

helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen.

**Heldenkonstruktionen in
Imagevideos der Firmen Red Bull
und GoPro**
Daniel Koch

**Heroic Medievalism in *From the
Ancient Books* by Stevan Sremac**
Stefan Trajković Filipović

**Wie über Helden in der Moderne
schreiben?**
Andreas Langenohl

**Herausgegeben von
Ulrich Bröckling, Barbara Korte
und Ulrike Zimmermann**
Band 8.2 (2020)

Inhaltsverzeichnis

Artikel

„We give them wings and they go out and broadcast our message for us“ Heldenkonstruktionen in Imagevideos der Firmen Red Bull und GoPro <i>Daniel Koch</i>	3
Heroic Medievalism in <i>From the Ancient Books</i> by Stevan Sremac <i>Stefan Trajković Filipović</i>	15
Wie über Helden in der Moderne schreiben? <i>Andreas Langenohl</i>	23

Rezensionen

Rosario López Gregoris and Cristóbal Macías Villalobos. Eds. <i>The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media</i> . Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2020. <i>Marco Arnaudo</i>	29
Lisz Hirn. <i>Wer braucht Superhelden: Was wirklich nötig ist, um unsere Welt zu retten</i> . Wien: Molden, 2020. <i>Maria-Xenia Hardt</i>	33
Anne Weber. <i>Annette, ein Heldinnenepos</i> . Berlin: Matthes & Seitz 2020. <i>Stefan Tilg</i>	35

Impressum	39
----------------------------	----

„We give them wings and they go out and broadcast our message for us”

Heldenkonstruktionen in Imagevideos der Firmen Red Bull und GoPro

Helden sind in unserer vernetzten Welt allgegenwärtig. Anders als in der Vergangenheit dienen viele aktuelle Darstellungen von Heldentum jedoch nicht primär der Vermittlung von gesellschaftlichen Werten oder der Schaffung eines Gemeinschaftsgefühls, sondern mit ihnen werden kommerzielle Zwecke verfolgt. Diese Entwicklung tritt besonders anschaulich in den multimodalen Heldendarstellungen der beiden Firmen Red Bull und GoPro hervor. Deren Imagevideos sind darauf ausgelegt, einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang zwischen den Produkten und/oder dem Sponsoring der Konzerne und dem Heldentum ihrer Athlet*innen nahelegen. Hierzu werden Sportler*innen umfangreich in Szene gesetzt und deren Taten in aufwendig produzierten und fesselnden Bildern eingefangen. Dagegen nimmt das eigentliche Produkt der Firma (das Koffein-Getränk bzw. die Kamera) nur eine untergeordnete Rolle in den Imagevideos ein. Innerhalb dieser indirekten Werbestrategie steht der Aufbau einer positiven Markenidentität im Fokus. Der ehemalige hochrangige Manager des Red Bull Media House Greg Jacobs charakterisiert diesen Werbeanatz folgendermaßen:

[I]t's all about the brand and less about the product. [...] [W]hen the brand comes first you turn brand lovers into can buyers. [...] The audience will know, who delivered the content, trust me, they will know, you don't have to have can in hand. [...] We give them [den Sporthelden; D.K.] wings and they go out and broadcast our message for us. (Jacobs 2015)

Diese Imagevideos werden von dem Red Bull eigenen Medienunternehmen Red Bull Media House produziert und über den ebenfalls von Red Bull unterhaltenen Fernsehsender Servus TV sowie über die Videoplattform YouTube verbreitet. Bereits über diese Vertriebswege erreichen die medialen Produkte von Red Bull ein großes und internationales Publikum. Daneben

ist der Konzern aber auch in der allgemeinen deutschen Sportberichterstattung sehr präsent, da Red Bull der Hauptsponsor des Fußballvereins RB Leipzig sowie Eigentümer des Formel-1-Rennstalls Red Bull Racing ist. Weiterhin sponsert der Getränkehersteller weltweit über 600 Einzel-Athleten (vgl. Wikipedia 2017), darunter auch zahlreiche deutsche Spitzensportler, wie den Ironman-Sieger Sebastian Kienle, die Skirennläufer Felix Neureuther und Viktoria Rebensburg sowie den Kletterer Alexander Megos.

Dieses umfangreiche Sponsoring führt zu einer großen medialen Präsenz der Sportheldendarstellungen von Red Bull, weshalb diese sowohl die Rezeptionsgewohnheiten eines breiten Publikums als auch deren Vorstellungen darüber, was Heldentum ist, maßgeblich beeinflussen können. Vor diesem Hintergrund soll in den folgenden Ausführungen¹ untersucht werden, wie die Sporthelden in bestehende Heldenvorstellungen² integriert werden, welche Eigenschaften ihnen in den Imagevideos zugeschrieben werden und welches Bild von Heldentum dadurch vermittelt wird. Weiter wird thematisiert, wie die Art der technischen Gestaltung die affektive Wirkung des Gezeigten verstärkt und wie der hohe Grad an Identifikationspotenzial dieses speziellen Heldentyps die Vermittlung einer Werbebotschaft befördert.

Das Quellenkorpus der Untersuchung setzt sich aus jeweils einem Video aus den Bereichen Wingsuit (Red Bull 2017), Mountainbike (GoPro 2013) sowie Skisport (GoPro 2017) zusammen, in denen die Markenidentitäten beider Unternehmen prototypisch in Szene gesetzt werden. So zielen Wingsuit- oder Basejump-Aufnahmen darauf ab, den Red Bull Slogan „Red Bull verleiht Flügel“ zu transportieren, wohingegen Mountainbike- und Ski-Videos die Rezipient*innen auffordern, es den gezeigten Athlet*innen gleichzutun („Be a Hero“) und damit insbesondere die potenziellen Kund*innen des Actionkamera-Herstellers GoPro ansprechen (sollen). Oft lässt sich jedoch nicht klar unterscheiden, wessen Markenidentität in einem Imagevideo stärker im Vordergrund

steht, da Red Bull und GoPro eine strategische Partnerschaft unterhalten und gemeinsam mediale Formate produzieren sowie Cross-Promotion betreiben (GoPro 2016). Daher sind deren Inszenierungen von Sportheldentum oft so gestaltet, dass die Werbebotschaften beider Partner simultan und sich ergänzend vermittelt werden. Vor dem Hintergrund der Kurz-Serie „The Alex Megos Formula“ (Red Bull 2016a, 2016b, 2016c, 2016d) wird aufgezeigt, dass mit der Heroisierung von Sportler*innen oft eine intensive Personenzentrierung einhergeht, was in einer hohen emotionalen Beteiligung der Rezipient*innen resultiert und die Identifikation mit den Sporthelden befördern kann (Horky 103-104). Auffallend ist, dass in den allermeisten Imagevideos der beiden Firmen männliche Athleten heroisiert werden, so auch in den hier untersuchten. Dies kann zum einen auf deren primäre Zielgruppe der jungen Männer zurückgeführt werden. Zum anderen spiegelt sich hierin aber auch wider, dass gerade im Extrem- und Leistungssport Frauen häufig unterrepräsentiert sind. Hinzu kommt, dass in den Medien generell öfter über Männer als über Frauen im Sport berichtet wird – wobei diese Unterschiede zurückzugehen scheinen (Marcinkowski und Gehrau 234-235). Eine eingehendere Untersuchung, ob und wie Red Bull und GoPro gezielt weibliche Sportlerinnen heroisieren, wäre daher wünschenswert, kann jedoch im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden.

Um der kommunikativen Wirklichkeit gerecht zu werden, sind die folgenden Analysen der in den Imagevideos präsentierten Heldenbilder multimodal ausgerichtet. Das heißt, es werden alle bedeutungsrelevanten Ebenen und Zeichenträger in ihrem Zusammenspiel untersucht. Diese Art einer holistischen Betrachtung kommunikativer Phänomene gewinnt in der modernen Linguistik zunehmend an Relevanz. Denn aufgrund der fortschreitenden Digitalisierung beinhalten viele Kommunikate neben schriftsprachlichen oft auch bildliche, filmische oder musikalische Elemente, die den Akt der Bedeutungskonstitution maßgeblich beeinflussen.

In diesen multimodalen kommunikativen Einheiten trägt jede einzelne der gebrauchten Zeichenressourcen sprachlicher, parasprachlicher und nichtsprachlicher Natur einen relevanten Anteil zur Bedeutungsbildung bei. Der Einbezug von Zeichen nur eines, nämlich des sprachlichen Zeichensystems in die semantische Analyse multimodaler Texte und Diskurse stellt deshalb eine Verkürzung dar, die den kommunikativen Phänomenen nicht gerecht werden kann. (Klug 4)

Anhand der vorgestellten Quellen werden im Folgenden die Muster der multimodalen Konstitution von Sportheldentum analysiert und aufgezeigt werden, wie die Konzerne zur Vermittlung ihrer Werbebotschaften eine Verbindung zwischen der Marke und den gesponserten Athlet*innen konstruieren. Am offensichtlichsten tritt dieser Ansatz bei der häufig zu findenden Rahmung von GoPro-Videos hervor, die mit der Einblendung der zu bewerbenden Actionkamera³ in Kombination mit dem Firmenlogo und dem Werbeslogan „GoPro. Be a HERO“ beginnen und enden (Abb. 1).



Abb. 1: GoPro: Combing Valparaiso's Hills (GoPro 2013, 00:01).

Diese Rahmung ist gleich von doppelter Bedeutung. Zum einen wird die enge Verbindung zwischen der Marke GoPro und Heldentum hervorgehoben, indem die beworbene Kamera mit dem Namen „Hero“ zusammen mit dem Firmenlogo (GoPro-Schriftzug unterstrichen von drei blauen und einem weißen Quadrat) und dem Slogan „Be a **HERO**“ wiederholt abgebildet wird. Durch die Kursivierung und den Fettdruck des Wortes „Hero“ wird dieses Element zusätzlich betont. Derartige Darstellungen haben zur Folge, dass die Grenzen zwischen Logo und Slogan verschwimmen, wodurch sich deren Verbindung verfestigt und diese beiden Elemente von den Rezipient*innen miteinander assoziiert werden. Zudem wird die Handlung der Videos so in einen ‚heroischen‘ Kontext eingebettet und die Rezipient*innen dazu angehalten, ihr Vorwissen bezüglich Heldentums zu aktivieren. Auf diese Weise werden sie aufgefordert, die Handlungen der Sportler*innen als ‚Heldentaten‘ anzuerkennen und diese in ihr bestehendes Heldenbild zu integrieren.

Deutlich subtiler als in GoPro-Videos vollzieht sich der Zuschreibungsprozess von Heldentum in den Inszenierungen von Red Bull, die zumeist keine expliziten sprachlichen Verweise auf das Heldentum der Athlet*innen enthalten. Dennoch können auch diese als Helden wahrgenommen

werden, da die Sportler*innen im Stile tradierter Heldenfiguren inszeniert werden, die sich – nach Auffassung des Sonderforschungsbereichs „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ – epochen- und kulturübergreifend sehr häufig durch ein hohes Maß an

1. Außerordentlichkeit,
2. Autonomie und Transgressivität,
3. moralischer und affektiver Aufgeladenheit,
4. Agonalität
5. und einer starken Agency auszeichnen (s. u. a. Schlechtriemen).

Diese heldischen Charakteristika werden in den Imagevideos auch den Sportler*innen zugeschrieben und durch die Art der medialen Gestaltung zusätzlich hervorgehoben. Die Parallelen zwischen tradierten Heldenfiguren und Sportler*innen begünstigen schließlich deren Integration in das heldische Vorwissen der Rezipient*innen und damit ihre Wahrnehmung als Helden.

Gerade in den Imagevideos von Red Bull ist der Rückgriff auf tradierte Heroisierungspraktiken von großer Bedeutung. Denn anders als bei GoPro besteht nur eine indirekte Verbindung zwischen dem Konzern Red Bull und dem Heldentum der Athlet*innen. Vor diesem Hintergrund werden häufig spektakuläre Aufnahmen aus den Bereichen Fallschirmspringen oder Wingsuit-Fliegen genutzt, um den Extremsportler*innen einen Heldenstatus zuzuschreiben und den Eindruck entstehen zu lassen, ihr Heldentum sei (auch) auf das Sponsoring von Red Bull zurückzuführen. Gerade solche Flugsportarten sind hierfür prädestiniert. Denn zum einen besitzen sie ein großes heroisches Potenzial, da sie mit einem Risiko für Leib und Leben verbunden sind und die Athlet*innen daher ein hohes Maß an ‚Heldenmut‘ aufbringen müssen. Zum anderen kann Red Bull mit der Förderung dieser Extremsportheld*innen seine Werbebotschaft („Red Bull verleiht Flügel“) platzieren und damit seine Markenidentität formen: Das Unternehmen inszeniert sich auf diese Weise als ‚Heldenmacher‘, der durch sein Sponsoring sowohl metaphorisch – durch die finanzielle Unterstützung – als auch buchstäblich den Athlet*innen Flügel verleiht, in Form von Fallschirmen bzw. Wingsuits mit dem aufgedruckten Red Bull Logo (**Abb. 2**).

Red Bull ermöglicht seinen Athlet*innen, frei wie Vögel zu sein, der Schwerkraft zu trotzen und schier Unmögliches zu wagen. Es entsteht der Eindruck, dass für sie die Grenzen normaler Menschen nicht gelten würden. Hierdurch wird

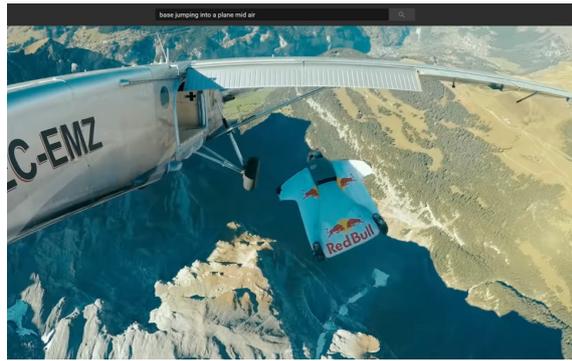


Abb. 2: Wingsuit aus Verfolger-Perspektive (Red Bull 2017, 01:43).

die Integration von Wingsuit-Pilot*innen in das heldische Vorwissen der Rezipient*innen befördert, da sich in dieser Art der Darstellung die tradierten heldischen Merkmale der Außerordentlichkeit sowie der Autonomie und Transgressivität verdichten. Diese klassischen Heldencharakteristika sind insbesondere für die Vermittlung der Markenidentität von Red Bull von eklatanter Bedeutung, da durch deren häufige Zuschreibung in den Imagevideos der Akt des Flügel-Verleihens auf Nichtflug-Sportarten ausgeweitet wird: Durch sein Sponsoring verleiht Red Bull seinen Athlet*innen metaphorisch Flügel und ermöglicht ihnen, Besonderes zu leisten, die Grenzen des Alltäglichen zu überschreiten und damit zu Helden zu werden.

Ein prototypischer Akt des Grenzüberschreitens und daher Bestandteil vieler Sportheldendarstellungen ist das Brechen von Rekorden. Die Sportler*innen überschreiten alte Grenzen und produzieren damit immer neue Superlative: Sie springen von dem höchsten Punkt, erreichen die höchsten Geschwindigkeiten, führen die gefährlichsten Aktionen durch, klettern die schwersten Routen, vollführen die spektakulärsten Tricks usw. Dieses Phänomen ist auch in den hier untersuchten Quellen zu finden. So setzte der Freeskier David Wise mit 14,2 Metern Höhe eine neue Bestleistung für den höchsten Sprung auf Skiern. Daneben wird auch der Kletterer Alexander Megos in seiner Kurzdokumentation mehrfach als Grenzüberschreiter konzeptualisiert. So wird u. a. der Schriftzug „First Ascents“ (Red Bull 2016b, 03:15–03:20, 2016d, 00:34–00:38) eingeblendet und so auf die Erstbegehungen des jungen Athleten verwiesen und diese mit dem entsprechenden Filmmaterial illustriert. Auch in Interviewpassagen wird der Sportler als Grenzüberschreiter charakterisiert. So sind zwei Interviews aneinandergeschnitten, wobei zuerst Megos Vater sagt: „Natürlich gibt es Grenzen. Diese Grenzen wird auch Alexander erfahren. Er wird unweigerlich irgendwann

darauf stoßen.“ (Red Bull 2016a, 02:21–02:29) Hieran schließt sich ein Kommentar seines Trainers an, der dagegenhält: „Die kann man verschieben. Grenzen sind da, um sie zu verschieben.“ (Red Bull 2016a, 02:32–02:37) Nicht nur durch explizite Verweise auf das Rekordbrechen werden die Sportler*innen als Grenzüberschreiter konzeptualisiert, sondern auch durch Formen der filmischen Gestaltung. So werden häufig Zeitlupen eingesetzt, um kritische Momente hervorzuheben, wie den Absprung beim Basejump oder die Flugphase bei einem Sprung mit dem Mountainbike (**Abb. 3**) oder den Skiern (**Abb. 7**).

Diese Veränderung der Darstellungsgeschwindigkeit hebt die Flugfähigkeit der Athlet*innen hervor und transportiert so die Werbebotschaft von Red Bull. Zudem sind Zeitlupen wesentlicher Bestandteil vieler Inszenierungen von Sportheldentum, da sie sowohl neue Details



Abb. 3: Mountainbike Wallride (GoPro 2013, 01:17–01:31).

offenbaren als auch den Effekt haben können, das Gezeigte als emotional erhebend wirken zu lassen (Horky 106). Damit stehen sie in engem Zusammenhang mit dem oben erwähnten Heroisierungsmerkmal der affektiven Aufgeladenheit eines Helden. Doch nicht nur Formen der Retardierung, wie etwa Zeitlupen, können beim Rezipienten eine affektive Wirkung entfalten. Ebenso bedeutsam sind filmische Mittel zur Akzeleration der Handlung, wie Zeitrafferaufnahmen, eine dynamische Kameraführung sowie die Montage. So kann der Schnitt die Wahrnehmung eines Sportlers als Grenzüberschreiter befördern, indem z. B. mehrere sportliche Leistungen in einer kurzen Sequenz aneinandergereiht werden (**Abb. 4**).

