

Anti helden. heroes. héros.

E-Journal
zu Kulturen
des Heroischen

Faszinosum Antiheld

Negationen des Heroischen
Ulrich Bröckling

Zum dialektischen Verhältnis der
Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘
Nora Weinelt

Von Ahab zu Schwejk. Formen des
Antihelden in der Moderne
Dietmar Voss

Der Antiheld Astolfo und die
Entheroisierung der Ritterepik
Alice Spinelli

[Anti-]Heroisierung des Kriminellen
in den ‚Causes célèbres‘
Amélie Richeux

Die Verkehrung des Heroischen in
Ron Hansens *The Assassination*
Andreas J. Haller

Überstehn ist alles. Ein deutscher
und ein polnischer Antiheld
Jörn Münkner

Antihero, Hero, *Hunger Games*
Stefanie Lethbridge

Woody Allens *Blue Jasmine* als
ambivalente Antiheldin
Heike Schwarz

A Non-hero Gone Wild
Christiane Hadamitzky

Drachenkämpfe am Beispiel der
isländischen *Göngu-Hrólfs saga*
Friederike Richter

Phänomene der Deheroisierung
Andreas Gelz, Katharina Helm,
Hans W. Hubert, Benjamin
Marquart, Jakob Willis

Herausgegeben von
Ann-Christin Bolay und
Andreas Schlüter

Band 3.1 (2015)

Inhalt

Faszinosum Antiheld <i>Ann-Christin Bolay – Andreas Schlüter</i>	5
---	---

VERMESSUNG DES FELDES: Gegenentwürfe zum Heroischen

Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch <i>Ulrich Bröckling</i>	9
--	---

Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive <i>Nora Weinelt</i>	15
--	----

Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne <i>Dietmar Voss</i>	23
---	----

TIEFENBOHRUNG: Figurationen des Antihelden

Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance <i>Alice Spinelli</i>	37
--	----

Kriminalität und Heroismus. Die Darstellung und [Anti-]Heroisierung des Kriminellen in den ‚Causes célèbres‘ im Frankreich des 19. Jahrhunderts <i>Amélie Richeux</i>	47
---	----

„That dirty little coward“. Die Verkehrung des Heroischen in Ron Hansens <i>The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford</i> [1983] <i>Andreas J. Haller</i>	63
--	----

Wer spricht von Heldentum? Überstehn ist alles. Ein deutscher und ein polnischer Antiheld in der literarischen Imagination nach dem Zweiten Weltkrieg <i>Jörn Münkner</i>	81
---	----

Girl on Fire. Antihero, Hero, <i>Hunger Games</i> <i>Stefanie Lethbridge</i>	93
---	----

„I used to know the words“. Woody Allens <i>Blue Jasmine</i> als psychopathologische, ambivalente Antiheldin <i>Heike Schwarz</i>	105
---	-----

GRENZARBEIT: Randbereiche des Antiheroischen

A Non-hero Gone Wild. Ben Stiller's Adaptation of
The Secret Life of Walter Mitty
Christiane Hadamitzky 119

Böse Blicke, Gift und Feuer. Drachenkämpfe am Beispiel
der isländischen *Göngu-Hrólfs saga* sowie von Thors Fischzug
Friederike Richter 123

Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne
*Andreas Gelz – Katharina Helm – Hans W. Hubert –
Benjamin Marquart – Jakob Willis* 135

Kleine Beiträge

Gawriil Chruschtschow-Sokolnikows *Wunder-Recke*. Eine heroische Version
von Kleists Novelle *Die Marquise von O...*?
Reinhard Nachtigal – Konstantin Stenin 151

Fragmented History – Shared Memory. Neil MacGregor: Germany.
Memories of a Nation – Exhibition, Book, Radio Show (London)
Martin Dorka Moreno 155

Impressum 159

Faszinosum Antiheld

1.

Heroischen Figuren analytisch auf die Spur zu kommen, ist ein Unternehmen zwischen Herkules-Aufgabe und Sisyphus-Arbeit. Nicht weniger schwer zu fassen sind Antihelden.¹ Bisher gibt es kaum eingehende Untersuchungen des Phänomens ‚Antiheld‘, seiner Genealogie und Reichweite, weshalb wir mit dieser Ausgabe von *helden. heroes. héros.* ein bisher wenig bekanntes Territorium betreten, das viele Fragen aufwirft: Brauchen Antihelden immer Helden als Gegenfiguren? Geht es bei dieser Zuschreibung um die bloße Verneinung des Heroischen? Sind sie wie Helden Störenfriede der Ordnung, die Normen überschreiten und agonal handeln? Sind sie Figuren, die vor allem über ihre Rezeption gesteuert und geformt werden, das heißt durch ihre narrative und mediale Konstruktion und Vermittlung? Benötigen sie eine Gefolgschaft oder gar Verehrergemeinde? Wo werden diese für Helden konstitutiven Elemente abgewandelt und wo bilden sich spezifisch antiheroische Habitusmuster heraus?

Einschlägige Lexika helfen bei einer Eingrenzung wenig weiter: In den großen Wörterbüchern der drei Sprachen dieses E-Journals findet sich das Lemma ‚Antiheld‘ nicht häufig, und wenn, dann meist in knapper Form, selten mit großem Aussagewert: Da ist der ‚Antiheld‘ eine Figur, „die sich durch Anpassung und Ausgeliefertsein vo[m] ... Helden unterscheidet“ (Wahrig, Krämer und Zimmermann 272), der ‚anti-hero‘ „the opposite or reverse of a hero ... who is totally unlike a conventional hero“ (Simpson und Weiner 525) und der ‚antihéros‘ „[un] [p]ersonnage n’ayant aucune des caractéristiques du héros traditionnel“ (Robert 590).² Angesichts der inhärenten Unbestimmtheit des Heldenbegriffs bringen auch diese unspezifischen Oppositionen keine Klärung.

Trotz diesem Befund sind Antihelden dauerpräsent im Heldenhaushalt der westlichen Gegenwart, die auch als „age of the antihero“ bezeichnet worden ist (Klapp 97). Dieser Aufstieg

lässt sich auch quantitativ erfassen: Mittels einer von Google bereitgestellten Suche innerhalb von über fünf Millionen gescannten Büchern mit über 500 Milliarden Wörtern (Sarasin 154) kann man den Anteil der ‚Antihelden‘ gegenüber anderen Begriffen im Zeitverlauf in einer ungefähren Tendenz ermitteln (vgl. Sarasin 164). Die Konjunkturkurven von ‚Antiheld‘, ‚antihero‘ und ‚antihéros‘ steigen im jeweiligen Sprachkorpus zwar nicht ganz deckungsgleich,³ aber auf sehr ähnliche Weise an, wenn man auf die von Google bereitgestellte graphische Umsetzung dieser Daten – mit allen Einschränkungen bezüglich ihrer Aussagekraft – als Annäherung zurückgreift [Abb.]. Der gewählte Ausschnitt von 1900 bis 2008 macht sichtbar, dass der Begriff in allen drei Sprachen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts fast völlig ungebräuchlich war und erst in den 1960er Jahren parallel einen deutlichen Aufschwung verzeichnete, um dann ab den 1970er Jahren ein Häufigkeitsplateau zu erreichen, das bis heute kaum vermindert gehalten wird. Diese offensichtliche Attraktivität der Antihelden lässt sich auch an Äußerungen der Schwarmintelligenz ablesen: Das *Urban Dictionary*, in dem Jedermann ihre Definitionen englischsprachiger Allerweltsbegriffe zur freien Verfügung ins Internet stellen, urteilt in einem Eintrag vom 25. Oktober 2005, der ‚anti-hero‘ sei „much more int[er]esting“ als tradierte Heldenfiguren, denn, wie ein anderer Autor dort am 10. Juli 2004 schreibt: „Quite simply, antihero[e]s rock.“ (Urban Dictionary) Vor allem in Literatur und Film zeigt sich diese populäre Begeisterung für den Begriff (vgl. etwa Ofenloch).

Wie aber nähert man sich einer inhaltlichen Bestimmung? Wir versuchen sie über die Operation der Verneinung (vgl. auch **Bröckling** in dieser Ausgabe). Nach Niklas Luhmann kostet die Negation Aufwand und Zeit: Während durch die inhärente Negation des Antihelden von vornherein größere Komplexität geschaffen wird, sei der positiv formulierte Begriff leichter erfassbar (Luhmann 201). Aber stets bleibt jeder Negation

der Ausgangsbegriff als stabile Folie der Bezugnahme erhalten: Denn es „geht der Sinn durch die Negation keineswegs verloren, sondern wird nur transformiert“ (ebda., vgl. Brombert 1). Auf die Figuren des Helden und Antihelden bezogen bedeutet das: Auch wenn Antihelden in der aktuellen Populärkultur einen solchen Siegeszug angetreten haben mögen, dass die Ausgangsfigur des Helden darüber womöglich in den Hintergrund getreten ist, so bleibt dieser auch in seiner Verneinung stets sinnbildende Vorlage.

Ist man also doch wieder auf die Definition des Helden zurückgeworfen, um in deren totaler Verneinung die Matrix des Antihelden zu entschlüsseln? Wir schlagen in dieser Ausgabe vor, dass nicht jede Verneinung des Heroischen stets im Antihelden endet: Statt ihn als Ausdruck jeder unbestimmten Negation des Heroischen zu begreifen, die nur zu einer „pauschalen Stellungnahme“ führt (Luhmann 205), sollen nur diejenigen Figuren als Antihelden bezeichnet werden, die dem Heroischen in einem ganz bestimmten Sinn entgegengesetzt sind. Wir schlagen vor, diese *bestimmte* Negation (vgl. ebda.) aus der Vorsilbe ‚antí-‘ zu entwickeln. Diese ist durch den christlichen Sprachgebrauch geprägt (van Tongeren u. a. 57): „Richtungsweisend“ für Zusammensetzungen mit dieser Vorsilbe war der ‚Antichrist‘, der nicht einfach ein ‚Nicht-Christ‘ oder Heide ist, sondern eine Figur, die der positiven Ausgangsfigur Christus auf Augenhöhe begegnet (Hartman 20). Beide teilen die außerordentliche Sphäre des Sakral-Transzendenten; beide bewegen sich mit außerordentlichen Fähigkeiten in Grenzsituationen, die nur durch die Zuordnung zum Göttlichen oder zum Dämonischen überhaupt zu unterscheiden sind. Entsprechend schlagen auch wir für die Bestimmung des Antihelden vor, dass er von der unbestimmt-generalisierten Verneinung des Helden – dem Nichthelden – zu unterscheiden ist. Der Antiheld muss demnach insofern an der heroischen Sphäre beteiligt sein, als er – im ‚dämonischen‘ Sinn – die Sphäre des profanen Alltags, der feierabendlichen Antriebslosigkeit verlässt und die Sphäre des Exceptionellen betritt, in der er mit außergewöhnlichen Anlagen und Mitteln Außeralltägliches vollbringen kann.

Diese Sphäre der übernatürlichen bzw. außeralltäglichen Wirksamkeit wollen wir mit dem Begriff des Faszinosums in Verbindung bringen, das wir als wesentliches Element des Heroischen verstehen. Vom altgriechischen Wort ‚baskánein‘ stammend, steht die ‚Faszination‘ für den ‚bösen Blick‘, der das Gegenüber bezaubert, der es verhext und schädigt, aber auch positiv für sich einnehmen kann (Weingart, Degen, Richter in dieser Ausgabe). Im ursprünglichen Wortsinn verfügt der Antiheld somit über einen

‚Augenzauber‘, er zieht Aufmerksamkeit auf sich und engagiert emotional, ohne gleich verstanden oder durchschaut zu werden. Als Faszinosum steht der Antiheld immer in einer Beziehung zu einem Gegenüber, zum Betrachter oder Empfänger des Blicks. Im Zentrum stehen dann Wirkung und Interaktion, Funktion und Rezeption.

In der Bewertung der von ihm vollbrachten Tat zeigt sich jedoch ein grundsätzlicher Unterschied zur Heldenfigur. Wird die Tat der heroischen Figur in der Regel positiv konnotiert, weil sie einer guten Sache dient (selbst dann, wenn es sich um Gewaltakte handelt), so unterliegt die Tat des Antihelden vielmehr einer moralisch-ethischen Kritik. Der heroische Habitus und die heroische Tat verkehren sich ins Gegenteil; sie werden moralisch verwerflich, lächerlich oder absurd. In der Vorstellung einer ‚Kippfigur‘, die die Grenze zwischen heroischen und antiheroischen Eigenschaften und Verhaltensmustern fließend macht, wird jedoch deutlich, wie schnell der Umschwung von einer Zuschreibung zur anderen erfolgen kann: Die Konstruktion des Antihelden ist immer wesentlich abhängig vom zuschreibenden Subjekt und dessen Kontext.

Die Beiträge dieser Ausgabe sind aus verschiedenen disziplinären Positionen verfasst und nehmen unterschiedliche mediale, zeitliche und räumliche Phänomene in den Blick. Sie ergeben entsprechend kein in sich geschlossenes Bild, keine einfache Durchführung dieser Exposition, sondern gruppieren sich teils klar ausgerichtet an diesem Eingrenzungsversuch, teils am Rand unserer Überlegungen.

2.

Die drei Beiträge des ersten Kapitels unternehmen eine Annäherung an den Begriff des Antihelden, indem sie seine Bedeutung umreißen, nach seinen [literatur-]historischen Erscheinungsformen suchen oder ihn von ähnlich konnotierten und verwandten Figuren abgrenzen. Mit dem Ziel einer **VERMESSUNG DES FELDES** umkreisen die Aufsätze solche Phänomene, die sich als **Gegenentwürfe zum Heroischen** zeigen. Sie nähern sich aus soziologischer, literaturwissenschaftlicher und literaturhistorisch-philosophischer Perspektive dem bisher unerforschten Terrain und markieren als Messpunkte unterschiedliche Ausgangspunkte für eine Erforschung des Antihelden. Während **Ulrich Bröckling** in einem typologischen Versuch drei Grundmodalitäten der Negationen des Heroischen differenziert und ihre möglichen figuralen Ausprägungen tabellarisch einander gegenüberstellt, ist **Nora Weinelt** den Begriffen

‚Held‘ und ‚Antiheld‘ in ihrem Spannungsverhältnis auf der Spur. Sie bringt die Erscheinung des Antihelden mit einer zunehmenden Subjektivierung des Heroischen in Zusammenhang und grenzt die Figur des Antihelden vom Nichthelden ab. **Dietmar Voss** charakterisiert den Antihelden als einen problematischen Typus, dessen spezifische Brisanz besonders in der Moderne deutlich wird – als kritischer Gegenentwurf zum antiken Heros und zu den Heldenkonzeptionen des 20. Jahrhunderts.

Das zweite Kapitel vertieft die theoretischen Perspektiven anhand ausgewählter Einzelbeispiele. Die als **TIEFENBOHRUNG** fungierenden sechs Beiträge nähern sich verschiedenen **Figurationen des Antihelden** im diachronen Kontext vom Spätmittelalter bis in die Gegenwart. Sie erkunden mit je eigenem Zugriff Ausprägungen des Antiheroischen in der Analyse konkreter Figuren aus Geschichte, Literatur und Film. **Alice Spinelli** diskutiert am Beispiel des Antihelden Astolfo die variierenden Bewertungen einer Figur in der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance. Sie zeigt auch, wie bereits sein Name die Stilisierung Astolfos zum Antihelden begünstigte. Eine besondere Ausprägung des Antihelden als moralischem Abweichler von der Norm identifiziert **Amélie Richeux** in ihrem Beitrag über kriminologische Fallerzählungen aus Frankreich. Sie legt dar, welche Umdeutungen ein Krimineller im Diskurs um Zurechnungsfähigkeit und strafrechtliche Verantwortung im 19. Jahrhundert erfährt. **Andreas J. Haller** nähert sich zwei historischen Figuren des Wilden Westens anhand der literarischen Rezeption ihrer verhängnisvollen Beziehung. Dabei zeigt er, wie eng heroisches und antiheroisches Handeln aufeinander bezogen sind. **Jörn Münkner** vergleicht die Protagonisten eines deutschen und eines polnischen Romans der Nachkriegszeit in Bezug auf ihre Rolle im historischen Kontext. Er zeigt die Kollision der Figuren mit den an sie gerichteten gesellschaftlichen Erwartungen von heroischem Handeln. Zwei weitere Beiträge schließlich rücken die weibliche Antiheldin in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. **Stefanie Lethbridge** analysiert die Protagonistin der literarischen und filmischen Trilogie *The Hunger Games* in ihrer dialektischen Rolle zwischen Viktimisierung und Heroisierung. Sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften vereinernd, fordert Katniss Everdeen herkömmliche Heldenkonzepte heraus. **Heike Schwarz** charakterisiert die Hauptfigur aus Woody Allens Film *Blue*

Jasmine als psychopathologische Antiheldin im Kampf mit sich selbst und den Ansprüchen der Gesellschaft. Ihr größter Widersacher dabei ist der Imperativ des Amerikanischen Traums. Wiederum drei Beiträge schließen im dritten Kapitel die Annäherungen an die Figur des Antihelden ab, indem sie ausgewählte **Randbereiche des Antiheroischen** abschreiten. Im Sinne einer **GRENZARBEIT** untersuchen sie solche Figuren, die verwandte Muster zum Antihelden aufweisen, wie den Nichthelden, den Antagonisten als literarischen Widersacher und schließlich den deheroisierten Helden, dem sein heroischer Status aberkannt wurde. **Christiane Hadamitzky** bespricht Ben Stillers filmische Adaption des Buches *The Secret Life of Walter Mitty*. Im Zentrum von Film und Buch steht der gänzlich unheroische Mitty, der unversehens zum Helden wird. Zwei Antagonisten, deren böser Blick als Waffe eingesetzt wird, sind das Thema von **Friederike Richter** in ihrem Beitrag zu isländischen Darstellungen von Drachenkämpfen. Die übernatürlichen Kräfte der Widersacher lassen die Helden in umso größerem Licht erstrahlen. **Andreas Gelz**, **Katharina Helm**, **Hans W. Hubert**, **Benjamin Marquart** und **Jakob Willis** versuchen eine theoretische Annäherung an das Phänomen der Deheroisierung und stellen anschließend drei exemplarische Fälle vor. Sie zeigen, dass Prozesse der Heroisierung analytisch präziser beschrieben werden können, wenn auch gegenläufige Prozesse im Blick behalten werden.

Zwei kleine Beiträge von **Reinhard Nachtigal** und **Konstantin Stenin** über einen wiederentdeckten russischen Roman, der einige Parallelen zu Heinrich von Kleists *Marquise von O...* aufweist, und von **Martin Dorka Moreno** über Neil MacGregors Londoner Ausstellung, seine Radio-Sendung im BBC und seine Publikation über *Germany* schließen die Ausgabe ab.

Ann-Christin Bolay ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt B8 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über *Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises*.

Andreas Schlüter ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt C2 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über den *Wandel des Heroischen bei adligen Militärs in England und Frankreich (1580–1630)*.

- 1 Grundsätzlich gilt für die gesamte Ausgabe des E-Journals das generische Maskulinum. Sofern nicht anders gekennzeichnet, sind männliche wie weibliche Figuren gemeint.
- 2 Für die Prominenz solcher Bestimmungen siehe auch Brombert 1 f. und Wulff 7.
- 3 Überraschend und erklärungsbedürftig ist der stärkere Anstieg im Französischen seit den 1990er Jahren.

Literatur

„Anti-Hero“. 10. Juli 2004, 25. Oktober 2005. Urban Dictionary. 10. April 2015. <<http://de.urbandictionary.com/define.php?term=Anti-Hero>>.

„Antiheld“. *Brockhaus – Wahrig. Deutsches Wörterbuch*. Band 1: A – BT. Hg. Gerhard Wahrig, Hildegard Krämer und Harald Zimmermann. Wiesbaden: Brockhaus, 1980: 272.

„anti-hero“. *The Oxford English Dictionary*. Band 1: A – Bazouki. Hg. J. A. Simpson und E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon Press, 1989: 525.

Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830–1980*. Chicago: Chicago UP, 1999.

Degen, Andreas. „Concepts of Fascination, from Democritus to Kant.“ *Journal of the History of Ideas* 73.3, 2012: 371–393.

Hartman, Sven S. „Antichrist I“. *Theologische Realenzyklopädie*. Hg. Gerhard Krause und Gerhard Müller. De Gruyter, Berlin und New York 1978: 20–21.

Klapp, Orrin: *Opening and Closing*. Cambridge: Cambridge UP, 1978.

Luhmann, Niklas. „Über die Funktion der Negation in sinn-konstituierenden Systemen.“ *Positionen der Negativität*. (Poetik und Hermeneutik, 6). Hg. Harald Weinrich. München: Fink, 1975: 201–218.

Ofenloch, Simon. „Antihelden als Superhelden. Superhelden als Antihelden. Die Pseudo-Comicfilme der Darkman-Reihe und Hancock.“ *Comic.Film.Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen*. Hg. Barbara Kainz. Wien: Löcker, 2009: 17–33.

Robert, Paul. „Antihéros“. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Band 1: A – Char. Hg. Alain Rey. Paris: Le Robert, 2001: 590.

Sarasin, Philipp. „Sozialgeschichte vs. Foucault im Google Books Ngram Viewer.“ *Wozu noch Sozialgeschichte? Eine Disziplin im Umbruch*. Hg. Pascal Maeder, Barbara Lüthi und Thomas Mergel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012: 151–174.

van Tongeren, Paul u. a. „anti“. *Nietzsche-Wörterbuch*. Band 1: Abbraviatur – einfach. Hg. Nietzsche Research Group (Nijmegen). De Gruyter, Berlin u. a. 2004: 49–75.

Weingart, Brigitte. „Blick zurück. Faszination als ‚Augenzauber‘.“ *„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag*. (Philologische Studien und Quellen, 221). Hg. Kenneth S. Calhoun und Helmut J. Schneider. Berlin: Schmidt 2010, 188–205.

Wulff, Hans J. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss.“ *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Hg. Hans Kraus und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, 2002: 431–448.

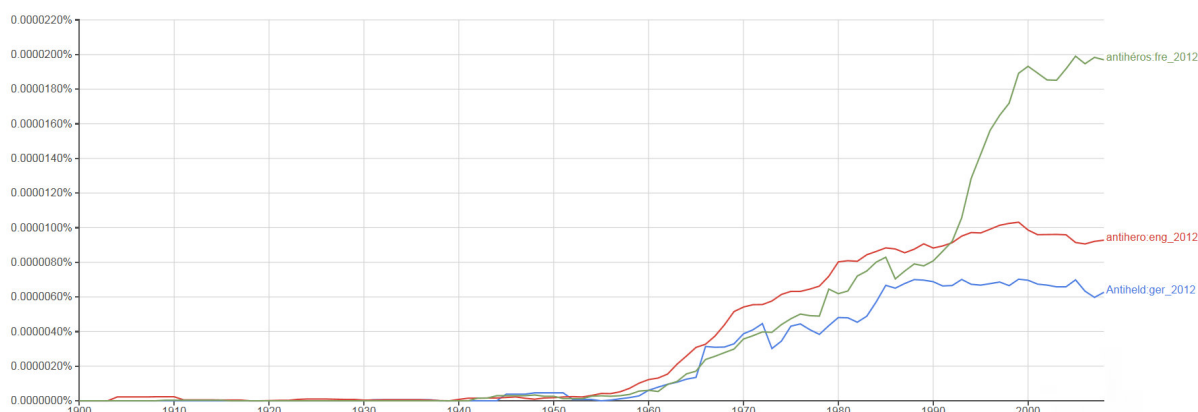


Abb. Grafische Darstellung für das Ergebnis der Datenbankabfrage ‚Antiheld‘, ‚antihero‘ und ‚antihéros‘ im deutsch-, englisch- bzw. französischsprachigen Korpus des Google Ngram Viewers, gleitender 3-Jahres-Durchschnitt (Standardeinstellung), 21. April 2015. <https://books.google.com/ngrams/graph?content=Antiheld%3Ager_2012%2Cantihero%3Aeng_2012%2Cantihéros%3Afre_2012&year_start=1900&year_end=2008&corpus=15&smoothing=3>. Auf der horizontalen Achse sind die Jahreszahlen, auf der vertikalen der Häufigkeitsanteil des jeweiligen Begriffs gegenüber jedweden anderen Begriffen im jeweiligen Korpus eingetragen. Weitere Informationen zu den Korpora bei <<https://books.google.com/ngrams/info>>.

Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch

Helden sind paradoxe Figuren. Folgt man Niklas Luhmann (86), so produziert ein Held „Konformität (Nachahmungswille) durch Abweichung“, und er macht diese Paradoxie obendrein öffentlich, „um seine sozialisatorisch-erzieherische Funktion erfüllen zu können“. Die in der Gestalt des Helden verkörperte „Idee des vorbildlichen Über-treffens erwartbarer Leistungen“, der nicht ver-langbaren Verdienste stellt damit, so Luhmann, „die vielleicht eindrucksvollste semantische Form [dar], die in der europäischen Geschichte für moralisch reguliertes Abweichen ausgebildet worden ist“. – Moralisch reguliertes, d. h. als Vor-bild geeignetes, zur Nachahmung empfohlenes Abweichen, das könnte man als eine allgemeine norm- und handlungstheoretische Bestimmung des Heroischen verstehen. Helden oszillieren in ihren Taten zwischen Normbildung, Norm-erfüllung und Normbruch, zwischen Exzeptional-ität und Exemplarität.

Wenn Luhmann den Helden als semantische Form, d. h. als Markierung einer Differenz be-schreibt, die eine sozialisatorisch-erzieherische Funktion erfüllt, d. h. Verhaltensänderungen in Gang setzen soll, so verweist das zugleich auf den handlungsorientierenden Charakter von He-roisierungen. Heldengeschichten sind weniger deskriptiv als präskriptiv; Heldenbilder zeichnen keine Abbilder, sondern entwerfen Vorbilder. Wer von Helden und ihren Taten spricht [oder Heldenporträts, -denkmäler, -filme, -comics usw. in Umlauf bringt], will seine Adressaten [und möglicherweise auch sich selbst] dazu bewe-gen, über sich hinauszuwachsen, zu kämpfen und Opfer zu bringen, nach Größe und außer-ordentlichen Leistungen zu streben, zumindest aber die Überlegenheit der Heroen in demütiger Verehrung anzuerkennen. Auch wenn das kei-neswegs immer gelingt und heroische Anrufun-gen häufig genug verpuffen oder gegenteilige Effekte zeitigen, so bleibt noch in der ironischen Brechung oder Zurückweisung des Appells etwas von dessen Energiepotenzial spürbar.

Heroische Semantiken erzeugen Krafftfelder, die alle, die in ihre Reichweite gelangen, auf den Heldenpol auszurichten versuchen. Sie bezeich-nen ein *Telos*, nach dem die Individuen streben, einen *Maßstab*, an dem sie ihr Tun und Lassen beurteilen, ein tägliches *Exerzitium*, mit dem sie an sich arbeiten, und einen *Wahrheitsgenerator*, in dem sie sich selbst erkennen sollen. Anders als die Eisenspäne in der Nähe eines Magneten stehen die Adressaten von Heroisierungen dem Formierungssog indes nicht machtlos gegen-über. Sie mögen ihm nachgeben, sich gegen ihn aufbäumen oder ihn zu ignorieren versuchen, aber so weit und so lange das Krafftfeld reicht, nötigt es dazu, sich zu ihm zu positionieren. Hel-dennarrative polarisieren: Man mag ihre Pro-tagonisten verehren oder hassen, bewundern oder verlachen – nur gleichgültig kann man ihnen gegenüber nicht sein.

Aus der paradoxen Bestimmung des Helden als moralisch regulierter Abweichler und der po-larisierenden Macht heroischer Semantiken las-sen sich dann auch die Gegenentwürfe ableiten. Die disparaten Gegen-, Anti-, Nicht- und Nicht-mehrhelden unterscheiden sich hinsichtlich ihrer normativen Bewertung wie ihrer Positionierung zum Krafftfeld des Heroischen. Sie changieren zwischen Trägheit und Ignoranz gegenüber der appellatorischen Macht heroischer Anrufun-gen, zwischen dem Unwillen und der Unfähig-keit, ihnen zu folgen, zwischen Zurückweisung ihres Anspruchs und Umkehrung ihrer Richtung: *Gegenhelden* konkurrieren mit den Helden auf einem antagonistischen Feld konträrer Wertord-nungen und Handlungsorientierungen; sie sind die Identifikationsfiguren der einen Seite im Fal-le widerstrebiger Heroisierungen. *Antihelden* opponieren gegen die heroischen Verhaltens-codes; sie tun gerade das, was Helden nie-mals tun würden, und unterlassen, was man von diesen erwartet. *Nichthelden* scheitern an den heroischen Anrufungen oder bleiben ihnen gegenüber immun. *Nichtmehrhelden* verweisen

auf Deheroisierungsprozesse: Ehedem gefeiert, fallen sie in die Bedeutungslosigkeit zurück oder kippen ins Lächerliche.

Formal betrachtet, lassen sich drei Grundmodalitäten der Negation¹ identifizieren:

(1) *Quantitative Privation*: Die Figuren dieses Typs unterschreiten den heroischen Maßstab. Es mangelt ihnen an Außergewöhnlichkeit und in der Folge an Glanz. Statt sich durch Überperformance hervorzutun, verbleiben sie im Bereich des Durchschnittlichen und Erwartbaren oder erreichen nicht einmal den Normalitätsstandard. Bei jeglichen Charismas können sie keine Verehrer um sich scharen. Die heroischen Appelle hören sie wohl, allein für Heldentaten fehlt es ihnen an Courage, Ehrgeiz oder Gelegenheit.

(2) *Qualitative Opposition*: Bei diesem Gegentypus ist das moralische Vorzeichen vertauscht. Die hier zuzuordnenden Figuren besitzen zweifellos Größe, aber diese zeigt sich im Bösen, genauer: in dem, was gemäß dem geltenden Heldencode als schändlich und schurkenhaft gilt. Statt bewundernswerter Heldentaten begehen sie verabscheuungswürdige Untaten, oder man wirft ihnen das zumindest vor. Sie sind zwar exzeptionell, doch alles andere als ein Vorbild; kein Exempel, sondern Skandalon.

(3) *Kategoriale Differenz*: Hier geht es nicht um Underperformance oder Vorzeichenwechsel, sondern um den Sprung in ein anderes Register. Figuren von diesem Typus werden vom heroischen Kraftfeld nicht erreicht, bleiben von ihm ausgeschlossen und/oder entziehen sich ihm. Sie sind weder Tugendidole noch schrecken-erregende Monster, sondern moralisch indifferent. Für Heldentaten kommen sie schon deshalb nicht in Frage, weil sie zum falschen Stand gehören, den falschen Beruf ausüben oder das falsche Geschlecht haben – oder ihr Menschsein gleich ganz in Frage steht. Heldenpathos lässt sie kalt, Ruhm und Ehre interessieren sie nicht, von Opferbereitschaft wollen sie nichts wissen, und auch für andere heroische Gestimmtheiten bleiben sie unmusikalisch.

Während quantitative Privation und qualitative Opposition unmittelbar auf den Heldencode bezogen bleiben – als Negation der außerordentlichen bzw. der vorbildhaften Seite des Heroischen –, liegt die Sache bei der kategorialen Differenz komplizierter: Differenzen gibt es unendlich viele, und bloße Unterschiede markieren

noch keine Negation. Wer in einer Adelsgesellschaft qua Geburt nicht zum Helden berufen ist, qualifiziert sich damit noch nicht automatisch als Antiheld. Damit die Differenz zum Gegensatz wird, muss etwas hinzukommen: Sancho Pansa avanciert nur deshalb zur paradigmatischen Gegenfigur, weil er mit seiner Bauernschläue das lebensuntüchtige Heldenpathos Don Quixotes entlarvt. Nur in dem Maße, in dem heroische Anrufungen generalisiert werden, lassen sich Taubheit oder absichtsvolles Nichthören als Negation begreifen. Nur wo das Kraftfeld des Heroischen seine Wirkung entfaltet, können Immunität oder Verweigerung es konterkarieren. Im Unterschied zu den Figuren quantitativer Privation und qualitativer Opposition, die dem heroischen Wertekanon verhaftet bleiben wie der Dieb der Eigentumsordnung oder der Bankrotteur dem Imperativ wirtschaftlichen Erfolgs, stellen die Figuren kategorialer Differenz die Geltung dieses Kanons in Frage. Sie verkörpern weniger eine Gegenkraft zum heroischen Kraftfeld als ein Außerkraftsetzen; sie unterbrechen den Energiefluss, statt ihn umzupolen. Vor allem diese Figuren liefern denn auch Modelle, die aus dem Bannkreis heroischer Anrufungen heraustreten [oder ihm entzogen bleiben]. Anders ausgedrückt: Sie markieren die Grenzen der Heroisierbarkeit.

Für eine Typologie der Gegen-, Anti-, Nicht- und Nichtmehrhelden lassen sich die drei Modalitäten der Negation fruchtbar machen, indem man sie zu unterschiedlichen Dimensionen des Heroischen in Beziehung setzt: Helden sind, wie ausgeführt, erstens moralisch regulierte Abweichler. Ihre Taten mögen sie in Konflikt mit Recht und Gesetz bringen, ihre Vorbildhaftigkeit steht jedoch außer Frage. Helden werden zweitens bewundert bzw. verehrt und müssen sich diese Auszeichnung auf einem ‚Feld der Ehre‘ [das kann, muss aber kein Schlachtfeld sein] verdienen. Helden zeichnen sich drittens durch ihre außerordentliche, häufig agonale Agency aus. Sie stellen sich Herausforderungen, ziehen in den Kampf, überwinden Hindernisse, stiften eine Ordnung. Schließlich müssen sie viertens bereit sein, Opfer zu bringen, im Extremfall ihr Leben einzusetzen.

Kreuztabelliert man die drei Modalitäten der Negation mit den vier Dimensionen des Heroischen, ergibt sich das folgende Tableau:

Modalitäten der Negation Dimensionen des Heroischen	Quantitative Privation	Qualitative Opposition	Kategoriale Differenz
Moralisch regulierte Abweichung	Konformist Normalo	Schurke Verräter Terrorist	Opportunist
Ehre, Verehrung	Wannabe	Sündenbock	Infamer Mensch
Agency	Faulpelz Versager Dilettant	Berserker	Roboter
Opferbereitschaft	Feigling	Hasardeur	Opfer [<i>victim</i>]

Moralisch regulierte Abweichung: Gegenmodelle zum Typus des Helden mit seiner außergewöhnlichen, vorbildhaften Performanz des Guten stellen zum einen die *Konformisten* und *Normalos* dar, denen das transgressive Moment fehlt, zum anderen die *Schurken* und *Verräter*, die es ins Negative wenden und dafür verdammt werden. Dem „Otto Normalabweicher“ hat Jürgen Kaube ein publizistisches Denkmal gesetzt (Kaube 10–24), und Hans Magnus Enzensberger diagnostizierte schon zwanzig Jahre früher, „an die Stelle der Eigenbrötler und der Dorfidioten, der Käuze und Sonderlinge“ sei „der durchschnittliche Abweichler getreten, der unter Millionen seinesgleichen gar nicht mehr auffällt“ (Enzensberger 265). Während die Bewohner der Normalitätszonen in postheroischen Zeiten auf wohlwollende Ironie hoffen können, mobilisieren die Geschichten von Schurken und Verrätern Abscheu und Angst, aber auch fasziniertes Schaudern. *Hero or villain, hero or traitor*, das sind stets auch politische Fragen: Des einen Befreiungsheld ist des anderen *Terrorist*, was für die einen Aufdeckung von Staatsverbrechen, ist für die anderen Landesverrat. Eine kategoriale Differenz markiert demgegenüber der Typus des *Opportunisten*, der sich nicht an Werten, sondern an seinem Interesse orientiert. Während der Verräter die Fronten wechselt, bleibt der Opportunist keiner Seite treu. Weder vertritt er entschieden die Sache des Guten, noch schlägt er sich rücksichtslos auf die Seite des Bösen. Stattdessen laviert er sich durch. Der Entscheidung für diese oder jene Grundsätze entzieht er sich durch Prinzipienlosigkeit.

Ehre/Verehrung: Helden werden verehrt; Möchtegernhelden wollen verehrt werden. Oft lässt gerade ihr übersteigter Ehrgeiz und Charisma-Hunger sie lächerlich erscheinen. Allzu

offensichtliche Absichtlichkeit verstimmt das Publikum und zerstört die heroische Aura. Helden haben arglos zu sein. Zu ihrer Paradoxie gehört es, nicht zuletzt dafür verehrt zu werden, dass sie ihre Taten um ihrer selbst, nicht um der Ehre willen vollbringen. Genau daran scheitert der *Wannabe*. Die qualitative Opposition zur Verehrung des charismatischen Helden bildet die Dämonisierung des *Sündenbocks*. Vereinigt der eine die positiven Affekte einer Gemeinschaft auf sich, so bündeln sich in der Verfolgung des anderen ihre negativen Energien (Girard). Beides trägt zur sozialen Kohäsion bei. Weder Verehrung noch Hass schlägt dagegen jenen aheroischen Figuren entgegen, denen Michel Foucault eine eindrückliche Skizze gewidmet hat: den *infamen Menschen* (Foucault 309–332). Sie fallen aus dem Kreis der Heroisierbaren heraus, es fehlt ihnen aber auch der düstere Glanz dämonischer Gegenidentifizierungen. Ihnen eilt weder eine Fama voraus, noch gedenkt man ihrer posthum. Sie strahlen nicht, sondern werden ausgeleuchtet. Dem Vergessen fallen die infamen Menschen nur deshalb nicht anheim, weil sie irgendwann in den Lichtkegel der Macht geraten sind und Spuren in den Archiven hinterlassen haben. „Das, was sie der Nacht entreißt, in der sie hätten bleiben können und vielleicht auch für immer hätten bleiben müssen, ist die Begegnung mit der Macht: Ohne diesen Zusammenstoß wäre mit Sicherheit kein Wort mehr da, um an ihren flüchtigen Lebenslauf zu erinnern.“ (Foucault 315)

Agency: Zählen Tatkraft, Mut und Entschlossenheit zu den heroischen Basistugenden, so lassen die Gegenfiguren des *Faulpelzes*, *Versagers* und *Dilettanten* gerade diese Eigenschaften vermissen. Der eine will den Ruf zur Tat nicht hören, der andere hat nicht die Kraft,

ihm zu folgen, dem Dritten fehlt dazu das Geschick. Virtuosen der Bequemlichkeit, Passivität und Unentschiedenheit wie Ilja Iljitsch Oblomow, der Schreiber Bartleby oder Jeff Lebowski vermögen zwar durchaus zu faszinieren, Stoff für Heldengeschichten liefern sie nicht. Dasselbe gilt für die Narrative des Scheiterns, die Versager und Dilettanten begleiten. Zum Antihelden kann man auch werden, wenn man sich nur dumm genug anstellt oder das Glück einen verlässt. Der *Berserker* wiederum übertreibt es mit der kämpferischen Tatkraft. Sein Furor kennt keine Grenzen, er wütet rauschhaft – und verspielt mit seiner Raserei gleichermaßen den Erfolg wie seine moralische Integrität (Shay 119–147). Zum Helden taugt nur, wer zur rechten Zeit aufhören kann. Verkörpert der Berserker die Gewalt reiner Aktionsmacht, so steht beim *Roboter* in Frage, ob er überhaupt Agency besitzt. Maschinen sind Menschen zweifellos in vieler Hinsicht überlegen: Sie können schärfer sehen und präziser hören, können ein Vielfaches an Informationen verarbeiten und verfügen über unendlich größere physische Kraft und Ausdauer, sie können sich schneller bewegen, sind in der Lage, widrigen Umständen zu trotzen u. v. a. m. Maschinen substituieren menschliche Agency und damit ein wesentliches Merkmal von Heldengestalten, aber können Maschinen handeln? Und sind sie heroisierbar? In den Imaginationswelten der Populärkultur wimmelt es zwar von anthropomorphisierten Robotern, die aber nur dann zu Helden avancieren, wenn sie tatsächlich menschliche Eigenschaften – allen voran moralische Urteilskraft, Empathie und Emotionalität – zeigen, also ihre Roboterhaftigkeit aufgeben. Maschinen selbst operieren nicht im Heldenmodus, ihnen fehlt dafür eine fundamentale Dimension von Handlungsmacht: die Fähigkeit, sich zu entscheiden. Sie prozessieren Algorithmen; heroischen Anrufungen zu folgen oder eben nicht, dafür haben sie kein Sensorium.

Opferbereitschaft: Heldentaten zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass diejenigen, die sie vollbringen, Leib und Leben aufs Spiel setzen. Wer nach Helden ruft, will seine Zuhörer genau dazu bewegen. Deshalb sind Heldenbeschwörungen ein fester Bestandteil militärischer Mobilmachung. Als *Feigling* zu gelten, ist im Bannkreis des kriegerischen Heroismus ein vernichtendes Urteil – und für Soldaten bis heute ein Straftatbestand: „Furcht vor persönlicher Gefahr entschuldigt eine Tat nicht, wenn die soldatische Pflicht verlangt, die Gefahr zu bestehen“, bestimmt Paragraph 6 des bundesdeutschen Wehrstrafgesetzes. Doch auch jenseits von Militär und Krieg bedeutet es eine radikale Negation des Heroischen, die Selbsterhaltung höher zu stellen als gleich welche hehren Ziele, auf die Stimme der Angst zu hören, statt sie mit welchen

Durchhalteparolen auch immer zum Schweigen zu bringen. Meidet der Feigling die Gefahr, so fordert der *Hasardeur* sie heraus. Tollkühn stürzt er sich in den Kampf, wo Klugheit den Rückzug gebieten würde; er opfert sich und andere, auch wenn kein Anlass dazu besteht; kurzum: Er sucht nicht den Sieg oder die rettende Tat, sondern den Kitzel des Abenteurers – und oft genug den eigenen Untergang. Heroische Semantiken sprechen vom Opfer nur im Sinne von *sacrifice*, das Opfer im Sinne von *victim* hat darin keinen Platz. Der Appell, das Leben als „der Güter höchstes nicht“ (Schiller 912) anzusehen, mag auf alle und jeden Einzelnen ausgeweitet werden – so in totalitären Regimen –, ausgenommen davon bleiben diejenigen, die selbst verfolgt und zu Opfern gemacht werden. Die Figur des *Opfers/victim* steht für pures Erleiden; Opfern wird etwas angetan. Sie sind nicht heroisierbar, weil ihre Verfolger nicht nur ihre physische Existenz auslöschen, sondern sie auch ihrer Subjektivität berauben: „Ganz im Gegensatz zum Täter existieren Opfer nicht im Singular, sie sind nicht einzigartig und ohnegleichen wie der Held, sie sind nur ein Fall einer Kategorie und die schiere Zugehörigkeit zu dieser Kategorie war Anlass für die Viktimisierung“ (Giesen 85).

Mit diesem Figurenkabinett sind die Varianten der Negation des Heroischen keineswegs ausgeschöpft. Es fehlen der Narr, der Nerd und der Resignierte, um nur einige weitere Typen zu nennen. Würde man anderen Dimensionen des Heroischen gesonderte Rubriken einräumen, beispielsweise Agonalität nicht unter Agency subsumieren oder das transgressive und das vorbildhafte Moment voneinander trennen, veränderte sich auch das Tableau.

Was ist der Ertrag einer solchen Zusammenstellung? Typologien stehen auf halber Strecke zwischen Definitionen bzw. den auf diesen aufbauenden theoretischen Systematisierungen auf der einen und Exempla bzw. Fallgeschichten auf der anderen Seite. Sie ermöglichen differenziertere Beschreibungen als Definitionen und vermeiden zugleich die begrenzte Verallgemeinerungsfähigkeit von Fallstudien. Typologien stellen Idealtypen einander gegenüber, ihr Status ist deshalb heuristisch. Sie beschreiben nicht die Wirklichkeit, sondern schlagen eine Perspektive vor, wie die Wirklichkeit beschrieben werden könnte, und dienen so als Orientierung für weitere Forschungen. Sie machen ein Ordnungsangebot für ein bestimmtes Feld, müssen dafür aber von den Besonderheiten des konkreten Falls abstrahieren. Stattdessen entnehmen sie im Hinblick auf eine bestimmte Frageintention besonders charakteristische Elemente aus dem Material einer historisch-sozialen Konstellation und verdichten sie zu einem „in sich einheitlichen Gedankengebilde“ (Weber 191).

Dem forschungsanleitenden Nutzen von Typologien steht eine Reihe von Problemen gegenüber: Typologien sind erstens ahistorisch und nicht in der Lage, geschichtliche Transformationen und kulturelle Übersetzungsprozesse zu fassen. Sie suggerieren zweitens eine Vollständigkeit und Systematik, die der Vielfalt des historischen Materials nicht gerecht wird. Auf dem Tableau hat alles einen Platz, aber alles hat dort auch nur *einen* Platz. Drittens überbetonen sie Differenzen gegenüber Verwandtschaften, Hybridbildungen und Unschärfen. Typologien ersetzen daher weder Konstitutions- und Funktionsanalysen noch historische Rekonstruktionen. Sie sind ein theoriegeleitetes und theoriegenerierendes Werkzeug kulturwissenschaftlicher Forschung – nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Für die Untersuchung von Heroismen und Heroisierungsprozessen sind sie besonders geeignet, weil Typisierung hier der Logik des Gegenstands selbst entspricht: Heroische Semantiken konstruieren vorgefundene oder fiktionale Figuren mit Modellcharakter. Für sich genommen mag jeder Held einzigartig sein, zum gestalthaften Fokus einer Gemeinschaft wird er nur, wenn er etwas verkörpert, was über ihn hinausweist, mit anderen Worten, zum Helden wird er als Typus, nicht als Individuum. Dasselbe gilt auch für die unterschiedlichen Gegen-, Anti-, Nicht- und Nichtmehrhelden, an denen *ex negativo* die disparaten Momente des Heroischen hervortreten. Welche Figuren verdammt, verachtet, ignoriert oder verlacht werden, welche als schlechthin unheroisierbar gelten, das gibt Aufschluss darüber, welche Aspekte des Heroischen in einer spezifischen Konstellation besonders hervorgehoben werden. Es sind nicht zuletzt die Widerstandslinien, welche die Konturen eines Kraftfelds sichtbar machen.

Ulrich Bröckling ist Professor für Soziologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und leitet das Teilprojekt B7 zur *Soziologie des Exzeptionellen* im Sonderforschungsbereich 948.

Literatur

- Enzensberger, Hans Magnus. „Mittelmaß und Wahn. Ein Vorschlag zur Güte“. *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988: 250–276.
- Foucault, Michel. „Das Leben der infamen Menschen“. Hg. Daniel Defert und François Ewald. *Michel Foucault. Dits et Ecrits. Schriften. Bd. 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003: 309–332.
- Giesen, Bernhard. „Zur Phänomenologie der Ausnahme: Helden, Täter, Opfer“. *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück, 2010: 67–87.
- Girard, René. *Der Sündenbock*. Zürich: Benziger, 1988.
- Kaube, Jürgen. *Otto Normalabweicher. Der Aufstieg der Minderheiten*. Lüneburg: zu Klampen, 2007.
- Luhmann, Niklas. „Die Autopoiesis des Bewußtseins“. *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008: 55–108.
- Schiller, Friedrich. „Die Braut von Messina“. Hg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. *Sämtliche Werke, Bd. 2*. München: Hanser, 1962: 825–912.
- Shay, Jonathan. *Achill in Vietnam. Kampffrauma und Persönlichkeitsverlust*. Hamburg: Hamburger Edition, 1994.
- Weber, Max. „Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“. *Max Weber. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Hg. Johannes Winkelmann. Tübingen: Mohr & Siebeck, 1988: 146–214.

¹ Für die Benennung der ersten beiden greife ich einen Vorschlag von Alice **Spinelli** auf; vgl. ihren Beitrag in dieser Ausgabe.

Nora Weinelt

Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ,Held‘ und ,Antiheld‘

Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

„Les héros ne sentent pas bon.“¹

1. Der Antiheld: Konjunktur eines Begriffs

In einem 2009 im *Merkur* erschienenen Aufsatz sorgt sich Norbert Bolz um die Zukunft der Heldenverehrung in modernen westlichen Gesellschaften, denen er einen „antiheroischen Affekt“ diagnostiziert.² Sie gäben sich nicht damit zufrieden, so Bolz, den Helden sterben und aussterben zu sehen; seit Mitte des 20. Jahrhunderts werde alles versucht, um den Helden auch noch im Nachruf zu diskreditieren: unter anderem, indem man die „weißen Helden“ denunziere und „retrospektive Sündenböcke“ aus ihnen mache (Bolz, *Humboldt*). Der Held sei dem Demokraten unheimlich, weil er sich nicht als einer unter, sondern als einer über Vielen präsentiere, weil er das aufklärerische Ideal der ‚egalité‘ ad absurdum führe. Und der demokratisch-westliche Kleinbürger sei mithin davon irritiert, dass der Held in seiner „Sorge um den Ruhm [...] geradezu als das Gegenteil der bürgerlichen Erfolgsorientierung“ erscheine, „dass er den Sinn des Lebens nicht im Glück sucht“ (Bolz, *Merkur* 764). Dass jede Handlung ‚prima facie‘ mit einem Glücksversprechen gerechtfertigt wird, dass dieses Glücksversprechen als säkulares Pendant zum Heilsversprechen zu einer Art moderner Letztbegründung geworden ist, beschreibt Bolz nicht explizit, aber der Gedanke ist zentral für seine Annahme, der Status des Heroischen in der Moderne sei ein ungerechtfertigt prekärer. Mit dem Bild des Helden, das er im Sinn hat, mit dem Bild eines ‚prototypischen‘ Helden, scheint eine solche Subjektivierung nicht kompatibel. Für diesen Urtypus des Heroischen trifft vielmehr zu, dass er „keine intrinsische Qualität“ (Lehmann 779) besitzt und motivlos handelt (vgl. Bolz, *Merkur* 765), dass, wie Susan Neiman in Bezug auf Achill feststellt, „keine Kluft zwischen seinen Wünschen und seinen Taten“ (Neiman 856) besteht und dass anstelle des Glücksstrebens,

dem ‚Basso continuo‘ des ‚homme moderne‘, die heroische Natur des Helden tautologisch als Letztbegründung herangezogen wird.

