weberschen Figur des Puritaners – dieser „in harter Lebensschule aufgewachsene[n], wägend und wagend zugleich, vor allem aber *nüchtern* und *stetig*, scharf und völlig der Sache hingegebene[n] Männer“ (Weber, *Protestantische Ethik* 53-54) – in erster Linie auf die strapaziösen, weil ein schonungsloses Selbstverhältnis fordernden Aspekte einer religiösen, dogmatisch-normativ definierten Lebensführung beziehen. Sie entfallen daher auch in dem historischen Moment, da sich der Kapitalismus als dominante wirtschaftliche Systemumwelt durchsetzt und der wertrationale Heroismus der Puritaner durch eine vom wirtschaftlichen Umfeld erzwungene Zweckrationalität abgelöst wird (197):⁸ „Der Puritaner *wollte* Berufsmensch sein, – wir *müssen* es sein.“ (203) Diesem Müssen entspricht nichts Heroisches mehr, allenfalls in der Verblendung, wie Weber mit einem bekannten Nietzsche-Zitat zuspitzt: „Fachmenschen ohne Geist, Genußmenschen ohne Herz: dieses Nichts bildet sich ein, eine nie vorher erreichte Stufe des Menschentums erstiegen zu haben.“ (204) Auch Weber glaubte daher nicht, dass die heroische Figuralisierung den Kapitalismus in seiner Gesamtheit erklären könne.

Nach Sombart und Weber verschiebt sich der Bezugshorizont der heroischen Prüfung in der historischen Kapitalismusanalyse erneut. Denn Joseph Schumpeter würde wie Sombart von heroischen Unternehmern des langen 19. Jahrhunderts sprechen,⁹ doch die heroische Bewährungsprobe weniger durch das Unternehmen, sondern vielmehr durch den *Wettbewerbsmarkt* konstituiert sehen. Die Besonderheit von Schumpeters Ansatz in der ökonomischen Theorie besteht in einer Verknüpfung formalistisch-mathematischer Methoden der Ökonomik zur Modellierung ökonomischer Prozesse mit einer ausgeprägten Sensitivität für historische Wandlungsprozesse der Wirtschaft und die Bedeutung konkreter ökonomischer Akteure in dieser Geschichte. Deutlich zeigt sich dies an der Art und Weise, wie er die Figur des „Unternehmers“ einführt, um eine realistische Erklärung für den Rhythmus von Konjunkturzyklen zu geben (Schumpeter, *Konjunkturzyklus*). Solche Zyklen stellen eine spezifische Form ökonomischer Dynamik dar: Sie gehen nicht von externen Ereignissen aus und müssen daher

innerökonomisch erklärt werden. Die bisherige Theorie könne nur einen Teil von Konjunkturzyklen erklären, nämlich den Prozess der Anpassung der Mehrheit der wirtschaftenden Bevölkerung an die Folgen eines Ereignisses, etwa durch Veränderung von Angebot und Nachfrage; was aber fehle, sei eine Erklärung eines innerökonomisch hervorgebrachten Ereignisses, das eine Anpassungsleitung überhaupt erst erforderlich macht (s. auch Schumpeter, *Instabilität*). Dies ist, Schumpeter zufolge, die Folge der „Einstellung“ „bestimmter“ weniger Menschen (Schumpeter, *Konjunkturzyklus* 51), „eine[r] Einstellung und Befähigung eher des Charakters als des Intellekts“ (52). Schumpeter argumentiert dann, dass es „Innovationen“ seien, nicht vereinzelte Erfindungen, die Aufschwung und einen neuen Konjunkturzyklus auslösten: „Mit ‚Innovationen‘ meine ich jene Veränderungen der Produktionsmittelkombinationen, die nicht durch infinitesimale Schritte oder Variationen ‚an der Grenze‘¹⁰ bewirkt werden können.“ (54) Sie lösen Zyklen aus, weil sie nicht gleichmäßig über die Geschichte der Ökonomie verteilt sind, sondern, wenn sie sich ereignen, bald von der Masse der Wirtschaftssubjekte nachgeahmt werden – dies begründet dann den Aufschwung. Letztlich ist es also nicht die Innovation allein, sondern ihr Durchschlagen auf die Gesamtwirtschaft qua Nachahmung, die Zyklen auslöst.

Diejenigen, die solche „Innovationen“ auslösen, sind „Unternehmer“ in einem sehr spezifisch verstandenen Sinne. Schumpeter (Unternehmer) sieht das lange 19. Jahrhundert des Konkurrenzkapitalismus als die eigentliche Bühne dieser Sozialfigur und ihrer Auswirkungen auf kapitalistische Dynamiken. In dieser historischen Konstellation entspricht der Unternehmer dem Besitzer eines Unternehmens, das er selbst leitet, an das er sehr starke Bindungen knüpft und mit dem er mit anderen Unternehmen um Marktanteile in Wettbewerb steht. Das Unternehmen kann dabei von allerlei äußerlich bewirkten Konstellationen profitieren, etwa Spekulationsgewinnen, allgemeinen Wachstumstrends oder aber unvorhergesehenen Nachfragekonjunkturen. Die eigentliche Quelle des Unternehmensgewinns ist aber die Einführung neuer Produkte oder Fertigungsmethoden, die anderen verfügbaren Produkten und Methoden überlegen sind. Solange sich deren Vertrieb nämlich nicht durch Nachahmung durchgesetzt hat, agiert der Unternehmer faktisch außer Konkurrenz. In dieser Phase begründet er eine Unternehmensdynastie, d.h. die Gratifikation für die Innovation ist nicht zuletzt die Begründung einer „Familienposition“ (89), die an die folgenden Generationen

weitergegeben werden kann.¹¹ Schumpeter wählt in diesem Aufsatz, wie auch an anderen Stellen, zur Charakterisierung des Unternehmers eindeutig heroische Vokabeln wie „Blick“, „Promptheit“, „Willenskraft“ oder Bewährung im „Konkurrenzkampf“ (92-94). Für die Konzeptualisierung der kapitalistischen Prüfung – die, so Schumpeter, letztlich mit dem Imperativ zusammenhängt, Unternehmensgewinn zu generieren – wählt er dabei folgende Charakterisierung:

Dieser [der Unternehmensgewinn] ist vielmehr die Prämie, die sich in der kapitalistischen Wirtschaft an die erfolgreiche Durchsetzung neuer Produktionsmethoden oder neuer kommerzieller Kombinationen knüpft. Die Durchsetzung des Neuen in der Volkswirtschaft ist die wahre Unternehmerfunktion, das, was die Unternehmertätigkeit eigentlich ausmacht und vom bloßen Verwalten und laufender Routinearbeit unterscheidet. Aus der Schwierigkeit dieser Aufgabe und der Seltenheit der zu ihrer Erfüllung nötigen Eigenschaften des Intellekts und des Willens erklärt sich die Größe des privatrechtlichen Erfolgs, der sich dabei ergeben kann. Wer Neues erfolgreich durchsetzt, ist zunächst konkurrenzlos, so lange nämlich, als sein Erfolg nicht vor aller Augen steht. (Schumpeter, *Unternehmerfunktion* 229-230)

Diejenige Konstellation, die die Prüfung des heroischen Unternehmers konstituiert, ist somit in erster Linie der Wettbewerbsmarkt.¹² Er ist es, dem unter Normalbedingungen eigentlich nur Zufallsgewinne abgerungen werden können; und er ist es, der dem Unternehmer und seiner Firma immer mit der Nemesis droht. Letztlich geht es darum, durch eine Innovation den Wettbewerbsmarkt zu *besiegen*, d.h. sich seiner Zwänge zu entledigen und ihn hinter sich zu lassen. Dies geschieht, indem das Produkt, das auf eine Innovation zurückgeht, außer Konkurrenz läuft – solange, bis es nachgehakt wird. Am Wettbewerbsmarkt zu bestehen heißt letztlich, über die Macht zu verfügen, sich ihm zu entziehen. Gerade gegenüber Sombarts Konzeption ist dies eine interessante Verschiebung. Ist bei Sombart der Unternehmer ein Leben lang der Gefahr des Scheiterns seines Unternehmens ausgesetzt – und zwar aus allen möglichen Gründen, was seinem Heroismus etwas sehr Mühsames verleiht –, bietet sich bei Schumpeter dem Unternehmer die Chance, sich durch das Bestehen der *entscheidenden* Prüfung, die der Wettbewerbsmarkt

konstituiert, über einen ausgedehnten Zeitraum einer arrivierten Position erfreuen zu können. Sein Unternehmer ist dem entsprechend wesentlich älter gezeichnet; seine Fähigkeiten dienen weniger dem fast übermenschlichen Durchhalten in den Mühen der Ebene als eher der Kultivierung von Findigkeit, Entscheidungsfreude und Genialität, die ihm helfen, im entscheidenden Moment die nötige Fluchtgeschwindigkeit zum Verlassen des Gravitationsfeldes des Wettbewerbs zu erreichen. Und rein gar nichts verbindet ihn mit der Angestrengtheit und Entsagungsbesessenheit des Weberschen Puritaners.

Zweifel an der Tauglichkeit heroischer Prüfungen zum Verständnis des Kapitalismus

Heroische Figuren als Erklärungsfaktoren im Kapitalismus – schon in der historischen Schule der Nationalökonomie war man sich der Grenzen dieses Vorgehens bewusst. Bei Weber äußerte sich dies in der Diagnose, dass der Kapitalismus, sobald er sich systemhaft zu einer ökonomischen Umwelt der Gesellschaft abschließe, auf keinerlei ethische oder eben auch heroische Motivation mehr angewiesen sei, um sein Programm weiter abspulen zu können. Sombart gewährte ein Überhandnehmen der dezidiert unheroischen Händlernatur zu Lasten der Unternehmernatur. Und Schumpeter hielt dafür, dass die ökonomische Funktion der Innovation – also das Zentrum der Aktivitätsstruktur unternehmerischen Heroismus – in zeitgenössischen Großunternehmen („trusts“) zunehmend bürokratisiert und von konkreten Personen abgelöst werde.¹³

Der eigentliche Anstoß zur Infragestellung der Nützlichkeit, den Kapitalismus aus der Perspektive heroischer Prüfungen zu denken, kam indes nicht aus der historischen Schule der Nationalökonomie, sondern aus der neoklassischen ökonomischen Theorie und aus der marxistischen Theorie. Dieser Anstoß verdichtete sich im Jahre 1944, als zwei Werke veröffentlicht wurden, die massive Bedenken gegen das Heroische als Verstehensfigur der kapitalistischen Wettbewerbswirtschaft vorbrachten: die *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sowie Friedrich A. von Hayeks *The Road to Serfdom*. In letzterem Buch unterbreitete Hayek ein letztlich totalitarismustheoretisches Argument, demzufolge Faschismus und Staatssozi-

alismus sowjetischer Prägung in ihrer extremen Repressivität beide auf kollektivistisches Denken zurückgeführt werden müssten, welches im 20. Jahrhundert zunehmend gegen den Liberalismus des 19. Jahrhunderts zu Felde gezogen sei. Besonderes Augenmerk legt Hayek in dieser und weiteren Analysen auf die „Hybris“ (Hayek, *École Polytechnique* 109) zentraler ökonomischer Planung, welche nicht zur Kenntnis nehmen wolle, dass weite Teile sozialer Organisation spontan und ungeplant emergierten, weswegen alle Planungsanstrengungen unfehlbar in den Autoritarismus und die Unterdrückung individueller Freiheiten führen müssten. Wenngleich ich keiner Textstelle habhaft werden konnte, in der Hayek diese seiner Ansicht nach irregeleitete Planungszuversicht mit expliziten Attributen des Heroischen auskleiden würde, ruft der Begriff „Hybris“ wohl doch das grandiose Scheitern als möglichen Ausgang einer heroischen Prüfung auf den Plan. Eine aus Hayeks Perspektive realistischere Sicht auf wirtschaftliches Handeln betont demgegenüber die in einer liberalen Ordnung notwendige Auslieferung des freien Individuums an die unsteuerbaren Kräfte des Wettbewerbsmarktes, die er als gegenüber dem Staatsautoritarismus zu bevorzugende Form des Zwangs betrachtet, wie er 1948 schreibt:

Die Wahl, die wir haben, ist die zwischen ökonomischem und physischem Zwang. [...] Natürlich möchten wir alle von der Rute des Hungers befreit sein, die in einer freien Wirtschaft immer drohend hinter dem Einzelnen steht. [...] Aber wenn wir die einzige Alternative [den autoritären Staatssozialismus] kennen lernen und entdecken, daß wir da völlig den Befehlen der Obrigkeit ausgeliefert sind, die uns jede Möglichkeit nehmen kann uns selbst zu helfen, und die nicht nur unsern Lebensunterhalt, sondern auch unser Leben selbst in der Hand hat, dann lernen wir freilich den wirtschaftlichen Zwang als das weit geringere Übel betrachten. (Hayek, *Planwirtschaft* 165)

Letztlich besteht für Hayek wirtschaftliches Handeln in der Orientierung an Preisen für Güter und Dienstleistungen, die angeboten oder nachgefragt werden, ohne dass das Individuum in der Lage wäre, die Prozesse hinter der Preisbildung jemals zu durchschauen, geschweige denn zu kontrollieren.¹⁴ Diese Argumentationsfigur stellt eine Zuspitzung von Grenznutzentheoremen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dar,

mittels derer sich die neoklassische Ökonomik gegenüber der politischen Ökonomie abgrenzte, indem sie Wirtschaft ausschließlich aus der Perspektive der Bildung von Preisen auf Wettbewerbsmärkten dachte. Früh wurden hier Figuralisierungen verwendet, die Marktakteure als recht ungewitzte, geradezu eindimensionale Figuren entwarfen, gegenüber denen der Wettbewerbsmarkt eine autonome Bedeutung erlangt. So beschrieb Léon Walras (Elements) das Finden von Preisen auf Wettbewerbsmärkten als „*tâtonnement*“, also als tastendes, alles andere als souveränes Bewegen von Marktakteuren mit unterschiedlichen Präferenzen im unbeholfenen Versuch, irgendwie einen für beide Seiten vorteilhaften Tausch zustande zu bringen; und er verglich den Preisbildungsmechanismus mit einem „Auktionator“, ohne dessen Hilfe die beiden Seiten in ihrer Beschränktheit nie zu einer Übereinkunft kämen. Im Unterschied zu Schumpeter will vor diesem überlegenen Markt Hayek auch nur temporäre Sicherheit nicht gestatten; würde eine solche gewährt, wäre der Grundsatz verletzt, „daß es keine Privilegien geben soll“ (Hayek, *Planwirtschaft* 168). So haben wir es zwar mit dem Entwurf einer Prüfung zu tun, jedoch einer, die jedwede heroische Aufladung verweigert: erstens weil alle in gleichem Maße den Marktzwängen ausgesetzt sein müssen, und zweitens, weil es niemandem gelingen darf, sich dauerhaft eine strukturell überlegene Position gegenüber anderen zu sichern. Niemand ist auch nur potenzieller Held – stattdessen sind alle potenzielle Opfer.

Hayeks neoklassischer Zurückweisung des Heroischen in der Konzeptualisierung gesellschaftlicher Prüfungen im Kapitalismus entspricht, wenn auch im Sinne eines diametralen Gegensatzes, die Kritik von Heldensemantiken in der Kapitalismustheorie von Horkheimer und Adorno, die einerseits von marxistischen Ansätzen in der politischen Ökonomie, welche aus langer Tradition heraus das Ur-Szenario des Markttauschs auf Augenhöhe als ideologische Verblendung ablehnten, geprägt waren, zugleich aber den Rationalitätstypus des Utilitarismus angriffen und hierfür den Weg einer Auseinandersetzung mit dem Mythos wählten. Im bekannten Odysseus-Fragment der *Dialektik* argumentieren sie, dass der Sieg der Aufklärung über den Mythos ein nur teilweiser und paradoxer ist, weil das Subjekt der Aufklärung seine eigene Unterworfenheit unter die Gegebenheiten akzeptieren muss, um sich innerhalb ihrer rational zu positionieren:

Die Widervernunft des totalitären Kapitalismus, dessen Technik, Bedürfnisse

zu befriedigen, in ihrer vergegenständlichten, von Herrschaft determinierten Gestalt die Befriedigung der Bedürfnisse unmöglich macht und zur Ausrottung der Menschen treibt – diese Widervernunft ist prototypisch im Heros ausgebildet, der dem Opfer sich entzieht, indem er sich opfert. Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entsagung. (Horkheimer/Adorno 62)

Mit Blick auf Odysseus, den die Sage als einen an Leibeskräften eher „sportliche[n]“ denn wirklich heroischen Held zeichne (63), ziehen sie seiner Heldenreise folgende Bilanz:

Er windet sich durch, das ist sein Überleben, und aller Ruhm, den er selbst und die andern ihm dabei gewähren, bestätigt bloß, daß die Heroenwürde nur gewonnen wird, indem der Drang zum ganzen, allgemeinen, ungeteilten Glück sich demütigt. (Horkheimer/Adorno 65)

Um eine Station jener Heldenreise herauszugreifen: Odysseus überlistet die Sirenen, indem er sich an den Mast seines Schiffes binden lässt, damit aber eigentlich die Positionalität des untätigen, kontemplativen Bourgeois einnimmt – genau die gegenteilige Rolle eines Heroen (65-67). Es handelt sich um einen Betrug, weil Odysseus nicht gewillt ist, den Preis zu zahlen, den der Gesang der Sirenen fordert – nämlich seine eigene Subjektivität, Handlungsfähigkeit und sein Leben. Freilich sind mit diesem Betrug, so Horkheimer und Adorno, zwei weitere Betrugstaten ausgelöst: eine gegen Odysseus selbst, der sich um das sinnliche, ihn selbst überwältigende Vergnügen bringt, sich den Gesängen des Mythos ganz und gar zu überlassen; eine andere gegen seine Rudermannschaft, deren mit Wachs verstopfte Ohren ihnen den Genuss des betörenden Gesangs vorenthalten. In der Analyse der *Dialektik* äußert sich hierin eine sich selbst betrügende, instrumentell-utilitaristische Rationalität der Aufklärung: Die Kräfte des Mythos, verkörpert in den Sirenen, werden überlistet, aber zugleich beraubt sich der heroische Überlisteter damit der Möglichkeit, das Versprechen des Mythos ‚abzuschöpfen‘ – und ist dabei obendrein auf Helfer angewiesen, die mit dem ganzen ‚Deal‘ nichts zu tun haben, außer dass sie für ihn arbeiten müssen. Odysseus scheint somit zugleich aktiver Agent wie passives Opfer seines selbst eingefädelten ‚Deals‘ zu sein – wie Horkheimer und Adorno sagen: „Er macht

sich ganz klein“ (66). Aus dieser Sicht gibt es keine rationale Nutzenmaximierung, die nicht immer schon irrationale, nutzenminimierende Folgen zeitigt. Odysseus obsiegt um den Preis der Selbstversagung seines Begehrens. Nicht unähnlich dem Puritaner bringt er sich gerade durch die Strategie, seinen Plan zum Erfolg zu führen, um die Früchte dieses Erfolgs.

Mit welcher Art kapitalistischer Prüfung haben wir es hier zu tun, und worin besteht ihr Anti-Heroismus? Odysseus ist gewissermaßen ein Puritaner *avant la lettre*. Er führt ein Unternehmen und bändigt sein eigenes Verlangen, beides durch ein Handeln, welches am zu erreichenden Zweck des Überlebens des Unternehmens (also des Schiffes samt Mast und Mannschaft) orientiert ist – eine Prüfung, der ihn der mit vollumfänglicher Erfüllung winkende Mythos aussetzt. Sein Heroismus wird indes auf gleich zweierlei Weise gebrochen: erstens, indem er durch den Befehl seiner Fesselung einen zeitweisen Kontrollverlust über das Geschehen nicht nur erleidet, sondern aktiv einfädelt, sodass sich eine Diskontinuität zwischen letztlichem Erfolg und jederzeitiger Kontrolle auftut; und zweitens, indem er, wenn auch passiv, ins Genießen verfällt – etwas, was dem Heroismus der Weberschen ‚innerweltlichen Askese‘ vollkommen abgeht. Die *Dialektik* ist denn auch in einer Weise gedeutet worden, die die Inkompatibilität zwischen kapitalistisch-utilitaristischer Logik und aktiver Handlungsträgerschaft hervorhebt – alle Beteiligten am Spiel sind letztlich Spielbälle seiner Regeln. Man könnte meinen, dass dieses Motiv bereits in Webers These von der kapitalistischen Wirtschaftsweise, aus der „das Verhängnis ein stahlhartes Gehäuse werden ließ“ (Weber, *Protestantische Ethik* 203), angelegt war. Aber Adorno und Horkheimer radikalisieren es und geben ihm eine völlig andere kapitalismustheoretische Bedeutung, der zufolge die Anrufung einer Heldensemantik beim Verständnis kapitalistischer Prüfungen von Beginn an in die Irre führt, weil der Kapitalismus nicht von seinen kontingenten historischen Ursprüngen, sondern von seinem geschichtlich notwendigen Resultat aus zu betrachten ist.

Hier komme ich zu einem Zwischenfazit. In der historisch verfahrenen Nationalökonomie wird auf heroische Sozialfiguren Bezug genommen, um die Rangordnungsprüfungen einer kapitalistischen Gesellschaft intelligibel zu machen. Die Unterschiede zwischen den entsprechenden Entwürfen bei Sombart, Max Weber und Schumpeter zeigen dabei, dass die Bezugspunkte solcher Prüfungen zwischen ihnen variieren. Bei Sombart richtet sich

das Tun des unternehmerischen Heros in allgemeiner, aber unspezifischer Weise auf das Überleben seines Unternehmens, welches allerlei Gefährdungen ausgesetzt ist, die nicht allein der kapitalistischen Wirtschaftsordnung geschuldet sind. Bei Weber bezieht sich die Prüfung auf ökonomische, motivational gesehen jedoch vor allem auf spirituelle Größen, gegenüber denen sich der Puritaner in einer spezifischen Subjektivität zu bewähren hat. Erst bei Schumpeter wird das Umfeld des Wettbewerbsmarktes selbst zur maßgeblichen Institutionalisierungsform der Prüfung, die darin besteht, sich den Wettbewerbsdrücken zumindest zeitweise, nämlich durch eine konkurrenzlose Innovation, hervor gebracht durch den Genius des Unternehmers, entziehen zu können.

Dagegen sind die Bedenken Hayeks sowie Horkheimers und Adornos gegenüber der Heldensemantik beim sozialwissenschaftlichen Verständnis kapitalistischer Prüfungen einer Sichtweise geschuldet, die Gesellschaft als eigenlogischen Zusammenhang konzipiert, der sich gegenüber individuellem Handeln immunisiert und selbst Intellegibilitätsregeln darüber verweigert, auf welcher Grundlage Menschen in ihm positioniert werden. Weder in einer ‚spontanen Ordnung‘ noch in einer ‚total verwalteten Welt‘ ist Platz für heroisierbare Prüfungen. Mehr noch: In keiner dieser Ordnungen hat der eigene Platz in der Gesellschaft viel mit eigenem Tun zu schaffen (selbst wenn Hayek [*Planwirtschaft* 167] unverständlicherweise an einer angeblichen Dignität von Unterschieden zwischen den Individuen festhält). Erfolg ist nie von Dauer und nie die Frucht eigener Tätigkeit, sondern diejenige von systemischen, unverstandenen und unkontrollierbaren Umständen.

Man sieht, dass die heroische Semantik den Figuralisierungen der Kapitalismus in sehr unterschiedlichen Dosen beigegeben wurde. In gewissem Sinne besteht indes eine Konvergenz aller bis hierher besprochenen Argumentationen darin, dass die Figur des Heros für das Verständnis des *zeitgenössischen* Kapitalismus zu den Akten gelegt wird. Insofern die besprochenen Kapitalismustheorien daher *Gegenwartsdiagnosen* repräsentieren, attestieren sie der Heldensemantik keinerlei heuristischen Wert für die jeweilige kapitalistische Gegenwart – oder allenfalls den Wert der kontrastierenden Zuspitzung, die historisch (Sombart, Weber, Schumpeter), weltanschaulich (Hayek) oder epistemologisch (Horkheimer, Adorno) verfährt.

Zurück zum Heroismus: Die Prüfungen des finanzierten Kapitalismus

Von diesem wissenschaftshistorischen Hintergrund des Aufstiegs und Verblässens des Heroischen als Motiv in der Imagination gesellschaftlicher Bewährungsproben hebt sich die neuerliche Re-Heroisierung ökonomischer Prozesse, die seit den 1970er Jahren deutlich an Traktion gewinnt, sehr stark ab. David Hancock zufolge können wir seit den Ären Thatcher und Reagan zunehmend populärkulturelle Produkte beobachten, welche heroische Figuren gerade mit dem Kern des ‚Informationskapitalismus‘ in Verbindung bringt: mit den Finanzmärkten. Von *Wall Street* (1987) bis *The Wolf of Wall Street* (2013) werden uns neue Heldenfiguren gezeichnet, die die klassischen, von Joseph Campbell katalogisierten Merkmale heroischer Narrative auf sich vereinen – einschließlich der Variationsfähigkeit solcher Merkmale. Der Heros löst sich aus einem Milieu von Peers, wird einer Prüfung ausgesetzt, leistet etwas Unerhörtes – und muss sich zum Schluss der Herausforderung stellen, seine Errungenschaft unter Bedingungen unheroischer Profanität zu valorisieren und zu verteidigen. Freilich sind die so gezeichneten Heldengestalten recht ambivalent; wie Hancock sagt, vereinen sie „Revolusion and Awe“, Abstoßung und Faszination, auf sich, indem der finanzielle und lebensstilmäßige Exzess – also das Zusammentreten derivativer Finanzoperationen mit der Kultivierung transgressiver und überaus kostspieliger Vergnügungen – als der selbstgenügsame, moralisch nicht weiter zu verhandelnde Endpunkt des gegenwärtigen Kapitalismus dargestellt wird.