Auch hier dienen die Darstellungen des Sporthelden zur latenten Vermittlung der Werbeslogans. Besonders deutlich tritt dabei das ‚Flügel-Verleihen‘ durch Red Bull hervor, was sich in Szene 1 darin äußert, dass Megos in großer Höhe an einem Felsdach klettert bzw. in Szene 3

und 4 dynamisch zu kleinen Felsspalten springt (‚fliegt‘), an denen er sich mit nur einem Finger (Szene 3) festhält, wodurch im gleichen Zuge seine Außergewöhnlichkeit betont wird. Wie viele filmische Techniken zielt auch diese Montage auf eine emotionale Wirkung beim Rezipienten und zur affektiven Aufladung des Sporthelden ab. Denn in der Sequenz werden nicht nur dessen sportliche Leistungen neutral gezeigt. Vielmehr wird durch die hohe Schnittfrequenz (die einzelnen Szenen dauern nur etwa jeweils eine Sekunde und die gesamte Sequenz fünf Sekunden) Dynamik vermittelt und die Spannung gesteigert (Faulstich und Strobel 130). Dieser Effekt wird zusätzlich durch die Unterlegung mit schneller Rockmusik verstärkt. Neben der visuellen Gestaltung trägt hier die musikalische Rahmung ebenfalls immens zur unterschwelligem Emotionalisierung bei, da sie Gefühle stimuliert und zur Identifikation mit dem Helden anhält (Faulstich und Strobel 142-143). Diese audiovisuellen filmischen Mittel bewirken eine Konzentration von Agency auf den Sportler: Er treibt mit seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten die Handlung der Heldengeschichte voran und ist maßgeblich für den positiven Ausgang des Geschehens verantwortlich. Seine herausragende Agency stellt den Sportler in Tradition zu klassischen Heldenfiguren. Die stete Präsenz derartiger Formen der Darstellungen und filmischen Effekte deuten darauf hin, dass die Konzeptualisierung von Sporthelden als Grenzüberschreibern eine sehr etablierte Praxis ist. Dies belegt auch die Einleitung eines Spiegel-Artikels: „Red Bull, österreichischer Produzent von Energydrinks, lebt als Sportsponsor von dem Ruf, die Grenzen des Machbaren zu verschieben. Das produziert Helden – aber auch Tote.“ (Buse)

Das Heldentum der Athleten in den hier untersuchten Imagevideos manifestiert sich insbesondere in deren Inszenierung als Grenzüberschreiter und in der Hervorhebung ihrer Außergewöhnlichkeit, wobei diese beiden Charakteristika ineinander übergehen. So belegt die Aufstellung eines neuen Weltrekords sowohl die Exzeptionalität eines Athleten als auch seine Transgressivität,⁴ da diese die Voraussetzung für seine grenzüberschreitende Leistung ist, eine alte Höchstleistung zu überbieten. Die Außergewöhnlichkeit der Sporthelden wird sprachlich dadurch realisiert, dass etwa von ihren besonderen Leistungen berichtet wird, oft auch in Verbindung mit der Nutzung von Elementen der Gradation, darunter z. B. dem Superlativ: „During his brief visit, Alex breezes through the new, making *crazy* repeats of the area’s *hardest* routes, projects and *first* ascents.“ (Red Bull 2016b, 00:29–00:37, Hervorhebungen D. K.)



Abb. 4: Sequenz Megos (Red Bull 2016d, 04:01–04:06).

Um derartigen Aussagen zusätzlich Gewicht zu verleihen, fungieren oft ehemalige Athleten als (Ko-)Kommentatoren, da sie aufgrund ihrer Expertise die Taten der Helden am adäquatesten einschätzen können. Im vorliegenden Beispiel wird diese Funktion von dem ehemaligen Weltklasse-Kletterer Jerry Moffat ausgefüllt, der als Erzähler (Stimme aus dem Off) auftritt. Dieser charakterisiert seine Funktion in der Inszenierung wie folgt: „For me, it’s the age of talking. For Alex, it’s the age of doing.“ (Red Bull 2016a, 05:05–05:10) In dieser Gegenüberstellung von ‚talking versus doing‘ manifestiert sich abermals das heldische Merkmal der Konzentration von Agency, denn während die alten Helden nur noch reden, schreiten die jungen zur Tat. Um auf sein großes Ansehen und seinen Heldenstatus innerhalb der Kletterszene zu verweisen, wird Moffat zudem als „Climbing Legend“ (Red Bull

2016c, 01:24–01:26) vorgestellt. Auf diese Weise gewinnen die von ihm getätigten heroischen Zuschreibungen und die Hervorhebung der exzeptionellen Fähigkeiten von Megos zusätzlich an Nachdruck:

I still remember meeting him for the first time. [...] And this route ‘Action Direct’ *absolutely the hardest anywhere at that time*. [...] *The world’s first 9a*. It took Alex *only two hours fighting gravity*. Two hours *from first ascent to sending it*. I know a thing or two about hard routes, but watching Alex climb can be a *revelation*. (Red Bull 2016a, 00:56–01:27, Hervorhebungen D. K.)

Ausführungen des Experten werden zudem immer wieder durch Interviews des direkten Umfelds des Athleten (Vater, Schwester, Trainer) ergänzt, in denen ebenfalls auf die Außergewöhnlichkeit des Sporthelden verwiesen wird. Dies ist u.a. in einem Interview mit Alexander Megos’ Schwester der Fall, deren Aussagen durch die Komposition der Bilder untermauert werden (Abb. 5).

Aus dem Off verweist die Schwester des Kletterers auf dessen Exzeptionalität, wenn sie sagt: „Er hat das Gesamtpaket an allem, was man braucht.“ Diese Aussage wird visuell durch die englische Übersetzung im Untertitel („He simply has the complete combination of everything you need.“) unterstrichen. Durch das Gegenlicht der Sonne werden zudem Assoziationen an einen Heiligenschein geweckt und der Kletterer so als außergewöhnlicher Mensch



Abb. 5: Megos vor Felswand (Red Bull 2016d, 01:30–01:33).

charakterisiert. Durch dessen Platzierung im Zentrum und die Perspektivierung aus der Untersicht wird dieser Effekt zusätzlich verstärkt, da die Rezipient*innen zu dem Sportler aufsehen. Die Kombination dieser im Kontext von Heroisierungen konventionalisierten Darstellungsformen befördert schließlich die Wahrnehmung des Sportlers als Helden. Hierin zeigt sich, dass sich die multimodale Konstitution von Sportheldentum nicht nur auf die reine Darstellung von sportlichen Leistungen beschränkt, sondern eng mit der filmischen Gestaltung verbunden ist. In diesem Zusammenhang weist Horky auf die große Bedeutung der Bildkomposition und Kameraführung hin, da

[b]eim Rezipienten [...] vor allem durch den visuellen Reiz, aber auch durch entsprechende Kommentierung der Bilder ein Gesamteffekt der Nähe erzeugt [wird]. Der Leser/Zuschauer/Zuhörer soll möglichst nah dran am Geschehen sein, manchmal sogar „mittendrin statt nur dabei“ (DSF-Werbeslogan), um letztlich die affektiven Wirkungen insgesamt zu stärken. [...] Die Wirkung von Nähe kann zudem durch unterschiedliche Kamerastandpunkte [...] verändert werden. (Horky 101-102)

Gerade bei der Inszenierung von Sportheldentum scheinen also die Einstellungsgröße und -perspektive von großer Bedeutung zu sein: Aufnahmen aus der Untersicht können bei den Rezipient*innen ein Gefühl der Unterlegenheit auslösen und den dargestellten Helden erhöhen. Dessen Exzeptionalität kann zudem durch Detailaufnahmen betont werden, da so wichtige Elemente hervorgehoben und der Fokus der Betrachtung auf die außergewöhnlichen physischen Fähigkeiten der Sporthelden gelenkt wird. So zeigt etwa eine Detailaufnahme, an welcher kleinen Felsrissen sich Alexander Megos festhalten kann und illustriert auf diese Weise seine außergewöhnliche Stärke (Abb. 6). Derartige Detailaufnahmen vermitteln zudem ein Gefühl von Nähe, da die Rezipient*innen die Taten des Sporthelden so erleben, als würden sie direkt neben ihm stehen. Dieser Effekt ist bei Aufnahmen aus der subjektiven Kamera am ausgeprägtesten, da die Rezipient*innen das Geschehen aus den Augen der Athlet*innen beobachten und deren Taten unmittelbar miterleben (Abb. 7 und Abb. 8).

Durch diese Perspektive wird die Identifikation mit dem Sporthelden befördert und die affektive Wirkung von Sport gesteigert, insbesondere wenn sie wie im Falle des Freeskiers noch mit einem Zeitlupeneffekt kombiniert wird, um den



Abb. 6: Detailaufnahme Megos Hand (Red Bull 2016b, 03:36–03:38).

Akt des Grenzüberschreitens im Sinne des Red Bull Slogans hervorzuheben. Da diese Einstellung den Blick der Rezipient*innen stark auf einen Ausschnitt verengt, wird sie mitunter mit einer Verfolger-Perspektive kombiniert (Abb. 8). Diese Perspektive erlaubt den Rezipient*innen, die Handlungen von Sportler*innen von außen zu beobachten, während bei ihnen gleichzeitig der Eindruck entsteht, selbst Teil des Geschehens zu sein. Der immersive Charakter dieser Perspektive dient zudem dazu, den Blick der Rezipient*innen beiläufig auf die Logos der Werbetreibenden zu lenken. So ist in Abb. 7 das GoPro-Logo auf dem Schanzentisch bzw. in Abb. 8 auf dem Fahrradlenker abgebildet und das gelb-rote Red Bull Logo auf dem Helm des Vordermannes zu sehen. Gleichzeitig haben derartige Aufnahmen einen hohen Wiedererkennungseffekt, da die verwendeten Actionkameras von GoPro entwickelt und lange auch fast ausschließlich von diesem Unternehmen vertrieben wurden (Statista 2018). Daher besteht schon von vornherein eine enge Verbindung zwischen der Einstellung der subjektiven Kamera und der Firma GoPro, weshalb derartige Aufnahmen von den Rezipient*innen automatisch mit dem



Abb. 7: Flugphase David Wise mit subjektiver Kamera (GoPro 2017, 00:52–00:59).



Abb. 8: Subjektive Kamera und Verfolger-Perspektive (GoPro 2013, 04:24–04:28).

werbenden Unternehmen assoziiert werden können. Aus diesem Grund ist die Kameraführung von wesentlicher Bedeutung in den Imagevideos: Zum einen dient sie als Beleg für die Qualität von GoPro-Kameras, die es auch Amateuren ermöglichen, professionelle Bilder zu produzieren (GoPro = go professional). Zum anderen entfalten sie eine hohe affektive Wirkung bei den Rezipient*innen, da die thematisierten Kameraeinstellungen, Nah- und Detailaufnahmen, die subjektive Kamera und die Verfolger-Perspektive ein Gefühl der Nähe vermitteln und die Identifikation mit den Athlet*innen befördern.

Daneben erfüllen aber auch Distanzaufnahmen eine wichtige Funktion bei der Konstituierung von Sportheldentum, weshalb Nahaufnahmen oft Totalen oder Panoramaaufnahmen entgegengestellt werden, die mittels Drohnen oder Helikoptern erstellt wurden. In dieser Kontrastierung von Kameraeinstellungen spiegelt sich das im Kontext von Heroisierungen häufig zu findende Phänomen wider, wonach diese zwischen Formen der Nähe und der Distanz oszillieren (s. dazu Koch 169-170, 288). Diese Form der Inszenierung berücksichtigt, dass Helden einerseits aus der Masse hervorstechen und Außergewöhnliches vollbringen müssen, um ihre Verehrung zu rechtfertigen. Andererseits darf die Distanz zwischen Helden und Verehrern nicht unüberbrückbar groß sein, da sonst keine Identifikation mit ihnen mehr möglich wäre. Dementsprechend zielen die oben thematisierten Einstellungen (Nah-/Detailaufnahmen, subjektive Kamera) darauf ab, ein Gefühl der Nähe zu den Athlet*innen zu vermitteln und die Identifikation mit ihnen zu befördern. Dagegen resultieren Totalen oder Panoramaaufnahmen in einer gefühlten Distanz zu ihnen (Faulstich und Strobel 134). Gleichzeitig dienen diese Einstellungen oft zur Inszenierung eines Antagonisten: Sie lassen die Naturgewalten als einen schier übermächtigen Gegner erscheinen, wohingegen der in ihnen zu sehende Sportheld klein und unbedeutend wirkt (Abb. 9 und Abb. 10).

Derartige Panoramaaufnahmen werden oft mit bedeutungsschwangerer langsamer Posaunenmusik hinterlegt, die ein Gefühl der Erhabenheit vermittelt und den nahenden Auftritt des Helden bzw. seine Heldentat ankündigt. Zwar dienen auch diese Panoramaaufnahmen wieder als Beleg für die Qualität der GoPro (Drohnen-)Kameras und zur Ästhetisierung der Bilder, indem sie die Schönheit der Natur einfangen, doch gleichzeitig können sie auch die Agonalität und die Außergewöhnlichkeit des Helden hervorheben. Denn indem die Natur als ein dem Helden weit überlegener Gegner inszeniert wird, erscheint

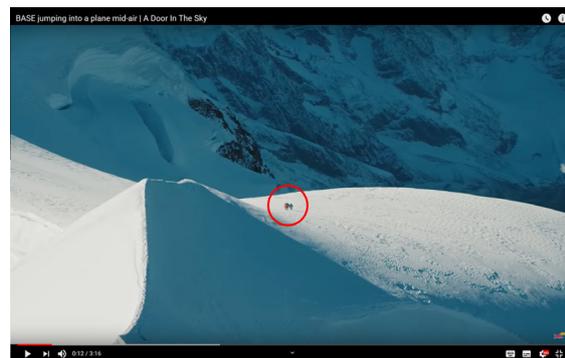


Abb. 9: Panoramaaufnahme Basejumper im Schnee (Red Bull 2017, 00:07–00:12).



Abb. 10: Totale von Megos in einer Felswand (Red Bull 2016b, 01:41–01:50).

dessen Triumph schließlich umso außergewöhnlicher, exzeptioneller und heroischer. Diese agonale Ausrichtung des Helden und sein Kampf gegen die Natur werden mitunter auch explizit sprachlich realisiert, etwa wenn der Erzähler berichtet: „Newton established principles and called it laws. Among them the law of universal gravitation [...] for climbers it's your *enemy*, your *opponent*, it's always there, pulling you down, the harder you *fight*, the harder it pulls.“ (Red Bull 2016c, 02:06–02:29, Hervorhebungen D. K.)

Mit der Kontrastierung zwischen Sporthelden und Naturgewalten wird an tradierte

Heroisierungspraktiken angeknüpft und der Held als ein Kämpfer konzeptualisiert. Oft wird der Akt des Kampfes jedoch auf eine abstrakte Ebene verlagert und damit zivilisiert: Anstelle von konkreten menschlichen Widersachern treten die inszenierten Sporthelden daher zumeist in Konkurrenz zu nicht-menschlichen Gegnern, wie eben der Natur, den Naturgesetzen, Rekorden und/oder der Kampf wird internalisiert: „Als Subjekt der Moderne bekämpft der Held keine mythischen Ungeheuer, sondern seinen inneren Schweinehund.“ (Weinelt 18)

Vor diesem Hintergrund müssen moderne Sporthelden nicht nur einen äußeren, sondern auch einen inneren Gegner besiegen und dabei über die eigenen körperlichen und geistigen Grenzen hinauswachsen. Laut Mosebach würde dies besonders markant beim Bergsteigen hervortreten, was er in seiner Monografie zur Sportgeschichte heroisch beschreibt als

Symbol für das Streben, an und auf die Spitze zu kommen. Das spiegelt sich in zwei Komplexen wider, den äußeren und den inneren Strukturen. Äußerlich mit dem Aufstieg auf die Bergspitze und innerlich mit den physischen und psychischen Belastungen, Spitzenleistungen zu vollbringen. Dem Menschen wird alles abverlangt. Er geht an und über Grenzen, er geht dabei auch bis in den Tod. (Mosebach 254)

Diese Doppelstruktur aus äußeren und inneren Belastungen ist jedoch nicht nur Merkmal des Bergsteigens, sondern fast aller herausragenden sportlichen Leistungen. Zwar beinhalten nur die wenigsten Sportarten ein Risiko für das eigene Leben, dennoch setzt das Überschreiten einer individuellen Grenze, das Aufstellen neuer Rekorde (äußere Struktur), zwangsläufig die physischen und psychischen Belastungen eines dafür notwendigen harten Trainingsalltags (innere Struktur) voraus. Dies gilt sowohl für professionelle Sportler*innen als auch Freizeitathlet*innen. Aus diesem Grund thematisieren viele Sportheldeninszenierungen sowohl in der allgemeinen Sportberichterstattung als auch in der hier untersuchten Kurzdokumentation über Alexander Megos nicht nur die eigentliche sportliche Leistung, sondern auch die Strapazen, die für diesen Erfolg notwendig waren (**Abb. 11** und **Abb. 12**).

Da Sporthelden im Training einen ‚Kampf gegen sich selbst ausfechten‘ und sich für den sportlichen Erfolg quälen müssen, wie am schmerz- und anstrengungsverzerrten Gesicht des Kletterers deutlich zu sehen ist, zeichnen sie sich durch das klassisch heldische Merkmal

der Opferbereitschaft aus. In Kombination mit anderen gezeigten Heroisierungsmustern und Darstellungskonventionen (hier die Untersicht, der Wechsel zu einer ästhetisierenden Schwarz-Weiß-Perspektive, eine hohe Schnittfrequenz sowie die schnelle Rockmusik) wird so die Wahrnehmung von Megos als Sportheld befördert, denn „[w]hen a camera zooms in, we witness tears and triumph, rage and jubilation at close range, and thereby identify with the heroic experience.“ (Meyer 231) Neben ihrer Bereitschaft



Abb. 11: Megos Training 1 (Red Bull 2016c, 01:35–01:37).



Abb. 12: Megos Training 2 (Red Bull 2016d, 02:20–02:30).

zum Opfer weisen Sportler*innen meist noch eine weitere zentrale Gemeinsamkeit mit klassischen Helden auf, ihre herausragende körperliche Konstitution. Ähnlich wie antike Plastiken rücken daher auch aktuelle Sportheldendarstellungen oft die außerordentliche Physis der Athlet*innen in den Fokus, wie in den Abbildungen 11 und 12 zu sehen ist.

Viele Sportlerinnen und Sportler verkörpern das Schönheitsideal eines durchtrainierten und muskulösen Menschen. Dieses Charakteristikum wird häufig gezielt in den Fokus gerückt, etwa wenn wie in Abb. 12 durch die Beleuchtung und den damit einhergehenden Schattenwurf die Muskeln des Sportlers besonders in Szene gesetzt werden. Aufnahmen von durchtrainierten Körpern sind sowohl in den hier untersuchten

Beispielen als auch in der allgemeinen Sportberichterstattung keine Seltenheit, da sich hierin tradierte Vorstellungen über das Aussehen eines prototypischen Helden verdichten und diese gleichzeitig als Ästhetisierungsstrategie dienen (vgl. Horky 99-102).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Wahrnehmung von Sportler*innen als Helden dadurch befördert wird, dass zu deren Inszenierung etablierte Heroisierungsmuster und Darstellungskonventionen genutzt werden. Dabei wird an ältere Heldenbilder angeknüpft und hierzu etwa der Mut, die Opferbereitschaft und das athletische Aussehen der Sportler*innen betont. Daneben zeichnen sich gerade die Extremsporthelden in den Imagevideos von Red Bull und GoPro durch die lang tradierten heldischen Merkmale der Außergewöhnlichkeit, der Transgressivität, der affektiven Aufgeladenheit, der Agonalität und einer starken Agency aus. Trotz dieser Überschneidungen unterscheiden sich die hier untersuchten Sporthelden in einem Punkt grundsätzlich von vielen etablierten Helden: Sie dienen nicht zur Vermittlung von gemeinschaftlichen Werten, sondern als kommerzielle Werbebotschafter. Daher stehen die Imagevideos immer auch unter der Prämisse, die Markenidentitäten von Red Bull („Red Bull verleiht Flügel“) und GoPro („Be a Hero“) zu vermitteln und das Heldentum der Athlet*innen auf deren Verbindung zu den Firmen zurückzuführen. Die Werbetreibenden hoffen so, vom Nimbus des Heroischen zu profitieren und die Rezipient*innen zum Kauf ihrer Produkte zu animieren. Die offensichtlichste Verbindung eines Werbetreibenden zu seinen Helden stellt dabei die Rahmung von GoPro-Videos dar. Diese beginnen und enden häufig mit der Einblendung der zu bewerbenden Kamera „Hero“, dem GoPro-Logo und dem GoPro-Slogan. Auf diese Weise wird Vorwissen der Rezipient*innen bezüglich Heldentums aktiviert, die Inhalte des Videos in einem heroischen Kontext eingebettet und so eine Verbindung zwischen der Firma GoPro und den Sporthelden konstituiert. Gerade in den Videos von Red Bull wird der Werbeslogan jedoch deutlich latenter transportiert, indem die Athlet*innen als Grenzüberschreiter konzeptualisiert und ihre Außerordentlichkeit hervorgehoben werden. Hierzu werden Rekordbrüche oder sportliche Akte dargestellt, in denen der Held scheinbar der Schwerkraft trotzt, indem er fliegt, springt, klettert o.ä. Durch die Art der filmischen Gestaltung werden diese heldischen Charakteristika zusätzlich betont. So können etwa Zeitlupen besondere Leistungen hervorheben und eine emotional erhebende Wirkung haben, wohingegen eine hohe Schnittfrequenz

Dynamik vermittelt und die Darstellung vieler herausragender Leistungen der Athlet*innen in kurzer Zeit ermöglicht und damit ihre Agency unterstreicht. Diese Effekte tragen insbesondere in Kombination mit einer entsprechenden musikalischen Unterlegung zur Steigerung der affektiven Wirkung der Imagevideos bei.