Die Rede vom Antiheroischen und vom Antihelden ist im selben Maße ein modernes Phänomen wie das Besingen eines prototypischen Helden in Homers heroischem Zeitalter, dem *Gilgamesch*-Epos oder der *Nibelungen*-Sage ein scheinbar unmodernes ist.³ Seit etwa den 1950er Jahren hat der Begriff im populären Sprachgebrauch Konjunktur.⁴ Die Literatur- und Kulturwissenschaften bringen dem Antihelden, im Einklang mit einer gesamtgesellschaftlichen Tendenz, ein Scheitern oder eine Nichterfüllung als etwas Positives zu deuten, seit etwa zwanzig Jahren verstärktes Interesse entgegen. Und so wirkt der erste Satz der einleitenden ‚Captatio Benevolentiae‘ in Victor Bromberts Standardwerk *In Praise of Antiheroes*, ein Lob auf Antihelden zu schreiben möge dem ein oder anderen Leser ungewöhnlich oder „downright perverse“ (Brombert 1) erscheinen, merkwürdig aus der Zeit gefallen – immerhin wurde das Buch erst 1999 veröffentlicht.

Die Beliebtheit des Antihelden wird immer wieder auch mit dem Auftauchen der sogenannten Superhelden im Comic in Zusammenhang gebracht.⁵ Diese Superhelden transponieren heroische Attribute wie Tapferkeit und [Mannes-]Kraft endgültig und für alle sichtbar in eine Sphäre des ‚rein Ästhetischen‘ und schicken sich zum paradoxen Versuch an, trotz dieses ‚Unschädlichkeitspostulats‘ die in zwei Weltkriegen verlorene Aura des klassischen Helden des Kampfes zu restituieren. Ein Blick auf die Verwendung des Begriffs im Kontext solcher Comics bestätigt einmal mehr, dass der Terminus trotz oder wegen der Omnipräsenz des Antihelden vor allem in der postmodernen Popkultur bis heute keine hinreichende Definition erfahren hat und semantisch offen bleibt. Im Comic kann der Antiheld deshalb sowohl als Ausprägung des Superhelden selbst als auch als dessen Antagonist figurieren.

Sicher scheint indes einzig, dass es sich beim Antihelden um einen Gegenentwurf zum Helden handelt. Das adversative Präfix ‚Anti-‘ ist dabei allerdings irreführend. Der Antiheld ist, so zumindest der gängige Gebrauch des Begriffs, nicht das absolute Gegenteil des Helden [das wäre wohl der Nichtheld] und obwohl man seiner Existenz ein kritisches Potential zuschreiben kann, muss er sich dem Heroischen nicht zwangsläufig vollständig widersetzen. Vom Nichthelden unterscheidet sich der Antiheld dadurch, dass er auf ein tradiertes Referenzsystem des Heroischen nicht nur ex negativo Bezug nimmt, sondern ihm nach wie vor eine ‚Teilhabe am Heroischen‘ eignet. Die Fragen, was dieses tradierte Referenzsystem im Einzelnen beinhaltet und worin genau eine solche Teilhabe bestehen könnte, sind jedoch beinahe noch schwerer zu beantworten als die Frage nach einer Systematik des Antiheroischen.

Ich will zu Beginn dieses Aufsatzes zunächst eine operationale Differenzierung von Held, Antiheld und Nichtheld vorschlagen, um dann zu zeigen, an welchem Punkt jede derartige Kategorisierung an ihre Grenzen stoßen muss, wenn man von einem diachron gültigen Konzept des Heldentums ausgeht. Das moderne Verständnis von Heldentum, so die These des zweiten Abschnitts, tendiert zu einem heroischen Bewusstsein und degradiert die heroische Tat dabei zur Nebensächlichkeit. Weil dadurch die scheinbar deutlichen Bewertungskriterien des Heroischen automatisch verunklart werden, entsteht, so die These, überhaupt erst Raum für einen Antihelden, dem eine gewisse ‚Teilhabe am Heroischen‘ zwar nicht abzusprechen ist, der aber im Spiegel eines ‚Es-war-einmal‘ des Heroischen dennoch als Figur der Nichterfüllung begriffen wird.

2. Held, Antiheld, Nichtheld: Versuch einer Differenzierung, Versuch einer Problematisierung

Trotz aller begrifflichen Schwierigkeiten scheinen mir drei Kategorien in der wissenschaftlichen Diskussion Konstanten aller Definitionsversuche von Held und Heldentum zu sein. Erstens: Der Held wird Held nur, indem er handelt. Zweitens: Er tut dies im Rahmen der jeweils prävalenten gesellschaftlichen Ideale und Ideologien in irgendeiner Form moralisch sinnhaft, seine Tat folgt einer ‚edlen Absicht‘. Und drittens: Der Held hebt sich in seinem Handeln deutlich vom Rest der Bevölkerung ab; er steht als liminale⁶ und potentiell transgressive Figur am Rande der Gesellschaft.

Um im Rahmen einer solchen Kategorisierung zum Antihelden zu werden, muss der Protagonist sich, so scheint es, in mindestens einer

Hinsicht vom klassischen Helden unterscheiden. Wenn man davon absieht, den Antihelden strukturell zu definieren und ihn schlichtweg als Antagonisten oder Organisationszentrum des ‚récit‘ zu begreifen, ließen sich drei Erscheinungsweisen einer ‚Nichterfüllung‘ des Heroischen differenzieren, indem man die gerade vorgeschlagenen Konstanten, die Tat, die Sinnhaftigkeit und die Exzeptionalität, variiert.

Ob ein Protagonist in den Augen des Publikums heroisch scheitert oder sang- und klanglos untergeht, hängt wesentlich von der Motivation seines Tuns ab. Erfolg ist dabei nur ein sekundäres Charakteristikum, was zählt, sind das beherzte Eingreifen und die selbstlose Absicht: Die Tat muss unmittelbar als positiv erkennbar sein. Verschiebt sich die Handlungsmotivation des Helden, steht er schnell auf der Seite des Antihelden, der entweder böse, aber doch irgendwie sympathisch ist, wie beispielsweise Patricia Highsmiths Mr. Ripley, oder sich durch sein sinnfreies Tun Charakteren des absurden Theaters annähert.

Das heroische Element der Tat lässt sich nur auf eine Weise variieren: Der Held verliert seine ‚agency‘. Die zweite Kategorie des Antihelden besteht also aus untätigen Figuren, denen ihre Willensstärke abhandengekommen ist und die entweder niemals Lust haben, etwas zu tun, oder so lange überlegen, etwas zu tun, bis es zu spät ist.

Exzeptionalität ist ein Kriterium des Heroischen, das sich zumindest nicht vollständig kürzen lässt. Klassische Helden sind, darauf hat Susanne Lüdemann noch einmal vehement hingewiesen, von Geburt an Phänomene narrativer Vermittlung: Sie bedürfen eines Erzählers, der sie im Nachhinein zum Helden erhebt (vgl. Lüdemann 77). Der Held muss also, genauso wie der Antiheld, erzählt werden, um überhaupt zu existieren; es handelt sich in der Regel um Figuren, von denen es sich zu berichten lohnt, weil sie herausragend, vielleicht auch herausragend böse oder einfach anders sind. Eine Variation des Kriteriums ist vorstellbar: Heraus kämen dann die ‚Helden des Alltags‘,⁷ über die jede mittelgroße Tageszeitung regelmäßig berichtet. Graduelle Abstufungen dieses Kriteriums führen also eher zu etwas, das oft als Schwundstufe des Heroischen bezeichnet wird, nicht aber zum Antiheroischen selbst.

Nach dieser Differenzierung gäbe es also zwei Phänotypen des Antihelden: Den Antihelden, der dem, was gesellschaftlich als gut betrachtet wird, zuwider handelt oder zumindest nicht mit hundertprozentiger Sicherheit auf der ‚richtigen‘ Seite steht; und, zweitens, den Antihelden, den man als Versagertypen bezeichnen könnte. Diese zwei Figurationen sind sehr unterschiedlich, und weil der Diskurs über den Antihelden so diffus und der Begriff selbst

semantisch so instabil ist, werden beide populärwissenschaftlich oft als ‚Antihelden‘ bezeichnet. In Entsprechung zu einer der Grundannahmen dieses E-Journals möchte ich dafür plädieren, zwischen diesen beiden Gruppen noch einmal zu differenzieren, um aus dem semantisch sehr weiten Feld ‚Antiheld‘ einen Begriff zu kristallisieren, der als Beschreibungskategorie der Literaturwissenschaft tatsächlich Anwendung finden kann. Ich schlage also im Gegensatz etwa zu Gero von Wilpert vor,⁸ eine Figur, die „keine Initiative zeigt und den Ereignissen hilflos und handlungsunfähig, mit strikter Passivität bzw. Resignation und Langeweile gegenübersteht“ (Wilpert 33), nicht als Antihelden, sondern als Nichthelden zu bezeichnen. Diese Differenzierung lässt sich mit einer unterschiedlich gearteten Bezugnahme der Figuren auf ein Referenzsystem des Heroischen begründen. Während das Präfix ‚Anti-‘ eine ganz bewusste Auseinandersetzung mit dem Konzept von Heldentum andeutet, erweist sich der Nichtheld als vergleichsweise unheroisch. Ganz aus dem diskursiven Rahmen des semantischen Feldes ‚Held‘ kann der Protagonist eines narrativen Textes freilich auch dann nicht fallen, wenn er Nichtheld ist: Zu geschichtsträchtig und beständig erscheint die Nähe des Protagonisten als Held zum Held als Heros, der die Literaturgeschichte durchzieht, zu wirkmächtig die Ineinssetzung von Protagonist und Heros im Epos. Die Bezugnahme auf einen ‚früheren Helden‘ bleibt jedem Protagonisten eines narrativen Texts eingeschrieben, im Falle des Nichthelden aber nur noch als verblassende Erinnerung an eine längst vergangene Zeit. Wo der Antiheld den Begriff des Heroischen verhandelt und kritisch unterläuft, erteilt der Nichtheld dem Heldentum per se eine Absage.

Das bedeutet auch: Wenn man eine ‚Teilhabe am Heroischen‘ als konstitutiv für den Antihelden annimmt, entsteht der Antiheld immer genau dann und nur dann, wenn sich die Handlungsmotivation eines Helden verschiebt und seine Tat daher nicht mehr zweifelsfrei als positiv zu bewerten ist. Die heroische Tat erweist sich als notwendige Bedingung nicht nur einer klassischen Definition von Heldentum selbst, sondern auch der heroischen Sphäre und damit des Antihelden.

3. Fixierung des Heroischen – ‚Erfindung‘ des Heroischen

Das Problem einer solchen Typologie ist: Sie muss davon ausgehen, dass es einen ‚ursprünglichen‘ Helden gibt, einen Genotyp, der durch die drei genannten Kategorien als kleinsten gemeinsamer Nenner bestimmt ist und der

deckungsgleich ist mit dem, was wir ‚eigentlich‘ meinen, wenn wir über Helden sprechen, der also das Denotat des Begriffs ausmacht. Sie basiert auf einer Fixierung des diffusen Konzepts ‚Held‘, wie sie besonders seit dem 19. Jahrhundert immer wieder versucht wurde. Der Psychoanalytiker Otto Rank argumentiert 1909 in *Der Mythos von der Geburt des Helden*, dass sich die Mythen verschiedener Kulturkreise kaum voneinander unterscheiden, und deutet dies als Zeichen für die These, Mythen dienten zuallererst als Projektionsfläche für Kindheitserinnerungen. Joseph Campbell beschreibt 1949 in *The Hero With A Thousand Faces* den üblichen Verlauf der Heldenreise, für die auch er in verschiedenen Kulturkreisen eine überraschend ähnliche Struktur feststellt. Eine Typologie wie die oben vorgeschlagene muss sich auf solche generalisierenden Untersuchungen stützen, die Normen beschreiben und Abweichungen außer Acht lassen. Sie suggeriert damit eine Bewegung, die nur als zentrifugale überhaupt möglich ist, eine Entwicklung, die eine sukzessive Verkümmern des Heroischen nach sich zieht – beschworen vor allem von denjenigen, die immer wieder traurig den Abgesang auf das Heroische anstimmen.

So schwer es fällt, den Heroen ganz genau zu definieren, so leicht fällt es scheinbar doch zu entscheiden, wer kein Held ist. Der moderne Held wird zu einem Bündel von Defizienzen im Angesicht eines Idealbildes, das es so klar nie gab.

Das Heroische als moderne Erscheinung des ‚Es war‘, das Antiheroische als sein zeitgenössisches Substitut, dem immer der fade Beigeschmack einer Nichterfüllung anhaftet: Könnte es sein, dass *das* Heroische nie aktueller war als in der Moderne?

Denn der vermeintlich so ungebrochene Held alter Schule ist eben auch Odysseus, dem so viel Antipathie entgegenschlägt, weil sein Listenreichtum misstrauisch macht und sein heroischer Status nicht durch seinen Heldentod besiegelt wird.⁹ Er ist auch Aias, der im Wahn erst eine Schweineherde massakriert und sich aus Scham anschließend selbst tötet – was ihm als Furchtlosigkeit im Angesicht der Endlichkeit des Irdischen ausgelegt wird, als Signum seines heroischen Charakters und nicht als taumelnde, irrationale Selbstvergessenheit. Und er ist auch Achill, dem seine private Fehde mit Agamemnon mehr gilt als das Wohl seiner Kameraden, dessen sprichwörtlicher Zorn die Griechen an den Rand einer Niederlage bringt. Das Problem eines notgedrungen nachträglich validierten Verständnisses eines früheren Heroischen besteht also weniger darin, dass es nicht die eine oder andere Konstante gäbe, die zumindest für einen Großteil derjenigen Figuren, die wir als Helden bezeichnen, festzustellen wäre. Es besteht eher

darin, dass diese Figuren aufgrund einiger weniger Kriterien als nachahmenswert betrachtet und dabei ihre ‚antiheroischen‘ Züge ignoriert und nivelliert werden.

4. Held der Moderne, Held des Bewusstseins

Nun hat der Begriff des Helden jedoch seit der Aufklärung eine beträchtliche semantische Erweiterung erfahren, die häufig eher als Schwund empfunden wird – um ‚Held des Alltags‘ zu werden, bedarf es schließlich weder einer kriegerischen Handlung noch sonstiger Alleinstellungsmerkmale,¹⁰ und auch der ohnehin lange aus der Mode gekommene Dichter- oder Philosophenheld teilt mit seinen Ahnen nicht mehr viel. Das Wort ‚Held‘ wird inflationär verwendet: Die Biermarke Köstritzer zum Beispiel wirbt mit dem Slogan „Wahre Helden stehen mitten im Leben“. Solche ironischen Werbebotschaften sind ein Zeichen für die Strahlkraft des Begriffs, aber sie zeigen auch, dass der Held mittlerweile von einem ‚eigentlichen‘ Heroischen entkoppelt gedacht wird. Entgegen anderslautender Theorien wie derjenigen von einer postheroischen Gesellschaft,¹¹ ist der Held in der Moderne also keineswegs völlig obsolet; seine Erscheinungsweisen sind, ohne den [quasi-]religiösen Nimbus, der ihn so lange begleitet hat, nur zahlreicher und vielfältiger geworden – und der von Bolz betrauerte ‚ursprüngliche‘ Held ist vermutlich tatsächlich nicht mehr en vogue. Denn: Das Signifikat des Helden hat sich verschoben. Als ‚exemplum virtutis‘, als das er in der antik-epischen Tradition erscheint, ist er eine Allegorie der Tugend und Tapferkeit und eine Apotheose menschlichen Potentials. Als Subjekt der Moderne bekämpft der Held keine mythischen Ungeheuer, sondern seinen inneren Schweinehund. In ihm hypostasiert sich nicht Potential, sondern dessen Aktualisierung, und es ist der Kampf um diese Aktualisierung, den der moderne Held kämpft – er fügt sich damit nahtlos in eine Leistungsgesellschaft ein, die Selbstoptimierung als ihr Credo begreift. Und so gerne man sich über die Befindlichkeiten des modernen Subjekts amüsiert: Schon manch einer hätte um vieles leichter den riesigen Drachen getötet als seinen eigenen Dämon. Diese erweiterten Dimensionen des Heldentums sind mehr als bloße Schwundstufen des Heroischen, sie geben den Blick frei auf die veränderten Herausforderungen der Moderne und auf die Dehnbarkeit eines Begriffs, der von Anfang an als Projektionsfläche angelegt war.¹²

Damit bildet der moderne Held, der gewissen Erwartungen an das Heroische nicht mehr zu entsprechen scheint, die Folie für die

Kristallisierung eines Merkmalskatalogs, der die Desiderate modernen Heldentums zusammenfasst. Die Zeitlosigkeit des Helden besteht eigentlich genau darin, dass ihm „keine intrinsische Qualität“ (Lehmann 779) eignet. Aber im Rahmen eines kulturpessimistischen Abgesangs auf das, was früher einmal war, wird in einer paradoxen Wendung diese fehlende intrinsische Qualität des Helden zu einer eigenen Qualität hypostasiert: zu einer inneren Ungebrochenheit, zu einer uneingeschränkt positiven Ausstrahlung des vorbildhaften Helden.

Dostojewskij etwa belastet seine Protagonisten mit so vielen Zweifeln, dass sie als Helden im emphatischen Sinne nicht mehr in Frage kommen. Sie unterscheiden sich so gravierend von den ‚ursprünglichen‘ Helden, dass Dostojewskij seinem ‚Helden‘, dem Ich-Erzähler aus den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, eine Reflexion über sein Antiheldendasein in den Mund legt – und damit als Urheber des Begriffs gelten darf.¹³ Dieses Schicksal teilen Dostojewskijs Figuren mit vielen modernen Romanhelden; der Roman scheint die Gattung des Antihelden par excellence zu sein, und es liegt auf der Hand, warum: Wo das Drama Tatsachen schafft und Abwägungen über Gut und Böse, Richtig oder Falsch in der Regel nur sentenzenhaft darstellt,¹⁴ ist die Zerrissenheit des Helden oft das eigentliche Subjekt des modernen Romans.

Dass das Heroische seit der Aufklärung und vor allem seit dem 19. Jahrhundert mit großer Vehemenz im Inneren des Subjekts selbst verortet wird, mag einerseits nicht sonderlich überraschen, geht diese Entwicklung doch konform mit fast allen Schlagwörtern und Binsenweisheiten, die die Geisteswissenschaft über die sogenannte Moderne parat hat.¹⁵ Andererseits verwundert es, dass dies gerade zu einer Zeit geschieht, in der verstärkt Typologien und Kategorisierungen des Heroischen veröffentlicht werden, die sich auf ein früheres Heldentum berufen, denn gerade dieses mythische Heldentum ist denkbar schlecht für eine solche Subjektivierung geeignet. Schon Homers Helden, die oft als Non-plusultra des Heroischen zitiert werden, waren im ‚heroischen Zeitalter‘ verortet und dem zeitgenössischen Publikum damit unendlich fern. Identifikation mit dem Helden und Einfühlung in die heroische Tat sind nicht vorgesehen – denn „vom Helden handeln heißt von Bewunderung handeln“ (Lehmann 779).

Man muss den Versuch einer Fixierung des Konzepts ‚Held‘ seit Ende des 19. Jahrhunderts wahrscheinlich bereits als dialektischen Rückschlag verstehen, denn zumindest diejenigen Helden, über die die Literaturwissenschaft spricht, haben ihre mythische Qualität nicht erst eingebüßt, als ein genuin modernes Helden-subjekt Gegenstand der Diskussion wurde. Ihr

Ahnherr ist seit der Aufklärung vor allem der tragische Held des bürgerlichen Trauerspiels, der im Rückgriff auf die Aristotelische Poetik ein mittlerer Charakter¹⁶ zu sein hat und dem Rezipienten deutlich näher steht als das heroische Personal früherer Dramen. Mit dem Übergang vom heroischen zum bürgerlichen Trauerspiel im 18. Jahrhundert beginnt in Deutschland die Verbürgerlichung des Helden in der Literatur.¹⁷

Der tragische Held unterscheidet sich vom klassischen mythischen Helden vor allem insofern, als in ihm die Möglichkeit eines Scheiterns explizit angelegt ist – und, mehr noch, das heroische Scheitern sogar die Voraussetzung für eine kathartische Wirkung auf den Zuschauer ist.¹⁸ Das heißt auch, dass der Tragödienheld per definitionem fehlbar ist; durch eine Verfehlung [ἀμαρτία]¹⁹ kommt er vom rechten Weg ab und erreicht sein Ziel oft nur um den Preis seines eigenen Untergangs.

Diese tragische Konzeption von Heldentum, die sich im Laufe der Literaturgeschichte zunehmend durchgesetzt hat, zieht zwei gravierende Folgen nach sich: Zum einen wird der Held zumindest insofern zur Identifikationsfigur, als er Mitleid und Furcht beim Zuschauer erzeugen soll, um schließlich eine kathartische ‚Reinigung der Leidenschaften‘ zu ermöglichen. Zum anderen führt sie zu einer Abwertung der heroischen Tat. Dass deren Status seit jeher heikel ist, hat Maurice Blanchot betont: Der Held ist niemandem Rechenschaft schuldig außer sich selbst und deshalb göttlich; damit erscheint aber nicht mehr seine Tat an sich als ruhmreich, vielmehr wird sein ruhmreiches Wesen durch die Tat bestätigt und bewiesen (Blanchot 369). Die somit beinahe axiomatische Setzung eines Primats der heroischen Tat, die einen essentiellen Bestandteil der kulturellen Semantik des Helden darstellt, macht ihre Bedeutung gleichwohl umso unangreifbarer. Mit dem Auftreten des tragischen Helden wird ihr mythologisch verbürgter tautologischer Zusammenhang mit der göttlichen Abstammung des Helden nämlich doppelt brüchig. Zum einen ändern sich die Ausgangsvoraussetzungen, denn der tragische Held ist eben nicht notwendig göttlich. Aber auch die grundsätzliche Beziehung von Tat und Charakter gerät in eine Schiefelage. Die Tat scheitert, dies lässt aber keine Rückschlüsse auf ein per se unehrenhaftes Wesen des Helden zu, sondern gibt lediglich Auskunft über seine menschliche Fehlbarkeit und deren Auswirkungen.

Die mimetische Form der Bewunderung, die der Heldenverehrung eigen ist und die im 19. Jahrhundert aktualisiert wird,²⁰ kann folglich nicht länger eine Tat zum Gegenstand haben, denn ob die Tat scheitert oder glückt, ist als Bewertungskriterium für das Heroische obsolet

geworden. Das heißt nicht, dass sie einfach entfallen kann, aber sie wird zu einem sekundären Bewertungskriterium. Die Bewunderung richtet sich – und das ist der gemeinsame Nenner der meisten wirkmächtigen Heldenkonzepte der Moderne – auf ein heroisches Bewusstsein und auf eine heldenhafte Haltung: In „heldenmütige[r] Aufopferung“ (Schiller 266) bei der heillos unterlegenen Truppe bleiben wie Leonidas; sich wie Lucretia lieber erdolchen, als die öffentliche Schande einer Vergewaltigung ertragen; dem Henker im Angesicht des sicheren Todes mit festem Blick entgegenzutreten, wie 2014 der amerikanische Journalist James Foley in Geiselhaft des Islamischen Staats, der, wie die westliche Presse tröstend bemerkte, Held genug war, um selbst in seinem Enthauptungsvideo gefasst auszusehen.²¹

Erster Kronzeuge dieser Subjektivierung des modernen Heldentums ist François de La Rochefoucauld, für den wahre Tapferkeit darin besteht, auch ohne Zeugen das zu tun, was man vor Zeugen in jedem Fall getan hätte (La Rochefoucauld 79). Neben das nach wie vor zentrale Element der Tat stellt er eine heroische Haltung; sein Held strebt nicht nach Ruhm, sondern nimmt ihn als Nebeneffekt in Kauf. Den homerischen Helden würde man schwerlich unterstellen, aus reiner Gier nach Ruhm zu handeln, aber die Verehrung der glorreichen Helden ist dem antiken Konzept inhärent. Dass La Rochefoucauld die Notwendigkeit sieht, den Ruhm des Helden zu streichen, hat viel mit der zeitgenössischen Idee von christlicher Tugend und Bescheidenheit zu tun – und macht eine zunehmende Verinnerlichung des Heroischen lesbar.

Elisa Primavera-Lévy hat darauf hingewiesen, dass der Eintrag „Held, Heros“ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* nach einem Absatz über den antiken Heros ganz unvermittelt auf das aufklärerische Genie zu sprechen kommt (vgl. Primavera-Lévy 63). Wichtiger als die von ihr diagnostizierte „Verabsolutierung der Tat [...] durch Ablösung derselben von ihren Folgen“ (Primavera-Lévy 64), scheint mir in diesem Zusammenhang die Beschaffenheit dieser Tat zu sein: Sie ist geistiger Natur, in ihrem Entstehen nicht bezeugbar und damit weit entfernt von der transzendentalen, aber ephemeren ‚gloire‘,²² die die klassische heroische Tat flimmernd begleitet. Das Genie verbindet mit dem Helden, so die aufklärerische Wahrnehmung, eine „außergewöhnliche Weise des Selbstseins“ (Willems 332).

Thomas Carlyle zeichnet in seiner Abhandlung *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* schon 1841 die Schwundstufen des Heldentums nach und gelangt so vom „hero as divinity“ über den „hero as prophet“ zum vergleichsweise doch recht profanen „hero as king“

und „hero as man of letters“. Was er allen beschriebenen Formen des Helden nichtsdestoweniger zuschreibt, ist eine Prädestination für das Heroische, ein „Heroic Gift“, das noch immer hinreichender Gegenstand der Bewunderung ist.

Friedrich Nietzsche verabschiedet sich 1879 ganz vom Primat der Tat: „Das Heroische besteht darin, dass man Grosses thut (oder Etwas in grosser Weise nicht thut), ohne sich im Wettkampf mit Anderen, vor Anderen zu fühlen.“ (Nietzsche, KSA 2 699) Mehr noch: Während der Idealismus für seine Ziele werbe, bedeute Heroismus, „dass man nicht unter der Fahne der Aufopferung, Hingebung, Uneigennützigkeit kämpft, sondern gar nicht kämpft“ (Nietzsche, KSA 12 522). Kurzum: Heroismus und heroisches Bewusstsein fallen in eins, die Tat, das einst bestimmende Element, wird suspendiert: „Heroismus – das ist die Gesinnung eines Menschen der ein Ziel erstrebt, gegen welches berechnet er gar nicht mehr in Betracht kommt. Heroismus ist der gute Wille zum absoluten Selbst-Untergang.“ (Nietzsche, KSA 10 32) Auch wenn Nietzsche einen ideologisch schwer vermittelbaren Geisteshelden im Sinn hat, der am Leben verzweifelt, ist es wohl unnötig zu erwähnen, in welchem Maße Nietzsche mit dieser Theorie der Ideologisierung von Heldentum im 20. Jahrhundert Vorschub geleistet hat. Dennoch oder gerade weil seine ‚heroische Gesinnung‘ ein so wirkmächtiges Konzept war, definiert etwa der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga in *Im Schatten von morgen*, geschrieben unter dem Eindruck seines Widerstands gegen den Nationalsozialismus und des drohenden Zweiten Weltkriegs, Heldentum kaum anders als Nietzsche. Er liest den Heroismus der Dreißigerjahre als Krisenerscheinung seiner Zeit – die „Anpreisung von Heroismus ist an sich schon eine Krisenerscheinung“ (Huizinga, *Heroismus* 137) –, sieht ihn aber nichtsdestoweniger im Einklang mit seiner Theorie des ‚Homo ludens‘; Heldentum wäre damit nur eine besonders ausgeprägte Form des menschlichen Spieltriebs (vgl. Huizinga, *Homo Ludens* 102). Das heißt auch für Huizinga: Auf die Tat kommt es nicht an, Heroismus ist eine „Haltung“, die „ein erhöhtes persönliches Bewusstsein, berufen zu sein“ (Huizinga, *Heroismus* 136) impliziert.

5. Vom Held des Bewusstseins zum Antiheld

Ich möchte argumentieren, dass diese Subjektivierung des Heroischen und die damit einhergehende Abwertung der Tat den Weg für das Konzept des Antihelden erst ebnet. Die Verinnerlichung des Heldenkonzepts führt dazu, dass

das Heroische zum Gegenstand der Interpretation wird, und zwar aus zwei Gründen.

Zum einen ist die Integrität eines heroischen Bewusstseins niemals zweifelsfrei feststellbar, im Gegensatz zur Tat niemals eindeutig bezeugbar. Zumindest theoretisch muss der klassische Held vor Zeugen heroisch handeln, um ein Narrativ zu generieren. De facto ist die heroische ‚fama‘, im eigentlichen Sinne des Wortes, Ruhm und Gerücht zugleich und lebt von den Verbreitungsmechanismen des Gerüchts. Im Rahmen einer bereits existierenden Diegese wird die Beschaffenheit der Tat jedoch nicht angezweifelt. Der Held des heroischen Bewusstseins dagegen öffnet, eben weil nicht einmal eine theoretische Möglichkeit seiner einwandfreien Bezeugung besteht, Täuschung und Betrug Tür und Tor. In dieser Zone der Indifferenz etabliert sich der Antiheld.

Zweitens bringt das Konzept eines heroischen Bewusstseins die intrinsische Nullvalenz des klassischen Helden ins Schwanken. Schon die oben zitierten Termini ‚Gesinnung‘, ‚Haltung‘ usw. weisen darauf hin, dass es sich dabei nicht um eine eindimensionale Qualität handeln kann. Der moderne Held ist gebrochen, insofern er Subjekt ist, und damit im Vergleich zum Urbild eines scheinbar ungebrochenen mythischen Helden immer defizitär. Oder anders ausgedrückt: Die Subjektivierung des Konzepts Held seit der Aufklärung bildet eine Kontrastfläche, vor der sich der retrospektiv verfasste Begriff eines eigentlichen, also für alle gleichermaßen und objektiv erfah- und bewertbaren Helden erst abzeichnen kann. Dieser ursprüngliche Held ist eher eine überhöhte ästhetische Kategorie denn eine lebensweltliche; der zeitgenössische Held, der für die Französische Revolution oder im deutsch-französischen Krieg kämpft, kann gegen ihn nur verlieren. Der moderne Held ist also, um die These noch zuzuspitzen, immer schon Antiheld, insofern seine Handlungsmotivation, seine ‚heroische Gesinnung‘ nie so eindeutig ist, wie man glaubt, dass sie es sein müsste. Im Sinne eines ‚Es war‘ des Heroischen ist heroisches Bewusstsein schon postheroisch. Der Begriff ‚Antiheld‘ wäre dann nur eine [Er-]Setzung, um den Begriff ‚Held‘ vor einer Aktualisierung zu bewahren, die eine endgültige Ablösung von seinem scheinbar ungebrochenen Urbild bedeuten würde.

Der Ich-Erzähler in Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* sagt über sein Dasein als Antiheld: „[E]in Roman verlangt einen Helden, hier aber sind *absichtlich* alle Eigenschaften eines Anti-Helden zusammengetragen“ (Dostojewskij 143). Aber: Verlangt der moderne Roman wirklich nach einem Helden? Dostojewskij selbst hat viel dazu beigetragen, dass der heutige Leser sich nicht mehr mit diesem Anspruch an die Lektüre macht: Raskolnikow zum Beispiel ist ein Antiheld in Reinform. Der

moderne Roman verlangt nicht nach einem Helden, zumindest nicht nach einem klassischen, er arbeitet vielmehr an dessen Abschaffung. Eines der augenfälligsten Merkmale des modernen Romans ist es, seine Protagonisten, seine Helden an die Abgründe ihres Daseins zu begleiten und in Bewusstseinsströmen oder Traumsequenzen in sie hinabzublicken. Ein Heldentum im traditionellen Sinne wird dadurch strukturell verunmöglicht, der Held qua Bewusstsein zum Antihelden. Als literaturwissenschaftliche Beschreibungskategorie ist der Begriff des Antihelden damit an einen literaturgeschichtlichen Zeitpunkt gebunden, und zwar grob an die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er bezeichnet, wie im Falle Dostojewskijs, die Abweichung von einer Erwartung, bevor die Abweichung selbst zur Norm geworden ist – das Schicksal des ‚Antihelden‘ im 20. Jahrhundert.

Nora Weinelt ist Doktorandin an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für Literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität und der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitet an einem Projekt zur *Poetik des Versagens*.

1 Flaubert 390.

2 So auch der Titel des Aufsatzes: „Der antiheroische Affekt.“ Das Themenheft des *Merkur* widmet sich dem ‚Heldengedenken‘ und besonders, wie es im Untertitel heißt, dem ‚heroische[n] Phantasma‘, das der Moderne als Residuum des Heroischen bleibt, nachdem sie ihre Helden beseitigt hat. Ausgangspunkt ist dabei die generalisierende Auffassung, moderne westliche Gesellschaften seien nach dem Zweiten Weltkrieg in ein postheroisches Stadium eingetreten, für das Herfried Münklers ebenfalls im *Merkur* erschienener Aufsatz „Heroische und postheroische Gesellschaften“ zentral ist.

3 Wenn ich hier und im Folgenden von einem ‚modernen‘ Phänomen spreche, beziehe ich mich auf einen Moderne-Begriff, der im Einklang mit der deutschen Theorietradition [Benjamin, Adorno, Friedrich] bereits 1848 ansetzt – ungeachtet der Tatsache, dass dem Begriff ‚Antiheld‘ erst Mitte des 20. Jahrhunderts größere Aufmerksamkeit zuteil wird.

4 Obwohl der Terminus ‚Antiheld‘ selbst deutlich älter ist [vgl. Fußnote 13], scheint er erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs als literatur- und [häufiger] populärwissenschaftlicher Begriff Eingang in Rezensionen oder Feuilletonbeiträge zu finden. In den USA gehört der Antiheld durch Autoren wie Norman Mailer, Filme wie *Easy Rider* und vor allem diverse Superhelden-Comics schnell zum Standardinventar zeitgenössischer Popkultur; diese Entwicklung bestimmt die Wahrnehmung auch in Europa. Ohne etwaige soziologische Gründe an dieser Stelle zu sehr ausführen zu wollen, lassen sich doch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und des Vietnamkriegs als Grundlage einer Kritik am althergebrachten Heldenkonzept annehmen.

5 Vgl. beispielsweise Ofenloch.

6 In Anlehnung an Victor Turners ethnologischen Begriff der Liminalität bei Kollmann.

7 Vgl., um nur eine der zahlreichen Veröffentlichungen zu zeitgenössischen Ausprägungen des Heldentums zu nennen, Frevert 803–804 und passim.

8 In vielen Standardnachschlagewerken, unter anderem im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, wird der Antiheld dagegen nicht als eigenes Lemma geführt.

9 Vgl. dazu ausführlich Neiman.

10 Als Beispiel dafür mag einmal mehr Norbert Bolz' eingangs zitierter Aufsatz zum antiheroischen Affekt dienen: Eine Zeit, in der, wie unlängst in Berlin, ein Markt für nachhaltigen Konsum als ‚Heldenmarkt‘ betitelt wird und Edeka seine treuesten Kunden in der Werbung zu Helden kürt, ist zumindest nicht selbstverständlich als antiheroisch zu deuten. Von einer Verwässerung des Begriffs kann nur die Rede sein, wenn man von einem ursprünglich festen Konzept im Hintergrund ausgeht.

11 Vgl. zur These einer postheroischen Welt seit 1945 vor allem Herfried Münklers oben bereits erwähnten Aufsatz „Heroische und postheroische Gesellschaften“. Münkler geht von gesellschaftlich und historisch bedingten Konjunkturzyklen des Heroischen aus, so dass zum einen zu diskutieren wäre, woran zu erkennen ist, dass europäische Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg tatsächlich in ein postheroisches Zeitalter eingetreten sind und sich nicht etwa innerhalb eines heroischen Zyklus in einer ‚Rezession‘ befinden; zum anderen stellt sich die Frage, ob die heute zumindest in Europa fast vollständig verschwundene Heldenverehrung nicht besser als momentane Wahrnehmung eines grundsätzlich komplexen Heldenkonzepts zu verstehen wäre denn als Endpunkt einer linearen historischen Entwicklung – die Münkler selbst ja durch die Annahme verschiedener Konjunkturzyklen des Heroischen bis zum Eintritt in eine postheroische Gesellschaft zurückweist.

12 So, um neben Otto Rank auch ein aktuelles Beispiel zu nennen, eine übergeordnete These des Sammelbands *Die Helden-Maschine. Zur Tradition und Aktualität von Helden-Bildern*, der im Anschluss an die gleichnamige Tagung im LWL-Industriemuseum Dortmund 2008 entstanden ist.

13 Vgl. Dostojewskij 143. Dostojewskij ist einer der ersten Schriftsteller [glaubt man Brombert, dann sogar der Erste], die den Begriff Antiheld benutzen. Vgl. zur Begriffsgeschichte des Antihelden und für eine Diskussion verschiedener Fallbeispiele ebenfalls Brombert. Bezeichnend auch hier, dass Brombert auf genauere Definitionen verzichtet und stattdessen einzelne, oft sehr verschiedene Typen des Antihelden untersucht.

14 Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel: Man denke an Hamlet, der nicht umsonst oft als einer der frühesten Antihelden bezeichnet wird. Auch für eine im deutschsprachigen Raum mit Kleist und Büchner einsetzende Tradition des krisenhaften modernen Dramas, das mit einer ‚offenen Form‘ und episierenden Elementen arbeitet, gilt diese Aussage nicht.

15 Um nur einige Schlagwörter zu nennen: Subjektivität, Zeitbewusstsein, Kontingenz, Säkularisierung, [Auto-]Reflexivität.

16 Aristoteles 39: Makellose Männer ins Unglück stürzen zu lassen, wäre „abscheulich“, „Schuffe“ Glück erleben zu lassen „weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend“. „So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [ἀμαρτίαν τινά].“

17 Dieser Übergang ist in Deutschland untrennbar mit dem Namen Lessing verbunden, in Frankreich – etwas früher – mit dem Namen Diderot. Eine der wichtigsten Veränderungen betrifft eben die ‚dramatis personae‘; Verfechter des heroischen Trauerspiels wie Gottsched argumentieren für die Ständeklausel gleichermaßen im Rückgriff auf Aristoteles wie Lessing gegen sie.

18 Auch homerische Helden sterben, oft sogar – genauso wie der tragische Held – aus Hybris. Dass auch Untergang ein mögliches episches Ende sein kann, ist seit dem 19. Jahrhundert besonders betont worden, etwa von Georg Lukács, der als die drei möglichen Wege des Helden das „Glück des Gelingens“ und den „Glanz des Unterganges [...] oder beides in einem“ nennt (Lukács 75). Auch auf die tragischen Elemente etwa im *Gilgamesch*-Epos und im *Beowulf*-Gedicht ist in der Epenforschung mittlerweile

verstärkt hingewiesen worden, vgl. beispielsweise Greene. Der Untergang des epischen Helden findet aber unter ganz bestimmten Bedingungen statt, etwa dann, wenn der Held durch seinen Opfertod sein Volk retten kann; vor allem lässt das epische Scheitern aber die heroische Tat an sich unangetastet: Der Held stirbt in der Regel nach vollbrachter Heldentat. Der Gegensatz zwischen tragischem und epischem Held ist hier also nicht als schlichtes und voneinander unabhängiges Entweder-oder zu verstehen, vielmehr finden sich im tragischen Helden Elemente strukturell verankert, die im epischen Helden mitunter bereits angelegt sind.

19 Aristoteles 39. Die Hamartia bezieht sich in jedem Fall auf eine vom Helden ausgehende charakterliche Verfehlung.

20 Der in der Aufklärung deutlich weniger martialisch konnotierte Begriff des Heldentums wird im Kontext der Bildung von Nationalstaaten im Einklang mit der Idee eines ursprünglichen mythischen Heldentums reaktiviert, vgl. dazu Frevert 804 und passim.

21 So zum Beispiel Evelyn Finger in der *ZEIT*: „James Foley bemühte sich ungemein tapfer um Haltung. Er wahrte sein Gesicht angesichts der Peiniger. Die nachfolgende Enttäuflung macht ihn zwar zum Opfer. Doch entwürdigend ist die Tat nicht für das Opfer, sondern für den Täter.“

22 Blanchot 377: „If the word heroism has a meaning, it lies entirely in a certain overevaluation of the ‚act‘ itself; when the act, dazzling exploit, affirms itself in the instant and seems to be radiating light, this dazzling is ‚gloire‘ – a splendor, a glory that does not last and cannot become incarnate.“

Literatur

- Aristoteles. *Poetik*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Best, Otto F. „Held, Heros“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1971–2007: 1043–1049.
- Blanchot, Maurice. *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota UP, 2003.
- Bolz, Norbert. „Der antiheroische Affekt.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 63.9/10, 2009: 762–771.
- . „Der antiheroische Affekt.“ *Humboldt. Eine Publikation des Goethe-Instituts*. 2010. 26. September 2014. <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/154/de6568638.htm>>.
- Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830–1980*. Chicago: Chicago UP, 1999.
- Campbell, Joseph. *The Hero With A Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1949.
- Carlyle, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London: Chapman and Hall, 1897 [1841].
- Dostojewskij, Fjodor. *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- Flaubert, Gustave. *L'Éducation Sentimentale*. Hg. Stéphanie Dord-Crouslé. Paris: Flammarion, 2001.
- Finger, Evelyn. „Schaut auf diese Bilder!“ *Die Zeit*. 37, 2014. 25. Oktober 2014. <<http://www.zeit.de/2014/37/gewalt-fotos-propaganda-journalismus>>.
- Frevert, Ute. „Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags‘.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 63.9/10, 2009: 803–812.
- Greene, Thomas. „The Norms of Epic“. *Comparative Literature* 13, 1961: 193–207.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- . „Heroismus“. *Im Schatten von morgen. Eine Diagnose des kulturellen Leidens unserer Zeit*. Bern: Gotthelf-Verlag, 1936: 129–139.
- Kollmann, Anett. *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800*. Heidelberg: Winter, 2004.
- La Rochefoucauld, François de. *Maximes et Réflexions diverses*. Hg. Jean Lafond. Paris: Larousse, 1976.
- Lehmann, Hans-Thies. „Wunsch nach Bewunderung.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 63.9/10, 2009: 772–781.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied: Luchterhand, 1986.
- Lüdemann, Susanne. „Statement auf der Podiumsdiskussion ‚Herausforderung Helden‘ zur Eröffnung des SFB 948 am 13. Februar 2013“. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 1.1, 2013: 77–79.
- Münkler, Herfried. „Heroische und postheroische Gesellschaften.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 61.8/9, 2007: 742–752.
- Neiman, Susan. „Wenn Odysseus ein Held sein soll, dann können wir es auch sein.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 63.9/10, 2009: 849–859.
- Nietzsche, Friedrich. „Menschliches, Allzumenschliches II“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1980: 367–704.
- . *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 10: Nachgelassene Fragmente 1882–1884*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1980.
- . *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 12: Nachgelassene Fragmente 1885–1887*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1980.
- Ofenloch, Simon. „Antihelden als Superhelden. Superhelden als Antihelden. Die Pseudo-Comicfilme der *Darkman*-Reihe und Hancock.“ *Comic.Film.Helden. Heldenkonzepte und medienwissenschaftliche Analysen*. Hg. Barbara Kainz. Wien: Löcker, 2009: 17–33.
- Primavera-Lévy, Elisa. „Helden der Autonomie. Genieästhetik und der Heroismus der Tat.“ *Ästhetischer Heroismus. Konzeptuelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolaus Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013: 63–81.
- Rank, Otto. *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Nach der zweiten Auflage von 1922*. Wien: Turia + Kant, 2008.
- Schiller, Friedrich. „Über die tragische Kunst.“ *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992: 251–275.
- Schinkel, Eckhardt, Hg. *Die Helden-Maschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern. Beiträge zur Tagung im LWL-Industriemuseum Dortmund, 24.9.–26.9.2008*. Essen: Klartext, 2010.
- Willems, Gottfried. „Die Unzeitgemäßheit des Helden. Heldentum als Problem einer modernen Poetik.“ *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*. Hg. Gerhard R. Kaiser. Heidelberg: Winter, 1998: 321–335.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001.

Dietmar Voss

Von Ahab zu Schwejk

Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne

Achill, von Heerführer Agamemnon brüskiert, um seine Liebingsklavin gebracht, zieht sich einfach zurück, sein Groll wird legendär. Die Helden bestimmen selbst, ob und wann sie kämpfen, denn sie ruhen in sich selbst, handeln [wie auch die Ritter des Mittelalters] aus einer unabhängigen Machtfülle. Helden erwachsen – nach Hegels kulturphilosophisch profiliertem heuristischem Modell des Heroentums – einer Kulturstufe, einer Gesellschaft, welche „wahre Selbständigkeit“ von Individuen ermöglicht, in welcher „die Individualität sich selbst das Gesetz“ gibt (Hegel, *Ästhetik* 237, 244). Das ist aber – dem ideologischen Schein zum Trotz – in der Moderne gerade nicht der Fall: In deren Prosa sind die Einzelnen dem chaotischen System der entfesselten Marktwirtschaft, der bürgerlichen Rechts- und Verwaltungsordnung des Staates unterworfen, gegen die sie „nicht ankommen können“, sodass hier „alle Unabhängigkeit zuschanden“ gemacht wird (Hegel, *Ästhetik* 252).

Das Band zwischen Macht und Individualität, das zur kulturellen Konstruktion des Helden nötig ist, der [traditionell als Aristokrat] machtgestützt und individuell geprägt sein muss, zerreißt in der modernen Gesellschaft. In ihr kehrt sich die „politische Achse der Individualisierung“ um: Während bis hin zum feudalen Ständestaat Machtfülle mit dem höchsten Grad an Individualisierung einherging, verwandelt das moderne Disziplinarregime Individualisierung in ein Stigma der Unterwerfung: „je anonym und funktioneller die Macht wird, umso mehr werden die dieser Macht Unterworfenen individualisiert“ (Foucault, *Überwachen* 248).¹ Auf der anderen Seite verliert der repräsentative Schein der Macht zunehmend an individuellem Glanz. Parlamentarier, Wirtschaftsmanager, Verfassungsrichter, ja selbst Präsidenten, wie zum Beispiel Horst Köhler, geben sich unauffällig und unscheinbar, agieren in einer undurchsichtigen Grauzone anonymer Mächte, erstreben durch ein möglichst zurückhaltendes, konformistisches Auftreten Spitzenwerte auf der Normalitätsskala.²

In der Moderne ist an die Stelle der Symbole der Standesunterschiede und Ränge ein Zeichensystem „von Normalitätsgraden“ getreten, „welche die Zugehörigkeit zu einem homogenen Gesellschaftskörper anzeigen“ (Foucault, *Überwachen* 237).

Die seelische Kraftquelle des antiken Heros, aus der er ‚Selbstvertrauen‘ schöpfen konnte, lag darin, dass er – so Hegel – in „substantieller Einheit“ mit einem „sittlichen Ganzen“ lebte, handelte und litt. D.h. er war wohl aus sich selbst tätig, aber dieses ‚Selbst‘ war Glied einer Gemeinschaft, einer Großfamilie, Dynastie, Sippe, eines regionalen Standes oder Stammes, verschmolzen mit ihrer jeweiligen kulturellen Überlieferung. Allein in solcher Einheit hat der Held „ein Bewußtsein von sich“, die Ahnen „leben in ihm, und so *ist* er das, was seine Väter waren, litten oder verbrachen“ (Hegel, *Ästhetik* 247–248). Der moderne Mensch dagegen ist vereinzelt und weiß sich von unüberwindlichen Sachgewalten umstellt. Er weist daher alles von sich, was „durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände anders geworden ist“, als er wollte (Hegel, *Ästhetik* 246). Die von den Agenten der Kapitalwirtschaft im Falle von Bankrotten, Börsencrashes oder Verwertungskrisen regelmäßig beschworene Unvorhersehbarkeit und Unbeherrschbarkeit der Märkte wirft auch auf Erfolge im Konkurrenzkampf ein bezeichnendes, unheroisches Licht. Auch ein noch so spektakulärer Sieg im Konkurrenzkampf des Marktsystems macht – einem Immobilienhai wie Donald Trump zum Trotz, der seine *Trump Towers* auf dem ganzen Globus erstrahlen lässt – doch keine Helden: Die Zwecke von Börsenmaklern, Geschäftsleuten, Kapitalmanagern sind, so Hegel, „unendlich partikulär“ (Hegel, *Ästhetik* 255). Heroische Taten und Zwecke mussten dagegen einen emphatisch ‚politischen‘ Sinn haben – wie die Kraftakte des Herakles, der die Griechen exemplarisch von Abfall und Kot, Sümpfen und Ungeheuern befreite.

Aus diesen Gründen nannte Hegel die Moderne einen „unheroischen Weltzustand“. Ist die moderne Gesellschaft ein denkbar ungünstiger Nährboden für Helden und Heldentaten, heißt das [so Hegels Pointe] aber nicht, dass das ‚Interesse‘ daran erlischt. Es steigert sich kompensatorisch gerade in dem Maße, als wir die „Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben“ verwinden, als „vernünftig anerkennen“ (Hegel, *Ästhetik* 255). In diesem Zusammenhang ist die Erfindung des Antihelden zu begreifen: Er ist gleichzeitig Symptom der strukturellen Krise des Heroischen in der Moderne und Nahrung, um den Hunger nach Heroischem zu stillen. Denn der Antiheld agiert und scheitert deswegen auf tragische, dämonische oder komische, jedenfalls auf ‚interessante‘ Weise, weil er im Spannungsfeld eines virtuellen Helden handelt und weil er selbst in seinem verschwenderischen Tun ‚Spurenelemente von Souveränität‘ freisetzt.³ Um das brennende Bedürfnis nach Heroischem zu stillen und anzustacheln, erwecken Kunst, Literatur und Massenmedien vormoderne Typen wie den rebellischen Volkshelden zu imaginärem Leben, sie entwickeln Ersatzhelden wie den erotischen Verführer, den genialen Verbrecher, oder im 20. Jahrhundert den ‚kalten‘ Helden, den Sport-Helden oder den ‚außerirdischen‘ Maschinenhelden.⁴ Da im Bewusstsein des aufgeklärten Publikums die von Hegel ermittelten strukturellen Krisenphänomene des Heroischen jedoch fortwirken, erlangen die massenmedial dargestellten oder literarisch erzählten Ersatzhelden erst dann wahre Glaubwürdigkeit, wenn ihnen ein ‚Antiheld‘ zur Seite gestellt wird, der in ihrem Spannungsfeld agiert bzw. scheitert: Der Tour-de-France-Sieger Jacques Anquetil erstrahlte in den 1960er Jahren als Held, weil es einen Antihelden wie Raymond Poulidor gab, der in seinem Scheitern die Herzen der Massen eroberte.