Natürlich stehen solche populärkulturellen Heroisierungen in einigem Gegensatz zu den historischen Sozialwissenschaften, die seit den Tagen Webers und Sombarts noch wesentlich stärker strukturelle und systemische Aspekte in ihre Analyse des gegenwärtigen Kapitalismus einbeziehen.¹⁵ Aber es mag sein, dass wir in der jüngeren Finanztheorie (*Finance*) ebenfalls eine Wiederkehr heroischer Komponenten in der Anordnung und Imagination gesellschaftlicher Prüfungen sehen. Dies betrifft nicht nur spezifische Formen der Figuralisierung in der Finanztheorie, zu denen ich gleich abschließend kommen werde, sondern auch die Binnenarchitektur dieser Theorie.

Um dies zeigen zu können, muss man sich kurz mit der vielleicht kontraintuitiven These auseinandersetzen, dass *Finance* eine spezifische Form der Kapitalismustheorie darstellt. Das scheint deswegen weit hergeholt,

weil die Finanztheorie seitens der Wirtschaftssoziologie und Politischen Ökonomie gewöhnlicher Weise als eine extrem eng zugerichtete Abart der Neoklassik aufgefasst wird, in der durch die Einengung des Blickwinkels auf Preisbildungsprozesse an Finanzmärkten jegliche Idee der gesellschaftlichen Institutionalisierung der Wirtschaft ausgeblendet wird. Aber dennoch ist Finanztheorie Kapitalismustheorie, nämlich gerade in dem Sinne, dass sie eine Theorie der Warengense bietet, die zugleich die bei Marx vernachlässigte Seite des Wettbewerbsmarktes ins Schlaglicht rückt. Bei Marx ist der Kern des Kapitalismus die Warenform, d.h. die Umwandlung von Produkten in Waren, deren Wert einzig durch Tauschprozesse bestimmt wird (Marx). Dadurch wird es möglich, eine Differenz zwischen den Kosten der Herstellung der Produkte und dem Warenwert einzuziehen, die zwischen Löhnen und Profiten ungleich verteilt wird. Die Finanztheorie geht hingegen davon aus, dass wettbewerblich organisierte Tauschprozesse Produkte nicht nur wie Waren *behandeln*, sondern Waren in Form von Preisbildungsprozessen materiell (denn der ‚virtuelle‘ Charakter von Finanzprodukten besitzt eine gesellschaftlich höchst wirksame Materialität) *hervorbringen*. Was auf solchen Märkten gehandelt wird, sind nicht zu Waren deformierte Produkte, sondern Preise bzw. Rechte, Preishöhen für bestimmte Produktklassen auszuüben. Der wettbewerbsförmig organisierte Preisbildungsmechanismus ist also das zentrale Produktionsmittel. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Finanz-„Produkte“ mittlerweile als Komposite von Preisen für unterschiedliche Risikokategorien gelten, Kategorien, die es als reale ökonomische Größen nur deswegen gibt, weil sie auf eigenen Märkten gehandelt werden (Langenohl, *Zukunftigkeit* und ders., *Financial Synchronism*).

Nachdem so geklärt ist, dass *Finance* eine spezifische Form der Kapitalismustheorie im Sinne der Marxschen Kategorien ist – sie befasst sich immerhin mit dem prozessualen Wesen der Warenform – ist nun abschließend zu erörtern, welche Rolle die bereits erwähnten, in populärkultureller Verarbeitung angetroffenen Heroisierungssemantiken in ihr spielen. Auch dies scheint zunächst unwahrscheinlich, erteilt doch die Neoklassik, auf deren Schultern die gegenwärtige Finanztheorie steht, heroisierenden Verständnissen gesellschaftlicher Prüfungen eine recht deutliche Absage, wie wir bei Hayek sahen. Es wäre daher zu erwarten, dass auch die gegenwärtige *Finance*, in der die mathematische Formalisierung und ihr Symbolismus eine a-figurale Autonomie erreicht haben, keinen

Resonanzraum für Heroisierungen hat. Und doch finden wir sie. So verkündete Stephen Ross – ein prominenter Vertreter der Finanztheorie, der seit den 1970er Jahren theoretische Beiträge zu Preisbildungsprozessen im Arbitragehandel lieferte (bekannt etwa Ross, *Capital Asset Pricing*) – 2001 in einer Ansprache an die European Financial Management Association in Lugano:

Neoclassical finance is a theory of sharks and not a theory of rational *homo economicus*, and that is the principal distinction between finance and traditional economics. In most economic models aggregate demand depends on average demand and for that reason, traditional economic theories require the average individual to be rational. In liquid securities markets, though, profit opportunities bring about infinite discrepancies between demand and supply. Well financed arbitrageurs spot these opportunities, pile on, and by their actions they close aberrant price differentials. (Ross, *Neoclassical Finance* 131)

Was Ross hier kritisiert, ist die die ‚traditionelle‘, grenznutzentheoretische Ökonomik kennzeichnende Modellierung generisch-rationaler Akteure, die allesamt alle verfügbaren Informationen verarbeiten, auf dieser Grundlage eigeninteressiert handeln und so den Markt im Gleichgewicht halten. Ross zufolge bedarf es indes einer solchen Modellierung nicht – und auch nicht, wie er hinzufügt, der Annahme von uniform *irrationalen* Akteuren, von der die verhaltenspsychologische Finanzforschung ausgeht. Denn es genügt die Annahme, dass es im Markt *einige wenige*, und zwar *empirisch-konkrete*, Individuen gibt, die in der Lage sind, Marktungleichgewichte zu erkennen und sie durch Arbitrage auszunutzen. Walras' nüchterne Figur des Auktionators – kann man sich eine weniger heroische Figur vorstellen als einen Makler? – fällt weg, ist unnötig, weil ein ‚shark‘ nicht darauf wartet, dass man ihm ein Angebot macht – er erkennt vielmehr ein Angebot dort, wo andere, die Langsameren, es nicht erkennen, oder er schafft es kraft seiner finanziellen Potenz gar selbst. Es spielt keine große Rolle, ob diese Individuen als ‚wolf‘, wie im Film, oder als ‚shark‘, wie in der Theorie, bezeichnet werden – kann die Geschichte von Helden, Heroismen und Heroisierungen nicht auf eine lange Geschichte animalischer Allegorien, insbesondere solche der Beutejäger wie Löwen, Adler und Falken, zurückblicken? In jedem Fall geht es um exzeptionelle Agentschaft und ungewöhnliches ‚Vermögen‘ – durchaus

auch im finanziellen Sinne – die die Dynamik von Finanzmärkten und gleichzeitig die Finanztheorie begründen.

Und sie begründen auch ein neues Verständnis von Prüfungen im Kapitalismus unserer Gegenwart – das wäre jedenfalls meine abschließende These. Neu an diesem Verständnis ist die vollkommen *verschwundene* Skepsis bezüglich der Möglichkeiten von besonderer, heroischer Agentschaft beim Verständnis kapitalistischer Dynamiken und bei der Rekonstruktion der Legitimität gesellschaftlicher Rangordnungen. Der finanzialisierte Kapitalismus scheint im Gegenteil aufgestellt zu sein, Heldenfiguren – wenn auch recht ambivalente – systematisch hervorzubringen. Er verjüngt damit zugleich Schumpeters Argument der Prüfung durch den Wettbewerbsmarkt, die darin besteht, seine Zwänge hinter sich zu lassen – und nun, so die Implikation, auf andere abzuwälzen.¹⁶ Dies mag die Ambivalenz dieser neuen Heldentypen in den Prüfungen des Kapitalismus ausmachen: Sie heischen Verehrung, aber nie besänftigt sich ganz die Ahnung, dass dies Heldentum systematisch zu Lasten Anderer geht – nämlich derjenigen, die sich den Zwängen des Marktes *nicht* entziehen können. Besteht die heroische Prüfung darin, den Wettbewerbsmarkt zu besiegen, bedeutet dies zugleich, dass ein Verbleiben im Wettbewerbsmarkt etwas für Opfer ist. Diese Ambivalenz aber bestreitet der Figur des Finanzhelden nicht ihre explanative Kraft – vielmehr, indem die Opfer solchen Heldentums in diese Figur miteinbegriffen werden, liefern die kapitalistischen Helden das, was Webers Puritanern ein gotteslästerliches Unding gewesen wäre: eine innerweltliche ‚Erklärung‘ dafür, womit es zusammenhängt, dass es den einen gut geht und den anderen nicht.¹⁷

Andreas Langenohl ist seit 2010 Professor für Soziologie mit dem Schwerpunkt Allgemeiner Gesellschaftsvergleich an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Seine Forschungsgebiete erstrecken sich auf die Wirtschafts- und Finanzsoziologie, Sozial- und Kulturtheorie, Epistemologie der Sozialwissenschaften und transnationale Studien. Der vorliegende Artikel wurde im Zusammenhang mit einer Gastprofessur am Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ im Sommersemester 2019 verfasst.

¹ Siehe beispielsweise Goldman zu einer Gegenüberstellung und einer Transfergeschichte des Motivs der „Berufung“ bei Max Weber und Thomas Mann.

² Siehe hierzu Lenger (135-136), wo dargelegt wird, dass diese Affinität durch die komplexen Dynamiken im Verhältnis zwischen Sombart und Max Weber teilweise in den Hintergrund zu geraten droht.

³ Siehe Ebner für eine allgemeine Einführung in derartige Texte in Sombarts Oeuvre.

⁴ Sombart, *Unternehmer* 190. Der Hinweis auf Faust bezieht sich auf eine Charakterisierung des Unternehmers als einen „alten Faust“ durch Rathenau in der von Sombart zitierten Passage (ebd.).

⁵ Dies wird auch durch die Charakterisierung des Heroischen in der kriegsverherrlichenden Schrift „Händler und Helden“ (Sombart, *Händler und Helden* 5) bestätigt, welches laut Sombart weniger Attribut von Einzelpersonen oder -figuren ist als ein Attribut der „Seele eines Volkes, seine[s] Geist[es], sein[es] Wesen[s]“.

⁶ „Er scheut die Ostentation und den unnötigen Aufwand ebenso wie den bewußten Genuß seiner Macht und die ihm eher unbequeme Entgegennahme von äußeren Zeichen der gesellschaftlichen Achtung, die er genießt.“ (Weber, *Protestantische Ethik* 55).

⁷ Loader/Alexander argumentieren in ihrem Vorwort zu einer zuerst auf Englisch publizierten Vorfassung des „Sekten“-Aufsatzes, dass Weber religiöse Assoziationen als Instanzen der Marktvergesellschaftung betrachtet habe. Die Observanz religiöser Werte stellt somit den unmittelbaren Bewährungskontext dar, selbst wenn sie instrumentell zum Einsatz kommt, um sich ökonomische Netzwerke zu erschließen. Auch – oder vielleicht gerade – unter Bedingungen einer Wettbewerbsgesellschaft können Prüfungen im Bereich der Wirtschaft sich daher auf religiöse Gesinnungen und Lebensführungsweisen beziehen.

⁸ Signifikanter Weise ist dies für Weber dann auch erst der Beginn des Marktes als zentraler kapitalistischer Vergesellschaftungsinstanz: Der „Kosmos“, das „Gehäuse“ des heutigen Kapitalismus „zwingt dem einzelnen, soweit er in den Zusammenhang des Marktes verflochten ist, die Normen seines wirtschaftlichen Handelns auf.“ (Weber, *Protestantische Ethik* 37)

⁹ Siehe zu Kontinuitäten zwischen Sombart und Schumpeter Campagnolo/Vivel.

¹⁰ Hiermit ist das Konzept des Grenznutzens gemeint, das für die neoklassische formalisierte Ökonomik von entscheidender Bedeutung ist. Es konzipiert den ökonomischen Wert eines Gegenstands als subjektiven Nutzen aus seinem Konsum, welcher in demselben Grade abnimmt, wie bereits Einheiten desselben Gegenstands konsumiert wurden. Der Grenznutzen ist dabei als die letzte Einheit des Gegenstandes, deren Konsum noch einen subjektiven Nutzen erbringt, definiert.

¹¹ Solche Dynastien bestehen nach Schumpeter typischerweise für drei Generationen, bevor die Familie wieder in das Milieu der Arbeiter und Handwerker, aus dem sie kam, absteigt.

¹² Mit Bezug auf Grampp könnte man die Vermutung anstellen, dass diese Valorisierung des Marktes ein seit Cicero bekanntes Deutungsmuster darstellt.

¹³ Prisching hebt hervor, dass Sombart gegen Schumpeter eine noch ambivalenteren Haltung gegenüber dem Heroisierungspotenzial des Unternehmers vertrat, indem er den quasi-heroischen Qualitäten des Unternehmens historisch die ökonomisch gemäßigeren, bürgerlichen Charakterzüge zur Seite stellte. Eckert rekonstruiert die historische Semantik des Unternehmers als einer Figur, die seit dem 17. Jahrhundert tatsächlich eher von der Ökonomie im heute geläufigen rationalisiert-utilitaristischen Sinne wegdeutete.

¹⁴ Hayek wendet sich hierin indirekt auch gegen eine heroische Genealogie des utilitaristisch gedachten *homo oeconomicus* des Liberalismus des 18. Jahrhunderts, der, wie Grampp zeigt, seit dem Stoizismus vielfach vorweggenommen wurde, und zwar in unterschiedlichen Konzeptionen des moralischen, strikt rationalen Helden.

15 Stichwortartig seien hier nur Weltsystemtheorie (Wallerstein), Regulationstheorie (Aglietta) und das Theorem der Einbettung von Märkten in gesellschaftliche Institutionen (Polanyi) genannt.

16 Dem entspricht ein neues Interesse an der Unternehmerfigur in Management-Diskursen wie etwa den „Entrepreneur Studies“ (etwa Laine). Siehe auch grundlegend zur Unternehmensemantik Bröckling.

17 Hier beziehe ich mich auf Joseph Vogls These einer ökonomischen Umdeutung der Theodizee-Frage in eine ‚Oikodizee‘.

Literatur

Boltanski, Luc und Ève Chiapello. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003.

Bröckling, Ulrich. *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.

Campagnolo, Gilles und Christel Vivel. „Before Schumpeter: Forerunners of the Theory of the Entrepreneur in 1900s German Political Economy – Werner Sombart, Friedrich von Wieser.“ *The European Journal of the History of Economic Thought* 19.6 (2012): 908-943.

Ebner, Alexander. „Nationalökonomie als Kapitalismustheorie: Sombarts Theorie kapitalistischer Entwicklung.“ *Werner Sombart. Nationalökonomie als Kapitalismustheorie. Ausgewählte Schriften*. Hg. Alexander Ebner und Helge Peukert. Marburg: Metropolis, 2002: 7-23.

Eckert, Georg. „Händler als Helden: Funktionen des Unternehmertums in der Neuzeit.“ *Historische Zeitschrift* 305 (2017): 37-69.

Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.

Goldman, Harvey. *Max Weber and Thomas Mann: Calling and the Shaping of the Self*. Berkeley/Los Angeles/London: California UP, 1988.

Grapp, William D. „The Moral Hero and the Economic Man.“ *Ethics* 61. 2 (1951): 136-150.

Hancock, David. „Revulsion and Awe: Charting the Development of the Moral Economy of Capitalism and its Hero in the American Imagination, from the Protestant Ethic to Ecstasy of the Entrepreneur.“ *Journal of Cultural Economy* 10.2 (2017): 136-149.

Hayek, Friedrich A. von. „Der Mensch in der Planwirtschaft.“ *Wissenschaft und Sozialismus. Aufsätze zur Sozialismuskritik*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004 [1948]: 153-170.

---. „Die Quelle der szientistischen Hybris: Die École Polytechnique.“ *Mißbrauch und Verfall der Vernunft*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004 [1952]: 109-124.

Herzberg, Julia. „Das Land der Helden. Die Auszeichnung Held der Sowjetunion und die Einheit des sowjetischen Imperiums (1934–1991).“ *helden – heroes – héros* 4. 1 (2018): 45-56.

von den Hoff, Ralf u.a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948.“ *helden – heroes – héros* 1. 1 (2013): 7-14.

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992 [1944].

Laine, Lauri. *An Eternal Journey into an Endless House: Entrepreneurship as a Hero-Myth of the Capitalist West*. Master's Thesis, Aalto University School of Business, Entrepreneurship and Innovation Management, 2017.

Langenohl, Andreas. „Von Zukünftigkeit zu Gegenwartigkeit: Der Aufstieg der Arbitrage Theorie im Diskurs der Finanzökonomik.“ *Soziologie der Finanzmärkte*. Hg. Herbert Kalthoff und Uwe Vormbusch. Bielefeld: transcript, 2012: 151-176.

---. „Sources of Financial Synchronism: Arbitrage Theory and the Promise of Risk-free Profit.“ *Financial Times*. Sonderheft *Finance & Society* 4. 1 (2018): 26-40.

Lenger, Friedrich. „Max Weber, Werner Sombart und der Geist des modernen Kapitalismus.“ *Sozialwissenschaft um 1900. Studien zu Werner Sombart und einigen seiner Zeitgenossen*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2009: 125-145.

Loader, Colin und Jeffrey C. Alexander. „Max Weber on Churches and Sects in North America: An Alternative Path towards Rationalization.“ *Sociological Theory* 3.1 (1985): 1-6.

Loader, Colin. „Puritans and Jews: Weber, Sombart, and the Transvaluators of Modern Society.“ *Canadian Journal of Sociology* 26. 4 (2001): 635-653.

Marx, Karl. „Das Kapital (Auszüge).“ *Der Wert des Marktes. Ein ökonomisch-philosophischer Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. Lisa Herzog und Axel Honneth. Berlin: Suhrkamp, 2014: 206-233.

Prisching, Manfred. „Understanding Inescapable Modernization: Werner Sombart and Joseph Schumpeter.“ *Journal of Evolutionary Economics* 25 (2015): 185-196.

Ross, Stephen A. „The Arbitrage Theory of Capital Asset Pricing.“ *Journal of Economic Theory* 13 (1976): 341-360.

---. „Neoclassical Finance, Alternative Finance and the Closed End Fund Puzzle.“ *European Financial Management* 8. 2 (2002): 129-137.

Schlechtriemen, Tobias. „Der Held als Effekt. Boundary work in Heroisierungsprozessen.“ *Berliner Debatte Initial* 29. 1 (2018): 106-119.

Schumpeter, Joseph A. „Unternehmerfunktion und Arbeiterinteresse.“ *Schriften zur Ökonomie und Soziologie*. Hg. Lisa Herzog und Axel Honneth. Berlin: Suhrkamp, 2016 [1927]: 222-237.

---. „Die Erklärung des Konjunkturzyklus.“ *Schriften zur Ökonomie und Soziologie*. Hg. Lisa Herzog und Axel Honneth. Berlin: Suhrkamp, 2016 [1927a]: 43-77.

---. „Die Instabilität des Kapitalismus.“ *Schriften zur Ökonomie und Soziologie*. Hg. Lisa Herzog und Axel Honneth. Berlin: Suhrkamp 2016 [1928]: 105-138.

---. „Der Unternehmer in der Volkswirtschaft von heute.“ *Schriften zur Ökonomie und Soziologie*. Hg. Lisa Herzog und Axel Honneth. Berlin: Suhrkamp 2016 [1929]: 78-102.

Sombart, Werner. *Der moderne Kapitalismus. Zwei Bände*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1902.

---. „Der kapitalistische Unternehmer.“ *Werner Sombart. Nationalökonomie als Kapitalismustheorie. Ausgewählte Schriften*. Hg. Alexander Ebner und Helge Peuckert. Marburg: Metropolis, 1909 [2002]: 151-220.

---. *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*. München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1915.

Vogl, Joseph. *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes, 2010.

Walras, Léon. *Elements of Pure Economics, or The Theory of Social Wealth*. Translated by William Jaffé. Homewood, Ill.: Irwin, 1954 [1926].

Weber, Max. „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.“ *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1988 [1904/1905]: 17-206.

---. „Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus.“ *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1988 [1906]: 207-236.

Weber, Max. „Zwischenbetrachtung: Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung.“ *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1988 [1920]: 536-573.

White, Harrison C. *Markets from Networks: Socioeconomic Models of Production*. Princeton/Oxford: Princeton UP, 2002.

Florian Nieser

Is everything different, boy?

Überlegungen zur Humanisierung einer heroischen Heldenfigur
in *God of War IV**

Der neueste Ableger der *God of War*-Reihe aus dem Hause Santa Monica Studios – unter Berücksichtigung sämtlicher Spieleplattformen der mittlerweile achte Teil – trägt bezeichnenderweise keine fortlaufende Nummerierung oder einen Titelzusatz. So weist der nach dem ersten Spiel auf der Playstation 2 nun zum zweiten Mal für die Playstation 4 vergebene Titel *God of War* (*GoW IV*) bereits nominell auf einen intendierten Neuanfang der Spielereihe voraus. Dieser kann vor allem am Wechsel des mythologischen Settings, der neuen (Begleit-)Figur des Protagonisten Kratos – seinem Sohn Atreus – und an der oftmals von spielejournalistischer Seite aus gelobten Neukonzeption des bisher als „vengeful barbarian“ (Eadicicco) wahrgenommenen Kratos festgemacht werden.

Der Kratos der vorangehenden Spieletitel ist bereits in jungen Jahren Feldherr der Spartaner und Günstling des griechischen Kriegsgottes Ares. Er schlägt sich ebenso rücksichtslos durch gegnerische Armeen und unschuldige Stadtbewohner unter dem Schutz Athenes, nur um durch einen Betrug von Ares schließlich seine eigene Familie im Kampfrausch zu töten. Von Rache getrieben tötet Kratos zunächst den Kriegsgott, nimmt dessen Stelle ein und gerät durch weiteres Kriegstreiben in Konflikt mit den Göttern des Olymps – allen voran mit seinem Vater Zeus. Letztlich tötet er in einer zweiten Titanomachie sämtliche Götter des Olymps und führt den Untergang Griechenlands herbei.

Kratos' Konzeption erschöpft sich jedoch nicht in den exzessiv gewalttätigen Darstellungen eines eindimensionalen, blindwütigen und rein egoistischen Bezwingers des Olymps. Auf diesen Aspekt machen unterschiedliche Stimmen aufmerksam, die sich in den dominierenden Tonus einer Neuerfindung des Spartaners mischen. Die Diskussion, die durch den jüngsten Ableger der *GoW*-Reihe rund um den zuvor martialischen und rachsüchtigen (Anti-)Helden Kratos entfacht wurde, gleicht sich vielmehr in ihrer Meinungsverschiedenheit den Extremen ihres Protagonisten an. Neben umsichtigeren

Feststellungen, dass der von Rache erfüllte Spartaner in *GoW IV* nun in seiner Rolle als Vater charakterliche Tiefe gewinne und weitaus mehr als ein „angry lump of muscle“ (MacDonald) wäre, finden sich deutlich negative Urteile über die fehlende Kohärenz der Figur:

The story's biggest problem is that it attempts something that can't really be done. It tries to rehabilitate that which cannot be rehabilitated. This Kratos is the same Kratos who was pure animal lust for a half-dozen games, driven solely to kill or sleep with every living creature he came across. (Martin)

Daneben stehen jedoch auch Mahnungen gegen eine derartige Reduzierung der Figur:

Whether you connected to the *God of War* games or not, there is no denying that Kratos has always had an emotional pull with the audience, even if they never realized it. (Kriska)

Bewegen sich auch viele weitere Einschätzungen zum neuen Teil der *GoW*-Reihe zwischen diesen beiden Polen, so bleibt festzuhalten, dass zumindest Uneinigkeit darin besteht, welche Konzeptionslinien der Figur¹ Kratos als konstante Charakterzüge zugeschrieben werden können und dürfen. Einigkeit scheint darin zu bestehen, dass sich mit einem neuen Modus der Figurendarstellung in *GoW IV* auch etwas in der Rezeption der Figur verändert, was zu einer Neubewertung ihrer Konzeption Anlass gibt.

Kratos – ein Heros?