Daneben kann auch die Kameraführung einen wichtigen Beitrag zur emotionalen Aktivierung der Rezipient*innen leisten. Diese ist meist stark personenzentriert und zielt auf Identifikation mit dem Helden ab. So können die Rezipient*innen durch Nah- und Detailaufnahmen die Taten der Sporthelden aus nächster Nähe betrachten und durch Aufnahmen aus der subjektiven Kamera das Geschehen sogar aus deren Augen miterleben. Diese massive Personenzentrierung bewirkt eine affektive Aufladung der Athlet*innen. Neben derartigen auf Identifikation abzielenden Nahaufnahmen sind auch Distanzaufnahmen wichtiger Bestandteil bei der Heroisierung von Sportler*innen. Denn Totalen, Panoramaaufnahmen sowie Aufnahmen aus der Perspektive der Untersicht lassen den Eindruck von Distanz zu den Sportler*innen entstehen und heben sie dadurch von der Masse der Verehrer ab. Zudem werden durch Distanzaufnahmen die Außergewöhnlichkeit und die Agonalität des Helden betont, da sie die Natur als schier übermächtigen Gegner erscheinen lassen, wohingegen der Held verschwindend klein und unbedeutend wirkt. Wenn sich der Held im Kampf gegen die Naturgewalten oder die eigenen physischen und psychischen Grenzen behauptet, wirken seine Taten anschließend umso herausragender und heroischer.

Aufgrund der enormen medialen Präsenz von Red Bull und GoPro und der affektiven Wirkung ihrer Imagevideos können diese Konzerne das Heldenbild ihrer Rezipient*innen beeinflussen. Derartige Konzeptbildungsprozesse und die Entwicklung heldischer Vorstellungen in Deutschland wurden in der Dissertation des Autors umfangreich untersucht (s. hierzu und zu den folgenden Ausführungen Koch, u. a. 308-335). Dabei konnte festgestellt werden, dass sich die deutschen Heldenvorstellungen insbesondere nach 1945 massiv verändert haben. So wurden seit der Antike bis in das 20. Jahrhundert hinein primär Krieger und außergewöhnliche Menschen, die Besonderes geleistet hatten, zu Helden erhoben. Die NS-Propaganda betrieb schließlich einen umfangreichen Heldenkult, um den Deutschen ein Gefühl der nationalen und rassistischen Überlegenheit zu vermitteln. In Abgrenzung zu dieser Praxis wurde nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Heldentum zunehmend im Zivilen verortet und ‚normale‘

Menschen („Helden des Alltags“) wurden für ihre alltäglichen Hilfeleistungen heroisiert. Daher zeichnen sich viele aktuelle Helden gerade nicht durch ihre Außergewöhnlichkeit oder ihre elitäre Prägung aus, sondern durch ihre tiefe Verwurzelung innerhalb der Gemeinschaft.

Entgegen dieses Trends zur Zivilisierung und Veralltäglichung von Heldentum werden heute jedoch auch wieder verstärkt Einzelne für ihre besonderen Leistungen zu Helden erhoben – allen voran Sportler*innen. Diese werden nicht nur in Imagevideos von international agierenden Konzernen heroisiert, sondern auch in der allgemeinen Sportberichterstattung. Oft werden dabei – sowohl zur Inszenierung von Athletinnen als auch Athleten – die gleichen filmischen Techniken verwendet wie in den Imagevideos von Red Bull und GoPro, da diese zur Emotionalisierung der Szenerie beitragen und damit das Zuschauerinteresse wecken können. Beispielhaft sei hier auf die Ausgabe des ZDF-Sportstudios vom 7. September 2019 verwiesen, in der zur Vorstellung von Alexander Megos auf die in diesem Beitrag thematisierte Red Bull Kurzdokumentation zurückgegriffen wird (Das aktuelle Sportstudio 2019). Auch in den sozialen Medien werden häufig ähnliche Heroisierungsmuster und Heldennarrative zur Selbstinszenierung und Selbstheroisierungen genutzt. Formen und Spezifika der kommerziellen Heldeninszenierung werden also von zahlreichen Akteuren kopiert und damit auch (unbewusst) reproduziert. Hierdurch konventionalisieren sie sich und gehen in das Heldenwissen ihrer meist relativ jungen Rezipient*innen ein. Im Zuge dieser Entwicklung werden Heldendarstellungen immer mehr von einer institutionellen Inszenierung (beispielsweise in Politikerreden) entkoppelt und stattdessen von einer Vielzahl unterschiedlicher Akteur*innen produziert. Dies befördert die Ausdifferenzierung und den ambivalenten Charakter vieler heute zu findender Heldenkonzepte, die oft nur wenige Gemeinsamkeiten auf inhaltlicher Ebene aufweisen, sondern primär über ähnliche Inszenierungsmuster und Darstellungskonventionen miteinander verbunden sind.

Insgesamt zeigen die Untersuchungen, dass eine allgemeine Sehnsucht nach besonderen Leitbildern zu existieren scheint, die von Unternehmen zur Vermarktung ihrer Produkte befriedigt wird. Diese kommerziell motivierten Heroisierungen werden für ein internationales Publikum entworfen und stehen daher außerhalb der jüngeren deutschen Heldentradition. Dennoch können diese multimodalen Heldendarstellungen nationale (deutsche) Heldenvorstellungen beeinflussen. Vor diesem Hintergrund veranschaulicht die Analyse der

Heldendarstellungen von Red Bull und GoPro exemplarisch, wie gesellschaftliche Wissensbestände von international agierenden Konzernen latent beeinflusst werden (können) und dass in unserer vernetzten Welt Wissen im zunehmende Maße über nationalstaatliche und kulturelle Grenzen hinaus verhandelt wird.

- 1 Bei dem Beitrag handelt es sich um eine gekürzte und leicht veränderte Fassung des Kapitels „Sporthelden als ökonomische Produkte: Zur Inszenierung von Sportheldentum bei Red Bull und GoPro“ aus der Dissertation des Autors (Koch 172-193). Die Veröffentlichung von Text und Abbildungen erfolgt mit Genehmigung des De Gruyter Verlags.
- 2 Für eine umfangreiche Darstellung der Entwicklung deutscher Heldenkonzepte sei auf Koch (2020) verwiesen.
- 3 Actionkameras sind kleine und robuste Kameras. Häufig werden sie von Sportler*innen an ihren Helmen montiert, um das Geschehen aus ihren Blickwinkeln festzuhalten und damit außergewöhnliche Aufnahmen zu produzieren.
- 4 Als Transgressivität wird die Fähigkeit beschrieben, sich über bestehende (kulturelle) Grenzen hinwegzusetzen.

Literatur

- „Absatz von Action Cameras weltweit von 2010 bis 2016 (in Millionen Stück).“ *Statista – Das Statistik-Portal*. 23. Januar 2018. <de.statista.com/statistik/daten/studie/425139/umfrage/entwicklung-der-verkaufszahlen-von-action-cams-weltweit/>.
- Faulstich, Werner und Ricarda Strobel. *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink, 2013.
- GoPro. „GoPro: Combing Valparaiso's Hills.“ *Youtube*. 30. Oktober 2013. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=cN-YTcSnE6c>.
- GoPro. „GoPro and Red Bull Form Exclusive Global Partnership.“ *GoPro*. 24. Mai 2016. 4. Dezember 2017. <gopro.com/news/gopro-and-red-bull-form-exclusive-global-partnership>.
- GoPro. „Record Breaking Jump with David Wise - 9 Knights The Perfect Hip 2016.“ *Youtube*. 14. März 2017. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=qjDAYW8dfgg>.
- Horky, Thomas. „Sozialpsychologische Effekte der Bildinszenierung und -dramaturgie im Mediensport.“ *Die Sozialpsychologie des Sports in den Medien*. Hg. Holger Schramm. Köln: Von Halem, 2009: 93-113.
- Klug, Nina-Maria. „Multimodale Text- und Diskurssemantik.“ *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Hg. Nina-Maria Klug und Hartmut Stöckl. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016: 165-189.
- Marcinkowski, Frank und Volker Gehrau. „Kultivierungseffekte durch Sport im Fernsehen.“ *Die Sozialpsychologie des Sports in den Medien*. Hg. Holger Schramm. Köln: Von Halem, 2009: 223-246.
- „Megos: ‚Olympia ist eine Chance‘.“ *Das aktuelle Sportstudio (ZDF)*. 7. September 2019. 15. Januar 2020. <www.zdf.de/sport/das-aktuelle-sportstudio/das-aktuelle-sportstudio-talk-megos-100.html>.
- Meyer, Silke. „Everyday Heroes in Germany: Perspectives from Cultural Anthropology.“ *Extraordinary Ordinarity. Everyday Heroism in the United States, Germany, and Britain, 1800-2015*. Hg. Simon Wendt. Frankfurt, New York: Campus Verlag, 2016: 217-233.

Mosebach, Uwe. *Sportgeschichte. Von den Anfängen bis in die moderne Zeit*. Aachen: Meyer & Meyer, 2017.

Red Bull (2016a). „Momentum | The Alex Megos Formula: Part 1 (The Alex Megos Formula).“ *Youtube*. 31. März 2016. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=5EXaZ6Va_ew&t=3s>.

Red Bull (2016b). „Friction | The Alex Megos Formula: Part 2 (The Alex Megos Formula).“ *Youtube*. 15. Juni 2016. 11. Dezember 2016. <www.youtube.com/watch?v=LRLyYCLiNU0>.

Red Bull (2016c). „Alex Megos Climbs the Legendary ‚Hubble‘ Route | The Alex Megos Formula: Part 3 (The Alex Megos Formula).“ *Youtube*. 28. Juli 2016. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=cEHebU6RtG0>.

Red Bull (2016d). „Symmetry | The Alex Megos Formula: Part 4 (The Alex Megos Formula).“ *Youtube*. 13. September 2016. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=v4swvtl01Y>.

Red Bull. „BASE jumping into a plane mid-air. (Extended Version) | A Door In The Sky.“ *Youtube*. 05. Dezember 2017. 11. Dezember 2017. <www.youtube.com/watch?v=Qh06wlg9RmU>.

„Red Bull GmbH.“ Wikipedia. 28. November 2017. 4. Dezember 2017. <<https://de.wikipedia.org/w/index.php?oldid=171477508>>.

Weinelt, Nora. „Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive.“ *Faszinosum Antiheld*. Hg. Ann-Christin Bolay und Andreas Schlüter. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1 (2015): 15-22. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/03.

Stefan Trajković Filipović

Heroic Medievalism in *From the Ancient Books* by Stevan Sremac

In 1909, Jovan Skerlić (1877–1914), an influential Serbian literary critic, imagined a hypothetical scenario in which people were given an opportunity to express their literary preferences in a public vote. “If our readership could vote to decide who is the greatest Serbian storyteller,” wrote Skerlić, “and whose books they like reading the most, the most votes would without doubt go to Stevan Sremac” (Skerlić 23).¹ A teacher by profession, Stevan Sremac (1855–1906) wrote humorous stories and novels, for which he quickly gained popularity and fame. He could make the whole nation laugh, argued Skerlić (ibid.). After his death, his fame endured and his humorous works have been recognized as an important chapter in the history of Serbian literature (Deretić 1983: 397-403).

Nevertheless, Sremac himself did not consider his comedies his best work. Between 1888 and 1902, he also published an array of historical stories, in which he presented the rulers and leaders from Serbian medieval history as great heroes of a glorious past. Between 1903 and 1909, these stories were collected and re-published in a six-volume edition titled *From the Ancient Books* (*Iz knjiga starostavnih*). This collection proved to be one of Sremac’s final projects, as he died suddenly in 1906, leaving the task of finishing it to his friend Milan Šević. *From the Ancient Books* was overlooked in the history of Serbian literature, and yet it is these stories that Sremac deemed his most valuable work (Skerlić 33-34).

In *From the Ancient Books*, Sremac practised ‘medievalism,’ which became popular during the nineteenth century, appearing in many historical novels, stories and plays (Workman 3). This was also the time when the term first appeared, demonstrating the enthusiasm of many people for the medieval past (Simmons 2001: 1; Simmons 2016: 103-119) and competing with other popular ‘-isms’ of the time (e.g. republicanism, liberalism, socialism or communism) that were, more or less, revolutionary and progressive in their character. Medievalism advocated an emotional engagement with the medieval past,

reacting against the idea of abandoning and condemning the pre-modern times (Emery and Utz 2). In more general terms, medievalism can be observed as the (ab)use of the medieval past for modern and contemporary purposes.

Starting from the point of view of studies in medievalism – a scholarly investigation into the presence of medieval topics in post-medieval times (Müller 850; Matthews 1-10) – this paper aims to research Sremac’s practice of medievalism. Sremac’s medieval heroes are national heroes, complementing the popular visions of the Middle Ages as the golden age of national histories (Geary 15-40). Especially in the context of the multi-national European empires of the nineteenth century, such a glorifying perspective played a specific function, as discovering and researching the national medieval past often offered historical alternatives to imperialism (Geary and Klaniczay 2-3). Sremac’s work was informed by these currents, as Serbian people, in his time, lived in the Habsburg and Ottoman empires, as well as in Serbia after its independence in 1878.

The heroization process of medieval characters in Sremac’s work is transparent. As the result of cultural processes of meaning-making, the presence of heroes in literature deserves special attention, as it often pre-figures their presence in real life (Falkenhayner et al. 6). Appearing in various forms, heroes act as unique and special individuals and as cultural imaginations of identity to be enacted in social practices (ibid.; Giesen 1). However, not all heroization attempts result in heroic figures with broad social and cultural appeal. Reflecting on the challenges of researching collective memory, Wolf Kansteiner pointed out that “most stories about the past, even those designed for fame as future collective memories, never make it beyond the group of few initiated... failure is the rule.” (193) Sremac intended his heroic medievalism to form a popular and unique perspective on Serbian medieval history for generations to come. However, as it remained in the shadows of his comedies, perhaps one can view his medievalism as a failed heroization project.

This paper focuses on the medievalism and heroization process of *From the Ancient Books* and explores it through three different practices. First, I will explore the personal and institutional investment in Sremac's heroization project by introducing the reader to the life of Sremac and the story of the publication of *From the Ancient Books*. Next, I will address the position of Sremac's heroic medievalism in the contemporary literary and scholarly environment, as reflected in Sremac's choice of genre, as well as quotes and comments he used to enrich his narratives. Finally, I will approach the content of the stories and heroization strategies, seen in Sremac's choice of medieval characters and heroic archetypes, as well as his writing style.

This threefold approach allows for an appreciation of the complex realities of constructing heroic figures and practising medievalism. Since the nineteenth century, generations of people in European societies have been surrounded by stories and legends about great medieval heroes, in many different capacities and with many different functions. Sremac's work shows, however, that constructing heroic narratives was not always an easy and successful task. In each of the three aspects of Sremac's heroization process, the author had an agenda, and he met challenges along the way. *From the Ancient Books* was meant to be a valuable contribution to the process, but ended up a neglected publishing project.

Between ambition and reality

Stevan Sremac was born in 1855 in Senta, part of the Habsburg empire. After his parents died when he was still a child, his uncle Jovan Đorđević² took care of him and brought him to Belgrade, the capital of the Principality of Serbia (Mladenović 2017: 7). Sremac continued his education and in 1874 he graduated from the First Belgrade Secondary School (Popović 10). Influenced by his uncle and by some of his teachers (especially Miloš Milojević), Sremac decided to study at the historical-philological department of the Higher School in Belgrade (later University of Belgrade).

In his student days, Sremac was already prone to glorifying national history and he strongly opposed the "new" socialist ideas that were attracting attention among his colleagues in the 1870s (Mladenović 2017: 9). Throughout his life, Sremac remained opposed to any ideas that questioned traditional and national romantic approaches to national history and politics (Popović 12). At the time, the Serbian

political landscape was experiencing significant changes. Sremac volunteered in the wars against the Ottoman empire, which led to the independence of Serbia and other Balkan states at the Congress of Berlin in 1878. When his uncle protested him joining the army, Sremac replied that he would feel ashamed if he did not take part in the war for liberation from the Ottoman empire (Mladenović 2017: 10). Sremac's uncle need not have worried, as Sremac did not experience battle. After the war, he returned to Belgrade, graduated and his uncle arranged a position at the Ministry of Finances for him.

Only few months later, Sremac expressed a wish to teach in areas in the south of Serbia, which were added to the principality in 1878 (Popović 14; Mladenović 2005: 131); more specifically Sremac wanted to work in the newly founded Niš Secondary School. Sremac arrived in Niš in 1879. He was twenty-four years old, and he spent the next thirty years teaching in different schools. Sremac was known among his students for coating his lectures on national history in epic poetics, especially when it came to the medieval past. He did not regard history as a research process and did not care for the historical methods. For him, history was a passion, as well as a tool for the national education of the youth (Skerlić 27).

In the early 1880s, Sremac started writing, transforming his lectures into stories (Popović 20), at a time when Serbian historiography was experiencing changes. Medieval history was the focus of fierce historiographical debates, being an important historical topic for the new Serbian state. National medieval heroes acted as memory carriers of the long lost statehood that was supposed to be restored in the new independent state, after the centuries-long Ottoman rule, perceived as the 'Ottoman yoke'.