Anknüpfend an eine Typologie von modernen ‚Verfallsprodukten‘ des Heroentums,⁵ kann man auf struktureller Ebene folgende Konstellationen unterscheiden: (1) der Held hält am mythischen Modell der Antike fest, geht als – nunmehr einsamer – Abenteurer und Entdecker neuen tellurischen Tiefen entgegen, bewahrt und erschließt seine Individualität wie die ‚gebrochenen Helden‘ à la Ernest Hemingway, Herman Melville oder Joseph Conrad. Der Preis dafür ist der Verlust von Macht und Einheit: Der Held bleibt ‚heiß‘ wie der antike Heros, wird aber machtlos, ohnmächtig, d. h. zum Antihelden. Dieser ist also bereits im Helden als kritisches Implikat enthalten. (2) Der in den mittleren Dekaden des 20. Jahrhunderts erfundene ‚kalte‘ Held handelt in Distanz zu den Machtpolen der modernen Gesellschaft, greift aber auf einen versunkenen, aristokratischen Machttypus zurück. Er wird

ungleichzeitig, aber ohne romantisch zu werden, denn er härtet sich ab, entleert sein Herz, leistet sich nur sachliche Gefühle. Dass der für die Moderne so charakteristische kalte Held allerdings nicht als Identifikationsmedium taugt, da er letztlich ‚Masken‘ von Individualität und Macht vorführt, zeigt sich im Kriminalroman, der seit dem Ende des Kommunismus und des Kalten Krieges von Antihelden überschwemmt wird, die indes noch Zersetzungsspuren des kalten Helden tragen. (3) Der ‚Maschinenheld‘, wie er etwa als Kosmonaut in sowjetischer Science-Fiction-Literatur auftrat, sagt sich völlig los von den Traditionen des Heroischen, erstrahlt im Kraftfeld der großindustriellen Technologie, bewegt sich als normativer Repräsentant der Mechanisierung des Körpers – wie der Typus des Arbeiter-Soldaten. Der Preis für solch technologisch avanciertes Heldentum ist der Verlust an Individualität. Der Maschinenheld ist beinahe gesichtslos, austauschbar, und agiert virtuell kollektiv. Von ihm zu erzählen, ist nahezu unmöglich. Dazu bedarf es vielmehr lebendiger, individueller Supplemente, mithin antipodischer Erscheinungen oder Vexierbilder des Maschinenhelden, die als Antihelden funktionieren. Von einem prominenten Vertreter – dem ‚braven Soldaten‘ Schwejk – wird später die Rede sein.

1. Der Antiheld als kritisches Implikat des modernisierten Heros der Antike

Die antiken Helden bekämpften die erdmütterlichen Ungeheuer, indem sie zunächst tief ins tellurische Unterreich, ins dunkle Chaos der Großen Mutter vordrangen – Herakles in die Höhle des nemeischen Löwen, Iason in den Rachen der Riesenschlange, die das Goldene Vlies bewacht, Theseus ins verschlingende Labyrinth, wo Minotaurus, das kinderfressende Stier-Ungeheuer, herrscht. Im 19. Jahrhundert, der Epoche des bürgerlichen Heroenkultes, der im Zusammenhang mit imperialen, kolonialistischen Großprojekten sowie der Kapitalisierung des Zeitungswesens entstanden ist, dringen wieder ‚Helden‘ in unbekannte, unberührte Natur vor: Etwa Henry Morton Stanley [im Auftrag des *New York Herald*] ins Innere Afrikas, um den verschollenen Naturforscher David Livingstone zu suchen, der jedoch, kaum gefunden, weiterforschte und in der Wildnis starb. Auf ihren Spuren dringen abenteuerdurstige Romanhelden wie Mr. Kurtz bzw. der Seemann Marlowe auf dem Fluss Kongo in *Das Herz der Finsternis* [in Joseph Conrads gleichnamigem Roman], wo die Erde „unirdisch“ und „ungeheuer“ wird (Conrad 84). Der Ingenieur Brandlberger [aus Robert Müllers Roman *Tropen*] begibt sich auf dem Rio

Taquado, in dessen trüben Fluten das „mütterlich Nährsame“, der dämonische „Reiz der Gebälerin“ aufscheint (Müller 35), in die Wildnis des südamerikanischen Dschungels. Auch Hemingways Nick Adams nähert sich den Tiefen der Sümpfe, wo die größten Forellen harren: „Er spürte einen Widerwillen [...] Im Sumpf war angeln ein tragisches Abenteuer“ (Hemingway, *Strom* 195). Dieser Sumpf ist mythologisch dem dunklen See verbunden, einem Eingang zum Hades, wo die lernäische Hydra hauste, mit der Herakles kämpfte – ein symbolischer Ort des weiblichen Abgrunds, des Chaos, wo Vermischung, Kastration und Tod drohen.⁶ Auch schon Stanley sah sich bei seiner berühmten Afrika-Expedition in der ‚mythischen‘ Nachfolge antiker Zivilisationshelden: Wie Herakles steigt er in die Unterwelt, in „den stygischen pestilenzialischen Kot“ schlammiger Flüsse, durchwaten er schmutzige Sümpfe mit „ungeheurem“ Ungeziefer (Stanley 85).

Allerdings ist der antike Heros erst Held, wenn sein Tun im Dienst der Zivilisation und der Gemeinschaft steht. Allein Kraft, Stärke, Gewalt, wie sie die Praxis von Stanley – im Pakt mit arabischen Sklavenhändlern – kennzeichnen,⁷ sind dazu nicht hinreichend, charakterisieren eher Gegner des Herakles (wie den erdgeborenen Riesen Antäus) als diesen selbst. Herakles besiegt den nemeischen Löwen, indem er selbst zum Löwen wird. Er bezwingt Sümpfe, unterweltlichen Schlamm, indem er Flüsse umleitet. Er bekämpft die ungeheure Natur, indem er sich deren Kräfte – Wasserkraft, Blut der Hydra, Löwenfell – instrumentell aneignet und sie listig für seine Zwecke – Abfallbeseitigung, Jagd, Ackerbau – einspannt. Er besiegt die Natur, indem er sich ihr assimiliert und partiell unterwirft. Der antike Heros überwindet ungebändigte Natur, indem er ihre Kräfte aufeinander loslässt, sie sich aneinander abreiben lässt, wobei – so Hegel – „die breite Seite der Gewalt [...] von der Spitze des List angegriffen“ wird (Hegel, *Realphilosophie* 199). Perseus überlistet die Gorgo Medusa, um ihren versteinernen Blick für seine, für zivilisatorische Zwecke zu nutzen.

Sich die Kräfte der bekämpften tellurischen Natur listig anzueignen und für eigene Zwecke zu gebrauchen – das misslingt dem modernen Abenteuerhelden, der insofern zugleich ‚Antiheld‘, also in Hegels Termini – „an sich das Andere seiner selbst“ ist (*Enzyklopädie* I, § 92 198). So ist Stanley auch nicht denkbar ohne Livingstone, der ‚freiwillig‘ Gefangener der Wildnis blieb, sozusagen dämonisch scheiterte, ähnlich wie in Conrads Roman Mr. Kurtz, der jedoch mit Zügen Stanleys gezeichnet ist.⁸ Genauer betrachtet, verschmelzen in der Kurtz-Figur – ähnlich wie in Colonel Kurtz, von Marlon Brando

verkörpert, aus Francis F. Coppolas Film *Apocalypse Now* [USA 1979] – die ‚heroischen‘ Attitüden und Imagestrategien Henry M. Stanleys⁹ mit jenen, von der zeitgenössischen Presse ‚erzählten‘ Charakterzügen des britischen Arztes, die ihn als Antihelden, als ‚dekomponierte‘ Figur erscheinen lassen, an der [ganz wie in Conrads Roman] „die Wildnis [...] fürchterliche Rache“ genommen, deren „Fleisch [sie] aufgezehrt“, deren „Seele [sie] an die ihre geschmiedet“ hatte (Conrad 138, 114). Damit beginnt – historisch paradigmatisch – jene dialektische Wechselspannung zwischen Heldischem und Antiheldischem, welche die massenmediale Ersatz-Konstruktion des Heroischen bis heute prägt.

Hemingways ‚Old Man‘ misslingt die mythische Identifikation mit dem schönen, begehrten Ungeheuer – einem verführerisch schimmernden Marlin von „ungeheurer Länge“ – auf eklatante Weise: Nachdem er ihn getötet hat, wird der Fisch von Haien, mit ihrem „alles verschlingenden Rachen“ Agenten des weiblichen Chaos, weggefressen. Die mythische Assimilation einer potenzsteigernden Naturkraft verkehrt sich zur Identifikation mit einem Kastrierten [„Er mochte den Fisch nicht mehr ansehen, seit er verstümmelt war. Als der Hai den Fisch anfing, war es, als ob er selbst angefallen wurde“ (Hemingway, *Der alte Mann* 77)]. Ähnlich ergeht es Kapitän Ahab [aus Hermann Melvilles *Moby Dick*] mit dem dämonischen Weißen Wal, Wiedergänger des Leviathan, des biblischen Chaos-Drachen: Der mäht ihm erst sein Bein ab, später stranguliert er Ahab mit der Leine seiner Harpune und zieht ihn mit hinunter in chthonische Tiefen. Wenn eine mythische Assimilation des Helden an sein Objekt der Eroberung stattfindet, geht sie von der ungeheuren Natur, der Wildnis, selbst aus. „Die Wildnis hatte ihm den Schädel getätschelt; [...] er war wie eine Kugel – eine Elfenbeinkugel; [...] sie hatte Besitz von ihm ergriffen, ihn geliebt, ihn umarmt, war in seine Adern eingedrungen“ (Conrad 114). Der Elfenbeinjäger Mr. Kurtz wird seinem Objekt tatsächlich ähnlich – allerdings nicht kraft der mimetischen List des Jägers, sondern kraft der verschlingenden Macht der wilden Natur. Mit grausamer Ironie verkehrt der Weiße Wal, in dem sich die – in biblischer Mythenperspektive – „unergründliche“ Dämonie des offenen Meeres konzentriert, die Mimesis des Jägers: Er verschafft Ahab ein „weißes neues Knochenbein“ (Melville 629). Nicht allein sein Steuermann Starbuck [bei aller Vernunft zum Tyrannenmord unfähig], auch Ahab selbst ist ein Mann, „dessen Heldentum gebrochen ist“ (Melville 171). Wie seine antiken Vorfahren geht der moderne Held über die Schwelle zum Unheimlichen über sich selbst hinaus. Dort aber verfehlt er die entscheidende Volte: die listige

Assimilation; er verfehlt sich selbst – zumal in Ermangelung tellurischer Helferinnen wie Ariadne, die Theseus aus dem Labyrinth befreit, oder Medeia, die Iason mit Zauberkräutern aus der „Todestrunkenheit“ der Drachen-Unterwelt erlöst (vgl. Kerényi 210) – und wird zum Antihelden.

Die antiken Heroen fanden durch die Anstrengungen, die Naturkräfte zu bezähmen, Unbegrenzt in Begrenzt, Chaos in Ordnung zu verwandeln, zu sich selbst, zu innerer Einheit, zu eindeutiger Männlichkeit. Dazu mussten sie verdrängen, dass sie die Natur nur überwinden können, indem sie sich deren Kräfte zu eigen machen, Töchter der Erdmutter für sich arbeiten lassen [Theseus lässt Ariadne auf Naxos zurück]. Sie mussten ebenso verdrängen, dass die furchtbaren tellurischen Mächte latent in ihnen gegenwärtig bleiben wie das Blut der Hydra in Herakles' Pfeilen, wie das Gorgonenhaupt auf dem Schild des Perseus. Wie dieser mussten sie sich hüten, dem Grauen ins Auge zu blicken – Perseus überlistet die Gorgo Medusa, indem er seinen ehernen Schild als Spiegel benutzt und somit dem versteinernen Blick entgeht. Die antiken Helden können das Grauen nur umgehen, indem sie sich nach außen vor ihm wappnen, die direkte Konfrontation meiden, vor dem – dissoziierenden – Schrecken den Blick verschließen.¹⁰ Der Schrecken und seine dialektische Umfunktionierung für zivilisatorische Zwecke müssen verborgen, inoffiziell bleiben. Der Glanz der Überwindung der chthonischen Mächte, in dem der Heros erstrahlt, ist durch Verdrängung erkaufte. Das macht den Sieg der zivilisatorischen Ordnung brüchig: „Jeder Heros, der in das Totenreich hinabsteigt und wiederkehrt, schleppt das Totenreich mit hoch: er wird selber zum Agenten der Unterwelt.“¹¹ Diese Erinnerung hilft ermessen, inwiefern der Abenteuerheld der imperialen Moderne nicht einfach nur scheitert, also kein ‚Held‘, sondern ‚Antiheld‘ ist: Dieser unterscheidet sich insofern vom bloß scheiternden Helden, als er in seinem Scheitern für Augenblicke über eine ‚ekstatische Souveränität‘ verfügt. Wie Kapitän Ahab, wenn er immer wieder die Konfrontation mit der „schneeweißen, faltigen Stirn“ des Ungeheuers herausfordert, dessen Grauen „aus nächster Nähe“ ins Auge fasst (Melville 256, 747). Die Augenblicke von souveräner Selbstverschwendung, die entstehen, wenn das Ich eben ‚aus sich heraustretend‘ das Grauen in den Blick nimmt, entfesselt Ahab in seinem wahnhaften Tun, und sie übertragen sich auch auf seine eher nüchternen Steuerleute: Starbuck blickt direkt in den „furchtbaren Rachen“ des dämonischen Tiers, und Stubbs, Zweiter Steuermann, schreit, den Untergang vor Augen: „Ich blecke dir die Zähne, du zähnefletschender Wal! [...] Ich grinse dich an, du

grinsender Wal!“ (Melville 748f.) Der moderne Antiheld ist so mutig, ja übermütig, dass er auf das „letzte Reale“ (Lacan) ausgeht, auf dasjenige, „das kein Objekt mehr ist, sondern jenes Etwas, angesichts dessen alle Worte aufhören und sämtliche Kategorien scheitern“ (Lacan 210). Was Freud im Traum als „apokalyptische Offenbarung“ erschien: jenes gräuliche Weiß im „Abgrund“, wo Mund und Vulva, Leben und Tod einander überblenden (vgl. Lacan 203), – diesem ‚Realen‘ begegnet Melvilles Ahab auf der Stufe der ‚Tellus Mater‘, des „riesigen Schlunds“ der Gaia (Hesiod), im „gespenstischen Weiß“ des Wales, das wie nichts sonst „Entsetzen“ hervorruft (Melville 264). Auch das souveräne Prestige, das Conrads Kurtz in den Augen Marlowes [oder in Coppolas Film Colonel Kurtz in den Augen Captain Willards] gewinnt, rührt daher, dass jener „jenen letzten Schritt getan“, und „das Grauen! Das Grauen!“ [der Wildnis und seiner selbst] wahrgenommen hatte, das er noch sterbend, „flüsternd“ aus sich herausschreit (Conrad 168, 165).

Dieser Prozess, in dem die Helden der imperialen Moderne vom Schoß der erdmütterlichen Natur verschlungen, verändert, dissoziiert – zum Antihelden einer ‚unproduktiven‘ Selbstverausgabung werden, ist also nicht nur negativ, signalisiert nicht nur Untergang. Hinausgetrieben über die Grenzen des bürgerlichen Lebens, der geordneten Identitäten und Beziehungen, erfährt der Held im Raum des Unbekannten Entscheidendes über sich selbst: Er lernt die Wildnis als Landschaft seines Unbewussten lesen, als Territorium einer anderen Welt im Innern, die das Ich verdrängt hatte. So entdeckt Lawrence von Arabien im heißen Wüstensand [wie die Verfilmung von David Lean herausstellt] die unbewussten Antriebe seiner Taten – sadistische, masochistische, auch homosexuelle Triebregungen. Er lebt oder ‚agiert‘ sie dann bewusst aus, wird bei klarem Verstand wahnsinnig. Der von „seiner schäumenden Besessenheit“ vom Weißen Wal – und mithin von sich selbst als dem Erlöser vom Bösen der Welt – getriebene Kapitän Ahab ahnt dunkel in seinem Herzen: „Vernunft ist mein Werkzeug, Wahn die Triebkraft und das Ziel“ (Melville 259–260). Joseph Conrads Mr. Kurtz erkennt im „Geflüster“ der Wildnis die dunklen Dämonien in seiner Brust; vergrabene „gräßliche Leidenschaften“ erwachen, werden hemmungslos befriedigt. Wie Ahab wird Mr. Kurtz bei „vollkommen klarem“ Bewusstsein „wahnsinnig“, – eine „Seele, die keine Hemmung, keinen Glauben, keine Furcht kannte“ (Conrad 158). Robert Müllers Ingenieur Brandlberger lernt im fauligen Sumpfwasser der Tropen die Chiffreschrift seines Unbewussten zu lesen: „All dies hatte ich schon einmal erlebt. Diese milden müden Wasser hatten um mich gespült“, – „als ich noch in

meiner Mutter schoß im lauen Klima, von Nahrung umbrandet und umspült, lag“ (Müller 24, 126). Das Unbewusste nimmt die Erforschung der unbekanntem Wildnis als Reise zum Mutterschoß wahr: Das kann – wie bei Melville, Conrad, Müller – zu misogynem Ekel und Schrecken vor dem verschlingenden Sog führen, – aber auch zur Erfahrung eines unüberbietbaren Glücks, wie es die Entdeckerhelden Döblins, etwa die Grönlandfahrer aus *Berge Meere und Giganten*, als „Glückseligkeit des Wassers“, als ekstatische, dionysische Ich-Auflösung im Schweben auf dem Wasser erleben (Döblin 375, 434). Die Energien der Grenzüberschreitung, die eine imperiale, abenteuerliche Moderne entfesselte, nähren sich nicht zuletzt von ihrem seelischen Gegensatz: von unbewussten Phantasmen der Einschließung und Selbstauflösung (vgl. Barthes 41).

Der Umschlag vom modernen Abenteuerhelden in einen Antihelden [den er als Grenze in sich trägt], offenbart sich in dieser ausgreifenden ‚Reflexion‘ auf die ganze, teils verdrängte Bannbreite seiner Subjektivität. Diese wird von keinem Ich-Zentrum mehr zur Einheit gefügt. Gewinn der antike Held durch Abspaltung und Verdrängung seine Einheit und Männlichkeit, löst sie der moderne [Anti-]Held – auf der Stufe von neuzeitlicher Wissenschaft und Technik – wieder auf: Er zerstreut sich in eine Palette von Triebregungen, öffnet sich dem unbewussten Triebleben, inklusive der verfeimten weiblichen Elemente; spaltet sich auf in ein instrumentelles Verstandes- und wahnhaftes Triebwesen. „Eine fröhliche somnolente Verlassenheit kam mich an, ich fühlte mein knifflisches altes Ich vergehen und löste mich in eine unendliche, von keiner bewussten Einheit zusammengehaltenen Empfindlichkeit [...] auf“, fasst Ingenieur Brandlberger zusammen (Müller 41). Hemingways ‚Old Man‘ entdeckt wie andere seiner Antihelden schließlich, dass gerade diejenigen symbolischen Objekte, Jagdtrophäen, phallischen Zeichen, die sie in den Augen der anderen zu begehrenswerten männlichen Wesen machen sollen, die Objekte ihrer *eigenen* unterwürfigen Liebe sind. Sie erfahren, dass ihr Begehren selbst sumpffähnlich, will sagen: qualitativ vermischt und verschlungen ist in der Spannung von männlichen und weiblichen, aktiven und passiven, großwahn sinnigen und selbstzerstörerischen Antrieben. „Niemals habe ich etwas Größeres und Schöneres [...] gesehen als dich, Bruder. Komm nur und töte mich. Mir ist es gleich, wer wen tötet“, denkt Hemingways moderner alter Held beim Kampf mit dem Marlin (Hemingway, *Der alte Mann* 69–70).

Seine Dispersion, sein partieller Wahnsinn schließen den zum Antihelden mutierenden Abenteuerhelden jedoch keineswegs aus der Gesellschaft aus. Conrads Mr. Kurtz ist nicht

etwa trotz, sondern gerade aufgrund seines Größenwahns, seines Sadismus ein „erstklassiger Agent“ der belgischen Handelsgesellschaft (Conrad 42). Melvilles Kapitän Ahab steht nicht etwa trotz, sondern gerade aufgrund seiner paranoiden Besessenheit, seiner Tobsucht, seines Größenwahns im Profitkalkül seiner Auftraggeber: Die „klugen Rechner“ der amerikanischen Walfanggesellschaft waren „weit entfernt davon, ihm wegen so dunkler Zeichen die Eignung für neue Walfangreisen abzusprechen“, zogen im Gegenteil den Schluss,

„gerade sein Unglück werde ihn anspornen und ihn ganz besonders zu einem so wilden, tollkühnen Geschäft wie der blutigen Jagd auf Wale befähigen. Solch einen konnten sie brauchen: von innen zernagt und von außen versengt, dem ein unheilbarer Wahn die Fänge ins Fleisch geschlagen hat – der war der rechte Mann.“ (Melville 260)

Ist sein Wahn durch das „konzentrierte Feuer des Verstandes“ (Melville 259) gestählt, so vermittelt der wahnhaft seinen Obsessionen folgende [Anti-]Held seinerseits die strategische Ratio der Kapitalverwertung oder – wie bei Lawrence von Arabien – der kolonialen Eroberung. Kapitalunternehmen des globalen Rohstoffhandels, der Elfenbein- oder Walfangindustrie brauchen an exponierten Schlüsselstellen Akteure, die, wie es in der Designer-Sprache des heutigen Managements heißt, ‚positiv verrückt‘ sind. Antihelden wie Ahab oder Kurtz sind gerade in ihrer bizarren Andersartigkeit keineswegs abgehoben, sondern funktional verankert im System der kapitalistischen Moderne. In ihrem besonderen Wahn spiegelt sich gebrochen der Wahn der Moderne selbst, der Wahn einer sinn- und maßlosen Produktion um der Produktion willen, der Wahn einer maßlosen Ausbeutung der Natur.

2. Der Antiheld als Zersetzungsprodukt des ‚kalten Helden‘ des 20. Jahrhunderts

Im 20. Jahrhundert haben es ‚Helden‘ vorwiegend nicht mehr mit äußerer Natur zu tun, ihr Dschungel ist die Großstadt, ihre Abgründe keine Felsspalten, sondern eher seelische Fallen, die ihnen durchtriebene Verführerinnen oder Mafiosi stellen. Die ungeheure Natur, die sie gefährdet, ist kein Drache, kein verschlingender Sumpf, sondern ihr eigenes Begehren, ihr Gefühls- und Affektleben. Sie sind daher statt in Abenteuer- und Entdeckerromanen vor allem in Gangsterfilmen und Kriminalromanen anzutreffen. Begleitet vom ‚film noir‘, eingebettet in einen

von ‚Kälte‘ und ‚Distanz‘ geprägten, neusachlichen Zeitgeist (vgl. Lethen 39–44, 198–202), wurde in diesem Genre der ‚kalte Held‘ geboren. Im Dickicht der Metropolen stellen ihm verführerische weibliche Großstadtwesen nach: ‚flapper‘, nymphomane Bankierstöchter, weibliche ‚golddigger‘ oder Gangsterbräute prägen das Ambiente des modernen Helden, vermitteln als fallenstellende Widerstände, die er überwinden muss, seine ‚kalte, steinerne‘ Konstruktion.

Die Bedrohung, die von den ‚femmes fatales‘ der modernen Welt ausgeht, ist so gefährlich, weil die Helden durch ihr eigenes, männliches Begehren verführbar sind. Denn die lasziven Verführerinnen setzen ihre Sexualität zweckrational ein – zur Befriedigung ihrer Gier nach Geld, Gold, Juwelen. In ihrem maßlosen Verlangen, ihrer Freizügigkeit, ihrer Korruptheit, ihrem blendenden Schein verkörpern sie keine Dämonie des Weiblichen, sind vielmehr erotisierte Allegorien des strukturellen Abgrunds, des stets drohenden Krisensogs der kapitalistischen Marktökonomie, der ‚hysterischen‘ Finanzmärkte (vgl. Dietze 38, 74–77). Als solche fordern sie den männlichen Helden heraus – wie zum Beispiel die elegante, mord- und juwelenlüsterne Brigid O’Shaughnessy den Privatdetektiv Sam Spade [aus Hammetts berühmtem *Maltese Falcon*] oder die vamphafte Generalstochter Carmen Sternwood Philip Marlowe, den ‚hardboiled‘-Helden Raymond Chandlers [in *The Big Sleep* von 1939]. Rita Hayworth, die ‚love goddess‘ der 40er Jahre, deren Bild Atombomben zierete, verkörperte Elsa Bannister, eine kaltblütige Intrigantin, die den Seemann Michael O’Hara in Orson Welles’ ‚film noir‘-Klassiker *The Lady from Shanghai* [1948] verführt. Ein weiteres Beispiel stammt aus dem Kalten Krieg – die blonde, reiche, verführerische Senatorenwitwe Laura Knapp instrumentalisiert den hartgesottenen Detektiv von Mickey Spillane, Mike Hammer: Er muss in *The Girl Hunters* [1962] erfahren, dass seine ‚geliebte‘ Laura in Wahrheit sein ‚Drache‘ ist, nämlich eine Spionin des organisierten Verbrechens, dessen Killerteam unter dem Decknamen ‚Drache‘ arbeitet. Sogar Hammers frühere Assistentin und Geliebte Velda, deren unerklärliches Verschwinden ihn vorübergehend in die Gosse, ins ‚Nichts‘ geführt hatte, war, wie sich herausstellt, Agentin des Geheimdienstes, die „man mit Erfolg auf Männer ansetzen konnte“. Die männlichen Protagonisten werden erst dadurch zu kalten Helden, dass sie sich dem erotischen Zauber entwinden und sich somit nicht zum Objekt einer auf ‚Anorganisches‘ ausgerichteten Verwertungs- und Machtstrategie machen lassen.

Die Härte des kalten Helden drückt sich etwa in seiner Rhetorik aus, in einer hartgesottenen Ironie. Als starken Spruch, als ‚wisecrack‘,

wendet sie Sam Spade an, z. B. wenn er seine vermeintliche Geliebte Brigid O’Shaughnessy kaltschnäuzig der Polizei ausliefert [„If they’ll hang you I’ll always remember you“]. Philip Marlowe wendet sie auch sich selbst gegenüber an, wenn er sich, gerade gekidnappt, in Chandlers Roman *Farewell My Lovely* [1940] ironisch aufmuntert: „Okay Marlowe“, I said between my teeth. ‚You’re a tough guy. Six feet of iron man [...]. You can take it.“ Die Versteinerung des Helden kann sich allerdings auch schweigend äußern, darin, dass der moderne Professional, ganz in der Gegenwart lebend, völlig in seiner gefahrvollen Arbeit [des Jagens, Tötens] aufgeht, in ihr sich entäußert, und seinem Tun eine ‚ästhetische‘ Präzision und Vollendung verleiht.

Ähnlich wie Dashiell Hammett als Detektiv bei *Continental’s*,¹² ist es dem Berufskiller Jeff Costello [aus Jean-Pierre Melvilles Film *Le samourai/Der eiskalte Engel*, 1967] nicht um den Sinn seiner Arbeit, das Töten, zu tun, und auch nicht um seine Erfolgsprämie, sondern um die ‚saubere Ausführung‘ seines Auftrags, denn seine einzige Ethik ist eine *Berufsethik*. Mit unheimlicher Ruhe, ganz vom ‚professional spirit‘ erfasst, handhabt er seine Waffen. Das von Alain Delon verkörperte Gesicht Costellos spiegelt keine Regung mehr, ist wie aus kaltem, weißem Marmor gemeißelt. Ein Stilist, ein Artist des Tötens ist auch sein postmoderner Wiedergänger *Ghost Dog*, der schwarze Profikiller aus Jim Jarmuschs gleichnamigem Film [USA 1999]. Beider Heroentum ist durch denselben fernöstlichen Mythos vermittelt: Sie agieren wie Samurai-Krieger, die hier nicht – wie von Sergio Leone – in die trivialmythologische, künstliche Landschaft des Italo-Western verpflanzt wurden, sondern in die gegenwärtige ‚reale‘ Großstadt, sind als solche formvollendete Präzisionsarbeiter des Tötens. So trägt *Ghost Dog*, dem Forest Whitaker seinen massigen, aber ungemein geschmeidigen Körper leiht, bei der Arbeit weiße OP-Handschuhe, einen Mafiaboss schaltet er aus, indem er ihn durchs Abflussrohr des Waschbeckens in die Stirn trifft.

Dass gerade der fernöstliche Krieger-Mythos zum Paten des kalten Helden der westlichen Moderne aufstieg [*Ghost Dog* liest immer wieder im *Hagakure*], ist alles andere als ein Zufall. Denn die formale Meisterschaft ihres Tuns erhebt sich über dem Grund einer Leere, welche die artistische oder rhetorische Kälte ebenso verbirgt wie offenbart. Ob unter der Rhetorik-Maske des ‚hardboiled‘-Detektivs oder der Artistik-Maske des ‚coolen‘ Auftragskillers – der moderne Held folgt dem alten taoistischen Weg der Weisheit, d. h. der Leere [das spätere *nirwana* der Buddhisten]: Er „leert sein Herz“, bis er „ist wie leer“ (vgl. Lao-Tse 60, 118). Das Agieren des modernen Großstadthelden ist darauf ausgerichtet,

sein Affekt- und Gefühlsleben, sein unsachliches Innenleben zu entleeren, die sentimentalische Seelenschicht seines Ichs abzutragen, lustvoll und [meist] tragisch – wie Albert Camus' *Fremder* – in der reinen Gegenwart, im reinen Handeln zu leben.

Doch der Samurai als kulturhistorische Maske signalisiert noch etwas anderes. In selbstgewählter Einsamkeit lebend, ist der kalte Held aristokratischer Außenseiter,¹³ sein Stolz und seine Würde stehen quer zur Welt der Moderne, der bürgerlichen Konventionen (vgl. Compart 37). Waren die historischen Samurai dem Ehrenkodex, den Ritualen ihres Kriegerstandes verpflichtet, waren sie treue Gefolgsmänner ihrer Fürsten, so zeigen ihre modernen Wiedergänger in der westlichen Großstadt eine Loyalität gegenüber ihren Auftraggebern, die weit über eine banale Geschäftsbeziehung hinausgeht, die vielmehr zurück verweist auf ‚persönliche‘ Abhängigkeits- und Schutzverhältnisse der feudalen Ständegesellschaft. Das gilt umso mehr, wenn die Auftraggeber – wie bei Jeff Costello oder Ghost Dog der Fall – sich als eine ‚Familie‘, also Mafia-Organisation darstellen, d. h. als eine dem Standes-Muster des Mittelalters entlehnte hierarchische und affektiv gebundene Gemeinschaft. Deren Reste überlebten in geheimen Unter-Gesellschaften der organisierten Kriminalität.¹⁴ Das Drama des kalten Helden der Moderne in der Maske des Samurai entspinnt sich, wenn er – wie Costello, wie Ghost Dog, wie auch schon Philip Marlowe – erfahren muss, dass seine Auftraggeber Betrüger sind, ein doppeltes Spiel treiben, dass sie nicht zögern, ihrem ‚Vasallen‘ den Schutz, den er ihnen gewährte, zu entziehen. Damit stellt sich der einsame, kalte Held als der eigentliche Träger aristokratischer Werte heraus: Er, der seine ‚Herren‘ niemals verraten würde, ihnen affektiv, wenn auch nicht sentimental verbunden ist, wird von ihnen verraten und fallen gelassen. So erscheint der kalte Held der Moderne letztlich als Träger eines zur Maske gewordenen, vormodernen, feudalen Machttyps, der als ungleichzeitiger Außenseiter der Gesellschaft noch einmal ‚Souveränität‘ beweist. Dass er dabei – wie Costello und Ghost Dog – einen mörderischen Verzweiflungskampf heraufbeschwört und seinem Untergang entgegengeht, tut dieser Haltung keinen Abbruch.

Mit dem Untergang des Industriekapitalismus, des Kalten Krieges, der ‚femmes fatales‘ und verrauchten Nachtbars, trat im späten 20. Jahrhundert der kalte Held à la Spade oder Costello ab von der Bühne massenmedialer Leuchtkraft, kollektiver Phantasien der Selbsterzählung. Herbert Ross und Woody Allen [als Hauptdarsteller] mit *Play it again Sam* [USA 1972] sowie Carl Reiner mit der hinreißenden

Collage *Dead Men Don't Wear Plaid* [USA 1982] sandten verspielte Nachrufe. Anstelle der kalten Helden bevölkern den Kriminalroman nun ‚vermenschlichte‘ Ermittler, deren Steinernes weggeschmolzen, deren Härte weichgespült wurde. Hatte der ‚kalte‘ Heldentypus der Moderne bereits Keimformen des Antihelden enthalten, wie Einsamkeit, Melancholie, gesellschaftliches Außenseitertum, gewinnen sie, wenn die steinerne Fassade zerbricht, die Oberhand – zumindest im Kriminalroman. Dessen Protagonist verwandelt sich zunehmend in einen Antihelden: So ist Jean-Claude Izzos polizeilicher Ermittler in der Marseiller Banlieue, Fabio Montale, ‚abgeglitten‘, wie seine Kollegen sagen, d. h. „immer weniger Polizist, immer mehr Sozialarbeiter, Pädagoge“ [*Total Cheops* von 1995]. Und das nicht einmal sonderlich professionell, denn er ist oft mit den Mordopfern befreundet, nimmt am Schicksal der Verlorenen, der subproletarischen Lebenskünstler voller Empathie teil. Verwitterte Bruchstücke, Ruinen des ‚kalten Helden‘ sind noch zu erkennen: Er, Fabio Montale, sei „kaltblütig und schwer aus der Ruhe zu bringen“, verabscheue „Schlappschwänze“, und an der Peripherie seines Operationsfeldes tauchen – hassenswerte – elegante Mafiosi auf, kalt und souverän, „stolz und herablassend [...] eine Visage wie Brando in *Der Pate*“ [*Total Cheops*]. Doch gerade seine Restbestände von Kälte, innerer Distanz erfährt Montale, darin wahrhaft Antiheld, als – anachronistischen – Mangel: Da er es nie verstanden habe, sich wirklich „anzuvertrauen“, sich „ins Schweigen“ flüchte, sei er „ein Verlierer“ (Izzo 72).¹⁵ Gerade das, was ihn noch – verschwindend – mit dem kalten Helden verbindet, führt dazu, dass er sich in sentimentale Selbstanklagen flüchtet, glaubt, sein Leben verfehlt zu haben, und fortan als trotziger Versager in die Welt schaut. Ähnlich gefühlsverwirrt, ja gefühlsduselig sieht sich Bruno Morchios Privatdetektiv Bacci Pagano: Einer erotisch attraktiven Verdächtigen beichtet er wahrheitsgemäß, dass er seine „Gefühle einfach nicht im Griff“ habe, sich, „sobald Gefühle im Spiel sind“, „in einen kopflosen Idioten“ verwandele [*Kalter Wind in Genua*, 2004].

Den postmodernen Antihelden laufen keine ‚femmes fatales‘ mehr über den Weg, keine personifizierten Allegorien der kapitalistischen Ökonomie, ihres strukturellen Sogs, stellen ihnen, wie noch den ‚hardboiled‘-Detektiven, verführerische Fallen. Doch das Erotische wird keineswegs entwertet. Die Kriminalliteratur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, zumal mediterraner Provenienz, wiederbelebt vielmehr die liebreizenden Nymphen und Zauberinnen, die einst den antiken Heroen nicht nur zu erotischen Intermezzi verhalfen. Deren gemeinsames Strukturmerkmal

war es, sexuelle Verführungskraft mit mütterlicher Fürsorge, Schutz, mit schwesterlicher Loyalität zu verbinden. Wo Odysseus Kirke oder Kalypso, wo Iason und Theseus die Unterweltstöchter Medeia und Ariadne zur Seite standen, die allesamt Abkömmlinge der Erdmutter Gaia waren, so suchen und finden die heutigen Ermittler auf ihren ‚Irrfahrten‘ mütterlich bergende Wesen, die ihre vor allem seelischen Wunden heilen, die sie erotisch verführen und denen sie gleichwohl ihre innersten Gefühle anvertrauen können. Andrea Camilleris Commissario Montalbano findet ausgerechnet in einer schwedischen Nymphomanin das mütterliche/schwesterliche Wesen, das ihn immer wieder auffängt, dem er einzig sein Herz öffnet. Darüber hinaus leistet ihm die ‚vogelfreie‘ Ingrid Sjoström [vernachlässigte Gattin eines römischen Politikers] wertvolle kriminaltechnische Hilfe, führt ihn auf die Spur von so manchem Verdächtigen, da sie mit den meisten gutaussehenden Männern der Region geschlafen hat. Bacci Pagano [aus den Krimis Morchios] verliebt sich in die illegal eingewanderte, schwarzafrikanische Prostituierte Jasmin, lässt sie bei sich wohnen und die Miete – man ahnt es – „in Naturalien zahlen“; – aber nicht, um zu sparen, sondern weil es in „unserer hektischen, egoistischen Welt“ zum „Privileg von Müttern und Huren“ werde, „für andere da zu sein und ihnen zu helfen“ [*Kalter Wind in Genua*]. Ebenso suchte schon Fabio Montale [ein Vorbild von Morchios Detektivfigur] die Nähe von exotischen Immigrantenschönheiten: ob Zina, Marie-Lou oder Lole, die, was er besonders schätzt, nach den Aromen des Orients duften, Gerüche nach Zimt, Minze, Basilikum (und anderer Küchenkräuter) ausschwitzen, sie alle helfen ihm in physischer und seelischer Not: „Sie war keine Prostituierte mehr. Ich war kein Bulle mehr. Wir waren zwei arme, vom Leben gebeutelte Gestalten.“ (Izzo, *Total Cheops* 112–113) Ohne seine liebenswerten, verruchten Helferinnen könnte Montale keinen Fall mehr lösen: Entscheidende Hinweise erhält er regelmäßig von einer mütterlichen Freundin, der Journalistin Babette [„ein wandelndes Lexikon, reizvoll aufzuschlagen“], mit der er zuweilen Sinnesfreuden teilt: „Ich spürte ihre Hand in meinem Haar. Sie zog mich sanft an ihre Schulter. Sie roch nach Meer [...] Endlich begann ich zu schluchzen.“ (Izzo, *Total Cheops* 95)

Der inneren Leere des kalten Helden, Produkt der ‚taoistischen‘ Arbeit an sich selbst, stellen die postmodernen Detektive die ostentative Fülle ihres unübersichtlichen Innenlebens entgegen. Tief blickt der Leser dahinein: So kann die meist „düstere Laune“ von Camilleris Commissario Montalbano etwa von Spaghetti von-gole oder frischen Langusten „kurzfristig auf die

Ebene des Erträglichen gehoben“ werden [in *Le ali della sfinge* von 2005]. Oft ist erklärungsbedürftig, *welches* von Montalbanos verschiedenen Ichs welche Laune und Gefühle hat, denn es „lebten im Commissario zwei Montalbanos, die unentwegt im Clinch miteinander lagen“: Fühlt sich der eine etwa alt, protestiert resolut der andere. Kommissar Charitos hingegen – aus den Romanen von Petros Markaris – hat damit zu kämpfen, „den Bullen und den Familienvater [...] oder den Menschen“ auseinanderzuhalten, entscheidet sich aber im Zweifel für den Menschen, mithin dafür, einfach mal „loszuheulen“ [*Der Großaktionär* von 2006]. Seine trostreiche Frau liest in ihm „wie in einem offenen Buch“; sein Schwiegersohn, Arzt von Beruf, konfrontiert ihn mit Diagnosen tückischer Krankheiten, die im Körper des Kommissars verborgen wirken.

Fazit: Die Ermittler des Kriminalromans *lösen* zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht nur Fälle, sie sind jeweils selbst zum Fall geworden – zum Erkenntnis- und Behandlungsobjekt ‚mütterlicher‘ Sozialarbeiterinnen, medizinischer, psychiatrischer und sozialpädagogischer Diskurse einer spätmodernen, biopolitisch akzentuierten Macht. Sie wurden Antihelden, die auf dem Grab des kalten Helden des 20. Jahrhunderts wachsen und mitunter bizarre Blüten treiben. Orientiert an ‚mythischen‘ Figuren, die Mutter, Hure, Schwester zugleich sind, die sie ebenso bergen, beschützen wie verführen, die also Lichtjahre entfernt sind von jenen ‚femmes fatales‘ der Moderne, die einst den entfesselten Verwertungstrieb des Kapitals allegorisierten, agieren die heutigen Ermittler im Schatten einer – in den fortgeschrittenen Gesellschaften des Westens dominierenden – Bio-Macht.¹⁶ Sie haben damit jeden Anspruch auf Souveränität, der bei den kalten Helden noch verstoßen glomm, preisgegeben. Einmal versucht Fabio Montale, hilflos, aufgeregt und wütend, Batisti, einen eleganten coolen Mafioso der aussterbenden Art, durch Beschimpfungen unter Druck zu setzen: „Er machte sich los und sah mich traurig an. Mitleidig.“ (Izzo, *Total Cheops* 102)

3. Der Antiheld als antipodische Erscheinung, Vexierbild des Maschinenhelden [Schwejk]

Helden erzählen sich selbst, werden erzählt von einer Gemeinschaft, d. h. in der Moderne ersatzweise von Massenmedien. Bei einem ‚Antihelden‘ wie dem von Jaroslav Hašek erfundenen Soldaten Schwejk liegen die Dinge anders: Er erzählt sich niemals selbst und scheint sich auch nie selbst als besonderes Wesen

wahrzunehmen. „Sie sind nichts als Beispiele“, hält der fassungslose Oberleutnant Lukasch seinem Burschen vor (Hašek 222). Worin liegt der Sinn dieser unendlichen „Beispiele“ aus der „Geschichte menschlicher Mißgeschicke“ (Hašek 752), die Schwejk, wie Hermes meistens unterwegs, im Jargon der Prager Unterschichten¹⁷ verbreitet? In bürgerlich-humanistischer Sicht lag ihr Sinn darin, den Eigenwert der Vielfalt kleiner, privater Lebenswelten festzuhalten und gegen die großen Ideologien und Organisationen, gegen die Weltgeschichte auszuspielen; das machte aus Schwejk einen Antihelden der Entideologisierung.¹⁸ Es gibt allerdings eine tendenziell dominierende Zielscheibe des Schwejkschen Spottes: die Eingebildeten, die sich mit ihrer Besonderheit aufblasen,¹⁹ sich eitel aufspielen, inszenieren, wenn sie etwa verkünden, sich umbringen zu wollen, oder wenn sie sich, ganz Lehrer, nicht zurückhalten können, auf ihre Intelligenz hinzuweisen und Vorgesetzte korrigieren.²⁰ Wer auf „seine Überlegenheit“ stolz ist [und sei es auch nur die ‚Überlegenheit‘ dessen, der sich als Selbstmörder inszeniert], wird – so Schwejks Erfahrung – „oft verprügelt“ (Hašek 769). Davon handeln Schwejks Geschichten, darüber machen sie sich lustig.

In marxistischer Lesart blitzt im Lächeln Schwejks ein „präkommunistischer Funke“ auf, Vorschein des „Subjekts der neuen Gesellschaft“, für dessen kollektivistische Moral Schwejk mit seinen Erzählungen „Hebammendienste“ leiste (Haug 40, 69, 66). Er belehre den Einzelnen, dass seine „Besonderheit [...] unhaltbar geworden“ sei, fordere – wie man nicht ohne Schauern liest – dazu auf, „lachend seine Privatcharaktere loszuwerden“ (Haug 49–50). Schwejk – kein Antiheld, sondern ein geschichtsphilosophischer Quasi-Held, ein Geburtshelfer des revolutionären Proletariats? Das ist im 21. Jahrhundert fraglos passé. Aber es fragt sich, woher Schwejk jene Härte und Todesverachtung, woher er jenen ‚allgemeinen‘ Standpunkt nimmt, aus dessen Perspektive – gleichsam mit Hegel und Bergson – das eitel Besondere verlacht wird.

Schwejk zieht freilich ebenso die patriarchalische Ordnung des Militärs, der Habsburger-Monarchie ins Lächerliche – aber nicht, weil er sie verachten oder unter ihr leiden würde, vielmehr weil er sie ‚liebt‘. Das stürzt die Macht in Verwirrung: Als Schwejk in Prag ein Plakat mit dem Kriegsmanifest des österreichischen Monarchen erblickt, schreit er voller Inbrunst: „Heil Kaiser Franz Josef! Diesen Krieg gewinnen wir!“ (Hašek 47), woraufhin man ihn wegen staatsfeindlicher Aufwieglung verhaftet. Der Mann lässt sich aber nicht überführen, bringt die Staatsmacht dazu, sich selbst zu misstrauen. Es ist allerdings Schwejks ‚Liebe‘ zur alten patriarchalischen Ordnung, die das bewirkt, keine hinterhältige

List. Doch diese Liebe ist keine ideologische, nicht von Bewusstsein und Willen gesteuert. Es ist eine triebhafte Liebe, die die monarchischen Machtapparate und ihre Repräsentanten zur Verzweiflung treibt. Mit „feuchtem, sanftem Blick“ begegnet er ihnen, mit einem Blick, der sie, verkörpert durch Oberleutnant Lukasch, „umarmte und küßte“ (Hašek 428–429). Hašeks Erzähler zeichnet Schwejk mit den Zügen des antiken Hermes²¹ sowie des Dionysoskindes, das Hermes zu den Nymphen brachte: Mit der „göttlichen Ruhe eines unschuldigen Kindes“ (Hašek 80) schaut Schwejk die Machthaber an. Und echt dionysisch ist Schwejk als Triebwesen: Sein Begehren ist völlig entgrenzt, die libidinösen Energien, die er entfesselt, schillern in alle Richtungen – mal mit homosexueller Tönung wie gegenüber Lukasch [„mein süßes Seelchen“ (Hašek 429)], an dem er „wie eine verlorene und wiedergefundene Geliebte“ (Hašek 299) hängt und mit dem er sich einen romantischen Liebestod an der Front ausmalt;²² mal mit heterosexueller Tönung, wie wenn er einer Geliebten seines Oberleutnants befehlsgemäß die Wünsche von den Augen abliest und ihr sexuell zu Diensten ist (s. Hašek 195); mal mit sadistischer Tönung, wenn er dem betrunkenen Feldkurat Katz lustvoll jeden Wunsch, auch den Wunsch, ihn zu schlagen, erfüllt: „Der Feldkurat zählte laut die Ohrfeigen, die er bekam, wobei er glücklich zu sein schien. ‚Das tut wohl‘, sagte er, [...] ‚Geben Sie mir noch eins übers Maul.‘“ (Hašek 122) In seinem Militäralltag zeigt sich zuweilen eine masochistische Triebenergie, etwa wenn er lustvoll die Demütigungen der Verhöre, Untersuchungen, Strafen usw. auf sich nimmt.²³ Es ist, als verwandele Schwejk die Machtapparate einer paternitären Ordnung in ‚Wunschmaschinen‘, indem er in ihnen eine Leerstelle sucht, um sie mit libidinöser Energie zu füllen.²⁴ Nach nichts verlangt es Schwejk so sehr, wie danach, funktionierender Teil eines hierarchischen Machtapparats zu sein, seine Lust mit dem Verlangen der apparativ verknüpften Anderen zu verketten. Er betrachtet die Macht wie der „verlorene und wiedergefundene Sohn seinen Vater“ (Hašek 428).

Doch mit solcher ‚Liebe‘, dionysisch entgrenzt und vervielfältigt, können die Machtapparate nichts anfangen: Sein Oberleutnant kommt ebenso wie viele andere ihrer Repräsentanten völlig aus dem Konzept und beginnt in stiller Wut, „in dem schmalen Raum der Kanzlei auf und ab zu gehen“ (Hašek 429). Bestrahlt von Schwejks Liebesenergien, geraten die Agenten der paternitären Mächte in Verwirrung, ins Wanken und fallen manchmal sogar in Ohnmacht.²⁵

Als erzählender ‚Volksgeist‘, als dionysisches Triebwesen tritt Schwejk wie ein gewitzter Antiheld auf, mit dem man sich gern identifiziert, wenn er die monarchistische Ordnung und ihre

eingebildeten Untertanen der Lächerlichkeit preisgibt. Doch damit ist die Hašeksche Figur keineswegs ausgemessen: Sein Schwejk ist hart und erbarmungslos. Als ihm in einer Gefängniszelle ein Beamter, Familienvater, sein Herz ausschüttet, der bei einer Saufftour über die Stränge schlug, antwortet er: „Ja, so ein Augenblick der Lust, wie Sie sich ihn vergönnt ham, zahlt sich nicht aus. Und hat Ihre Frau mit Ihren Kindern von was zu leben, während der Zeit, wo Sie sitzen wern? Oder wird sie betteln gehen und die Kinder verschiedene Laster lernen müssen?“ (Hašek 44) Schwejk – er erklärt es selbst²⁶ – ist zu Trost oder Mitleid nicht fähig, macht Trost und Mitleid zum Gegenstand des Spotts, einer sarkastischen Heiterkeit. Lebensmüden Zeitgenossen wendet er sich „herzlich“ ermunternd zu: „nur lustig ans Werk“ (Hašek 41); den „Trost“, den er angeblich nicht geben könne, verdreht er mit schwarzem Humor in aktive Sterbehilfe (Hašek 741). Wo soziale Gefühle erwartet werden, reagiert Schwejk mit grausamer Heiterkeit.