Der Diskurs um eine nicht eindeutig zu charakterisierende Heldenfigur, die deutliche Merkmale eines Heros aufweist, wenn sie von Rache besetzt exorbitante² und moralisch fragwürdige

Taten vollbringt (vgl. Lienert, *Heldenepik* 9), ist neben den zuvor exemplarisch angeführten Debatten ein prominentes Forschungsfeld der Germanistischen Mediävistik. Die mittelhochdeutsche Heldenepik beherbergt eine Vielzahl vielschichtiger Helden- und Anti-Heldenfiguren – zu denken wäre hier bspw. an Hagen und Kriemhild aus dem Nibelungenlied oder an die Konzeption des zaudernden und zugleich von Vergeltungswillen getriebenen, aus Zorn Feuer speienden Dietrichs der „aventurehaften Dietrichepik“ (vgl. 30-56; 117-141). Unterschiedliche Aspekte der Figuren müssen dabei nicht kohärent arrangiert sein, sondern können, ähnlich wie es Fuchs-Jolie für Wolframs Texte herausgestellt hat, als ein Nebeneinander von „Mehrdeutigkeiten von Signifikanten“ (Fuchs-Jolie 423-425) ein wesentliches Stilelement sein, das darauf abzielt, Verschiedenes zur gleichen Zeit sichtbar zu machen. Elisabeth Lienert fasst mit Blick auf die Figurenkonstitution mittelalterlicher Heldenfiguren dazu treffend zusammen:

Für (mittelhochdeutsche) Heldenepik sind bekanntlich Widersprüche und Lücken bei den Zuschreibungen gerade auch an die Figuren in besonderem Maße charakteristisch. (Lienert, *Figurenkonstitution* 52)

Figuren vom Furor eines Kratos (**Abb. 1**) sind keine Fremden in der mittelhochdeutschen oder bereits der altfranzösischen Heldendichtung (*chansons de geste*). Ein prominentes Beispiel aus den *chansons* wäre *Rainouart* aus der *Bataille d'Aliscans*³, der aus einem nicht zu bändigenden Bekehrungswillen heraus fast seine komplette Verwandtschaft samt Tausender seiner ehemaligen Landsleute mit einer zur Waffe umfunktionierten Tanne erschlägt. In der mittelhochdeutschen Adaption dieses Texts, dem *Willehalm* Wolfram von Eschenbachs, wird das Motiv der Rache für den Tod eines jungen Verwandten des Protagonisten Willehalm narrativ als Rechtfertigung für die Enthauptung eines wehrlosen und um Hilfe flehenden Gegners ein- gespielt.⁴

Derart überzeichnete und fragwürdige Gewalttaten bleiben kein exklusives Merkmal mittelalterlicher Heldenfiguren, sondern scheinen auf den ersten Blick die zentralen Charakteristika der Kratosfigur zu sein, die durch Verrat und Kampffuror die Tötung ihrer eigenen Familie zu verantworten hat. Dabei scheint der Antrieb zu exzessiver Vergeltung ein Charakteristikum heldenepischer wie ‚moderner‘ Heroen zu sein; geltende moralische Grenzen und gesellschaftliche Konventionen, die Rezipienten mittelhochdeutscher Literatur wie digitaler Spiele als Vorwissen



Abb. 1: Kratos aus *GoW III*. 9. September 2019 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/12/Kratos_God_of_War_III.png/220px-Kratos_God_of_War_III.png>.

und Abgleichsfolie in das konsumierte Medium mit einbringen, werden überschritten. Doch lässt zumindest ein Aspekt aus literaturwissenschaftlich-medievalistischer Perspektive Zweifel daran aufkommen, dass Kratos auf der Grundlage der in der gesamten Spielreihe entfalteten Narration gänzlich mit dem Konzept eines blindwütigen Heros in eins gesetzt werden kann: die bemerkenswerte Beobachtung einer ‚Humanisierung‘ des Heros Kratos in *GoW IV* (Gamwell).

Daher soll zunächst festgestellt werden, ob dies eine Errungenschaft des aktuellen Teils der *GoW*-Reihe ist oder ob eine derartige Tendenz bereits von Beginn an Teil der Figurenkonzeption ist. Es wird also der Frage nachzugehen sein, wie es im Fall der heroischen Heldenfigur Kratos überhaupt möglich sein kann, von einer ‚Humanisierung‘ und damit auch von so etwas wie ‚Empathie‘ mit einer bisher archaisch gezeichneten Heldenfigur zu sprechen. Dazu werden in einem ersten Schritt die für die ‚Ungereimtheiten‘ in der Figurenkonzeption wesentlichen Stationen der Figurenbiographie nachgezeichnet, bevor der grundsätzlichen Frage nachgegangen wird, ob es sich in *GoW IV* um eine Neukonzeption handelt und ob die ‚Vermenschlichung‘ ein und derselben heldenhaften Figur erst mit dem digitalen Medium deutlich vor Augen tritt oder sich bereits in künstlerischen Darstellungen antiker Heldenfiguren und mittelhochdeutscher Literatur wiederfindet. Dabei soll der Einbezug der Antike weniger

ein weiteres klassisches Heldenkonzept in die Argumentation mit einbringen; vielmehr bietet sie in ihrem signifikanten bildlichen Darstellungsmodus mythischer Figuren ein anschauliches Beispiel dafür, wie der Figurenstatus als uneinholbares Leitbild sehr stark über unterschiedliche Kontextualisierungen auf Reliefs und Amphoren modifiziert werden. Die Herangehensweise über ein klassisches bildliches Medium – das im Spiel selbst rezipiert wird⁵ – und das mittelalterliche Schriftmedium soll damit eine möglichst breite Grundlage zur Untersuchung des digitalen Mediums bieten, das aufbauend auf literarischen Mustern vor allem ein Medium des Zeigens und Darstellens⁶ ist und somit eine medienübergreifende Verbindung von Text und Bild darstellt.

Kratos' Figurenbiographie: Verrat-Verlust-Schuld-Rache-Hoffnung

Bereits die Kindheit des Spartaners, die Teil der Narration in *Ghost of Sparta* ist, lässt erahnen, dass sich hinter der vordergründig von Rache getriebenen Figur Strukturen ausfindig machen lassen, die ein nicht zu unterschätzender Antrieb für die fortschreitend aggressiveren Taten von Kratos sind. Dabei fällt auf, dass in den in Griechenland angesiedelten Spielen der Konnex von göttlichem Eingreifen, Verrat, Verlust und Schuld eng mit der Figurenkonzeption des Spartaners verbunden wird.⁷ So fürchtet der Göttervater Zeus nach einer Prophezeiung seinen eigenen Niedergang durch einen seiner Söhne. Über die Identität dieses Sohnes erfährt er nur, dass dieser ein bestimmtes Mal auf seinem Körper trage. Daher sendet er Ares und Athene aus, um den Bruder von Kratos – Deimos – zu entführen, da dieser ein außergewöhnliches Geburtsmal trägt. Dem noch jungen Spartaner gelingt es nicht, seinen Bruder zu retten und in Erinnerung an ihn und als Mahnmal seines eigenen Misserfolgs lässt er sich das Geburtsmal von Deimos tätowieren. Zudem hat er im Kampf mit Ares eine Narbe über seinem rechten Auge davongetragen. So bezeugt aus semiotischer Perspektive die Lesbarkeit von Kratos bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Figurenbiographie den Verlust seines Bruders, die selbst zugeschriebene Schuld daran und das destruktive Eingreifen der Götter in die Vita des noch jungen Spartaners. Aufgrund seiner Rücksichtslosigkeit und seiner außergewöhnlichen Erfolge als spartanischer Feldherr steigt Kratos in den eigenen Rängen auf und lernt dabei Lysandra kennen, die seine Frau wird – ihre Tochter Calliope wird kurz darauf geboren. Diese ist von Geburt an sichtbar

erkrankt, was nach spartanischem Recht ihren Tod bedeuten würde. Angesichts eines drohenden weiteren familiären Verlusts widersetzt er sich dem geltenden Recht und erkämpft sich als Günstling des Kriegsgottes Ares gegen ausgewählte Krieger anderer griechischer Götter das Heilmittel für seine Tochter, um sie vor dem Tod zu bewahren (vgl. Wolfman). Doch bleibt die Rolle als Feldherr und dem Selbstbeweis im Kampf – ähnlich wie bspw. Iweins Drang als Artusritter nach Turnierfahrt – ein zentrales Element der Figur, weswegen Kratos seine Familie oft zurücklässt und weitere Schlachten für die eigene Fama schlägt, bis er einer zahlenmäßig weit überlegenen Armee unterliegt. Ihr Feldherr Alrik führt einen Rachefeldzug gegen Kratos, denn auch er kämpfte um das Heilmittel, das Calliope erhielt, um seinen sterbenden Vater zu retten. Seit er dem Spartaner im Kampf unterlag, sinnt Alrik, ebenfalls von Verlust angetrieben, auf Rache, die nur durch göttliches Eingreifen verhindert werden kann: Kratos ruft Ares um Hilfe an und schwört ihm Treue, wenn er Alrik und seine Armee töte. Der Kriegsgott willigt ein und als Zeichen des neuen ‚Vasallenstatus‘ von Kratos erhält der Spartaner die sogenannten Chaosklingen – zwei Schwerter, die mit glühend-heißen Ketten an seinen Armen befestigt werden.⁸ Während also die Lesbarkeit des Körpers den genealogischen Verlust bezeugt, repräsentieren die Waffen des Spartaners den unbedingten Willen zum Erhalt und der Vermehrung der eigenen *fama*; für eine heroische Heldenfigur nichts Ungewöhnliches, denn „kämpferische Überlegenheit und Sieghaftigkeit [...] [sind] heroische Qualitäten“, wie sie sich bereits in den Darstellungen auf griechischen Halsamphoren und Trinkschalen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. finden (vgl. Rüh 26). Diese Form der Kampfplust führt jedoch zur Tötung seiner eigenen Familie, wenn Ares in einer der unzähligen Schlachten und Dorfplünderungen seines Günstlings Lysandra und Calliope unter die Dorfbevölkerung mischt. Kratos tötet in kriegerischer Rage seine eigene Frau und Tochter und realisiert den Verrat des Kriegsgottes erst nach dem Tod seiner Familie. Anstatt damit – wie geplant – den absoluten Kriegervasallen zu erschaffen, der von familiären Bindungen losgelöst ist, schafft sich Ares damit seinen entschiedensten Kontrahenten.

Zugleich wird Kratos mit einem Fluch belegt, der ihn dazu zwingt, die Asche seiner Familie auf seiner Haut zu tragen – er wird zum Ikon eines gebrochenen Heros, dessen auszeichnendes Merkmal der Kriegswut gegen ihn gewandt wird und zu einem genealogischen Verlust führt, den er durch göttlichen Verrat selbst zu verantworten hat.

Kratos sinnt auf Rache, kündigt seinen Treueschwur gegenüber Ares auf und setzt sich zum Ziel, diesen zu töten. Der Schwurbruch hat zur Folge – wie es in *God of War: Ascension* geschildert wird –, dass seine Taten ihn als Visionen und Albträume heimsuchen. Kratos erhält im Prequel *Chains of Olympus* kurzzeitig die Möglichkeit, in einer Form des Jenseits doch noch mit seiner Tochter Calliope vereint zu sein. Doch erneut folgt göttlicher Verrat, der in diesem Fall von Persephone und dem Titanen Atlas ausgeht. Dadurch wird Kratos erneut dazu gezwungen, sich von seiner Tochter zu trennen, da er seine Tochter nur retten kann, wenn er sich von ihr trennt. Gerade in dieser Szene, in der der Spieler selbst aktiv Vater und Tochter per wiederholtem Tastendruck auseinanderreißen muss, wird die Dimension des erneuten Verlusts und der verweigerten Chance auf Bewältigung der eigenen Schuld des Protagonisten eindrücklich in Szene gesetzt.

Wird der Verlust seiner Familie mit dem erfolgreichen Schwurbruch am Ende von *Ascension* als die charakteristische Tat des Protagonisten reaktualisiert, so steht sie am Ende von *God of War I* erneut im Vordergrund. Bevor es Kratos gelingt, den Kriegsgott zu töten, sieht er sich mit dem Trugbild seiner Familie konfrontiert, das von mehreren Doppelgängern in der Gestalt von Kratos bedroht wird. Die Aufgabe des Spielers wie der Spielfigur besteht darin, Lysandra und Calliope vor der wiederholten Tötung durch die Doppelgänger des Spartaners zu beschützen, was unter anderem dadurch gelingen soll, dass Kratos seine Familie umarmen kann, um ihr Lebensenergie zu schenken, die von seiner eigenen abgezogen wird. Schließlich muss Kratos jedoch erneut mit ansehen, wie seine Familie durch ihn und die Chaosklingen getötet wird, wodurch der Eigenanteil des genealogischen Verlusts dem Protagonisten erneut vor Augen gestellt wird. Derart mit dem Verrat des Kriegsgotts wie auch seiner eigenen Schuld konfrontiert, tötet er den Kriegsgott – seine Schuld jedoch bleibt unbewältigt.

Dafür macht er in *GoW II* und *GoW III* letztlich die Götter verantwortlich, mit deren Verrat seine Verluste zusammenhängen und begibt sich auf einen fortschreitend exzessiven und gewalttätigen Rachefeldzug gegen den Olymp, der mit dem Untergang Griechenlands und dem Tod seines Vaters Zeus endet. Während der Themenkomplex der Rache und vor allem der Tötung seiner Familie bisher als Reaktualisierung der Brüchigkeit des Heros Kratos auf unterschiedliche Arten thematisiert wurde, spielt er in *GoW II* und bis zum Ende von *GoW III* kaum eine Rolle. Erst kurz vor dem Abschluss von *GoW III*

wird Kratos erneut mit dem Tod seiner Familie konfrontiert, aber es gelingt ihm dieses Mal, die Tötung und die damit verbundene Schuld zu akzeptieren. Er schöpft sprichwörtlich Hoffnung, die der Sage in *GoW I* nach in Pandoras Büchse zurückblieb, als die darin befindlichen Plagen die Menschheit heimsuchten. Nachdem Kratos die Box in *GoW I* öffnete, erhielt er die Kraft der Hoffnung, die jedoch bis zu diesem Moment hinter „layers of guilt“⁹ zurückblieb. Daraufhin tötet er Zeus und (vermeintlich) sich selbst, um die Kraft der von ihm neu gefundenen Hoffnung als Gabe an die Menschheit zu veräußern, anstatt die – nun alleinig verbleibende – Macht als letzter Gott für sich zu beanspruchen oder an den Geist Athenes abzutreten. Kratos stirbt am Ende von *GoW III* also weniger einen ‚klassischen‘ Tod für die eigene *memoria* und Apotheose, sondern den Tod eines ‚modernen Helden‘, der sich „selbstlos für eine gute Tat opfert“ (Rüth 25).

Mit Blick auf den aktuellen Ableger der *GoW*-Serie und der darin konstatierten neuen Rolle von Kratos als Vaterfigur¹⁰ von Atreus kann also bis hierhin festgehalten werden, dass diese Rolle in einem familiären Gefüge keinesfalls ein Novum der Figurenkonstitution des Protagonisten ist. Vielmehr ist der Aspekt der Genealogie neben dem Streben nach Fama das tragische Fundament, auf dem die durchaus komplexe Figur aufgebaut ist. Es kann nicht geleugnet werden, dass die Ausmaße der Rache und damit verbundener Gewaltanwendung Kratos als „merciless, rage-filled genocide machine“ (Martin) erscheinen lassen; doch ist daneben die Dimension des um Vergebung kämpfenden (Anti-)Helden bereits vor *GoW IV* ebenfalls ein wesentlicher Teil der Figur.

Vielschichtigkeit oder Humanisierung einer heroischen Heldenfigur? Ein Annäherungsversuch an die Figurenkonstitution von Kratos

Nachdem aufgezeigt wurde, dass hinter der ausufernden Gewalt des Spartaners und neuen Kriegsgottes, die einen nicht unerheblichen Teil seiner Figurenzeichnung ausmacht, vor allem Verlust und Schuld stehen, geht es nun um die Frage nach der Figurenkonzeption von Kratos als ‚humanisierte‘ Heldenfigur in *GoW IV*. Dazu wird im Folgenden aus strukturalistischer und semiotischer Perspektive heraus die Figur des Spartaners näher beleuchtet werden.

Die zentrale Heldenfigur weist von *GoW I-IV* für den Rezipienten mit erwartbarem Vorwissen¹¹

– also mit dem Wissen um die zuvor geschilderten Ereignisse – Merkmale auf, die einen unnahbaren, brutalen und vor Rachsucht blindwütigen Halbgott neben Kratos als „a father, a broken man, and a betrayed man“ (Kriska) stellen. Mit Blick auf ursprünglichere Konstitutionen von Heldenfiguren aus der mittelhochdeutschen Heldenepik ist eine derartige – möglicherweise auch irritierende – Vielschichtigkeit eindimensional wirkender Heldenfiguren nichts Ungewöhnliches. Elisabeth Lienert nennt als wesentliche Merkmale von Helden in „vormodernem Erzählen“ u.a. den

Namen, [...], Eigenschaften und Affektäußerungen [und] ihre Geschichte, gelegentlich ihre Fama und/oder tradierte Rollenvorgaben. (Lienert, *Figurenkonstitution* 52)

Mit Blick auf Kratos ist dabei vor allem von Interesse, dass eine „stark begrenzte Innenweltdarstellung, widersprüchliche Wertungen, fehlende Stimmigkeit“ (52-53) wesentliche Bestandteile der Handlungen einer Heldenfigur sind. Während die Innenwelt des Spartaners in *GoW I-III* nur durch die geschilderten Passagen angedeutet oder in heldenepischer Manier von einer Erzählerstimme beschrieben werden, übernimmt in *GoW IV* Kratos' Sohn Atreus diese Funktion. Er fungiert als Gradmesser seiner inneren Verfasstheit; so bspw. als Kratos seine Vergangenheit vor seinem Sohn zu verschweigen versucht, was sich jedoch physisch als Krankheit seines Sohns manifestiert, die er nur durch die offene Annahme seiner Taten und Identität gegenüber Atreus gänzlich kurieren kann. Mit der Transgression vom mythischen Raum Griechenlands in den mythischen Raum Skandinaviens gewinnt die Heldenfigur zudem transtextuellen Charakter.¹² Das bedeutet vor allem, dass sie zu einer „hybride[n] Figur[]“ wird, „die aus mindestens zwei Schichten – der des Einzeltexts und der der Sage [...] – zusammengesetzt“ (Lienert, *Figurenkonstitution* 55) ist. Das Vorwissen aus den Vorgängern von *GoW IV* wird zur Sage über den verbitterten Kriegsgott aus Griechenland, was zugleich die Möglichkeit eröffnet, die Erzählung der Figur nun neu zu gewichten. Eine derartige Mehrschichtigkeit der Heldenfigur über mehrere Texte hinweg ist natürlich keine Erfindung der 2000er Jahre, sondern findet sich unter der hier vorgeschlagenen Vergleichsperspektive bereits in Texten der mittelhochdeutschen Heldenepik. Zu denken wäre hier an die strukturell ähnlich organisierte und prominente Figur Siegfrieds, dessen mythische Vergangenheit als Drachentöter und Eroberer des Nibelungenhorts im ‚Nibelungenlied‘ selbst nur noch eine untergeordnete

Rolle spielt, wohingegen seine Identität als Ritter und höfisch Werbender um Kriemhild in den Vordergrund rückt (56). Während beide Aspekte konstitutive Teile der Figurenkonstitution Siegfrieds sind, liegt doch der Akzent auf der ritterlichen Identität des Helden, wobei das mythisch-archaische Substrat des Drachentöters durchaus den Weg in die Handlung zurückfindet, was in der Exorbitanz des Helden im (Wett-)Kampf besonders prägnant deutlich wird.

In ähnlicher Weise scheint die Reinszenierung des Kriegsgotts in *GoW IV* zu funktionieren. Von Beginn an steht im aktuellen Ableger der Spielereihe ein Element im Vordergrund, das in den Vorgängern nur partiell eingespielt wurde und an die gebrochene Seite des Heros erinnerte: Die Trauer des Helden – nun um den Tod seiner zweiten Frau Faye. Im Gegensatz zum Auftakt von *GoW I-III* steht zu Beginn keine Konfrontation mit übermächtigen und mythischen Kontrahenten wie der Hydra in *GoW I* oder dem Meeresherr Poseidon (*GoW III*); stattdessen bestattet er zusammen mit Atreus seine Frau Faye. Während die Lesbarkeit der nun transtextuellen Heldenfigur als „episches Substrat“¹³ den Spieler der Vorgänger an die Vergangenheit des Helden erinnert und die im Moment des verbrennenden Körpers zu reaktualisieren vermag, wird die Asche von Kratos' Frau dieses Mal zum Gegenstand der *memoria* an Faye. Zugleich nehmen ihre sterblichen Überreste eine zentrale motivierende Funktion für den weiteren Spielverlauf ein, denn das Ziel von *GoW IV* besteht darin, ihre Asche auf dem höchsten Berg der ‚Neun Reiche‘ zu verstreuen. Erstmals geht es nicht primär um eine Rachehandlung und Schuldbewältigung – es geht um die Reise zu einem exponierten Punkt des neuen Raums zusammen mit einer Begleitfigur.¹⁴ Von Anfang an findet eine neue Akzentsetzung statt: Die initiale Inszenierung des Spartaners gelingt über Trauer (um seine verstorbene Frau), Reue und Sühne (symbolisiert durch das inferierte Ablegen der ikonischen Chaosklingen).¹⁵ In *GoW IV* steht die tragische Facette der Figurenkonstitution des Spartaners im Zentrum.

Doch ist mit diesen ersten semiotischen und dramaturgischen Indikatoren einer neuen Schwerpunktsetzung aus heldenepischer Perspektive heraus noch nicht die Frage geklärt, inwiefern es überhaupt möglich ist, einen heroischen, wenn auch gebrochenen Helden, ‚nahbar‘ werden zu lassen. Dazu sollen zunächst exemplarisch antike und mittelhochdeutsche Heldendarstellungen und Heldenschemata nach ihrer Bedeutung und Funktion befragt werden, um darauf aufbauend Bezüge zur Figurenkonzeption des Spartaners herstellen zu können.

Der Heros als Identifikationsfigur

Es soll im Folgenden primär aufgezeigt werden, dass Helden – auch Heroen – nicht nur als herausgehobene und unerreichbare Figuren verstanden wurden, sondern bereits seit der Antike eine Form von rezeptionsseitigem Identifikationspotenzial bieten. Ralf van den Hoff stellt mit Bezug auf bildliche Heldendarstellungen auf dem Heiligtum Apollon in Delphi auf Vasen und auf weiteren Medien heraus:

Personal identification with the figures depicted in architectural sculpture must have been another important factor in their reception. (von den Hoff 163)

GoW IV versteht es dabei aus narrativer wie aus ludischer Perspektive heraus, dieses Identifikationspotenzial gegenüber der (Anti-)Helden-Struktur der Vorgänger neu zu mobilisieren, während sich jedoch die grundsätzlich komplexe Anlage der Figur auch vor dem Hintergrund antiker und mittelalterlicher Heldenkonzepte nicht verändert.

Sehr allgemein formuliert fungieren Heldenfiguren in der Antike wie auch im Mittelalter als ‚Aufbewahrungsorte‘ einer identitätsstiftenden Vergangenheit desjenigen kulturellen Kollektivs, das sich ihre Geschichten erzählt.¹⁶ Sie weisen besondere Merkmale wie „die Nähe des Heros zu den Göttern“ (Rüth 26)¹⁷ oder „göttliche [] Elternteil[e]“ (Meyer 25) auf und sind im Kern

ein das Maß des Gewöhnlichen überragende[] Mensch[en] von außerordentlichen Fähigkeiten und außergewöhnlichem Einsatz. (Lienert, *Heldenepik* 9)

Den Großteil ihres Lebens verbringen sie im Kampf mit Kontrahenten menschlicher oder übermenschlicher Art (vgl. ebd.). Elisabeth Lienert betont dabei jedoch:

Moralisch vorbildhaft ist sein Handeln [d.h. des Helden, FN] jedoch häufig nicht; auch Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit, Verrat und Mord sind [...] an der Tagesordnung. (9-10)

Rüth spricht davon, dass Heroen auch „moralisch korrupt“ (Rüth 28) sein können. All diese Merkmale, die sich bei Kratos wiederfinden lassen, dienen jedoch zunächst weniger einer (intendierten) Identifikation des Rezipienten mit der heroischen Heldenfigur als vielmehr der Demonstration „inkommensurable[r] Exorbitanz“ (Friedrich 176)¹⁸. Zugleich lassen sich aber in der bildlichen Heldendarstellung der

Antike Strukturen erkennen, die beispielsweise Heroen zum alter ego des gemeinen Fußsoldaten werden lassen. Dazu unterscheidet Marion Meyer „nicht-narrative und narrative Bilder“ am Beispiel der Darstellung der Kriegerbergung in der Zeit zwischen dem 7. und 5. Jahrhundert v. Chr. u.a. auf Halsamphoren, einem Volutenkrater, einer Kleinmeisterschale und auf Augenschalen (vgl. Meyer 26). Narrative Bilder verweisen demnach auf tradierte Heldenerzählungen und damit traditionelle Szenen – im Kontext der Aithiopsis und der Kleinen Ilias stellt das Bild der Kriegerbergung Aias dar, der die Leiche Achills vom Schlachtfeld trägt (vgl. Meyer 26). Zugleich konnte Meyer jedoch herausarbeiten, dass sich in nicht-narrativen Darstellungen dieser explizite Verweishorizont ändert, indem lebensweltliche Bezüge zur ‚klassischen Bildkomposition‘ der Kriegerbergung hinzutreten.

An die Stelle von Achill und Aias treten „anonyme Figuren“ wie Athleten oder Krieger, sowie der Oikos des anonymen Kriegers in Form von Frauenfiguren, die sich von dem Kämpfer verabschieden oder dessen Leiche trauernd in Empfang nehmen (Meyer 31). Sie schließt daraus:

Mit der Anwesenheit von Nichtkombattanten verschiebt sich der Fokus der Bilder. Die Betrachter werden daran erinnert, dass der gefallene Krieger von seinem Oikos empfangen und betrauert wird. (Meyer 33)

Mit der Rückbindung der Heldendarstellung an den Kontext gesellschaftlicher Wertvorstellungen und individueller Lebensrealität sind Heldenfiguren bereits in dieser klassisch-bildlichen Dimension mehrdimensional. Sie besitzen narratives Potenzial auf eine dem klassischen Rezipienten potentiell bekannten Szene, die die herausragenden kriegerischen Eigenschaften der beiden dargestellten Figuren veranschaulicht. Zugleich verweisen sie über sich hinaus und besitzen durch den Bezug zum Oikos (archaisch-)gesellschaftliches Identifikationspotenzial – sie sind zu einem gewissen Grad ‚nahbar‘. Meyer fasst dieses Phänomen treffend mit folgenden Worten zusammen: „Jedes Bild von Achill ist notwendigerweise auch das eines Mannes“ (Meyer 36).