Sremac's early writing garnered him some attention from the public, but not the respect of literary critics. In 1892, he reached out to his uncle, who, through his political and personal ties, helped him transfer to Belgrade (Mladenović 2017: 17), where Sremac continued writing, now focusing on humorously depicting the lives of ordinary contemporary people. In 1895, he achieved fame and soon gained a prominent place on the Serbian literary stage (Milenković 26). Even though he did not stop writing about medieval heroes, and his historical stories did find audiences over time, his comedies made him famous as a realist author and a keen observer of the common folk (Mladenović 2017: 19). Nevertheless, his traditionalism can be found in his comedies as well (Skerlić 26). His preference for old rather than new, for an old-fashioned and patriarchal way of living rather than the 'new

way' of citizenry, can be seen in his depictions of the lyrical and traditional ambient of small towns, presented as sources of genuine kindhearted spirits. At the same time, he made fun of the people who adopted the "new European habits" from the "West" (Deretić 1983: 399-400).

From the Ancient Books was Sremac's last big project, published between 1903 and 1909 by Matica srpska.³ Alongside collecting previously published stories, Sremac wanted to write new heroic tales, with the goal of making *From the Ancient Books* a comprehensive handbook of Serbian medieval history, told through the tales of its national heroes. However, after editing the first three volumes, he passed away unexpectedly in 1906. The rest of the stories were edited by his friend Milan Šević, who approached the task of re-publishing and organizing the stories, scattered around different publications over fourteen years, in the light of his friend's death. *From the Ancient Books* became a posthumous publication of the legacy of a renowned writer and friend.

Editing *From the Ancient Books* was not as simple as Šević might have expected. For example, several shorter stories contained repetitions. Despite that, Šević decided to publish them, arguing that the repetitions bring out further details and are especially suitable as literature for children (Šević 1907: 4). Šević complained that, sometimes, it was difficult to find all the journals in which Sremac's heroic stories were printed, as well as all the versions, because Sremac himself would edit one story several times and publish it in different places. Šević had discovered that some publishers printed versions of Sremac's stories even while *From the Ancient Books* was in print (Šević 1908: 7).⁴

Sremac was very much looking forward to the publication of *From the Ancient Books*, as he considered himself an author whose task it was to retell the heroic past of the Serbian people (Skerlić 31). In the previous years, through the journal publications of his stories, Sremac made his work available across a wide geographical area, especially in the areas controlled by the Habsburg empire that were settled by Serbian populations as well (e.g. Dalmatia and Bosnia and Herzegovina). Sremac's choice of publishers is not surprising, especially in the case of *Bosanska vila*, a literary journal in Sarajevo that promoted Serbian patriotism (Popović 20), and in the case of youth journals, which complemented Sremac's conviction about the relevance of national epics and history in education. Finally, his heroes were supported by Matica srpska as well, a renowned publisher whose agenda was promoting Serbian national culture. However, even though Sremac's medieval heroes had an

audience, literary critics preferred his comedies and the choice and number of journals only confused his friend Šević.

Between history and fiction

From the Ancient Books is an artistic interpretation of the medieval past, and it finds its place in the broader context of historical stories and novels of the nineteenth century. In Serbia, the nineteenth-century tradition of the historical novel was started by Milovan Vidaković (1780–1841) (Deretić 1981: 21). He influenced the next generation of authors, including Jakov Ignjatović (1822–1889), Stojan Novaković (1842–1915), Vladan Đorđević (1844–1930), Čedomilj Mijatović (1842–1932) and Andra Gavrilović (1864–1929). Like Stevan Sremac, most of these authors were also scholars and historians who aimed to translate their knowledge and enthusiasm for history into a more artistic form (Deretić 1981: 94-95).

One of the main challenges for an author of a historical novel or story is how to strike a balance between the historical and the fictional. Jovan Deretić, an influential literary critic, pointed out that Serbian historical novelists of the nineteenth century particularly struggled with this, either not developing the plot line or the characters or straying away from historical accuracy or plausibility (101). Šević, after taking over the editing of *From the Ancient Books*, noticed such an imbalance in his friend's work. He noted in the introduction to one of the volumes that the deviations from historical facts are intentional, as Sremac's primary concern was to encourage a patriotic spirit, and not to research and determine the historical truth (Šević 1908: 5). While Sremac followed the usual practice of a Serbian historical novel and story, in which an idealized, morally consistent and heroized version of the national past is offered (Protić 87), Šević found it difficult to work without intervening, or without adding further historical guidance for the reader.⁵

With the scholarly background of most of the authors of Serbian historical novels and stories in mind, it comes as no surprise that they were influenced by the contemporary developments in Serbian historiography (Deretić 1981: 96). Sremac, for example, wanted his readers to be aware of the authentic historical background of his heroic stories. Therefore, *From the Ancient Books* contains a number of quotes, references and comments, most of which point to external historical source materials or other literary and historical works that inspired the author, or as further explanation to the main text.

Sremac's personal library was full of books that he used for his teaching and literary work (Skerlić 26). Consequently, in *From the Ancient Books*, we find quotes taken from Byzantine sources, e.g. Constantine Porphyrogenitus (tenth century) and George Kedrenos (eleventh century) as well as from the *Annals of a Priest of Dioclea*, a twelfth-century chronicle providing a mostly fictional overview of the early medieval history of the Balkans. Another source material that Sremac used is the *Memoirs of a Janissary* by Constantine of Ostravica (fifteenth century). While Sremac quoted the *Annals* the most, he held the *Memoirs* in an especially high regard, arguing, for example, that one of his stories is based on evidence recorded by an eyewitness of the events, found in the *Memoirs* (Sremac 392).

Sremac also quotes several poets from the eighteenth and nineteenth centuries, such as Andrija Kačić-Miošić (1704–1760) and Petar II Petrović Njegoš (1813–1851), as well as an unnamed traditional folk poem. The most interesting quotes and comments added by Sremac, however, refer to the works of nineteenth-century historiography. Most of these relate to two Serbian scholars, Pantelija Srećković (1834–1903) and Ljubomir Kovačević (1848–1918).⁶ Srećković and Kovačević were among the most prominent Serbian historians who found themselves on the opposite sides of a debate that raged in Serbian historiography in the second half of the nineteenth century. The medieval period was at the center of this debate. Srećković (Sremac's teacher from Higher School), together with Miloš Milojević (Sremac's teacher from secondary school) headed the 'romantic historians' who argued for history-writing as a practice of patriotism and relied heavily on national epic poems and other traditional stories and mythologies. Kovačević, on the other hand, together with Ilarion Ruvarac (1832–1905), headed the 'critical historians', relying on source-based history and striving for the objective and factual research of the national past (Mihaljčić 440–441).

Sremac had a clear and almost fanatical preference for the 'patriotic' and traditionalist historiography, as opposed to the 'non-patriotic' approach (Skerlić 27). Even though both sides of the debate are found in his references, placing his stories in a broader contemporary context and acknowledging both sides of the conflict, Sremac dedicates the second volume of *From the Ancient Books* to the memory of Miloš Milojević, clearly stating his preference in terms of interpreting and using the past.

By the end of the nineteenth century, the critical scholars won and obtained crucial professorships at Serbian institutions of higher education.

Kovačević succeeded Srećković as the professor of national history at the Belgrade Higher School. Sremac did not take this defeat lightly, especially as the historiographical debate was sometimes very intense. Namely, while Kovačević tried to limit his discussions with Srećković to historical questions at hand, Ruvarac often addressed Srećković as a charlatan. Once an array of newly discovered medieval historical evidence was uncovered, Srećković's life's work lost its credibility (Protić 258–259). Both Srećković and Milojević had passed away, their work discredited, by the time *From the Ancient Books* was published.

Sremac wanted his readers to believe in the historical credibility of his heroic stories. He wanted to show how his vision of the medieval national heroes was based on historical evidence and research, and thus he invoked the authority of source material and contemporary historiography. At the same time, he remained loyal to the romantic and patriotic vision of the national past. For him, as for other supporters of the 'romantic historians', the significance of a historical character was measured by the quality of the character's presence in the memory of the people and not by the presence in some critical history handbook (Protić 261, 271). "Sremac invested a lot of effort and ambition in those stories," wrote Skerlić, "but [...] they are neither history nor literature; it is not scientific enough to be history [...]; it is not artistic enough to be literature [...]" (Skerlić 33)⁷ Not only did the 'romantic history' lose its battle, but the nineteenth century Serbian historical novel and story in general was also deemed a failure, both by contemporary (Skerlić) and later (Deretić) literary critics.

Heroes in topics, types and style

Out of the fifteen titles in *From the Ancient Books*,⁸ seven (in volumes five and six) are dedicated to characters from high and late medieval Serbian history. These historical characters were especially popular among nineteenth-century authors, as the high and late Middle Ages were the times of both the rise and demise of the Serbian medieval state – from its origins in the late twelfth century, to the peak of its power in the fourteenth century, and the final fall under the Ottoman empire in the fifteenth century. Together with expressing religious virtues and piety, thus alluding to the veneration of multiple Serbian medieval rulers as saints, Sremac's heroes in these stories also have an anti-Ottoman agenda and spread the idea of heroic resistance, despite the imminent downfall of the medieval Serbian state, and they never give up in their fight against

the conquerors. Such a message was especially relevant in the context of the nineteenth-century antagonism between the Ottoman empire and Balkan principalities and states.

The remaining eight titles in the collection (in volumes one to four) focus on stories about heroes from early medieval Serbian history.⁹ Early medieval history was an especially challenging topic due to the lack of reliable sources and scholarly studies. Sremac represented the early medieval rulers as the heroic ancestors and founding fathers of the Serbian nation, and enriched his narration by imagining ancient Slavic traditions and virtues. Sremac's early medieval heroes were presented as leaders of a peaceful, traditional, freedom-loving (Serbian) people, who worked on farms and sang ancient songs about old battles and heroes. According to Sremac, the Serbian people might have been primitive in lifestyle, but at least it was democratic. The people did not believe in slavery, and rulers acted as the first among equals.

Sremac's medieval heroes are typical heroes of Romanticism: they follow their ideals and remain true to themselves and to their cause, even when they are wrong and when it can lead to their tragic deaths (Berlin 16-18). They are also great warriors, followed by faithful people. When Grand Prince Vlastimir called for arms, the people responded as one, waiting for his commands (Sremac 250). Sremac's stories are, consequently, full of bloody and endless battles in which heroes, like Vladimir of Dioclea in his battle against Samuel of Bulgaria, refuse to surrender (140-146). Like Sremac in his own life and career, these heroes are often motivated not only by feelings of nostalgia about the old or lost glorious times, but also by the ideals of a fearless heroic life. "The world belongs to heroes," says Grand Prince Petar in the story of the same title, and he adds: "Bright arms and numerous servants during one's lifetime and good mention in songs after death – that is a proper hero's wage" (273).¹⁰

Sremac's choice of medieval characters allowed him to enrich his heroization process with a range of archetypes, complementing the heroic archetypes of triumphant and tragic heroes, as well as of victims and perpetrators, as described by Bernhard Giesen (Giesen 1-12). The story of Vojislav of Travunia, for example, one of the longest stories of the collection, is a story of an honorable, wise and charismatic leader. He is fearless and inspires his people to fight against a stronger enemy. He wins his battles by learning from his enemies and by being cunning and brave. On his deathbed, dying of a sudden illness, the only tragic trait in his overall triumphant heroic type (Giesen 2) is that he regrets that he is

dying so young. "I don't care for my life, nor am I angry at God for ending my life now," he says, "but I don't take my sudden death lightly, as it interrupts the big national endeavor. [...] I wanted to unite our tribe [...] so our nation would see better days." (Sremac 240)¹¹ Then, just before he dies, Vojislav gives advice to his people on how to reach that brighter future.

A truly tragic hero in Sremac's collection, however, is Vojislav's predecessor, Vladimir of Dioclea. Like his successor, Vladimir was charismatic, a brave warrior and a respected leader. However, he was betrayed more than once in the story, until he was lured, ambushed and killed (176-178). Nevertheless, his lack of success and fortune in dealing with his enemies did not affect his heroic agenda (cf. Giesen 7). He died as a martyr and was venerated as a saint. Together with Vladimir falling victim to his enemy, one finds other victims in Sremac's stories as well, with their deaths being the focus of their stories (Giesen 2), either as martyrs (e.g. Tsar Lazar) or as victims of their rebellious family members, like Grand Prince Zaharija. His son, Časlav, tried twice to overthrow him, and was successful the second time, forcing Zaharija to flee his homeland and "die as a miserable out-cast" (Sremac 287).

Finally, Časlav acted as a perpetrator, taking the matter of power and life and death into his own hands and assuming a god-like position (cf. Giesen 7). After winning a great battle against the Bulgarian army, he cruelly orders the enemy prisoners to be slaughtered, against the advice of his father, the current ruler. Then, he turns against his father and forces him into exile. Another of Sremac's characters, King Dragutin, did the same, turning his strength against his father, the ruler, as he was not sure when and if he would inherit the throne. As perpetrators, both Časlav and Dragutin had to deal with the consequences of their violations against others. Both were cursed by their fathers. While Časlav met his end in a sudden attack by one of his accumulated enemies, Dragutin repented, left the throne and died as a monk in solitude (Sremac 128-131, 356-357).

Sremac wrote his stories about medieval heroes using an old-fashioned style of narration and expressions. He often used the term "heroes" and the attribute "heroic." He poetically invoked ancient and imagined bards to retell the forgotten tales and often made his characters speak through old adages. His narratives have a strong legendary tone, often through the emphasis of the imaginations of the ancient Slavic mythologies and traditions, using archaisms and a ceremonial rhetoric or biblical style (Skerlić 32-33). In addition to his nostalgic imagination of the

ancient traditions and virtues of the Serbian people, and his choice and representation of popular and diverse heroic models, such a writing style emphasizes the importance of these heroic stories. With the help of these heroes, Sremac tried to satisfy a personal agenda as well, to relate his present to the “ancient and glorious past”, since the “wretched present” could not give him what his “soul desired.” (Šević 1907: 6) *From the Ancient Books* was, perhaps, his most intimate writing project.

In 1905, commenting on the appearance of *From the Ancient Books*, Andra Gavrilović, one of Sremac's fellow authors, remembered the reaction of Milan Savić (1845-1930), also an author and literary critic, to Sremac's historical stories: “When I decide to travel to the past, I read history and not fiction!” (Gavrilović 2) While this comment echoes the criticism of Serbian historical novels and stories as lacking balance between history and fiction (Deretić 1981: 101), Savić also noted that he did not like Sremac's writing style. Despite covering a broad range of medieval topics, creating a wide spectrum of heroic archetypes and developing a writing style of his own, Sremac's heroic medievalism was evaluated simply as historical information poeticized through archaic-sounding language, basic rhetoric amplifications, artificial pathos and cheap effects and phrases (Skerlić 33).

Concluding remarks

In his review of *From the Ancient Books*, Andra Gavrilović praises the work, as he was inclined towards historical stories and considered Sremac's style interesting, although not suitable for a ‘proper’ historical novel (Gavrilović 2). Furthermore, Skerlić noted that a number of people liked Sremac's vision of history. Indeed, Sremac's attempt at the heroization of medieval heroes was multifaceted: it started with his personal patriotic investment in these stories, making his heroes present in different journals across the region, before collecting them in one compilation, complementing his agenda of reaching and educating the youth about the epic national history. Furthermore, he positioned his heroic medievalism in the broader literary and scholarly contexts of his time, namely, the Serbian historical novel, story and historiography of the nineteenth century, with an emphasis on the romantic current. Finally, the heroization process culminated in a broad range of topics, as well as heroic archetypes and the use of a distinguished narrative style.

The publication history of *From the Ancient Books*, however, was complex. Sremac's

sudden death made Šević rethink the whole venture, and, although the editing process was often challenging and interrupted, he decided to develop it into a legacy project. Furthermore, while Sremac was trying to legitimize his fictional narratives with historical quotes and comments, referring to outside sources of knowledge and aiming to enrich his heroic stories with historical and historiographical authority, his friend and editor Šević found it necessary to point out the predominantly fictional character of his stories, and he even provided his own historical interventions. Finally, while Sremac's humorous novels and stories made him popular and loved by his readers and critics as one of the best storytellers in the Serbian literary scene of his time, the style of his heroic tales was dismissed by literary critics and evaluated as average at best (Skerlić 32).

Sremac never had the chance to dedicate himself to his medievalism as much as he wanted to (Šević 1909: 9). Šević imagined Sremac's last words as similar to those of one of his heroes, Vojislav of Travunia – about the tragedy of dying and leaving an important work unfinished (Šević 1907: 6). Sremac himself believed that *From the Ancient Books* would be the work for which he would be truly remembered. This, however, was not the case. Skerlić even argued that *From the Ancient Books* had no real value, proclaiming it a failure of the otherwise talented Sremac (Skerlić 34).

Bearing in mind that literary critics did not appreciate Sremac's heroic medievalism, one could be tempted to believe that Sremac's medievalism lacked the support of contemporary intellectual elites. However, this was not the case. Apart from the institutional support from the publishers, Matica srpska included, Sremac also had the support from his uncle, his friends and his teachers, with whom he shared his ideological and political attitudes. The reasons for the failure of Sremac's heroic medievalism are, therefore, as multifaceted as his practice. Apart from the disapproval of the critics, they include the interrupted publishing schedule due to his premature death, as well as his unfortunate choice of allegiance in the historiographical and literary debates of the time. Sremac, who had intended his heroic medievalism to offer great stories to present and to future generations, ended up as the author of a failed heroization project, and *From the Ancient Books* has been neglected in the histories of Serbian literature that Sremac otherwise features in regularly.

From the Ancient Books shows us how practising successful medievalism is not always an easy task. It can be a complex practice, and learning about the challenges of failed medievalism

projects can shed light on the plurality of factors involved in influencing the ones that do succeed. In the same way, producing lasting heroic figures is also not a straightforward process. Even when institutional and personal support is available, as well as an abundance of ambition and personal investment, the path to producing heroic figures of the ancient past can be paved with obstacles and disappointments.

1 “Kada bi široka književna publika naša imala u jednom plebiscitu da kaže koga smatra za najvećeg srpskog pripovedača i čije knjige su njeno najdraže štivo, nesumnjivo je da bi najveći broj glasova dobio Stevan Sremac.” All translations from the Serbian by S. T. F.

2 Đorđević was the former secretary of Matica srpska, founder of the Serbian National Theater in Novi Sad (Habsburg empire) and the first director of the National theater in Belgrade (Kovaček 368).

3 The institution of matica was popular among the Slavic peoples in the Habsburg and the Ottoman empire in the nineteenth century, aiming to promote Slavic national and cultural identities. Matica srpska was founded in 1826 in Budapest and was moved to Novi Sad in 1864. It published books and journals and supported literature in the Serbian language (Gačeša 150).

4 Starting with the fourth volume, Šević explains the challenges of editing volumes four to six. While the five stories in the volume four (1907) were all easy to find in the Belgrade youth journal *Zorica* (1901, 1902), the story titled “Rastko” from volume five (1908), and possibly the first story Sremac ever wrote (Mladenović 2017: 14), was originally published in *Bosanska vila* (1890), but was later edited and republished in *Brankovo kolo* (1907), with a different title. Perhaps the most puzzling was the case of the “The Forgotten Obilićs” (“Zaboravljeni Obilići”), first out of three stories in the sixth volume, as Sremac published at least three versions of the story, each with a different title.