Hart und erbarmungslos ist Schwejk ebenso sich selbst gegenüber. Als er zu Feldkurat Katz gebracht wird, glaubt er sich auf dem Weg zur Hinrichtung, nimmt dies „gleichmütig“ hin, plaudert mit den Wachsoldaten (Hašek 108). Auf dem Weg zur Wache des Garnisonskommandos streiten zwei Offiziere, ob Schwejk standrechtlich sofort oder erst „nach der Kriegsgerichtsordnung“ gehängt werden soll: „Schwejk, der von den beiden Offizieren geführt wurde und das ganze interessante Gespräche mit anhörte, sagte seinen Begleitern nichts anderes als: ‚Gehupft wie gesprungen.‘“ (Hašek 716) Schwejk offenbart gegenüber Tod und Todesgefahr absoluten Gleichmut: „[...] im Krieg nimmt man auf einen Menschen nicht Rücksicht. Soll er an die Front oder zu Haus gehängt wern. Gehupft wie gesprungen.“ (Hašek 108)

Weint Schwejk einmal, dann ist es ein gerisenes Rollen- und Possenspiel, wie Feldkurat Katz erfahren muss, als er während einer Predigt exemplarisch Schwejks „sündige Seele“ beschwört.²⁷ Schwejks Erscheinung und Verhalten lassen keinerlei Rückschlüsse auf seine ‚Seele‘ zu, bleiben undurchlässig, opak. Was für die Repräsentanten der Macht schier unerträglich ist (Hašek 81). Moderne Macht- und Straftechniken zielen ja, wie Schwejk bewusst reflektiert, nicht mehr auf den Körper – auf eine ‚Poesie‘ der Martern. Sie stellen vielmehr die ‚Seele‘ als eigentümliches Objekt und Zielscheibe der Macht heraus, eine Seele, „die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt [...], Effekt und Instrument einer politischen Anatomie“ (Foucault, *Überwachen* 42). Wo andere eine Seele, eine subjektive Identität haben, trifft man bei Schwejk jedoch auf „Gelatine, Gummi“ (Tucholsky, *Herr Schwejk* 797), auf

etwas, das sich nicht greifen lässt. Schwejk lässt sich einfach nicht als Subjekt anrufen, kann folglich durch das Ritual der Subjekt-Anrufung nicht ‚unterworfen‘ werden, ist nicht belangbar und rechenschaftspflichtig zu machen.

Das verstörende Fehlen von sozialen Gefühlen, von Selbstgefühl, Lebenswillen, d. h. die innere Leere, weist auf ein unsichtbares Band hin, dass Schwejk mit den Frontkämpfern des industriellen Maschinenkrieges verbindet. Denn obwohl in Hašeks Roman keine Schlachten- und Kampfszenen vorkommen, ist die – weltgeschichtlich neue – Erscheinung der Hölle des Maschinenkrieges in ihm überall – wenigstens latent – gegenwärtig. Und damit der Typus des Maschinenhelden, dessen harte, anorganische Konturen, dessen maskenhafte Physiognomie sich antipodisch, einem Vexierbild gleich, hinter der kindlich weichen Erscheinung der Schwejkfigur verbergen.

Schwejk ist gebannt von Bildern zerrissener, zeretzter Körper, die Hašeks ganzen Roman durchziehen (vgl. Hašek 58, 185, 134, 508–509 u. a.). Schwejk und seine Kameraden weichen dem Grauen nicht aus, fassen es – wie einst Melvilles Ahab das entsetzliche Weiß des Wals – immer wieder ins Auge. Der Alltag des großindustriellen Stellungs- und Vernichtungskrieges ist in Hašeks Roman stets präsent: in den „Granatenregen“ und „großkalibrigen Geschützen“, die „ganze Kompanien [...] zerrissen und verschütteten“ (Hašek 195), in „neuartigen, aus Flugzeugen geschleuderten Bomben, die dreimal nacheinander explodieren“ und ganze Städte auslöschen können (Hašek 235), in „Gasmasken zum Vergiften mit Gas“ (Hašek 332), im „Bombardement der Schützengräben“ und im Geschwirr von „Granaten und Schrapnells“ (Hašek 175), im „Fäulnisgestank“, hervorgerufen von Leichen, die im Niemandsland verwesen (Hašek 700). Auch hier steht Hašeks Roman quer zur operettenhaften Schwejk-Folklore „in starker Korrespondenz zur Kriegsrealität“ (Bömelburg 185).²⁸ Schwejk erlebt – im Militäruzug seines Marschbataillons – jene „nackte, verwüstete Landschaft“ (Barbusse, *Das Feuer* 203), jene „Mondlandschaften“ (Jünger, *Der Arbeiter* 99) des Maschinenkriegs.²⁹ Die „irdische Hölle“ (Barbusse, *Das Feuer* 224) des Maschinenkrieges vernichtet auch sämtliche traditionellen Begriffe des Krieges, zumal den des Heldentods. Ihn malt der Einjährig-Freiwillige Marek, zum Bataillonsgeschichtsschreiber ernannt, seinen Kameraden aus: „Der Feind [...] beginnt Sie mit Granaten und Schrapnells zu bombardieren [...] und Ihre Gliedmaßen schwimmen nach all diesen Explosionen über Ihnen frei in der Luft, durchdringen diese mit ihrer Rotation.“ (Hašek 611) Wenn die „Helden unseres Bataillons“ sterben, hat das jeden festlichen, rauschhaften

Charakter verloren: „Der erste von einer Mine zerrissen, der zweite von Giftgasen erstickt.“ (Hašek 612) In den Materialschlachten ist die Kampfkraft der Arbeiter-Soldaten „kein individueller, sondern ein funktionaler Wert: man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus“ (Jünger, *Der Arbeiter* 111). Das Sterben des Einzelnen nähert sich dem „Begriff des Unfalls“ an und lässt die Arbeit nicht ruhen (Jünger, *Der Arbeiter* 148, 112). Das weist auf einen maschinellen Kollektivanspruch, der Körper und ‚Seele‘ der Arbeiter-Soldaten ergreift, sie „geheimnisvoller, härter und rücksichtsloser“ macht (Jünger, *Der Krieg* 11). Der Arbeiter-Soldat agiert im Bewusstsein, „dass er ersetzbar ist und dass [...] die Ablösung in Reserve steht“ (Jünger, *Der Arbeiter* 153). Er funktioniert angemessen, wenn er sich selbst – statt als Held – als austauschbares Funktionselement eines Kollektivs wahrnimmt; wenn er sich affektiv den Anforderungen der großindustriellen Technologie anpasst, Tugenden wie Härte, Erbarmungslosigkeit, Todesverachtung, Gleichmut und Unerschütterlichkeit entwickelt. Er ist dabei [ganz wie Schwejk³⁰] „selbst durch die Aussicht der völligen Vernichtung und der Hoffnungslosigkeit seiner Anstrengungen nicht zu erschüttern“ (Jünger, *Der Arbeiter* 178).

In dem Maße, wie der einzelne Arbeiter-Soldat selbst schon – durch militärische und technologische Disziplinierung – an Körper und Seele mechanisiert ist, wie er an der Macht der zerstörerischen Kriegsmaschinerie teilhat, wie er, eingesenkt ins Kraftfeld der wissenschaftlich gelenkten Technologie, im Dienst ihres blinden Willens steht und alle anderen Bindungen auflöst, ist er ‚Maschinenheld‘. An dessen Spannungsfeld ist die Schwejk-Figur konstitutiv gebunden: Wie die Maschinenhelden sieht [und erzählt] er sich selbst nur als einen *unter* vielen anderen [niemals als einen ihnen *gegenüber*], lebt er in einer virtuellen Kollektivität; wie der Maschinenheld hat er sich von ‚fremden‘ Bindungen gelöst, hat weder Geschichte noch Familie; Wie der Maschinenheld ist er gepanzert mit martialischen Tugenden wie Gleichmut, Ruhe, Todesverachtung, Sarkasmus, Erbarmungslosigkeit und Härte; und er teilt schließlich das innere Gefühlsleben des Maschinenhelden: „Leere“ angesichts des Grauens des Maschinenkrieges (Vgl. Barbusse 224–225). Nicht zuletzt aufgrund der inneren Leere musste, wenn es darum ging, aus Schwejk einen identifikationsfähigen ‚Antihelden‘ zu machen, der schwere Schatten des Maschinenhelden zurücktreten, überblendet werden.

Vom Maschinenhelden – konformistisch, fremdgesteuert, anonyme, sachliche Mächte verkörpernd – kann an sich gar nicht erzählt werden.³¹ Dazu bedarf es erzähltechnischer Verfremdungen. Schwejks tiefenstrukturelle

Bindung an den Maschinenhelden verbirgt sich hinter seiner ‚mythologischen‘ Erscheinung: Das Harte, Kantige, Metallische, Starre in der Ikonographie des Maschinenhelden wird – nach dem von Freud ermittelten Mechanismus – traumlogisch ins Gegenteil verkehrt und kehrt wieder in den Attitüden des Weichen, Sanften, Runden der Erscheinung Schwejks. Um vom Maschinenhelden zu erzählen, konstruiert Hašek in Schwejk ein ‚lebendiges, ohnmächtiges‘ Supplement desselben, stellt er ihn in der Maske, oder besser im Vexierbild eines harlekinischen, hermeshaften ‚Volksgeistes‘ und ‚Antihelden‘ dar.

Schwejks Kumpel Woditschka, ein Bausoldat für Schützengräben, erzählt gern Geschichten von Frontsoldaten, die aus Rache eigene Offiziere unter Feuer nehmen: „Das Luder hat noch gelebt wie eine Katze, so hamr ihm mit zwei Schüssen den Rest geben müssen, damit nichts draus wird; nur gebrummt hat er, aber so komisch, es war sehr gelungen.“ (Hašek 386) Ein andermal gebärdet sich ein Oberleutnant, im Todeskampf „plötzlich das Rückzugssignal“ pfeifend, so komisch, dass sich die Soldaten „um ihn herum totlachen“ (Hašek 387). Das Lachen der Frontsoldaten ist dem archaischen, dem schwarzen Lachen der Schamanen verwandt, wenn sie etwa die ‚bösen Geister‘ der Verstorbenen abwehren oder bei Initiationsritualen [symbolische] Zerstückelungen des Körpers vornehmen. Das schwarze Lachen der Soldaten ist ein Lachen über den Tod im Maschinenkrieg. Es will den unerhörten Schrecken, die Katastrophe in Bann halten, ihnen die Stirn bieten. Doch gleichzeitig offenbart und steigert es den Schrecken in der furchtbaren Gebärde. Das Verlachen des großindustriellen Todes ist ein gewalttätiger, drohender Akt, ein verzweifelter Versuch, den „Katastrophen [...] ein Stück Befreiung abzutrotzen“ (Jurzik 49). Die ‚Befreiung‘ verdichtet sich in den Augenblicken lustvoller Affektentladung: Im schwarzen Lachen scheint die Angst vor an sich unbezwingbaren Gewalten – hier: vor den Elementargewalten großmaschineller Zerstörung – für einen Moment rauschhaft überwunden, entzündet sich in einer von Menschen gemachten Hölle ein Funke menschlicher Souveränität.

Schwejks Komik lässt sich erst durch seine tiefenstrukturelle Bindung an den Maschinenhelden, dessen transindividuelles Energiefeld, konkret begreifen: In dem Lachen über die Absonderlichen und ihren Untergang, in dem Lachen, das Schwejk über die militärische Ordnung auflöst, klingt als Grundton, ‚keynote‘, das schwarze Lachen mit, das den ungeheuren Schrecken des Maschinenkrieges für einen Augenblick bannen, das der unterdrückten, doch alles beherrschenden Angst einen rauschhaften Augenblick der Lust, einen flüchtigen Moment souveräner

Würde abtrotzen will. Das dionysisch entgrenzte Triebwesen, als das uns Schwejk entgegentritt, entsteht im Rausch, in der düsteren Lust der Frontsoldaten des Maschinenkrieges.

Als Antiheld ist Schwejk paradox: Seine „Unzerstörbarkeit“ (Brecht, *Arbeitsjournal* 282) gewinnt er kraft der inneren Bindung an den Maschinenhelden; um indes als Antiheld zu wirken, zu glänzen, muss seine Vermittlung durch die Hölle des Maschinenkrieges gleichzeitig abgedrängt, verschattet werden. Am missbräuchlichsten geschah das in der Konstruktion eines ‚komödiantischen‘ Antihelden, d. h. einer gänzlich harmlosen, gefühlsduseligen Schwejk-Figur, die, verdinglicht zum Klischee des „gemütlichen wie gewitzten böhmischen Kleinbürgers“, verkörpert von Heinz Rühmann oder Peter Alexander, zur Ikone der Folklore- und Tourismusindustrie wurde (vgl. Bömelburg 195–196). Max Brod und Hans Reimann lieferten 1927 mit ihrer Dramatisierung des ‚Schwejk‘-Stoffes *den* dynamischen Interpretanten einer entpolitisierten „Semiose“ [Peirce], welche die sarkastischen Angriffe des Hašek'schen Erzählers auf k.u.k.-Monarchie, Klerus, Militär in kleinbürgerlicher ‚Gemütlichkeit‘ verpuffen lässt. Schwejk wird Hanswurst in einem „pseudo-komischen Offiziersburschen-Schwank“ (Piscator 188), der die Liebeswirren seines Herrn durch die üblichen Verwechslungen und Missverständnisse steigert und sich zum ‚guten‘ Schluss „nichts sehnlicher“ wünscht, „als Pate bei den Kindern des Herrn Oberleutnant und der Frau Oberleutnant stehen zu dürfen“. ³² Während Hašek's Schwejk seinen Herrn aus der Fassung bringt, in zittrige Unruhe, „fürchterliche“ Albträume stürzt, (Hašek 224), ist der Brod/Reimannsche ein gutmütiger Trottel, der „dicke Tränen [weint], welche Lukasch erreichen“ (Knust 16).

Gegen solch hemmungslose Verdrehung der Romanvorlage ins Schwank- und Operettenhafte entwickelte Erwin Piscator mit Bertolt Brecht, Felix Gasbarra und George Grosz 1928 eine textnahe, an dramatisch wirksamen, politisch symbolhaltigen Szenen orientierte Bühnenfassung, die das subversive Potenzial des Romans zur Geltung bringen sollte. Die politisch akzentuierte Verkürzung der Originalpartien ist damit erkaufte, dass Schwejks dionysisch schillernde Triebnatur, mithin seine eigentümliche Kraftquelle, ins Dunkel rückt. Schwejk wird zu einem ‚politischen‘ Antihelden in katastrophischer Zeit, zu einem Vorbild im Überlebenskampf profiliert. ³³ Dazu tilgt man Härte, Leere, das Unheimliche des Hašek'schen Schwejks, trägt ihm eine sentimentale Seelenschicht auf: So entsteht ein Schwejk, der über sein „größliches Schicksal“ weint, der sich selbst und Lukasch „so furchtbar leid“ tut (Knust 97). Damit

Schwejk zum politischen Antihelden wird, der zu einer ironisch gebrochenen Identifikation einlädt, braucht er offenbar ein resonanzfähiges Gemüt, das zu Rührung, Trost, Mitleid fähig und bereit ist. So sehr der politische Antiheld à la Piscator und Brecht dem komödiantischen entgegengesetzt ist, in einem Punkt ist er ihm verwandt: in der zumindest ansatzweisen – von Brecht in *Schweyk im zweiten Weltkrieg* [1943] faktisch und strukturell ausgebauten – Sentimentalisierung, ³⁴ die aus dem Bild Schwejks das Düstere, Harte, ‚Unmenschliche‘, die aus ihm den Schatten des Maschinenhelden wegreuschert.

Dietmar Voss ist Privatdozent am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitet u. a. zur Ästhetik der Moderne, zu Psychoanalyse und Kultur.

1 Über Wahnsinnige, Serienkiller, Kranke, Sexualtrieb-täter, kriminelle Kinder erheben die Machtapparate – in psychiatrischen Gutachten, Anamnesen, behördlichen Dossiers, Protokollen, Entwicklungsprognosen von Sozialpädagogen etc. – ein nahezu vollständiges Wissen als ‚Individuen‘, das durch die Medien öffentlich zirkuliert.

2 Nur wenn ihnen plötzlich und unerwartet die Macht aus den Händen gleitet, aus Machthabern unversehens Unterworfenen werden, entfaltet sich die Individualität der – dann ehemaligen – Machtagenten im grellen Licht der Öffentlichkeit. Wie es im Jahr der Weltfinanzkrise etlichen Groß-Unternehmern, Wall-Street-Brokern, Chefmanagern erging, die man zuvor kaum dem Namen nach kannte, z. B. Adolf Merckle, Bernard Madoff oder Klaus Zumwinkel.

3 Das bezieht sich weniger auf den gebräuchlichen ‚politischen‘ Sinn des Begriffs als vielmehr auf einen ‚kulturanthropologischen‘ Sinn, wie ihn Bataille im kritischen Anschluß an Hegel entwickelte. Siehe Bataille, Georges. *Die Souveränität* [1956]. Übs. E. Lenk. München, 1978: 47–82.

4 Denn „was die Masse anzieht, ist die Existenz einer Region, in der das menschliche Wesen souverän handelt“ (Bataille 50).

5 Siehe Voss *Heldenkonstruktionen*.

6 Das erschließt sich auch aus der Zeichen-Landschaft, in der Nick agiert: Umgeben von „Hügeln mit niedergebranntem Baumbestand [...] nichts als Schienen und das verbrannte Land“ (Hemingway, *Strom* 174); das ist im Kontext von *Müde bin ich, geh zur Ruh/Now I Lay Me* eine „Landschaft der Kastration“: „Meine Mutter [...] verbrannte alles“ (Hemingway, *Strom* 143), zumal die ‚phallischen‘ Dinge, die der Vater und der Sohn so liebten.

7 So merkt er zum Marsch durch den Sumpf von Makata an, „dass, wenn Schlamm und Nässe die physische Energie der Träger untergraben hatten, eine Hundeweitsche ihrem Rücken sehr gut bekam“ (*Stanley* 93).

8 Kurtz erinnert aufgrund seiner Brutalität [die Wildnis zog ihn „durch das Wecken vergessener und brutaler Instinkte“ in Bann] sowie seiner journalistischen Profession [„Er hatte für Zeitungen geschrieben und daran gedacht, dies wieder zu tun“] deutlich an Stanley. Siehe Conrad 157, 164.

9 Der zunächst Livingstone heroisierte: ein Mann „mit dem Heldenmut des Spartaners, der Unbeugsamkeit des Römers, der ausdauernden Entschlossenheit des Angelsachsen“ (*Stanley* 259) – um sich dann als dessen legitimer heroischer Erbe zu inszenieren, was in seiner dritten Afrika-Expedition kulminiert, wenn er [mit direktem Kolonisationsauftrag des belgischen Königs Leopold II.] als moderner Gründungsheroe auftritt.

- 10 Herakles besiegt die lernäische Hydra, indem er, statt eine direkte Konfrontation zu suchen, ihr Umfeld, den Wald anzündet und mit der Feuersbrunst ihre Köpfe ausbrennt; die stymphalischen Vögel tötet er, indem er sie von ihrer Umwelt, den Sümpfen trennt.
- 11 Klaus Heinrich 1987 im Gespräch mit Heiner Müller und Wolfgang Storch. Siehe Heeg u. a. 31.
- 12 Siehe hierzu Johnson 64–65.
- 13 Siehe etwa Compart 37.
- 14 Alain Delon z. B., der in seinem Leben die Helden-Mythen seiner Filmrollen zu verwirklichen strebte, war stets stolz auf seine klandestinen ‚Freundschaften‘ im Unterweltmilieu und darauf, seine dubiosen ‚Freunde‘ nie verraten zu haben. Vgl. Compart 38.
- 15 „Die Frauen konnten mich nicht verstehen und ich litt darunter, wenn sie gingen. [...] Ich hatte kein Vertrauen [...], um mein Leben und meine Gefühle in irgendjemandes Hand zu legen. [...] Der Stolz des Verlierers. Und ich musste zugeben, dass ich im Leben immer verloren hatte.“ (Izzo 120)
- 16 Siehe dazu Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft* 282–311. Sowie Voss, *Leben machen und sterben machen* 109–120.
- 17 Welchen die Übersetzerin Grete Reiner kongenial als ‚Böhmakeln‘ wiedergab, das sowohl auf die Lokalsprache der deutschen Minderheit in Prag als auch auf den Jargon der tschechischstämmigen Arbeiterbevölkerung in der Wiener Region Bezug nahm. Mit der Folge, dass die deutsche Fassung „erheblich stärker dialektal geprägt [ist] als die tschechische Ausgangsfassung“ (Bömelburg S. 190).
- 18 Vgl. Janouch, *Jaroslav Hašek, Der Vater des braven Soldaten Schwejk*.
- 19 Vgl. die Geschichte vom „aufgeblasenen“ Gefreiten, der auf die Krankenstation kam (Hašek 754).
- 20 Siehe Schwejks Reaktionen auf seine Zimmerwirtin Fr. Müller, die aus dem Fenster springen will (Hašek 56) oder auf einen Mitgefangenen in der Separationszelle (Hašek 41). Vgl. weiter die Geschichte vom besserwisserischen „unglücklichen Lehrer“ in Uniform (Hašek 693).
- 21 Schwejk salutiert mit einem „unendlich zufriedenen, sorglosen Gesicht. Er sah aus wie der griechische Gott des Diebstahls in der nüchternen Uniform eines österreichischen Infanteristen.“ (Hašek 428)
- 22 „Das wird was Wunderbares sein, wenn wir beide zusammen für Seine Majestät den Kaiser und seine Familie fallen wern...“ (Hašek 227). Homoerotische Begegnungen auch mit anderen Offizieren (s. Hašek 745).
- 23 Als man Schwejk zum zweiten Mal hintereinander aus der Zelle zum Verhör beordert, fürchtet er, „die übrigen Herrn“ Mitgefangenen könnten „auf mich eifersüchtig wern“ (Hašek 25).
- 24 Auf die Frage eines Kommissars der Polizeidirektion („Gestehn Sie alles?“) antwortet Schwejk „weich“: „Wenn Sie wünschen, Euer Gnaden, daß ich gesteh, so gesteh ich, mir kanns nicht schaden. Wenn Sie aber sagen: ‚Schwejk, gestehn Sie nichts ein‘, wer ich mich herausdrehn, bis man mich in Stücke reißt.“ (Hašek 26)
- 25 Vgl. etwa Hašek 48, 551, 583.
- 26 Dem Feldkuraten Martinec, in die Zelle gekommen, um Schwejk „geistlichen Trost zu gewähren“, erklärt er, beider Rolle parodistisch verdrehend, er, Schwejk „habe nicht die Beredsamkeit, dass ich jemandem in seiner schwierigen Lage einen Trost geben könnt.“ (Hašek 739)
- 27 In der Sakristei klärt er den Priester auf: „Ich hab gesehen, dass zu ihrer Predigt ein gebesserter Sünder fehlt, den Sie vergeblich in Ihrer Predigt gesucht ham. So hab ich Ihnen wirklich die Freude machen wolln [...], und mir selbst wollt ich einen Jux machen.“ (Hašek 94)

28 Vgl. Barbusse 11, 223–224.

29 Siehe etwa Hašek 621, 700.

30 Im Gefängnis der Polizeidirektion hält es Schwejk für „angezeigt, den Arrestanten die vollständige Hoffnungslosigkeit ihrer Situation zu erklären.“ (Hašek 20)

31 Was etwa die Dramaturgen des Hollywood-Kinos veranlasste, über das Wirken von Kampfmaschinen wie Rambo oder Terminator das narrative Netz eines rebellischen, romantischen Volkshelden zu stützen.

32 So Herbert Knust in seinem Resümee der Brod/Reimannschen Dramatisierung; Knust 17.

33 Vgl. folgende Szene: „Marek: Er [Schwejk] schläft friedlich, als ob ihn der ganze Krieg nichts angehe. / 1. Soldat: Er weiß, sie werden ihm nichts tun. / Marek: Ich sag euch, er kommt von uns allen am besten durch diese Scheißzeit.“ (Bühnenfassung des Piscator-Kollektivs; Knust 95).

34 Hier zeigt sich, dass für die Piscator-Fassung eben nicht nur der Roman, sondern „auch die Brod-Reimannsche Version als Vorlage benutzt wurde“ (Knust 22).

Literatur

- Barbusse, Henri. *Das Feuer. Tagebuch einer Korporalschaft* [1916]. Frankfurt am Main: Fischer, 1986.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Bataille, Georges. *Die Souveränität* [1956]. Hg. / Übs. E. Lenk. München: Matthes & Seitz, 1978.
- Bömelburg, Hans-Jürgen. „Der andere Untertan. ‚Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk‘ von Jaroslav Hašek.“ *Literatur, die Geschichte schrieb*. Hg. Dirk van Laak. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011: 182–197.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Hg. Werner Hecht. Berlin: Aufbau, 1972.
- Compart, Martin. „Kinomythos Alain Delon.“ *dark zone. Ein Noir-Reader*. Hg. Martin Compart. Erkrath: Strange, 2004: 36–40.
- Conrad, Joseph. *Herz der Finsternis. [Heart of Darkness, 1911]*. Übs. F. Lorch. Zürich: Diogenes, 1977.
- Dietze, Gabriele. *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997.
- Döblin, Alfred. *Berge, Meere und Giganten*. Olten/Freiburg im Breisgau: Walter, 1977.
- Foucault, Michel. *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975–76*. Übs. M. Ott. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- . *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übs. W. Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Hašek, Jaroslav. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923]. Übs. Grete Reiner. Berlin: Aufbau, 2011.
- Haug, Wolfgang Fritz. *Bestimmte Negation. ‚Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk‘ und andere Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Heeg, Günther u. a. Hg. *Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch mit Peter Kammerer und Wolfgang Storch*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Jenaer Realphilosophie*. Hamburg: Meiner, 1969.
- . *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke. Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*. Werke. Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hemingway, Ernest. *Der alte Mann und das Meer [The Old Man and the Sea] und andere Meisterwerke*. Übs. A. Horschitz-Horst. Stuttgart: Europäischer Buchklub, 1955.
- Hemingway, Ernest. „Großer doppelherziger Strom [Big Two-Hearted-River].“ Übs. A. Horschitz-Horst. *Die Nick Adams Stories*. Ernest Hemingway. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
- Izzo, Jean-Claude. *Total Cheops. Die Marseille-Trilogie*. Zürich: Unionsverlag, 2007.
- Janouch, Gustav. *Jaroslav Hašek. Der Vater des braven Soldaten Schwejk*. Bern/München: Francke, 1966.
- Johnson, Diane. *Dashiell Hammett. Eine Biographie*. Zürich: Diogenes, 1985.
- Jünger, Ernst. *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* [1932]. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.
- . *Der Krieg als inneres Erlebnis*. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1940.
- Jurzik, Renate. „Die zweideutige Lust am Lachen. Eine Symptomanalyse.“ *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Hg. Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt am Main: Syndikat, 1986: 39–51.
- Kerényi, Karl. *Die Mythologie der Griechen*. Bd. II. Die Heroen-Geschichten. München: dtv, ¹⁸1999.
- Knust, Herbert, Hg. *Materialien zu Bertolt Brechts ‚Schwejk im zweiten Weltkrieg‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Lacan, Jacques. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Das Seminar von Jacques Lacan, Bd. 2. Übs. H.-J. Metzger. Olden/Freiburg im Breisgau: Walter, 1980.
- Lao-Tse. *Tao Te King*. Übs. Victor von Strauß. Zürich: Manesse, 1959.
- Lethen, Helmut. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Melville, Herman. *Moby Dick oder der Wal [1851]*. Übs. A. u. H. Seiffert. Frankfurt am Main: Insel, 1977.
- Müller, Robert. *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs [1915]*. Stuttgart: Reclam, 1993.
- Piscator, Erwin. *Das politische Theater*. Neubearb. v. Felix Gasbarra. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.
- Stanley, Henry M. *Wie ich Livingstone fand [How I found Livingstone, 1872]*. Heinrich Plechita, Hg. Stuttgart/Wien: Edition Erdmann, 1995.
- Tucholsky, Kurt. „Herr Schwejk“ [1926]. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* [1923]. Hašek, Jaroslav. Übs. Grete Reiner. Berlin: Aufbau, ²⁰11: 795–799.
- Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen.“ *KulturPoetik*. 2. 2011: 181–202.
- . „Leben machen und sterben machen. Facetten der Bio-Macht.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 741. 2011: 109–120.

Alice Spinelli

Der Antiheld Astolfo und die Entheroisierung der Ritterepik zwischen Mittelalter und Renaissance*

1. Der theoretische Rahmen: ein heuristischer Vorschlag zur Definition des Antihelden

Wer der Frage nachgehen will, was genau im diachron sich wandelnden und transnational ausgeweiteten Gattungsbereich der Ritterepen und -romane einen Antihelden ausmacht, unternimmt in vieler Hinsicht ein ambitioniertes Forschungswagnis. Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens resultiert nicht nur daraus, dass sich die Sekundärliteratur zur Antiheldentheorie – soweit ich weiß – kaum mit dieser Tradition auseinandergesetzt hat.¹ Hinzu kommt das methodologische Grundproblem, dass sich das heroische Wertegerüst der mittelalterlichen ‚Chansons de Geste‘ und der aus der Hybridisierung von karolingischem Versepos und höfischem Roman entstandenen frühneuzeitlichen ‚poemi epico-cavallereschi‘² keineswegs auf einen einheitlichen Tugendkatalog zurückführen lässt. Ganz im Gegensatz zur Vorstellung eines manichäischen Repertoires fester Verhaltensmuster hat sich das epische Ritterethos der Dynamik der [Kultur-]Geschichte und der Weltanschauungen nicht entziehen können. Mit den Worten von Jean-Claude Vallecalle, der sich mit dem Thema der Heldenkonstruktion in den französischen und franko-italienischen Roland-Epen beschäftigt hat: „Rien n'est plus fragile, malgré les apparences, que l'heroïsme épique“ (Vallecalle 1423). Überdies bestimmen ethische Aporien [vor allem die komplizierte Ausbalancierung von ‚fortitudo‘ und ‚sapientia‘] das Kriegsverhalten von Roland selbst, dem ‚miles Christi‘ par excellence, bis zum kathartischen Selbstopfer bei Roncesvalles. Je problematischer der affirmative Gegenpol der Antithese, desto schwerer fällt die Aufgabe, den komplementären Begriff des ‚Antihelden‘ zu fassen – ein Begriff, der gerade aufgrund seiner nur relationalen Definierbarkeit ex negativo einen festen dialektischen Ankerpunkt benötigt.

Auch lässt die polysemische griechische Präposition ‚anti‘ per se mehrere Artikulationsformen dieser charakterbestimmenden Gegensätzlichkeit zu. Zugunsten der theoretischen Synthese reduziere ich die Problematik auf zwei grundsätzliche Deutungsoptionen – obwohl es nahe liegt, dass sich in der literarischen Praxis facettenreichere Beispiele finden, die über die hier vorgeschlagene Klassifizierung hinausgehen. Das Präfix ‚Anti-‘ markiert entweder eine ‚qualitative Opposition‘, d. h. die Umkehrung positiver Eigenschaften zu ihren negativen Pendanten – was eine Art ‚dämonische‘ Übergröße gar nicht ausschließt; oder der Gegensatz wird als ‚quantitative Privation‘ aufgefasst, d. h. als Mangel an jenen positiven Eigenschaften, die in einem kulturhistorisch spezifischen Referenzrahmen zu erwarten wären – was eine Skalierung ‚in minore‘ der handelnden Gestalt notwendigerweise voraussetzt. Da wir für die erste der beiden Realisationsformen des Antiheroischen bereits über die Bezeichnung ‚Antagonist‘ bzw. ‚Bösewicht‘ verfügen,³ halte ich es in dem vorliegenden Zusammenhang für definitorisch produktiver, unter der Kategorie des episch-ritterlichen Antihelden lediglich den letzteren Figurentypus zu verstehen – „the man who is given the vocation of failure“ (Cuddon 46).⁴

Das Defizit an hervorragenden Qualitäten, das den Antihelden den Anforderungen seiner Gesellschaft sowie deren Verhaltenskodex nicht gerecht werden lässt und ihn dadurch zum stetigen Scheitern verurteilt, impliziert nicht zwangsweise eine komische Tonlage – man denke nur an die ‚Nichtsnutze‘ bzw. die ‚Taugenichtse‘ der Moderne. Allerdings lässt sich de facto beobachten, dass in der Ritterliteratur des Mittelalters und der Frührenaissance die Misserfolge antiheroischer Handlungsfiguren normalerweise komisch konnotiert sind.⁵ Da die literarische Komik eine sehr heterogene Phänomenologie kennt [ihr Wirkungsspektrum reicht von der Ironie bis zur Parodie, vom Lächeln bis zum Lachen], bedarf es hier jedoch weiterer Ausdifferenzierungen,

um das Untersuchungsfeld meines Beitrags zu beschränken. Dazu berufe ich mich auf ein Unterscheidungspaar, das Jauss im Anschluss an Baudelaire und Freud formuliert hat. Jauss zufolge kann man in der abendländischen Literaturgeschichte zwei differente Ausprägungen des „komischen Helden“ erkennen:⁶ zum einen den „grotesken Helden“ (Jauss 109), bei dem das Komische „der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur“ (Jauss 104) – exemplarisch bei Rabelais – entspringt und seitens des Lesers in der „distanzaufhebenden Partizipation“ des „Lachens mit“ (Jauss 107) resultiert; zum anderen den „unheroischen Helden“ (Jauss 108–109), bei dem die Komik durch „die Herabsetzung eines Helden aus erwarteter Vollkommenheit und vorgegebener Idealität“ (Jauss 104) entsteht: „Der komische Held ist nicht an sich selbst, sondern vor einem Horizont bestimmter Erwartungen, mithin im Hinblick darauf komisch, daß er diese Erwartungen oder Normen negiert“ (Jauss 105). Wirkungsästhetisch erzeugt diese „Komik der Gegenbildlichkeit“ (Jauss 105) ein „Lachen über“ (Jauss 107), das meistens ein distanzschaffendes Überlegenheitsgefühl des Rezipienten ausdrückt.

Offensichtlich passt letzterer Figurenentwurf am besten zu der oben umrissenen Definition des Antihelden als eines dem sozialen Standard nicht gewachsenen ‚hässlichen Entleins‘. Bei dem ‚grotesken Helden‘ wird indessen der Mangel an nobilitierenden Merkmalen und Fertigkeiten durch ein Übermaß kreatürlicher Eigentümlichkeiten sowie durch ludisch-hedonistische, hemmungslose Ausschweifungen und ‚exploits‘ konterkariert und in den Hintergrund gerückt.

Gleichwohl ließe sich die von Jauss festgestellte Opposition in der Praxis der gattungshistorischen Beschreibung nuancieren: So weisen viele Protagonisten des von Jauss der ‚Komik der Gegenbildlichkeit‘ zugeschriebenen Travestie-Genres, z. B. in den dialektalen Tasso-Parodien des italienischen Barock, deutlich derb-groteske Züge auf [Lust am übertriebenen Trinken und Essen; eine alles bestimmende Körperlichkeit, die gerne ein triviales Imaginarium skatologischer und sexueller Allusionen mit sich bringt]. Ich möchte daher vorschlagen, die Polarität zwischen ‚grotesker‘ und ‚gegenbildlicher‘ [Anti-]Helden-Komik in eine skalierbare, dem Dominanzkriterium unterworfenen Relation zu überführen.⁷ Davon ausgehend kann man zwei parallel wirkende Haupttendenzen der Deheroisierung des epischen Ritters in der italienischen Renaissanceliteratur beschreiben. Auf der einen Seite lässt sich eine ‚karnevaleske‘ Gattungslinie ausmachen, von Luigi Pulcis *Morgante* über Teofilo Folengos makkaronische Schelmen dichtungen bis zu Alessandro Tassonis *La secchia rapita* als Stamm- und Hauptwerk der

sogenannten heroisch-komischen Tradition. Darin spielen die grotesken Spezifika einer ‚bachtinianischen‘ ‚verkehrten Welt‘ und eine sprachlich zugespitzte Drastik die maßgebliche Rolle. Auf der anderen Seite findet sich eine auf höchstem Kunstniveau von Matteo Maria Boiardo und Ariost vertretene Filiation, die im Gegensatz dazu die skurrilen und burlesken Elemente [wenn es solche überhaupt gibt] zwar nicht überwiegen lässt, doch in die ritterliche Welt idealitätsstörende Handlungsfiguren mit ‚gegenbildlich-komischen Verhaltensweisen einführt.

Auf diesem zweiten Gattungsstrang, in dem das eingangs entworfene Antiheldenmuster mit der Figur Astolfo ganz plastisch in Erscheinung tritt, liegt der Schwerpunkt meiner Kurzanalyse. Unberücksichtigt bleibt also die erste Textgruppe, auch wenn ihre Exponenten [v. a. Pulcis *Morgante*] im engen intertextuellen Verhältnis zu der ‚cantari‘-Tradition sowie mit Boiardos *Innamoramento de Orlando* stehen. Allerdings lässt sich eine derartige Einschränkung auch dadurch rechtfertigen, dass die hyperbolische Heterodoxie des Karnevalesken einen nur vorläufigen Tabubruch darstellt und deswegen paradoxerweise ein relativ geringes *gattungsinternes* Innovationspotenzial besitzt.⁸ Über die weniger extreme, dennoch graduell an Bedeutung gewinnende Unkonventionalität komisch-antiheroischer Außenseiter der ‚Gegenbildlichkeit‘ kommt hingegen ein irreversibler Unterminierungsprozess zustande, der das Fiktionsuniversum der legendären Ritter ohne Furcht und Tadel seines überlegenen Stellenwertes nach und nach beraubt und es letztendlich von innen auflöst.

2. ‚Nomen‘ – ‚omen‘: Wortgeschichte und Figurengese

In der Hoffnung, mit diesen Abgrenzungen die konzeptionelle Ausrichtung meiner exemplarischen Untersuchung hinreichend klar gemacht zu haben, wende ich mich der fiktionalen Ritterfigur Astolfo und ihrer literaturhistorischen Entwicklung zu.⁹ Schon Astolfos Name lohnt eine nähere Betrachtung: Denn ‚am Anfang war das Wort‘, könnte man wohl im [ganz profanen] Bezug auf seine literarische Genese feststellen.

Der ursprünglich langobardische Eigenname ‚Aistulf‘ [lat. ‚Astolfus‘, it. ‚Astolfo‘] wandelte sich im Altfranzösischen zu ‚Estout‘.¹⁰ Daraus entstand eine homophonische Interferenz mit dem Adjektiv ‚estout‘, „téméraire, présomptueux, insensé“ (Godefroy 631); und der Gleichklang führte zu einem semantischen Kurzschluss. Dieser ist zwar etymologisch unbegründet [das Adjektiv stammt vermutlich aus dem germanischen ‚stolt‘, dt. ‚stolz‘, eventuell gekreuzt mit dem lt.

‚stultus‘, ‚dumm‘], hatte aber die automatische Assoziation der adjektivischen Bestimmungen mit dem semantisch opak gewordenen Eigennamen zur Folge.

Dass die Sinnüberschneidung in den altfranzösischen ‚Chansons de Geste‘ ganz bewusst ausgenutzt und thematisiert werden konnte, vermag eine höchst interessante Textstelle aus dem *Gui de Bourgogne* anschaulich zu belegen. Ohne ihn als seinen eigenen Sohn zu erkennen, tadelt Otto von Langres den jungen Estout, indem er über eine rhetorisch knapp gehaltene ‚aequivocatio‘ einen kausalen Zusammenhang zwischen seinem Namen und seinem frechen, rücksichtslosen Hochmut explizit herstellt:

Quant Estous l’entendi, si frongi le guernon
Et rooille les ieus, samblant fait de felon.
Ou que il voit son pere, si li dit sans reson:
‚Par mon chief, dans viellars, je vos tien
a bricon,
Quant vos issi mesdites du riche roi Guion;
Onques meilleur de lui ne chauça d’esperon.
Par icel saint apostre c’on quiert en pré
Noiron,
Parpoinevos arrachelabarbeetleguernon,
Ouquenevos porfententresciq’elmenton.‘
Et dist Oedes de Lengres: ‚Tu as mult
verai non:
Tu es fel et estous; Estous t’apele l’on.‘¹¹
(*Gui de Bourgogne*, V. 883–893)

Dabei handelt es sich keineswegs um ein naives Wortspiel. Vielmehr spiegelt sich in diesen Verszeilen jene in der mittelalterlichen Vorstellung tief verankerte ‚substantialistische‘ Sprachauffassung wider, welche die Arbitrarität des linguistischen Zeichens leugnete und dazu tendierte, zwischen phonetisch ähnlichen oder identischen Wörtern eine verborgene Sinnrelation zu postulieren. Die Entstehungsgeschichte von Astolfo/Estout setzt aber darüber hinausgehende und literaturgeschichtlich viel aufschlussreichere Vorgänge voraus: Denn es lässt sich schlussfolgern, dass die handelnde Figur in ihrer merkwürdigen Beschaffenheit aus dem zum ‚omen‘ uminterpretierten ‚nomen‘ schlechthin herausgewachsen ist. Anders formuliert: Astolfo/Estout hat seine Existenz als relevanter Handlungssträger insofern seinem Namen zu verdanken, als dieser durch den semantischen Gehalt des gleichklingenden Adjektivs neu konnotiert worden war und mithin Anregungen zu einer munteren ‚ethopoeia‘ lieferte. Den Nachweis dafür erbringt die überlieferte karolingische Tradition selbst: Bei dem sogenannten Pseudo-Turpinus – einer lateinischen Chronik des 12. Jahrhunderts, die aufgrund ihrer apokryphen Zuschreibung an den Erzbischof Karls des Großen als höchste ‚auctoritas‘ unter den Quellen für den Rolandstoff galt – wird Ottos Sohn nur an wenigen Stellen genannt und

nicht näher charakterisiert, geschweige denn, dass ihm übermäßige Kühnheit oder gar Dummheit vorgeworfen würden. Erst in den altfranzösischen ‚Chansons de Geste‘, deren sprachliches Substrat alleine die beschriebene Semantisierung seines Namens erlauben konnte, kommt Estout eine bedeutendere Rolle zu – gerade im Zeichen von Haltungen und Aussagen, die mit Blasiertheit und Irrwitz, d. h. den Prädikaten des phonetisch konvergenten Adjektivs ‚estout‘, konform sind.

Kurz: Die onomastisch bedingte Ausformung von Astolfo zum Antihelden stellt einen wohl singulären Fall dar. Eine solche Sinnableitung aus einer lautlich motivierten Wortüberblendung mag in Anbetracht des mittelalterlichen Sprachsymbolismus nicht überraschen; man denke hier an die wohlbekanntere Stelle aus Dantes *Vita nova*, 6.4: „Nomina sunt consequentia rerum“ (Dante 66). Bemerkenswert ist aber, dass dieser kognitive Habitus nicht nur eine Interpretation ‚a parte subiecti‘ bereits bestehender Eigenschaften und Umstände lenkt, sondern auch ‚a parte obiecti‘ der Gestaltung eines außergewöhnlichen, ‚antiheroischen‘ Akteurs *nach seinem Namen* zugrunde liegt: Das Zusammenspiel von ‚signifiant‘ und ‚signifié‘ wird demnach zum fortwirkenden Handlungsmovens. Im Gegensatz zu Dantes Formulierung müsste somit Astolfos Motto lauten: ‚res sunt consequentia nominum‘.

Einer ganz außerordentlichen Laune des Schicksals – und der französischen Sprache – verdanken wir somit das Hervortreten eines der lustigsten und erfolgreichsten Mitglieder des karolingischen Personals.

3. Die antiheroische Stilisierung des Astolfo/Estout von der *Entrée d’Espagne* zu Boiardo

Tritt Astolfo/Estout in französischen Heldenepen wie dem *Gui de Bourgogne* zum ersten Mal auf, handelt es sich aber zumeist um Cameos. Erst in der franko-italienischen *Entrée d’Espagne* [erste Hälfte des 14. Jahrhunderts] – verfasst von einem anonymen Paduaner in einer ‚Mischsprache‘, die in die galloromanische Textoberfläche beträchtliche ‚Italianismen‘ hineinschiebt – nimmt die handelnde Figur festere Konturen und eine herausragende Rolle an.¹² Wie bereits angedeutet, entsprechen Astolfos Persönlichkeit und sein Verhalten den wohl ‚antiheroischen‘ Attributen, die sein Name evoziert: Als Größenwahnsinniger Aufschneider und tollpatschiger Wagehals verkörpert er den ‚Miles gloriosus‘-Topos am besten; ferner lässt der ‚kontrapunktische‘ [doch affektiv berührende]

‚compagnonage‘ [‚Kameradschaft‘] mit dem tapferen und bescheidenen Cousin Roland die Diskrepanz zwischen seiner verzerrten Selbstwahrnehmung und seiner Feigheit noch deutlicher hervorstechen.¹³ Dass seine Unbeholfenheit in kriegerischen Auseinandersetzungen ihn oft in Gefangenschaft geraten lässt, tut seiner prahlerischen Hybris keinen Abbruch; und so sehr sein ‚Curriculum Vitae‘ als Paladin Karls des Großen enttäuschen mag, fehlt es ihm dennoch nicht an Witz. Sein Schandmaul lästert nicht nur gerne über die ‚heidnischen‘ Feinde, sondern auch über seine eigenen Gefährten,¹⁴ die ihn wiederum halb ernst, halb scherzhaft aufreizen und verspotten, im Grunde aber seine Gesellschaft genießen. Da er sympathisch wirkt, erfreut er sich einer buchstäblichen ‚Narrenfreiheit‘ [als ‚buffone‘, Narr, wird er in den späteren, mit der *Entrée* eng verwandten italo-romanischen Rittererzählungen tatsächlich oft apostrophiert],¹⁵ der er verdankt, dass er Mankos bzw. Verfehlungen seiner Genossen zur Sprache bringen darf: In diesem Sinne erfüllt er eine demaskierende Funktion. Auch wenn sie durch einen vornehmlich heiteren Kontext scheinbar neutralisiert oder zumindest entschärft wird, dient die spöttische Zunge von Estout nicht nur einer bloßen ‚variatio‘-Poetik, welche die epische ‚gravitas‘ durch leichte Interludien zu mildern sucht. Im Endeffekt werden die makellosen Paladine der epischen Tradition als Menschen mit Schwächen und Idiosynkrasien enthüllt, und so sind die knackigen Witze und die schlagfertigen Antworten Astolfos ein erster Schritt zu jener Demystifizierung der erhabenen Ritterwelt, die sich in Boiardos *Inamoramento de Orlando* und vor allem in Ariosts *Furioso* vollziehen wird.

Ähnlich wie in der *Entrée d'Espagne* verhält es sich in den davon abhängigen volkssprachlichen Prosa- und Verserzählungen [den ‚cantari‘ und ‚libri di battaglia‘] der ‚matière de France‘, etwa der *Spagna*. Die antiheroische Figur des tapsigen Angebers mit dem frechen Mundwerk hat derart an narrativer Relevanz und Frische gewonnen, dass der Mechanismus der Komik, anfänglich angetrieben durch das Zusammenfließen von Eigennamen und Adjektiv, selbständig fortwirken kann, auch wenn die Sprache keine Sinnüberlagerung mehr rechtfertigt [das italienische Äquivalent von ‚Estout‘, ‚Astolfo‘, ist nämlich semantisch ‚stumm‘]. Allerdings neigt diese populäre ‚Trivalliteratur‘¹⁶ eher dazu, Astolfos Allüren in skizzenhaften Szenen mit sich wiederholenden, gern deftigen Pointen zu fixieren: Eine skeptische Haltung gegenüber dem epischen Wertekodex insgesamt ist damit nicht gemeint; vielmehr wird Astolfo als ‚schwarzes Schaf‘ abgesondert und verharmlöst.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, warum sich in der epischen Literatur

italienischen Ursprungs zwischen Tre- und Quattrocento die exzentrische und ‚dissonante‘ Figur dieses komischen Antihelden bewährt hat – wobei Estouts entweihender Scharfsinn in der *Entrée* von größerem Belang zu sein scheint als die standardisierten Gags der Volksromane. Entscheidend ist hier der Verweis auf jene frühneuzeitliche Pluralisierung der Weltbilder und Diskurse, auf die Klaus Hempfer bei seiner Theoretisierung einer renaissancespezifischen ‚episteme der Heterogenität‘ besonders abgehoben hat.¹⁷ Wenn das einheitliche Denksystem des Mittelalters einem flexibleren Wahrheitsverständnis weicht, öffnet sich auch innerhalb einer ‚affirmativen‘ Gattung wie der epischen der Raum für die Mehrdeutigkeit – d.h. für eine komplexere Anthropologie sowie für die Problematisierung der dominierenden Werteordnung. Wegweisend finde ich überdies die Ausführungen von Henning Krauß zu den soziopolitischen Rahmenbedingungen der franko-italienischen Epik: Entstehungskontext und Zielpublikum sind im Oberitalien des 14. Jahrhunderts eher von einer ‚bürgerlichen‘ Mentalität geprägt als in genuiner Weise auf die feudalen Idealprinzipien ausgerichtet (Krauß 217–240).¹⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Entstehung alternativer Verhaltensmuster sowie die ersten Spuren einer Desublimierung des adeligen Rittertums relativ schlüssig interpretieren.