Doch können nicht nur antike Helden – ungeachtet ihrer Exorbitanz – in der Darstellung zu gesellschaftlichen Bezugsgrößen ‚nahbar‘ werden, sondern ebenso heldenhafte Figuren mitelhochdeutscher Heldenepik. Dabei spielen in der Erzählung dieser Figuren weniger politische Aspekte oder die adäquate Darstellung ihrer historischen Vorbilder eine Rolle; vielmehr werden

komplexe geschichtliche Ereignisse des germanischen *heroic age* (375 n. Chr. bis 568 n. Chr.) auf „menschliche Affekte, Motive und Konflikte“ (Lienert, *Einführung Heldenepik* 10) reduziert (vgl. 9-10). Udo Friedrich weist darauf hin, dass Heldenepik vor aller „Subjektthematik [...] den Einbruch von Kontingenz“ thematisiert (Friedrich 176). Er stimmt mit den Beobachtungen Lienerts darin überein, dass Heldenerzählungen vor allem bestimmte „Erzählkerne“ enthalten, thematisieren und reflektieren; dazu gehören u.a. „Genealogie, [...] Identitätsfindung, Liebe“ (178). Zentrales Merkmal von Heldenerzählungen ist damit die „Störung der Normalität“, die in „Form von Verrat und Rache“ herbeigeführt werden kann (181). Die Zuordnung des erzählten Geschehens der *GoW*-Reihe zur Heldenepik liegt mit dem Fokus auf derartige Erzählkerne nahe – mit Konsequenzen für die Lesart von Kratos. Heldenfiguren dienen als übersteigerte Leitfiguren, die von der alltäglichen Kontingenz nicht betroffen sind. Sie dienen als Fundament einer kollektiv tradierten Erinnerung einer bestimmten kulturellen Gesellschaftsformation und fungieren damit in ihrer gesamten Figurenanlage als ein uneinholbares Leitbild. Der exorbitante Held ist also „ein imaginärer Doppelgänger des Menschen“ (183)¹⁹. Gerade mit einer derartig überzeichneten Darstellung von Heldenfiguren wird die Verhandlung von Erzählkernen in Kontingenzsituationen ermöglicht – eine Form der Identifikation ist zur Auseinandersetzung mit den von ihr repräsentierten Eigenschaften und Ereignissen also notwendiger Bestandteil der Konzeption einer Heldenfigur.

Für eine „Vermenschlichung“ oder „Humanisierung“ eines heroisch-archaischen Helden allerdings, wie sie von der Medienlandschaft für Kratos im neuen *GoW IV* konstatiert wird, ist über Identifikation hinaus auch Empathie des Rezipienten mit der Figur notwendig. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht kann mit Verena Barthel dazu festgehalten werden, dass die im Text, und eben auch im Narrativ des digitalen Spiels eröffneten Wertehorizonte ebenso wichtig für die Empathie lenkung des Rezipienten sind wie das Wissen um die Innenwelt der Figur, das über (erzählte oder dargestellte) Mimik und Gestik oder aber einer vom Erzähler gewährten Innensicht erlangt werden kann (Barthel 31-54). Doch ist es Merkmal heroischer Helden, dass eine Einsicht in die Innenwelt nur in Ausnahmefällen gewährt wird (Lienert, *Figurenkonstitution* 52). Ähnlich verhält es sich mit Kratos, dessen Emotionen in *GoW I-III* vor allem in Form von Zorn und Rache bestimmt sind, während die Aspekte von Schuld und Scham durch die im Vergleich mit der Gesamthandlung nur kurzen Sequenzen, in denen er mit dem Verlust seiner Familie konfrontiert ist,

inferiert werden. Zusammen mit dem „*primacy-Effekt*“ (Barthel 67)²⁰ in *GoW I*, in dessen erster Szene Kratos als gebrochener Held beim Versuch sein Leben zu beenden eingeführt wird, ist er trotz seiner gewalttätigen, misogynen und moralisch fragwürdigen Gewalttaten²¹ von Beginn an eine komplexe Figur. Die Reaktualisierung des Verlusts und damit die Überblendung des vor Rachsucht Tobenden mit dem Trauernden als empathie lenkende Struktur kann dabei als Stilmerkmal der *GoW*-Reihe betrachtet werden.

Der Kriegsgott in einer fremden Welt – begrenzte Autonomie als Empathiefaktor

Im mythischen Setting griechischer Antike, dem Erzählungen von Verrat, Rache und Schuld nicht fremd sind, werden zwar keine historisch komplexen Vergangenheiten, aber kulturspezifische Erzählkerne verhandelt. Stehen in *GoW I-III* die Frage nach den Ausmaßen von Selbstjustiz, dem Umgang und der Bewältigung von Schuld sowie dem (göttlichen) Egozentrismus von Rachehandlungen im Vordergrund, thematisiert und inszeniert *GoW IV* die Kehrseiten. Von Beginn an geht es um die Frage nach Vermeidung von Schuld und der angemessenen Bewältigung von Trauer sowie um die (moderne) Frage nach der Autonomie des exorbitanten Helden. Damit rückt der verhandelte Werthorizont und die „Axiologie von Werten“ (Friedrich 179), die die Heldenfigur repräsentiert, in den Sinnhorizont zeitgenössischer Rezipienten, während die Vorgänger sich nicht um Integrationsfähigkeit in einen aktuellen Werthorizont bemühten, beziehungsweise eine vormodern archaische Heldenepik mit klar inszenierter Antiheldenposition in den Vordergrund stellten.²² Für den ludischen Rezipienten gilt dies in besonderer Weise, wenn die

Fiktionalisierung von Spiellogiken als [Helden-]Figuren zusätzliche Formen emotionaler Anteilnahme am Spielgeschehen (Schröter, *Figur* 110)

bedeutet. Empathie lenkende Strukturen des Textmediums können also im digitalen Medium über den interaktiven Aspekt mit der dargestellten Welt mithilfe der Spielfigur ebenso mitgedacht werden.

Der Aspekt einer begrenzten Autonomie, der im starken Kontrast zum unaufhaltsamen ‚Aufstieg‘ des Spartaners zum Kriegsgott bis zur Vernichtung des Olympos in *GoW I-III* steht, wird

in der Spielmechanik dabei gleich auf mehreren Ebenen inszeniert. Kratos ist immer noch fremd in der neuen Umgebung Skandinaviens, was sich vor allem daran zeigt, dass er seinen Sohn zur Übersetzung sämtlicher Runen und Sagentafeln der nordischen Mythologie benötigt. Kratos ist die Zusammensetzung und die Agonalität der nordischen Götterwelt nicht vertraut, weswegen Baldur, der wiederholt die Auseinandersetzung mit dem Spartaner als Fremdem in seiner eigenen Welt sucht, selbst einen Großteil der Spielzeit als „the Stranger“ bezeichnet wird. Statt einer erläuternden Erzählerstimme sind Rezipienten- und Spielfigurenwissen intern fokalisiert. Durch den Verzicht auf eine auktoriale Erzählinstanz, die durch Atreus (und einen weiteren – einer auktorialen Erzählinstanz ähnelnden – Non-player character namens Mimir) ersetzt wird, erhält Kratos zeitgleich mit dem Spieler schrittweise Wissen über die Welt, in der er sich befindet. Zudem können „figurenbezogene Informationen [und] in die Spielwelt integrierte Informationsträger“ (Schröter, *Figur* 114) ausschließlich von Atreus und dem späteren Begleiter Mimir dechiffriert werden. Indem für die (Spiel-)Figur Kratos die Spielwelt (vgl. Rauscher 3-26) nicht aus sich heraus erschlossen werden kann, erschließen sie sich Spieler und Spielfigur gemeinsam. Der narrative und der ludische Rezeptionsmodus rücken in Form dieser begrenzten Autonomie der Welterschließung zusammen.²³ Zugleich werden die im Rezeptionsprozess hervorgerufenen *narrativen* und *ludischen Emotionen* in eins gesetzt. Ludische Emotionen entstehen nach Felix Schröter „durch das eigene Handeln der Spieler im Spiel und [der] Auseinandersetzung mit dessen Regelsystem“ – eine typische Emotion ist dabei „Neugier (etwa beim Erkunden der Spielwelt)“ (Schröter, *Figur* 118). Narrative Emotionen entstehen hingegen durch die dramaturgische Inszenierung der Spielwelt sowie dem „Kurzschluss‘ von Figuren- und Spielerzielen“, wobei die „Übernahme einer aktiven Handlungsrolle sowie einer audiovisuellen oder ideologischen Figurenperspektive“ eine zentrale Rolle spielt (117-118). Über die neuartige Akzentsetzung in *GoW IV* wird im Gegensatz zu den Vorgängern ein Spielziel formuliert, das den zuvor genannten „Kurzschluss“ auf der Basis „einfühlerischer Perspektivübernahme“ (117) ermöglicht.

Mit C. Klimmt u.a. wird die in *GoW I-III* evolierte „counterempathy“ (Hefner u.a. 352) des Rezipienten in ihr Gegenteil verkehrt. Zugleich wird die Autonomie in der Erfüllung dieser Aufgabe durch eine fremde Welt erschwert, wodurch das ludische Element der Neugier bei der Raumerschließung zur Grundvoraussetzung für die Erfüllung des auf narrativen Emotionen

basierenden Spielziels wird. Dies wird jedoch nur in Abhängigkeit der Begleitfigur Atreus möglich, wodurch der narrativ bedrohliche Verlust eines weiteren Familienmitglieds für Kratos in *GoW IV* auch zur Bedrohung des tatsächlichen Spielfortschritts wird. In gewisser Weise holt die reinszenierte Tragik der gebrochenen Heldenfigur den ludischen Rezipienten auf diese Weise ein, wodurch die Tragik der Heldenfigur auf der Ebene der Narration wie auch auf ludischer Ebene in den Vordergrund rückt. Nicht umsonst bewirkt der drohende Tod seines Sohnes den sprichwörtlichen Gang durch Helheim. In dieser Episode wird ausschließlich die Vergangenheit von Kratos reaktualisiert und dabei vor allem die Bedrohung einer begrenzten Autonomie der (griechischen) Götter thematisiert, die aus dem „Zirkel des Vatemords“²⁴ nicht ausbrechen können.²⁵ Diese Bedrohung holt Kratos am Ende von *GoW IV* noch einmal ein, wenn er an einer Wand mit einer Prophezeiung, die mit den bisherigen Ereignissen übereinstimmt, das Bild von sich entdeckt, wie er leblos im Schoß seines Sohnes liegt.

GoW zeigt sich hier exemplarisch für digitale Spiele „als hochgradig selbstreflexives Medium“ (Bojahr 240), das auf narrativer und ludischer Ebene das Handlungsspektrum von Spieler und Spielfigur über den Aspekt begrenzter Autonomie zusammenführt. Das bedeutet, dass es über eine derartige Verknüpfung von erzählender und interaktiver Ebene und einer derart komplex inszenierten perspektivischen Annäherung von Spieler und Spielfigur trotz Third-Person-Perspektive das erreicht werden soll, was C. Klimmt et al. für Identifikationsprozesse in interaktiven Medien bereits beobachtet haben:

Due to the direct link between players and characters that video game interactivity facilitates, it is reasonable to assume that very quick and profound alterations of players' self-perception happen through identification. (358)

Dieser temporäre Wechsel des rezipientenseitigen *point of view* ist die Grundlage zur Empathie mit dem in *GoW IV* reinszenierten Spartaner. Zudem tritt die Konzeption des Helden als hybride Figur selbst in die Reflexion, wenn in der zweiten Hälfte des Spiels die ikonischen Waffen, und damit auch die Vergangenheit der Figur samt der damit verbundenen, negativ konnotierten Dimensionen, in die Erzählung einbrechen. Die Mehrdimensionalität der Figur wird von diesem Zeitpunkt an in der Auseinandersetzung mit seinem Sohn und mit sich selbst bis zum Ende der erzählten Geschichte thematisiert. Während

Kratos Atreus vor der Wiederholung des „cycle of patricide“²⁶ bewahren möchte, muss er gewissermaßen in Fortsetzung der Annahme und Vergebung eigener Schuld in *GoW III* nun die Hybridität seiner eigenen transtextuellen Figurenkonstitution annehmen. Das Schema des exorbitanten Helden wird zum Gegenstand narrativer Reflexion und Teil der Lesbarkeit von Kratos, wenn er die Bandagen über den von den Ketten der Chaosklingen vernarbten Armen löst, damit sie von außen wahrnehmbar sind.

Die Spielfigur reflektiert als integrierter Bestandteil der Spielwelt zugleich ihre bereits von Beginn der *GoW*-Reihe angelegte Spannung einer aggressiv-rücksichtslosen und gebrochenen Heldenfigur. Der im neuen Raum fremde Held bewältigt mit Bernd Basterts' Überlegungen zu fremden Helden das Sagengedächtnis (Bastert 394) der ihm zugrundeliegenden Sagenwelt der Vorgänger und ermöglicht damit ludischen Rezipienten mit Vorwissen um dieses Substrat eine Rejustierung ihrer Perspektive auf den Heros. Dieses Voraugenstellen des heroischen Helden auf ludischer wie narrativer Ebene scheint der Ausgangspunkt für die breit geteilte Wahrnehmung eines „humanisierten“ Helden zu sein, den Kratos in *GoW IV* darstellen soll.

Abschließend gilt also festzuhalten, dass bereits vor dem digitalen Medium eine Identifikation mit heldenhaften Figuren und den ihnen zugrundeliegenden Erzählkernen und -schemata seit der Antike möglich und intendiert ist. Die Reduzierung auf menschliche Affekte ist ein dominierendes Stilmerkmal, das Heldenfiguren auszeichnet und komplexe historische Ereignisse sowie kulturelle Sinnhorizonte exemplarisch in die Reflexion des Rezipienten zu rücken vermögen. Eine „Annäherung“ an eine Heldenfigur kann damit ebenso erzielt werden wie die absolute Distanz zu ihr. Mit Blick auf *GoW IV* kann schließlich weniger von einer plötzlich eingetretenen „Humanisierung“ des Helden gesprochen oder gar eine Neukonzeption konstatiert werden. Das „Trauma als das andere der heroischen Erzählung“ (Assmann 68, zit. n. Centner 59) ist von Beginn der Spielereihe an präsent. Kratos ist und bleibt die tragische Heldenfigur, die er seit *GoW I* ist; der Unterschied zu *GoW IV* besteht vor allem darin, dass letzteres es dem Rezipienten ermöglicht, die Mehrdimensionalität der Figur durch ihre Reinszenierung, ihre begrenzte ludische Autonomie und das narrative Voraugenstellen des komplexen Heldenschemas mitzuvollziehen.

Florian Nieser ist derzeit Drittmittelangestellter im DFG-Projekt ‚AMAD‘ (Archivum Medii Aevi Digitale) an der LMU München am Lehrstuhl

für Mittelalterliche Geschichte. Er schloss seine Promotion 2018 in Germanistischer Mediävistik mit der Arbeit „Die Lesbarkeit von Helden. Uneindeutige Zeichen in der *Bataille d'Aliscans* und im *Willehalm* Wolfram von Eschenbachs“ ab. Derzeitige Forschungsschwerpunkte sind semiotische Codierungen von Heldenfiguren (Heldenepik, höfischer Roman), Dingsemiotik, Game Studies, Inter- und Transmedialität sowie Digital Humanities.

* Dieser Artikel erschien in einer früheren Version in: PAIDIA-Zeitschrift für Computerspielforschung. 16. April 2019. 09. September. <<http://www.paidia.de/is-everything-different-boy-ueberlegungen-zur-humanisierung-einer-heroischen-heldenfigur-in-god-of-war-iv/>>.

1 Wo nicht explizit anders erwähnt, wird mit Bezug auf Kratos darunter das Prinzip von Jürgen Sorgs *Erzählfigur* verstanden, deren Konzeption sich auf Vorlagen aus der literarischen Tradition bezieht, vgl. Schröter, *Figurenkonzeption* 23.

2 Vgl. grundlegend von See, *Was ist Heldendichtung?* von 1978, sowie ders. *Held und Kollektiv* von 1993, zitiert nach: Lienert, *Figurenkonstitution* 68.

3 Siehe Holtus. Eine deutsche Übersetzung der Version M hat Knapp vorgelegt.

4 Vgl. dazu ausführlich Nieser, *Lesbarkeit* 45-65.

5 Kratos findet im Spielverlauf eine Amphore, auf der er selbst als Heros mit blutigen Klingen abgebildet ist. Offenbar fasst diese Darstellung den Heros ins Bild, der in *GOW IV* hinter eine ‚humanisierte‘ Version des Helden zurückzutreten scheint. Unterstützt wird diese Lesart der Amphore, da sie für eine Art Initiationsritus von Atreus genutzt wird. Er trinkt zusammen mit seinem Vater Kratos einen Schluck Wein aus der Amphore, wodurch das Bild auf der Amphore – die Geburtsstunde des Geists von Sparta, der seine Familie im abgebildeten Furor tötete – mit einer Szene kontrastiert wird, in der das genealogische Verhältnis als intakt und gestärkt inszeniert wird. Das Motiv der bildlichen Heldendarstellung auf antiken Trägermedien scheint also auf die Spielreihe rückblickend metareflexiv eingesetzt zu werden und findet damit auch Eingang in diesen Beitrag.

6 Vgl. dazu allgemein Fahlenbrach 121-178.

7 Dieser Konnex von Verrat, Verlust und Schuld findet sich in mittelhochdeutscher Literatur bei komplexeren Held*innenfiguren wieder. Dietrichs (tragische) Heldenvita aus den „Fluchtepen“ basiert auf dem Verrat seines Vertrauten Witege und dem dadurch verursachten Verlust seines Bruders Diether, doch bleibt ihm eine Rache an Witege wiederholt verwehrt, was das tragische Schicksal des *armen Dietrich* ausmacht (Lienert, *Einführung Heldenepik* 104). Hier wird unvollendete Rache zu einem Makel der Heldenfigur, wohingegen exzessive Rache, die wie bei Kratos von einem Schuldbewusstsein am Tod von Verwandten und der eigenen Familie befeuert wird, am Beispiel der Kriemhild-figur im *Nibelungenlied* ein maximal destruktives Potenzial besitzt. Zudem kann eine Tendenz zur Dämonisierung der Figur ausgemacht werden, die bei Kriemhild sogar im Text wiederzufinden ist, wenn Hildebrand sie als *valandine* betitelt (NL 2371,4).

8 Das Bewahren eines Heros durch göttliches Eingreifen ähnlich eines *deus ex machina* ist ein oft verwendetes Element in altfranzösischer Heldenepik wie der *Bataille d'Aliscans* (BdA), wenn es im Kampf gegen die Sarazenen auch um den Kampf um Anspruch auf ‚Wahrhaftigkeit‘ der Religionen geht, die miteinander in Konflikt stehen. So wird bspw. Guillaume – ein christlich konnotierter Kämpfer – im Kampf gleich mehrfach vor dem Tod bewahrt, weil es Gott nicht gefalle (BdA 1387,92; 1424,33).

- 9 <<https://godofwar.fandom.com/wiki/Hope>> 25. März 2019.
- 10 Kratos in der Rolle des Vaters wird bereits in *GoW III* im Zusammenhang mit der Figur Pandora thematisiert, wenn er sie aus ihrer Gefangenschaft befreit und zögert, als sich herausstellt, dass er sie den Flammen des Olymps opfern muss. Während Pandora sich für Kratos opfern möchte, hält Kratos sie zunächst zurück, bis die Aussicht auf die scheinbar nur durch den Tod des Mädchens zu realisierende Rache dominiert: „Ultimately, Kratos' hatred towards Zeus proved greater than his desire to safeguard Pandora. Kratos lashed out at Zeus, while Pandora disappeared into the flames.“ <<https://godofwar.fandom.com/wiki/Pandora>> 25. März 2019. Für diesen Hinweis danke ich Robert Baumgartner.
- 11 Zur Rolle von erwartbarem Vorwissen bei der Figurenkonzeption vgl. u.a. Nieser 2-23; Lienert, *Figurenkonstitution* 51 mit Bezug auf Jannidis sowie Schulz 330.
- 12 Zudem wechselt sie aus literarischer Perspektive in einen Raum, dessen Skaldendichtung aus dem 9.-11. Jahrhundert Zorn, Rache und Verängstigung der Kontrahenten als zentrale Eigenschaften der heroischen Anführer der Wikinger ins Zentrum stellt. Nach Diana Whaley ist dabei eine Tendenz einer ‚Naturalisierung‘ von Gewalt zu erkennen, indem bspw. das Element Feuer bei Brandschatzungen die menschliche agency in Form von rücksichtsloser Gewalt gegen Familien depotenziert (Whaley 81).
- 13 Bastert 394. Darunter versteht er Anspielungen in mittelhochdeutschen Texten auf frühere oder parallele Sagentraditionen, die nur von Rezipienten erschlossen werden können, die über ein Wissen aus diesen Traditionen verfügen.
- 14 Bezüge zu John Campbells Heldenreise wie dessen aktualisierender Adaption von Christopher Vogler in ‚The Writer's Journey‘ liegen hier nahe, vor allem in der Form, wie sie von Robert Cassar in seiner narrativen Analyse der ersten drei *GoW*-Teile vorgelegt werden. Dabei teilt er die einzelnen Stationen der Heldenreise in drei Akte: „Act 1 - Departure/Separation“, „Act 2 – Descent Initiation, Penetration“ und „Act 3 – Return“ (Cassar). Eben diese Stationen durchläuft Kratos nicht nur in *GoW I-III*, wie es Cassar aufzeigt, sondern in sehr klarer Form auch in *GoW*, wenn nach dem Aufbruch dem Vater-Sohn-Gespann vielfach Herausforderungen und Kämpfe mit mythischen Wesen wie Trollen und Drachen bevorstehen, bevor sie nach der erfüllten Aufgabe an den Anfangspunkt ihrer Reise zurückkehren.
- 15 Zudem wird die Axt nicht als Waffe, sondern als Werkzeug eingeführt, das erst im Spielverlauf zur Waffe wird.
- 16 Vgl. u.a. von den Hoff 161; Lienert, *Einführung Helldenepeik* 9-23.
- 17 Siehe Centner 61.
- 18 Vgl. auch Centner 61.
- 19 Mit Bezug auf Müller-Funk 119.
- 20 Barthel versteht darunter das hohe Gewicht des Erstdrucks einer Figur, das auf ihrer ersten Vorstellung beruht und später nur schwer zu revidieren ist.
- 21 Vgl. zu Sexismus in Spielen auch in Bezug auf *GoW* u.a. Batchelor; Gertz; Neurkar; Joho.
- 22 Auf ludischer Ebene wird die Abgrenzung zu dieser Antiheldenposition dadurch bedingt, dass beim *player character* als „Schnittstelle der Interaktion des Spielers mit der Spielwelt [...] Spielziele zu persönlichen Zielen fiktiver Wesen werden“: Schröter, *Figur* 109.
- 23 Vgl. zu den Rezeptionsmodi Fahlenbrach/Schröter.
- 24 https://godofwar.fandom.com/wiki/The_Cycle_of_Patricide (25. März 2019).
- 25 Dieser Zirkel wird durch die Beziehung Baldurs zu seiner Mutter Freya in *GoW IV* gespiegelt, denn nachdem Baldur durch die Pfeilspitze aus Mistel an Atreus Jacke von seinem ‚Fluch‘ befreit wird, möchte er seine Mutter Freya töten. Mit

diesem drohenden Elternmord konfrontiert schreitet Kratos ein und tötet Baldur mit dem Hinweis darauf, dass Kratos und Atreus als Götter nun besser sein müssten – sich also aus diesem Zirkel genealogischer Tötung befreien müssen, in dem sich Kratos in *GoW I-III* befand und erneut in Helheim in *GoW IV* damit konfrontiert wird: „Quoting his father, Kratos claims that the cycle must end and that they all should be better, as he snaps Baldur's neck a second time, killing him once and for all“: <https://godofwar.fandom.com/wiki/Baldur> [25.03.2019].

26 <https://godofwar.fandom.com/wiki/The_Cycle_of_Patricide> 25. März 2019.

Medienverzeichnis

Spiele

- God of War*. Santa Monica Studios 2005.
- God of War II*. Santa Monica Studios 2007.
- God of War: Chains of Olympus*. Santa Monica Studios 2008.
- God of War III*. Santa Monica Studios 2010.
- God of War: Ghost of Sparta*. Santa Monica Studios 2010.
- God of War: Ascension*. Santa Monica Studios 2013.
- God of War*. Santa Monica Studios 2018.

Literatur

Primärliteratur

- Bartsch, Karl und Helmut de Boor (Hg.). *Das Nibelungenlied*. Übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Reclam 2007.
- Knapp, Fritz Peter (Übers.). *Aliscans: Das altfranzösische Heldenepos nach der venezianischen Fassung M*. Eingeleitet und übersetzt von Fritz Peter Knapp. Berlin: De Gruyter 2013.
- Holtus, Günter (Hg.). *La Versione Frano-Italiana della „Bataille d'Aliscans“: Codex Marcianus fr. VIII [=252]*. Tübingen: Niemeyer 1985.

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck 2006.
- Barthel, Verena. *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte am Beispiel des Willehalm-Stoffs*. Berlin: De Gruyter 2008.
- Bastert, Bernd. „Fremde Helden? Narrative Transcodierung und Konnexion des ‚Nibelungenlieds‘ im mittelniederländischen ‚Nevelingenlied‘“. *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Hg. Heike Sahm und Victor Millet. Berlin: De Gruyter, 2014: 385-402.
- Batchelor, James. „Anita Sarkeesian: ‚Games need to tell better stories that don't oversimplify oppression‘“. *gameindustry.biz*. 19. Mai 2017. 25. März 2019. <<https://www.gameindustry.biz/articles/2017-05-18-anita-sarkeesian-games-need-to-tell-better-stories-that-dont-oversimplify-oppression>>.