5 For example, in the preface to the volume five, Šević points out that Sremac, in his story “Rastko”, deliberately said that the first Serbian king received his crown from Byzantium, even though he was aware of the opinion proposed in historiography that the crown was received from the Pope. Šević explains that Sremac did not like the idea that the ‘west’ was involved in the crowning of the first Serbian king (Šević 1908: 6).

6 Apart from these two scholars, *From the Ancient Books* also contains references to works by Benjamin Kallay, Konstantin Jireček and Čedomilij Mijatović.

7 “U te pripovetke, Sremac je uložio mnogo truda i stavio velike ambicije, ali [...] to nije ni istorija ni literatura; za istoriju to nije dovoljno naučno [...]; za literaturu nije dovoljno književno [...]”

8 Even though “Vladimir of Dioclea” (“Vladimir Dukljanin”) was the first historical story (and first story in general) that Sremac published in 1888, the story titled “Grand Prince Časlav” (“Veliki župan Časlav”), originally published in 1898/9, appeared as the first volume of the collection. “Vladimir of Dioclea” came second in 1904 and “Vojislav of Travunia” (“Vojislav Travunjanin”) made the third volume in 1906. The fourth volume contains five short stories – “Grand Prince Vlastimir” (“Veliki župan Vlastimir”), “Mutimir and his Brothers” (“Mutimir i braća mu”), “Grand Prince Petar” (“Veliki župan Petar”), “Grand Prince Zaharija” (“Veliki župan Zaharija”) and another version of “Grand Prince Časlav” (“Veliki župan Časlav”). Volume five brought four new stories – “Rastko”, “A Prayer of a Righteous Man” (“Pravednikova molitva”), “King Dragutin” (“Kralj Dragutin”) and “The Death

of Tsar Lazar” (“Smrt cara Lazara”) and volume six three more – “The Forgotten Obilićs” (“Zaboravljeni Obilići”), “Stjepan Tomašević” and “Đurađ Kastriotić Skenderbeg”.

9 The total page number of the first three volumes of *From the Ancient Books* amounts to more than the half of the total page number of the collection.

10 “Junacima pripada svet. Sjajno oružje i bogate svite za života i lep spomen u pesmi posle smrti – to je cigla plata junaku!”

11 “Ne žalim za životom, niti roptam na boga, što mi posla krvnicu smrt sada, - ali mi je teško što me iznenada zateče stara krvnica u velikom poslu narodnom! ... Hteo sam da ujedinem pleme naše... pa da nastanu srećniji dani narodu našem.”

Bibliography

Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton UP, 1999.

Deretić, Jovan. *Istorija srpske književnosti*. Belgrade: Nolit, 1983.

---. *Srpski roman 1800-1950*. Belgrade: Nolit, 1981.

Emery, Elisabeth, and Richard Utz. “Making Medievalism: A Critical Overview.” *Medievalism: Key Critical Terms*. Ed. Elisabeth Emery and Richard Utz. Cambridge: Boydell & Brewer, 2014: 1-10.

Falkenhayner, Nicole, Sebastian Meurer, and Tobias Schlechtriemen. “Editorial: Analyzing Processes of Heroization. Theories, Methods, Histories.” *helden. heroes. héros. Special Issue 5* (2019): 5-8. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2019/APH/01.

Gavrilović, Andra. “St. Sremac: Vladimir Dukljanin. Iz knjiga starostavnih.” *Pravda* 14 (1905): 2.

Gačeša, Nikola. “Matica srpska.” *Enciklopedija srpske istoriografije*. Ed. Sima Ćirković and Rade Mihaljčić. Belgrade: Knowledge, 1997: 149-154.

Geary, Patrick J. *The Myth of Nations*. Princeton: Princeton UP, 2002.

Geary, Patrick J., and Gábor Klaniczay. “Introduction.” *Manufacturing Middle Ages: Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Ed. Patrick J. Geary and Gábor Klaniczay. Leiden: Brill, 2013: 1-12.

Giesen, Bernhard. *Triumph and Trauma*. London: Routledge, 2016.

Kansteiner, Wulf. “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies.” *History and Theory* Vol. 41, No. 2. (2002): 179-197.

Kovaček, Božidar. “Đorđević F. Jovan.” *Enciklopedija srpske istoriografije*. Ed. Sima Ćirković and Rade Mihaljčić. Belgrade: Knowledge, 1997: 368-369.

Matthews, David. *Medievalism: A Critical History*. Cambridge: Boydell & Brewer, 2015.

Mihaljčić, Rade. “Kovačević Ljubomir.” *Enciklopedija srpske istoriografije*. Ed. Sima Ćirković and Rade Mihaljčić. Belgrade: Knowledge, 1997: 440-441.

Milenković, Dimitrije. *Stevan Sremac i stari Niš*. Niš: Narodna biblioteka “Stevan Sremac”, 2017.

Mladenović, Jovan. “Listak biografije Stevana Sremca.” *Gradina: časopis za književnost, umetnost i kulturu* 8 (2005): 129-139.

---. *Stevan Sremac: književnik i akademik*. Niš: Narodni muzej Niš, 2017.

Müller, Ulrich. “Medievalism.” *Handbook of Medieval Studies*:

Terms – Methods – Trends, Vol. 1. Ed. Albrecht Classen. Berlin: De Gruyter, 2010: 850-865.

Popović, Pavle. *Stevan Sremac: čovek i delo*. Senta: Zavičajna fondacija "Stevan Sremac", 2007.

Protić, Predrag. *Sumnje i nadanja. Prilozi proučavanju duhovnih kretanja kod Srba u vreme romantizma*. Belgrade: Prosveta, 1986.

Šević, Milan. "Predgovor." *Iz knjiga starostavnih IV*. Novi Sad: Matica srpska, 1907: 1-7.

---. "Predgovor." *Iz knjiga starostavnih V*. Novi Sad: Matica srpska, 1908: 5-7.

---. "Predgovor." *Iz knjiga starostavnih V*. Novi Sad: Matica srpska, 1909: 5-10.

Simmons, Clare A. "Introduction." *Medievalism and the Quest for the 'Real' Middle Ages*. Ed. Claire A. Simmons. London: Routledge, 2001: 1-28.

---. "Romantic Medievalism." *The Cambridge Companion to Medievalism*. Ed. Louise D'Arcens. Cambridge: Cambridge UP, 2016: 103-119.

Skerlić, Jovan. *Pisci i knjige IV*. Belgrade: Nova štamparija "Davidović", 1909.

Sremac, Stevan. *Celokupna dela u sedam knjiga: 7. Iz knjiga starostavnih*. Belgrade: Narodno delo, 1938.

Workman, Leslie J. "Editorial." *Medievalism in Europe: Studies in Medievalism V*. Ed. Leslie J. Workman. Cambridge: Boydell & Brewer, 1993: 1-4.

Andreas Langenohl

Wie über Helden in der Moderne schreiben?

Ulrich Bröckling. *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Jan Philipp Reemtsma. *Helden und andere Probleme. Essays*. Göttingen: Wallstein, 2020.

Dieter Thomä. *Warum Demokratien Helden brauchen. Plädoyer für einen zeitgemäßen Heroismus*. Berlin: Ullstein, 2019.

Helden haben es an sich, dass über sie geschrieben wird. Das Phänomen des Heroismus konstituiert sich durch Zu-Schreibungen. Insofern gewärtigen alle Versuche, sich seiner historisch, gegenwartsdiagnostisch oder auf sonst eine Weise schreibend anzunehmen, die Herausforderung einer irritierenden Angrenzung zwischen der Analyse eines Gegenstandes und seiner Konstitution. Zugleich ist Heldentum wie vermutlich kein anderes soziales Phänomen an die Vorstellung der ‚Tat‘ gebunden – einer Tat, die mehr ist und sein muss als ihre bloße Be-Schreibung. Hieraus ergeben sich treffliche Paradoxien, die in der einen oder anderen Gestalt Gegenstand und Movens der hier besprochenen Monografien bilden. Der Weg in diese Paradoxien hinein, und teilweise aus ihnen heraus, ist durch eine konzeptuelle Triangulation vorgezeichnet. Man schreibt über Helden und Heroismus, aber eben nicht nur hierüber, sondern über weitere Anliegen, die gegenwärtig pressieren: Demokratie (Dieter Thomä), Gewalt (Jan Philipp Reemtsma) und Herrschaft (Ulrich Bröckling). Es sind Versuche, über Heldentum als etwas zu schreiben, mit dem sich ‚gut denken lässt‘, wie es Claude Lévi-Strauss einmal mit Blick auf die anthropologische Untersuchung von Weisen der Nahrungszubereitung ausdrückte.

Ulrich Bröckling diagnostiziert heroische Diskurse der Gegenwart als herrschaftsfunktionale Anachronismen, welche auf archaischen Vergesellschaftungsformen aufbauen, die die Moderne eigentlich zu überwinden versprach, die aber selbst noch dort „fortwessen“ (225), wo man sie bereits bezwungen zu haben glaubt – etwa in gegenwärtigen Diskursen über ‚postheroisches‘ Management, das weniger auf Durchregieren und eher auf Selbstorganisation setzt, oder in neuen Rationalitäten der Kriegsführung, die für den klassischen Helden eigentlich keinen Platz mehr lassen, weil das Kriegswerk Teamwork ist. Denn selbst diese Diskurse vollziehen eine Subjektivierungsgeste, die dem klassischen Heroismus darin ähnelt, dass sie vollständig auf das einzelne Subjekt als Handlungsträger fokussiert.

Was vom klassischen Heroismus dann übrigbleibt, ist eine Responsibilisierung des Individuums für strukturelle Zwänge und Widersprüche der Gesellschaft. Aus dieser Sicht eignen sich heroische Diskurse vorzüglich für die Ordnung von neoliberal geprägten Gesellschaften, welche Eigeninitiative und Verantwortungsbewusstsein bis hin zur Selbstaussbeutung in den Vordergrund normativer Subjektkonfigurationen rücken.

Die Pointe des Werks besteht dabei in einer Deutung des Nebeneinanders von Behauptungen eines bereits angebrochenen postheroischen Zeitalters mit sehr traditionalistischen Anrufungen von Heroismus, die durch die gesamte Gesellschaft disseminieren: „Eine Theorie des Heroischen“, heißt es programmatisch, „fragt nach den Modi und Dynamiken der Heroisierung und Deheroisierung.“ (21) Zum einen finden sich im Bereich militärischer und unternehmerischer Diskurse, die geschichtlich eher für die Valorisierung heroischer Führungsqualitäten bekannt waren, deutliche Tendenzen einer expliziten Verabschiedung des Helden als Leitfigur. Der Autor zeichnet nach, wie Konzeptionen von ‚postheroischem Management‘ und ‚postheroischer Kriegsführung‘ allmählich, aber in signifikanter Weise neue Ordnungsformen des Ökonomischen und Militärischen propagieren, innerhalb derer Subjekte eher in ihrer Beziehung zu anderen, im Gegensatz zu einsamen Akteuren, die Außerordentliches vermögen, adressiert werden. Zum anderen feiert die traditionelle Heldensemantik in anderen Sektoren der Gesellschaft fröhliche Urständ – nicht nur im politischen System, wo populistische Führer, die allzu oft Männer sind oder patriarchale Männlichkeitssemantiken bedienen, sich von Usancen politischer Kooperation ‚freimachen‘, sondern auch im Alltag oder in der Populärkultur, wo sich Beschwörungen von ‚Helden des Alltags‘, ‚Sporthelden‘ oder auch ‚Superhelden‘ ins Uferlose weiten.

Die Diagnose Bröcklings bezüglich dieser Gleichzeitigkeit von Heroismus und Posthero-

ismus changiert dabei zwischen einem Argument von Herrschaftsfunktionalität und einem Argument, welches eher auf gesellschaftliche Widersprüche abhebt. Einerseits erscheint das postheroische Moment als eine Art Modernisierung und Demokratisierung der Anrufungskategorie des Heroen. Postheroismus ist als Adressierungsweise und Subjektivierungsanmutung wesentlich effektiver verbreitbar und insofern ‚demokratischer‘ als Heroismus, der ja dann doch immer nur den Wenigen vorbehalten bleibt, während zugleich Inkarnationen des klassischen Heroismus hierarchische Formen der Wertschätzung und moralischen Purifizierung selbstverantworteten Handelns in die Gegenwart hinüberretten. Andererseits ergeben sich Spannungen aus der extremen Spreizung zwischen an die Lächerlichkeit grenzendem (männlichem) Superheldentum und (weiblich konnotiertem) Alltagsheldintum:

In ihrer Gegensätzlichkeit sind sie Ausdruck einer gespaltenen Gesellschaft, die sich Helden und Heldinnen zulegt, wohl wissend, dass ihre Probleme sich, wenn überhaupt, nur postheroisch bewältigen lassen. (224)

So bleibt insgesamt eine Frage zurück: Wie hält es der Autor in normativer Hinsicht mit dem Postheroischen? Dass sich das Buch vom Heldentum entschieden distanziert, spricht aus jeder einzelnen Zeile. Diese Distanzierung geht teilweise so weit ins Grundsätzliche, wie etwa im Schlusskapitel, dass man an dem eingangs versicherten Verzicht auf eine allgemeine Theorie des Heroismus, die aufgrund historischer Kontingenzen und Spezifiken unhaltbar sei (20), zweifeln muss. Denn in diesem Kapitel zieht der Autor eine Linie zu erzähltheoretischen Positionen, welche sich, im Kontext ‚posthumanistischer‘ theoretischer Bestrebungen in den Kulturwissenschaften, vom Heroischen soweit abgrenzen, dass das Heroische mit menschlicher Agentschaft als solcher zu verschwinden droht. Etwas undeutlich bleibt dabei aber der normative Stellenwert der Kategorie des Postheroischen. Ist es eine Kategorie, die die Gravitation des Heldennarrativs niemals wird verlassen können und daher für eine emanzipatorische Analyse und Politik verloren ist, oder ist es eine Kategorie, deren Stärke darin besteht, Manifestationen des Heroischen mit möglichen Alternativen zu konfrontieren, gerade weil sie die Einlagerungen des Heroischen in das, was danach kommen könnte, kritisch diskutieren kann?

Am Ende des Buchs öffnet sich vor dem Leser daher eine Kluft. Einerseits ist einem die

Kategorie des Postheroischen verleidet, andererseits wirken die Anrufungen einer nicht nur postheroischen, sondern posthumanen Konstellation – verwirklicht als eine neuartige Erzählstruktur, die nicht von Menschen und ihren Taten, sondern von Dingen und ihren Sammelbeziehungen handelt – für einen gegenwartsdiagnostischen Entwurf etwas blass.

Jan-Philipp Reemtsma rückt das (stark psychoanalytisch interpretierte) Motiv des Narzissmus in den Vordergrund. Narzissmus, verstanden als eine anthropologische Universalie, die Menschen erst handlungsfähig macht, obwohl sie zugleich fatale Selbsttäuschungen einlädt, erklärt die wechselseitige Verstärkung, bzw. das Sich-Verhaken, der spezifischen Form der Ausgestaltung von Heldennarrativen und ihrer Attraktivität beim Publikum. Helden tun, was sie tun, nur für sich und für niemand anderen (20-31): „Ein Held steht nämlich nicht für das ‚Gute‘ (was immer das sein mag), sondern nur für sich selbst und allenfalls seinen Ruhm.“ (42) Reemtsma zufolge ist es gerade die Faszination dieses Selbstverhältnisses, das *nicht* nach den Effekten dieses Tuns fragt, sondern im Tun des Egos seine eigene Letztbegründung findet, die so anziehend wirkt. Extrapoliert bedeutet das, dass der Sinn von Heldentum letztlich nicht innerhalb seiner gesellschaftlichen, politischen oder geschichtlichen Rahmung zu sehen ist, sondern gerade in der Hypostasierung des Sichhinwegsetzens über jede solche Rahmung. Oder etwas anders gesagt: Heroismus benötigt solche Rahmungen, aber einzig als funktional notwendige Hindernisse. Dabei bleibt Reemtsma insgesamt bei einer Zuschreibungstheorie von Heldentum: Als substantielle Helden gelten diejenigen, deren Tun einem Publikum als rein selbstzentriert, und darin autonom, erscheint.

Damit entsteht eine Querverbindung zu dem anderen, eigentlich maßgeblichen Motiv der Essaysammlung: das Motiv der Gewalt als ‚autotelischer‘ Gewalt, also Gewalt, die nicht durch Zweck oder Ziel rationalisiert wird, sondern aus dem schieren Umstand heraus geschieht, dass sie (an-)getan werden kann. Hier ist der Autor, was die Wertung geschichtlicher Evidenzen solcher Gewalt und ihrer Wiedergabe in heroischen Mythen (vorzugsweise des antiken Griechenlands) angeht, ambivalent. Auf der einen Seite streicht er den autotelischen Charakter der von Heroen verübten Gewalt, beispielhaft anhand von Achilles gemäß der *Ilias*, heraus; andererseits identifiziert er Einsprüche gegen einen so verstandenen Heroismus. Dies bezieht sich sowohl auf die Texte, etwa den der *Ilias*, selbst wie auch auf wesentlich spätere historisch-literarische Ver-

arbeitsformen. So zeugt, Reemtsma zufolge, die *Ilias* von einer zumindest ansatzweisen kritischen Perspektive auf autotelische Gewalt, der andere Gesten entgegen gehalten werden (die Geste des Verzichts auf den Zweikampf und vor allem die Geste des gemeinsamen Trauerns um die Toten, 117); während er am Beispiel von Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* das Motiv der Verrechtlichung von Kriegshandlungen herauspariert, das der Autor, trotz aller auf den ersten Blick martialischen Heroennarrative, subtil in seine fiktiv-historischen Darstellungen einflucht und das eine Korrespondenz mit der akademischen Insistenz auf der Bedeutung eines Gewalttaten einschränkenden Völkerrechts auch unter Kriegsbedingungen habe (87-90).

Der Zusammenhang, der sich aus der Lektüre dieser Essays herstellt – man bedauert es dabei sehr, dass der Autor sich zu einer diesbezüglichen Einleitung oder einem Schlusswort nicht entschließen konnte – besteht daher darin, die Textualität von Heldenschilderungen in ihrer Ambivalenz in methodologisch mehrschichtiger Weise schlaglichtartig zu verdeutlichen. Es geht erstens um das Verhältnis zwischen heroischen Schilderungen und ihrer Leseattraktivität (wenn man so will, ihrer Rezeptionsästhetik), welches sowohl das Genre bestimmt wie seine Auslegungsweisen einengt; zweitens um die Selbstunterwanderung von zumeist als strikt ‚heroisch‘ etikettierten Texten, die besonders dort zum Tragen kommt, wo das Heroentum von Gewalt-um-ihrer-selbst-willen nicht getrennt werden kann; und drittens um die Intertextualität und historische Kontextualität von Wi(e)dererzählungen antiken Heldentums. Letztere sind deswegen so interessant, weil sie bewirken, dass die *gegenwärtigen* Aversionen gegenüber dem Heldentum, die sich oft abgrenzend auf angebliche Helden-erzählungen aus dem 19. und dem frühen 20. Jahrhundert stützen, nicht nur die historische Textlage missverstehen, sondern dem Imaginären einer gewaltaversiven Moderne aufsitzen. So ist das gegenwärtige Hadern mit Helden vielleicht tatsächlich Teil eines Verblendungszusammenhangs: Die Zurückweisung nicht nur antiker Heroenmythen, sondern auch ihrer neuzeitlichen und modernen Repräsentationen erzeugt einen „blinde[n] Fleck“ (119), also eine spezifische Blindheit dafür, dass autotelische Gewalt in der Moderne sich nicht verloren hat, sondern radikal zugespitzt wurde. Und zugleich verschüttet sie das Einzige, was, wenn ich Reemtsma richtig verstehe, hiergegen ins Feld geführt werden kann: die sorgsame Bergung von Widerständen gegen solche Gewalt aus dem Heldengetöse, Widerständen, die nicht allein Sache der Moderne und schon gar nicht der Gegenwart sind.