Neben diesen ‚extraliterarischen‘ Triebkräften muss aber auch ein ‚intraliterarischer‘ Faktor mitgewirkt haben, und zwar der textkonstitutive Einfluss ‚konkurrierender‘ Gattungen, die in Italien an der Epochenschwelle zwischen Spätmittelalter und Renaissance aufblühten bzw. welche der humanistische Rückgriff auf die Antike wieder in Kraft zu setzen versuchte. Sowohl in den ästhetisch wenig anspruchsvollen, doch bei einem vielschichtigen Publikum verbreiteten ‚cantari‘ und ‚libri di battaglia‘ als auch [mit kunstvollerer Raffinesse kaschiert] in Boiardos *Inamoramento de Orlando* finden sich in Astolfos Peripetien Handlungsmuster und komische Ursache-Wirkung-Beziehungen, die dezidiert der vorausgehenden und zeitgenössischen Novelistik entstammen. Insbesondere mit der Untergattung der ‚beffa‘-Novellen ‚à la Boccaccio‘ wird ein intertextuelles Netz von Systemreferenzen hinsichtlich der Erzähllogik und des implizierten Psychologieverständnisses geknüpft.¹⁹ Bei Boiardo spielt zudem die römische Komödie eine Rolle – was nicht verwundern darf, wenn man bedenkt, dass er im Auftrag seines Herrschers Ercole I. von Este um die italienische Übersetzung plautinischer Werke und deren Bearbeitung für die ferraresische Bühne bemüht war. Erstaunlich ist allerdings die virtuose Art und Weise, wie er im zweiten Buch des *Inamoramento de Orlando* einen sich über drei Gesänge

erstreckenden Handlungsstrang komplett vor der Folie einer ‚fabula palliata‘ von Plautus [der *Capitivi*] aufbaut:²⁰ Boiardos geschickte ‚aemulatio‘ gliedert die lateinische Vorlage stillschweigend in die ‚entrelacement‘-Struktur seines Romans ein und transformiert Astolfo zur Schlüsselfigur wider Willen in einer eingerahmten ‚Komödie der Irrungen‘.²¹ Ausschlaggebende Voraussetzung für das Gelingen des intertextuellen Camouflage-Verfahrens ist jedoch, dass der überempfindliche, anmaßende, streitlustige Astolfo sich genauso verhält, wie man ihn aus der franko-italienischen und volkstümlichen Roland-Tradition kennt, zumal seine Gefährten ihn wie gewöhnlich als ‚Narren‘ vorstellen²² – aber mit weitreichenden, ja handlungslogisch folgenschweren Implikationen.²³ Astolfo gerät mithin in ein Labyrinth aus Anspielungen und Quellenbezügen, an der Schnittstelle von humanistischer Gelehrtheit und traditionsbildendem ‚Mainstream‘.

Trotzdem kann sich Boiardo mit einer – wenn auch meisterhaften – Gattungs- und Quellenkontamination vor einem vorgegebenen narrativen Hintergrund keineswegs begnügen: Seinem Astolfo wird an anderen Stellen ein überraschendes Schicksal zuteil, das den Erwartungshorizont des Lesers durchbricht und somit die Originalität seines Werkes deutlich herausstreicht. Im ersten Gesang des *Inamoramento de Orlando* betritt Astolfo in der bekannten Art und Weise die Bühne: Voller Hochmut stellt er sich seinem sarazenischen Gegner zum Zweikampf, doch wird er im Nu besiegt und aus dem Sattel geworfen [daran sei aber der Sattel schuld, klagt er!].²⁴ Kurz darauf stößt er freilich zufällig auf die magische Lanze Argalias; obwohl er nichts über ihre Zauberkräfte weiß, beschließt er aus reiner Neugier, sich die Waffe anzueignen.²⁵ Als er dann erneut einen scheinbar unbesiegbaren Feind schwadronierend zum Duell fordert, fürchten sich seine Gefährten und Karl der Große vor der Blamage, die sie sich von dem bizarren Paladin erfahrungsgemäß erwarten. Zum Erstaunen aller Anwesenden [nicht zuletzt seinem eigenen] triumphiert er aber dank der magischen Lanze über seinen Gegner.²⁶ Die Komik entspringt hier nicht, wie im Regelfall, dem peinlichen Scheitern des Antihelden, sondern umgekehrt seinem intra- und extradiegetisch erwartungsdurchbrechenden Avancieren zum ‚Helden der Stunde‘ – und dies nicht ‚just for one day‘, denn der stoßweise Einsatz der Zauberwaffe befähigt ihn wiederholt zu wunderlichen Heldentaten. So reagiert Boiardo auf die karikaturartige Kristallisierung Astolfos, wie sie das weitgehend vorhersehbare Auftreten der Figur in den ‚Volksromanen‘ belegt, und eröffnet ihm demgegenüber neue, literaturhistorisch durchaus wirkungsvolle Entfaltungsmöglichkeiten.

4. Ariosts *Orlando Furioso* und der Triumph des [Nicht-mehr-]Antihelden

Bei der Fortführung des publikumswirksamen, doch aufgrund von Boiardos Tod fragmentarisch gebliebenen *Inamoramento de Orlando* schließt sich Ariost auch im Hinblick auf Astolfo auf mehreren Vertextungsebenen seinem Vorläufer an. Auf der ‚syntagmatischen‘ Achse des Handlungsablaufs begegnet uns der Paladin genau an dem Ort, wo ihn Boiardo hatte verschwinden lassen, und zwar auf der Insel der Zauberin Alcina²⁷ – verwunderlicherweise aber nicht in anthropomorphischer Gestalt, sondern [nach einem wohlbekannten Topos aus Vergils *Aeneis* und Dantes *Commedia*] zur sprechenden Pflanze verwandelt.²⁸ Unter dem ‚paradigmatischen‘ Gesichtspunkt der Figurengestaltung – was auf sehr symptomatische Weise von einem tiefgreifenden Kontinuitätsverhältnis zeugt – setzt er den Prozess der Emanzipierung Astolfos von ‚buffo‘-artigen Klischees und ritualisierten Lachmechanismen fort und lässt den gelegentlich [und nicht dank seiner eigenen Verdienste] siegreichen Paladin des *Inamoramento de Orlando* sogar zum ‚Retter des Vaterlandes‘ – oder mehr noch: des gesamten Christentums – aufsteigen. Es ist nämlich Astolfo, der durch die Wiederbeschaffung von Rolands Verstand dessen Rückkehr ins christliche Heer und mithin das ‚happy ending‘ ermöglicht. Die bereits von Boiardo *in nuce* verfolgte Ambiguisierung des epischen Ethos erreicht hier ihren Höhepunkt: Zum einen werden die lächerlichen Elemente der geläufigen Stilisierung Astolfos aufgehoben; zum anderen stellt Ariost die vorbildhafte Idealität des verehrten Christenhelden Roland radikal in Frage, indem dieser aus [ganz innerweltlicher] Liebe verrückt wird und seine ‚Geistheilung‘ ausgerechnet jenem Paladin zu verdanken ist, der in der Gattungstradition als unverschämtes Lästermahl und narzisstischer Mochtegern, kurzum als komischer Antiheld modelliert worden war. Eigentlich ist Astolfo im *Furioso* nicht mehr als Antiheld erkennbar: Statt ihn als Katalysator des Komischen in einer Welt ideologischer Überlegenheit zu installieren, unterwirft Ariost diese gesamte Welt einem ironischen Entidealisierungs- und letzten Endes Deheroisierungsprozess, der auch die Hauptvertreter der karolingischen Figurenkonstellation nicht verschont. Diese generalisierte Herabsetzung, gipfelnd in der animalischen Berserkerwut des Titelhelden [oder Nicht-mehr-Helden: des ‚rasenden Roland‘],²⁹ leitet eine erschütternde Wende ein, eine regelrechte ‚Götterdämmerung‘: Obwohl sich die narrative ‚impasse‘ durch die ‚Genesung‘ Rolands auflösen lässt und die ‚histoire‘ zu ihrer epischen Kulmination gelangen kann, bleibt der

unauslöschliche Eindruck bestehen, dass sich das mythische karolingische Universum mit seiner klaren Trennung zwischen glänzenden Helden und immer wieder scheiternden Antihelden für immer verabschiedet hat.

Allerdings erfüllt Astolfo die handlungslogisch ausschlaggebende Aufgabe der Roland-Rettung nicht aus eigener Kraft: Magische Wesen [wie der Hippogryph] und Gegenstände sowie ‚transzendente‘ Hilfe führen ihn fast unbewusst zum Erfolg; und die ganze Handlung hindurch [beginnend mit seiner Befreiung von der pflanzlichen Metamorphose] kann er von günstigen Umständen profitieren.³⁰ Auch in dieser Hinsicht trägt das Erbe von Boiardos innovativen ‚trouvailles‘ gewichtige Früchte: Die Auffindung der magischen Lanze hatte bereits im *Inamoramento de Orlando* dem tradierten Astolfo-Porträt ein Quantum Glück hinzugefügt; bei Ariost gehören das Glück und die glückliche Fügung geradezu zu Astolfos textimmanentem Konstituens.

Nicht zu Unrecht hat der Renaissanceforscher Mario Santoro in Ariosts Astolfo die ideale Inkarnation des rinascimentalen ‚homo fortunatus‘-Typs gesehen. Dass solch eine Deutung nicht nur im Nachhinein einleuchtet, sondern *mutatis mutandis* zum zeitgenössischen Rezeptionshorizont gehörte, vermag die 1549–1550 erschienene *Spositione sopra l'Orlando Furioso* von Simone Förnari zu bestätigen. Hier wird Astolfo explizit als ‚Mann ohne [überdurchschnittliche] Eigenschaften‘ geschildert, dessen Erfolge durch vorteilhafte Begebenheiten und den zufälligen Besitz zweckdienlicher Hilfsmittel bedingt sind: „[...] l' nostro Poeta dipinge in Astolfo un'huomo non troppo ricco nelle doti, che fanno l'huomo supremo, & eccellente, ma avventuroso, & felice ne i beni, che per accidente incognito sogliono avvenire.“³¹ (Förnari II, 282–283)

Förnari bietet freilich eine allegorische und an der gegenreformatorischen Theologie orientierte, ja des Öfteren forcierte Exegese des Romans an, die den laizistisch-humanistischen Begriff von ‚Fortuna‘ systematisch durch die christliche Vorstellung von der Vorsehung ersetzt. Im *Furioso* begegnet man hingegen, wie Hempfer einleuchtend gezeigt hat, auffallenden Indizien einer [an manchen Stellen ganz markanten] Entbindung des literarischen Diskurses von doktrinären Vorgaben und lehrhaften Zielsetzungen, welche mit einer allegorisch-christlichen Dechiffrierung des Werkes wie der von Förnari im Wesentlichen inkompatibel ist.³² Somit offenbart Astolfos ‚Subgeschichte‘ im *Furioso* ein rinascimentales, weitgehend säkularisiertes Gedankensystem, das nicht mehr der individuellen Tugend, sondern der kapriziösen Zufälligkeit einen bestimmenden Rang im menschlichen Leben einräumt. Eine Lektüre von Astolfos glücklichen Abenteuern außerhalb jeder ernst gemeinten religiösen

Kodierung lässt sich auch anhand der diskursiven Konstruktion der Mond-Episode vertreten: Astolfo ‚landet‘ auf dem Mond, wo er im Tal der verlorenen Dinge Rolands Verstand zurückgewinnt, am Ende einer außerweltlichen Reise von der Hölle bis zum Himmel, die sich hinsichtlich der gesamten Erzählstruktur sowie einzelner rekurrerender Syntagmen und Ausdrucksformeln an Dantes Hypotext plakativ anlehnt.³³ Das Bezugsmodell wird aber subtil parodiert: Während das erlebende Ich der *Göttlichen Komödie* ein individuell sowie heilsgeschichtlich erlösendes ‚itinerarium mentis‘ [und ‚corporis‘], ‚in Deum‘ erfährt, endet Astolfos Reise – wie vorher erwähnt – nicht mit der mystischen Schau Gottes, sondern auf einem als Spiegel und zugleich Ergänzung der Erde dargestellten Mond. Eine definitive Erlösung findet weder auf einer metaphysischen und allgemeingültigen Ebene noch in der Mikrogeschichte der einzelnen Seele statt: Astolfo kann zwar seinen eigenen Verstand neben dem von Roland zurückerlangen [alle Menschen – nicht nur Astolfo als bekannter ‚Narr‘ – sind laut Ariost zu einem gewissen Grad verrückt], doch verweist der Erzähler auf einen künftigen ‚Fehler‘, der ihn wieder in den Wahnsinn treiben wird:

Astolfo tolse il suo; che gliel concesse
lo scrittore de l'oscura Apocalisse.
L'ampolla in ch'era al naso sol si messe,
e par che quello al luogo suo ne gisse:
e che Turpin da indi in qua confesse
ch'Astolfo lungo tempo saggio visse;
ma ch'un error che fece poi, fu quello
ch'un'altra volta gli levò il cervello.³⁴
(Ariost, *Orlando Furioso* XXXIV, 86)

Jede konsistente Teleologie bleibt ausgeschlossen: Ariosts anthropologischer Pessimismus – wenn auch ironisch gemildert – verweigert dem Menschen die Möglichkeit der Selbstperfektionierung. Wenn das individuelle Handeln sich nicht ein für alle Mal der Vernunft unterstellen kann, dann haben kontingente, dem Zugriff der Ratio unzugängliche Kräfte wie das unvorhersehbare Glück das letzte Wort auf Erden.

Schließlich könnte Astolfos Werdegang im *Orlando Furioso* paradigmatisch unter die Rubrik jener „komischen Behandlung der Zufälligkeit“ fallen, die Hegel in seiner Ästhetik als Schlüsselfaktor für die „Auflösung des Rittertums in sich selbst“ identifiziert hat – wobei Ariost den Weg für Cervantes und mithin für den Antihelden par excellence, Don Quijote, bereitet habe (Hegel 565).³⁵ Nicht nur hat Astolfo in der fiktionalen Welt Ariosts seinen persönlichen Triumph erfahren; auf seinen Spuren gelangt der heutige Leser an die Schwelle des modernen Romans. Man ist versucht anzumerken: Eine lohnendere Revanche hätte sich der verspottete Estout mit seinem sardonischen Witz kaum erhoffen können.

Alice Spinelli ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Institut für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin und arbeitet u. a. zur italienischen Literatur der Renaissance.

* Eine kürzere Fassung des vorliegenden Aufsatzes wurde am 16.05.2014 im Rahmen der durch den SFB 948 veranstalteten Summer School „Ein Antiheld? Gegenentwürfe zum Heroischen in Vormoderne und Moderne“ unter dem Titel „Ironische Deheroisierungsstrategien in der italienischen Ritterliteratur der Renaissance: Astolfo *in progress*“ vorgebracht. Der anschließenden Diskussion und den interdisziplinären Anregungen der freundlichen Teilnehmer verdanke ich die meisten hier vorgenommenen Ergänzungen und Korrekturen: Insbesondere Ulrich Bröckling hat mir sowohl mit seinen kritischen Hinweisen als auch mit seinem eigenen Vortrag den Anlass zu Anmerkung 5 gegeben. Außerdem gilt Bernhard Huss, Helmut Meter, Sebastian Neumeister, Christian Rivoletti und Alexander Winkler meine tiefste Dankbarkeit für die wertvolle Unterstützung bei der Textkonzeption sowie für die gründliche Sprachrevision.

1 Als allgemeiner Ausgangs- und Bezugspunkt für die im Folgenden dargelegte Bearbeitung der Fragestellung haben vor allem die Abhandlungen von Brombert, Klapp, Münkler, Voss, Walker und Wulff gedient. Eine erste Orientierung können zudem die einschlägigen Lexikonartikel bieten (vgl. insbes. Cuddon, Eder, Estébanéz Calderón).

2 Zur italienischen Ritterepik als Resultat eines im gallo-romanischen Sprach- und Kulturraum des Spätmittelalters in Gang gesetzten Kontaminationsprozesses zwischen ursprünglich voneinander abgegrenzten Gattungen vgl. grundlegend Stierle.

3 Es sei hier nur beiläufig darauf hingewiesen, dass *stricto iure* die Termini ‚Bösewicht‘ und ‚Antagonist‘ nicht als Synonyme verwendet werden sollten, denn Ersterer bringt eine intrinsisch-moralische, potenziell verabsolutierbare Bewertung zum Ausdruck, während Letzterer eine extrinsisch-funktionale Handlungsrolle innerhalb einer auf voneinander abhängige Wechselbeziehungen angewiesenen Diskurswelt voraussetzt (vgl. Wulff 446–447). Eine strenge Trennung der beiden Begriffe, die allzu oft miteinander verwechselt werden, wäre in erster Linie im Hinblick darauf zu verfolgen, dass in einem literarischen Werk ein ‚Bösewicht‘ nicht nur als ‚Antagonist‘ [wie üblich], sondern auch – ganz im Gegenteil – als Protagonist [z. B. in Shakespeares *Macbeth*: vgl. Wulff 432] auftreten kann. Da dies aber in der hier zu behandelnden Tradition der Ritterepen und -romane nie der Fall ist, wäre ein nach dem geläufigen Gebrauch nahezu äquivalenter Rekurs auf die eine oder die andere Bezeichnung, wenn auch [termino-]logisch inkorrekt, für die vorliegende Argumentation nicht besonders schädlich.

4 Hiermit möchte ich eindringlich hervorheben, dass der im vorliegenden Beitrag vorgeschlagene Versuch einer Typologisierung keineswegs als starre Dichotomie zwischen sich ausschließenden Klassifizierungsparametern aufzufassen ist. Wie schon im Fließtext suggeriert, wäre es verfehlt, alle konkreten Antihelden der Weltliteratur entweder auf eine ‚qualitative‘ Umkehrung oder auf eine ‚quantitative‘ Herabsetzung des Heroischen zurückführen zu wollen, als könnte die heterogene Fülle an literarischen Gestalten epochen- und gattungübergreifend in eine zweiseitige Tabelle eingetragen, gegliedert und eindeutig etikettiert werden. Vielmehr weisen fiktionale [sowie reale] antiheroische Charaktere komplexe Persönlichkeitsaspekte und Verhaltensformen auf, die meistens aus einer Mischung von ‚bösem Gemüt‘ und mangelhafter, gleichsam unerfüllter Vorbildlichkeit entstehen und welche je nach historischem Kontext und normbildendem Wertekanon dezidiert als Negativum oder eher als Versagen beim Streben nach einem Positivum empfunden werden können [Paradebeispiel dafür sei die Feigheit: Im Grunde genommen besteht diese in einem Mangel

an Tapferkeit, allerdings wurde sie in der abendländischen Wertevorstellung nicht als menschliche Schwäche entschuldigt, sondern bis zu den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts als Laster übelster Sorte strikt bestraft]. Jedes typologische Beschreibungsmodell fordert aber ein gewisses Maß an Abstraktion: Im Falle des hier vertretenen Ansatzes ginge es also darum, die Differenzierung der beiden Tendenzlinien [qualitativer Opposition/quantitativer Privation] als ein heuristisches Orientierungsmittel zu handhaben – wobei darauf zu achten wäre, welche Züge in einer bestimmten Handlungsfigur insgesamt überwiegen. Um es begrifflich schärfer und mit Bezug auf die soziologische Sphäre der Agency auszudrücken: Wenn das Heroische eine durchaus nachahmenswerte ‚außerordentliche Performanz des Guten‘ impliziert, dann sollte man abschätzen, ob sich die in kontrastivem Verhältnis zum Heroischen jeweils handelnde Gestalt am ehesten durch eine ‚außerordentliche Performanz des Bösen‘ oder durch eine ‚unzureichende Performanz des Guten‘ auszeichnet. Dies schließt natürlich nicht aus, dass ein und dieselbe Figur punktuell zwischen den beiden, wiederum in zahllosen Erscheinungsformen erkennbaren Kategorien von Antiheroismus schwanken oder sich im hybriden Zwischenraum der beiden Pole halten kann.

5 Diese Konstatierung könnte in einer stilgeschichtlichen Gesamtentwicklung ihre Begründung finden, oder zumindest mit dem literaturhistorischen Verständnis einer durch den modernen Realismus markierten Epochenzäsur übereinstimmen. Wie Auerbach überzeugend festgestellt hat, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts [zunächst in Frankreich] gegen die „Lehre von den Höhenlagen der literarischen Darstellung“ in revolutionärer Weise verstoßen: „Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltäglich und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben dürfte“ (Auerbach 494). Eine Teilausnahme zu dieser über Jahrhunderte geltenden Stilnorm bildeten einige deutlich christlich-eschatologisch ausgerichtete Werke des Mittelalters, allen voran Dantes *Commedia*, wo eine mimetische Darstellung im Rahmen einer ‚ernst gemeinten‘ Literatur mit didaktischer Absicht insofern gestattet war, als die kreatürliche bzw. weltgeschichtliche Realität ‚figural‘ auf eine transzendente Wahrheit verwies [für eine knappe Erklärung und weiterführende Literaturangaben vgl. Auerbach 495–496]. Die komische Zuspitzung des Antihelden als Versager in den mittelalterlichen ‚Chansons de Geste‘ [welche, von der ‚hagiographischen‘ *Chanson de Roland* abgesehen, zwar religiös angelegt sind, aber keinem figuralen Signifikationsplan im engeren Sinne unterliegen] sowie zunehmend in den späteren Ritterepen und -romanen der italo-romanischen Tradition könnte demnach als Zeichen dafür wahrgenommen werden, dass in der vormodernen Literaturauffassung eine triviale, ‚mittelmäßige‘ Nichtidealität nur ridikülisiert, nicht jedoch in ernster oder geradezu finsterner Tonlage thematisiert werden durfte. Zur Rolle der Komik im altfranzösischen Epos sowie zum exzeptionellen Status der *Chanson de Roland* [wo keine heiteren Elemente – und keine scheiternden Antihelden – zu finden sind] vgl. Ménard 21–144.

6 Eine dritte Variante, der „humoristische Held, der über sich selbst zu lachen vermag“ (Jauss 109), wird vom Verfasser – so mein Eindruck – nicht systematisch in sein Theorieraster integriert, sondern lediglich am Beispiel der *Pickwick Papers* von Charles Dickens empirisch konturiert. Deswegen lasse ich diesen ‚Sonderfall‘ im Folgenden beiseite.

7 Auf ein analog wirkendes Dominanzkriterium habe ich mich des Weiteren schon bei der Abgrenzung zwischen ‚Bösewichten‘ bzw. ‚Antagonisten‘ [in diesem Zusammenhang bediene ich mich undifferenziert beider Begriffe, vgl. aber

Anm. 3] und Antihelden im hier befürworteten, beschränkteren Sinne berufen [vgl. **Anm. 4**]. Meines Erachtens wäre es tatsächlich methodologisch wünschenswert, in der Literaturforschung mit scharfen Trennungen bzw. Schwarz-Weiß-Unterscheidungen vorsichtig umzugehen – was jedoch nicht bedeutet, dass auf einen umfassenden, nach Leitlinien untergliederten Theorieentwurf verzichtet werden muss.

8 Der Verweis auf Bachtins Karnevalverständnis, den grundlegenden Meilenstein der zeitgenössischen Komik-Forschung, liegt auf der Hand.

9 Meine komparatistisch sowie diachron angelegten Ausführungen zu der Figur Astolfos basieren teilweise auf bereits vorhandenen Einzelstudien; sie setzen sich allerdings zum Ziel, diese durch eine sprachwissenschaftliche Fundierung zu ergänzen und deren vorwiegend deskriptive Herangehensweise in einen konsequenten diskurshistorischen und epistemologischen Erklärungsrahmen zu überführen. Panoramaartige Ausblicke zu Entwicklung und literarischer Wirkung des Astolfo zwischen Frankreich und Italien liefern u. a. Vallecalle, Ferrero und [am ausführlichsten] Santoro. Kürzere prosopographische Profile bieten Limentani [insbes. 117–119] und Canova [insbes. 98–106]. Für weitere vereinzelte Anmerkungen vgl. Bruscaqli, *Il ‚romanzo‘* 81–86 sowie Bruscaqli, *Primavera arturiana* 14–15.

10 Eine detaillierte Erläuterung der am Transformationsprozess beteiligten phonomorphologischen Phänomene würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Zumindest angedeutet werden muss aber die hohe Anzahl an allophonischen Varianten [für eine umfangreiche Bestandaufnahme vgl. Moisan, Bd. 1 390], die sowohl den Konsonantismus als auch den Vokalismus betreffen und einer etymologischen ‚reductio ad unum‘ im Wege zu stehen scheinen. Angesichts der diatopischen Oszillationen, der willkürlichen Personalisierung und nicht zuletzt der mit dem alltäglichen Gebrauch womöglich einhergehenden Verballhornung, welche die Aussprache der Eigennamen beeinflussen können, lässt sich allerdings die Überfülle an alternativen Schreibungen grundsätzlich problemlos erklären – umso mehr, als eine einheitliche Standardisierung der Sprache [und insbesondere deren graphische Wiedergabe] zur Zeit der ‚Chansons de Geste‘ noch nicht stattgefunden hatte. In diesem Zusammenhang kommt es mir hauptsächlich darauf an, dass die phonetische Entwicklung des Namens [auch] zur Form ‚Estout‘ geführt hat, einem lautlichen Kondensationspunkt, der entscheidende semantische Vorgänge – wie im Folgenden gezeigt werden soll – auszulösen vermochte.

11 Hier meine [ästhetisch anspruchslöse und bloß dem inhaltlichen Verständnis dienende] deutsche Paraphrasierung der altfranzösischen Textstelle [ich habe dabei versucht, den abrupten Übergang vom Präteritum zum Präsens in der Zielsprache wiederzugeben]: ‚Als Estous dies hörte, kräuselte er die Lippen / und rollte mit den Augen, nimmt einen bösen Gesichtsausdruck an. / Sobald er seinen Vater sieht, sagt er ihm ruchlos: / ‚Bei meinem Kopf [idiomatischer Ausruf], alter Herr, ich halte Sie für einen Gauner, / wenn Sie den reichen König Guion auf diese Weise verfluchen; / niemand Besseren als er hat je die Sporen getragen. / Bei jenem heiligen Apostel, den man auf dem Feld Neros anbetet [Sankt Petrus, der auf dem ‚ager Vaticanus‘, wo Caligula und Nero einen Circus hatten errichten lassen, gekreuzigt und beerdigt wurde und dort deswegen seinen Verehrungsort fand; idiomatischer Ausruf], kaum kann ich mich zurückhalten, Ihnen Bart und Schnauzhaare auszureißen / oder Sie bis zum Kinn zu durchbohren.‘ Und Oedes [Otto] von Langres sagt: ‚Du trägst einen sehr wahrhaften Namen: / Du bist ruchlos und estous [anmaßend und unsinnig]; du heißt Estous [Wort-für-Wort Übersetzung: man nennt dich Estous].‘“

12 Zur Charakterisierung von Estout in der *Entrée d'Espagne* vgl. Limentani 117–119.

13 Vgl. bspw. *L'Entrée d'Espagne*, 1426–1479.

14 Vgl. bspw. *L'Entrée d'Espagne*, 2307–2379.

15 Hier sei exemplarisch auf die oberitalienische Prosa-bearbeitung *Li fatti de Spagna*, Kap. XXII verwiesen.

16 Penzenstadler zufolge ist „erstaunlicherweise festzustellen, daß selbst in einer Epoche, in der noch nicht in heutigem Ausmaß breite Bevölkerungsschichten für den Literaturkonsum erschlossen waren, eine – wenn auch nicht scharfe – Trennungslinie zwischen einer Literatur [Erzählliteratur vornehmlich], die ein offensichtlich stark ausgeprägtes Unterhaltungsbedürfnis zu befriedigen hatte, und einer Literatur mit mehr oder weniger gehobenem Anspruch und Niveau auszumachen ist“ (Penzenstadler 58). Ich übernehme hier diese [wirkungs-]ästhetische Unterscheidung, möchte aber nachdrücklich darauf hinweisen, dass der sogenannte „Kunst-Romanzo“ (Penzenstadler 16) keine elitäre, im Elfenbeinturm einer überlegenen Kulturwelt gewachsene Monade darstellt, sondern von den Handlungsschemata, der Figurenkonstellation und den Ausdruckskonventionen des „Trivial-Romanzo“ (ebd.) in entscheidendem Maße ausgeht.

17 Ein stringentes Plädoyer für die diskurshistorische Anerkennung der Pluralität als epistemisches Spezifikum der Renaissance findet sich – mitsamt prägnanten Formulierungen der damit zusammenhängenden Einzelthesen – in Hempfer, *Probleme*.

18 Speziell zum Einfluss von historischen Ereignissen und geopolitischem ‚milieu‘ auf die *Entrée d'Espagne* vgl. Krauß 217–240.

19 Ein amüsantes Beispiel dafür liefert Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, i, VII, 46–66.

20 Vgl. ebd., II, xi–xiii.

21 Für eine nähere Analyse des dialektischen Verhältnisses zum lateinischen Hypotext vgl. Villosesi 133–149.

22 Auf nicht unerhebliche Gemeinsamkeiten mit einer Episode der volkstümlichen *Spagna* hat Bruscaqli, *L'Innamorato* 116–118 aufmerksam gemacht.

23 Denn die wütende Reaktion Astolfos führt letztendlich zur Enthüllung des Identitätstausches zwischen den in Gefangenschaft geratenen Roland und Brandimarte, was das Gelingen ihres Selbstbefreiungsplans gefährdet. Die ausgeklügelte Paradoxie der [durchaus lustig wirkenden] Missverständnis-Szene [vgl. insbes. Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, II, xii, 37–58] liegt aber darin, dass die degradierende Vorstellung des Astolfo als Narr nicht – wie oft andernorts – der bloßen Lust am goliardischen Beschimpfen entspricht. Gerade weil er sich davor fürchtet, durch Astolfo demaskiert zu werden, versucht Brandimarte, den Cousin Rolands als irrsinnig und daher unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Umso vehementer zieht aber Astolfo unwiderlegbare Beweise gegen Brandimarte heran, als der Verrücktheitsvorwurf und die Disqualifizierung als ‚Narr‘ seinen Stolz an einem wunden Punkt treffen. Der topisch gefestigte Ruf Astolfos und die abwertende Haltung seiner Gefährten ihm gegenüber dienen also als textintern präsupponierte Vorkenntnisse zum vollständigen Verständnis des narrativen Spiels und damit zur Intensivierung des ästhetischen Genusses.

24 Vgl. Boiardo, *Innamoramento de Orlando*, I, i, 57–65.

25 Vgl. ebd., I, ii, 17–18.

26 Vgl. ebd., I, ii, 64–iii, 9.

27 Vgl. ebd., II, xiii, 64.

28 Vgl. Ariost, *Orlando Furioso*, VI, 29–33.

29 Vgl. u. a. ebd., XXIV, 4–5.

30 Von der Fee Logistilla, der wohlwollenden Schwester der Alcina, bekommt der wieder in einen Mann zurückverwandelte Paladin z. B. ein Zauberbuch und ein betäubendes Horn geschenkt, die ihm im weiteren Verlauf der Geschichte mehrmals gute Dienste leisten: vgl. ebd., XV, 10–14.

31 „[...] unser Dichter schildert mit Astolfo einen Mann, der nicht allzu gesegnet mit jenen Tugenden ist, die den Menschen großartig und hervorragend machen, sondern

glücklich und reich an Schicksalsgütern, die ihm der Zufall auf unbekanntem Wege zukommen zu lassen pflegt“ [Übersetzung der Autorin].

32 Vgl. hierzu insbes. Hempfer, *Zur Enthierarchisierung* 213–221. Für eine ausführliche Behandlung des allegorischen Interpretationsansatzes von Simone Fornari im breiteren Kontext der rinascimentalen *Furioso*-Rezeption vgl. Hempfer, *Diskrepante Lektüren*.

33 Der ‚Jenseits-Mission‘ von Astolfo sind die Gesänge XXXIII [ab der Oktave 127], XXXIV und XXXV [bis zur Oktave 31] des *Orlando Furioso* vorbehalten. Ironisch wieder verwendete Sprach- und Stilelemente dantesken Ursprungs häufen sich z. B. ebd., XXXIV, 9–10.

34 „Astolf nahm seinen her, denn nicht verwehren / Wollt' er es, der die Offenbarung schrieb. / Wie er dran roch, – schien sich der Krug zu leeren, / Was den Verstand zur alten Stelle trieb: / Turpin erzählt, daß Astolf nun in Ehren / Für lange Zeit ein weiser Meister blieb, / Bis das Gehirn noch einmal mußte weichen, / Durch einen weitem Fall von dummen Streichen“ [Übersetzung von Alfons Kissner in: Ariost, *Der rasende Roland* Bd. 3 111].

35 So lautet ‚in extenso‘ der Einleitungsabsatz des mit dem Titel „Die komische Behandlung der Zufälligkeit“ versehenen Abschnitts in der Hegelschen Ästhetik (Hegel 565): „Was wir somit überhaupt, besonders auf dem Gebiete des Weltlichen, im Rittertum und in jenem Formalismus der Charaktere, vor uns haben, ist mehr oder weniger die Zufälligkeit sowohl der Umstände, innerhalb welcher gehandelt wird, als auch des wollenden Gemüts. Denn jene einseitigen individuellen Figuren können das ganz Zufällige zu ihrem Inhalt nehmen, das nur durch die Energie ihres Charakters getragen und unter von außen her bedingten Kollisionen durchgeführt wird oder mißlingt. Ebenso ergeht es dem Rittertum, das in der Ehre, Liebe und Treue eine höhere, dem wahrhaft Sittlichen ähnliche Berechtigung in sich enthält. Einerseits wird es durch die Einzelheit der Umstände, auf welche es reagiert, direkt eine Zufälligkeit, indem statt eines allgemeinen Werkes nur partikuläre Zwecke zu vollbringen sind und anundfürsichseiende Zusammenhänge fehlen; andererseits findet eben damit auch in Ansehung des subjektiven Geistes der Individuen Willkür oder Täuschung in betreff auf Vorhaben, Pläne und Unternehmungen statt. Konsequenter durchgeführt, erweist sich deshalb diese ganze Abenteuerei in ihren Handlungen und Begebenheiten wie in deren Erfolg als eine sich in sich selbst auflösende und dadurch komische Welt der Ereignisse und Schicksale“. Daran anschließend stellt Hegel (ebd.) fest: „Diese Auflösung des Rittertums in sich selbst ist sich vornehmlich in Ariost und Cervantes und jener in ihrer Besonderheit individuellen Charaktere in Shakespeare zum Bewußtsein und zur gemäßesten Darstellung gekommen.“

Literatur

Primärliteratur

- Alighieri, Dante. *Vita nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Introduzione e commento di Emilio Bigi. A cura di Cristina Zampese. Indici di Piero Floriani. Milano: Rizzoli [BUR Classici], 2012.
- . *Der rasende Roland*. Ludovico Ariosto. *Sämtliche poetischen Werke*. Übs. Alfons Kissner, Bände 1–3. Berlin: Propyläen, 1922.
- Boiardo, Matteo Maria. *L'Inamoramento de Orlando*. Matteo Maria Boiardo. *Opere*. Tomo I. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani.

Introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti. Milano: Ricciardi, 1999.

Fornari, Simone. *La spositione di M. Simon Fornari sopra l'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto*. Fiorenza: Torrentino, 1549–1550.

Gui de Bourgogne. Chanson de geste publ. pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres par Mm. F[rançois] Guessard et H[enri] Michelant. Paris: Jannet, 1858.

L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne publ. d'après le manuscrit unique de Venise par Antoine Thomas. New York: Johnson Reprint Corp., 1968 [Reprint der Ausgabe: Paris: Firmin Didot, 1913].

Li fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco già detto ‚Viaggio di Carlo Magno in Ispagna‘ edito e illustrato da Ruggiero M. Ruggieri. Vol. I. Modena: Società Tipografica Modenese, 1951.

Sekundärliteratur und sonstige Publikationen

Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke, 1946.

Bachtin, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Hanser, 1969.

Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes. Figures and Themes in Modern European Literature 1830–1980*. Chicago: Chicago UP, 1999.

Bruscagli, Riccardo. „Il ‚romanzo‘ padano di Matteo Maria Boiardo.“ *Stagioni della civiltà estense*. Hg. Riccardo Bruscagli. Pisa: Nistri Lischi, 1983: 33–86.

---. „L'Innamorato, la Spagna, il Morgante.“ *Intertestualità e smontaggi*. Hg. Roberto Cardini und Mariangela Regoliosi. Roma: Bulzoni, 1998: 111–126.

---. „Primavera arturiana.“ *Studi cavallereschi*. Hg. Riccardo Bruscagli. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003: 3–36.

Canova, Andrea. „Vendetta di Falconetto‘ (e ‚Inamoramento de Orlando?)“ *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno, Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3–6 ottobre 2005. Hg. Andrea Canova und Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea, 2007: 77–106.

Cuddon, J. A. „Anti-hero.“ *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford u. a.: Blackwell, 1991: 46–47.

Eder, Jens. „Antiheld.“ *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart u. a.: Metzler, 2007: 30.

Estébanez Calderón, Demetrio. „Antihéroe.“ *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996: 40.

Ferrero, Giuseppe Guido. „Astolfo. Storia di un personaggio.“ *Convivium*. 6, 1961: 513–530.

Godefroy, Frédéric. *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Paris: Classiques Garnier Numérique, 1881–1902. Online-Eintrag *estout*. 29. September 2014. <<http://micmap.org/dicfro/search/dictionnaire-godefroy/estout>>.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin: Aufbau, 1976.

Hempfer, Klaus W. *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart: Steiner, 1987.

- Hempfer, Klaus W. „Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘.“ *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*. Hg. Klaus W. Hempfer. Stuttgart: Steiner, 1993: 9–45.
- . „Zur Enthierarchisierung von ‚religiösem‘ und ‚literarischem‘ Diskurs in der italienischen Renaissance.“ *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. DFG-Symposium 2006. Hg. Peter Strohschneider. Berlin: De Gruyter, 2009: 183–221.
- Jauss, Hans-Robert. „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden.“ *Das Komische*. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976: 103–132.
- Klapp, Orrin E. „Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control.“ *American Sociological Review*. 19.1, 1954: 56–62.
- Krauß, Henning. *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, a cura di Andrea Fassò. Padova: Liviana, 1980.
- Limentani, Alberto. „Il comico nell'Entrée d'Espagne e il suo divenire.“ *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia*, a cura di Marco Infurna e Francesco Zambon. Padova: Antenore, 1992: 109–141.
- Ménard, Philippe. *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*. Genève: Droz, 1969.
- Moisan, André. *Répertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*. 5 Bände. Genève: Droz, 1986.
- Münkler, Herfried. „Heroische und postheroische Gesellschaften.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 61.8–9, 2007: 742–752.
- Penzenstadler, Franz. *Der Mambriano von Francesco Cieco da Ferrara als Beispiel für Subjektivierungstendenzen im Romanzo vor Ariost*. Tübingen: Narr, 1987.
- Santoro, Mario. „L'Astolfo ariostesco: ‚homo fortunatus‘.“ *Lecture ariostesche*. Hg. Mario Santoro. Napoli: Liguori, 1973: 135–214.
- Stierle, Karlheinz. „Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit.“ *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg: Winter, 1980: 253–313.
- Vallecalle, Jean-Claude. „‚Fortitudo‘ et ‚Stultitia‘. Remarques sur le personnage d'Estout dans les chansons de geste.“ *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*. Hg. Jean-Claude Faucon u. a. Paris: Champion, 1998: 1423–1434.
- Villoresi, Marco. „L'uso dei testi comici nel secondo Quattrocento.“ *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*. Hg. Marco Villoresi. Roma: Bulzoni, 1994: 111–155.
- Voss, Dietmar. „Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen.“ *KulturPoetik* 11.2, 2011: 181–202.
- Walker, William. *Dialectics and Passive Resistance. The Comic Antihero in Modern Fiction*. Bern: Peter Lang, 1985.
- Wulff, Hans J. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß.“ *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Hg. Hans Kraus und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, 2002: 431–448.

Kriminalität und Heroismus

Die Darstellung und [Anti-]Heroisierung des Kriminellen in den ‚Causes célèbres‘ im Frankreich des 19. Jahrhunderts

Am 10. August 1824 erwürgt Antoine Léger ein zwölfjähriges Mädchen, Aimée-Constance Debully, isst von ihrem Leib und versteckt dann die Leiche in einer Grotte. Später wird er wegen Landstreicherei festgenommen. Am 16. August wird die Leiche des jungen Mädchens gefunden; aufgrund der Äußerungen Légers beginnt die Justiz ihn des Mordes zu verdächtigen und die Umstände seines Herumirrens mit denen des Verschwindens des Mädchens und des Entdeckens der Leiche abzugleichen. Léger gesteht die Tat; sein Geständnis stimmt überein mit den Entdeckungen der Untersuchung. Am 23. November 1824 findet der Prozess statt, in dem Léger wegen Einbruchdiebstahls, Sittlichkeitsdelikts sowie vorsätzlicher Tötung mit Hinterhalt an einem jungen Mädchen angeklagt wird. Er wird zum Tode verurteilt und am 1. Dezember desselben Jahres exekutiert.

Dieser reale Gerichtsfall wird vierzig Jahre später von Armand Fouquier in seiner Sammlung *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples* in Form einer Fallgeschichte mit dem Titel „Antoine Léger l’anthropophage (1824)“ festgehalten. Die von 1857 bis 1874 veröffentlichte Sammlung Fouquiers erschien vor der Institutionalisierung der Kriminologie um 1870, die durch das lombrosianische Konzept des geborenen Verbrechers geprägt war (Mucchielli 15). Schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Ursachen des Verbrechens auf biologistisch-deterministischer Basis von Anthropologen und ‚aliénistes‘ [später Psychiatern] ergründet.¹ Die Sammlung ist insofern Teil dieser Entwicklung, als der Verfasser sich explizit bemüht, Defizite des früheren Rechtssystems aufzuzeigen und die Interaktion bzw. Spannungen zwischen Recht und Medizin herauszuarbeiten. In der Entfaltungszeit der Psychiatrie um 1800 (Ellenberger) bildet sich eine anthropologische Strömung mit der Devianz als Untersuchungsgegenstand, die auf unterschiedlichen wissenschaftlichen Hypothesen, darunter Degenerationstheorien (Pick), proto-soziologischen Theorien diätetisch generierter

Persönlichkeitsveränderungen, ab den 1870er Jahren auch auf atavistischen Theorien sowie Milieutheorien (Kaluszynski; Mucchielli) basiert. Bei Kriminalfällen liegt nun das Interesse auf dem Täter bzw. auf seinem psychischen Zustand und auf der Frage nach der ‚responsabilité pénale‘, der Zurechnungsfähigkeit und damit auf der strafrechtlichen Verantwortlichkeit (Foucault; Guignard, *Juger la folie*).

In der ‚Cause Léger‘ kommt Fouquier schlussendlich zu einem eigenen Urteil, in dem er die Divergenz zwischen dem kontemporären Stand der Wissenschaft und früherer Magistratur verdeutlicht. Hierzu stellt Fouquier den Fall chronologisch dar, vom Verschwinden des Mädchens bis hin zu den Umständen der Hinrichtung Légers. Die ‚Cause‘ endet damit, dass Fouquier ein kurzes Resümee über Légers mangelnde Zurechnungsfähigkeit verfasst, um die Gegenüberstellung von ‚science‘ und ‚magistrature‘ evident zu machen: „Léger était donc justiciable de Bicêtre plutôt que de l’échafaud“, so lautet der vorletzte Satz der Fallgeschichte (Fouquier, *Léger* 4). Léger ist zu Unrecht zum Tode verurteilt worden, die Magistratur hat wesentliche psychiatrische Faktoren übersehen oder ignoriert, es handelt sich im Fall Léger – so Fouquier – um einen Justizfehler.

Auffallend ist bei den ‚Causes célèbres‘ einerseits – wie in der ‚Cause Léger‘ – die erzählerische Modellierung des Monströsen in der Darstellung hochbrutaler Taten, was durch Rückgriffe auf medizinisch-psychiatrische Erkenntnisse erklärt und dadurch abgeschwächt wird. Bemerkenswert ist andererseits – beispielsweise in der ‚Cause Lemoine‘, auf die wir später zurückkommen werden – auch die Übernahme des im täter-orientierten forensischen Kontext als figuraler Antitypus zu verstehenden Begriffs des Helden bzw. der Heldin. Heroisierung bzw. Anti-Heroisierung – verstanden als ein diskursiver Berichts- und Erzählprozess, der stets in Relation zum historisch-politischen und medialen Kontext steht – gehen einher mit der Bestätigung, der Zersetzung, der Initiierung oder

Erneuerung normativer Vorstellungen von Gut und Böse, von Denkbarem und Undenkbarem, sowie von Normalität und Exzeptionalität. Nicht zuletzt kann dies in erzählerischen Darstellungen von Gewalttaten und kriminellen Handlungen erfolgen. In diesem Zusammenhang ist das Konzept der in den ‚Causes célèbres‘ wiederholt auftretenden Figur des ‚Monsters‘ – das hier als Prototyp des Antihelden im Sinne moralischer Devianz einzuordnen ist – mit herausragend gewalttätigem natur- bzw. ordnungswidrigem und unmoralischem Wesen gleichzusetzen. Die Figur des Helden soll hier hingegen als gewalttätiges natur- bzw. ordnungskonformes und moralisches Subjekt verstanden werden. Beide Begriffe können außerdem als Vorstufen zu den Konzepten des ‚Anormalen‘ bzw. ‚Normalen‘ betrachtet werden.

Das Genre der ‚Causes célèbres‘ spielt eine funktionelle Rolle in Bezug auf das sich auseinanderentwickelnde Verhältnis moralischer ‚Normalität‘ menschlichen Handelns und der Psychiatisierung des devianten Individuums, weil es die Entwicklung der juristischen und medizinisch-psychiatrischen Instanzen reflektiert und als mediales Speichersystem fungiert.

Im Fokus dieses Aufsatzes steht zunächst der anthropologisch-forensische Rahmen, auf den das Genre Bezug nimmt, sowie dann die Analyse der Darstellung von zwei Kriminalfällen aus den ‚Causes célèbres‘ im Frankreich des 19. Jahrhunderts: „Antoine Léger l’anthropophage (1824)“ und „M^{me} Lemoine et sa fille (1859)“ von Armand Fouquier.

Ihre Analyse wird um einen zeitgenössischen lexikalischen Eintrag von Pierre Larousse zum Genre der ‚Causes célèbres‘ ergänzt, der den zeitgenössischen sozialen Diskurs über Kriminalität reflektiert bzw. die in den ‚Causes‘ Fouquiers verteidigten Ansichten aufgrund ihres heroisierenden Potentials kritisiert.²

Sowohl in den ‚Causes célèbres‘ selbst als auch in ihrer Rezeption werden Heroisierungs- und Antiheroisierungsmechanismen zur Ablehnung oder Anerkennung bestimmter Gesellschafts-, Werte- und Wissensordnungen entwickelt und dem Lesepublikum präsentiert. Begriffe wie ‚Held‘ oder ‚Monster‘ [„quelque chose de féroce dans l’expression de sa physiognomie“ (Saint-Edme, *Lancery* 99); „cette bête féroce à face humaine“ (Fouquier, *Léger* 4); „ce monstre qui a coupé en morceaux une pauvre petite fille de quatre ans“ (Bataille, *Ménesclou* 133) oder „une héroïne, mais une héroïne chrétienne, l’ange gardien de la pureté d’une vierge“ (Fouquier, *Lemoine* 31)] werden ohne Kommentar in die Fallerzählungen integriert, bzw. übernommen, und nicht weiter definiert.

Stark verallgemeinernd lässt sich also zunächst konstatieren, dass die als ‚Held‘, ‚Antiheld‘ oder ‚Monster‘ bezeichneten Figuren in den ‚Causes célèbres‘ exzeptionelle Taten begehen, die sich durch das Überschreiten von Normen innerhalb bestimmter sozialer Ordnungen kennzeichnen lassen.

1. Die ‚Causes célèbres‘ im anthropologisch-forensischen Kontext des 19. Jahrhunderts

Die ‚Causes célèbres‘ stellen ein Genre populärer Erzählungen von juristischen Fallgeschichten im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts dar. Bei einer ‚Cause célèbre‘ handelt es sich um einen nacherzählten juristischen Fall, der während des tatsächlichen gerichtlichen Verfahrens die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen hatte, ‚célèbre‘ also, und dessen Nacherzählung auf das Merkwürdige, das Spektakuläre, das Sonderbare zielt. Die ‚Causes‘ sind somit Fallsammlungen für ein breites Lesepublikum, die sich durch ihren hybriden Charakter auszeichnen: Sie verbinden neues medizinisches, historisches und juristisches Wissen mit unterschiedlich ausgeprägten literarischen Erzähltechniken und popularisieren es dadurch. Neben solchen ‚progressiven‘ Tendenzen finden sich innerhalb einzelner Sammlungen konservativ-reaktionäre Positionen, wie es später am Fall des Infantizids deutlich wird. Der Diskurs in den ‚Causes‘ reflektiert somit zu einem gewissen Grad und [sicherlich nicht-linear] den Wandel von prä- zu postrevolutionären Vorstellungen von Recht und Moral.

Die Idee, Sammlungen von ‚Causes célèbres‘ zu veröffentlichen, stammt von François Gayot de Pitaval, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in seiner Sammlung *Causes célèbres et intéressantes* Rechts- und Kriminalfälle in zwanzig Bänden veröffentlichte. In seiner Arbeit *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts*, in der er u. a. das Genre der ‚Causes célèbres‘ untersucht, bezeichnet Hans-Jürgen Lüsebrink diese als „Bestseller“ ihrer Zeit (Lüsebrink, *Kriminalität* XII) und als eine „Literaturform zumindest für eine breite, von den Gebildeten bis zum lesefähigen Teil des Kleinbürgertums reichende Publikumsschicht als die dominierende Form literarischer Kriminalitätsdarstellung“ (ebd. 104). Genauer gesagt zielte „[d]as Konzept der nutzbringenden Unterhaltung durch spannende und zugleich instruktive Kriminalerzählungen [...] auf den Erwartungshorizont der roman- und zeitungslisenden *gens du monde*, der wohlhabenden, gebildeten Schichten“ (ebd. 109–10).