- Bojahr, Philipp und Michelle Herte. „Spielmechanik“. *Game Studies*. Hg. Thomas Hensel und Andreas Rauscher. Wiesbaden: Springer, 2018: 235-250.
- Cassar, Robert. „God of War: A Narrative Analysis“. *Eludamos. Journal for Computer Game Culture*. 7. 1 (2013): 81-99. 25. März 2019. <<http://www.eludamos.org/index.php/eludamos/article/viewArticle/vol7no1-5/7-1-5-html>>.
- Centner, Jasmin. „Rückkehr eines Helden? Odysseus als mythische Identifikationsfigur in Primo Levis ‚Die Atempause‘“. *helden.heroes.heros* 5.1 (2017): 59-69. 25. März 2019. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2017/01/07.
- Eadicicco, Lisa. „Review: The New ‚God of War‘ Game is Different, Bold and Demands Your Attention.“ *TIME*. 18. April 2018. 25. März 2019. <<http://time.com/5245517/god-of-war-review/>>.
- Fahlenbrach, Kathrin. *Medien, Geschichte und Wahrnehmung. Eine Einführung in die Mediengeschichte*. Wiesbaden: Springer, 2018.
- Fahlenbrach, Kathrin und Felix Schröter. „Game Studies und Rezeptionsästhetik.“ *Game Studies. Aktuelle Ansätze der Computerspielforschung*. Hg. Klaus Sachs-Hombach und Jan-Noel Thon. Köln: von Halem 2015: 165-208.
- Friedrich, Udo. „Held und Narrativ. Zur narrativen Funktion des Heros in der mittelalterlichen Literatur.“ *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Hg. Heike Sahn und Victor Millet. Berlin: De Gruyter, 2014: 175-194.
- Fuchs-Jolie, Stephan. „Metonymie und Metapher bei Wolfram.“ *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. 22. *Anglo-German Colloquium Düsseldorf*. Hg. Elizabeth Andersen u.a. Berlin: De Gruyter, 2015: 413-425.
- Gamwell, Chase. „Humanizing Kratos.“ *Imperium News*. 08. Juni 2018. 25. März 2019. <<https://imperium.news/humanizing-kratos/>>.
- Gertz, Nolen. „#GamerGate. Is It About Misogyny or Ethical Journalism? Why Not Both?“ *abc*. 21. November 2014. 25. März 2019. <<https://www.abc.net.au/religion/gamer-gate---is-it-about-misogyny-or-ethical-journalism-why-not-b/10098830>>.
- Hefner, Dorothee u.a. „The Video Game Experience as ‚True‘ Identification: A Theory of Enjoyable Alterations of Players‘ Self-Perception.“ *Communication Theory* 19 (2009): 351-373.
- Jannidis, Fotis. *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2004.
- Joho Jess. „‚God of War‘ depicts the disease and destruction of toxic masculinity.“ *Mashable*. 26. April 2018. 25. März 2019. <<https://mashable.com/2018/04/26/god-of-war-fatherhood-patriarchy-destruction-male-power-fantasy/?europe=true>>.
- Kriska, Mark. „God of War: You Were Wrong About Kratos.“ *Mammoth Gamers*. 04. Mai 2018. 25. März 2019. <<http://mammothgamers.com/2018/05/god-of-war-wrong-about-kratos/>>.
- Lienert, Elisabeth. *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2015.
- . „Aspekte der Figurenkonstitution in mittelhochdeutscher Heldenepik.“ *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 138. 1 (2016): 51-57.
- MacDonald, Keza. „God of War’s Kratos was an angry lump of muscle. I made him a struggling father.“ *The Guardian*. 26. April 2018. 25. März 2018. <<https://www.theguardian.com/games/2018/apr/26/god-of-war-sony-kratos-father-son-cory-barlog>>.
- Martin, Garrett. „God of War Doesn’t Entirely Solve the Kratos Problem.“ *Paste*. 23. April 2018. 25. März 2019. <<https://www.pastemagazine.com/articles/2018/04/god-of-war-doesnt-entirely-solve-the-kratos-proble.html>>.
- Meyer, Marion u.a. „Der Heros als alter ego des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. Bilder im Wandel.“ *Antike Kunst* 55 (2012): 25-51.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien: Springer, 2008.
- Neurkar, Martin. „In Defense of a violent, misogynistic serial killer.“ *Game Architecture*. 14. Oktober 2012. 25. März 2019. <<https://web.archive.org/web/20151001070630/http://www.gamearch.com/2012/10/14/in-defense-of-a-violent-misogynistic-serial-killer/>>.
- Nieser, Florian. *Die Lesbarkeit von Helden. Uneindeutige Zeichen in der Bataille d’Aliscans und dem Willehalm Wolframs von Eschenbach*. Stuttgart: Metzler, 2018.
- Rauscher, Andreas. „Raum.“ *Game Studies*. Hg. Thomas Hensel und Andreas Rauscher. Wiesbaden: Springer, 2018: 3-26.
- Rüth, Antonia. „Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen.“ *helden.heroes.heros* 4.2 (2016): 23-31. 25. März 2019. DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/03.
- Schröter, Felix. „Don’t show it, play it. Filmische und nicht-filmische Figurenkonzeption im Computerspiel.“ *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, H. 5 (2013): 22-39.
- . „Figur.“ *Game Studies*. Hg. Thomas Hensel und Andreas Rauscher. Wiesbaden: Springer, 2018: 109-128.
- Schulz, Armin. *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Berlin: De Gruyter, 2012.
- von den Hoff, Ralf. „Media for Theseus, or the different images of the Athenian polis-hero.“ *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*. Hg. Linn Foxhall u.a. Stuttgart: Steiner, 2010: 161-188.
- von See, Klaus. „Was ist Heldendichtung?“ *Europäische Heldendichtung*. Hg. Ders. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978: 1-38.
- . „Held und Kollektiv.“ *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 122 (1993): 1-35.
- Whaley, Diana. „The Fury of the Northmen and the Poetics of Violence.“ *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Hg. Heike Sahn und Victor Millet. Berlin: De Gruyter, 2014: 71-94.
- Wolfman, Marv. *God of War*. Issue #1-1st. DC/Wildstorm, 2011.

Kujtim Rrahmani

The Hero ‘Who Saw the Deep’

Gilgamesh’s Wonder, Fear, and Grief

Gilgamesh, the old king hero of Uruk, echoes primary human quests and emotions by displaying fundamental features of the psyche. He elicits the humanity in all of us as he heroizes and de-/reheroizes himself throughout his great journeys and through emotions which emerge and vanish while he is wandering. Within the semantic arc of hero-warrior and hero-wise man, he reconfirms the emotional trinity, composed of wonder, fear, and grief, as well as imaginary thinking; in this way, Gilgamesh echoes the nature-nurture ties as human sense makers.

Yet to what extent does the hero Gilgamesh exemplify spaces of life and fiction? The old and new emotional events derived from the interplay of a trinity of emotions are deeply rooted in the old Babylonian bonds of real everyday life with emotions and poetics. The hero of deeds becomes a sage hero who, rather than ensuring physical protection, provides us with meaning, dilemmas and a wide range of feelings. By forging a culture of questioning, by expressing a rich range of emotions, and also by teaching us how to make friends, he continually provides a plentiful substratum for the poetics of emotions. Gilgamesh provides access to the heroic cosmology, from the old Indo-European epic paradigm to Asian ‘non-heroic’ sages. Gilgamesh – this *Ungeheuer*, as Rilke used to call him.

Hero of deeds and emotions

Why look back through almost five millennia of time and space at Gilgamesh, this old hero of fiction and history? Because he continually displays fundamental features of our psyche; he enables us to rediscover ourselves, emotionally and intellectually. By heroizing and deheroizing himself throughout his great journeys – fighting against Humbaba and trying to reach immortality – he sparks emotional heroization and deheroization in us. Yet one dimension of his multifarious

adventure has also been interpreted as follows: “he experiences friendship with Enkidu and death as the inevitable limit of life” (Zocco 17).¹

Actually, it is supposed that *The Epic of Gilgamesh* (hereafter referred to as *The Epic*) – this very first imaginary palimpsest of human life, often referred to as the Standard Babylonian Epic² – “was not composed as poetry at all” (Harris xiii); it is believed to have had a “possible cultic use” (Tigay 51) alongside other functions such as “entertainment and edification” (52). Its mythic structure likely added an additional perspective in those days. An assumption could be made that everyday life had been based precisely on these *polis-poiesis* entanglements. Thus, both the real and imaginary spaces of Gilgamesh’s heroic and non-heroic life in *The Epic* exemplify the human need for both pragmatism and aesthetics. Notwithstanding, between the historically attested king on the Sumerian King List and the fictional hero of *The Epic*,³ Gilgamesh is familiar to us as a fictional hero whose great heroic deeds are replaced by emotions. As a matter of fact, Gilgamesh, the cruel ruler who, at the beginning of *The Epic*, is enclosed in the inner kingdom of his ego, becomes a warrior hero when Enkidu shows up. Meeting and fighting with Enkidu heralds the end of his tyranny, while their newly forged friendship marks his new journey into the world.

But what makes Gilgamesh human and a unique hero in his journeys? Tyrannical rule and fighting against rivals? A sense of friendship and love? His adventures in the Netherworld and his search for immortality? His strong emotions about terrestrial and eternal life? Wonder? Fear? Grief?

First of all, Gilgamesh is more than an epic hero. The spectrum of his heroism is broader than in the Ancient Greek epic where heroes enjoy immortal glory among mortals as warriors (bound to gods by their semi-divine origins) and are closer to the earlier mythical roots of the hero.⁴ As the image of the hero and the ‘non-heroic’ hero have been distilled through five

thousand years of culture and poetry, Gilgamesh proves that “cultural activity began and remains deeply embedded in feelings” (Damasio 1).⁵ Foster described Gilgamesh as a man “who feels more deeply than ordinary men” (Helle, Emotions 6). All his experiences, *Erlebnisse*, and emotions – seen from a classical perspective – reappear in many forms in other narratives, from the Homeric world to present-day literature.⁶ Often within the Indo-European poetic imaginary, “emotions tend to be represented as external forces that come to one, enter one, or seize one” (West 87). Emotional shifts follow the changes in the hero’s character. In fact, Gilgamesh, beginning as a hero of deeds, shifts towards embracing the character of the post-hero who is then reheroized; he turns from a warrior into a wise man who finds his way back home and to enjoy the rest of his life; different emotional colours follow or accompany his new experiences. The hero from the beginning of the story, who beat the dreadful Humbaba in the second part of the *The Epic*, is no longer the same; he becomes the hero ‘who saw the Deep’, a hero with a shamanistic sense of seeing the world (especially after the ninth tablet) – his emotions shine differently, more softly, not as audaciously as they did when he encountered Humbaba. By wandering along new paths, the old hero undertakes the next difficult task of self-reheroization. The warrior becomes a sagacious, enlightened hero; the emotional horizon of his Lebenswelt changes as well. The hero of deeds, characterized by a warrior’s emotional ties, now yearns for eternal life; his emotions are rebuilt in line with his ‘non-heroic’ hero persona, that of a man who seeks and speaks about meanings of life like a Nietzschean Zarathustra. In this way, the heroic psyche displays rich emotional records and stories; the real-life hero becomes a fictional hero, entering into new, complex imaginary and emotional negotiations between the ‘real’ and the ‘fictional’.

Yet can emotions be heroized? If heroes are also made up of strong emotions, they become constituents of heroic iconicity. The dictum ‘great deeds – strong emotions’ depicts epic heroes like Gilgamesh as emotionally moving creatures. It seems to be an oxymoron in itself but Gilgamesh, from today’s perspective, serves as a generic resource of ‘heroization of emotions’ as a unique identification marker of the hero.

To put it briefly, an emotion becomes a mark of both heroism and heroization of the hero through the memory of deeds and appropriate emotions. As a part of heroic deeds, the emotional horizon also becomes a part of the hero’s character. From this viewpoint, there is no hero

without emotions or beyond the horizon of emotive reception; in the case of Gilgamesh, that would be a hero *sui generis*. In fact, every hero depicts a *sui generis* attitude which is supposed to sublimate the effects of deeds and emotions as a single entity.

Gilgamesh reconfirms these strong, ancient ties between a hero’s deeds and emotions, turning the culture of life and artistic emotions into a perpetual interplay. Here we find meanings and sensitivities derived from the dialogic action between the hero and the other, nature, self, society, and animal. This dialogic interplay implies that the layers of emotions are echoing life stories, reaching beyond the superficiality of melodramatic, momentous emotions.

The highly subtle manner of this shifting mapping urges a kind of Homeric question; we must hazard a guess at whether only one author (Sin-leqi-unninni) created the text or if it was many authors.

The plan of the integrated epic thus testifies to the working of a single artistic mind, and the work of this person is so creative that he deserves to be considered an ‘author’ rather than an editor or compiler. (Tigay 42)⁷

The emotional resonance is delivered as if from one authorial instance who is highly emotionally attached to the narrative. By and large, *The Epic* as a whole forms a coherent structure with regard to the emotional narrative strategy.

Journeying and feeling

When “in the Epic of Gilgamesh, primal experience of humankind is told” (“im Gilgamesch-Epos Urerfahrungen der Menschheit erzählt werden”; Negele 10, translation KR), these experiences include a wide range of human feelings. In order to have such experiences, the hero has to be on a journey, as a great wanderer.

First of all, the story of Gilgamesh is rooted in the presence of wonder as a generic source of poetic images and events. Here, wonderment simply makes sense. Fear and grief are bound to it, together forming the big picture of the Gilgameshian landscape and journey. Moreover, the trinity composed of these three ‘primitive emotions’ helps Gilgamesh build both his rational and irrational states of mind, deriving meaning from the never-ending human endeavour.

The emotional architecture of *The Epic* becomes an encompassing poetic state of mind,

from wonder, fear and grief to many other joyful and sad, mournful feelings. Does Gilgamesh display more fear or more desire toward life? Does desire for life transcend into fear of death, and is he on the path of searching for immortality?

Fear and wonder transpose the arc of human sensitivity that builds meanings. Hence, these emotions become intelligible entities; by offering many viewpoints and playing a role in the story, they build the epistemic landscape of Gilgamesh's inner world. *The Epic* reaffirms the human being's place in the world, as well as the human fascination with words, emotions and ideas. The human being depicted here displays a bipolar world view on several occasions. By representing urban and barren landscapes, respectively, Gilgamesh and Enkidu embody

the cooperation of city and steppe, especially for what the representative of the city hopes to accomplish in the steppe, far from the city's power. (Fleming/Milstein 26)

To some extent, the Gilgamesh-Enkidu relationship displays "a clear polarity between nature and culture" (Nortwick 15). Yet the geo-poetic delineation of emotions and behaviours of the heroes (wilderness against civilization) is gradually internalized as an inner quest of Gilgamesh's. He disregards 'the horizontal' of life in favour of 'the vertical'. In fact, this shift in his heroic trajectory is anticipated in the opening verses of *The Epic*, where he is introduced as a man 'who saw the Deep':

He who saw the Deep:

the country's foundation, 1 1
[who] knew ..., was wise in all matters! 2
(George 1)

Obviously, the Deep holds more meaning for Gilgamesh, the 'wise hero' of the vertical, than the water's depths into which he will plunge. For him, plunging into the Deep entails plunging into the aspirations and emotions of life, while looking for the conditions and meanings of eternal life. On the other hand, he who plunges sees the Deep. Gilgamesh has been plunged into deep desire and along a meandering path; he has touched the wonders through his wanderings; he has known fear, he has known grief, he has felt joy, bliss and mourning, but images of wonders have always remained his initial motivation.

Gilgamesh's rich experiences 'unearth' a strong categorization of the story as an assemblage of *mythoi* turned into the amalgam of real and imaginary. Fantastic becomes real and real becomes fantastic (especially in tablets IX-XII).

In addition, myth appears here as an emotional and intellectual creator of life – as one of its core elements. By nature, epics always contain an aura of myth and fantasy about the distant past, rendering them emotional and intellectual interpreters of the world.⁸ Myths know how to wonder, how to explain, and how to say nothing. Gilgamesh's psyche is derived from myths and turns him into a worshipped historical as well as fictional hero. The wonderment, for him, is provided by his genealogy: he is two-thirds descended from gods and one third human. The archetypal hero is always a part of journeys and miracles, and bound up with deities and nature, the animal and the human.

The 'transformation' of animals into humans is also exemplified by Enkidu's savage comportment and his eventual behavioural metamorphosis into a nurtured human being. It is the harlot's wonder and the force of her love that finally weaken Enkidu, the wild man, and make him go to Gilgamesh. The wonder of making love for six days and seven nights draws him out among the people, where he finds himself astonished and displays strange behaviour: he does not even know how to eat bread or drink ale. There are two stages of Enkidu's transition from an animal to a human being. "First, one must learn to think like a human being, and second, one must learn to think like a member of society" (Helle, *New Fragment*).

Though not at the forefront of the story, wonder dwells in the background of *The Epic*. After appearing in Gilgamesh's dream, Enkidu appears in reality and is irritated by Gilgamesh's evil rule in Uruk and his cruel *droit de seigneur*. As a result, Enkidu decides to fight Gilgamesh. Surprisingly, just after the combat, they form a bond of friendship. And when Gilgamesh introduces Enkidu to his mother, Ninsun, he admires and describes him as the 'mightiest', like 'a rock from the sky'. Great foes become great friends. Their initial enmity takes the shape of a gift of grace as it turns into an imperishable emotional-intellectual liaison of friendship which, among other things, "involves dialogue and togetherness" (Scruton 156). These two features are irreplaceable within the emotional culture of friendship, which has been deeply ingrained into world literature and 'human scripture'. Their wonder, fear, and rage were transformed into a sentiment of admiration for each other. It is precisely these sentiments of their amicable bond that shine when they prepare to go and fight the ogre Humbaba. Enkidu warns Gilgamesh:

'Humbaba, his voice is the Deluge, Y 110
His speech is fire,

and his breath is death! 112/13
 Why do you desire to do this thing? 114
 An unwinnable battle is Humbaba's ambush! 115
 (George 18)

Their revealing discourse is evidence of the common emotional state of the two friends. The urge they feel for adventure is greater than the risk. The peak of yearning for heroic glory is evident: "Gilgamesh wishes to defeat the monster Huwawa in order to establish his name forever" (Smith xii). Nevertheless, Enkidu asks Gilgamesh's senior advisers to try to change his mind. They tell him:

'You are young, Gilgamesh,
 borne along by emotion, 11 289
 All that you talk of you don't understand. 290
 (George 22)

But Gilgamesh, this man of emotions, is determined to go to the Forest of Cedar to fight the ferocious Humbaba in order to win glory. After questioning whether fear would make him change his mind, he and Enkidu depart for the Forest and Enkidu finally asks him:

'Where you have *set your mind*
 begins the journey Y 273
 Let your heart have no fear,
 keep your eyes on me! 274
 (George 29)

In this way, they keep each other's fear at bay. Over the course of their journey, Gilgamesh becomes obsessed with the good omens he has seen in a dream, as they provide emotional plenitude and certainty. Back in reality, Gilgamesh asks the mountain to deliver him another dream. Gilgamesh and Enkidu use fantasy discourse as a peaceful shelter from reality. They build a house in their dreams and live between the real world and fantasy, waiting for action, a marvellous life under the shade of the cedars, sweet and full of delight. This time spent waiting becomes highly emotive time; they experience wonder, mystery, fear, and desire. Even the weather changes miraculously. A marvel of nature takes place above the heroes' heads:

Black became the clouds of white, V 135
 raining down on them death like a mist. 136
 (George 42)

This natural wonder is further compounded by the coming of thirteen winds in favour of the heroes, who are under the protection of the gods. Finally, the combat ensues and the identification

with wonder is realized through the words of the hero:

[Said] Gilgamesh to [him,] to Enkidu: Ish 10'
 "Now, my friend, we must
 impose our victory. 11'
 The auras slip away in the thicket, 12'
 – the auras slip away, their
 radiance *grows dim*." 13'
 (George 45)

Gilgamesh and Enkidu must use their awakened forces in alliance with the gods and nature. They must win before their auras and the protection afforded to them by the gods slip away. Just in time, they kill the Bull of Heaven, but their bad luck begins afterwards.

This great win has a very high price. The gods hold a council and decide that Gilgamesh and Enkidu have fought too cruelly, so one of them must die as punishment. An illness is inflicted upon Enkidu and he succumbs. After losing his best friend, Gilgamesh forgets the glory of winning the battle. His great lament for the death of Enkidu begins. The force and tone of his grief is commensurate to that of Achilles' for his friend Patroclus. Gilgamesh's lamenting song is captivating:

'O Enkidu, [whom] your mother, a gazelle, VIII 3
 and your father, a wild donkey, [did raise,] 4
 whom the wild [asses] did rear with their milk, 5
 whom the beasts [of the wild did teach]
 all the pastures 6
 O Enkidu, may the paths [of] the
 Forest of Cedar 7
 mourn you [without pause]
 by day and by night! 8
 'May the elders of teeming Uruk-the-
 Sheepfold mourn you! 9
 may the crowd who gave us their
 blessings [mourn you!] 10
 May the high [peaks] of hills and
 mountains mourn you, 11
pure 12
 May the pastures lament like your mother! 13
 (George 63)

This wonderful, enchanting, mournful song continues for eight more quatrains. Gilgamesh wants to share his grief with all the people who have known him, with all the flora and fauna that are familiar to him – rivers and pastures, mountains and fields.

By building a heroic statue of Enkidu, he turns his mourning into admiration. He summons

the coppersmith, the goldsmith, the blacksmith, the lapidary, and the jeweller to fashion a statue with features of gold, lapis lazuli, ivory, alabaster, and silver. His heartbreak reflects strong feelings of loss, intertwined with wondrous, extraordinary scenes, as follows:

[Six days I wept for him and seven nights.] X 58
 [I did not surrender his body for burial.] 59
 [until a maggot dropped from his nostril.] 60
 (George 78)

Not surrendering Enkidu's body for burial also ritualizes Gilgamesh's grief.

It is the nature of grief to keep its object perpetually in its eye, to present it in its most pleasurable views, to repeat all the circumstances that attend it, [...] to go back to every particular enjoyment, to dwell upon each [...]; in grief *the pleasure* is still uppermost (Burke 34-35),

precisely because this is 'the tragic pleasure' of the lost world. On the other hand, his grief is infused with wonderment. Gilgamesh is shocked by how his beloved friend has turned into clay 'just like that'.

By becoming aware that death is a strange regime in the realm of maggots, he grows fearful of death and decides to wander the wilderness in search of the eternal. "It is his grief over this loss that in part drives Gilgamesh's second journey, but even more so he is driven by his fears that he too will die" (Ackerman 34). Consequently, "the death of his friend sends Gilgamesh in search of immortality" ("Der Tod des Freundes bringt Gilgamesch dazu, das ewige Leben zu suchen"; Sallaberger 12, translation KR). From this very moment, Gilgamesh begins to fear death. His grief for the loss of Enkidu first emerges as a fear of losing his own beauty, and then evolves into a fear of ephemeral life. From an Accadian perspective, immortality tends to be identified with truth, "the pursuit of truth is not an approach to an unattainable utopian wishful thinking" ("Das Streben nach Wahrheit ist nicht die Annäherung an eine unerreichbare utopische Wunschvorstellung"; Radner 13, translation KR).

For Gilgamesh, 'true life' takes on a greater meaning than it did for his dead friend, Enkidu. Yet his fear of death, as a permanent feeling, also increases his feelings of wonder, amazement, and love. He finally has no choice but to wander through the wilderness and cross the ocean to seek the path of his forefather Utanapishtim, the survivor of the flood, in order to find eternal life.

Gilgamesh's walk along difficult paths and through darkness, fuelled by a desire for life, is very Dantean. His thrilling journey is populated with different settings and emotions, and he eventually arrives under the brilliance of the trees of the gods. But "Gilgamesh does not only leave the here-and-now world of Uruk to travel through a strange space. He also travels in time" (Maier 28) in search of immortality.

Gilgamesh listens to Utanapishtim recount his great experiences from the day of Deluge:

Even the gods took fright at the Deluge, XI 114
 They left and went up to the heaven of Anu, 115
 Lying like dogs curled up in the open. 116
 The goddess cried out like a
 woman in childbirth. 117
 (George 92)

Gilgamesh expresses a strong desire to follow his path, even though wherever and whenever he will turn, 'there too will be Death'. He gets enthusiastic when Utanapishtim tells him about the plant of heartbeat, which can bring him youth. In the sea, he at last discovers this plant and manages to take hold of it, but suddenly, a snake sneaks up silently and grabs the plant from him. Gilgamesh again experiences disappointment and grief, and a return to the emotions of everyday life.

By becoming a hero who, even for a short moment, possessed the medicine for eternal life, Gilgamesh becomes a source of unlimited imaginal and emotional life, of wonders, fears, and desires. He should, according to Utanapishtim, find *energeia* to rebuild life in his beloved *polis*, Uruk. He has no choice in the matter.

Moreover, also enclosed within this terrestrial scope of perception is the image of the divine, through the internalization of the emotional-intellectual relations between humans and deities. After failing to seize the plant of immortality, the sense of Gilgamesh's old, common, everyday life comes back; it now appears the only one, the best possible and feasible one. "Indeed Gilgamesh would be much less impressive if he succeeded in finding immortality" (Bowra 128). Eternity, as a horizon that belongs to deities, melds at the very end of the story into the tangible demands of everyday life. Remaining by Gilgamesh's side is his 'old friend' – grief – which becomes familiarised as a lamenting tone of the heroic in literary culture from this point onward for centuries.