Dieter Thomäs Buch wird von dem Argument getragen, dass es Helden in der Demokratie schwer haben, weil sich diese als eine gesellschaftliche und politische Ordnung versteht, die Helden nicht mehr nötig hat. Besonders kritisch geht der Autor mit der These einer ‚postheroischen‘ Gesellschaft oder Kultur ins Gericht, welche zwei wesentliche Fehler mache. Erstens sei es ihr nicht gelungen zu explizieren, was an der Gegenwart, über den angeblichen Abschied von Heldensemantiken und -anrufungen hinaus, eigentlich charakteristisch sei – ein Kennzeichen, das sie mit anderen ‚post‘-Diagnosen teile. Zum anderen aber könne sie die unzweifelhafte Fortexistenz eben jener Semantiken und -anrufungen in der Populärkultur, aber auch auf der politischen Bühne nicht erklären (9-22). Dem gegenüber tritt das Buch an, die politische und gesellschaftliche Bedeutsamkeit von Helden gerade in und für die Demokratie herauszustellen. Insofern die Demokratie eine in sich niemals ganz stabilisierbare politische und gesellschaftliche Ordnung sei, die sich insbesondere ihrer niemals aussterbenden Gegner erwehren müsse, brauche es den ständigen positiven Motivationsimpuls. Heldenfiguren nähmen hier eine unersetzbare Funktion ein. Allerdings sind es nicht beliebige Helden, die Thomä als demokratisch funktional betrachtet. Es seien nur diejenigen demokratiekompatibel, die ihre Herkunft aus der Mitte der Bevölkerung nicht verleugneten („*einer von uns*“, 175, Hervorhebung im Original) und die sich für gesellschaftliche Belange, insbesondere für die Präsenz gesellschaftlicher Kräfte jenseits formaler demokratischer und verwaltender Institutionen einsetzen („*einer für uns*“, 177, Hervorhebung im Original). Heldentum sei daher auch weniger an bestimmte Charaktertypen gebunden, sondern erwachse aus „Gelegenheiten“ (82-86) – Gelegenheiten, die dann natürlich ergriffen werden müssen. Das Heldenhafte konstituiert sich so als Differenz zwischen denjenigen, die solche Gelegenheiten ergreifen und für andere Risiken eingehen, die sie nicht eingehen müssten, und der Mehrheit derjenigen, die sich dies nicht zutrauten. In gewissem Sinne wird somit das alte Eastonsche Argument, dass es für eine demokratische Ordnung dysfunktional wäre, wenn sich alle am politischen Prozess aktiv beteiligten, auch auf die Sphäre informellen Engagements ausgedehnt.

An dieser Stelle macht sich eine erste Kritik fest. Das, was Thomä über die Bedeutung des Heldentums für die Demokratie schreibt, erinnert verblüffend an klassische politisch-theoretische Charakterisierungen – aber nicht der Demokratie, sondern der Republik. Denn es ist die Republik, nicht die Demokratie, die, wie es bei

Hannah Arendt heißt, „sterblichen Menschen Untersterblichkeit zu gewähren“ versprach (*Vita Activa* 70) – aber natürlich nicht allen, sondern nur einigen. Ebenso ist es die Republik, nicht die Demokratie, die mit der Selbstselektion ‚großer Männer‘ keine Probleme hat, weil es diese wenigen sind, die die politische Sphäre konstituieren – und die Masse in erster Linie als Publikum benötigen.

Hieraus ergibt sich eine Widersprüchlichkeit. Während sowohl Bröckling wie Reemtsma die Singularisierung des Helden als konstitutives Merkmal der Heldensemantik in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen rücken, hat Thomä hiermit insofern eine Schwierigkeit, als seine demokratischen Helden ja eine Breitenwirkung über die gesamte Gesellschaft entfalten müssen – was einschließt, dass sie eine gewisse Nähe zur Gesellschaft halten und stets *erkennbarer* Teil der Gesellschaft bleiben. Zugleich beruht ihre motivationale Sogwirkung, Thomä zufolge, darauf, dass sie als Einzelne hervortreten – allerdings nicht als persönliche Einzelne, sondern als Einzelne in Heldenfunktion. Es ist somit fraglich, wie ein demokratischer Held Erkennbarkeit als singulärer Agent mit seiner Einbettung in gesellschaftliche und soziale Kontexte in Einklang bringen kann. Letztlich wird dieses Dilemma dadurch aufgelöst, dass der Kern des Arguments darin besteht, dass Demokratien *Heldenfiguren* brauchen – nicht *Helden*. Ihr Tun ist nur insofern relevant, als es der Repräsentation als heroisch entsprechen muss – ansonsten, sobald es ans Eingemachte der *ganzen* Person geht, wird es schnell peinlich. Dies ist ein eklatanter Widerspruch gegenüber Thomäs Insistieren (87-155), dass Helden sich eine *Sache* zu eigen machen (die Reemtsma, wie oben besprochen, nicht teilen würde) und zugleich dabei *Personen* bleiben. Man kann es auch so sagen: Das Buch reflektiert nicht genügend auf den Umstand, dass Heldentum, auch und vielleicht gerade in Demokratien, in erster Linie Resultat einer Zuschreibung ist und dass diese Zuschreibung nicht auf den heroischen Akt zurückgeführt werden kann, sondern auf das Forum, in dem er als solcher erkennbar wird. Besonders deutlich zeigt sich somit bei Thomä eine Leerstelle, die allerdings auch bei Reemtsma und Bröckling anzutreffen ist: Öffentlichkeit, die eine wesentliche Rolle bei der Figuralisierung von Heldentum spielt, spielt als *konzeptuelle* Bezugsgröße keine maßgebliche Rolle. Stattdessen prägen alle drei hier besprochenen Beiträge eher medientheoretische Erwägungen: bei Thomä der (realistische) Roman, der eine Wahlverwandtschaft mit Heroisierung aufweise, bei Bröckling die narrative Struktur, die entscheidend sei für die Ausfaltung

jeder Heldenerzählung, und bei Reemtsma Textualität an sich, in der sich heroische Semantiken entfalten, aber auch (potenziell) unterlaufen werden könnten.

Bei Thomä hat der Verzicht auf eine konzeptuelle Berücksichtigung von Öffentlichkeit zumindest eine bedenkliche Konsequenz, die sich an seinen kurzen, kritischen Ausführungen zur #MeToo-Debatte zeigt: „Wie berechtigt ihre Klagen auch immer sein mögen, sie verharren in einer negativen Logik. Bestätigt wird, wie schlimm alles ist.“ (229) Wie kann ein Buch, das die Kompatibilität zwischen Demokratie und Heldentum darin sieht, dass letzteres mehr Eintreten für die Demokratie auch gegen Widerstände motiviert, nicht zur Kenntnis nehmen, dass diese Veröffentlichungen selbst etwas zumindest Ermächtigendes, wenn nicht Heroisches haben, weil sie sich mit einem Schweigekartell anlegen? Das hat nichts mit der zuvor beklagten „*Heroisierung der Opferrolle*“ (224, Hervorhebung im Original) zu tun, denn hier wird ein strukturelles Gewaltverhältnis ausgesprochen. Es war und ist nicht für jede ganz risikolos, unter dem Hashtag #MeToo zu posten.

Das Buch scheitert also vor allem an der fehlenden Eignung der in ihm entwickelten Heuristik, *demokratisches* Heldentum wirklich trennscharf zu bestimmen. Das hat wiederum damit zu tun, dass Klischees nicht immer vermieden werden, etwa die stereotype Darstellung der Bürokratie als obrigkeitshörig-antiheroisch (105-111), aber auch die ebenso stereotype Reduzierung von Alltagserfahrung auf ein tumbes Immer-so-Weiter, was dem Autor zufolge Heldentum ja gerade erforderlich mache. Auch auf die Gefahr hin, dass es moralinsauer klingt: Für viele Menschen in Gegenwartsgesellschaften, die von den Errungenschaften dieser Ordnungen ausgeschlossen bleiben oder aktiv ausgeschlossen werden (und zu denen sich im Buch von Reemtsma, nicht aber dem von Thomä, viele erhellende Einsichten finden), geht es keinen einzigen Tag immer so weiter.

Die drei Bücher handeln von Helden und vom Heldentum, und sie sind sehr verschieden und adressieren unterschiedliche Publika. Reemtsmas Buch vertieft die langjährigen betriebenen Reflexionen des Verfassers zum Verhältnis von Gewalt und Moderne und ordnet Heldentum als (narzisstische) Zuschreibung in diesen Zusammenhang ein. Thomä stellt ein gesellschaftspolitisches Manifest auf, welches betont gegen den (von ihm so wahrgenommenen) Strom von Postheroismus-Behauptungen anschwimmt. Bröcklings Abhandlung stellt eine klassische soziologische Gegenwartsdiagnose dar, die jedoch einen wichtigen Impuls aus

einer als transhistorisch angenommenen Virulenz des Heroischen als Teil gesellschaftlicher (und zwar schlechter) Realität bezieht. Alle drei Werke arbeiten sich an der Archaik von Heldensemantiken ab und beziehen aus diesen Semantiken zugleich wichtige, wenn auch sehr unterschiedliche, Impulse für ihre jeweiligen Gegenwartsansichten – ein Punkt, auf den ich am Ende zurückkommen werde. Denn es scheint, als könne gegenwärtig, und *für* die Gegenwart, nicht über Helden geschrieben werden, ohne sehr weit in die (europäische) Geschichte und die (europäische) Mythologie auszugreifen.

Zunächst möchte ich jedoch eine andere Erwägung anstellen. Wie erwähnt, fungiert Öffentlichkeit in keinem der drei Bücher in nennenswerter konzeptueller Gewichtung. Am ehesten an Fragen von Publizität, Rezeption und Symbolzirkulation reichen die jeweiligen Ausführungen noch dort heran, wo es um spezifische Medien heroischer Darstellungen geht – antike Texte, historische Abhandlungen, Romane, Comics, Blockbuster-Filme, Videospiele. Das ist eigenartig, nicht zuletzt deswegen, weil ein in der politischen wie der Gesellschaftstheorie landläufig für wichtig gehaltenes Merkmal moderner Gesellschaften (von denen alle drei Bücher handeln) die besondere Struktur ihrer Öffentlichkeiten ist. Damit ist hier nicht unbedingt eine bestimmte normative Wertung von Öffentlichkeit akzentuiert, beispielsweise die Verfallsdiagnose Hannah Arendts (*On Revolution*, 220) zur ‚Tyrannei der öffentlichen Meinung‘ oder umgekehrt das Emanzipationstheorem von Jürgen Habermas. Es geht vielmehr um das, was Mitglieder moderner Gesellschaften bezüglich dieser Gesellschaften voraussetzen müssen, damit für sie die alltäglichen Praktiken ‚in Gesellschaft‘ den Sinn ergeben können, den sie ergeben müssen, damit jene Praktiken zuallererst ausführbar sind. Mit anderen Worten, es geht um Gesellschaft als ‚soziales Imaginäres‘. Charles Taylor zufolge gehört die imaginäre Vorstellung, dass moderne Gesellschaften über eine ‚Öffentlichkeit‘ verfügten, zum fundamentalen Sinnhaushalt dieser Gesellschaften. Wie verhalten sich die Heldenkonzepte in den drei besprochenen Büchern zu einer so verstandenen Öffentlichkeit als Teil des gesellschaftlichen Selbstkonzepts der Moderne? Ich stelle diese Frage, weil sie, wie ich glaube, weitere signifikante Unterschiede zwischen den gewählten analytischen Zugängen zu Heldentum als einem Zuschreibungsphänomen – denn dies ist der kleinste gemeinsame Nenner der drei besprochenen Bücher – sichtbar werden lässt.

Bei Thomä haben wir es mit einer impliziten Öffentlichkeitskonzeption zu tun, die in einem

emphatischen ‚wir‘ aufgeht. Helden und ihre Bewunderung konstituieren aus dieser Sicht eine normativ verstandene demokratische Öffentlichkeit, der ein hohes Inklusionspotenzial zuge-
traut, allerdings in jenem ebenso betonten wie unbestimmt bleibenden ‚wir‘ abgegolten wird. Andere Formen demokratischer Selbstverständigung werden vom Autor dagegen eher mit Skepsis betrachtet, weil sie eine zu große Nähe zu den von ihm problematisierten Aspekten von Massendemokratien aufweisen, beispielsweise zum politischen System und zur Verwaltung. Damit gibt der Autor auch eine implizite Antwort auf die seit längerer Zeit im kritischen Anschluss an Jürgen Habermas diskutierte Frage, was politische Öffentlichkeiten in hochgradig heterogenen Gesellschaften überhaupt noch als *gesamtgesellschaftliche* Größen konstituieren könnte. Sie lautet: die Bewunderung für das Vorbild. Bröckling geht hingegen eher von verschiedenen, bereichs- oder sektorenspezifischen Sub-Öffentlichkeiten des Heroischen aus, etwa der Öffentlichkeit des Managementdiskurses oder auch derjenigen der Kriegsführung (ich halte es, mit ihm, für sehr wichtig, daran zu erinnern, dass auch Kriege Öffentlichkeiten konstituieren, beispielsweise in Gestalt der allgemeinen Wehrpflicht, 86). Zugleich geben diese Sub-Öffentlichkeiten Impulse für strategisch wichtige, gesellschaftsübergreifende Arenen der Subjektivierung und der ‚Regierung‘. Auf diese Weise können auch neuartige soziale Konstrukte wie etwa dasjenige der ‚Helden des Alltags‘ in ihrer imaginären, Öffentlichkeit voraussetzenden Bedeutung rekonstruiert und interpretiert werden. Reemtsma schließlich nimmt das Konzept von Öffentlichkeit implizit auf den Akt der Rezeption zurück, der sowohl individuell wie gesellschaftlich gedacht werden kann. Die ihn interessierenden, das Heroische verhandelnden Texte beinhalten letztlich diese Öffentlichkeit in ihrer Qualität als Rezeptionsangebote und textuelle Affordanzen. Damit in Zusammenhang steht denn auch die, im Vergleich zu Bröckling und Thomä stark präsente, eng am (Buch-, Film- oder Song-)Text operierende, auslegende Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen, literarischen und filmischen Produkten.

Dieser Vergleich hinsichtlich der jeweils implizierten Öffentlichkeitsverständnisse ist nicht zuletzt deswegen von Interesse, weil er Aufschluss über die Art und Weise gibt, in der die drei Autoren sich in die Heldensemantik ‚einkaufen‘. Am stärksten bei Thomä finden wir ein letztlich selbst heroisches Bild von Öffentlichkeit als einer Sphäre, in der Menschen durch geteilte Bewunderung von Vorbildern zusammenfinden. Die Antwort auf seine Titelfrage, „Warum

Demokratien Helden brauchen“, ist somit im Grunde folgende: Sie brauchen Helden, weil nur heroische Faszination noch in der Lage ist, die Realität der Demokratie als einer politischen Ordnung öffentlich zu vindizieren. Wie oben vermerkt, entgeht ihm dabei der Umstand, dass diese Verschaltung von Heroismus und Öffentlichkeit tatsächlich eher einer republikanischen als einer demokratischen Tradition entspricht – einer Tradition, für die Öffentlichkeit eigentlich kein demokratisches Phänomen sein kann, weil sie Öffentlichkeit in ihrer anspruchsvollen Form den Heroen der Republik vorbehält und auf den Rest der Gesellschaft nicht als einen *demos*, sondern eher als eine *plebs* blickt (die freilich zur Bewunderung der republikanischen Helden zugelassen ist, s. Graeber 160-170). Anders bei Bröckling: Im Einklang mit einer Foucaultschen Machtanalytik wird Öffentlichkeit als Arena von Diskursen entworfen, welche Machteffekte entfalten, die sich wiederum nicht sektoral einhegen lassen, sondern sich zu gesamtgesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen weiten. Diskurse über Helden und Heroismus erscheinen somit als verschiedene öffentliche Diskurse durchquerende Herrschaftsdiskursive, die selbst noch in Behauptungen des Postheroismus erkennbar sind. Gerade das Schlusskapitel macht dabei allerdings deutlich, dass der Autor letztlich von einer transhistorischen, in sich homogenen, sehr klar bestimmbaren Herrschaftsaffinität heroischer Diskurse ausgeht, was in gewisser Spannung zu einer Foucaultschen Methodologie steht, die Kontingenzen einen größeren Stellenwert einräumen würde. Reemtsmas sozusagen minimalistisches Implikat von Öffentlichkeit entfernt sich noch am weitesten von den bekannten Heldensemantiken, indem er innerhalb heroischer Narrative und Diskurse Ansätze zu ihrer Selbstunterlaufung auffindet, sei es in Achills narzisstischer Weinerlichkeit oder in Felix Dahns Versuchen der Verbreitung kriegsrechtlicher Anstandsgebote unter deutschen Soldaten (während er in seinen Historienwerken metzeln-de Helden wortreich feiert). Zugleich glaube ich nicht, dass Reemtsma einer breiteren Öffentlichkeit, vor allem einer Unterhaltungsöffentlichkeit, zutrauen würde, diese Haarrisse innerhalb heroischer Semantiken auch nur zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn zu erweitern und zu reflektieren. Diejenige Öffentlichkeit, in der sich solche Risse zeigen, schrumpft auf die schiere Veröffentlichung derjenigen Helden-Texte, deren Ambivalenzen herauszupräparieren einzig die Sache gelehrter und intertextuell angeleiteter Lektüre sein kann.

So zeigt sich, dass über Helden zu schreiben auch, und vielleicht gerade, heute die Heraus-

forderung mit sich bringt, abwägen zu müssen, welches Gewicht man einer homogenen, auf die europäische Antike verweisenden, sich teilweise gar als transhistorisch unterstellenden (Campbell) Heldensemantik beimessen soll. Thomä hält diese Semantik für aktualisierbar und an die Demokratie adaptierbar, vernachlässigt aber die gerade in heutigen Demokratien so virulente Frage der Zuschreibung, die mit tatsächlichen Heldentaten (die es zudem vielleicht niemals gab) nichts zu tun hat. Bröckling sieht die Heldensemantik als zur Gänze durch Herrschaftsbeziehungen korrumpiert wie auch zugleich als außerordentlich hartnäckig an – sie erhält sich selbst noch in Versuchen, sie „kaputtzudenken“ (225-236). Reemtsma zufolge ist die antike Tradition deswegen aktuell, weil für sie das Heldentum nie homogen und widerspruchsfrei war: Dieses alte Heldentum verkörperte die Gewalt um ihrer selbst willen ebenso, wie es sie subtil in Frage stellte. Aber die Herausforderung, Heroismus als ein genuin *modernes* Phänomen zu bestimmen, bleibt auch nach Erscheinen der drei Bücher bestehen.