In Frankreich werden nach dem Werk von Pitaval bis zum Ende des Genres, d. h. in der Zeit von der Revolution bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, ca. zwanzig Sammlungen veröffentlicht. Aufgrund ihrer Ausbreitung über das gesamte Jahrhundert hinweg und des sich verändernden kriminalanthropologischen Umfeldes zeigt sich das Genre in vielen Punkten nicht als einheitlicher Korpus, sondern als eine Ansammlung politisch und sozial unterschiedlich motivierter, heterogener Texte.³ Während bestimmte Sammlungen vor und unmittelbar nach der Einführung des Code pénal von 1810 mit dem in Bezug auf die Täterpsychologie entscheidenden Artikel 64 erscheinen,⁴ werden weitere Sammlungen Jahrzehnte nach Einführung des Code pénal und nach gesetzgeberischen Kommentaren und Veränderungen (Carnot, Regnault, Rossi) sowie Schriften von Medizinern (Esquirol, Pinel, Georget) zur Psychiatisierung von Tätern geschrieben,⁵ oder sie bewegen sich um 1880 in einem kriminalanthropologischen Kontext, der von degenerationstheoretischen, sozialdeterministischen und lombrosianisch-atavismustheoretischen Leitbildern geprägt ist.⁶

Die Autoren greifen für ihre ‚Causes‘ unterschiedlich schwere Straftaten auf. Die Delikte reichen von einfachen Diebstählen oder Ehebrüchen bis hin zu Mordfällen.⁷ Dem im 19. Jahrhundert wachsenden Interesse an gerichtlichen und rechtsmedizinischen Themen entsprechend, bieten herausragend brutale Fälle und eine scheinbar unerklärliche Motivation der Täter den Autoren argumentativ eine optimale Basis für die Verdeutlichung und Differenzierung der Konzepte von Gut und Böse, Moralisch und Unmoralisch, Normal und Pathologisch. Mittels dieser Konzepte werden unvorstellbare und deshalb unerklärliche Taten begrifflich gemacht und die gerichtlichen Urteile und das Rechtssystem, das den Rahmen bildet, gerechtfertigt oder auch in Frage gestellt. Der Akt der Literarisierung und der Popularisierung – als Mittel und Zweck – favorisiert die binäre Klassifizierung und Schematisierung solcher Vorstellungen. Spektakuläre Taten werden semantisiert, das zuvor undenkbbare Kriminelle wird in Worte gefasst und zu einer populären Erzählung geformt, Verhaltensformen werden vermittelt [gut, böse, gefährlich, abweichend, unmoralisch], denn das Genre zielt darauf ab, das Publikum zu belehren, indem es seine Leser mit dem vermeintlich Bösen konfrontiert.

Die Texte über Mordfälle in den ‚Causes célèbres‘ aus dem 18. Jahrhundert kennzeichnen den Täter „fast ausschließlich“ mit dem „Begriff *monstre* [...]“, dessen semantischer Inhalt und dessen assoziatives Konnotationsfeld nicht nur eine etwaige Identifikation des Lesers mit dem Kriminellen ausschließ[t], sondern Fragen nach

den sozialen oder psychologischen Ursachen von vornherein ausblende[t]“ (Lüsebrink *Kriminalität* 116). Die Funktion des Mörders bzw. ‚Monsters‘ „im Rahmen des ideologischen Begriffsapparats der *Causes célèbres*“ besteht für Lüsebrink in der Legitimierung der rechtlichen Praxis:

In der Setzung des Pathologisch-Unmenschlichen, des uneinholbar Anderen, des irrationalen *monstre* nimmt nicht nur die anthropologische Reflexion des *Causes célèbres* ihren Ausgangspunkt, sondern schöpft [...] der ideologische Diskurs des Erzählers wesentliche Elemente seiner eigenen Legitimation. Die kategorische Unterscheidung von Verbrechen und Unschuld, die moralische Rechtfertigung von Justizirrtümern, die Verteidigung der strengen Strafpraxis und vor allem der Folter wird für den Leser erst angesichts der monströsen Gestalt des Mörders, der nicht mit menschlichen Maßstäben gemessen werden könne, akzeptabel und schlüssig. (ebd.)

Die Verwendung des Begriffs ‚monstre‘ ist in den ‚Causes‘ allerdings differenziert zu betrachten. Während im 18. Jahrhundert noch bestehende Rechts- und Moralvorstellungen bestätigt werden sollen, finden wir den Begriff bei Fouquier zwar auch als Stilmittel, aber in einigen Fällen grenzt er sich von früheren Werken ab, indem der Täter im abschließenden Urteil pathologisiert und somit wieder vermenschlicht wird. Es werden bei Fouquier die Lücken und Irrtümer des Justizsystems exemplarisch problematisiert, u. a. die komplexe Frage nach der ‚culpabilité‘ [Schuld] und ‚responsabilité pénale‘ [Zurechnungsfähigkeit] des Gewalttäters.

Der Aufbau der Fallgeschichten sowie die Schlussfolgerung geschehen aber nicht – auf narrativer Ebene – ohne das sprachlich effektiv gestaltete Ineinandergreifen von aufgebauter Spannung, exponierter Grausamkeit und bedeutungsschwangerer Wortwahl. Der reale Kriminelle wird zum Protagonisten einer wahrheitssuchenden bzw. -erklärenden Geschichte – so die Intention –, in welcher er als abnormales, gefährliches, aber faszinierendes Individuum in den Mittelpunkt rückt und die Entwicklung der Erzählung bestimmt. Angelehnt an die sich im 19. Jahrhundert verändernden gerichtlichen Verfahren und wissenschaftlichen Erkenntnisse konzentrieren sich die Berichte auf die Lebensgeschichten der Täter. Wenn wir Foucaults stark institutionsorientierter Argumentation in Bezug auf den Prozess der Psychiatisierung des Kriminellen folgen, verschiebt sich an der Wende zum 19. Jahrhundert der Fokus der Urteilssprüche und des Strafvollzugs von der Tat auf den Täter (Foucault).⁸ So bildet in den ersten Jahren

die Figur des ‚Monsters‘ mit ihren zwei symbolischen Facetten des Anthropophagen [als ‚monstre populaire‘] und des Inzestuösen [als ‚monstre princier‘] den dominanten Gegenstand der strafrechtlichen Psychiatrie. Für Foucault spiegeln diese zwei Figuren die rechtsmedizinische Problematik der anormalen Individualität im 19. Jahrhundert (ebd. 94). Bei den ersten großen Fällen am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ging es nicht um Fälle offensichtlichen Wahnsinns, sondern um das Problem der Existenz von ‚Monstern‘ wie Léger, weil sie inzestuös bzw. anthropophag waren und gegen die zwei großen Sexual- und Nahrungsverbote verstießen. Die Themen der Sexual- und Nahrungstransgression prägen im Laufe des 19. Jahrhunderts – so Foucault – die Bereiche der Psychiatrie und des Strafrechts und dienen dabei als Raster der Rationalität.

Der kriminelle Wahnsinnige erscheint also zunächst als Monster, d. h. als naturwidriges Wesen und beflissen befassen sich Mediziner und Juristen mit dem Problem des fehlenden Motivs bzw. ‚intérêt‘ bei Tötungen. Die Faszination ist insofern neu, als die Frage nach dem Motiv im Strafrecht des Ancien Régime nicht relevant war. Stattdessen korrespondierte die Strafe mit der Grausamkeit des Verbrechens als der darin gesteigert zum Ausdruck kommenden Verhöhnung königlicher Macht (ebd. 105–08). Erst mit dem Code pénal von 1791 wird das Problem der ‚intentionnalité du crime‘ in die Gesetzestexte eingeschrieben (Guignard, *Juger la folie* 37). Gemäß dem Gesetz soll der Angeklagte freigesprochen werden, „si les jurés ont déclaré que le fait a été commis involontairement, sans aucune intention de nuire ou pour la légitime défense de soi ou d’autrui“ (Code pénal von 1791, Titre VIII, article 2).⁹

Das neue, republikanische Strafsystem interessiert sich für den Verbrecher und sein Verhalten. Bestraft wird das Verbrechen nun auf der Grundlage des ‚intérêt‘. Das ‚intérêt‘ impliziert zugleich Rationalität und Strafbarkeit des Verbrechens. Nach Foucaultscher Auslegung bedeutet dies, dass die Gründe für die Tat und der Verstand des Subjekts, der es strafbar macht, zusammen betrachtet werden sollen (Foucault 106). In diesem ideengeschichtlichen Prozess stellt der Artikel 64 des Code pénal von 1810 einen entscheidenden Schritt dar, indem er einen Grundsatz über geistig gestörte Menschen explizit festlegt: „[...] Il n’y a ni crime ni délit lorsque l’accusé était en état de démence au moment des faits.“ Die Frage nach dem Mangel an Zurechnungsfähigkeit bei Menschen „en état de démence“ ist nun [möglicherweise im Anschluss an Vorstellungen des römischen Rechts] normiert, wenn auch ohne Definition der ‚démence‘ oder Praxisregeln zur gerichtlichen Beurteilung

(Guignard, *L’irresponsabilité pénale*).¹⁰ Vor allem die Ausarbeitung des Artikels 64 und somit des Wahnsinns als materiellem Umstand des Verbrechens versteht die rechtshistorische Forschung als das Kippmoment einer „justice pénale objective qui ignore la dimension morale des crimes“ zu einer „justice pénale subjective et morale qui fait de la responsabilité de l’accusé une question centrale de toute action judiciaire“ (Guignard, *Juger la folie* 36). Zentral für diese „conception morale“ der Justiz (ebd. 66) wird das Konzept der ‚culpabilité‘, verstanden als Norm der ‚responsabilité pénale‘, d. h. der strafrechtlichen Verantwortung, aber auch als unbestimmte Skala für die juristische Praxis zur Bestimmung des Grades an Schuld und Schuldfähigkeit.

Im Zentrum des forensischen Umdenkens bei Verbrechen, insbesondere irrationalen, steht also der Übergang vom Monströsen zum Anormalen. Die Vorstellung vom Täter entwickelt sich an der Wende zum 19. Jahrhundert vom naturwidrigen, physisch-biologisch sichtbaren Monster (Foucault 52) zum moralischen, pathologisch-wahnsinnigen, später unter Einbezug des Konzepts der Instinkte zum perversen und unsichtbaren Monster, bevor sie ab ca. 1860 von kriminologischen Ansätzen eingeholt wird (ebd.; Guignard, *Juger la folie* 263–68). Deshalb werden auch die Fälle in den ‚Causes‘ z. T. durch medizinisch-psychiatrische Sinnstiftung und Erkenntnisse erklärt.

2. Armand Fouquier: „Antoine Léger l’anthropophage (1824)“

Armand Fouquier, der Verfasser der ‚Cause‘ „Antoine Léger l’anthropophage (1824)“ und ‚journaliste judiciaire‘ von Beruf, zeichnet sich durch sein Interesse an rechtsmedizinisch kontroversen Fällen aus. Charakteristisch für seine Sammlungen ist seine Untersuchung psychisch und sozial determinierender Faktoren für das Verbrechen. Den jeweiligen Handlungen in seinen ‚Causes‘ verleiht er einen novellenartigen, paraliterarischen Stil und durch die umfangreiche Wiedergabe von Gerichtsprotokollen und medizinischen Expertisen zugleich einen ‚wissenschaftlichen‘, dokumentarischen Charakter.¹¹ Wie bereits angedeutet zielt Fouquier darauf ab, die sich verändernde Medizin und neu entstehende Psychiatrie in das Rechtswesen zu integrieren. Die Methode dafür stellt ein wissenschaftsunterstützender und -popularisierender Diskurs dar, der zunächst die Aufmerksamkeit des Lesers erregen muss. Es ist also kein Zufall, dass er seine Fallgeschichte nach dem Namen des Täters und dem Hinweis auf sein tabubrechendes Verbrechen benennt und damit

einführt. Auch der Stahlstich, der direkt unter dem Titel der ‚Cause‘ platziert ist und besagten Antoine Léger beim Angreifen des nichts ahnenden Mädchens zeigt [Abb. 1], fesselt den Blick des Lesers.¹² Zu sehen ist ein dunkel angezogener, angsteinflößender Mann mit ungepflegten mittellangen Haaren und Bart, der sich von hinten einem auf dem Boden sitzenden und Kräuter pflückenden Mädchen nähert, um es dem Anschein nach mittels eines Tuchs zu fangen und zu erwürgen. Die Bildunterschrift lautet: „... Il fond, comme une bête fauve, sur la jeune fille (page 2)“ (Fouquier, *Léger* 1).

Der Titel, der Stahlstich und die Legende unter dem Bild verraten vorab eine grausame Tat, und zwar das unerklärliche Verbrechen eines scheinbar normalen, wenn auch düster gezeichneten Mannes an einem unschuldigen Mädchen. Die Erzählung beginnt mit dem Verschwinden der zwölfjährigen Aimée und der emotionsgeladenen Suche nach dem Mädchen, welche zwei Absätze weiter mit dem Auffinden des „cadavre déjà en putréfaction, dont les jambes et les cuisses étaient repliées sur le bas ventre, et qui était enveloppé dans une chemise, un jupon et un mouchoir, et entortillé par une hart de chène“ endet (ebd.). Unschuld, Spannung und ernüchternde Tatsache sorgen auf spektakuläre Weise schon am Anfang für eine dramatische Atmosphäre. Somit wird die Aufmerksamkeit der zunächst einmal unerklärlichen, aber gruseligen Tat bis zum Schluss und bis zur Pointe – nämlich zum Justizfehler – aufrechterhalten. Um dies zu erreichen, scheut sich Fouquier nicht vor Dramatisierungseffekten. Nachdem er die Entdeckung und das chirurgische Untersuchen der Leiche mit den entsprechenden Fachbegriffen wiedergegeben hat [„À l'examen du cadavre, on reconnut que le corps avait été ouvert dans toute son étendue avec un instrument tranchant; des plaies nombreuses et profondes avaient été faites sur diverses parties du corps avec la pointe du même instrument. La tête et le col étaient gorgés de sang, tandis que le cœur et les vaisseaux sanguins qui l'environnent étaient complètement desséchés.“ (ebd.)] und bevor er mit den ersten Zeugenaussagen fortfährt, vereint er in einem kurzen Übergang literarische Spannung und Emphase des Grauens:

Cependant, l'inquiétude et la terreur régnent dans les campagnes voisines du théâtre du crime. Les paysans, l'autorité, épiaient avec soin tous les étrangers qui traversaient le pays, croyant découvrir l'assassin dans chacun d'eux. On ignorait qu'il était sous la main de la Justice. (ebd.)

Durch den Einsatz literarischer Techniken verstärkt hier Fouquier die Dramatik der Geschichte. Indem er die Spannung steigen lässt,

reduziert er einerseits den Effekt der Berichterstattung und führt er andererseits den Leser in die Thematik des Sonderbaren ein. Und weiter noch: Auf dieser nun exponierten Bühne des ‚théâtre du crime‘ verschiebt sich der narrative und gleichzeitig der diskursive Fokus: Nicht mehr die Tat [und das Opfer] steht im Mittelpunkt, sondern primär der Täter, seine Geschichte, seine ‚psychische‘ Verfassung. Hier, am Ende der ersten Seite der ‚Cause‘, beginnt die Darstellung des Gerichtsfalles ‚Antoine Léger‘. Das Narrativ folgt jetzt chronologisch dem juristischen Gang: Die Festnahme Légers, die Konfrontation mit der Leiche und sein Geständnis, der Tathergang unter Auslassung der anthropophagen Episode und die Lebensgeschichte Légers werden erzählt. Der Bericht geht anschließend über zur Gerichtsverhandlung mit der Beschreibung des Angeklagten, der Anklage und Befragung des Angeklagten, und dem Abgleich der Aussagen mit seinem Verhalten. Nach den Zeugenaussagen werden das Urteil sowie die Umstände der Hinrichtung wiedergegeben.

In diesem Teil der ‚Cause‘ geht Fouquier in zwei Schritten vor: Bis zur Gerichtsverhandlung werden dem Leser Fakten, Aussagen und Vorgeschichte in einer zusammengefassten, erzählerischen Form präsentiert. Der Verfasser spricht dabei seinen Leser an, involviert ihn in das prozedurale Geschehen: „On se rappelle qu'un mouchoir rayé bleu et blanc avait été trouvé [...]“ (ebd. 2), und weist ihn kennerhaft auf die für sein psychiatrisch-ätiologisches Anliegen relevanten Verfahrensschritte hin, indem er sich auf die Aussage des Täters und die Fakten um den Täter konzentriert: „Ici le juge cesse d'interroger, c'est le criminel qui va parler.“ Und weiter: „L'instruction n'avait plus qu'à rechercher les antécédents de l'accusé“ (ebd.). Der Erzähler positioniert sich als allwissende Instanz, der – weil er den Fall bzw. den Täter durchschaut – die Aspekte des merkwürdigen Individuums semantisch hervorhebt, rhetorisch betont, typologisch unterstreicht. Immer wieder wird Léger mit einem wilden Tier verglichen, als ‚bestial‘ und ‚féroce‘ bezeichnet. Zitierte Aussagen werden z. T. kursiv gestellt: „*Je ne savais où me portaient mes pas; j'allais où le désespoir me portait*“ (ebd.), Ausrufezeichen und Auslassungspunkte kommen zum Einsatz, der Erzähler wird punktuell zu einem personalen Erzähler, Spektakularität und – paradoxerweise – Authentizität werden erzeugt. So vermitteln der Tempuswechsel vom ‚passé simple‘ ins Präsens und der Gebrauch der dritten Person Singular bei der Wiedergabe von Légers Aussagen Direktheit und Glaubwürdigkeit:

[...] il aperçut une jeune fille dans une vigne, près de la lisière du bois. Il conçut à l'instant même le projet de l'enlever.

La jeune fille est seule; des bergers, quelques ouvriers épars dans la plaine sont trop éloignés pour pouvoir entendre ses cris et la secourir; il descend rapidement la côte à travers les bois, fond comme une bête fauve sur la jeune Debully, qui, assise près de la vigne, ne l'a pas vu approcher, lui passe son mouchoir autour du cou, la charge sur ses épaules, et l'emporte, en courant, dans les profondeurs du bois. Enfin, épuisé de sa course, et s'apercevant que la jeune fille est sans mouvement, il la jette sur l'herbe... Le forfait qu'il a médité reçoit son exécution... La jeune Debully est sans vie!... Léger a eu soif de son sang!

.....
..... (ebd.)¹³

Bis auf die Episode der Anthropophagie, die der Dezenz wegen durch Auslassungspunkte gekennzeichnet ist – was wiederum einen weiteren Dramatisierungseffekt mit sich bringt und gleichzeitig den für die Argumentation riskanten Infamie-Effekt in den Hintergrund drängt –, werden möglichst alle schockierenden [und daher faszinierenden] Details geschildert.

Der Teil über die Gerichtsverhandlung orientiert sich dagegen deutlich am juristischen Format und Schreibstil, wobei sich Fouquier auf die protokollarische Wiedergabe der Vernehmung des Angeklagten durch ‚M. le Président‘ sowie von Teilaussagen einiger Zeugen, u. a. der Eltern des Opfers, beschränkt. Weiterhin werden die Aussage eines der für die Autopsie zuständigen Ärzte sowie die Anklage- und Verteidigungsreden zusammengefasst. Auch hier, trotz Auswahl, Kürzungen und Kommentare, vermittelt die protokollnahe Darstellung Authentizität, erregt aber durch die Selektivität auch Aufsehen. Denn, ob erzählerisch oder protokollarisch, das Wiedergegebene dreht sich allein um Léger, die Umstände seiner Tat und um seinen damals [1824] nicht erkannten psychischen Zustand. Letzterer begründet das Ergebnis, zu dem Fouquier am Schluss kommt, das er aber durch die Morphologie und Typographie des Textes schon vorab impliziert:

M. le Président lit ses réponses précédentes... Il a vu sortir le sang en abondance... Il y désaltéra sa soif... *Poussé par le malin esprit qui me dominait, j'allai, dit-il, jusqu'à lui sucer le cœur...* (ebd. 3)¹⁴

[...] *R. oui; quand j'ai repris connaissance, je suis allé me cacher dans des rochers plus bas. J'y ai passé une partie de la nuit sans pouvoir dormir, je n'avais plus ma tête. Le lendemain, je me suis en allé à travers champs par-dessus les montagnes [...].* (ebd.)¹⁵

Die [Re-]Konstruktion der Figur des Mörders in der ‚Cause‘ ist zunächst ambivalent: Mal ist Léger „un bestial assassin“ (ebd. 4), eine von „sa rage bestiale“ getriebene „bête fauve“ (ebd. 2), mal ist er „tourmenté de violentes passions“ (ebd.), hat „cette même apparence de calme gaieté“ (ebd. 4) und schien bereits „dès sa jeunesse [...] sombre et farouche, recherchant habituellement la solitude, et fuyant la société des femmes et des jeunes garçons de son âge“ (ebd. 3). Er verkörpert einerseits die Figur der wilden Bestie bzw. des Monstrums, andererseits die des mental verstörten Menschen. Zwei Diskurse werden hier sichtbar: der wissenschaftliche und der populäre. Diese Diskurse werden wiederum durch die Zeitversetzung zwischen dem realen Fall von 1824 und dessen Nacherzählung um 1865 auf verschiedenen Ebenen geführt. Insbesondere der inszenierte wissenschaftlich-psychiatrische Diskurs, mittels welchem Fouquier seine ‚Cause‘ – und den Fall – plausibel und ‚richtig‘ abschließt, verdeutlicht die im 19. Jahrhundert entscheidende Fokussierung auf den Täter und die Einbeziehung der neu entstehenden Psychiatrie in die gerichtlichen Verfahren und ins Rechtssystem. Der reale Fall Léger findet 1824 statt, d. h. zwischen unterschiedlichen Stadien des neuen französischen Rechtssystems, und zwar nach dem Code pénal von 1810 und seinem Artikel 64, der im Fall offensichtlicher ‚démence‘ bzw. Unverantwortlichkeit den Verzicht auf Strafe vorsieht, und vor der Verabschiedung der ‚loi sur les aliénés‘ im Jahr 1838, ab welchem die Psychiatrie offiziell integriert und angewandt wird.¹⁶

Die ‚Cause‘ dagegen wird beinahe 55 Jahre nach dem Artikel 64 und 30 Jahre nach dem ‚loi sur les aliénés‘ sowie nach diversen Veröffentlichungen von Juristen und Medizinerkommentaren zur ‚responsabilité pénale‘ und ‚démence‘ verfasst.¹⁷ Durch die Zeitversetzung referiert Fouquier also über mindestens zwei Wissensstadien. Er präsentiert die Aussagen, Vorgehensweisen, Überlegungen und Entscheidungen zur Zeit des Prozesses; die Frage nach der ‚aliénation mentale‘ wird dabei am Rande in der abschließenden Anklagerede und dem Plädoyer jeweils von dem Staatsanwalt abgelehnt und vom Verteidiger betont, der darauf besteht, dass die Jury die Frage nach dem Wahnsinn in Betracht zieht: „Le défenseur insiste pour que la question d'aliénation mentale soit placée au nombre des questions soumises au jury“ (Fouquier, *Léger* 4). Diese Schilderung entspricht den Ergebnissen der Rechtshistorikerin Laurence Guignard über die Verurteilung von Wahnsinn im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Basierend auf der Analyse von Gerichtsunterlagen teilt Guignard den Prozess der Problematisierung strafrechtlicher Verantwortlichkeit

zwischen den medizinisch-psychiatrischen und den gerichtlichen Instanzen in drei Phasen: Von 1820 bis 1836 werde das anormale, nicht rational zu ergründende Verbrechen als ‚aliénation mentale‘ wahrgenommen, von 1836 bis 1860 werde das Verbrechen als ‚Perversität‘ verstanden und nach 1860 entstehe eine weitere Perspektive, die kriminologische, die auf die Gefährlichkeit und Erkennung des ‚geborenen Verbrechers‘ fokussiere (Guignard, *Juger la folie* 263–68).

Die Frage nach dem Wahnsinn, die erst bei der Verteidigungsrede der ‚Cause Léger‘ zaghafte auftaucht, steht für die frühere Wahrnehmungsform des unbegreiflichen Verbrechens. Fouquier allerdings, der sich durch sein wissenschaftliches Interesse auszeichnet, stellt den Fall nach dem chronologischen Ablauf des Mordes, der Untersuchung und der Verhandlung dar und kann so – mit 40 Jahren Abstand – den psychischen Zustand des Angeklagten und dessen Entwicklung, die er aus den Untersuchungs- und Prozessakten herausgelesen hat, sachverständig wiedergeben. Noch deutlicher wird der Bezug auf diese erste Periode der ‚aliénation mentale‘ am Ende der ‚Cause‘ dadurch, dass dort die 1825 erschienene Studie des Dr. Georget über den Fall Léger zusammengefasst wird.¹⁸ Der ‚aliéniste‘ kommt zu dem Schluss – so die Zusammenfassung Fouquiers –, dass:

[s]es habitudes mélancoliques et solitaires, la bizarrerie de sa fuite sans cause, l’absence des motifs ordinaires du crime, tout, en effet, montre ici un malade et non un scélérat. La dépravation des appétits, l’horrible et soudaine perversité de son sens moral, sont caractéristiques de l’aliénation mentale. (Fouquier, *Léger* 4)

„[E]n effet“ unterstreicht Fouquier. Damit attestiert er die Richtigkeit der Vorgehensweise und die Gültigkeit der Expertise. Die Einschätzungen des Dr. Georget über das Verhalten Légers, das der Arzt allein aus den Prozessakten interpretiert, werden außerdem durch die Untersuchung des Leichnams bestätigt, auf die Fouquier kurz zu sprechen kommt, um die Fallbeschreibung durch die forensische Evidenz wissenschaftlich abzuschließen: „[...] chez Léger, le cerveau était *manifestement* altéré; une adhérence morbide se faisait remarquer entre cet organe et les méninges“¹⁹ (ebd.). Léger – so die Conclusio – war nicht zurechnungsfähig. Explizit und effektiv widerspricht Fouquier somit abschließend der gerichtlichen Entscheidung, deren Verlauf er zuvor getreu wiedergegeben hat. Die Strategie hebt die Kernaussage seiner Erzählung hervor – d. h. den Justizirrtum und die Notwendigkeit der Psychiatrie, welche die ‚aliénation‘, d. h. das unsichtbare und gefährliche Pathologische, erkennen kann.

In der ‚Cause Léger‘ wird also ein psychiatrischer Diskurs vertreten, der auf ein Wissen verweist, das sich am Täter orientiert. Dabei wird dessen Grausamkeit hervorgehoben. Gleichzeitig werden Légers Undurchdringlichkeit und melancholische Züge erwähnt, was dem Spannungsaufbau dient, aber in erster Linie zum Zwecke der Plausibilisierung die merkwürdige und kassuspezifische Einsamkeit betont, die schließlich das Pathologische akzentuieren soll. Der Gewalttäter tritt somit an prominente Stelle, wird zum Protagonisten einer Erzählung, welche sich dann um sein Leben und die Gründe seiner rational nicht nachvollziehbaren Tat dreht. Der „malheureux imbécile“, der kein Schurke, sondern ein von seiner „dépravation des appétits“ und der „horrible et soudaine perversion de son sens moral“ geleiteten „malade“ war, wird vom Autor der ‚Cause‘ schließlich ‚ent-monsterisiert‘ bzw. vermenslicht und als schwacher willenloser Triebtäter für unzurechnungsfähig erklärt (ebd.).²⁰

3. Zwischen Heroisierung und Antiheroisierung: Die oszillierende Interpretation des dargestellten Stoffes

L’affluence est grande dans le prétoire; chacun veut voir l’auteur, chacun veut assister aux débats d’un crime qui déceale un genre de férocité rare chez les nations civilisées et dont les annales criminelles n’offrent heureusement que peu d’exemples. (Fouquier, *Léger* 4)

Die ‚Causes célèbres‘ transportieren das Exzeptionelle und gefährlich Anormale der kriminellen Täter und ihrer Taten in plausibilisierter und problematisierter Form in die Öffentlichkeit. Dem von der Pathologisierung des Kriminellen faszinierten und in seiner Werteordnung provozierten Leser mag der Täter als anti-heroische Figur erscheinen, weil er als herausragend grausam, gewalttätig, destruktiv und gefährlich dargestellt wird – oder als heroische Figur, weil er in seiner Brutalität als mutig und energisch, als machtlos angesichts des gefährlichen Bösen, schließlich als nicht-schuldfähiger Mörder beschrieben wird. Qua Psychiatrisierung mag also der Täter als unschuldig schuldiger, tragischer Held erscheinen. Die Tat, die Lebensgeschichte sowie der Prozess machen aus ihm einen gefährlichen, aber faszinierenden Protagonisten. Dabei verhelfen die intentionalen literarischen Anti-Heroisierungseffekte, d. h. die kombinierte Ästhetisierung von exzeptioneller Tat und Lebensgeschichte, zu einer vereinfachten Vermittlung komplexer Gegenstände und neuer

humanwissenschaftlicher Disziplinen. Nicht zuletzt aber dienen solche als Anti-Heroisierungen verstandene Strategien dem Verkauf der Sammlungen und somit der weiten Verbreitung der normativen Konzepte des Normalen und Anormalen.

Das Oszillieren zwischen Antiheroisierung und Heroisierung ist Gegenstand des Lexikonartikels von Pierre Larousse zum Genre der ‚Causes célèbres‘ in seinem *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Das von 1866 bis 1877 veröffentlichte *Grand dictionnaire* listet ‚Causes célèbres‘-Sammlungen chronologisch auf, beschreibt und kommentiert sie. Es zeigt sich, dass die Rezeption des in den ‚Causes‘ wiedergegebenen und dargestellten Stoffes bzw. der Versuch das Böse plausibel zu machen je nach Erklärungsgrundlage als problematisch wahrgenommen wird:

Gayot de Pittaval [sic] eut le premier l'idée d'en composer un recueil; mais son ouvrage, bien différent de ceux qu'on imprime depuis, est plutôt écrit pour les avocats que pour la foule. A côté de l'exposition du fait, il met les moyens invoqués par les deux parties, ainsi que le jugement et sa discussion au point de vue du droit. [...] il s'adresse à l'intelligence de son lecteur et non pas à sa vaine curiosité, comme le font les recueils de nos jours. (Larousse, Lemma *Causes célèbres*)

Das enzyklopädisch gestaltete *Grand dictionnaire*, das sich als „œuvre de vulgarisation la plus complète qui ait été tentée“ versteht (Larousse, *Aux lecteurs du Grand dictionnaire* 1526), widmet selber Mördern eine vergleichsweise große Zahl an Einträgen, so die Forschungsergebnisse von Daniel Désormeaux über die Gewichtung von Morden und ‚faits divers criminels‘ im *Larousse*.²¹ Den Schriftstellern seiner Zeit folgend, die die Anziehungskraft von ‚faits divers‘ und ‚faits divers criminels‘ auf ihr Publikum schon längst erkannt hatten, widmet Larousse diesen kleinen, unbedeutenden Alltagsereignissen als erster Lexikograph eine eigene Rubrik (Désormeaux 31).²² Désormeaux betont, dass „nommé ou non, le fait divers, et particulièrement le fait divers criminel, avait depuis longtemps retenu l'attention et la curiosité d'autres lectorats“, und erinnert an den „succès continu de la *Gazette des Tribunaux*, après celui des *Causes célèbres*, qui devint presque une institution littéraire au milieu du XIXe siècle“. ²³ Jedes „fait divers“ ist „un roman en puissance“. Das erzählerische Potential, das in ihnen steckt, schafft eine Wettbewerbs- und Konkurrenzsituation, die nicht nur die Schriftsteller oder die sich entwickelnde Presse betrifft, sondern auch die Lexikographen (ebd. 32).²⁴

Für diesen Aufsatz entscheidend ist Larousses direkter Angriff auf Fouquiers Sammlung im Eintrag zu den ‚Causes célèbres‘. Darin wirft er dem Stoff Fouquiers vor, an das Niederträchtige im Menschen zu appellieren und „cette tendance du lecteur ignorant à transformer les grands criminels en héros“ zu begünstigen (Larousse, Lemma *Causes célèbres*). Larousse selbst definiert Heroismus als das Produkt von Großherzigkeit, das in einem kritischen und feierlichen Umstand bis zur Exaltation beflügelt werde. „Un des caractères essentiels de l'héroïsme, c'est qu'il soit inspiré par la vertu, le désintéressement, l'esprit de sacrifice“ fügt er hinzu und präzisiert: „Alors il éveille chez tous le même sentiment d'admiration, car il n'honore pas seulement un homme, un pays; il devient la joie et l'orgueil de l'humanité entière [...]“ (Larousse, Lemma *héros*). Den Begriff ‚héros‘ erklärt er folgendermaßen: „Par ext. Homme qui, par son courage, sa magnanimité, son génie, accomplit des choses grandes ou périlleuses [...]“ und „Par ext. Homme qui possède certaines qualités, certains mérites au plus haut degré [...]“ (ebd.). Daher seien heroische Taten selten, denn:

[...] il faut d'abord la circonstance, il faut de plus l'homme, le héros, et ces deux conditions ne se trouvent pas souvent réunies en face l'une de l'autre. Cependant, il n'est peut-être pas une vertu qui, à un certain moment, n'ait eu son héros: l'amitié, l'amour conjugal, la fidélité à sa parole, le dévouement, le patriotisme [...]. (ebd.)

Im Einklang mit den konservativen bürgerlichen Moralvorstellungen am Ende des autoritären Zweiten Kaiserreiches und zu Beginn der Dritten Republik bilden Tugenden wie Selbstlosigkeit, Ehre, Aufopferung, eheliche Liebe und Patriotismus bei der wissensvermittelnden Instanz *Larousse* die Säulen des Heroismus und des Heroischen, deren Abwesenheit in den zeitgenössischen ‚Causes célèbres‘ der Lexikograph beklagt.²⁵

Der Artikel zum Genre der ‚Causes célèbres‘ im *Larousse* stellt wertend das als wahrhaftig empfundene, seriöse ‚Causes célèbres‘-Original aus dem 18. Jahrhundert – also aus einem prärevolutionären Norm- und Wertesystem – den Nachfolgern entgegen, wobei insbesondere Fouquier von dem Lexikographen scharf kritisiert wird:

M. Fouquier, ancien élève de l'École normale, a mis sa plume élégante au service de cette malsaine publication. Ces derniers recueils se sont malheureusement adressés à ce qu'il y a de mauvais et de vicieux dans la curiosité publique; ils ont favorisé, nous le craignons, cette

tendance du lecteur ignorant à transformer les grands criminels en héros, et à prendre pour force d'âme ce qui n'est qu'une résistance violente aux lois de la société. (Larousse, Lemma *causes célèbres*)

Weiter warnt Larousse vor den gravierenden Folgen solcher Schriften für die Gesellschaft:

A toutes les sessions de cours d'assises, on peut voir les déplorables résultats de semblables lectures: plus d'un coupable avoue avoir pris soit l'idée de son crime, soit les moyens de l'exécuter, dans des ouvrages de ce genre et dans les romans qui choisissent leur héros parmi les brigands et les assassins. (ebd.)

Dabei stellt Larousse zu seinem Bedauern fest, dass das französische Volk die Abenteuer von Räubern und Mördern ebenso schätze wie die von Eroberern oder Helden:

Pour la jeune fille romaine, aujourd'hui encore, le brigand est presque un héros par l'énergie et le courage qu'il déploie, les dangers qu'il est obligé de surmonter chaque jour. En France même, le peuple est resté à moitié barbare sous ce rapport; les aventures d'un brigand, d'un voleur, d'un assassin vulgaire, l'intéresseront tout autant que celles d'un conquérant ou d'un héros. (ebd.)

Dies seien die Gründe für den Erfolg aller Veröffentlichungen, die sich seit dem 18. Jahrhundert mit ‚Causes célèbres‘ befassen: „De là le succès de toutes les publications qui, depuis le siècle dernier, ont eu les causes célèbres pour objet“ (ebd.).

Zusammengefasst wirft Larousse den modernen ‚Causes célèbres‘-Autoren und in erster Linie Fouquier vor, dass ihre Falldarstellungen die moralischen Grenzen der Identifikationsfigur ausdehnen bzw. die Qualitäten des Helden unzulässig auf Mörder, Vergewaltiger und Menschenfresser übertragen. Ihre Erzählungen inspirieren, so Larousse, eher zum Verbrechen als dass sie belehren, bilden und unterhalten. Sie erwecken nur das Schlechte im ungebildeten Menschen, indem sie Verbrecher heroisieren beziehungsweise Individuen, die – laut Larousse – sich bewusst und freiwillig gegen das Gesetz, die Norm und das Normale entscheiden.

Am Beispiel der ‚Cause Léger‘ wurde gezeigt, wie ein bestimmter Kenntnisstand in die Öffentlichkeit getragen wird. Im Fall von Fouquier, der deutlich die juristischen Entscheidungen und das Rechtssystem in Frage stellt und zu einem medizinisch-psychiatrischen Diskurs tendiert, wird der Täter pathologisiert und am Ende der Nacherzählung für ‚aliéné‘, also wahnsinnig, und somit für unzurechnungsfähig erklärt. Auf diese

Weise inszeniert sich Fouquier im Lichte des Fortschritts; das Böse als Ergebnis von Wahnsinn wird hier als ‚akzeptabel‘ dargestellt.

Die Darstellung von Kriminalität unter dem Aspekt der ‚aliénation mentale‘, welche eine „interprétation positive du mal“ bietet und die grauenhaftesten Taten jenseits einer freien Willenshandlung zu verorten ermöglicht (Guignard, *Juger la folie* 265), findet nicht bei jedem Leser Anklang. Das im Vergleich zu den teils eher progressiven Auffassungen in den ‚Causes‘ Fouquiers konservativ eingestellte Larousse-Lexikon – also eine Art Zeitzeuge und Konkurrent der ‚causes célèbres‘ – sieht in der Pathologisierung von Tätern nichts als die Viktimisierung unmoralischer, norm- und gesetzeswidriger Krimineller.

Larousse vermutet in einigen ‚Causes célèbres‘-Sammlungen die gesellschaftliche Gefahr einer ‚positiven‘ Erklärung und Rechtfertigung des Bösen. Denn statt Antipathie bewirke die Betonung des unzurechnungsfähigen Wesens bei dem unwissenden, faszinierten Leser Empathie. Der Leser wisse zwischen Gut und Böse, heroisch und antiheroisch schließlich nicht zu unterscheiden und halte deshalb jenes für schicksalhaft motiviert, mutig und heldenhaft, was lediglich eine provokative, beunruhigende moralische Regression bedeute.

4. Armand Fouquier: „M^{me} Lemoine et sa fille (1859)“

Gewiss ist Larousse nicht der Einzige, der in der Frage der Zurechnungsfähigkeit von den symbolischen Gestalten des „héros“ und Anti-Helden bzw. „monstre“ Gebrauch macht. In einer weiteren ‚Cause‘ Fouquiers, in der er über einen Kindsmord berichtet, tauchen die Begriffe ebenfalls auf. In „M^{me} Lemoine et sa fille (1859)“ rekonstruiert Fouquier den Fall einer Mutter und ihrer Tochter, die 1859 des Infantizids angeklagt wurden: Angéline Lemoine, 15 Jahre alt, wird aus einem Verhältnis mit dem Kutscher ihrer Mutter schwanger. Die Schwangerschaft wird verheimlicht, doch es gibt Gerüchte. Unmittelbar nach der Entbindung Angélines verbrennt M^{me} Lemoine das Kind aus Ehrenschatz. M^{me} Lemoine wird bei der Staatsanwaltschaft denunziert und gemeinsam mit ihrer Tochter verhaftet. Am Ende der Untersuchung und des Prozesses wird M^{me} Lemoine des Mordes am Kind ihrer Tochter für schuldig gesprochen und zu 20 Jahren Zwangsarbeit verurteilt, mildernde Umstände werden ihr zugebilligt. Angéline wird freigesprochen, weil sie als Opfer der familiären Unordnung und der unmoralischen Erziehung ihrer Mutter aufgefasst wird, welche ihre Natur pervertiert habe (Fouquier, *Lemoine* 26).

Fouquier beabsichtigt, durch die Darstellung des Falles in seiner wenige Jahre nach dem Prozess verfassten ‚Cause‘ den Leser davon zu überzeugen, dass zeitgenössische Fälle von Infantizid von den Gerichten nicht hart genug bestraft würden. Zu diesem Zweck schildert er diesen besonders spektakulären und brutalen Fall von Kindstötung.

Wie bei der ‚Cause Léger‘ lässt Fouquier die Erzählung mit einem aussagekräftigen Stich beginnen [Abb. 2]. Im Vordergrund ist eine Frau dargestellt, die auf einem Knie hockend Feuer im Kamin eines bürgerlichen Hauses schürt. Ihr strenger und lauernder Blick ist auf die andere Seite des Raumes gerichtet. Im Hintergrund, durch eine halb geöffnete Tür, sieht man undeutlich eine Person im Bett liegen. Unter der Abbildung steht: „...J’ai mis des javelles, des bûches..., et l’enfant dessus par devant, puis j’ai allumé. (Page 18)“ (ebd. 1). Auch hier ist der Leser von Beginn an fixiert: Die folgenden Seiten erzählen von einer grausamen und unbegreiflichen Kindstötung, deren Hintergründe der Titel „M^{me} Lemoine et sa fille (1859)“ noch kryptischer erscheinen lässt.

Ein weiterer Aspekt, den Fouquier in seiner Fallerzählung anprangert, ist die unverständliche Transgression der Mutterrolle. Im autoritären Zweiten Kaiserreich entfaltet sich ein moralpsychologischer Diskurs, der die Wurzel der Verbrechen im Laster sucht und medizinischen Forschungen sowie Reflexionen über den Grad an Zurechnungsfähigkeit wenig Raum gibt. In den Schwurgerichtssitzungen werden Frauen als heuchlerisch und pervers bezeichnet, Männer als Idioten, die sich dennoch ihrer unmoralischen Taten bewusst seien, Kriminelle als von ihren bösen Instinkten und Bedürfnissen nach Zerstörung getriebene Wesen (Guignard, *Juger la folie* 266). Wie schon der Titel suggeriert, geht es in dieser Fallerzählung im Grunde nicht darum, den Ernst der Tötung eines Individuums durch ein anderes darzustellen. Vielmehr geht es darum – wie die Erzählung es dann deutlich signalisiert –, gefährliche und perverse Neigungen als Auslöser solcher gewalttätigen und schwer nachvollziehbaren Taten in den Vordergrund zu stellen. Auch wenn sie hier mit dem Argument des Ehrenschatzes erklärt wird, wird die infantizide Tat weiter als ein unbegreiflicher Akt aufgefasst, dessen Bedeutung als krankhaft böse interpretiert wird.

Der ‚aliénation mentale‘, als positive Deutung des Bösen, folgt eine fast entgegengesetzte Konzeption, die das Verbrechen als das Produkt menschlicher Perversität versteht. Das neue Modell beruhe, so Guignard, auf klassischen Argumenten, welche die menschliche Freiheit im Bösen festigen, d. h. auf einer weit gefassten strafrechtlichen Verantwortlichkeit.

Das Verbrechen identifiziere sich dann mit der schlechten Natur des Kriminellen (ebd. 265). Im Gegensatz zum Wahnsinn wird das Böse in Form von Perversität wie im Falle der M^{me} Lemoine sowohl von den Prozessakteuren als auch vom eigentlich wissenschaftsaffinen Fouquier als ‚inakzeptabel‘ bewertet. Die Erklärung dafür liegt recht wahrscheinlich in der Bedrohung der patriarchalen Ordnung, die der Infantizid und die Rollentransgression implizieren. In diesem Fall wird die Tat eher moralisch als ‚wissenschaftlich‘ erklärt, weshalb hier die moralisch destruktive und antiheldisch konstruierte Monsterfigur dezidiert dargestellt wird. In diesem Sinne liegt der Fokus der ‚Cause‘ auf der betonten Verurteilung des nicht ganz konformistischen Lebenslaufs M^{me} Lemoines und der Erziehung ihrer Tochter. Folglich wird M^{me} Lemoine in den von Fouquier aus den Prozessakten entnommenen Zitaten als monströs beschrieben, wenn ihre angeblich naturwidrige nicht-mütterliche Natur herausgestellt werden soll, so z. B. vom Generalstaatsanwalt:

„Angéline, vous le savez, lisait les romans de M^{me} George Sand; elle lisait d’autres romans publiés par les journaux que recevait sa mère. Elle faisait ses délices d’un livre particulièrement immoral: les *Confessions de Marion Delorme*. L’histoire d’une courtisane avait, pour cette malheureuse enfant, un attrait particulier. Voilà où elle apprenait que le mariage est une chose insensée, une sottise institution sociale, qu’on n’a pas craint d’appeler la prostitution jurée. On lui représentait les passions comme données par la nature; on lui disait que c’est folie d’y résister. Voilà les enseignements donnés à Angéline, voilà comme la mère a compris la sainte mission qui lui était confiée. Étonnez-vous, après cela, que sa fille soit tombée si bas, que l’enfant, sans boussole, se soit perdue dans cet océan de boue [...].“
Fouquier, *Lemoine* 24–25)

Die verfehlte, unmoralische Erziehung der Tochter wird zum Beweis und die Kindstötung zur logischen Konsequenz der widernatürlichen Natur M^{me} Lemoines: „Mais la mère! Oh! La mère, elle, n’a jamais hésité, jamais varié dans son projet. Le jour où sa fille, interrogée, lui a fait connaître sa faute, ce jour-là, à l’instant même, sans réflexion, le crime est né dans sa pensée“, so Angélines Anwalt (ebd. 25–26). Die Darstellung von M^{me} Lemoines Anwalt und die Selbstdarstellung der Täterin tendieren hingegen zum Heroischen, um ihre außergewöhnliche und übergeschlechtliche Kraft und ihren Mut zur Ehre und Selbstopferung hervorzuheben: „Cette mère a été plus forte qu’une femme, plus courageuse qu’un homme; elle a été d’une virilité qui fait peur; oui, je le reconnais, elle a été d’une

énergie antique: elle avait une fille à sauver!“ (ebd. 31) „J’ai fait ce que toute mère aurait fait à ma place“, rechtfertigt sich M^{me} Lemoine, „[...] J’ai eu le courage de brûler un enfant mort. [...] Je n’avais pas d’autre moyen de sauver l’honneur de ma fille“ (ebd. 17). Entsprechend führt ihr Anwalt diese Argumentation in seiner Verteidigungsrede fort:

Je vous le demande, y eut-il jamais pareil tourment infligé à une mère? Eh bien! je dis que si elle était coupable, que si l’instinct de mère l’avait entraînée, que si, plaçant l’honneur au-dessus de la vie, elle avait commis un crime, elle mériterait encore la plus immense pitié, j’allais presque dire du respect: ce serait une héroïne d’un autre temps que le nôtre, mais, enfin, ce serait une héroïne. [...] Des témoins, après cela viendront vous dire qu’elle est altière, méchante, capable de tout. La vérité judiciaire dit qu’en 1854, elle était honorable et respectée. Si on ne m’oppose pas un fait, on ne peut persévérer dans cette préface inexacte qui fait de cette femme une espèce de monstre. (ebd. 27)

Entscheidend ist hier der Ehrbegriff, auf den sich der Verteidigungsanwalt stützt und wodurch der Fall und die Angeklagte in einem anderen Licht gesehen werden sollen. Die Ehre als Erklärung für den Infantizid vernichtet ihre monströsen Eigenschaften, und weil die Verteidigung der Ehre als Heldentat gilt, kann M^{me} Lemoine als Retterin der Ehre ihrer Tochter und somit als Heldin präsentiert werden. Dabei ist sich der Anwalt des offenbar obsoleten Gebrauchs des Heldenbegriffs bewusst („[...] d’un autre temps que le nôtre, mais, enfin, ce serait une héroïne“). Dennoch versucht er durch den Vergleich mit der hochpositiv besetzten Figur die negativ aufgeladene Vorstellung eines Monsters zu vernichten und das Gericht zu überzeugen. Dies gelingt ihm nicht. M^{me} Lemoine wird zu 20 Jahren Zwangsarbeit verurteilt; und auch Fouquier erhält die Darstellung als Monster in seiner Fallgeschichte bis zum Schluss aufrecht.

Das Urteil wird dennoch unter Berücksichtigung mildernder Umstände gefällt, da M^{me} Lemoines Anwalt mehrere Fälle von Wahnsinn in der Familie anspricht:

Et puis, voyez-vous, c’est une famille bien éprouvée que la famille Lemoine: la mère de M^{me} Lemoine est morte folle; elle a un frère qui est interdit et enfermé dans un hospice d’aliénés; à vingt-trois ans, elle a perdu sa sœur, qui, elle, aussi, mourrait folle [...]. (ebd. 30)

Diese diskrete und einzige Anspielung auf den 1857 erschienenen *Traité des Dégénérescences* von Bénédicte Augustin Morel ist

erstaunlicherweise nicht Teil der Argumentation Fouquiers bzw. der Fallerklärung. Aus moralischen Gründen ist ihm dies scheinbar nicht möglich. Der Rückgriff auf die Degenerationstheorie, der M^{me} Lemoine zum passiven Glied in der Entartungskette erklären würde, würde das Bewusste und Vorsätzliche ihrer Absichten deutlich und Fouquiers Fallerklärung zunichtemachen. In der ‚Cause‘ beginnt die Entartung mit der Tochter Angéline, hervorgerufen durch die Mutter und das normabweichende Milieu, in dem sie aufwuchs. Denn wir haben hier einen Fall von Infantizid, dessen Begriff und Bedeutung hauptsächlich moralisch geprägt sind. Die Pervertierung einer Tochter durch die Mutter und die Kindstötung als Rollentransgression sind für den anthropologie- und wissenschaftsaffinen Fouquier zu unmoralisch, als dass sie auf diesem Wege begrifflich gemacht werden könnten. Im Gegensatz zur ‚Cause Léger‘ lässt Fouquier M^{me} Lemoine Monster sein und macht aus ihr eine prototypische – weil moralisch verkehrte – Antiheldin.

5. Fazit

In den ‚Causes célèbres‘ werden juristische Inhalte einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Stoffe, die normalerweise Juristen und Medizinern, Experten und Gebildeten vorbehalten sind, erreichen via Komplexitätsreduktion den einfachen Leser. Durch das genre-immanente hybride Format, d.h. die fallartige Verbindung von medizinisch-psychiatrischem und juristischem Wissen mit literarischen Erzähltechniken, werden sowohl normkonforme als auch normabweichende Kenntnisse vermittelt und diskutiert. Fallgeschichten, die von Zurechnungsfähigkeit bzw. Unzurechnungsfähigkeit bei nicht rational zu ergründenden Verbrechen handeln, beispielweise in der ‚Cause Léger‘, spiegeln die zeitgenössischen, kontroversen Diskussionen um die Psyche des Täters wider. Darüber hinaus reflektieren sie die Etablierung der Psychiatrie als notwendige Instanz und ihre Integration in das Rechtswesen. Sowohl die ‚Causes‘ als auch das *Larousse*, die beide als populärwissenschaftliche Medien angesehen werden können, nutzen Heroisierungs- und Anti-Heroisierungsstrategien. Die Inszenierung von Exzeptionalität bildet ein entscheidendes Mittel zur Etablierung und zur Ablehnung normativer Erkenntnisse, da sie die Vorstellung von Normalität plausibler macht.