On the other hand, mourning and melancholia in Gilgamesh's life go beyond the modern concept of self-destructive savagery, proposed by Freud.⁹ Here, mourning and grief are strongly

attached to the sense of loss; loss of the beloved man, in this case, turns the focus toward the hero himself, as a worthless being. However, this perspective changes. In addition, the events of Gilgamesh's lifetime evoke in us the image of a jar full of wild, mild, bitter, and sweet juices and wines. He often invokes the scent of these drinks as an echo of his first home. Not accidentally, he is advised by a tavern keeper in the very middle of his journey:

'O Gilgamesh, where are you wandering? Si iii 1

'The life that you seek you never will find: 2
when the gods created mankind, 3
death they dispensed to mankind, 4
life they kept for themselves. 5

But you, Gilgamesh, let your belly be full, 6
enjoy yourself always by day and by night! 7
Make merry each day, 8
dance and play day and night! 9

'Let your clothes be clean, 10
let your head be washed, may you
bathe in water! 11

Gaze on the child who holds your hand, 12
let your wife enjoy your repeated embrace! 13

(George 24)

According to the tavern keeper, home is the destiny of the mortal man. And Gilgamesh shouldn't seek other options, but should instead accept this and go back home. When his journey comes to an end, he has to reinvent the meaning of his own life within the tangible sphere of his everyday reality, sharing joy, bliss and grief with his people. This very point of return to his terrestrial, emotional relations with his family and friends echoes the poetic power of feelings as primary sense-making agents, personal events, and poetic experiences.

In due course, for Gilgamesh, wondering becomes wandering and vice versa. But at the very end of his journey, when he decides to go back to Uruk to live with his beloved (and eventually dies there), he gets restless and feels the need to wander again, sensing grief or some kind of nostalgia for the unattainable. Life becomes both a mournful and joyous song all in one. He tries to transcend the emotional emptiness distilled from the sense of the unattainable to reach a refuged reality of everyday life and emotions.

For Gilgamesh, walking away knowing, understanding, and feeling both fantasy and real life all at once becomes an even greater motivation to live on after the end of his quest for immortality. To some extent, this terrestrial awakening opens

a path to the secret of bliss itself, which is in his hands.

Bound with wonder

Looking back on this hero's marathon, are there any perceptible distinctions between the fictional and non-fictional horizons of wonder, fear, and grief?

In general, Gilgamesh's amalgamated factual-aesthetic order is arranged flawlessly and to the extent that one might speak of a fluid, interchangeable interplay between natural and aesthetic emotions and behaviours. Gilgamesh, as a historical king and as a fictional hero, yearns for eternity but finally returns to his very common life, as everyone must.

In 'real life', just like in *The Epic*, fear and grief, along with wonder, become cornerstones of poetics. Usually, wonder is a sublimation of other emotions.

Wonder, the most neglected of primary aesthetic experiences within modernity, involves aestheticization of delight, or of the pleasure principle rather than the death principle, whose agent within aesthetic experience is the sublime. (Fisher 2)

The aesthetics of wonder often have different features than the aesthetics of thought; wonder retains some originary features of *poiesis* which are not simply translatable into the poetics of thought. When a wonder occurs, it is, "at least in part, an *experience*" (Solomon 78) or an *Erlebnis*, which becomes an 'event' where dimensions of showiness and drama meld together. This is the perfect milieu for planting and cultivating the seed of a hero.

Wonder also brings sense and meaning to human events, phenomena and ideas; it has crucial emotional ties to poetic phenomena and human perception. One might say there is no hero without some level of wonder; heroic wonderment usually dwells in wandering. The hero also instinctively internalizes fascination and danger, and finds extraordinary ways of manifesting the "animating force of astonishment"¹⁰ in his relationship with the world – and with us. This is why his adventure becomes our adventure.

The hero Gilgamesh greatly exemplifies this relationship. In *The Epic*, fear and grief remain perhaps the best accessories to wonder, by essentially retaining their status as primary emotions, always ready to provoke other effects. However, simply catching the feeling of wonder

is not enough for a hero to lead a satisfying life. "We are always taken somewhat by surprise" (Tymieniecka xiii) but this emotion can only cause an emotional interplay in alternation with other emotions.

In the case of Gilgamesh, his spontaneous switching between wonder, fear, and grief creates a vivid conversation between a 'culture of wonder', a 'culture of fear', and a 'culture of mourning' as a trinity of emotional siblings in the same family of life and poetry. Wonder affirms or rejects joy and amazement but is close to fear and deep sorrow as well. A kind of 'natural state' of wonder might be easy to achieve when catapulted into other affections and emotional events. To summarize, the Gilgameshian culture of emotions finds the easiest and most convincing way, psychologically and aesthetically, to transcend into the poetics of emotions. Within this psychological-poetic space, emotions such as wonder, fear, and grief come into play spontaneously. It is exactly this space where poetics recognize ethics and politics, *dulce* recognizes *utile*, and affection recognizes the newly arriving cognitive impulses. An interrogation of such a relationship between emotions, ideas, and events is currently being re-actualized through neuro and cognitive endeavours, through 'paleopoetics' and 'neopoetics'.¹¹

Although heroes are sometimes considered memoryless, it seems that heroic culture cannot forget its tragic roots; catharsis becomes an agora of intense emotions and deeds epitomized as a result of previous events. He who epitomizes these roots of emotional deeds becomes a new hero. Heroes like Gilgamesh radiate such power and command admiration. To radiate power is the main *raison d'être* of an 'old hero' such as Gilgamesh, which also makes him a 'new hero'—and a 'new-old friend' as well. Heroes know just when to appear out of nowhere as unexpected friends.

Gilgamesh's journey

Nowadays, Gilgamesh conjures up the language of poetics that goes beyond the run-of-the-mill, (post)modern frontiers of literature *per se*. He simply tells the tale of fundamental humanity.

Gilgamesh links East and West, antiquity and modernity, poetry and history, and its echoes can be found in the Bible, in Homer, and in *The Thousand and One Nights*, (Damrosch 3),

as well as in Goethe and Rilke.

This work, pressed in Akkadian cuneiform script and bound up between fiction and history, has remained a map of feelings and ideas of humanity. There is almost no great human mind who has not been touched by the 'heroic hands' of Gilgamesh. If the version of Gilgamesh we have today indeed "lacks more than one third" (Maul 11), we can only imagine, without access to the complete work, how much more complex the text and also the emotional world of Gilgamesh could be.

The literary cosmology of this oeuvre spans an extremely rich arc of different topics and motives such as the meaning of life, the realm of the underworld, war, friendship, immortality, death, floods, darkness, splendour, sleeping, dreaming, awakening, chaos and order, the divine, the human vs. the animal, savagery, power, aggression, human weakness, love and cruelty, returning home, etc. In a word, Gilgamesh, as a hero, provides a whole encyclopedia of great literary themes and dramas by embodying the qualities that make up humanity. This is why Gilgamesh can be considered a hero archetype of Indo-European poetics; the grace of humanity finds a place in the drama of his epic journeys and return adventures.

Gilgamesh's identification with the Deep goes beyond the literary interpretation. It was no accident that the verse 'He who saw the Deep' served as the Babylonian and Assyrian title for *The Epic* for centuries. This Deep, before and after Gilgamesh's adventures, stands for wonder and mystery of life itself. Solving this mystery, an impossible task *sui generis*, becomes an honour belonging to Gilgamesh. Even nowadays, his great name refers to this mastery, gaining the admiration of many readers and writers over the last few decades.

Indeed, unlike most other figures from myth, literature, and history, Gilgamesh has established himself as an autonomous entity or simply a name, often independent of the epic context in which he originally became known (Ziolkowski xii-xiii);

this literary phenomenon is not very common today.

Consequently, Gilgamesh remains a classical hero, *à la* Campbell (1949), but is also a non-classical hero: he continues to appear on academic curriculums but also holds significance in literary narratives, animations, cinema, paintings, and illustrative texts.¹² This real global renaissance of Gilgamesh raises the following question:

By what process did this hero of a Mesopotamian epic from the third millennium B.C.E. become a twenty-first-century cultural icon? (Ziolkowski 2)

Certainly, this is not a rhetorical question, but neither is it a question requiring an answer. Nonetheless, a 'mystical' assumption is obvious. *The Epic* is considered a great book, and not only because it is one of the oldest surviving works of literature. Gilgamesh's time-transcending yearnings, his adventures, and his endeavour to return home largely contribute to its greatness. Such thrilling experiences, permeated by emotions including wonder, fear, and grief, might always be dazzling for human beings. Gilgamesh, a tyrant at the beginning of *The Epic*, is a different, humane creature by the end, by having become an iconic hero of humanity. In fact, Gilgamesh turns into a figure who represents the quintessence of life.

The fictional-historical figure of Gilgamesh becomes 'our hero', not because he protects us physically but more because he provides us with meaning, dilemmas, and a wide range of feelings, always delivering a good substratum for the poetics of emotions. He makes us question everything. He teaches us how to make friends and how to cultivate patience, and to find enjoyment in what we already have. He instils wonder and wander in us. And above all, he provides access to the crossroads of heroes' paths, from the old Indo-European epic paradigm to Asian 'non-heroic' facets, as two crucial ways of making sense of human life. He becomes an amalgam of hero and warrior, wanderer and sage, by opening up a path that crosses different geographies and cultures.

As a remarkable terrestrial yet fantastic figure, Gilgamesh establishes cornerstones of human texture and scripture, both secular and religious, mythical and fictional. If humanity ceased to need a hero like Gilgamesh, it would be in a lamentable state.

Kujtim Rrahmani is a writer and professor of literature at the Institute of Albanology in Prishtina, Kosovo. In the winter of 2018/19, he was a guest researcher at the University of Freiburg's Collaborative Research Centre 948 "Heroes – Heroizations – Heroisms". He has been a visiting research fellow at many universities abroad.

Rrahmani's research focuses on the intersections between poetics and emotions, intertextuality and orality, anthropoetics and life, and *polis* and *poiesis*. He has published widely on these topics. He is currently investigating the different faces of the hero and poetic/fictional forms of wonder.

1 I would like to express my thanks to the Open Society Foundation for the fellowship during which I completed this article.

2 Throughout this article, I refer to George's edition of the Standard Babylonian Epic. Other sources that were consulted are: Dalley, Harris, Ungnad/Gressmann, and Azrié.

3 The literature discussing the cultural and fictional dimension is fairly vast but for a general overview and major arguments, see Sallaberger, also Evans. As for the links of Gilgamesh with the 'Ur-Sprung' stories, see Gerhards, and with regards to the culture of iconography, see Steymans.

4 Most scholars consider Gilgamesh an 'epic hero'. See, for instance, one of the most prominent classical authorities on heroic poetry, Bowra.

5 In fact, in his book, the neuroscientist Damasio overshadows the earlier theories on emotions by negating the emotion-reason bipartition, by affirming emotion as the first human characteristic and by considering reason strongly attached to emotion.

6 See Zocco on this topic. H. H. Jahnn seems to be a great example.

7 There are different stances on the role of Sin-leqi-unninni (about 1300–1000 BC) as a possible author, compiler, translator and editor of the various extant poems, songs and other text fragments featuring Gilgamesh. It seems that he had a peculiar role in unifying these into a single version but certainly there was not one single composer of *The Epic*, which had already existed at least 1000 years before him in oral culture and written tradition, although in different versions. Sin-leqi-unninni's authorship is contested more than Homer's authorship of the *Iliad* and *Odyssey* (see also Sallaberger 2013, ch.5).

8 See Kirk on this topic.

9 Gilgamesh, as a hero, seems not to fit in perfectly with Freud's conceptuality of mourning, melancholia, and self-destructive savagery.

10 On internalizing fascination and danger and delivering 'animating force of astonishment', see Müller followed by Couquiaud.

11 Alongside Damasio's bio-perspective on feeling and culture, the concepts of 'paleopoetics' and 'neopoetics' are put forward by Brône, Vandaele, and Collins.

12 Today, the storyline of social media, TV and tabloid advertising generally departs from the 'old lines' of Gilgamesh as a 'primitive' king hero, and ranges from caricatures to commercial genres, from national to personal identifications with the hero, from ironic to ludic and affirmative modes of expression. On these issues and on the literary reception of *The Epic of Gilgamesh* in the twentieth century, see Zocco.

Works cited

Primary sources

- Azrié, Abed. *L'épopée de Gilgamesh*. Paris: Editions Albin Michel, 2015.
- Dalley, Stephanie. *Myths from Mesopotamia. Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. Oxford: Oxford UP, 1989.
- George, Andrew (ed.). *Epic of Gilgamesh*. London: Penguin, 2000.
- Harris, John (ed.). *The Epic of Gilgamesh*. San Jose, New York, Lincoln, Shanghai: Writers Club Press, 2001.
- Maul, Stefan M. (ed.). *Das Gilgamesch-Epos*. Regensburg: C. H. Beck, 2008.

Ungnad, Arthur, and Hugo Gressmann. *Das Gilgamesch-Epos*, Volumes 12-15. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1911.

Secondary sources

Ackerman, Susan. *When Heroes Love. The Ambiguity of Eros in the Stories of Gilgamesh and David*. New York: Columbia UP, 2005.

Bowra, Cecil M. *Heroic Poetry*. London: Macmillan, 1952.

Brône, Geert, and Jeroen Vandaele (eds.). *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*. Berlin: De Gruyter, 2009.

Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. New York: Oxford UP, 1990.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon, 1949.

Ciavolella, Massimo and Patrick Coleman (eds.). *Culture and Authority in the Baroque*. Toronto: Toronto UP, 2005.

Collins, Christopher. *Neopoetics. The Evolution of the Literary Imagination*. New York: Columbia UP, 2016.

Couquiaud, Maurice. *L'étonnement poétique. Un regard foudroyé*. Paris: L'Harmattan, 1997.

Damasio, Antonio. *The Strange Order of Things. Life, Feeling, and the Making of Cultures*. New York: Pantheon, 2018.

Damrosch, David. *The Buried Book. The Loss and Rediscovery of the Great Epic of Gilgamesh*. New York: Henry Holt, 2007.

Evans, Gillian R. *The First Light. History of Creation Myths from Gilgamesh to the God Particle*. London: I. B. Tauris, 2014.

Fisher, Philip. *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*. Cambridge: Harvard UP, 1998.

Fleming, Daniel E. and Sara J. Milstein. *The Buried Foundation of the Gilgamesh Epic. The Akkadian Huwawa Narrative*. Leiden: Brill, 2010.

Freud, Sigmund. *On Murder, Mourning and Melancholia*. Trans. Shaun Whiteside. London: Penguin, 2005.

Gerhards, Meik. *Conditio humana. Studien zum Gilgamesch-epos und zu Texten der biblischen Urgeschichte am Beispiel von Gen 2-3 und 11, 1-9*. Göttingen: Hubert & Co, 2013.

Helle, Sophus. *Emotions in Gilgamesh. Desire, Grief, and Identity in the Standard Babylonian Epic of Gilgamesh*. Copenhagen: University of Copenhagen, 2016.

---. "New Gilgamesh Fragment. Enkidu's Sexual Exploits Doubled." Ancient History Encyclopedia Limited. 28 November 2018. 17 July 2019 <<https://www.ancient.eu/article/1286/new-gilgamesh-fragment-enkidus-sexual-exploits-dou/>>.

Kenny, Anthony. *Action, Emotion, and Will*. London: Routledge & Kegan Paul, 1963.

Kirk, Geoffrey S. *Myth. Its Meaning and Function in Ancient and Other Cultures*. Cambridge: Cambridge UP, 1970.

Leed, Eric J. *Die Erfahrung der Ferne. Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*. Trans. Hans H. Harbort. Frankfurt: Campus, 1993.

Maier, John R. *Gilgamesh. A Reader*. Vauconda: Bolchazy-Carducci, 1997.

Müller, Lutz. *Der Held – Jeder ist dazu geboren*. Stuttgart: Opus Magnum, 2013.

Negele, Manfred (ed.). *Liebe, Tod, Unsterblichkeit. Erfahrungen der Menschheit im Gilgamesch-Epos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

Radner, Karen. *Die Macht des Namens. Altorientalische Strategien zur Selbsterhaltung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2005.

Sallaberger, Walther. *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*. Munich: C. H. Beck, 2013.

Scruton, Roger. *Death Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. New York: Oxford UP, 2004.

Smith, Mark S. *Poetic Heroes. The Literary Commemorations of Warriors and Warrior Culture in the Early Biblical World*. Cambridge: Eerdmans, 2014.

Solomon, Robert C. (ed.). *Thinking About Feeling*. New York: Oxford UP, 2004.

Steymans, Hans Ulrich (ed.). *Gilgamesch. Ikonographie eines Helden*. Fribourg: Academic Press, 2011.

Subramanian, A. V. *Aesthetics of Wonder*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1988.

Tigay, Jeffrey H. *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Wauconda: Bolchazy-Carducci, 2002.

Tymieniecka, Anna-Teresa (ed.). *Life. The Play of Life on the Stage of the World in Fine Arts, Stage-Play, and Literature*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001.

Van Nortwick, Thomas. *Somewhere I Have Never Travelled. The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic*. New York: Oxford UP, 1992.

West, Martin L. *Indo-European Poetry and Myth*. New York: Oxford UP.

Ziolkowski, Theodore. *Gilgamesh Among Us. Modern Encounters with the Ancient Epic*. New York: Cornell UP, 2012.

Zocco, Gianna. *Sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt. Das Gilgamesch-Epos in Hans Hanny Jahns Fluss ohne Ufer*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.

Les Pompiers de Notre-Dame

Before the Notre-Dame de Paris fire on April 15th, 2019, French firefighters may justifiably have felt somewhat short-changed by history. The heroic reputation of American firefighters, already popular heroes in a tradition reaching back into the 18th century, went through the roof after the devastating losses incurred on September 11, 2001, by the Fire Department of New York (FDNY) when the Twin Towers of the World Trade Center collapsed after a terrorist attack with two airplanes, killing 343 firefighters. Closer to home, the heroic reputation of British firefighting services still rests squarely on their unflinching response to terror from the air during the German *Blitz* in 1940. By comparison, the French *sapeurs-pompiers*, though one of Europe's oldest regular fire services, had not really enjoyed a strong systemic hero status, or elevation to heroic appreciation based on a particular event. Traditionally, the claim to fame of the Paris and Marseille fire brigades had more to do with their organisational status as army (Paris) and navy (Marseille) units. Consequently, their public image is not that of individualised heroes, but of the collective “soldats du feu”, soldiers of fire, and technicians of risk-taking – thus the title of a recent book about the French fire services (Boullier/Chevrier).

Other than in the U.S. and Britain, there is likewise no graphic symbolism associated with the *pompiers* like the axe and the helmets with their elongated back for the Americans, and the flat steel helmets of the British World War II firefighters and the civilian Auxiliary Fire Service (AFS). Moreover, while there is even a *bande dessinée* devoted to *Les Pompiers*, the same holds true for other professional groups like teachers and even rugby players, and of course the figures, though amiable, are less heroic than they are, well, comical (Cazenove/Stedo).

On April 15th, 2019, however, the *Brigade des sapeurs-pompiers de Paris (BSPP)* got a chance to catch up with their international colleagues when their relentless efforts saved the towers and much of the interior of one of the

most mythical places in French national history, the cathedral of Notre-Dame de Paris.

However, despite the indisputable fact that the Paris fire brigade did a remarkable job, there are, three months later, no indications that there might be a collective hero story developing as a result of the spectacular save of one of the most prominent and well-known cathedrals in the world. The closest the media got to creating a personal hero celebration were two individualised accounts of heroism – one, a priest, the other, a robot. And as far as the heroic attempts of the Paris fire brigade's *aumônier* to save sacred objects are concerned, *Le Monde* only picked up his story once the *New York Times* and the *Washington Post* had already spread the word, calling him “une sorte de héros malgré lui” (*Le Monde*).

There are some lessons to be learned from this phenomenon in view of more recent heroism theory, and heroism research. Generally speaking, heroic agency is only accredited to persons (including animals), and it is situational. However, the main interfering force in the case of the Notre-Dame de Paris fire which ultimately prevented a more extensive heroification of the active – and doubtlessly heroic – participants in its extinction may have been the church itself.

This hypothesis warrants an explanation, of course. The situation called for heroic action, the storyline for heroes. However, among the participant forces in the myth-making action were not only the firefighters themselves, and of course the national as well as international media, but the French political class and their special situation at the time. The media here as everywhere else are always eager for the heroic, preferably if laced with tragedy. If a calamitous event can be personalised into a heroic individual effort, sacrifice, or even death, the marketability of the story increases accordingly. The political class constituted a set of particularly mitigating circumstances of their own. They encumbered myth-making, in so far as the Notre-Dame fire happened during a period of political unrest. So-called yellow-vest

anti-government activists were staging violent protests in Paris and other cities on a weekly basis, wreaking havoc, and not refraining from creating not just the 'normal' post-protest detritus of broken windows, burning cars, and garbage cans, but damaging other national myth sites like the Arc de Triomphe. Speculations about their involvement flared up briefly while the fire was still burning, but as quickly gave way to relief that most of the cathedral had been saved by a valiant effort in which firefighters risked their lives, but did not lose them (O'Gradaigh).

Finally there is the cathedral itself, prominent in Pierre Nora's *Lieux de Mémoire* (Nora III 3) between Vézelay and the Loire castles and one of only seven places named individually. And even though not many Parisians would describe themselves as religious, the cathedral is beyond doubt a symbolic space of considerable importance to the identity of the city, and by extension the French people (cf. Tacke).

Against this background, rumors about the cause of the fire immediately spread alongside and further than the flames themselves. The possibility that the cause of the fire had been arson rather than the more likely carelessness and stupidity of a construction worker too indolent to follow instructions and leave the premises for a smoke, was taken up by journalists and bounced around on social media. The media also jumped immediately at yet another classical Trumpism when the American president called for airplanes to throw water on the Notre-Dame roof. True, what was burning was a veritable medieval forest of hundreds of trees, converted into roof-beams centuries ago. The probable result of several tons of water dropped from a plane, however, would in all likelihood have been a structural cave-in. However, the medial damage was done, part of the debate shifted away from the fight inside the towers and on the scaffolding around them to a typical case of fake news. And of course media like the sensationalist *Daily Mail* almost immediately asked why it took firefighters so long to get at what was clearly a rapidly developing fire – a question only somebody can ask who has never dragged a full set of equipment including hoses up a narrow flight of stairs to the height at which the fire could be fought with any expectations for success.

The firefighting effort itself was conducted with quiet, collective efficiency (Haferburg). At least ten firefighters risked their lives entering into the already burning North tower and extinguishing the flames there. Their efforts are hardly visible in the news footage – an occasional colorfully dressed figure briefly showing on the outside of the tower, others seemingly stolidly pouring

water onto the flames – unless one knows what is going on, from training or experience, fighting a fire from a hoseline can look rather boring.

Heroic victimisation expectations were thwarted by a combination of professional efficiency and that bit of luck even the most skilled firefighter needs. There was nobody to be rescued, and nobody was seriously hurt, so TV stations were reduced to showing, again and again, how the steeple collapsed and disappeared onto and unfortunately also into the building, creating a hole in the ceiling and thus both destabilising the whole structure and opening a venue for burning debris to get into the choir itself.

And then the fire was out. The French sources over the next few days show a rather unified image of praise for the collective action of the BSPP. Not that there was no calling of heroes: *Paris Match*, likewise *RTL* and *France 3* channel all celebrated "pompiers héros" and "héros de sauvetage" which they saluted (*RTL*; *France 3*; *Paris Match*). The Paris-based central state reacted with alacrity: within 72 hours after the fires were cold, President Macron and Mayor Hidalgo had bestowed a medal of merit to all firefighters who had been part of the effort.

This, however, is exactly the point where the events become interesting. There is no indication that either Chief Jean-Claude Gallet or any of the ten-plus who risked everything were given preferred or special treatment or honors. Images in the press from this ceremony, which of course must have followed a certain military format and ritual (cf. Boullier/Chevrier 69), look as if they were taking active pains *not* to let the military nature show too much – France is, after all, a post-heroic society, and except for the parade on *Quatorze Juillet*, overt semblances of militarism are usually avoided. Certainly, the firefighters were not wearing their regulation gala uniforms, which might have been considered appropriate for the occasion after all (cf. Direction générale de la sécurité civile 39).

Which left only two curiosities unguarded against heroification efforts, and those came mostly from international rather than national media: the firefighting robot that the *Pompiers* deployed inside the church once officers decided that a structural cave-in was becoming too much of a danger to risk lives. By then, most of the important and (re-)movable pieces of art from inside the church had been salvaged by firefighters, including the department's chaplain. Departmental chaplains have been focal figures at least since Father Mychal Judge suffered a deadly heart attack during the 9-11 events (von Essen 219), becoming the first officially registered victim on that fateful day. Unfortunately for the media, and

a further impediment to a heroic story unfolding, Father Jean-Marc Fournier, who is a veteran of the French involvement in Afghanistan, and had been at the Bataclan terrorist attack, is not the kind of person who enjoys being made the center of attention, and even though *USA Today's* Kim Hjelmggaard tried to link him to the salvaging of Jesus' crown of thorns (Hjelmggaard), Christian mythology that would have worked wonders in the US fell flat in secular France.

Both the reluctant heroism of Father Fournier and the robot signal distances between the heroic narratives told on either side of the Atlantic. There is a marked reluctance among European firefighters to risk their lives unnecessarily. Heroic death is not one of the factors determining French firefighter identity – in fact, the mortality rate among firefighters is lower than that of the average male population (Deschamps et al. 646).

The main factor to push the heroic firefighters into the background, however, was the building itself. Notre-Dame de Paris. Other than the irredeemable World Trade Center it had survived the fire, other than the sinister and seclusive Pentagon, Notre-Dame is one of the central and almost obligatory sites to visit in all of France. It is a place, as politicians did not fail to mention, that is not just a national site of memory, but an international one. As an article in the German weekly *Die Zeit* noted, it was as if the world had caught on fire (Raether 7), and another linked Notre-Dame de Paris and other Gothic style cathedrals and their function of bringing the light into the architectural world (Greiner 48). Furthermore, in the French context the fire had placed side by side the royalist-catholic side of national memory, represented by the magnificent 13th century cathedral, and the republican-laicist side represented by the fire service (cf. Rausch 676). And in that contest, the cathedral and the concerns over its salvation, its future, and its potential restoration prevailed.