Literatur

- Arendt, Hannah. *On Revolution*. New York: Penguin, 2006 [1963].
- Arendt, Hannah. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich: Piper, 1997 [1967].
- Graeber, David. *The Democracy Project: A History. A Crisis. A Movement*. New York: Penguin, 2014.
- Habermas, Jürgen. „Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?“ Ders. *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976: 92-126.
- Taylor, Charles. „Modern Social Imaginaries.“ *Public Culture* 14.1 (2002): 91-124.

Marco Arnaudo

Review: Rosario López Gregoris and Cristóbal Macías Villalobos. Eds. *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2020.

This slim book is a collection of seven essays about the reuse of ancient mythology in modern cultural productions. The first thing that must be noted is that the label “contemporary mass media” in the subtitle appears somewhat misleading, or at least opaque. It does not seem to refer to mass media recently invented or reinvented, as most of the examples in the book cover literature, music, film, and comics, which have long and established traditions. Only one essay discusses video games. Social media, role-playing games, 21st-century strategy games, superhero movies (all true contemporary media productions) are not covered. Nor does it look like by “contemporary media” the label indicates “works from the present”, as the essays cover many creative works from the 1980s and the 1990s. Also, the choice of focusing on the “classical hero” of Greek and Roman descent unfortunately leaves out all-important myths from Celtic, Norse, African, Middle Eastern, Asian, and many indigenous cultures, which all have had a vast impact on modern media.

The introduction of the book, penned by the editors, gives a brief overview of each essay in the collection, and attempts to offer an overall interpretive framework for the collection. We are told that

the volume needs to be read from the beginning to its end for the sake of obtaining a transversal point of view, formed by the characteristics that we have gathered in this introduction. (xiii)

However, discerning what these overarching traits are turns out to be a challenging process. The prose of the introduction is tortuous and elaborate to the point of obscurity (“it is not untrue that the cultural influence is unambiguously exercised”, xii), and moves from idea to idea so swiftly that it is hard to follow where it is going. This section, for all its verbal exuberance, appears unfocused all too often, and its conclusions are difficult to penetrate. For example:

It is not by chance that Hercules has become a hero so widely consumed when compared to others that, *a priori*, could be more attractive to the occidental imaginary than Aeneas, held back due to unknown reasons. (x)

We are told that there is a reason Hercules is so popular, but not which one it is. We are told that Aeneas should be more attractive than Hercules, but we are not told why (this is the only time he is discussed in the introduction). And if no one knows the reasons why Aeneas is “held back”, why mention this here to start with? Another example:

Sagas or film series such as *Star Wars*, *The Lord of the Rings* or *Harry Potter*, to quote obvious examples, due to their powerful establishment, influence how should Classical heroes be (Jason and Hercules, without going any further). (xi)

I assume the authors are telling us that modern franchises influence the way we perceive classical heroes, but the reader should not have to guess. And if that is the point being made, why single out Jason? Where is the evidence that *Star Wars* has had an impact on the readership of the *Argonautica*?

When the prose of the introduction operates more communicatively, the points that are being made are accurate and interesting, but also rather well-known among scholars of the topic. The most interesting of these points is that modern and irreverent use of male, aristocratic figures from antiquity democratizes them in the eyes of their new audience, and opens them to feminist and queer readings. However, only one of the essays in the book goes in this direction and discusses queer identities. Ultimately, the introduction painfully falls short of its stated intent of showing the “characteristics” of the “transversal point of view” of the book. The essays in the book are all considerably more communicative

than the introduction, and they are written in a much clearer and effective language.

The first essay, “From Hero to Superhero” by Luis Unceta Gómez, discusses superhero comics in their relationship with Greco-Roman mythology. For the most part, it is a partial survey of well-established scholarship in the field of comic studies. It is surprising to find here uncritical reliance on Umberto Eco’s idea (from 1964) that the serial form forces superheroes to live in a loop of unchanging timelessness. The essay became outdated almost as soon as it was released (Sue Storm and Reed Richards married in 1965), and it has been contradicted by decades of superheroes marrying, divorcing, having children, dying, relinquishing their cape to others, resurrecting, swapping gender, race, and even species, and undergoing too many changes of status quo to even begin to enumerate here. The job of a scholar is to challenge one’s sources when they fail to match the evidence, and not simply to repeat received data. The second, shorter section of the essay discusses David Rubin’s graphic novel *El héroe* (*The Hero* in English), and accurately analyzes its postmodern treatment of the Hercules myth.

The next essay, Antonio María Martín Rodríguez’s “Metamorphosis of the Mythical Hero in Disney’s *Hercules*”, provides a well-informed and sophisticated discussion of the many creative and intertextual factors that contributed to the shaping of Disney’s *Hercules*. After offering a useful synopsis of the movie (it seems important here to compare its details with its sources), the essay proceeds to show how the movie combined materials from classical myth, previous myth-based movies, icons of mass culture like Superman, and also earlier Disney movies (a constant in the company’s obsession with its own brand). The result succeeds at describing the movie as a multilayered patchwork of sources, and one that can be read and interpreted through many lenses, from the child who simply enjoys the story, to the scholar who can identify some of the subtlest hints. The essay then proceeds to show the movie’s influence on later fiction. For erudition, subtlety, and clarity, this is one of the strongest sections of the book.

“Κλέα ἄνδρων: Classical Hero in the Heavy Metal” by Helena González Vaquerizo offers an introduction to heavy metal culture, and using statistical evidence from online databases demonstrates the large presence of references to Greco-Roman myth in heavy metal lyrics. The author links these references to elitism, as a way to create a selective environment that only the initiates who understand the references will navigate effectively. Next, the author shows

a convergence between the sense of epic and intense masculinity of Greco-Roman myth and some of the basic tenets of heavy metal. In particular, these references help musicians and singers frame themselves as ideal reincarnations of ancient heroes, with a strong propensity for the warrior hero over the tragic hero and the adventurer.

The following essay, “The Videogame Hero in His Labyrinth” by Cristóbal Macías Villalobos, suffers heavily from its ambition to discuss Greco-Roman heroes in their relation with the entire medium of digital gaming, encompassing both console games and MMORPGs. This truly Herculean task would require several lengthy volumes; when distilled into a 30-page essay, it is bound to feel very rushed and generic. In a process of excessive “democratization”, the author gives no special treatment to highly pertinent games like *God of War*, and devotes almost equal attention to games included only “by contrast” (82), which he admits do not belong to the category under discussion. The result is the distracting presence of factoids such as “Sonic is a blue hedgehog, around the age of fifteen, one yard long and weighing 75 pounds. His main identifying feature is his ability to run.” (83) Sonic, however, is not the subject of any in-depth analysis. The encyclopedic span of the essay also means that, when the traits of Greco-Roman myth are tested against the entire field of video games, the result is necessarily that some games show those traits very clearly, some only to a degree, and some not at all. So when talking about the importance of weapons as a theme in ancient myth, the author can only remind us that weapons are central to some games, and not so much in others. When talking about villains, we can only be reminded that villains play a central role in some games, and a more peripheral one in others. These rather bland results are unavoidable, given the immense field of inquiry, but they still severely undermine the usefulness of the essay. I must also warn the reader that the essay spoils the ending of *The Last of Us* (universally acclaimed as one of the best games of all time) without providing any sort of warning. This is a questionable ethical choice.

“Horrible Deaths, Grotesque Deaths: Inversion of the Heroic Model and Construction of the Reader-Viewer” by Jesús Bartolomé is the essay in the book that engages most closely with its ancient sources. The author opens with a detailed analysis of representations of violence in Lucan’s *The Civil War* and in several Flavian poets. The purpose is to frame intense representations of violence as a mode of expression and a tool for political stance: in this case, with hyperrealistic

violence deflating traditional heroism to convey the message that there are no heroes in civil conflicts – only slaughterers. The author then proceeds to compare such representations with the taste for intense gore in the fight scenes of the TV show *Spartacus*. While the subject and style of these representations seem to follow in the footsteps of their Roman precedents, the TV show drops the original message, and by reserving the most gruesome deaths for the villains only, it draws lines between good and evil that did not belong in Lucan. In the process, the show turns violence into pure attraction. The essay is convincing in its conclusions and in its method, as it does not attempt to establish generative links between Lucan and *Spartacus*, but still manages to offer a valuable contrast between representations of a similar subject in different cultural contexts.

“Oedipus in Manhattan” by Leonor Pérez Gómez purports to compare and contrast the myth of Oedipus with Woody Allen’s *Oedipus Wrecks* (from *New York Stories*). At 13 pages including bibliography, this is the shortest essay of the collection, and it is constituted mainly of an overview of the classical myth of Oedipus and a summary of the film highlighting some points of connections with the source. The end goal or critical thesis behind this operation seem unclear. And one can only hope that it was something lost in translation that led to the writing of: “The wicked Greek hero becomes another wicked one: the Jew.” (129)

“*Fun Home: A Family Tragicomic*. Homer, Joyce and Bechdel” by Rosario López Gregoris describes the presence of classical references in the graphic novel *Fun Home* as a platform for the author (Alison Bechdel) to investigate and conceptualize gender identity – both her own, and that of her closeted homosexual father. The essay makes some questionable generalizations in the section in which it introduces the medium of comics. These include the assertion that both comics and graphic novels “have been considered as a second-class creation” (146), whereas the term graphic novel was invented precisely to give artistic dignity to some comics over others; the assertion that Pratt, Uderzo, and Gaiman “have been able to break down every single prejudice against comics” (146) (have they? Are there no prejudices left? And why these three specifically?); or that the medium of comics “fall[s] under a definition with difficulty” as “demonstrated by its different denominations” in different languages (*fumetto*, *tebeo*, *manga*...) – but doesn’t that apply to almost every word (*dog*, *cane*, *perro*, *cachorro*, *hund*...)? The term “paratextual” is also used consistently to

describe what usually scholars refer to as “inter-textual”. The essay comes across as much stronger when it engages with Greek myth and Bechdel’s *Fun Home* up close. In this section the author analyzes Bechdel’s comparison of her father with the mythical Daedalus, “referring to the dangers involved in the search for identity” (149), and describes Bechdel’s reliance on the model of the *Odyssey* to communicate the hardships involved in her journey of sexual discovery. In particular, the “Ithaca moment” between Telemachus and Odysseus becomes a precedent for a meeting between father and daughter; the classical *katabasis* is turned into a more benign form of social initiation; and the episode of the Cyclops is turned into an intricate metaphor for lesbian sex. The final section of the essay examines the role of Joyce’s *Ulysses* in Bechdel’s graphic novel, in particular in relation to the anti-heroism that pervades both works, and the idea of spiritual paternity (between Stephen and Bloom) as a replacement for a filial relationship along biological lines.

In conclusion, *Hero Reloaded* is a highly uneven collection. While some of the essays are well-developed and valuable, many seem to suffer from a lack of editorial control, resulting in a range of problems, from excessive summarization to unnecessary detail and obscure language. If the book includes the “transversal point of view” the editors announced in the introduction, I must confess that I failed to see it.

Maria-Xenia Hardt

Rezension: Lisz Hirn. *Wer braucht Superhelden: Was wirklich nötig ist, um unsere Welt zu retten*. Wien: Molden, 2020.

Um es vorweg zu nehmen: Die im Titel implizierte Frage, wer Superhelden brauche, beantwortet Lisz Hirn in ihrem Buch mit: niemand, bis auf den ‚Untertan‘. Die Figur des Untertanen entlehnt Hirn aus Thomas Manns gleichnamigem Roman. Der Untertan ist ein Opportunist (9), eine Figur, „die nach oben buckelt und nach unten tritt“ (10). Es ist „der ‚weiche‘ Mann, der so gern ‚hart‘ sein will“ (11). Als „moderne Untertanen“ (11) identifiziert Hirn Staatschefs wie Donald Trump, Recep Tayyip Erdoğan, Wladimir Putin und Viktor Orbán, die mit aller Kraft „an der Dominanz der Männer“ festhalten wollen (13). Warum gerade diese Männer in die zuvor skizzierte Schablone des Untertanen passen, erläutert die Autorin nicht.

Der Superheld, so Hirn weiter, eigne sich perfekt als Projektionsfläche und Vorbild für Untertanen, denn „Schwächen oder Verletzlichkeiten finden keinen Platz in dieser männlichen Identität“ (11). Während der klassische Held der Antike „noch eine Gefahr für die bestehende Ordnung“ darstellte, sei der Superheld selbst der „perfekte Untertan“ (19), ausgestattet mit einem „Sonderrecht für die Ausübung von Gewalt, um die bestehende Ordnung zu erhalten“ (118). Superhelden, so eine zentrale These des Buches, füttern einen bestimmten Entwurf von (toxischer) Maskulinität, der konservative Strömungen in der Gesellschaft stärke, vor allem in Hinblick auf die Gleichstellung der Geschlechter, die den ‚Untertanen‘ besondere Angst bereite.

Den durchschlagenden Erfolg der Superhelden-Narrative führt Hirn auf die Dominanz von Männern in der Filmindustrie zurück. Hier würden „Brachialfantasien“ für die große Leinwand produziert, gegen die alternative Entwürfe kaum ankämen (20). Diese These ist wie Vieles, was Hirn ins Feld führt, zwar zugänglich, aber unsauber argumentiert, in diesem Fall zurückzuführen auf fehlende Konsequenz hinsichtlich der Begrifflichkeiten: „Superheld“ und „Actionheld“ werden mal synonym verwendet, mal differenziert. Den Superhelden umreißt Hirn als moralisch lupenrein, enthaltsam und ordnungserhaltend, als

Beispiele für besonders erfolgreiche „Brachialfantasien“ führt sie dann aber Filme wie *Joker*, *Deadpool*, *Wolverine* und *Matrix* an (20), deren Protagonisten allesamt nicht so recht in die zuvor skizzierte Superhelden-Schablone passen. Ähnlich unsauber ist auch die Unterteilung der US-amerikanischen Wählerschaft in „Männer, die ländliche Bevölkerung und jene der Kleinstädte sowie Bürger mit einfacher Bildung“, die 2016 Trump wählten und „Frauen, die urbane Bevölkerung und die besser Gebildeten“, die Hillary Clinton wählten: Dass aus der Gruppe der weißen Amerikanerinnen 47 Prozent für Trump stimmten und nur 45 für Clinton, findet keine Erwähnung. Neben solch inkonsequenter Argumentationsführung leidet das Werk auch unter methodischer Beliebigkeit. Ob dem Buch nun eine philosophische, soziologische oder kulturwissenschaftliche Herangehensweise zugrunde liegt, bleibt bis zum Ende undurchschaubar. Auch ein Werk, das nicht im engeren Sinne akademisch-wissenschaftlich vorgeht, hätte von einer klaren methodischen Stoßrichtung profitiert. Dass die fehlt, ist schade, weil Hirn viele große, gegenwärtig fast weltweit um sich greifende Probleme anspricht, etwa Gewalt gegen Frauen zum „Erhalt“ einer veralteten Gesellschaftsordnung, anti-feministische Tendenzen politisch konservativer Parteien und Bewegungen im Namen einer ‚Männlichkeit‘, die Schwäche und Unsicherheit übertünchen soll. Hirn stellt dabei heraus – und das ist der differenzierteste Teil des Buches – dass „nicht der Mann als Mann, sondern eine gewisse Form von ‚Männlichkeit‘ [toxic masculinity] in dieser Diskussion das Feindbild“ ist (39). Aus ihrer Beobachtung, dass Männlichkeit „erlernt und [...] damit veränderbar“ ist (47), schlussfolgert Hirn, dass Männer sich „endlich von sich selbst emanzipieren“ müssen (77). Die Lösung für die gegenwärtigen Herausforderungen sei demnach nicht „ein Zeitalter der Superhelden“, sondern dass „das Zeitalter der Superhelden endlich zu Ende geht“ (78). So wie am Ende dieser Argumentationskette wird die Superhelden-Metapher



immer wieder aufgerufen und über das ganze Buch hinweg eingestreut. Der wilde Ritt durch so gut wie alle wichtigen Themenfelder der Gegenwart, von Geschlechterrollen und Digitalisierung über Angst, Fleischkonsum und die Rolle der Mutter bis hin zum Militär, Sport und dem vorherrschenden Körperkult, wird im We-

sentlichen dadurch zusammengehalten, dass hin und wieder der Begriff „Superhelden“ eingeflochten wird, ohne daraus einen Erkenntnismehrwert zu generieren. So reiht sich Hirns Buch in eine Reihe von Werken ein, die den Superhelden prominent im Titel platzieren, ohne produktiv mit dem Begriff umzugehen. Hirn warnt zum Abschluss vor all jenen, die die Frage „Was ist der Mensch?“ allzu definitiv beantworten zu wissen glauben (139). Ihr Buch impliziert vage: lieber kein Superheld. So bleibt letztlich alles schwammig: die Begrifflichkeiten, die Zusammenhänge und was es denn nun ist, „was wirklich nötig ist, um unsere Welt zu retten“. Potenzielle Antworten auf diese im Untertitel aufgeworfene Frage muss man zwischen den Zeilen suchen und die guten Ideen und Ansätze verpuffen. Hirn kritisiert zurecht die zugespitzte Rhetorik und Schwarz-Weiß-Malerei der modernen ‚Untertanen‘ und Superheldenfilme, aber eine Prise der effektvollen Direktheit dieser Narrative hätte ihrem Buch gutgetan.

Stefan Tilg

**Rezension: Anne Weber. *Annette, ein Heldinnenepos*.
Berlin: Matthes & Seitz, 2020.**

Anne Weber erzählt in ihrem neuen Buch vom abenteuerlichen Leben der Französin Anne Beaumanoir (geb. 1923), die man heute vielleicht als ‚Aktivistin‘ bezeichnen würde. Als Jugendliche in der Résistance tätig, ging sie zunächst zu einem zivilen Leben als Ärztin, Ehefrau und Mutter über, bis sie sich während des Algerienkriegs (1954–1962) wieder für die Sache der Unterdrückten engagierte und sich dem Befreiungskampf der algerischen Nationalen Befreiungsfront anschloss. In Frankreich als Terroristin verurteilt, floh sie nach Algerien, wo sie u.a. das nationale Gesundheitswesen mit aufbaute. Nach dem algerischen Putsch von 1965 fiel sie in Ungnade und floh erneut, diesmal nach Genf, wo sie die Neurophysiologie des Universitätsspitals Genf leitete, bis sie schließlich in Frankreich begnadigt und dort wieder ansässig wurde. Webers Erzählung beruht auf persönlichen Gesprächen mit der mittlerweile 97-Jährigen sowie auf deren Autobiographie. Der Autorin gelingt dabei ein beachtliches und spätestens seit der Verleihung des Deutschen Buchpreises 2020 auch sehr erfolgreiches Stück Literatur.

Der literarische Charakter von Webers Buch beruht zunächst darauf, dass sie das Leben Beaumanoirs bzw. besonders markante Episoden daraus nicht einfach nacherzählt, sondern mit starker auktorialer Stimme frei formt, interpretiert, kommentiert, evaluiert und ins Allgemeine hebt. Die Lebensgeschichte ist hier nicht zu trennen von einer konstanten und expliziten Reflexion darüber, die sich zu Gedanken über Zeitumstände, Gerechtigkeit und die menschliche Existenz fortspinn.