Im Kern inszenieren die ‚Causes célèbres‘ das Verbrechen als justiziable Form des Bösen und die inszenierten Täter werden dabei stigmatisiert. Als pathologisch wahnsinnig oder

pervers können sie Empathie erwecken. Der polemische Angriff, der in Larousses Vorwurf und in der Rede des Verteidigers steckt, ist symptomatisch. Der Gebrauch der Begriffe ‚monstre‘, ‚héros‘ oder ‚héroïne‘ mag auf den Wunsch nach dem vergangenen Rechtssystem des Ancien Régime verweisen, d. h. nach einer Zeit, in der die Tat bestraft und die Frage nach der Willenlosigkeit noch nicht gestellt wurde. Die Konstruktion von anti-heroischen Protagonisten in den ‚Causes célèbres‘ und die Heroisierungskritik im *Larousse* zeigen einen ‚diskurshegemonialen‘ Kampf zwischen verfallenden und sich etablierenden Wissensordnungen. Sie zeigen die Verschiebung einer metaphysischen Entität – des Bösen – zu einer sozialen und personalisierten Realität – dem Verbrechen.

Amélie Richeux ist Projektmitarbeiterin und Doktorandin am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum und forscht in einem Projekt der Thyssen Stiftung zum Genre der ‚Causes célèbres‘ im Frankreich des 19. Jahrhunderts.

1 „Les années 1840-50 semblent constituer une deuxième accélération dans le vaste mouvement de naturalisation intégrale de l'homme que nous avons observé au tournant du XVIIIème et du XIXème siècles. C'est à présent l'heure de gloire de l'anthropologie et de l'aliénisme qui durcissent cette méta-causalité physiologique autour du thème racial et héréditaire.“ (Mucchielli 13)

2 Das *Dictionnaire* ist nicht das alleinige Werk von Pierre Larousse [1817–1875], der starb, bevor dieses fertiggestellt wurde, sondern die Zusammenarbeit von ca. 90 Mitarbeitern: „Certes, le chef d'orchestre a tenu ferme la baguette et dirigé d'une main de fer l'armée des collaborateurs qui l'entourèrent. Cependant, sa tâche consistait plutôt à distribuer le travail, à le répartir entre les spécialistes de chaque discipline et à contrôler leur copie qu'à rédiger lui-même le canevas de chaque notice“ (Mollier/Ory 19). Der Einfachheit halber wird in diesem Aufsatz das *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* meist auf die Kurzform Larousse [stellvertretend für sämtliche Verfasser] oder *Larousse* [als Lexikon] reduziert.

3 Das Genre der ‚Cause célèbre‘ im Frankreich des 19. Jahrhunderts ist nur rudimentär und fragmentarisch erforscht. Pionierarbeit leisteten hier Jean Sgards „La littérature des ‚causes célèbres‘“ und die Werke von Hans-Jürgen Lüsebrink. Weiterhin wichtig für die Erforschung des Genres sind die thematisch spezifischeren Ansätze von Dominique Kalifa [Crimes], aber auch von Nadine Bérenguier, Amélie Chabrier und Rudolf Behrens. Abschließende Angaben zu ‚Causes célèbres‘-Sammlungen liegen nicht vor, da sie bis dato nur zum Teil bzw. unvollständig über digitale Datenbanken wie ‚Gallica‘ sowie in antiquarischen Beständen zugänglich sind.

4 Beispielsweise erscheint die Sammlung von Roussel und Pauchet de Valcour *Annales du crime et de l'innocence, ou du choix de causes célèbres et modernes réduites aux faits historiques* 1813. In ihren Erzählungen vergleichen die beiden Verfasser das alte und neue Rechtssystem. Die Fälle werden chronologisch und narrativ erzählt, das Verhalten der Betroffenen moralistisch kommentiert. Auch wenn diese leicht psychologisiert werden, ist die Darstellung hauptsächlich auf Sensation und Spektakuläres ausgerichtet.

5 Zum Beispiel erscheint das *Répertoire général des causes célèbres anciennes et modernes* von Saint-Edmes

1834–36. Saint-Edmes Sammlung zeichnet sich durch ihren enzyklopädischen Charakter aus, indem zunächst ältere und neuere Fälle des Ancien Régime und später politische Prozesse aus der revolutionären Zeit narrativ rekapituliert werden, bevor der Verfasser sich ‚neueren‘ Fällen widmet. Dabei bedient er sich für die narrative Konstruktion seiner ‚Causes‘ zunehmend aus den Prozessakten, so dass der Prozess in den Erzählungen stets relevanter wird.

6 Die *Causes criminelles et mondaines* von Albert Bataille werden beispielsweise zwischen 1880 und 1898 veröffentlicht. Die Sammlung Batailles bewegt sich somit in einem Kontext, in dem die Psychiatrie im Gerichtswesen fester etabliert ist als zur Zeit Fouquiers. Bataille rollt bekannte und spektakuläre Fälle auf, integriert sich selber als investigativer Erzähler in die Erzählungen und ästhetisiert monströs wirkende Fälle, um moralisch-psychiatrische Justizirrtümer aufzuzeigen und die ‚Wahrheit‘ zu präsentieren.

7 „Die Darstellungen von Mord- und Totschlagsfällen, der eigentlichen Thematik der modernen Kriminalliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts, nehmen in den *Causes célèbres* des 18. Jahrhunderts einen verhältnismäßig bescheidenen Platz ein“, stellt Lüsebrink fest (Lüsebrink, *Kriminalität* 115). Eine potentielle Erklärung dafür wäre, so Lüsebrink, das in der Darstellung von Mordfällen verfehlt Ziel der Unterhaltung und Belehrung, denn „[d]ie Textstruktur der *Causes célèbres*, die den Prozeßverlauf und die Argumentationsstrategien der Prozeßparteien ins Zentrum rückte, ließ angesichts des Standes der zeitgenössischen Kriminologie gerade bei der Darstellung von Mordfällen die geltende Rechtstheorie und Rechtspraxis fragwürdig erscheinen“ (ebd. 115–16).

8 Spezifisch ist hier auf den „Cours du 5 février 1975“ zu verweisen, S. 101–126.

9 Siehe auch Titre II, Section I^{re}, article 1^{er}: „[...] en cas d'homicide commis involontairement, s'il est prouvé que c'est par accident qui ne soit l'effet d'aucune sorte de négligence ni d'imprudence de la part de celui qui l'a commis, il n'existe point de crime, et il n'y a lieu à prononcer aucune peine, ni même aucune condamnation civile.“

10 In Hinsicht auf den Artikel 64 und die Doktrin der „irresponsabilité pénale des fous“ spricht Guignard eher von einem Erbe aus einem früheren System als von einer Neuheit, da das Konzept bereits im römischen Recht existierte: „Le concept est en effet ancien, puisque depuis le Droit romain, les fous restent impunis en vertu de deux arguments: parce que le furieux est suffisamment puni par sa maladie (Marc Aurèle) et parce que le fou, ne pouvant avoir d'intention, ne peut être coupable (Ulpian)“ (ebd.).

11 Die ‚Cause Léger‘ ist insgesamt ca. 24 800 Zeichen lang und gehört zu Fouquiers kürzesten. Insgesamt sind seine ‚Causes‘ unterschiedlich lang und unterschiedlich ausführlich. Beispielsweise sind die ‚Causes‘ „Papavoine“ und „Jobard“, die ebenfalls die Problematik der Unzurechnungsfähigkeit behandeln, jeweils ca. 75 000 und ca. 186 000 Zeichen lang.

12 Einzig die 1849 publizierte Sammlung von Charles Dupressoir, *Drames judiciaires. Scènes correctionnelles. Causes célèbres de tous les peuples*, und die Sammlung Fouquiers sind mit Stahlstichen von Jean-Adolphe Beaucé, dem Illustrator Alexandre Dumas', illustriert. In einer Art Vorwort erklärt Fouquier seine Entscheidung, Text und Bilder zu kombinieren: „[...] puisque l'image est devenue le complément nécessaire de la parole, cette publication devait emprunter à la gravure un de ses attraits les plus vifs. Mais, là aussi, nous avons rencontré une collaboration qui nous permettait d'associer la plume au burin, celle d'un éditeur qui respectait l'art et l'honnêteté dans la gravure, comme nous les respectons dans le récit. Tout sera donc, dans ces études, vivifié par le même esprit de recherche, d'exactitude et de moralité.“ (Fouquier 1857, s.p.)

13 Auslassungspunkte im Original.

14 Hervorhebung im Original.

15 Hervorhebung im Original.

16 Im ‚article premier‘ der unter Louis-Philippe am 30. Juni 1838 in Kraft gesetzten ‚loi sur les aliénés‘ steht: „Chaque département est tenu d’avoir un établissement public, spécialement destiné à recevoir et soigner les aliénés, ou de traiter, à cet effet, avec un établissement public ou privé, soit de ce département, soit d’un autre département. Les traités passés avec les établissements publics ou privés devront être approuvés par le ministère de l’Intérieur“.

17 Genaueres dazu bei Guignard, *Juger la folie*, insbes. Kapitel 1 bis 3, „Psychologie juridique: les fondements d’une justice subjective“, S. 15–35, „L’élaboration de l’article 64 du Code pénal“, S. 36–66, „Droit et psychiatrie: constituer la démence légale“, S. 67–96.

18 Vgl. Georget, *Examen médical. Étienne-Jean Georget* [1795–1828], Psychiater am Hôpital de la Salpêtrière und früherer Schüler der Nosologen Pinel und Esquirol, entwickelte Pinels ‚monomanie‘ als ‚aliénation sans symptômes‘ weiter und schrieb 1825, ohne in die juristische Prozedur involviert zu sein, eine Reihe von psychiatrisch-forensischen Kommentaren zu sonderbaren Rechtsfällen.

19 Eigene Hervorhebung.

20 So die Beschreibung von Légers Exekution: „Le bestial assassin montra tant de faiblesse dans ses derniers moments, qu’il fallut pour ainsi dire le porter sur l’échafaud“ (Fouquier, *Léger* 4).

21 Das *Grand dictionnaire* wird zum großen [finanziellen] Erfolg (Mollier/Ory 20–21) und gehört beispielweise zu den Bezugswerken Émile Zolas: „Rares sont les romans de Zola qui ne font pas appel, sur un point ou sur un autre, à ce gigantesque ouvrage encyclopédique, où se mêlent souvent la science et l’anecdote“, Vgl. Mitterrand 1105.

22 Stendhal, Flaubert, Maupassant, Zola, Daudet und noch viele andere haben von den ‚faits divers‘ verstärkt Gebrauch gemacht. Vgl. Hamon 7–16, insbes. 9. Der Bezug zu realen Ereignissen, wenn auch modifiziert, lässt sich bei Maupassant beispielweise an den Novellen „Rosalie Prudent“ [1886] und „La Petite Roque“ [1885] erkennen. Zu Beginn von „Rosalie Prudent“, in der ein Fall von Infantizid erzählt wird, schreibt er: „C’était là l’histoire courante de tous les infanticides accomplis par les servantes“, Vgl. Maupassant 699–702, hier 699. Noëlle Benhamou hat etwa keinen Zweifel, dass „La Petite Roque“ auf den realen Fall Ménesclou zurückgeht: Benhamou 47–58, hier 55. Louis Ménesclou hatte Louise Deu, ein viereinhalbjähriges Mädchen, vergewaltigt, ermordet und zerstückelt, und wurde am 7. September 1880 guillotiniert. Bei den Vorbereitungen für seinen Roman *La Bête humaine* [1890] zitiert Zola in seinem Entwurf ausdrücklich als Quelle die *Gazette des Tribunaux*: „Je trouverai cela dans des livres de médecine, dans la *Gazette des Tribunaux*“, Vgl. Zola 28–62 (f° 352/15), „On aurait l’affaire Fenayrou compliquée de l’affaire Barrême“ (ebd. f° 348/11). Zola lässt sich ebenfalls von den im *Larousse* rezipierten Fällen und Ereignissen inspirieren: „[il] relit dans le *Dictionnaire* de Pierre Larousse les récits des grandes catastrophes ferroviaires, combine l’intrigue des ‚affaires‘ Barrême, Poincot et Fenayrou, et s’inspire, pour son héros d’éventreur de femmes qu’il finit par appeler Jacques, de la célèbre affaire de Jacques l’Éventreur“ (Hamon 9). In der Tradition von Verbrechenserzählungen ist außerdem Foucaults nicht unumstrittene Schrift „La vie des hommes infâmes“ zu erwähnen. In den ‚lettres de cachet‘ bzw. königlichen Internierungs- und Verbannungsanordnungen aus der Zeit von 1660 bis 1760 stellt er hier einen entstehenden „discours de l’infâmie“ bzw. eine Diskurvierung des Alltags und seiner Geheimnisse fest, die von der Literatur abgefangen werde und den Roman als Enthüllungsdiskurs etabliere. Vgl. Foucault, *Hommes infâmes* 237–53.

23 Sein berühmter und erfolgreicher Konkurrent Littré verzichtete darauf (ebd.). Näheres zu der Kultur von Verbrechen und ‚faits divers‘ liefern u.a. Kalifa, *Crimes* 68–82; ders. *Récits*; sowie Perrot 911–919.

24 Laut Désormeaux grenzt sich Larousse bewusst von früheren Enzyklopädien ab, indem er sagt, dass Kriminalfälle eine bedeutende Rolle in den Annalen der Jurisprudenz spielten und dass das *Grand dictionnaire universel*, um seinem Universalitätsanspruch gerecht zu werden, auch gewalttätige Episoden nicht unterschlagen dürfe. „À première vue“, schreibt Désormeaux, „il y a peu de liens entre une encyclopédie et les affaires criminelles, petites ou grandes. Les assassins ne figuraient pas comme tels dans l’*Encyclopédie* de Diderot et d’Alembert et Voltaire voyait d’un mauvais oeil les dictionnaires qui compilaient les ‚petits faits‘.“ Und abschließend: „Une des originalités de P. Larousse est la place qu’il accorde aux histoires criminelles, sous diverses entrées“ (ebd. 34–35).

25 Das Zweite Kaiserreich [1852–1870] ist eine von katholischen, konservativen Werten geprägte Zeit. Zu Beginn der Dritten Republik [1870–1940] besitzt die linke Partei zwar die Mehrheit in der Assemblée Nationale, das Land bleibt dennoch konservativ, was die Moral anbelangt (Mitterrand 50). Vgl. dazu auch Barjot, insbes. die *Seconde partie: 1848–1914*, „IV – La vie politique sous le Second Empire“ (407–446) und „V – La vie politique sous la IIIe République“ (447–530) sowie Hobsbawm, insbes. „Chapter 13 – The Bourgeois World (230–250).“

Literatur

Barjot, Dominique u.a. *La France au XIXe siècle: 1814–1914*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

Bataille, Albert. „Ménesclou. Une petite fille coupée en morceaux“. *Causes criminelles et mondaines de 1880*. Paris: Dentu, 1881.

---. *Causes criminelles et mondaines*. 18 Bde. Paris: Dentu, 1881–1898.

Behrens, Rudolf. „Fixer l’opinion publique“– Funktion der ‚cause célèbre‘ und Psychiatrisierung des Menschen im Vorfeld von Zolas ‚La Bête humaine‘.“ *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 37.1/2, 2013: 133–154.

Benhamou, Noëlle. „De l’influence du fait divers. Les Chroniques et Contes de Maupassant.“ *Romantisme* 97, 1997: 47–58.

Béranguier, Nadine. „D’un mémoire judiciaire à une Cause célèbre. Le parcours d’une femme adultère.“ *Dalhousie French Studies* 56, 2001: 133–143.

Chabrier, Amélie. „De la chronique au feuilleton judiciaire. Itinéraire des ‚causes célèbres‘.“ *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature (online)* 11, 2012. 14. Februar 2013. <<http://contextes.revues.org/5312>>.

Désormeaux, Daniel. „Les assassins de Pierre Larousse. Encyclopédisme et fait divers.“ *Romantisme* 97, 1997: 31–46.

Dupressoir, Charles. *Drames judiciaires. Scènes correctionnelles. Causes célèbres de tous les peuples*. Paris: Librairie Ethnographique, 1849.

Ellenberger, Henry F. *Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung*. [amerik. 1970, dt. 1973]. Zürich: Diogenes, 2011.

Foucault, Michel. *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974–1975*. Hg. Valerio Marchetti u.a. Paris: Gallimard/Seuil, 1999.

- Foucault, Michel. „La vie des hommes infâmes.“ *Dits et écrits 1954–1988*. 1994. Hg. Daniel Defert u. a. Tome II: 1976–1988. Paris: Gallimard, 2001: 237–253.
- Fouquier, Armand. *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*. Bd. 1. Paris: Lebrun, 1857.
- . „Papavoine.“ *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*. Bd. 1. 6^e livr. Paris: Lebrun, 1857: 1–13.
- . „Antoine Léger l'anthropophage (1824).“ *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*. Bd. 7. 118^e livr. Paris: Lebrun, 1865–1867: 1–4.
- . „Jobard (1852). Assassinat au théâtres des Célestins, à Lyon.“ *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*. Bd. 7. 117^e livr. Paris: Lebrun, 1865–1867: 1–32.
- . „Mme Lemoine et sa fille (1859).“ *Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples*. Bd. 7. 136^e livr. Paris: Lebrun, 1865–1867: 1–32.
- Georget, Étienne-Jean. *Examen médical des procès criminels des nommés Léger, Feldtmann, Lecouffe, Jean-Pierre et Papavoine, dans lesquels l'aliénation mentale a été alléguée comme moyen de défense; suivi de quelques considérations médico-légales sur la liberté morale*. Paris: Migneret, 1825.
- . *Discussion médico-légale sur la folie ou aliénation mentale, suivie de l'examen du procès criminel d'Henriette Cornier, et de plusieurs autres procès dans lesquels cette maladie a été alléguée comme moyen de défense*. Paris: Migneret, 1826.
- Guignard, Laurence. „L'irresponsabilité pénale dans la première moitié du XIXe siècle, entre classicisme et défense sociale.“ *Champ pénal/ Penal field (online)*, 2005. 13. April 2011. <<http://champpenal.revue.org/368>>.
- . *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- Hamon, Philippe. „Introduction. Fait divers et littérature.“ *Romantisme* 97, 1997: 7–16.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Capital: 1848–1875*. New York: Vintage Books, 1996.
- Kalifa, Dominique. „Crimes. Faits divers et culture populaire à la fin du XIXe siècle.“ *Genèses* 19.1, 1995: 68–82.
- Kalifa, Dominique. *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1995.
- Kaluszynski, Martine. *La criminologie en mouvement. Naissance et développement d'une science sociale en France à la fin du XIXe siècle. Autour des 'Archives de l'Anthropologie criminelle' d'A. Lacassagne*. Université Paris VII, 1988.
- Larousse, Pierre, Hg. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Bd. 3. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1867.
- , Hg. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Bd. 9. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1872.
- , Hg. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* Bd. 15. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1876.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. „Les crimes célèbres dans les ‚Causes célèbres‘.“ *Dix-Huitième Siècle. Sonderausgabe: Représentations de la vie sexuelle* 12, 1980: 153–162.
- . *Kriminalität und Literatur in Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellung im Zeitalter der Aufklärung*. Bd. 8, München, Wien: R. Oldenbourg, 1983.
- Maupassant, Guy de. „Rosalie Prudent.“ *Contes et Nouvelles*. Bd. 2, Paris: Gallimard/nrf, 1979: 699–702.
- Mitterand, Henri. *Zola – L'Homme de ‚Germinal‘ (1871–1893)*. Bd. 2, Paris: Fayard, 2001.
- Mollier, Jean-Yves und Pascal Ory, Hg. *Pierre Larousse et son temps*. Paris: Larousse, 1995.
- Mucchielli, Laurent, Hg. *Histoire de la criminologie française*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- Perrot, Michèle. „Fait divers et histoire au XIXe siècle.“ *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 38.4, 1983: 911–919.
- Pick, Daniel. *Faces of Degeneration. A European Disorder, 1848–1918 (Ideas in Context)*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1993.
- Pitaval, François Gayot de. *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugemens qui les ont décidées*. [Nouvelle édition, 22 Bde. Den Haag: Neaulme, 1745/1746]. 20 Bde. Paris, 1734–1743.
- Saint-Edme [Edme-Théodore Bourg], Hg. *Répertoire général des causes célèbres anciennes et modernes*. 16 Bde. Paris: Librairie historique, 1834–1836.
- . „Lancery père et fils, assassins de la veuve Bordet.“ *Répertoire général des causes célèbres*. Années 1835–1836. Bd 1. Paris: Leclaire, 1836: 87–102.
- Roussel, Pierre-Joseph-Alexis und Pauchet de Valcour. *Annales du crime et de l'innocence, ou du choix de causes célèbres anciennes et modernes réduites aux faits historiques*. 20 Bde. Paris: Lerouge, 1813.
- Sgard, Jean. „La littérature des causes célèbres.“ *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*. Paris: Klincksieck, 1976: 459–470.
- Zola, Émile. „Ébauche de ‚La Bête humaine‘.“ *Zola. La Bête humaine: texte et explications (actes de colloque)*. Hg. Geoff Woollen. Somerset: Castle Cary Press, 1990: 28–62.



Abb. 1: Stahlstich zu „Antoine Léger l’anthropophage (1824)“, Jean-Adolphe Beaucé. Drames judiciaires. Causes célèbres de tous les peuples. Bd. 7. 118e livr. Paris: Lebrun, 1865–1867, S. 1. Nachweis: 10. März 2015. <<https://archive.org/stream/causesclbres07fouq#page/n74/mode/1up>>. (Scan des Exemplars der University of Ottawa, Toronto).



Abb. 2: Stahlstich zu „Madame Lemoine et sa fille (1859)“, Jean-Adolphe Beaucé. Drame judiciaire. Causes célèbres de tous les peuples. Bd. 7. 136e livr. Paris: Lebrun, 1865–1867, S. 1. Nachweis: 10. März 2015. <<https://archive.org/stream/causesclbres07fouq#page/n350/mode/1up>>. (Scan des Exemplars der University of Ottawa, Toronto).

„That dirty little coward“

Die Verkehrung des Heroischen in Ron Hansens

The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford [1983]

Der Bandit Jesse James ist bis heute einer der berühmtesten Helden des ‚Wilden Westens‘. 1882 wurde er von Robert Ford, einem Mitglied seiner Bande, erschossen. In meinem Beitrag werde ich zeigen, wie in Ron Hansens Roman *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* von 1983 die Widersprüche des Heroischen zum Ausdruck kommen. Der literarische Text erkundet diese Widersprüche bis in die psychischen Abgründe seiner Figuren. 2007 wurde er von Andrew Dominik unter dem gleichen Titel mit Brad Pitt und Casey Affleck in den Hauptrollen verfilmt. Durch diese Adaption wurde Hansens Erzählung für die Aktualisierung des Mythos von Jesse James äußerst wirkmächtig. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass nicht die bloße Gegnerschaft zwischen Robert Ford und dem Helden Jesse James Ford zum Antihelden macht. In dieser Hinsicht hätten auch andere Gegenspieler, wie der Gouverneur Thomas Crittenden, die Pinkerton-Detektive oder Sheriff James Timberlake zu Antihelden der Jesse-James-Geschichte werden können. Doch diese Figuren bleiben unheroisch, ihnen fehlt das Außergewöhnliche.¹

Dass die Handlungen des Antihelden stets in Beziehung zum Heroischen stehen, darauf hat Dietmar Voss hingewiesen (Voss 24). Meine These ist, dass der Antiheld Anteil am Heroischen hat, das sich in ihm spiegelt – und verkehrt. Der Antiheld ist also etwas anderes als eine Figur, die kein Held ist, er ist nicht die Negation des Helden, auch nicht reiner Antagonist, sondern ein Phänomen, das sich aus einer spezifischen Konstellation von Subjekt, Gesellschaft und Heldentum entwickelt. Ich werde ausführen, wie in Hansens Roman die Momente der Spiegelung und Verkehrung im Verhältnis von Jesse James und Robert Ford das Heroische und das Antiheroische in Beziehung setzen.

1. Jesse James: Zur Heroisierung des Gesetzlosen

Vom Partisanen zum Banditen

Die Heroisierung des Banditen Jesse James kann nicht verstanden werden, ohne die besondere politische und soziale Situation in den Vereinigten Staaten von Amerika in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu berücksichtigen, durch die der Bank- und Eisenbahnräuber Bewunderung erringen konnte. Die Heroisierung Jesse James' ist ein Symptom der Spaltung der USA vor, während und nach dem Bürgerkrieg [1861–1865].

Jesse James wuchs im ländlichen Missouri, an der ‚Frontier‘, an der Grenze zu den unbesiedelten Territorien im Westen, in einer aus dem Süden stammenden, protestantischen, sklavenhaltenden Farmerfamilie auf. Seine Sympathie und Loyalität waren von Anfang an klar verteilt. Der Staat Missouri blieb nach einer Intervention unionstreuer Kräfte und nachdem die Truppen des gewählten Gouverneurs Claiborne Jackson unter General Sterling Price am 7./8. März 1862 bei Pea Ridge von Unions-General Samuel Curtis geschlagen worden waren, Teil der Vereinigten Staaten. Jackson formte im südlichen Nachbarstaat Arkansas eine Exilregierung, die Missouri als Bundesstaat der Konföderation betrachtete. Die Sympathisanten des Südens konnten sich in der Folge nicht mehr zum Dienst in den regulären konföderierten Einheiten melden und die Kampfhandlungen in Missouri verlagerten sich verstärkt auf Guerilla-Operationen (Dyer 21, Fellman 11, Parrish 46).

Nachdem sich sein Bruder Frank James den Partisanen der südlichen Konföderation angeschlossen hatte und seine Familie daraufhin von unionstreuen Milizen schikaniert wurde, schloss sich auch der erst sechzehnjährige Jesse einer Guerilla-Bande unter ‚Bloody‘ Bill Anderson an (Brant 27). Schon bald tat sich der Jugendliche durch sein außerordentliches Geschick mit dem Revolver und seinen furchtlosen Kampfeinsatz

hervor (Brant 35, Settle 28, Stiles 126). Diese auch ‚Bushwhackers‘ genannten Partisanen operierten in kleinen Gruppen, die Bahn- und Telegrafienlinien sabotierten, politische Gegner überfielen und Einheiten der Union aus dem Hinterhalt angriffen. Sie konnten dabei auf ein weit verzweigtes Netz von Unterstützern zurückgreifen, die den irregulären Kämpfern Unterkünfte zur Verfügung stellten und sie mit Proviant und Informationen versorgten (Settle 17).

Durch den Krieg wurde auch an der westlichen Frontier eine Generation junger Männer in der Ausübung von Gewalt trainiert und in militärischer Taktik geschult. Für die überlebenden Partisanen war es jedoch schwierig, sich nach dem Krieg in das gesellschaftliche Leben einzugliedern. Im Zuge der ‚Reconstruction‘-Politik² wurde Veteranen und Sympathisanten des Südens der Zugang zu politischen Ämtern und gewissen Berufen verwehrt. Da die Partisanen zudem als irreguläre Kämpfer ohne Uniform keinem staatlich kommissionierten Kommando unterstanden,³ waren ihre Taten nicht von der Generalamnestie für Soldaten abgedeckt und wurden als Verbrechen betrachtet. Da sie außerdem einen bedeutenden Teil ihres jungen Lebens im Busch, auf dem Sattel und mit der Waffe in der Hand verbracht hatten, waren sie so an diesen Lebensstil gewöhnt, dass es einigen ehemaligen Partisanen einfacher schien, damit weiterzumachen anstatt sich eine bürgerliche Existenz aufzubauen, auch wenn die meisten von ihnen diesen Weg einschlugen (Settle 30–32). Dass sich diejenigen unter ihnen, denen der Weg zurück in die Gesellschaft versperrt schien, in die Gesetzlosigkeit gedrängt sahen, wie die James- und Younger-Brüder, ist von einigen Zeitgenossen als Ungerechtigkeit wahrgenommen worden. Auf der anderen Seite nämlich wurden ehemalige unionstreue ‚Jayhawkers‘, Mitglieder von Freiwilligenverbänden aus Kansas, die sich durch Mord und Brandschatzung ebenfalls einen traurigen Namen machten, zu berühmten und gefeierten Westernhelden, unter ihnen ‚Buffalo‘ Bill Cody und der spätere Marshal ‚Wild‘ Bill Hickok (Brant 20, Hollon 115). Hinzu kam, dass sich nicht alle Partisanen in Missouri ergeben hatten und die Kapitulation General Robert E. Lees bei Appomattox ihnen als Verrat der Sache des Südens erschien. Virginia war weit weg und die militärische Situation im Westen war keineswegs so eindeutig wie im Osten, auch wenn die Hoffnung, Missouri zurückzuerobern, nach einem gescheiterten Versuch von General Price im Herbst 1864 endgültige zunichte war (Parrish 113–114). Dennoch betrachteten einige Partisanen den Krieg nicht als beendet und erkannten weder die Legitimität der Regierung in

Washington noch deren Gesetze an. Sie setzten ihre Aktivitäten in Missouri nach 1865 fort (Stiles 164). Insofern gab es in Missouri keinen klaren Bruch und der Krieg hörte nicht einfach auf. Der Übergang vom Partisanen- zum Banditentum war ein kontinuierlicher, fließender. Weder ihr Status als Gesetzlose noch ihr Selbstbild als Rebellen hatte sich durch die Kapitulation Lees verändert. Dieses Selbstbild der Partisanen als ehrenhafte Rebellen und noble Freiheitskämpfer setzte sich in ihrer Karriere als Banditen nach dem Krieg fort. Michael Fellman schreibt: „many ex-Confederates reasserted their code of personal and southern honor, justifying the many deeds which might in a less romantic light have looked like the products of malice and brutality“ (Fellman 248). In der mythischen Rekonstruktion des sezessionistischen Partisanen, dessen Bild sich mit dem des Banditen der Nachkriegszeit vermischte, erschien die Gestalt des ‚guten‘ Gesetzlosen – eine Figur, die sich im Western-Genre bis heute hartnäckig behauptet (vgl. Fellman 247–248).

Mit dem Ende des Krieges und der Expansion des Industriekapitals nach Westen entstanden neue soziale Konflikte (Zinn 212–295). Die Erschließung der Weiten der Prärie durch die Eisenbahn ist das offensichtlichste Symbol der Industrialisierung Nordamerikas. Durch diesen radikalen Modernisierungsschub wurden auch die Grundlagen der kleinzelligen Landwirtschaft zerstört. Die Eisenbahngesellschaften und kreditgebenden Banken wurden von den kleinen Farmern, die nur wenig Land besaßen, zunehmend als Bedrohung angesehen. In diesem Kontext ist es nicht überraschend, dass Raubüberfälle auf Eisenbahnen und Banken, wie sie die James-Younger-Bande durchführte, von einem Teil der Bevölkerung nicht als schwerwiegende Verbrechen angesehen wurden, sondern als legitime Appropriation durch die deklassierte Landbevölkerung. Im Nachkriegs-Missouri kam es also zu einer Situation, in der Ressentiments gegen die Siegerjustiz und das ‚Yankee‘-Kapital aus dem Norden dafür sorgten, dass der Kampf der Banditen als Fortsetzung des Bürgerkriegs wahrgenommen wurde (Stiles 388).

Mit Eric Hobsbawm lässt sich der Mythos des Sozialbanditen als Ausdruck des Widerstands einer agrarischen Gemeinschaft verstehen, die sich gegen gesellschaftliche Umwälzungen und Modernisierung wehrt. Das Ziel des Sozialbanditen ist „die Bewahrung einer traditionellen Welt, in der die Menschen gerecht behandelt werden“ (Hobsbawm, *Sozialrebell* 16, vgl. Hobsbawm, *Banditen* 43–44, 199–200). Die Vorstellung einer Welt der traditionellen Gerechtigkeit war jedoch unter den Sympathisanten der Konföderation stark von religiösen und rassistischen

Vorstellungen geprägt und zehrte von der Erinnerung an die Vorkriegsordnung und den alten Süden. Während Richard White meint, dass sich Jesse James als Sozialbandit im Sinne Hobsbawms beschreiben lässt (White 406), argumentiert T. J. Stiles dafür, ihn als *Last Rebel of the Civil War* zu verstehen, der zum Symbol der revisionistischen Kampagne zur politischen und kulturellen Rückeroberung Missouris wurde. Statt einer agrarischen Revolte repräsentiere Jesse James eine „Southern-separatist, white-supremacist revolt of the former Confederacy“ (Stiles 389). In diesem politischen Spektrum wurde Jesse James als Held gefeiert und in seiner Verehrung kam, und kommt teilweise immer noch, der Heroismus⁴ eines Teils der Bevölkerung, vor allem in den Südstaaten, zum Ausdruck.⁵

Die Rolle von Verehrergemeinschaft und Medien

Dass gut bewaffnete und militärisch geschulte Männer den Anschein erweckten, sie würden weiterhin für die verlorene Sache des Südens kämpfen, brachte ihnen somit Sympathien ein, die auch von der revisionistischen Presse befördert wurden. Der Publizist und ehemalige Major der Konföderation, John N. Edwards, tat sich besonders damit hervor, die Partisanen zu glorifizieren. Während des Krieges hatte er sie persönlich kennengelernt, als sie seiner Einheit hilfreich zur Seite standen. Edwards war nach dem Krieg nicht nur der Autor des einflussreichen Werkes *Noted Guerrillas, or The Warfare of the Border*, sondern setzte sich auch mit Zeitungsartikeln beständig für die Sache der Banditen ein. Anlässlich des Überfalls auf die Kansas City Fair am 26. September 1872 schrieb er Artikel, die in der Tageszeitung *Kansas City Times*⁶ erschienen und in denen die Taten der Räuber heroisiert wurden. In seinem Bericht beschrieb er die Tat folgendermaßen:

a deed so high-handed, so diabolically daring and so utterly in contempt of fear that we are bound to admire it and revere its perpetrators. [...] who can so coolly and calmly plan and so quietly and daringly execute a scheme ... in the light of day, in the face of the authorities, and in the very teeth of the most immense multitude of people that was ever in our city deserve at least admiration for their bravery and nerve. (Edwards, *KC Times*, 27.9.1872, zit. n. Settle 45)

Auch wenn er die Tat verurteilte, blieb die Bewunderung für die Täter bestehen. Zwei Tage später veröffentlichte Edwards in derselben Zeitung einen Leitartikel mit der Überschrift „The Chivalry of Crime“, in dem er die Banditen Missouris mit

legendären Heldenfiguren verglich. Er schrieb, dass sie in vergangenen Zeiten mit König Arthur an der Tafelrunde gesessen und mit Lancelot und Ivanhoe Turniere ausgefochten hätten, dass aber die Zivilisation des 19. Jahrhunderts kein fruchtbarer gesellschaftlicher Boden für solche Helden sei (Edwards, *KC Times*, 29.9.1872, zit. n. Settle 45). Die Vorstellung eines heroischen Zeitalters offenbarte sich als erinnerte Fiktion, wenn er am Ende nostalgisch folgerte: „It was as though three bandits had come to us from the storied Odenwald, with the halo of medieval chivalry upon their garments and shown us how the things were done that poets sing of.“ (ebd.)

Diese Zeitungsausschnitte werden auch in Ron Hansens Roman zitiert – in einer Szene, in der Jesse James seiner Verlobten Zee am Küchentisch daraus vorliest (Hansen 63–64) und darin sein Selbstbild bestätigt findet. Diese Art der Berichterstattung entfaltete über Missouri und den Kreis der Südstaaten-Sympathisanten hinaus Wirkung. Michael Fellman hat den Einfluss Edwards' auf nachfolgende Autoren und die öffentliche Wahrnehmung der Banditen präzise beschrieben. Edwards „created a cast of heroic men who became intrinsic parts of the late nineteenth-century creation of the western hero in the popular press. Edwards presented his guerrilla types, consciously and luridly, as mythic figures.“ (Fellman 249)

Edwards wurde zum herausragenden Agenten der Heroisierung von Jesse James. Dieser Prozess der Heroisierung Jesse James' lässt sich dadurch erklären, dass „in einer spezifischen sozialen Figuration [...] einer menschlichen Figur eine heroische Rolle zugeschrieben“ wird (vgl. von den Hoff u. a. 9). In Edwards' Erzählungen werden traditionelle Vorstellungen von Heldentum auf den Gesetzlosen übertragen: „he drew on and amplified the tradition of folk legends of the hero“ (Fellmann 251). Stiles geht davon aus, dass Jesse James ohne Edwards' ständige Propaganda keine solche mythische Aura entfaltet hätte (Stiles 389).

Da sich Heroisierung nur in „sozialen und kommunikativen Prozessen“ vollziehen kann, hatte Edwards durch seinen publizistischen Einfluss die besten Voraussetzungen, um in diese Prozesse zu intervenieren und die Figur Jesse James zum „gestalthaften Fokus“ der Gemeinschaft der besiegten Konföderierten zu machen (vgl. von den Hoff u. a. 8). Durch den appellativen Charakter und die Affekthaftigkeit der heroischen Figur (vgl. von den Hoff u. a. 11) sollten im Namen der entrechteten weißen Ex-Konföderierten politische Kräfte im Kampf gegen die ‚Reconstruction‘ mobilisiert werden. Aus politischen Gründen und mit Hilfe der modernen Druckpresse wurde Edwards zum ‚Heldenmacher‘.

In der Logik von Edwards' Heldenerzählung bekommt Gewalt etwas Heroisches und der Mord erscheint als Heldentat: „killings were marks of the hero's prowess against a foe emptied of all humanity“ (Fellman 250). Fellman kommt zur Einschätzung, Edwards würde Gewalt in der Tradition der ‚Dime Novels‘, der zeitgenössischen Groschenromane, darstellen und die tatsächlichen historischen Gestalten und Geschehnisse trivialisieren: „By relating the guerrillas to the stock romantic dragon-slaying hero of popular literature, Edwards bled both the hero and the foe of their human, emotional qualities, thereby whitewashing guerrilla war.“ (Fellman 250)

Da Edwards narrative Muster der Dime Novels nutzte, überrascht es nicht, dass die James-Brüder selbst Eingang in diese Hefte fanden, in denen sie zu fiktiven Heldencharakteren fantastischer Geschichten wurden. Durch die Verbreitung der Hefte und die extensive Berichterstattung der Presse konnten regionale Banditen zu Westernhelden werden und schließlich internationale Berühmtheit erlangen.

Die Fiktionalisierung von Jesse James macht die historische Person zunehmend unreal⁷ und rückt die Erzählungen über ihn in die Nähe der Abenteuerliteratur von James F. Cooper bis Jack London. Diese Vermischung von Fakt und Fiktion machte es der historischen Forschung lange schwer, überhaupt gesicherte Aussagen über den Banditen zu treffen. William A. Settle war 1966 der Erste, der mit seiner umfangreichen Studie, die den Untertitel *Fact and Fiction Concerning the Careers of the Notorious James Brothers of Missouri* trägt, diese Verknüpfungen aufzulösen versuchte.

Robert Ford als Mörder, Feigling und Verräter

Als Robert ‚Bob‘ Ford am 3. April 1882 in St. Joseph, Missouri, Jesse James in dessen Wohnzimmer hinterrücks in den Kopf schoss, ahnte er wohl nicht, dass er damit nicht als Held in die Geschichte und Mythologie des Wilden Westens eingehen sollte, sondern als Feigling, Mörder und Verräter. In der bekanntesten Ballade, die Jesse James als Helden und Wohltäter feiert, kommt Bob Ford denkbar schlecht weg: „It was Robert Ford, that dirty little coward, / I wonder how he does feel, / for he ate of Jesse's bread and he slept in Jesse's bed, / Then he laid Jesse James in his grave“ (zit. n. Settle 173). Über Jesse James hingegen wird erzählt: „He stole from the rich and he gave to the poor, / He'd a hand and a heart and a brain / *Chorus:* / Jesse had a wife to mourn for his life, / Three children, they were brave“ (zit. n. Settle 173). Im Gegensatz zum Sozialbanditen Jesse James wird Bob Ford als gemeiner Verbrecher gezeichnet:

„Robert Ford came along like a thief in the night“ (zit. n. Settle 173). Die Ballade stellt so die Geschicklichkeit und den Großmut des einen der Niedertracht und Heimtücke des anderen gegenüber. Hinzu kommt, dass Bob Jesse verraten hat und dass dieser Bruch der Loyalität schwerer wiegt als die Tat selbst, denn:

A traitor is never admired, and in this case the picture in the mind of the typical American of Jesse James as a dashing Robin Hood, even if untrue, was so in contrast to his end – shot in the back while unarmed – that expressions of condemnation were spontaneous. (Settle 121)

Die Zeile „for he ate of Jesse's bread and he slept in Jesse's bed“ (zit. n. Settle 173) verdeutlicht die besondere Infamie der Tat. Bob und sein Bruder Charles ‚Charley‘ Ford, der ihn unterstützte, haben mit dem Mord nicht nur das Gesetz des Staates gebrochen, sondern auch das Gastrecht. Dass Bob als Gast den unbewaffneten Gastgeber tötete, in Anwesenheit von dessen Frau und Kindern, macht die Tat noch verachtenswerter.

Gouverneur Thomas Crittenden wollte die Gesetzlosigkeit in Missouri mit allen Mitteln beenden. Als Bob, Charley und Dick Liddil, ein weiteres Bandenmitglied, mit dem Polizeichef von Kansas City, Henry Craig, Kontakt aufnahmen und ihre Zusammenarbeit anboten, ergab sich die ersehnte Gelegenheit, Jesse James aus dem Weg zu räumen. Auch wenn es Crittenden legitim erschienen sein mochte, die Ford-Brüder zum Mord an Jesse James zu ermuntern – was er offiziell nie zugab (Settle 119) –, war dies keineswegs rechtmäßig. Die Forderung ‚dead or alive‘ gehört zwar zum Mythos des Wilden Westens, aber nicht zum zivilisierten Rechtsstaat, weswegen die Belohnung von Crittenden lediglich für die Verhaftung und Verurteilung der Banditen ausgesetzt worden war (Settle 110, Stiles 367). Letztlich war es auch nur der gute Wille des Gouverneurs, der die Fords durch eine Begnadigung vor dem Todesurteil bewahrte.

In Frank Triplett's Darstellung *The Life, Times and Treacherous Death of Jesse James*, die kurz nach Jesses Tod 1882 erschien und sich vor allem auf Aussagen der Ehefrau und der Mutter des Ermordeten stützt, fällt das Urteil klar zu Gunsten des Banditen aus. Triplett richtet seine Anschuldigungen gegen die Beteiligten des Komplotts:

That society is in a terrible state of insecurity when men are elevated to high offices, who have so little knowledge of the letter and so little comprehension of the spirit of our laws, that they will bargain with thieves and murderers for the assassination of their comrades. (Triplett 212)

Robert und Charles Ford werden wiederholt als Diebe und Mörder diskreditiert (Triplett 212, 220) und der Täter und seine Komplizen werden als moralisch minderwertige Menschen dargestellt (Triplett 222–223). Hinzu fügt Triplett juristische Erklärungen, warum es der Verfassung der Vereinigten Staaten widerspreche, dass ein Gouverneur die gezielte Tötung eines Verdächtigen in Auftrag gebe oder auch nur billige (Triplett 250–261). So bezieht er sich auf die Anmerkung des Juristen John Randolph Dos Passos: „there is no such thing as outlawry in American jurisprudence“ (Dos Passos, zit. n. Triplett 255). Also selbst Kommentatoren wie Dos Passos, die keine Sympathie für den Banditen hegten, nahmen die Verschwörung, die hinter der Ermordung Jesse James' steckte, als weitere Bestätigung für den barbarischen Zustand Missouris (Settle 125). Dass sich gewählte Repräsentanten des Staates wie Crittenden, Craig und Sheriff James Timberlake über das Gesetz erhoben, schien zudem die Einschätzung vieler Sympathisanten, dass vom Staat keine Gerechtigkeit zu erwarten sei, zu bestätigen und das Verhalten Jesse James' nachträglich zu rechtfertigen. Da Jesse James bereits eine Verehrergemeinde hatte, ist es wenig überraschend, dass diese mit Empörung auf den Mord reagierte.

Personal friendship, sympathy growing from their activities during the Civil War, and an element of hero worship, then, account for part of the admiration of Jesse James and criticism of those who brought him to his end. (Settle 121–122)

Die Art und Weise seines Todes hat den Status von Jesse James als heroische Figur endgültig zementiert: „Assassination at the hand of a traitor did much to raise him to heroic standing.“ (Settle 123) Stiles beschreibt dies als Apotheose des toten Banditen in der öffentlichen Wahrnehmung (Stiles 376–395). Heute ist er aus dem Pantheon der Westernhelden nicht mehr fortzudenken. Sein Mörder Robert Ford hingegen blieb als ‚dreckiger, kleiner Feigling‘ in Erinnerung.

Geschichte und Geschichten: Heroisierung und Deheroisierung als narrative Effekte

Da sich Heroisierung in sozialen Kommunikationsprozessen vollzieht, kann sie sich auf die gleiche Weise in ihr Gegenteil verkehren und zwischen der heroischen Figur und ihren Verehrern neue Bedeutungsverknüpfungen herstellen. Diese Prozesse der Deheroisierung können mit Bernhard Giesen als Verschiebungen im idealtypischen Feld des Heroischen (Giesen 6–7) verstanden werden. Heroisierung und Deheroisierung sind diskursive Effekte, die aus der

Verortung einer Figur in diesem Feld resultieren. Aber da diese Verortungen sprachlich reproduziert werden müssen, sind sie nicht stabil. Heldentum ist prekär, da durch Bedeutungsverschiebungen innerhalb eines spezifischen Helden-Diskurses dieselbe Figur einmal als triumphierender Held und ein andermal als tragischer Held, als Täter oder als Opfer erscheinen kann.

Da die heroische Figur immer von einer Verehrergemeinschaft als Fiktion hervorgebracht wird, um imaginäre Bedeutung zum Ausdruck zu bringen,⁸ soll nun der Blick darauf gerichtet werden, wie ein Text des späten 20. Jahrhunderts die vorgeblich historisch-faktuale Erzählung der gesetzlosen Frontier als Fiktion erkennbar macht, indem die mythische Rekonstruktion der Geschichte im Akt des Fingierens nachvollziehbar wird. Wenn Jesse James' Heldentum durch mediale Vermittlung entstand, die es erlaubte, spezifische Vorstellungen des Heroischen auf eine Figur zu projizieren, ist auch die Möglichkeit gegeben, diese Vorstellungen zu verändern, indem die Heldenerzählung umgeschrieben wird.

Gut hundert Jahre nach dem Tod des berühmten Gesetzlosen unternimmt Ron Hansen in seinem Roman *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* den Versuch, Jesse James' Heldentum aufzulösen. Dafür beutet der Roman die Differenz zwischen der Exzeptionalität der Heldenerzählung und der alltäglichen Profanität der Gesetzlosigkeit aus. Der Text zeigt Jesse James als höflichen, aber brutalen, als brillanten, aber psychisch zerrütteten Mann in seiner profanen Menschlichkeit mit allen Schwächen und Ticks. Während Jesse James im Diskurs seiner Verehrer als tragischer Held erscheint, macht der Roman aus ihm einen Täter. Dazu kommt, dass Hansen im Verlauf der Erzählung die Aufmerksamkeit immer stärker auf den Mörder Robert Ford lenkt, der üblicherweise im Mythos von Jesse James wenig Beachtung findet und zumeist nur als Verräter und finaler Antagonist in Erscheinung tritt. Durch diesen Perspektivwechsel erweist sich Hansens Roman als originelle Adaption des Mythos von Jesse James.

Die Form des Romans erlaubt es, die Lücken zwischen den historisch gesicherten Tatsachen mit einer Erzählung aufzufüllen. In realistischen, historischen Romanen kann Geschichte als Geschichten erzählt werden, die so gewesen sein könnten. Dieser Möglichkeitsspielraum erlaubt es, Bedeutung zu verschieben. Indem *The Assassination* die Verschiebungen im Feld des Heroischen unter veränderten sozio-historischen Bedingungen durch die Figur Robert Ford markiert, wird der Mythos ‚Jesse James‘ als solcher erkennbar. Die Betonung der Beziehung zwischen Jesse James und Robert Ford macht es

notwendig, Ersteren als heroische Figur in Frage zu stellen und zu überdenken, während Letzterer über seine konventionelle Wahrnehmung als „dirty little coward“ hinausgehoben wird. Der Heroismus Robert Fords wirft nicht nur die Frage nach dem Heroischen in der amerikanisch-westlichen Moderne auf, sondern bietet auch einen Ansatzpunkt, um den Begriff des Antihelden zu schärfen.

2. Robert Fords Heroismus in *The Assassination*

Verehrung des Helden

Im Roman ist Robert Ford zunächst Teil der Verehrergemeinschaft. Er kommt aus demselben pro-sezessionistischen Milieu Missouris wie die James-Brüder. Nachdem Anfang der 1880er die meisten Mitglieder der James-Gang tot oder im Gefängnis waren, wurde eine Reihe junger Männer, die keine Bürgerkriegsveteranen waren, über die persönlichen Kontakte dieses regionalen Netzwerks rekrutiert. Doch diese neue Banditengeneration war weniger durch die politischen Verwerfungen des Krieges als durch Abenteuerlust und Gier motiviert und wird wenig schmeichelhaft beschrieben: „They were hooligans, mainly, boys with vulgar features and sullen eyes and barn-red faces capped white above the eyebrows“ (Hansen 10). Unter ihnen sind auch Charley Ford und dessen jüngerer Bruder Bob, ein glühender Jesse-James-Fan, der von sich behauptet: „I’m an authority on the James boys“ (Hansen 15). Bob Ford hat Memorabilien der James-Gang in einem Schuhkarton gesammelt (Hansen 40, 118, 122–123) und nicht nur Groschenromane und fiktive Berichte über die James-Gang wie R.W. Stevens’ *Trainrobbers* aufgesogen (Hansen 40), sondern auch die Lobeshymnen aus Edwards’ Schriften in sein Notizbuch übertragen (Hansen 42). Bob ist also Teil der Verehrergemeinschaft, deren Heroismus sich aus der medialen Darstellung des Banditen nährt. Bereits in den 1870ern wurde öffentlich beklagt, dass die Glorifizierung von Gesetzlosen in Groschenromanen Jugendliche dazu animiere, fragwürdige heroische Modelle zu imitieren (Slotkin 128). Diese Heldenverehrung von Banditen wird im Roman von Gouverneur Thomas Crittenden mit der Bewunderung der Masse für große Schurken erklärt:

A petty thief is generally despised and easily convicted; but one who steals millions becomes a sort of hero in the estimation of many. A man who commits a sneaking murder is regarded as the meanest of criminals and fit only for a speedy halter;

but there is an illogical class of persons who cannot restrain a sort of admiration for one who has murdered many and shown no mercy. (Hansen 213)

An verschiedenen weiteren Stellen des Romans wird Bobs Heldenverehrung deutlich. Als Jesse James die Farm der Fords besucht, berichtet ihm Charley von der Kindheit seines Bruders Bob: „He practically ate the newspaper stories up. You were by far his most admired personage. It was Jesse this, Jesse that, from sunrise to sunset.“ (Hansen 160) Bob kennt alle Geschichten, die über Jesse James erzählt werden, und jedes nur denkbare Detail. Seine Heldenverehrung geht sogar so weit, dass er eine Liste mit Gemeinsamkeiten zwischen sich und Jesse anlegt (Hansen 161–162).