Thus, there is a logic that on April 20th already, stories about the firefighters all but stopped, and the attention turned to the rebuilding effort, money donations, and the amount of potentially poisonous lead in the environment as a result of the mediaeval roof burning. The city seal's 'fluctuat nec mergitur' has become metonymically enclosed in the myth-making, the building itself is shaken again and again by bad news and thus increasingly became the heroic character – with some martyr qualities – of the story itself.

Firefighters around the world know how difficult the job done by the BSPP was, and how lucky we were that everybody got to go home. True to style, by May 31st, the Notre-Dame fire had

not yet reached even the Wikipedia page of the Paris Fire Brigade, neither in French nor in English. But of course there was a page for the fire itself ("Incendie de Notre-Dame de Paris").

Wolfgang Hochbruck is Professor for North American Philology and Cultural Studies at the University of Freiburg, and Co-Director of the Freiburg Advanced Center of Education's Community of Practice. He is a lieutenant with the Denzlingen Volunteer Fire Dept., among his recent publications is a short cultural history of the American fire service (*Helden in der Not*, 2018).

Léna Remy-Kovach is a doctoral student in North American Studies at the University of Freiburg. Her Ph.D. thesis focuses on strategies for healing and (re)conciliation in contemporary fantasy and horror Indigenous literature from Turtle Island (Canada and the United States). Her latest publications explore Indigenous artistic activism (Impakter, Peter Lang) and the imagery of hunger and cannibalism in recent Indigenous fiction (Parlour, University of Bucharest Review), with upcoming articles on the commodification of Indigenous monsters in Euro-American horror television series (University of Michigan Press, McFarland).

Works Cited

- Boullier, Dominique, and Stéphane Chevrier. *Les Sapeurs-Pompiers: des Soldats du Feu aux Techniciens du Risque*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Cabral, Céline. "Incendie de Notre Dame: les hommages aux pompiers, héros du sauvetage." *France 3 Paris Île-de-France*. 18 April 2019. 9 September 2019 <<https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/paris/incendie-notre-dame-hommages-aux-pompiers-heros-du-sauvetage-1657080.html>>.
- Cazenove, Christophe, and Stédo. *Les Pompiers*. Charnay-les-Mâcon: Bamboo, 2003ff.
- Deschamps, Sophie, et al. "Mortality amongst Paris Firefighters." *European Journal of Epidemiology* 11. 6 (1995): 643-646. 9 September 2019 <<https://doi.org/10.1007/BF01720297>>.
- Erlande-Brandenburg, Alain. "Notre Dame de Paris." *Les Lieux de Mémoire III: Les France. 3: De L'Archive à L'Emblème*. Ed. Pierre Nora. Paris: Éditions Gallimard, 1992: 359-401.
- Fournier, Jean-Marc. "'pompiers, prêtre et héros' de l'incendie de Notre-Dame." *Le Monde*. 19 April 2019. 9 September 2019 <https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/04/19/incendie-de-notre-dame-jean-marc-fournier-aumonier-de-la-brigade-des-sapeurs-pompiers-de-paris-et-heros-tres-discret_5452422_3224.html>.
- Greiner, Ulrich. "Lichter der Welt." *Die Zeit* 25 April 2019: 48.
- Haferburg, Manfred. „Pariser Pompiers über den Einsatz in Notre Dame.“ 24 April 2019. 15 October 2019 <https://www.achgut.com/artikel/pariser_pompiers__ueber_den_einsatz_in_notre_dame>.

- Hjelmgaard, Kim. "Notre Dame fire: Paris Fire Brigade Chaplain Braved the Blaze to Rescue Cathedral Treasures." *USA TODAY*. 17 April 2019. 9 September 2019 <<https://eu.usatoday.com/story/news/world/2019/04/16/notre-dame-cathedral-art-relics-saved-fire-firefighters-crown-of-thorns-paris/3485917002/>>.
- O'Gradaigh, Pol. "Paris Honors Firefighters who Battled Notre Dame Blaze." *Firehouse*. 18 April 2019. 15 October 2019 <<https://www.firehouse.com/careers-education/news/21077058/paris-honors-firefighters-who-battled-notre-dame-blaze>>.
- "Incendie de Notre-Dame de Paris." *Wikipedia L'encyclopédie libre*. 9 September 2019. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Incendie_de_Notre-Dame_de_Paris>.
- Prévost, L. "Arrêté du 8 avril 2015 fixant les tenues, uniformes, équipements, insignes et attributs des sapeurs-pompiers." *Legifrance. Le service public de la diffusion du droit*. 8 April 2015. 9 September 2019 <<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2015/4/8/INTE1505052A/jo/texte.html>>.
- Prieur, Joel, et al. *Sapeurs-Pompiers de Paris. La fabuleuse histoire d'une brigade mythique*. Paris: Albin Michel, 2011.
- Raether, Elisabeth. "Lieder gegen das Vergehen." *Die Zeit* 17 April 2019: 7.
- Rausch, Helke. *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London, 1848–1914*. München: Oldenbourg, 2006.
- Stassiné, Léa. "Incendie à Notre-Dame de Paris: les pompiers salués en héros." *RTL*. 16 April 2019. 9 September 2019 <<https://www.rtl.fr/actu/justice-faits-divers/incendie-a-notre-dame-de-paris-les-pompiers-salues-en-heros-7797436414.html>>.
- Tacke, Charlotte. *Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- von Essen, Thomas. *Strong of Heart. Life and Death in the Fire Department of New York*. New York: Avon Books, 2002.
- Wojazer, Philippe. "Les pompiers, héros de Notre-Dame." *Paris Match*. 15 April 2019 <<https://www.parismatch.com/Actu/Societe/Les-pompiers-heros-de-Notre-Dame-de-Paris-contre-les-flammes-1618621>>.

**Rezension: Fintan O'Toole. *Heroic Failure. Brexit and the Politics of Pain.*
London: Head of Zeus, 2018.**

Helden stellt man sich im Normalfall als strahlende Sieger vor. Aber es gibt auch den Typus des glorreichen Verlierers, des Mannes – oder der Frau – die für eine verlorene Sache kämpfen oder auf verlorenem Posten standhaft bis zur letzten Patrone – mag sie nun eine reale oder eine metaphorische sein – ausharren. Die britische Tradition hat diese Variante des Heroischen immer besonders nachdrücklich kultiviert, jedenfalls seit dem späten 18. Jahrhundert. Hier spielt sicher auch eine Rolle, dass in der politischen Kultur Englands mit ihrer Dominanz des Zivilen über das Militärische – trotz der unendlich vielen Kriege, die das Land zwischen 1790 und 1945 zumindest außerhalb Europas fast permanent führte – und mit ihrem Postulat der Egalität unter den Mitgliedern der sozialen Elite, jenes Clubs von Gentlemen und gebildeten Dilettanten, die in Eton oder einer vergleichbaren Schule ihre Jugend verbracht und in Oxbridge studiert hatten und ihr Leben bei der Fuchsjagd oder beim Mannschaftssport genossen, kein Raum war für den charismatischen Führer. Man konnte als Held eine Ausnahmefigur sein, aber nur, wenn man nach vollbrachter Heldentat ins Glied zurücktrat. Ein heroisch gescheiterter Held war daher leichter mit dem *esprit de corps* der dominanten sozialen Kaste vereinbar als ein strahlender Sieger, der aus seinem Sieg einen Führungsanspruch ableitete und anderen Gentlemen unter die Nase rieb, dass er mehr wert war als sie. Dass das Understatement und die Selbstironie des scheiternden Helden überdies auch eine legitimatorische Funktion im Kontext des Empire haben konnten, trat hinzu.¹

Auf diese Tradition des Heroic Failure spielt auch Fintan O'Toole mit dem Titel seines Buches zum Brexit an. O'Toole ist Ire und schreibt sowohl für die *Irish Times* wie für den linken *Guardian*. Sein Buch ist eine konsequente Polemik. Es geht für O'Toole darum, ruchlosen Nationalismus, politische Hochstapelei, eine, wie er meint, zutiefst dekadente und frivole englische Elite und die Illusionen einer selbstmitleidigen unteren Mittelschicht gnadenlos der Verachtung

preiszugeben. Und es geht um ein gespieltes und realitätsblindes Pseudo-Heldentum, das wie Don Quichote einen imaginären Gegner bekämpft. Gefangene macht O'Toole bei seiner Abrechnung nicht. Seine eigene Heimat Irland hat durch die Transformation in ein Paradies für steuerscheue globale Konzerne in einer Weise wie kaum ein anderes Land von der EU-Mitgliedschaft profitiert. Gemessen am BIP pro Kopf ist es nach Luxemburg das reichste Land in der EU – deutlich reicher als Deutschland oder Großbritannien – und es ist ein Land, das von den negativen Folgen des Brexit namentlich, wenn dies ein harter Brexit wäre, in katastrophaler Weise betroffen wäre. Dass O'Toole als Ire wenig Sympathien für die Brexiteers hat, die für ihn, sowohl in der eleganten und snobistischen Eton- wie in der raueren *suburbia*- oder Proloversion, genau das verkörpern, was Iren schon immer an ihren alten Herren hassten, überrascht also wenig.

Man wird ihm leicht zugestehen können, dass Leute wie Boris Johnson und Michael Gove wohl nie einen wirklichen Plan für einen geregelten Austritt aus der EU hatten. Vermutlich hat O'Toole recht, wenn er vermutet, dass beide und andere Politiker, die den Brexit propagierten, nur einen symbolischen Erfolg erzielen wollten, der auch ihrer eigenen Karriere gedient hätte und zugleich ein Denkmittel für Brüssel und die Pro-Europäer gewesen wäre. Nigel Farage würde hier freilich eine Ausnahme bilden. Dass sie wirklich eine Mehrheit für den Austritt erreichten, damit hatten sie wohl selber nicht gerechnet. Von daher kann man O'Toole wohl zustimmen, wenn er Boris Johnson – den britischen Catilina des 21. Jahrhunderts – als frivolen Spieler darstellt. Auch andere Beobachtungen sind treffend. Es gibt wohl neben Deutschland kein zweites Land, das so besessen ist vom Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen wie Großbritannien. Während in den 1970er Jahren auch in England noch eine Perspektive vorherrschte, die in der EU einen Garanten des Friedens sah, der eine Wiederholung der furchtbaren Konflikte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unmöglich machen sollte,

begann bei konservativen Wählern später das Gefühl zu dominieren, dass Großbritannien um die Früchte des heroischen Sieges im Kriege und um den Lohn seiner Opferbereitschaft betrogen worden war. Man hatte nicht nur das Empire eingebüßt, sondern war nun ein eigentlich zweitklassiges Mitglied eines Staatenbundes, der von anderen, ganz besonders – wie man glaubte – vom alten Feind Deutschland, dominiert wurde. Aus Helden waren Befehlsempfänger geworden. Das Gefühl, auf dem Umweg über die EU in einem ‚Vierten Reich‘ zu landen, wurde für viele Konservative geradezu zu einer Obsession, wie O’Toole zeigen kann. Nicht wenige Romane und Filme wie *Fatherland* von Robert Harris (1992) bedienen diese Ängste.

Verschwunden sind solche Horrorszenarien nicht, und namentlich ein Teil der Presse hat sie während der Euro-Krise wieder ans Tageslicht geholt. Gar so weit von solchen Vorstellungen ist freilich auch O’Toole nicht immer entfernt, wenn er die entscheidende Schwäche der EU darin sieht, dass Deutschland nicht bereit war, anstandslos die Schulden der Defizitländer des Südens während der Eurokrise in vollem Umfang und ohne Reformauflagen zu übernehmen, um so eine Austeritätspolitik in Südeuropa abzuwenden.

Plausibel ist die Analyse O’Tooles dort, wo er auf die schon erwähnte Tradition heroischer Niederlagen und ihrer Glorifizierung in England verweist. Diese Tradition habe auch den aussichtslosen und planlosen Angriff auf Brüssel mit motiviert. Der Angriff der leichten Brigade im Krimkrieg – völlig sinnlos, aber auf seine Weise großartig – die Niederlage bei Gallipoli im Ersten Weltkrieg, die misslungene Frankreichexpedition 1940 (die in Dünkirchen endete), spektakuläre militärische Katastrophen in den Kolonien wie General Gordons Vernichtung bei Khartum oder diverse gescheiterte Polarexpeditionen sind im nationalen Gedächtnis haften geblieben und werden auf ihre Weise als Manifestationen des Mutes und der stoischen Standhaftigkeit in der Niederlage gefeiert, während Siege oft deutlich weniger populär sind. Aber dieser Kult des heroischen Scheiterns war eigentlich ein Luxus, den man sich gönnte, weil man es sich in Zeiten, in denen die Macht des Empire unbestritten war, leisten konnte. Man konnte auf diese Weise, so O’Toole, eine gewisse Nonchalance demonstrieren und die Bereitschaft, wenn notwendig, die eigenen Interessen äußerst brutal durchzusetzen, geschickt kaschieren. Man vermied es, allzu offensichtlich arrogant zu wirken und unterschied sich damit wohlthuend von anderen imperialen Mächten. Heute hingegen, wo Großbritannien keine Großmacht mehr ist, ist dieses Spiel mit

politischen Aktionen, die sich nicht am Erfolg orientieren, sondern das ruhmreiche Scheitern bewusst einkalkulieren, potentiell selbstmörderisch. Wie O’Toole meint, kommt dazu mittlerweile anders als früher ein ausgeprägtes Selbstmitleid vor allem bei all jenen, die England auch innerhalb des Vereinigten Königreiches als den großen Verlierer sehen. Während Schotten und Waliser über eigene Parlamente verfügen, werden alle Gesetze für England weiterhin von einem Parlament gemacht, in dem diese beiden Nationen ebenso vertreten sind wie die Engländer. Die britische Politik hat dieses Problem in den letzten 20 Jahren komplett ignoriert und das Votum für den Brexit war wohl auch ein Versuch, einer politischen Elite einen Denkartzettel zu verpassen, für die es berechnete spezifisch englische statt britische nationale Interessen schlechterdings nicht gibt.

Allerdings hat O’Toole trotz dieser an sich plausiblen Analysen ein unglaublich selbstgefälliges Buch geschrieben. Er und seinesgleichen sind die aufrechten Europäer, redlich, fortschrittlich und weltoffen; auf der anderen Seite steht ein Haufen reaktionärer, selbstmitleidiger englischer Spießler oder schon halb dementer Rentner, geführt von verantwortungslosen und durch und durch egoistischen Vertretern einer alten Oberschicht, die sich eigentlich seit Jahrzehnten im Niedergang befindet. Dazu kommt die vermeintliche Tendenz der Brexiteers, sich sadomasochistischen Phantasien hinzugeben; man fügt sich selbst Schmerzen zu, um zu beweisen, dass man noch im Scheitern Herr des eigenen Schicksals ist – darauf spielt der Untertitel des Buches *The Politics of Pain* an. O’Toole glaubt, hier die Spuren der Punk-Kultur à la Johnny Rotten (der übrigens im wirklichen Leben nach eigenem Bekenntnis zu den Anhängern des einstigen UKIP-Vorsitzenden Farage gehört) zu entdecken. Diese Art von übersteigerter Remainer-Polemik ist nicht zu Unrecht vom britisch-russischen Komiker Konstantin Kisin jüngst mit den Worten kritisiert worden:

There is something deeply rotten at the heart of the metropolitan elite, a kind of ingrained superiority, a deep-seated belief that no matter what people say, the liberal show must go on.²

In der Tat gehört es zu den großen Schwächen der Philippika von O’Toole, nicht sachlich zu fragen, warum die nicht akademisch gebildete einheimische weiße Mittelschicht sich so stark für den Brexit ausgesprochen hat. Hier hätte er manches von Wissenschaftlern wie Matthew Goodwin lernen können.³ Für O’Toole ist dieses

Votum nur ein Beweis dafür, dass diese Leute bodenlos dumm und besessen von Illusionen und Vorurteilen – z. B. gegen Immigranten – sind. Dass man mit dieser Art von Rhetorik die überzeugten Brexiteers nicht für eine moderate, realistische Politik zurückgewinnen kann, ist nicht überraschend. Wenn ein selbstständiger Handwerker in Lincolnshire die Wahl hat, die Politiker, die ihn offensichtlich verachten und die so denken wie O'Toole, zu unterstützen, oder stattdessen lieber farbenfrohe Exoten wie Farage und Johnson, entscheidet er sich eben für die Exoten, so wie der Stahlarbeiter in Ohio Trump wählt.

Sicher, die Brexiteers hatten den großen Fehler gemacht und geglaubt, man könne wirklich ohne einen massiven und sehr kostspieligen Konflikt aus der EU austreten oder umgekehrt einen neuen Modus Vivendi finden, ohne in Zukunft von Brüsseler Entscheidungen abhängig zu sein, die man nicht mehr beeinflussen kann. Das war eine Illusion. Technisch ist ein Austritt unendlich kompliziert und darüberhinaus hat Brüssel, das in fast allen Fragen am längeren Hebel sitzt, natürlich ein starkes Interesse daran, den Austritt so unattraktiv wie möglich zu gestalten. Wenn man ehrlich ist, muss man sagen, dass man aus der EU schlechterdings nicht austreten kann; sie ist, wenn man einmal Mitglied geworden ist, eine Gemeinschaft auf Leben und Tod, eine Art politisches Hotel California.

Das hätte man vorher wissen können. Aber wenn O'Toole, der, wie gesagt, Bürger eines Landes ist, das die Bedingungen seiner EU-Mitgliedschaft perfekt optimiert hat – zu Lasten der Steuereinnahmen in anderen Ländern – meint, es hätte grundsätzlich keine Gründe für die Briten gegeben, mit der EU-Mitgliedschaft unzufrieden zu sein, dann ignoriert er natürlich einen großen Teil der Realität. Es ist absurd zu behaupten, dass die EU nicht massiv durch eine Fülle von Vorschriften vom Arbeitsrecht bis hin zu Umweltfragen in das Leben der einzelnen Bürger eingreife – davon könnten deutsche Dieselfahrer wohl ein Lied singen. Oft sind diese Vorschriften gut gemeint; gut gemacht sind sie aber keineswegs immer und in ihrer Entstehung einer normalen demokratischen Diskussion, wie sie auf nationaler Ebene stattfindet, meist weitgehend entzogen. Das gesamte europäische Projekt ist demokratisch nur ganz unzureichend legitimiert, wie ja auch das deutsche Verfassungsgericht in der Vergangenheit gelegentlich betont hat. Aber das sind natürlich Diskussionen, mit denen sich O'Toole nicht beschäftigen will. Im Grunde genommen zeigt sein Buch, dass in Großbritannien die überzeugten Befürworter des Brexit, aber auch ihre leidenschaftlichen Gegner beide

gleichermaßen in einer Blase leben. Man nimmt die Argumente der Gegenseite gar nicht mehr wahr, weil es entweder Verräter sind (aus der Sicht der Brexiteers) oder sadomasochistische, rassistische Reaktionäre – eigentlich Psychopathen, die man einsperren oder sedieren müsste (wie bei O'Toole). Auf dieser Basis kann man dann natürlich kein Gespräch mehr führen, und man darf sich nicht wundern, wenn darüber das Land zerfällt und unregierbar wird. Dazu zumindest haben die Publizisten und Journalisten, die so argumentieren wie O'Toole, durchaus auch ihren, wenn auch vielleicht nicht den größten Beitrag geleistet. Aber das wird Fintan O'Toole selbst – als Iren – wenig bekümmern, solange der harte Brexit, der auch sein Land träfe, vermieden werden kann.

1 Zu diesem Phänomen: Stephanie Barczewski. *Heroic Failure and the British*. New Haven, Ct.: Yale UP, 2016.

2 Konstantin Kisin. „Brexit and the death of the British sense of fair play.“ *The Spectator*. 7. Juni 2019. 20. August 2019 <<https://blogs.spectator.co.uk/2019/06/brexit-and-the-death-of-the-british-sense-of-fair-play/>>.

3 Siehe etwa das Interview mit Goodwin auf Triggernometry: „Matt Goodwin on National Populism, Immigration, Brexit & the Future of Politics.“ 21. Oktober 2018. 20. August 2019 <https://www.youtube.com/watch?v=dwO_cPULaBg>.

Stefanie Lethbridge

Rezension: Jagoda Marinić. *Sheroes: Neue Held*innen braucht das Land*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2019.

„Sheroes“, laut Jagoda Marinić, sind Frauen, die aus ihrer Verletzlichkeit Stärke schöpfen. Mit dem Büchlein *Sheroes* möchte Marinić zu einem entschiedeneren politischen Kampf für mehr Gerechtigkeit und weniger Gewalt zwischen den Geschlechtern in der Folge der #MeToo-Bewegung aufrufen. Ihr Aufruf baut auf Konfrontation, will aber zum Gespräch zwischen Männern und Frauen ermutigen. Bemerkenswert ist vor allen Dingen, wie sich der Heldendiskurs für jede Art von sozio-politischem Engagement funktionalisieren lässt: Während der Buchtitel gleich zweimal weiblich adaptierte Formen des Wortes ‚Held‘ verarbeitet („Sheroes“ und „Held*innen“), geht es dem Buch nicht so sehr um Heldentum als um ein ausgeglicheneres Geschlechterverhältnis in allen Lebensbereichen (Alltag, Politik, Berufswelt und Liebesleben). Der Heldenbegriff wird zum publikumswirksamen Vehikel sozio-politischer Positionierungen.

Das Buch braucht viel Anlauf: Leser*innen wird eine Vorbemerkung angeboten, gefolgt von einem Sinnspruch (von Gloria Steinem), einem Vorwort zum Vorwort, und schließlich einem Vorwort, bevor das Buch auf Seite 38 (von 108 Textseiten) glücklich anfängt. Dem Fließtext folgen drei Fragenkataloge (für den Alltag, für die Berufswelt und „für das Nachtgespräch“, 110-24), die ein Gespräch zwischen Männern und Frauen in Gang bringen sollen. Das Buch wendet sich dabei dezidiert an eine ausgewählte Leserschaft: Wer lediglich „Informationen“ zum Thema Geschlechterverhältnis sucht, „der [was ist mit ‚die‘?] wird in *Sheroes* nicht fündig. Wer jedoch Fragen stellen möchte ... darf gerne weiterlesen“ (13).

Nach dieser, fast schon drohenden, Erlaubnis zum Weiterlesen, verteidigt Marinić Positionen, die in jedem (links-)liberalen Umfeld konsensfähig sein dürften: Machtmissbrauch muss verhindert werden, sexuelle Gewalt und Missbrauch sind in keiner Version akzeptabel (auch nicht, wenn sie als ‚Liebe‘ getarnt werden), Frauen müssen in gesellschaftlichen Einflussbereichen stärker repräsentiert sein, unsere

Gesellschaft braucht mehr Gleichheit und Solidarität, nicht nur zwischen Männern und Frauen, sondern auch zwischen Armen und Reichen und zwischen Schwachen und Starken. Das Buch fordert ein Recht auf sexuelle Selbstbestimmung, ein differenziertes Männerbild (nicht alle Männer sind Patriarchen), und ruft nach mehr Solidarität unter Frauen ebenso wie zwischen Frauen und Männern. Bei diesem Rundumschlag beklagt die Autorin die – aus ihrer Sicht – kümmerlichen Auswirkungen der #MeToo-Bewegung in Deutschland und verweist energisch und fordernd auf das stärkere Engagement von Frauen in anderen Ländern, insbesondere in den USA. „Sheroes“, das sind für Marinić „jene Heldinnen, die einen Kampf hinter sich haben“ (16). Als Beispiele nennt sie Frauen wie Christine Blasey Ford, die gegen Brett Kavanaugh aussagte und sich damit Morddrohungen einhandelte (56), Aktivistinnen wie Maria Gallagher und Ana Maria Archilla, die Senator Flake vor der Ernennung von Brett Kavanaugh zum Obersten Richter lautstark im Aufzug mit seiner Verantwortung bei dieser Wahl konfrontierten (73), Kämpferinnen gegen den IS, wie Asia Ramadan Antar, die ermordet wurde (33), und bekannte Persönlichkeiten wie Beyoncé oder Chimamanda Ngozi Adichie, die den *Women’s March on Washington* unterstützten (35). Und immer wieder verweist Marinić auf Michelle Obama, eine Frau der Stärke (28), die #MeToo gegen Donald Trump unterstützt („enough is enough“, 28), die das eigene Wachsen zulässt (in ihrer Autobiographie *Becoming*, 16), die spektakuläre Kleider trägt (29) und ihren Mann nach einem politischen Auftritt daran erinnert, dass er noch Toilettenpapier einkaufen muss (26). Marinić nutzt die Heldenformel, um Frauen aus ihrer stereotypen Opferrolle, dem Erdulden und dem ewigen ‚Mädchensein‘, herauszulocken.

#MeToo ist vor allem deshalb wichtig, weil es Frauen erlaubt ihre Geschichte zu erzählen. Narrative, die Frauen in den Mittelpunkt stellen und die von Frauen erzählt werden, können das Ungleichgewicht im Geschlechterverhältnis

bekämpfen, auch deshalb, weil Empathie ein entscheidender Faktor für gesellschaftliche Veränderung ist: Frauen finden „mit den Geschichten ihrer Verletzlichkeit zu ihrem Heldentum zurück“ (71). Im Kontext der aufgewerteten Narrative wird dem Hollywood-Kino eine entscheidende Rolle bei der Neugestaltung von heroischen Frauenbildern zugestanden: „Das Kino erfindet derzeit die Frau neu“ (91). Hierzu wird Uma Thurmanns Beatrix Kiddo in Tarantinos *Kill Bill* als „neuer Typus Filmheldin“ ausführlich diskutiert, aber schließlich als die fremdbestimmte Kreation eines männlichen Filmemachers abgelehnt: „Es brauchte einen Mann, um eine Frau zur Heldin zu erheben. [...] Thurman war für mich gefallen“ (66). Wonder Woman und Atomic Blonde dagegen werden als Anfang eines neuen Frauenbildes gepriesen, wobei das Lob des filmischen Mordens als Vorbild für das reale Leben etwas stützig macht: „Es geht um den Kampf, das Martialische, das filmische Morden, das, was diese Gesellschaft lange als ‚das Männliche‘ dargestellt hat. Im Grunde dürfen die realen Frauen ihren Filmheldinnen in nichts nachstehen. Die Fiktion strahlt ins Leben zurück“ (92).