Literarisch ist darüber hinaus der spielerische, selbstreflexive („nicht so schnell, sonst kippt der Spannungsbogen“, Weber 107), teils saloppe, teils pointiert-lakonische („Camus war friedlich; Annette war es nicht“, 207) Erzählstil des Buchs. Nicht jede Wendung wird dabei allen gefallen. Man muss auch damit leben, dass die Autorin zuerst maniert einen Sprachfehler einbaut, um ihn dann zu kommentieren („Annette bekommt der Schwester ihren Mantel [ja, ja, schon gut, das stimmt so sprachlich nicht“], 145), dass

sie Annettes Beine „in alter Zeichentrickmanier“ unter ihr „wirbeln“ lässt (147) oder dass sie einen etwas vulgär-vertraulich beiseitezieht („Mal ehrlich: Tut so was ein Mensch, der ein ganz großes Arschloch ist?“, 168). Wenn dies das Risiko ist, das man für einen insgesamt originellen und pointierten Sprachduktus eingeht, wird man dafür aber belohnt. In jedem Fall muss man Weber lassen, dass sie ‚ernste‘, ‚dunkle‘ Gegenstände wie das nationalsozialistische Regime oder die koloniale Unterdrückung auf neue Art in einem leichten Ton erzählbar macht, ohne den Gegenständen auf einer tieferen Ebene ihren Ernst zu nehmen (entfernt vergleichbar wäre in dieser Hinsicht vielleicht Roberto Benignis Film *La vita è bella* von 1997, der das Leben in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager als eine Tragikomödie erzählt).

Schließlich (und beim ersten Aufschlagen des Buchs am augenfälligsten) trägt zur Literarisierung die äußere Form der Erzählung bei, die nicht in der erwartbaren Prosa, sondern in freien Versen gehalten ist. Ob der Rhythmus der dichten Erzählung wesentlich von dieser Versform abhängt oder auch unabhängig davon Bestand hätte, darüber ließe sich streiten. Ich für meinen Teil erkenne in den Versen nur selten eine innere Berechtigung und kann sie von Flattersatz in der Regel nur dadurch unterscheiden, dass der Satzspiegel auf der rechten Seite nicht ganz ausgefüllt ist. Die Erzählung würde genauso gut ohne sie funktionieren – wenn da nicht die Rede vom „Heldinnenepos“ im Untertitel wäre, die ich bis jetzt bewusst ausgespart habe.

Die Leser von *Annette* sind durch diese paratextuelle Genrebezeichnung unwillkürlich dazu aufgefordert, den Text auf irgendeine Art als „Epos“ zu verstehen. Falsch verstanden trägt dieser Hinweis aber eher zur Verschleierung des Textcharakters als zu dessen Erhellung bei. Zunächst sollte klar sein, dass der Text in der vorliegenden Form keineswegs einem Epos entspricht. Das Erzählen einer Biographie, von einer Frau, die gar nicht an der Frontlinie kämpft, mit auktorialem Bewusstseinsstrom und in informell-kolloquialen Stil, das alles ist dezidiert

unepisch. Für praktisch alle hervorstechenden Merkmale des Textes bieten andere literarische Traditionen bessere Anschlussstellen: Die gerade in Frankreich blühende (und allein schon von daher der seit Jahrzehnten in Frankreich lebenden Autorin sicher vertraute) *biofiction* oder *fiction biographique* erzählt reale Lebensgeschichten aus dem entschieden subjektiven Blickwinkel von Biographen-Romanciers, die mit ihrer persönlichen Betroffenheit und Reflexion nicht zurückhalten. Auch eine Begegnung von Autor und porträtiertem Protagonisten, wie am Ende von Webers *Annette*, wird hier gerne inszeniert. Für die Versform könnte man diverse zeitgenössische Formen der Versbiographie heranziehen (einen aktuellen Überblick darüber bietet z.B. *Biography* 39. 1 (2016): *The Verse Biography*) oder, allgemein bekannter, den Versroman (zuletzt erfolgreich z.B. Robin Robertsons *The Long Take*, 2018). Webers omnipräsente, spielerische, selbstreflexive auktoriale Stimme hat viel mehr mit dem Archegeten des Versromans, Puschkins *Eugen Onegin* (1833), als mit dem zurückhaltenden, vergleichsweise objektiven Erzähler des Epos gemein. Als ein Beispiel, das alle genannten Traditionen verbindet, sei schließlich noch David Foenskinos Bestseller *Charlotte* (2014) genannt, ein Roman in freien Versen (die man jedenfalls genauso berechtigt wie jene Webers so nennen kann), der aus der subjektiven Sicht eines Biographen-Romanciers das tragische Leben der in Auschwitz 1943 ermordeten jüdischen Malerin Charlotte Salomon porträtiert.

Der Untertitel „Heldinnenepos“ lenkt die Lesererwartung nun aber eben nicht auf diese in jedem Sinn näher liegenden literarischen Stränge, sondern auf das vormoderne Epos à la Homer, Vergil, Nibelungenlied und dergleichen. Warum? Anne Weber gibt in ihrem Shortlist-Portrait für den deutschen Buchpreis selbst eine Erklärung, die sie in zahllosen Interviews nach der Preisverleihung wiederholt.¹ Hier zeigt sich aber, dass Autoren bzw. Autorinnen nicht immer die besten Erklärer ihrer Bücher sind. Sinngemäß sagt Weber Folgendes: Sie sah sich vor das Problem gestellt, von einer realen, nicht-erfundenen Figur zu erzählen. Das konnte sie aus Respekt vor der Realität bzw. dieser Figur aber nicht in der Form eines klassischen Romans, denn dann hätte sie Dinge hinzuerfinden müssen, wobei sie insbesondere Dialoge erwähnt, die sie ihrer Protagonistin in den Mund hätte legen müssen (tatsächlich kommt *Annette* fast ohne direkte Reden aus). Andererseits konnte und wollte sie keine Biographie schreiben. Schließlich habe sie sich aber erinnert, dass es ja eine „uralte“ literarische Form gibt, in der von Heldentaten erzählt wird, das Heldenepos, aus der bei ihr dann ein Heldinnenepos geworden sei.

Diese Erklärung mag im kreativen Schaffensprozess der Autorin irgendwie Sinn geben, für alle anderen Belange ist sie absurd. Epen strotzen nur so von Dialogen bzw. direkten Reden: Die *Illias* und die *Aeneis* bestehen ungefähr zur Hälfte aus direkten Reden der Figuren, die *Odyssee* zu etwa zwei Dritteln, und dass diese Reden (wie übrigens auch sonst zahlreiche Details der Geschichte) erfunden waren, hätten schon in der Antike nur die naivsten Leser bestritten. Umgekehrt gibt es genug Spielarten des Romans, vom historischen Roman bis zur oben genannten *biofiction*, die Anspruch auf die Faktizität der erzählten Figuren und Ereignisse erheben und nur Details und Perspektive erfinden – so wie Weber, die das Leben Beaumanoirs in eine auktoriale Dauerpräsenz einfasst und dabei immerhin so weit verfremdet, dass sich die reale Protagonistin (laut Aussage Webers in diversen Interviews) darin nicht erkannte. Weber legt ihrer Figur wohl nicht Worte in den Mund (allenfalls ein paar wenige: Weber 123, 155), stellt dafür aber z.B. unbekümmert fiktive Bücher in deren Bibliothek, weil diese Bücher Beaumanoirs Charakter so schön illustrieren: „Ziehen wir eins davon hervor, das wenn es nicht dort steht, immerhin dort stehen könnte“ (126) – ohne erfundene Details geht es auch in *Annette* nicht.

Das Feuilleton hat diese haarsträubende Erklärung großteils hingenommen oder sich unabhängig davon vom Untertitel „Heldinnenepos“ blenden lassen. Jedenfalls scheint es hier in der Regel als Tatsache gesetzt, dass es sich bei *Annette* um ein (wenn auch modernes, verfremdetes) Epos handelt. Im schlechtesten Fall interessieren die Gründe für diese Genrebezeichnung gar nicht weiter. In der Laudatio zur Verleihung des Deutschen Buchpreises heißt es schlicht, es sei „atemberaubend, wie frisch hier die alte Form des Epos klingt“,² was dann so oder so ähnlich in zahlreichen Medien wiederholt wird („wie in der Antike“, ZDF;³ „wann werden heutzutage noch Epen verfasst?“, BR;⁴ „hat sie nun eine ganz alte Form gewählt, die ihr eine feine Zurückhaltung ermöglicht hat: das Epos mit seinen freien Versen“, *Süddeutsche Zeitung*⁵). Im besseren Fall fragen die Journalisten etwas verzweifelt nach, ohne das Gewünschte von der Autorin herauszubekommen: Ist der Verweis auf Odysseus (Weber 59, 64: Annette fühlt sich auf ihrer mühevollen Reise durch die Résistance von ihrer Herkunft getrennt wie Odysseus) ein episches Element? Oder spiegelt sich in dem auf mündlichen Gesprächen mit der Protagonistin beruhenden Buch der orale Erzählstil des Epos?⁶ Wenn man so zwanghaft sucht, könnte man noch eine Reihe scheinbar epischer Elemente finden, die sich aber anders viel besser erklären lassen. Die Lösung liegt

m. E. woanders, nämlich darin, die Behauptung vom „Heldinnenepos“ eben nicht so einfach zu glauben. Auch dafür gibt die Autorin einen – wenn auch indirekten – Hinweis. Auf die Frage des Börsenblatt-Redakteurs Michael Roesler-Graichen, ob die Rede von den Heldinnen in „Heldinnenepos“ ironisch gemeint sei, antwortet sie bejahend, dass sie bei einem männlichen Protagonisten nicht von „Held“ gesprochen hätte, dass ihre „Heldin“ den Kontrast zwischen der schwächtigen Frau (die reale und literarische Annette ist zierliche 1,60 m) und dem männlich konnotierten Heldenbegriff anzeigen soll und sie so dem traditionellen Helden-Konzept den „Wind aus den Segeln nehmen“ will.⁷ Ich schlage vor, diesen Gedanken so weiterzudenken: Wenn die „Heldin“ gar kein „Held“ ist, warum sollte dann das „Heldinnenepos“ ein „Epos“ sein? Webers „Heldinnenepos“ wäre nicht der erste Untertitel, der – ironisch gebrochen – weniger auf Parallelen, sondern auf Kontraste hinweist. Um ein allgemein bekanntes jüngeres Beispiel zu geben, wo es auch um eine Art Genrebezeichnung geht: Michael Hanekes vielfach preisgekrönter Film *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009) über die von Gewalt, Miss-handlung und emotionaler Kälte traumatisierte Kindheit einer deutschen Vorkriegsgeneration trägt seinen Untertitel nicht, weil wir ihn mit den Kategorien einer üblichen „Kindergeschichte“ verstehen, sondern vor diesem Hintergrund Kontraste finden sollten; weil der Film eben gerade keine „Kindergeschichte“ ist (außer in dem banalen Sinn, dass er von Kindern handelt). Auf ähnliche Weise ist auch Webers „Heldinnenepos“ kein „Epos“, sondern allenfalls ein Anti-Epos, in dem so ziemlich alles anders ist als man von diesem Genre erwarten würde (vgl. auch Jörg Plaths Rede vom „Unterlaufen“ und „Zerschießen“ des Epos in der Rezension der FAZ vom 10.6.2020⁸). Die literarischen Kontraste sind zur Genüge skizziert. Es bleibt, noch über das Heldentum Annettes an sich zu sprechen.

Anders als bei traditionellen, männlichen epischen Helden, beruht Annettes Heldentum nicht auf dem Kampf mit der Waffe oder herausragenden Einzelleistungen. Sie ist eher eine Gesinnungs-Heldin, die zwar in ihrer Jugend von Opfern und Heldentaten träumt (Weber 25-26, 79), auch bereit ist, für die richtige Sache zu sterben (81), doch in ihren konkreten Aktivitäten, z.B. durch Verbreiten von Flugblättern oder durch Botendienste, im Hintergrund bleibt (bzw. wegen ihres Geschlechts und ihrer Schwächtigkeit wider Willen bleiben muss). Ihr angeborener Sinn für Ungerechtigkeit (18) lässt sie mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln für Ideen (133) kämpfen, für Freiheit, Selbstbestimmung und soziale Gerechtigkeit. Sie will stets das Gute

tun und wird damit trotz ihrer grundsätzlich kommunistisch-atheistischen Einstellung von Weber explizit zur Kryptochristin gemacht (93) – die Suche nach dem guten Menschen ist im Übrigen ein Motiv, das sich im Oeuvre der Autorin öfter findet. Letztlich ist Annette mit ihrem rastlosen Engagement aber auch eine Heldin der absurden menschlichen Existenz, wie der Schluss des Romans verdeutlicht, wo uns Weber ausdrücklich auffordert, Annette als Pendant zum Camus'schen Sisyphos zu sehen: „Der Kampf, das andauernde Plagen und Bemühen hin zu größeren Höhen, reicht aus, ein Menschenherz zu füllen. Weshalb wir uns Sisyphos [bzw. Annette] am besten glücklich vorstellen.“ (Weber 207) Für das daraus hervortretende existenzialistisch-humanistische Heldenbild nennt Weber mit Camus und seinem Sisyphos selbst eine größere Tradition; aber auch das Motiv des zierlichen Mädchens (Annettes Mädchenhaftigkeit wird oft betont, obwohl sie später dann schon dreifache Mutter ist), das Gerechtigkeit in eine von Männern dominierte, ungerechte Gesellschaft bringt, ist natürlich nicht ohne Parallele – vgl. z.B. Greta Thunberg oder die mittlerweile ikonische Statue des Fearless Girl. Beide Heldenbilder könnte man mit dem paradoxen Modewort „postheroisch“ beschreiben, jedenfalls entsprechen sie nicht einem dominierenden, althergebrachten, maskulinen Heldenbegriff (die weibliche Protagonistin steht dem von vornherein entgegen, und der existenzialistische Held transzendiert die Geschlechterfrage durch seine Humanität) – von daher eben die Ironie des Untertitels „Heldinnenepos“.

Weber dekonstruiert damit Heldentum nicht generell, sie heroisiert eben auf andere, ‚postheroische‘ und vielleicht provozierende Weise. Sie hinterfragt wohl die Auswirkungen konkreter Entscheidungen und Handlungen Annettes (insbesondere im Algerienkrieg, in dem auch der algerischen Befreiungsfront zahlreiche Unschuldige zum Opfer fielen), doch entschuldigt sie dies letztlich großzügig mit dem grundsätzlichen Willen zum Guten und dem Gesamtbild, das es im Auge zu behalten gelte (vgl. wieder Jörg Plath in der FAZ-Rezension: Annette werde „beinahe zur Jeanne d’Arc der Zeitgeschichte“). Damit könnte man trefflich an die aktuelle Debatte über Helden bzw. Heroisierungen als Chance (Dieter Thomä) oder als Gefahr (Ulrich Bröckling) für unsere Gesellschaft anschließen, doch das würde den Rahmen dieser Besprechung ebenso überschreiten wie die Frage, ob der Erfolg von Webers Buch auf ein aktuelles Heldenbedürfnis zurückzuführen ist. Dass das Heldinnenepos *Annette* z.B. das richtige, mutmachende Buch für unsere verängstigte Corona-Krisenzeit gewesen sei, wie Alexander Cammann in der *Zeit*

vom 15.10.2020 unter dem Titel „Deutscher Buchpreis: Ermutigt euch!“ schreibt, halte ich zwar für einen Kurzschluss, will die Aussage in diesem Zusammenhang aber dennoch registriert haben.⁹

Ein knappes Fazit könnte so lauten: Wie viele von Webers Büchern stellt auch dieses ein literarisches Experiment dar. Seine Pointe besteht aber nicht darin, dass es in irgendeinem landläufigen Sinn an ein Heldenepos anschließt, sondern durch den listigen Untertitel und den Verse suggerierenden Zeilenumbruch einen Rahmen spannt, gegen den Stil und Inhalt des Textes kontrastiert werden wollen. Die in Wahrheit ganz und gar ‚post-epische‘ Form korreliert dabei mit dem post-heroischen Heldentum Annettes.

1 „Deutscher Buchpreis 2020: Shortlist-Portrait Anne Weber.“ *Deutscher Buchpreis*. Youtube. 6. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.youtube.com/watch?v=gMyIMVBeQe0>.

2 „Deutscher Buchpreis 2020: Die Preisverleihung.“ *Deutscher Buchpreis*. Youtube. 12. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.youtube.com/watch?v=cnsIBPF_nIQ>.

3 „Anne Weber bekommt Deutschen Buchpreis.“ ZDF. 12. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.zdf.de/nachrichten/panorama/deutscher-buchpreis-anne-weber-100.html>.

4 Judith Heitkamp. „Das sagt Buchpreis-Gewinnerin Anne Weber über ihren Heldinnenepos.“ *BR24*. 13. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.br.de/nachrichten/kultur/interview-mit-deutscher-buchpreistraegerin-anne-weber,SDHhtb4>.

5 Marie Schmidt. „Anne Weber. Wahrhaft europäische Buchpreisträgerin.“ *Süddeutsche Zeitung*. 13. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.sueddeutsche.de/politik/profil-anne-weber-1.5064414>.

6 „Lesung mit Anne Weber, Gewinnerin des Deutschen Buchpreises.“ *PalaisPopulaire*. Youtube. 5. November 2020. 5. Januar 2021. <www.youtube.com/watch?v=kG9Jod-WAfmw>.

7 „Anne Weber im Börsenblatt-Interview – Deutscher Buchpreis 2020.“ *Börsenblatt*. Youtube. 14. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.youtube.com/watch?v=JVT4jrNqV78>.

8 Jörg Plath. „Das Herz nicht in der Hose. Annette, ein Heldinnenepos.“ *FAZ*. 27. August 2020. 5. Januar 2021. <www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/buchkritik-zur-annette-ein-heldinnenepos-16808110.html>.

9 Alexander Cammann. „Deutscher Buchpreis. Ermutigt euch!“ *Die Zeit*. 14. Oktober 2020. 5. Januar 2021. <www.zeit.de/2020/43/deutscher-buchpreis-anne-weber-annette-ein-heldinnenepos-literatur>.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Ulrike Zimmermann
Band 8.2 (2020)

Herausgeber dieses Hefts:

Ulrich Bröckling
Barbara Korte
Ulrike Zimmermann

Technische Beratung:

Thomas Argast
Michael Krauß
Annette Scheiner

Redaktion:

Ulrike Zimmermann

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Redaktionelle Mitarbeit:

Lea Gremm
Pauline Harder
Jessica Hargreaves
Felicia Lewedei
Philipp Multhaupt

Kontakt:

SFB 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Hebelstraße 25
D – 79104 Freiburg i. Br.
Tel.: 0761/203-67601
Fax: 0761/203-67606
www.helden-heroes-heros.de
ejournal@sfb948.uni-freiburg.de

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

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

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



SFB 948
Helden – Heroisierungen – Heroismen

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
79104 Freiburg

Telefon: 0761 203-67601
Internet: www.sfb948.uni-freiburg.de