Marinić positioniert sich entschieden gegen akademische Diskurse, gegen den Sprachduktus einer „Seminararbeit“ (32) und gegen die akademische Analyse „der Sprache der Macht“, die lediglich ein Versuch ist, „die eigene Ohnmacht zu rationalisieren“ (41). Sie fordert stattdessen einen „direkten Feminismus“, einen Feminismus der Konfrontation, der Forderungen öffentlichkeitswirksam und emotional hinausschreit und nicht im geschlossenen Kreis „akademischer Überzeugungsdiskurse“ (73) nutzlos verpuffen lässt. Ein solcher Feminismus darf auch mit Lippenstift und Stöckelschuhen auftreten (97), wobei auch die Lippenstift-Feministin ihre eigene Weiblichkeit nicht ökonomisch verwerten darf (was Beyoncé, nach dem ursprünglichen Lob, nun wieder in ein fragwürdiges Licht rückt, vgl. 98). Das Buch schließt mit einer Reihe von wohltonenden, wenn auch wenig konkreten Slogans, wie „Mehr Gemeinsamkeit für mehr individuelle Freiheit“ und „nur durch Solidarität kann die Freiheit des Einzelnen gewährleistet werden“ (106).

Die stilistischen Entscheidungen, so darf man annehmen, sollen die Distanzierung vom Akademikerdiskurs unterstreichen: Zwar findet sich keine Fäkalsprache (die Marinić als Pseudorebellion ablehnt, vgl. 32), aber die Autorin zeigt entschiedene Präferenzen für umgangssprachliche Grammatik („Mut für was?“ 79), die Häufung rhetorischer Fragen, die exzessive Verwendung von Satzfragmenten, vage Bezüge,

stark emotionalisierte und spekulative Aussagen und gemischte Metaphern: „Und holen die Männer mit ins Boot. Denn ... alle müssen an einem Strang ziehen“ (Klappentext). Es überrascht nicht, dass bei dieser Art Tauziehen im Boot die Sinnzusammenhänge immer wieder baden gehen. Die Autorin verwickelt sich mehrfach in Widersprüche. So wird die Wirkungslosigkeit der #MeToo-Debatte in Deutschland angeprangert (vgl. 8), andererseits wird behauptet, alles habe sich seit #MeToo verändert (vgl. 61). Es wird wiederholt auf die Konstruiertheit von Geschlechterrollen verwiesen (vgl. 27), aber dann wird eine „wirklich weibliche“ Selbstermächtigung gefordert, die auf essentialistische Vorstellungen zurückgreift (71). Insbesondere die Vorstellungen zu ‚Heldentum‘ stolpern und „fallen“ wild durcheinander: Traditionelles Heldentum, als männliche Stärke gefasst, ist nicht mehr zeitgemäß: „*In der heutigen Zeit fallen Helden, weil sie zu stark sind, um schwach zu sein*“ (69, kursiv im Original). Heldentum „wird zum Fallstrick“ und dieser Hochmut lässt sich „nur durch den freien Fall beenden“ (69), wobei ein Hashtag ausreicht „für den freien Fall“ (71). Obwohl die alten Helden fallen (oder bereits gefallen sind?), ruft das Buch nach neuen Heldinnen, die diese Helden zu Fall bringen. Diese Heldinnen sind deshalb Heldinnen, weil sie gefallen sind, aber wieder aufstehen: „Die gefallenen Heldinnen zu lieben, im Moment, in dem sie aufstehen, ... das müsste der Weg sein“ (103). Spätestens an dieser Stelle muss man sich fragen, ob die Logik von Fall und Auferstehung auch für die gefallenen männlichen Helden gilt. Am Ende bleibt völlig unklar, was gemeint ist mit dem geforderten neuen Heldentum, „das Ambivalenz erträgt“ (105).

Das Buch präsentiert insgesamt eine abenteuerliche Mischung aus Erweckungspredigt, wilden Anschuldigungen, abgenudelten Klischees und Gedankenansätzen, bei denen es sich durchaus gelohnt hätte, sie zu Ende zu verfolgen. Die Autorin tut dies nicht, will dies auch nicht tun; sie will, nach eigener Aussage, provozieren und zum Gespräch anregen (vgl. 14). Man fragt sich allerdings, wie offen ein Gespräch verlaufen kann, das mit Suggestivfragen mögliche Antworten bereits kategorisiert hat: „Gehören Sie zu jenen, die meinen, #MeToo gefährde die Erotik zwischen Mann und Frau? ... Wie genau verknüpfen Sie Macht und Missbrauch mit der Erotik zwischen zwei Menschen?“ (Nr. 18 der „Fragen für die Berufswelt“, 118). Demagogie ist ein fragwürdiges Mittel gegen Machtmissbrauch. Das Buch tut seinem eminent wichtigen Thema keinen Gefallen.

Claudia Müller

Rezension: Karl-Heinrich Bette. *Sporthelden. Spitzensport in postheroischen Zeiten*. Bielefeld: transcript, 2019.

Die jüngste Monographie des Darmstädter Sportsoziologen Karl-Heinrich Bette wartet mit einer gedanklichen Volte auf, die sich bereits im Buchtitel ankündigt: Verspricht der Einband zunächst ein Buch über den „Sporthelden“, verweist der Untertitel dagegen doch eher ernüchtert auf die „postheroischen Zeiten“. Durchaus provokativ stellt Bette mit seiner Studie jenem kontrovers diskutierten und doch immer wieder zitierten Abgesang auf den Helden, den mit Herfried Münkler auch zahlreiche Autoren soziologischer Gegenwartsdiagnosen anstimmen, eine Vielzahl höchst vitaler Sportheiden gegenüber. Von postheroischen Zeiten kann nämlich nur reden, so behauptet Bette, wer grob fahrlässig ein Auge zudrückt und dabei den Sport aus dem Blick verliert. Mit seiner materialreichen Studie macht Bette jedoch deutlich, dass das Heroische im massenmedialen Sprechen über den Spitzensport omnipräsent, ja geradezu topisch ist. Seine Erklärung für dieses Missverhältnis von Postheroismusthese einerseits und den Helden des Spitzensports andererseits: Anders als beispielsweise Politik und Wirtschaft gerate der Sport aus dem wissenschaftlichen Fokus, da ihm „die soziologische Differenzierungstheorie den Status des Überflüssigen, prinzipiell Nicht-Notwendigen und lediglich Sekundär-Wichtigen zugesprochen hat“ (183). Daraus folgt für Bette nicht nur ein Desiderat und die Legitimität seiner Forschungsarbeit. Zugleich wendet er das Argument auf originelle Weise um und führt es als Grund für „[d]ie monopolähnliche Verwendung der Heldenrhetorik zugunsten des Sports und seiner Hauptprotagonisten“ an (8). So sei es gerade seine „gesellschaftliche Entbehrlichkeit“ (Bette 184), die den Spitzensport zum Heldenreservat der Moderne werden lässt. Im Sinne einer „Inklusion des Exkludierten“ (21) differenziere sich der Sport aus als ein Sozialbereich des Außergewöhnlichen, das aus anderen gesellschaftlichen Teilbereichen im Zuge von Bürokratisierung, Formalisierung, Professionalisierung und Technisierung zunehmend verdrängt werde.

Seinem systemtheoretischen Ansatz gemäß begreift Bette den Sportheiden grundlegend als Diskursphänomen, muss doch der Held als Gegenstand sozialer Kommunikation selbst kommunikativ verfasst sein. Bette wählt dafür den Begriff der Sozialfigur und spricht folglich konsequent von Attribution, Medialisierung, Narrativierung und Konzept. Entsprechend stützt Bette seine Studie vorrangig auf massenmediale Kommunikationserzeugnisse, darunter vor allem Presstexte, aber auch Belege aus Fernsehen, Rundfunk und Internet sowie aus dem Film und der Literatur.

Dass der Sport zum „zentralen Heldensystem der modernen Gesellschaft“ (22) werden konnte, liegt laut Bette nicht nur am sekundären gesellschaftlichen Status, sondern darüber hinaus an einer prinzipiellen Anschlussfähigkeit des Spitzensports für das Heroische. „[Mehrere] Bedingungen haben dazu geführt, dass heroisch attribuierte Momente im Spitzensport erwartbar sind und entsprechende Narrationen in post-heroischen Zeiten nicht zufällig Bezug auf spitzensportliche Akteure und Ereignisse nehmen“, argumentiert Bette (37). Zu diesen Voraussetzungen gehören unter anderem die meritokratische Logik des Sports, die quantifizierbare, körper- und personenbezogene Leistung prämiert, eine formale Symmetrie in der Agonalität sowie der binäre Code von Sieg und Niederlage, der in sportlichen Sonderräumen sichtbar und universell verstehbar gemacht wird. Zudem arbeitet Bette heraus, wie der Spitzensport in besonderem Maße den massenmedialen Selektionskriterien entspricht – sei es aufgrund seiner seriellen Produktion von Neuheit, seiner lokalen und nationalen Bezüge oder aufgrund des Primats der Personalisierung – und sich somit für seine Heroisierung und Medialisierung gleichermaßen anbietet.

Dem „Warum“ stellt Bette mehrere Kapitel des „Wie“ zur Seite, in denen er die Verfahren und Strategien herausarbeitet, mit denen die Sozialfigur des Sportheiden medial hervorgebracht wird. Anschaulich durch seine bemerkenswerte analytische Nähe zum Material

und doch in erhellender abstrahierender Distanz fragt Bette nach den zugrundeliegenden und wiederkehrenden narrativen Mustern und Figurenkonstellationen, die die Helden-erzählungen strukturieren, und bringt die zahlreichen unterschiedlichen Erscheinungsformen des Sporthelden in eine typologische Ordnung. Indem er sich der Funktion der Sozialfigur zuwendet, fragt Bette schließlich nach deren „Wozu“. Innerhalb der ausdifferenzierten Gesellschaft und abstrakten Gemeinschaft der Gegenwart fungiert der Sportler, so Bettes These, als Stellvertreter, der dem Publikum eine „symbolische Selbstergänzung durch Heldenverehrung“ (139) erlaubt. Davon ausgehend legt Bette dar, wie sich politische und ökonomische Akteure dieses identifikatorischen Potenzials bedienen und den sportlichen Helden somit im eigenen kommunikativen Interesse instrumentalisieren.

Der systemtheoretisch-sozialkonstruktivistische Ansatz, der den Zuschnitt von Bettes Studie bestimmt, bringt eine funktionalistische Lesart des Sporthelden mit sich. Zwar kann Bette auf diese Weise zeigen, wie die verschiedenen Sozialsysteme in ihrem Zugriff auf den Sporthelden interagieren. Ebenso scharfsinnig ist seine Beobachtung, dass die Teilbereiche sich dabei gar überlappen können, so zum Beispiel, wenn sich die institutionalisierte Aufnahme von Sportlern in die „Sports Halls of Fame“ dem religiösen Prozedere der Heiligsprechung angleicht. Zu fragen ist jedoch, ob diese streng diskursorientierte Perspektive die materielle Grundlage dieser heroischen Projektionen zu stark ausblendet. So hätte man sich in Bettes Studie Ausführungen dazu gewünscht, wie der Körper des Sportlers sich dieser kollektiven Inanspruchnahme möglicherweise zu entziehen vermag. Auch Ambivalenzen der heroischen Zuschreibungen, die aus einer bewussten alternativen Lesart des Sporthelden, aus der Gleichzeitigkeit semantischer Ungleichzeitigkeiten oder aus der Verbindung von Heldenrhetorik, Rasse und Geschlecht resultieren mögen, bleiben unberücksichtigt. Indem Bette jedoch aufzeigt, wie die Massenmedien in kommunikativer Selbstbezüglichkeit leerzulaufen beginnen, verweist er durchaus auf eine Bewegung, die der Funktionalisierung des Sporthelden tendenziell entgegenläuft. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn Fernsehsender mit der Inszenierung sportlicher Ereignisse den Anlass heroischer Attribution selbst schaffen. Die Rede vom Sporthelden verkommt mit dieser Inflationierung zur Floskel, in der Trivialisierung verliert die Sozialfigur ihre soziale Funktion.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Bette mit seiner Monographie, die seine vorangegangenen Studien zum Spitzen- und Risikosport der Moderne sowie zum Sporthelden und zur Heldenverehrung zusammenführt und wesentlich ergänzt, ein künftiges Referenzwerk für die kulturwissenschaftliche Heldenforschung liefert. Indem er, vice versa, seinen Untersuchungsgegenstand durch das Brennglas des Heroischen betrachtet, stellt er zudem die These einer inhärenten heroischen Struktur des Sports auf. Nicht zuletzt ist mit Bettes systemtheoretischer Interpretation des Sporthelden eine Aussage über die Gegenwartsgesellschaft verbunden:

Aus der weltweit gestiegenen Nachfrage nach spannenden, heroischen, affektiv aufgeladenen, gemeinschaftsstiftenden, ersonen- und körperorientierten Sportleistungen durch ein interessiertes Massenpublikum lässt sich in einem instruktiven Umkehrschluss ableiten, wie weit Prozesse der Technisierung, Routinisierung, Entzauberung und Entmythologisierung der Lebenswelt bereits fortgeschritten sind und wie sehr die auf der Ebene humanen Erlebens virulent gewordenen Kollateralwirkungen des gesellschaftlichen Wandels in Gestalt von Körperdistanzierung, Subjektbewertung, Gemeinschaftsverlust, Erwartungsüberlastung, Beschleunigung und biografischer Diskontinuität den Alltag prägen. (23-24)

Insofern ist Bettes Monographie durchaus und ganz wie im Untertitel behauptet als Studie über die Heldendämmerung der Gegenwart zu lesen, lässt sich doch gerade am Rückzug des Helden in den Spitzensport jener Preis benennen, den die postheroische Gesellschaft für ihre Heldenlosigkeit zahlt.

Natalie Schulte

Rezension: Christoph Schweer. *Heimweh – Heros – Heiterkeit. Nietzsches Weg zum Überhelden. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2018.*

Christoph Schweers Arbeit nimmt sich Nietzsches gesamtes Werk vor und entschlüsselt das umfangreiche Material durch eine aufzuweisende Grundbeziehung Nietzsches zur Melancholie. Ausgehend von der Prämisse, „alle wesentlichen Gedanken“ des Philosophen hätten ihren „gemeinsamen Ursprung“ (11) in der von ihm tief empfundenen pessimistischen Lebensmüdigkeit des Nihilismus, zeichnet Schweer nach, wie Nietzsche umfassende Motive der heroischen Lebensbejahung kreiert und diese später wiederum durch Entwürfe einer tänzerischen ‚Heiterkeit‘ zu überbieten sucht.

Das einleitende Kapitel enthält neben der Vorstellung der Hauptthese einige Bemerkungen zur Melancholie (die synonym zum ‚Heimweh‘ des Titels gebraucht wird), zum Pessimismus, zur ‚heroischen Weltanschauung‘, sowie eine knappe Darstellung des geschichtlichen Wandels des Heldenbildes vom ‚theistischen Typus‘ des von Gott berufenen, mit heiliger Inspiration ausgestatteten Helden des Mittelalters über den ‚idealistischen‘ Helden, der schicksalhaft den Sinn der Geschichte zeitigt, bis hin zu dem, was Schweer einen „sozialontologischen Begriff vom Helden“ (23; Hervorhebung im Original) nennt, den er auch seiner eigenen Arbeit zugrunde legt.

Das zweite Kapitel versammelt Zeugnisse für die These, Melancholie sei bereits von Nietzsches früher Jugend an für seinen Charakter kennzeichnend gewesen und habe als „stille Grundlage“ (38) auch seines erwachsenen Denkens zu gelten. Um dies zu zeigen, führt der Autor reichlich Material aus Nietzsches persönlichen Aufzeichnungen an, darunter seine Jugendgedichte und frühe Notizen, z. B. über Schopenhauer. Es soll deutlich werden, wie prägend die poetisch verdichtete Schwermut in den Texten von Hölderlin, Byron, Lenau und Leopardi gewesen sein muss, und wie tief die dort formulierte emphatische Normalitäts- und Gegenwartsverachtung, der anti-bürgerliche Impetus und die häufig wiederkehrenden Motive von Kraft und Lebensspannung als Antwort auf die große Leere Nietzsche berührt haben dürften.

Im dritten Kapitel werden die Grundzüge seines ‚Heroismus der Erkenntnis‘ entfaltet. Nietzsche übernehme von Schopenhauer den Gedanken vom ‚heroischen Lebenslauf‘, um ihn aus dem moralischen Verständnis in eine epistemische Deutung zu überführen. Der von Nietzsche geprägte Heldentypus zeichne sich durch Wahrhaftigkeit aus: Er sei bereit, sich mit der tiefen Einsicht in das tragische Geschick des Weltganzen zu konfrontieren und den daraus resultierenden Schmerz zu erdulden. Allerdings korreliere durchaus nicht jeder Schmerz mit heroischem Ethos: Nietzsche unterscheide strikt zwischen der Melancholie des genialen, schöpferischen, der Nichtigkeit des Daseins gewärtigen, durch seine übermäßige Sensibilität zu großem Leid verdammt und zu herausragenden kulturellen Leistungen befähigten ‚großen Menschen‘ und seinem ‚Pessimismus der Stärke‘ einerseits und andererseits dem ‚Pessimismus der Schwäche‘, der Melancholie als Zivilisationskrankheit der ‚lebensmüden *décadents*‘, die selbstredend keinerlei Helden hervorbringen. Deren tief liegende Geistes- und Leibesgebrecchen zeigten sich symptomatisch an ihrem Fragen nach dem ‚Wert des Daseins‘.

In den nächsten beiden Kapiteln arbeitet Schweer den Zusammenhang von Melancholie und Heroismus bei Nietzsche heraus. Nach dem ‚Tode Gottes‘ und dem damit einhergehenden Verlust eines allumspannenden Sinnzusammenhangs werde nun die Macht des Zufalls, das Chaotische im Weltgeschehen, damit aber auch die Freiheit des Einzelnen offenbar. Was von der einstigen Utopie eines beglückenden letzten Zieles übrig bleibe, manifestiere sich bei Nietzsche im Ideal des künftigen ‚Übermenschen‘, das weniger einmal verwirklicht als vielmehr ständig angestrebt werden solle, um das „Existential einer futuristischen Grundbefindlichkeit“ (110) zu etablieren. Im deutlichen Aufbegehren gegen jede melancholisch-niederdrückende Stimmung stelle Nietzsche den von ihm verachteten, von christlicher Mitleidsmoral in ihrer Lebenskraft geschwächten, nur dumpfem Wohlgefühl-Glück hinterher hechelnden ‚*décadents*‘

sein eigenes Ideal von ‚heroischer Lebensbejahung‘ gegenüber. Vor allem aus „Abwehr des eigenen hypersensiblen Empfindens“ (217), so versteht Schwerer Nietzsche, propagiere dieser den unerbittlichen ‚Willen zur Härte‘. Schwerer neigt bei diesem Thema dazu, allzu amoralisch anmutende Thesen als persönliche Probleme Nietzsches abzutun, sofern sie nicht von vornherein als bloße Gedankenexperimente verharmlöst werden.

Der herausragendste Vertreter und damit die ideale Verkörperung des ‚Willens zur Macht‘ sei der ‚große Mensch‘, der als neuer „Stifter von Wertsetzungen“ selbst einen letzten Wert darstelle. Er sei notwendig gewissenlos und verbrecherisch und halte sich stets in einem Ethos der Grausamkeit zu sich selbst in Leben und Erkennen. Leider übernimmt der Autor ohne nennenswerte Kritik auch Heideggers Interpretation des ‚Willens zur Macht‘, wobei er zwischen dem „unersättliche[n] Wille[n] zur Macht und [dem] unendliche[n] Sehnen der Melancholie“ (168-169) eine fundamental-ontologische „Verwandtschaft“ (169) zu erkennen meint. Es ist ebenfalls kritisch anzumerken, dass Schwerer die höchst fragwürdige Annahme, es gebe ‚große Menschen‘ trotz gelegentlicher Korrektur der Details ohne genauere Prüfung oder Explikation in seinen eigenen Text und Sprachgestus mit aufnimmt.

Nietzsche komme im Fortschritt seines Denkens allmählich von der Frage ab, wie die Kultur beschaffen sein müsse, die diesen neuen Heldentypus als Antwort auf den kollektiven Sinnverlust aktiv generiere. Seine Thesen zu Dekadenz, ‚Pessimismus der Stärke‘ und ‚großem Menschen‘ würden Nietzsche selbst fragwürdig. Davon ausgehend konzentrieren sich die beiden letzten Kapitel auf die These von Nietzsches Überwindung seiner eigenen Heldenfiktionen im Zeichen der Heiterkeit. Mit dem Zarathustra, so der Autor, setze bei dem Philosophen eine Wende weg vom pathetischen, oft kraftprotzerischen Heroismus hin zu Motiven der Leichtigkeit und des Lachens ein. Es entgeht Schwerer, wie das Lachen bereits in den zuvor geschriebenen aphoristischen Werken aufgewertet wird, um nach dem Zarathustra sukzessive an Stellenwert zu verlieren. Nietzsche lasse, so Schwerer, zunehmend Raum für Entwürfe des Idyllischen und der Gelassenheit. In Nietzsches Metapher des Spiels etwa sieht er dreierlei kulminieren: erstens eine auf ewige Wiederholung angelegte geschichtsphilosophische Haltung nach dem Ende aller transzendenten Ziele; zweitens eine Abkehr von moralischen Kategorien mit Absolutheitsanspruch zugunsten einer spielerischen dynamischen Selbstgesetzgebung;

drittens eine experimentelle Haltung zum eigenen Dasein mit dem zugehörigen Hang zum Komischen. Die möglicherweise deutlich amoralischen Züge dieser umfassenden spielerischen Gelassenheit sieht Schwerer betont kritisch, weshalb sich das heitere Spiel auch nur in klaren Grenzen bewegen solle: Der Rahmen der Spielregeln müsse beschränkt bleiben und man dürfe dabei „nicht auf das Äußerste geh[en]“ (282).

Schwerer versucht das Lachen als Nietzsches neue Denkhaltung nachzuweisen, wobei diese anspruchsvolle Form der Heiterkeit erst auf dem abgründigen Boden des Zweifels richtig gedeihen und daher allein von den zu Leiden fähigen ‚wahren Denkern‘ errungen werden könne. Nach der Entkernung aller Erlösungs- und Heilserwartungen bleibe dem Menschen als höchste Haltung die subversive, karnevaleske Weltverspottung, die sich über das tragische Schauspiel auf Erden unbefangen amüsiere. Menschliche Größe zeige sich für den späteren Nietzsche also vor allem in der Fähigkeit zur Distanznahme von sich selbst: Der Held der Zukunft könne über sich selber lachen und wolle es auch. Seine Heiterkeit habe er sich im Angesicht der frappierenden Sinnlosigkeit und Nichtigkeit seiner Existenz und des Daseins in schweren Kämpfen errungen. Dieses Ringen ähnele dem des Heros im Stil von Nietzsches früherem Verständnis, doch im Gegensatz zu ihm habe er jeden Glauben an die Möglichkeit einer Weltverbesserung verloren. Der Autor malt das Bild eines heiteren, gesunden, seiner Melancholie überlegenen Denker-Helden, der gelegentlich die Züge eines Wunschtraums und Ich-Ideals annimmt. Die harten und eisigen Klänge im ‚Lachen‘, die auch aus Textstellen des späten Nietzsche den Leser auf ein fragwürdigeres, zumindest vorsichtigeres Verhältnis zur ‚Heiterkeit‘ schließen lassen, werden zugunsten jener angenehmeren Vision unterbelichtet. Interessant wäre daneben auch die Frage gewesen, auf welcher Grundlage die Momente der Grausamkeit und des Zynismus aus Nietzsches amoralischer ‚Heiterkeit‘ ausgefiltert werden können.

Schweers Monografie ist eine solide, gut recherchierte Arbeit mit einer spannenden Behauptung, einigen interessanten Beobachtungen und einer umfangreichen Zitatensammlung. Die Annahme eines einzigen großen Motivs, mit welchem Nietzsche gesamte Philosophie aufzuschlüsseln sei, kann indes nicht überzeugen. Dafür muss dem Primärtext zu oft Gewalt angetan werden. So werden nicht selten unzusammenhängende Fragmente unterschiedlicher Schaffensperioden aus den Veröffentlichungen und dem Nachlass zusammengesammelt, um die eigene Vorstellung

bestätigt zu sehen. Den erwartbaren Einwänden weicht der Autor aus, wenn er etwas lapidar darauf verweist, die „Unauflöslichkeit von Widersprüchen“ gehöre für Nietzsche nun einmal zum „tragischen Charakter des Seins“ (31). Ein Recht, sich das Passende für den eigenen Thesenstrauß zu pflücken, ergibt sich daraus nicht. Nichtsdestotrotz, für Interessierte am Verhältnis von Melancholie und verschiedenen Formen des Heroismus in Nietzsches Philosophie ist Schweers Buch allemal lesenswert.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann
Band 7.1 (2019)

Herausgeber*innen dieses Hefts:

Ulrich Bröckling
Barbara Korte
Ulrike Zimmermann

Technische Beratung:

Thomas Argast
Annette Scheiner
Jens Schneider

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Redaktionelle Mitarbeit:

Silvio Fischer
Pauline Harder
Jessica Hargreaves
Stephanie Merten

Kontakt:

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

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

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

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



SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

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