Identifikation mit dem Helden

Diese Auflistung der Gemeinsamkeiten von Bob und Jesse zeigt, dass dieser jenen nicht nur verehrt, sondern seinem Idol auch nacheifern möchte. Bobs Heroismus erscheint so übertrieben, dass Jesse Bob einmal fragt: „I can’t figure it out: do you want to be *like* me, or do you want to be me?“ (Hansen 186). Die Identifikation mit dem Helden seiner Kindheit geht sogar so weit, dass sich Bob am Vortag des Mordes, als die James-Familie zur Palmsonntagsfeier in der Kirche ist, in das Schlafzimmer schleicht, sich in Jesses Mantel kleidet und darin im Spiegel betrachtet. Er legt sich in Jesses Bett und stellt sich vor, wie dieser mit seiner Frau schläft. Er knickt seinen Mittelfinger so ab, dass es aussieht, als würden die zwei oberen Glieder fehlen, wie dies bei Jesse der Fall war, und betrachtet seine Hand (Hansen 255–256). Es ist also mehr als eine bloße Imitation des Helden, die er in dieser Szene aufführt, es ist die Identifikation mit dem Helden – und retrospektiv die des desig-nierten Mörders mit seinem Opfer. Diese Szene ist auch deswegen so markant, weil Bob im Tod des Helden seinen eigenen Tod imaginiert: „He imagined himself at thirty-four [Jesse James’ Alter zum Zeitpunkt seines Todes]; he imagined himself in a coffin“ (Hansen 256). Hier kommt die Verknüpfung der beiden Schicksale in der Vorahnung des Mordes komprimiert zum Ausdruck und die Szenerie hat etwas Gespenstisches, das durch Hansens Vergleich der ‚bleichen‘ Vorhänge mit Geistern noch hervorgehoben wird: „Morning light was coming in at the window and pale curtains moved on the spring breeze like ghosts“ (Hansen 256). Der Tod hält Einzug in das James-Haus, obwohl der Mord noch gar nicht stattgefunden hat. Aber in dieser Szene verwandelt sich Bob durch die Identifikation mit Jesse selbst in einen Revolverhelden:

Bob raised his revolver and straightened it on the door, the mirror, the window sash [...] He considered possibilities and everything wonderful that could come true. [...] And he was at the dining room table, oiling his gun, when the churchgoers returned to the cottage. (Hansen 256)

Während der gläubige Christ Jesse in die Kirche geht, um sich auf den Tod und die Auferstehung Jesu vorzubereiten, bereitet Bob bereits die Waffe für den Verrat und damit den Tod des Helden vor.

Der Wunsch, ein Held zu sein

Dass Bob Ford den Wunsch hegt, selbst ein Held zu sein, wird bereits zu Beginn des Romans deutlich. So lässt er gegenüber Frank James während der Vorbereitungen zum Überfall auf die Eisenbahn am Blue Cut verlauten:

I honestly believe I'm destined for great things, Mr. James. I've got qualities that don't come shining through right at the outset, but give me a chance and I'll get the job done – I can guarantee you that. (Hansen 12)

Bob wartet auf den Moment, in dem er die Möglichkeit bekommt, seine Qualitäten unter Beweis zu stellen, damit diese in Erscheinung treten können („shining through“). In Verbindung mit dem „traditionellen Topos des Heldenglanzes“ (Gelz und Willis 1) kann diese Stelle so gelesen werden, dass Bob Ford auf die Entfaltung seines heroischen Glanzes wartet. Frank antwortet allerdings:

You're just like any other tyro who's prinked himself up for an escapade. You're hoping to be a gunslinger like those nickel books are about, but you may as well quench your mind of it. You don't have the ingredients. (Hansen 12)

Bob will vom Helden als ebenbürtig anerkannt werden. Doch nicht nur Frank, auch Jesse sieht in ihm nichts anderes als ein „kid“ (Hansen 102). Die ausbleibende Anerkennung und Bobs Angst vor Jesses Rache, nachdem er dessen Cousin Wood Hite in einem Schusswechsel getötet hat (Hansen 150), mögen der unmittelbare Anlass für den Verrat und seine Absprache mit den Behörden gewesen sein. Später behauptet er, es der Belohnung wegen getan zu haben (Hansen 360). In einer ganzen Reihe von Szenen wird jedoch deutlich, dass der tiefere Grund sein Wunsch nach Heldenruhm ist. Beim ersten Kontakt mit Sheriff Timberlake sagt Bob: „I've always wanted to be written about in a book.“ (Hansen 171) Gegenüber dem Polizeichef von Kansas

City, Henry Craig, lässt er verlauten: „Pretty soon all of America will know who Bob Ford is.“ (Hansen 196) Als er gegenüber Timberlake die Kränkungen seiner Kindheit rekapituliert, macht er deutlich, dass er die sich bietende Gelegenheit zur heroischen Tat ergreifen werde:

I've been a nobody all my life. I was the baby; I was the one people picked on, the one they made promises to that they never kept. And ever since I can recall it, Jesse James has been big as tree. I'm prepared for this, Jim. And I'm going to accomplish it, I know I won't get but this one opportunity and you can bet your life I'm not going to spoil it. (Hansen 222)

Am Abend vor Jesses Ermordung gesteht Bob Ford seinem Opfer: „I'm afraid of being forgotten [...] I'm afraid I'll end up living a life like everyone else's and me being Bob Ford won't matter one way or the other.“ (Hansen 262)

In einem Zeitungsartikel über die Ermordung Billy the Kids durch Pat Garrett, den Bob liest, wird gefolgert: „a sheriff like Pat Garrett was just what Missouri needs: a man who'll follow the James boys and their companions in crime to their den, and shoot them down without mercy.“ (Hansen 191) Da es ihm nicht gelingt, wie Jesse James als Bandit Ruhm zu erwerben, entwirft er sich nach diesem Modell als Held, der den Bösewicht bezwingen muss: „we wanted to rid the country of a vicious and bloodthirsty outlaw“ (Hansen 278). Bobs Heroismus bekommt dadurch eine moralische Legitimation, durch die er seine Tat rechtfertigen und sein Selbstbild als Held bestätigen kann.

Deheroisierung des Helden

Jesse James ist in Hansens Roman zwar darauf bedacht, alle Gerüchte und die Geschichten der Groschenromane als Lügen abzutun (Hansen 40, 259), und wenn er selbst Geschichten über seine Taten erzählt, dann nur solche, die sein Selbstbild als edler Räuber bestätigen (Hansen 106–108). Als Bob aber Jesse nach dem ersten gemeinsamen Eisenbahnraub die Lobeshymnen Edwards vorliest, erwidert dieser nur: „I'm a no good, Bob. I ain't Jesus.“ (Hansen 43). Und in der Tat verliert die mythische Figur ihre suggestive Kraft, je näher Bob seinem Helden kommt. Die Erfahrung, dass der Bandenchef seine Leute eher durch Brutalität – etwa die Ermordung Ed Millers (Hansen 138) oder die Misshandlung von Bobs Cousin Albert (Hansen 142–143) – und Einschüchterung – mit Schlangen (Hansen 100–101) oder mit dem Messer (Hansen 242) – anstatt durch Charisma zusammenhält, wirkt ernüchternd. Sein durch die Groschenromane

vermitteltes Bild will er in der realen Person bestätigt finden und wird dabei bitter enttäuscht. Dass die persönliche Nähe zu einer Entzauberung des Helden führt, darauf weist das französische Sprichwort „Il n'y a pas de héros pour le valet de chambre“ hin, das auch von Hegel in seiner Beschäftigung mit dem Helden aufgegriffen wird (Nagl-Docekal 68).⁹ Die Deheroisierung Jesse James' wird also nicht nur durch das zentrale Narrativ des Romans betrieben, ihn in seiner Menschlichkeit mit all seinen Schwächen und psychischen Abgründen zu zeigen, sondern vollzieht sich auch in der Wahrnehmungsveränderung Bob Fords. Dieser deheroisierende Effekt macht den Helden schließlich antastbar.

Nach einem Schützenwettkampf mit einem Waffenschmied in St. Joseph, den Jesse auf grandiose Weise gewinnt, meint Charley Ford zu seinem Bruder: „You thought it was all made up, didn't you. You thought everything was yarns and newspaper stories.“ (Hansen 240). Doch Bob, schon fest entschlossen, den Banditen zur Strecke zu bringen, antwortet nur: „He's just a human being.“ (Hansen 240). Dass Bob sein Bild von Jesse James als unbesiegbarem Helden revidiert, ist die Voraussetzung dafür, ihn zu besiegen. Um auf Giesens Begrifflichkeit zurückzukommen, kann gesagt werden, dass Jesse James in der Wahrnehmung Bob Fords vom übermenschlichen, triumphierenden Helden zum menschlichen, bössartigen Täter wird, der gestellt und getötet werden muss.

3. Der Antiheld als Verkehrung des Heroischen

Der hinterhältige Mord als ein Konstitutionsmoment des Antihelden in *The Assassination*

Hansens *The Assassination* erzählt davon, wie Bob Ford an seinem Wunsch, ein Held zu sein, scheitert, wie sich in seiner Figur das Heroische verkehrt und er dadurch zum Antihelden wird. Es ist nicht so, dass Fords Tat schlicht unheroisch war, also dass sie sich der Möglichkeit heroischer Zuschreibungen komplett entzöge. Doch auch wenn Bob unmittelbar nach der Tat in der Zeitung beschrieben wird als „the man who had the courage to draw a revolver on the notorious outlaw“ (Hansen 294), sind nicht Lob und Anerkennung, sondern Hass und Verachtung sein Lohn. Einige Jahre nach der Tat erklärt Bob Ford im Gespräch mit seiner Geliebten:

Do you know what I expected? Applause. I thought Jesse James was a satan and a tyrant who was causing all this mis-

ery, and that I'd be the greatest man in America if I shot him. I thought they would congratulate me and I'd get my name in books. I was only twenty years old then. I couldn't see how it would look to people. I've been surprised by what's happened. (Hansen 360)

Wie es für die Leute aussah – „how it looked to people“ – , das ist der entscheidende Punkt. Es geht nicht um den Tatbestand: Mord bleibt Mord. Und den zwei Morden Bob Fords stehen Jesse James' zahlreiche Todesopfer gegenüber. Auch ist in Bezug auf Ford nichts mehr davon zu hören, dass „killings [...] marks of a hero's prowess“ (Fellman 250) seien. Vielmehr erscheint Bob als jener „meanest of criminals“, der einen „sneaking murder“ (Hansen 213) begeht. Sogar der Gauner Soapy Smiths weiß, dass man einen Mord so inszenieren muss, dass es zumindest den Anschein eines fairen Duells hat:

One night you oughta gone out and sorta lagged behind old Jess on your horse. You get your gun out and yell his name and once he spins around, bang! You coulda said you two had an argument and shot it out and you come out the victor. I guess you never thought of it though. [...] You sure done the wrong thing, killing the man with his wife and kids close by, and his guns off. (Hansen 372)

Dass es ein hinterlistig ausgehecktes Mordkomplott war, wurde Robert Ford als persönliche Feigheit angekreidet, zumal er sich dem Gegner nicht im Zweikampf gestellt, sondern ihn von hinten erschossen hatte. Im Roman wird deutlich, dass sich Bob in vollem Bewusstsein, dass ein fehlschlagender Versuch sein Leben kosten würde, zur Tat entschließt. Wieviel Mut er dafür aufbringen muss, darüber lässt sich nur spekulieren. Ihm können aber durchaus die Qualitäten eines Helden zugeschrieben werden:¹⁰ Er beweist Handlungsfähigkeit und Durchsetzungsvermögen, er handelt entschlossen und vollbringt etwas Außergewöhnliches. Bob Ford ist im Umgang mit dem Revolver sehr geschickt. Doch während Jesse James dies als heroische Qualität angerechnet wird, erscheint dasselbe bei Bob Ford als Anmaßung einer Fähigkeit, die er eigentlich nicht verdient hat: „a scary gift in handling guns“ (Hansen 356). Während die Rücksichtslosigkeit Jesse James' als Wagemut interpretiert wird, erscheint sie bei Bob Ford als Feigheit. Wird Jesse James Klugheit und Voraussicht attestiert, so erscheint die Schläue Bob Fords durchtrieben und hinterlistig. Obwohl er die Fähigkeiten hat, die zu einem Helden gehören, werden diese im Diskurs als das Gegenteil bewertet.

Ebenso wie die Fähigkeiten sind es weniger die Taten, die Jesse James zum Helden und Bob Ford zum Antihelden machen, sondern die Bedeutung, die diesen in einem gesellschaftlichen Diskurs zugeschrieben wird. Wie sich bereits im Verhältnis von unionstreuen Milizen zu konföderierten Partisanen gezeigt hat, wird auch bei der öffentlichen Bewertung von Jesse James und Bob Ford deutlich, dass hier dem einen zugestanden wird, was dem anderen verwehrt wird. Dabei geht die Ähnlichkeit zwischen Jesse und Bob, die im Tischgespräch auf der Ford-Farm diskutiert wird (Hansen 161–162), über die bloßen äußerlichen Merkmale von Körpergröße, Haar- und Augenfarbe etc. hinaus. Beide sind Männer ihrer Zeit, die mit dem Revolver in der Hand ihr Glück suchen. Das heißt, dass Bob Fords Fähigkeiten und seine Tat nicht aus dem Heroischen ausgeschlossen werden, sondern diese in Relation zu seinem Antagonisten, obwohl sie einander so ähnlich sind, durch ein moralisches Urteil ins Gegenteil verkehrt werden. Held und Antiheld sind nicht ontologisch festgelegt, sondern werden durch soziale Praktiken des Erzählens und des Bewertens hervorgerufen. Seine Qualitäten, die Bob zu Recht hervorhebt, mögen zwar notwendig sein für einen Helden, hinreichend sind sie nicht. Denn der Held braucht die Verehrung und im Fall Bob Fords „anything congratulatory was judged to be bogus by those who thought they knew him and the accounts were forgotten in favor of disparaging tales that seemed more fitting.“ (Hansen 356)

Hansens Roman zeigt, wie der Hass, der sich gegen Bob richtet, diesem die Erfüllung des Wunschs, zum Helden zu werden, endgültig verwehrt. Wie er voraussagt, kennt ihn bald ganz Amerika und „he was reported to be renowned at twenty as Jesse was after fourteen years of grand larceny“ (Hansen 327). Aber damit ist er auch auf die Rolle festgelegt. Sein Ruhm hängt an dem verräterischen Mord.

Der Einladung des Impresarios George H. Bunnell folgen die Ford-Brüder nach New York, wo das Stück *How I Killed Jesse James* einigen Erfolg hat (Hansen 317–326). Bob spielt sich darin selbst, während Charley die Rolle Jesses übernimmt. In New York und im Nordosten wird das Stück mit Sympathie aufgenommen, weil Jesse James dort eher den Ruf eines sezessionistischen Partisanen und Verbrechers hat: „The crowds there were without Southern loyalties or strong emotions about the Yankee railroads and banks“ (Hansen 325). Als Heldendarsteller seiner selbst kann sich Bob nicht nur ein kleines Vermögen, sondern auch den Respekt verdienen, den er so lange gesucht hat. Doch die Hoffnungen, die er hegt, erfüllen sich nicht. Wohin

er sich auch begibt, um von vorne anzufangen, der Ruf als Feigling und Verräter holt ihn ein. Nicht zuletzt in Form der sich rasant verbreitenden Ballade, mit der ihn ein Barsänger in New York zufällig konfrontiert. Zu betrunken, um sich gegen die Beleidigung, er sei ein „dirty little coward“ wirksam zu wehren, wacht Bob gedemütigt am nächsten Morgen auf der Straße auf, als ihm ein Hund über das Gesicht leckt (Hansen 332–333). Als das Stück auf Tournee geht, gibt es bereits westlich der Appalachen, in Louisville in Kentucky, Anfeindungen und Wurfgeschosse aus dem Publikum. Zudem werden Bob Drohbriefe ins Hotel geschickt, die ihn mit Judas vergleichen (Hansen 335–336). So zeigt sich, dass nicht nur der Held vom Publikum gemacht wird, sondern auch der Antiheld, dem Hass, Spott und Verachtung entgegen gebracht werden.

Der Roman erzählt jedoch nicht nur von Jesse James und Robert Ford, sondern auch von dem Mythos, der sich um diese Geschichte gewebt hat. Im Folgenden soll die Verkehrung des Heroischen im Roman durch einen Blick auf die Bedeutung des Western-Mythos erläutert werden.

Der Heroismus der Pioniergemeinschaft. Mythos und Ethik der Frontier

Die enorme Popularität und die vielen emotional aufgeladenen Erzählungen, die sich um Jesse James ranken, sind Hinweise darauf, dass sich in der Heroisierung seiner Person der Mythos des Wilden Westens symbolisch verdichtet. Die Verehrung, die in Groschenromanen und im Hollywood-Kino zum Ausdruck kommt, hat ihn immer mehr von seiner politischen Rolle gelöst, die er als unbeugsamer Rebelle und unbeirrbarer Kämpfer für die verlorene Sache des Südens spielte. Die Figur wurde nach und nach zum Prototyp eines amerikanischen Sozialbanditen umgestaltet, zum Robin Hood der Prärie. Als heroische Figur verkörpert er damit Werte und Qualitäten, die, über den Kontext des Bürgerkriegs hinaus, für die Gemeinschaft der Pioniere und ihre Ethik der Frontier wirksam sind.

Jane Tompkins leitet diese Ethik direkt aus der Konfrontation mit der Wildnis ab, der sich die Siedler gegenübersahen:

Be brave, be strong enough to endure this, it says, and you will become like this – hard, austere, sublime. The landscape challenges the body to endure hardship – that is its fundamental message at the physical level. (Tompkins 71)

Tompkins erläutert, dass die Qualitäten der Natur – Kraft, Ausdauer, majestätische Wildheit, Gefühl- und Gnadenlosigkeit – diejenigen sind, die von den Menschen angestrebt und nicht nur

als überlebensnotwendig, sondern auch als Gipfel menschlicher Perfektion angesehen wurden (Tompkins 72–73). Die Landschaft präfiguriert also ein moralisches System, das Ethos geht aus dem Topos hervor: „this code [...] seem[s] to have been dictated primordially by nature itself.“ (Tompkins 73) Diese Ethik passt zu den Partisanen an der Frontier¹¹ und den späteren Banditen, aber sie teilten diese Werte mit der Gemeinschaft der Pioniere, aus der sie hervorgingen. Ohne diese geteilten Werte hätte Jesse James nicht zum heroischen Sozialbanditen werden können. Dass diese Werte im Krieg besonders brauchbar sind, überrascht nicht, doch gibt dies auch eine Ahnung davon, wie die Expansion der USA von einer Logik der Militarisierung beherrscht war, in der die Frontier immer auch als Front erschien. Der Westernheld ist Repräsentant einer anarchischen Welt, in der das Recht des Stärkeren gilt und Freiheit bedeutet, eine Waffe zu tragen.

An der Frontier treten Freiheit und Recht in einen Widerspruch, denn „grenzenlos erscheint das Land auch als sozialer Raum. Die Zwänge der Zivilisation, die einengenden Vorschriften von Sitte, Recht und Gesetz haben hier (noch) keine Geltung“ (Früchtl 38). Der Grat zwischen legitimer Gewalt und barbarischer Brutalität ist schmal und muss vom Individuum alleine beschritten werden. Josef Früchtl beschreibt die widersprüchliche Subjektivität des klassischen Westernhelden, der einerseits ein Handelnder ist, der in sich ruht, andererseits ein unsicherer Suchender. Dieser Widerspruch, von klaren ethischen Grundsätzen auf der einen und der Ungewissheit beim Vordringen in die unbekannte Einsamkeit auf der anderen Seite, kommt im Western im Gegensatz von Zivilisation und Wildnis zum Ausdruck (Früchtl 179). Dieser Gegensatz wird in der Erzählung vom Westernhelden aufgehoben, da er sich auf beiden Seiten der Frontier, der Grenze von Zivilisation und Wildnis, behauptet. Der Mythos vermag es, ‚polsynthetisch‘ eine Einheit der Erscheinungen herzustellen, in der alle Widersprüche aufgehoben werden (Cassirer 79). Ernst Cassirer zeigt in *Vom Mythos des Staates*, dass der politische Mythos als personifizierter kollektiver Wunsch mit der Heldenverehrung einhergeht (Cassirer 365). Der Mythos der Frontier und des gesetzlosen, aber moralischen Helden gibt der Ethik der Frontier, die sich nicht durch praktische Vernunft vermitteln lässt, eine symbolische Form. In der Form des Mythos kann eine soziale Ordnung, basierend auf den vom Helden verkörperten Qualitäten, imaginiert werden. Der spezifische Inhalt des Heroismus der Pioniergemeinschaft ist die Ethik der Frontier. Der Westernheld ist die Figur, welche den Kampf, den die Frontier als Grenze markiert, repräsentativ bewältigt. Der

grenzüberschreitende Held wird als heroischer Transgressor verehrt, weil er ein handlungsleitendes Modell für die Pioniergemeinschaft bereitstellt, die mit der Besiedlung ebenfalls vor der Herausforderung steht, die Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis zu bewältigen. Durch die Figur des Westernhelden gelingt es, den „leuchtenden Wertehimmel“ mit der Erfahrung der „existentiellen Einsamkeit“ (Früchtl 179) zu synthetisieren.

Rita Parks beschreibt in *The Western Hero*, wie der ‚Man with a Gun‘ die Widersprüche der Kolonisation des nordamerikanischen Kontinents ausdrückt und diese in einem mythischen Narrativ auflöst (Parks 50). Der Mythos des Westens als Gründungsmythos der USA, dem „land of the free, home of the brave“ (Key), erzählt davon, wie der moralische Revolverheld den verbrecherischen besiegt¹² und damit zum Gründungshelden der Pioniergemeinschaft wird, deren Ethos er verkörpert, das tief in die amerikanische Gesellschaft eingepägt ist. Dieses Ethos ist heute noch im amerikanischen Diskurs um den Schusswaffengebrauch präsent, wenn Wayne LaPierre, der Vizepräsident der National Rifle Association, sagt: „The only thing that stops a bad guy with a gun is a good guy with a gun“ (LaPierre, zit. n. Lichtblau/Rich). Jesse James und Robert Ford sind beide solche Männer mit einer Waffe in der Hand. Doch zu sagen, wer der Gute und wer der Böse ist – das macht *The Assassination* klar – ist nicht ohne weiteres möglich. Die moralische Klarheit ihrer handlungsleitenden Grundsätze verschwimmt und die Unmöglichkeit eines klaren moralischen Urteils stellt die Ethik der Frontier vor ein Problem. Der Roman zeigt dies in der Gegenüberstellung von psychologischer Schilderung und öffentlicher Wahrnehmung der Figuren. Jesse James, der als autarker, abgehärteter, weißer, christlicher Mann in der mythischen Erzählung das Ideal eines Westerners verkörpert, offenbart als Romanfigur die Brutalität und die Deformierungen eines Menschen, dessen Leben von Gewalt und Kampf bestimmt wird – wo doch gerade der Westernheld die rohe Wildheit mit der Ordnung der Zivilisation versöhnen und als triumphierendes Subjekt aus dem Konflikt hervorgehen sollte.

In Andrew Dominiks Romanverfilmung von *The Assassination* wird der von Brad Pitt dargestellte Jesse vor der klassischen Westernlandschaft – weiter Horizont der Prärie, erhabene Berge – in Szene gesetzt. Stärker als im Roman erscheint hier die für den Western typische Verbindung von Mensch und Wildnis in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit, die den Einzelnen letztlich von der Gemeinschaft isoliert und ihn zum einsamen Kämpfer werden lässt. Dominiks

Film und Hansens Roman führen die Stärke des Handelnden vor, aber auch die Ratlosigkeit des umherirrenden Desperados. Die Darstellung von Jesse James wird zum Abgesang auf den klassischen Westernhelden, wenn Pitt in schneidend kalter Winterlandschaft auf einem zugefrorenen See kniet und, umrahmt von schneebedeckten Gipfeln und melancholisch in sein eigenes frostiges Spiegelbild auf dem Eis starrend, über Selbstmord räsoniert. Plötzlich zückt er den Revolver und schießt auf die Reflektion. Hier ist zu beobachten, was Früchtl zu den Westernhelden anmerkt: „Die Verzweiflung gräbt sich in ihr Gesicht, die Charaktere nehmen verbrecherische und wahnhafte Züge an.“ (Früchtl 179) Auch im Roman wird deutlich, dass Jesse eine Linie überschritten hat, hinter die es kein Zurück mehr gibt:

I can't hardly recognize myself sometimes when I'm greased. I go on journeys out of my body and look at my red hands and my mean face and I get really quizzical. Who is that man who's gone so wrong? Why all that killing and evil behavior? I've been becoming a problem to myself. (Hansen 254)

Jesses Problem ist, dass die Zivilisation und die Durchsetzung des Rechts voranschreitet, dass das Ende des gesetzlosen Westens nahe ist und dass sich die Schlinge enger um ihn zieht: „The government's sort of run me ragged, you see.“ (Hansen 254) Er weiß, dass er sich auch unter falschem Namen nicht in der bürgerlichen Gesellschaft einrichten kann. In der Szene am Vorabend seines Todes sagt Jesse, dass er gerne mit Bob tauschen würde, weil dieser eine Zukunft habe und ihm der Weg in eine bürgerliche Existenz noch nicht versperrt sei:

If I could change lives with you right now, I would. [...] You can go away right now if you want. You can say, 'Jesse, I'm sorry to disappoint you, but the Good Lord didn't put me here to rob the Platte City Bank.' You can go inside and get your gatherings and begin a lifetime of grocery work. I'm roped in already; I don't have my pick of things; but you can act one way or another. You've still got the vote. That's a gift I'd give plenty for. (Hansen 262–263)

Jesse wird überholt von der gesellschaftlichen Entwicklung. In seiner Getriebenheit und seinem Zweifel scheint sich sein heroischer Glanz in Düsternis zu verkehren. Doch der scheinbare Verlust seiner Handlungsfähigkeit wird in der Erzählung wieder zurückgenommen, indem er zum Agenten seiner Selbstabschaffung wird (vgl. Früchtl 77). Ob er sein Ende insgeheim herbeisehnt, oder ob es ein unbewusstes Handeln ist, lässt interpretativen Spielraum, doch „Bob was certain the man had unriddled him,

had seen through his reasons for coming along“ (Hansen 244). Der ‚Smith & Wesson‘-Revolver, mit dem Bob die Tat ausführt, ist ein Geschenk von Jesse (Hansen 253–254). Vor dem Mord legt Jesse seine eigenen Revolver demonstrativ ab und dreht Bob den Rücken zu (Hansen 269). Es scheint fast so, als würde der zunehmend von Depressionen und gesundheitlichen Problemen gebeutelte Outlaw seinen Vertrauten zum Verrat ermutigen.

Durch den verräterischen Mord jedenfalls erfährt der Mensch Jesse James seine finale Erhebung zum Helden (Settle 123). Eines von Eric Hobsbawms Kriterien für den Typus des edlen Räubers ist, dass „sein Tod stets und ausschließlich die Folge eines Verrates“ ist (Hobsbawm, *Banditen* 61). Wie in der Geschichte von Robin Hood und der Äbtissin von Kirkley (Dobson und Taylor 133–139) vollendet sich bei Jesse James das Heldentum des Sozialbanditen durch den verräterischen Mord. In dieser Schicksalhaftigkeit des Heldentods verdichtet sich eine geschichtsphilosophische Pointe, die ich zum Abschluss erläutern möchte, um das Verhältnis von Held und Antiheld auf den Punkt zu bringen.

Der Tod des gesetzlosen Helden. Ende der Frontier und Triumph der Zivilisation

Die Überraschung, die Bob Ford angesichts des ausbleibenden Applauses artikuliert, schlägt am Ende um in Bedauern und das Gefühl des Verlustes: „he truly regretted killing Jesse, [...] he missed the man as much as anybody and wished his murder hadn't been necessary.“ (Hansen 360) Notwendig wird der Mord für Bob, weil die Frist, die von den Behörden gesetzt ist, abläuft, und weil Jesses Misstrauen geweckt wird, nachdem er aus der Zeitung von Dick Liddils Verhaftung und Geständnis erfährt (Hansen 267–268). Die *Assassination* ist eine Handlung, deren Notwendigkeit sich für Bob durch die unmittelbare Situation aufdrängt. Wie gesehen, ist der Tod durch Verrat aber auch eine typologische Notwendigkeit für den Mythos des Sozialbanditen. Dass der Heldentod auch als historische Notwendigkeit erscheint, ist durch den Mythos vermittelt. Geschichte [Historie] kristallisiert sich in einer Geschichte [Erzählung], durch die das Geschehene gesellschaftlich bedeutsam wird. Aus dem mythischen Narrativ ‚Jesse James' Ermordung als Heldentod‘ kann ein dialektisches Bild entfaltet werden, das seine Sinnhaftigkeit darin findet, dass es die mythische Bedeutsamkeit in historische Bedeutung zurückübersetzt.

Mit dem Verschwinden des Gesetzlosen kommt die zivilisatorische Umformung der Wildnis in staatliches Territorium zum Abschluss. Das Foto des aufgebahrten Leichnams von

Jesse James, das um die Welt geht (Hansen 297) [Abb. 1], macht dem Publikum klar, dass die Zeit der Gesetzlosigkeit vorbei ist, dass das Recht triumphiert und Moderne und Zivilisation Einzug halten. Trauer, Wut und Faszination, die der Tod von Jesse James auslöst, resultieren nicht einfach daraus, dass er als Person ein verehrter Held ist, sondern dass der Tod des gesetzlosen Helden eine historische und soziale Veränderung markiert.¹³ Bürgerliche Gesellschaft und Rechtsstaat ersetzen die Gemeinschaft der Pioniere. Dass mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft das heroische Zeitalter zu Ende geht, ist eine Hegel'sche Vorstellung, die sich auch bei Früchtl (Früchtl 68), Voss (Voss 24) und Giesen findet: „the places for heroes are fading away with the expansion of money, law and science.“ (Giesen 42) Der Westernheld handelt in einem vorgesezlichen Raum zwischen Zivilisation und Wildnis, der verschwindet. Der Gesetzlose als heroischer Transgressor der Frontier wird erst überflüssig und dann störend. Weil er nicht in die bürgerliche Gesellschaft eingliedert werden kann, wird die Transformation mit derselben Gewalttätigkeit vorgenommen, die der Gesetzlose zuvor selbst an den Tag gelegt hat. Georg Seeßlen schreibt: „Nun wird das Gesetz mit dem Revolver und dem Strick durchgesetzt; es ist wie die Überwindung eines menschlichen Naturzustands der Gewalttätigkeit. [...] der *outlaw* muss aus der Welt.“ (Seeßlen 53) Die entstehende Zivilisation ist mit dem Blut der ihr vorangehenden Gesetzlosigkeit getränkt. Die verräterische Ermordung des Gesetzlosen ist das Gründungsverbrechen der bürgerlichen Gesellschaft, die das Prinzip des Rechts durchsetzt, indem sie es bricht. Die Vorstellung, dass gesellschaftliche Erneuerung durch Gewalt hervorgebracht werden kann, wird von Richard Slotkin als zentrales Element des Frontier-Mythos beschrieben (Slotkin 10–16). Josef Früchtl versteht diese Vorstellung der „Erlösung von der Gewalt durch Gewalt“ (Früchtl 266) als Fortschrittsnarrativ der Moderne überhaupt.

Der Einzug der Eisenbahn, der Banken und der Industrie, der Polizei, der Gerichte und Gefängnisse sowie die rasante Entstehung der Städte wird jedoch als Verlust einer genuinen Freiheit wahrgenommen, „weil die Menschen im Westen das Gesetz eigentlich nicht mögen, es vielleicht noch mehr fürchten als den Schrecken der Gesetzlosigkeit, weil ‚Gesetz und Ordnung‘ einen Endpunkt ihrer Entwicklung darstellen.“ (Seeßlen 53) Die Durchsetzung des Rechts ist für die Menschen nicht nur Befreiung von der Gesetzlosigkeit, sondern bedeutet auch die Unterwerfung unter staatliche Herrschaft, unter deren Gewaltmonopol und deren Institutionen. Die Unaufhaltsamkeit dieses geschichtlichen

Prozesses wird im Tod des Gesetzlosen als ‚manifest destiny‘ rationalisiert. Als notwendiges Opfer überführt der Mythos die Tragik des Heldentods in einen gesellschaftlichen Sinn.

Der Mythos des gesetzlosen Helden kann gelesen werden als nostalgische Erzählung, die zurückblickt auf das vormals freie Land und dessen unbegrenzte Möglichkeiten, die mit der abschließenden Aufteilung des Grundbesitzes unwiederbringlich an ein Ende gelangt sind. Jesse James ist jedoch kein triumphierender Gründungsheld der Pioniergemeinschaft wie Daniel Boone, Tom Dunson [John Wayne] in *Red River* oder die Hauptfiguren in Larry McMurtys Roman *Lonesome Dove*.¹⁴ Als tragischer Held ist der Bandit bereits das Zerfallsprodukt der Pioniergemeinschaft, die mit der Verschiebung der Frontier weiter nach Westen von der Zivilisation aufgesogen wurde. Jesse James kann kein Recht begründen, sondern sich nur als Gesetzloser dem oktroyierten Recht des Staates agonal entgegenstellen.¹⁵ Seinen Heroismus schöpft Jesse James aus dem Krieg, der auch in der Moderne „dem Heldentum wieder eine Chance“ gibt (Früchtl 80). Alle Aktivitäten danach erscheinen der Verehrergemeinschaft, die das heroische Muster aufgreift, als Verlängerung dieses Kriegszustandes, der als natürlicher Zustand der Frontier imaginiert wird. Hier kann ein Mann durch Stärke und Geschick sein Schicksal selbst in die Hand nehmen, wenn es sein muss, indem er zur Waffe greift – oder auch indem er sich dafür entscheidet diese abzulegen.¹⁶

Der Antiheld als bürgerliches Subjekt

Wenn Jesse James und Robert Ford die Waffe in die Hand nehmen, wird dies, wie gezeigt, von der Öffentlichkeit unterschiedlich bewertet. Jesse James wird als starker, autarker, von der Wildnis und dem Prinzip des Kampfes gehäarter Mann der Frontier wahrgenommen. Robert Ford kann sich nicht mit den Meriten eines Bürgerkriegsveteranen schmücken und durch seine Zusammenarbeit mit den staatlichen Autoritäten, aber auch durch seinen Habitus, seine Mode und seine effeminierte Erscheinung verkörpert er das Gegenprinzip: die Zivilisation, das korrumpierte Recht und die kaufmännische Geschäftigkeit. Hansen beschreibt ein bekanntes Foto von Ford, das kurz nach der Tat aufgenommen wird: „He looked like a grocery clerk accidentally caught with a long gun in his hand“ (Hansen 306) [Abb. 2]. Seine Haltung und sein Handeln leiten sich nicht aus der erhabenen Natur ab. Er handelt aus Gier, Neid und Ruhmsucht, angeleitet von Hinterzimmer-Politikern in Kansas City. Nachdem Bob und sein Bruder Charley im Roman von New York nach Missouri

zurückkehren, werden sie von der Öffentlichkeit als „corrupted representations of the evils of city living“ (Hansen 326) wahrgenommen. Doch der Roman kehrt diese Bewegungsrichtung um: Es ist Jesse, der von einem bürgerlichen Leben phantasiert und mit seiner Familie sonntags in die Kirche geht, während Bob seinen bürgerlichen Job im Lebensmittelladen hasst und, angezogen vom Ruf der Wildnis und des Abenteurers, vom Heldentum träumt, das an der Frontier zu erringen sei.

Doch die Epoche der amerikanischen Frontier als Zeit des modernen Heldentums kommt Bob durch seine Tat als Erstem abhanden. Nach seiner Karriere als Schauspieler und Heldendarsteller seiner selbst, zieht er weiter nach Westen, in die Wildnis von Colorado, dorthin, wo die Frontier noch nicht geschlossen ist. Hier, in der Bergarbeitersiedlung Creede, macht er sich als Saloonbetreiber, als respektierte Persönlichkeit und öffentliche Autorität einen Namen, auch wenn diesem Namen die Bluttat unwiderruflich anhaftet (Hansen 364–367). Bob Ford versucht den heroischen Gründungsakt zu vollziehen, doch die Verwirklichung des amerikanischen Traums basiert auf seinem Ruhm als Mörder von Jesse James. Schließlich widerfährt ihm in seinem eigenen Saloon dasselbe Schicksal wie Jesse James in dessen Haus: Er wird von Edward O. Kelly hinterrücks mit einem Schrotgewehr erschossen. Und mit seinen letzten Sekunden endet der Roman: „Robert Ford only looked at the ceiling, the light going out of his eyes before he could say the right words.“ (Hansen 389) Der Kreis der Gewalt schließt sich. Nicht nur der Gesetzlose muss aus der Welt, sondern auch dessen Bezwingler, der an die zweifelhafte Durchsetzung des Rechts erinnert. Dies ist die nächste Stufe der „Regeneration through violence“ (Slotkin 10): Die Zivilisation wird durch noch mehr Blut reingewaschen und die Spuren der gewaltsamen Errichtung des Staates und der bürgerlichen Gesellschaft werden verwischt.

4. Fazit

Verkehrung des Heroischen in *The Assassination* meint nicht nur, dass sich durch Bedeutungsverschiebungen in einem typologischen Feld (Giesen 6–7) die Wahrnehmung von Jesse als Held und Bob als Täter umkehrt. Das wären Modi der De- bzw. Reheroisierung. Doch der Antiheld findet in Giesens Schema keinen Platz. Die triumphierenden Helden in der Mythologie des Wilden Westens mögen die Entdecker, Eroberer und Gründerfiguren sein, die das

Land der Wildnis abtrotzen, während die tragischen Helden die Gesetzlosen der Frontier, des Zwischenstadiums, wären. Der Antiheld, der mit der modernen Zivilisation Einzug hält, fällt dann aus dem Schema des Heroischen heraus, weil die heroische Zeit abgelaufen ist. Ohne Berücksichtigung der konkreten historischen Gestalt des mythischen Narrativs offenbart eine allgemeine Typologie des Heroischen ihre Lücken.

Als „auf ‚interessante‘ Weise“ Scheiternde (Voss 24) wären im Roman beide, Jesse und Bob, Antihelden. Doch während der lebende Jesse James deheroisiert wird, erhält er als Toter sein Heldentum zurück. Der Teil des Romans nach der Ermordung heißt passenderweise „Americana“ (Hansen 273–389) und zeigt, wie sehr der Mythos von Jesse James Teil der amerikanischen Folklore ist. Jesse James hat in der Mythologie des Wilden Westens als heroische Figur seinen festen Platz, den er als Suchender und tragischer Charakter auch in *The Assassination* schlussendlich behält. Insofern vom Mythos erzählt werden muss, fällt die Erzählung wieder in ihn zurück.¹⁷ In Bezug auf das Heroische ist Jesse James auch im Roman ein erfolgreich Scheiternder. An der Stabilität der Bedeutung, die den beiden Figuren durch das mythische Narrativ¹⁸ des verräterischen Heldenmordes eingeschrieben ist, können weder die Romanfigur Bob noch die deheroisierende Erzählung viel ändern. Auch wenn der Roman Robert Ford nicht als den bösen Täter zeichnet, sondern dies als Zuschreibung seiner Feinde kenntlich macht, kann er doch kein ‚heroischer‘ Held werden. Und da er die Rolle des Helden nicht ausfüllen kann, ist es der Geist des toten Jesse James, der schließlich wieder diesen vakanten Platz einnimmt. Bob ist ein moderner Mensch, ein bürgerliches Subjekt, das aus seiner gesellschaftlichen Rolle ausbrechen und im Übergang zu einer „postheroischen Gesellschaft“ (Münkler) seinen „Hunger nach Heroischem“ (Voss 24) stillen möchte. Erst durch exzessive Heldenverehrung, dann durch Imitation des und Identifikation mit dem Helden und schließlich durch dessen Tötung versucht er sich selbst zum Helden zu erheben. Bob scheidet an seiner Selbstheroisierung und taugt nur noch zum Antihelden, in dem sich die Qualitäten des Heroischen in ihr Gegenteil verkehren, lächerlich und gemein wirken, und dessen Taten dem Prosaischen der modernen Zivilisation anheimfallen.

Andreas J. Haller ist Doktorand am Graduiertenkolleg 1288 *Freunde, Gönner, Getreue* der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über *Mythische Räume der Gesetzlosigkeit*. Er war von September 2013 bis Februar 2014 Stipendiat des Sonderforschungsbereichs 948.

- 1 Vgl. Settle 198 in Bezug auf James D. Horans Buch über Jesse James: „He views the outlaws as did the Pinkertons; they are not his heroes. Despite this view, the Pinkertons fail to emerge with any glory. Making the Jameses look bad does not make the detectives look good.“ Trotzdem gibt es Versuche, auch die Pinkerton-Detektive zu heroisieren (vgl. z. B. Lawson).
- 2 Reconstruction meint die Politik der Wiederherstellung der nationalen Einheit der USA nach dem Bürgerkrieg, die politisch vom radikalen Flügel der Republikanischen Partei dominiert wurde. Die Radikalen misstrauten den ehemaligen Sezessionisten im Süden, die aus dem politischen Leben ausgeschlossen werden sollten, wohingegen die ehemaligen Sklaven des Südens das Wahlrecht erhalten sollten. Sie traten damit in Konflikt mit Abraham Lincolns Nachfolger Präsident Andrew Johnson und gemäßigten Republikanern, die auf Ausgleich mit dem Süden setzten. Jedoch war die radikale Politik bestimmend und in Missouri insbesondere auch auf Staatsebene. Mit dem First Reconstruction Act vom 2. März 1867 wurde eine Gesetzgebung in Gang gesetzt, die unter anderem zur Ratifizierung des wichtigen vierzehnten Verfassungszusatzes führte. Diese Verfassungsänderung garantierte allen Männern in Absehung von Rasse und Hautfarbe die gleichen Rechte. Für einen Überblick sei auf die Bücher von Eric Foner, *Reconstruction. America's Unfinished Revolution*, und William Gillette, *Retreat from Reconstruction*, verwiesen.
- 3 Zur Begriffsgeschichte des irregulären Kämpfers vgl. Freudenberg. Grundsätzlich gelten alle Kombattanten, die nicht dem Kommando der Streitkräfte eines anerkannten Staates unterstellt sind, als irreguläre Kämpfer.
- 4 Heroismus wird hier in Anschluss an die Begriffsverwendung des Sonderforschungsbereichs 948 verstanden als „gemeinschaftliche Orientierung an heroischen Modellen“ (von den Hoff u. a. 8), also als „individuelle wie kollektive Selbstvergewisserung in der Nachahmung und Aneignung heroischen Handelns und Verhaltens“ (von den Hoff u. a. 9).
- 5 In Northfield, Minnesota, wird jedes Jahr in einem großen Westernspektakel der Sieg der Bewohner Northfields über die James-Younger-Gang beim versuchten Bankraub vom 7.9.1876 gefeiert. Im Gegensatz zum Narrativ von Jesse James als amerikanischem Robin Hood und Freiheitskämpfer des Südens präsentieren *The Defeat of Jesse James Days* eine andere Geschichte, was daran liegt, dass im nördlichen Minnesota wenig Sympathien für den konföderierten Rebellen vorhanden waren und sind. Die Younger-Brüder wurden gefangen genommen und weitere Mitglieder der Bande getötet. Hier ist das heroische Subjekt die Gemeinschaft der Siedler, die die Outlaw-Gang aus der Welt schafft. Frank und Jesse James konnten allerdings entkommen und eine neue Bande formieren.
- 6 Die Kansas City Times wurde 1868 von John N. Edwards und John C. Moore gegründet (Stiles 209).
- 7 Dieses Verständnis von Fiktionalisierung kommt von Wolfgang Iser. Der Akt des Fingierens bewirkt „Irrealisierung“ des Realen durch Wiederholung im Text und „Realwerden“ des Imaginären durch Bestimmtheit im Text (Iser 22–23).
- 8 ‚Imaginäre Bedeutung‘ meint in Anschluss an Iser solche Bedeutungen, „denen kein bestimmtes Signifikat entspricht, so dass der Signifikant zum Anstoß seines Überstiegenwerdens wird, damit ein Nicht-Seiendes als Signifikat gesetzt werden kann“ (Iser 366) und die „gegenstandsunfähig sind und daher unabhängig von Sprache keine Existenz als Objekte haben“ (Iser 369). Der Held hat keine Existenz außerhalb des Erzählens und des Sprechens über ihn. Das Heroische haftet sich im Modus der mythischen Narration an eine Figur, in der seine imaginäre Bedeutung zum Ausdruck kommt. Der Held verkörpert im wörtlichen Sinne das Heroische. Auf dem semantischen Überschuss der imaginären Bedeutung des Heroischen beruht „der appellative und affektive Charakter,

sowie die ‚Ausstrahlung‘ von Heldenfiguren“ (von den Hoff u. a. 11). Die Setzung und Festlegung imaginärer Bedeutungen bleibt jedoch prekär: „es können neue imaginäre Bedeutungen mit ihrem je andersartigen Verweishorizont an deren Stelle treten“ (Iser 369). In jeder neuen Erzählung derselben Geschichte wird neu ausgehandelt, wie die Figur zum Heroischen in Beziehung zu setzen ist. Die Prozesse der Heroisierung und Deheroisierung laufen ab in der Tradierung und Variation narrativer Muster.

9 In den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*: „Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden [...] nicht aber darum, weil dieser kein Held, sondern weil jener der Kammerdiener ist. Dieser zieht dem Helden die Stiefel aus, hilft ihm zu Bette, weiß, dass er lieber Champagner trinkt usw.“ (Hegel 62). Früchtl ergänzt: „je mehr man im einzelnen über sie Bescheid weiß, desto weniger taugen sie zum Faszinatum“ (Früchtl 75).

10 „Die Qualitäten, die einer heroischen Figur zugeschrieben werden, sind variabel“ (von den Hoff u. a. 8). Heroische Qualitäten sind Zuschreibungen und dürfen keinesfalls essentialistisch verstanden werden; weder hinsichtlich der Fähigkeiten einer konkreten Heldenfigur, noch als Set von allgemeinen heroischen Eigenschaften. Im sozialen Prozess der Zuschreibung von heroischen Qualitäten lässt sich das Phänomen der Heroisierung fassen. Der diskursive und textuelle Charakter von Zu-‚Schreibungen‘ deutet an, dass es sich hier nicht um Reales, sondern um Imaginäres handelt.

11 Der Zusammenhang von Topos und Ethos zeigt sich auch in der Partisanentheorie Carl Schmitts, der die Legitimation der Partisanen in Zusammenhang mit ihrem tellurischen Charakter sieht, in ihrer „Verbindung mit dem Boden, mit der autochthonen Bevölkerung und der geographischen Lage des Landes – Gebirge, Wald, Dschungel oder Wüste“ (Schmitt 26).

12 Wenn es sich beim Feindbild nicht gerade um marodierende Indianer, mexikanische Desperados oder gierige Großgrundbesitzer handelt.

13 Da sich dies nur rückblickend feststellen lässt, blieb dies Robert Ford und seinen Zeitgenossen verborgen.

14 McMurtys Figuren Gus McCrae und Woodrow Call waren zwar Texas Ranger, also ehemalige Vertreter des Gesetzes, doch haben sie keinerlei moralische Bedenken, sich als Viehdiebe zu betätigen. Die Ambivalenz des Westernhelden, schwankend zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit, wird in diesen Figuren deutlich, die das von ihnen zivilisierte Land verlassen, um in der Wildnis eine neue Frontier zu eröffnen.

15 Im Sinne Früchtls, der die Selbstbegründung von Recht und Subjekt im Western als Vorstellung der klassischen Moderne beschreibt, ließe sich Jesse James der agonalen Moderne zurechnen, deren repräsentativer Subjekttypus der Verbrecher ist.

16 Was nahezu zwangsläufig den Tod bedeutet. Der Zusammenhang von freier Entscheidung und Schicksalhaftigkeit verdichtet sich in der mythischen Kausalität der Formulierung „wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen“ (Matthäus 26,52), die im Fall des Revolverhelden als Devise ‚live by the gun, die by the gun‘ ausgegeben werden kann. Der Widerspruch von Schicksal und Agency, also von Freiheit und Notwendigkeit, der sich hier zeigt, ist für das Problem des Helden auch in anderen Kontexten bedeutsam und konstituiert das Spannungsfeld des Heldendramas.

17 Was Hans Blumenberg als die Schwierigkeit bezeichnet, den Mythos zu Ende zu bringen: „Grenzbegriff der Arbeit am Mythos wäre, diesen ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu wagen, die die genuine Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen lässt.“ (Blumenberg 295) Trotz der akkuraten Daten und Fakten, die in den Text eingearbeitet sind, bleibt Hansens Narrativ ebenso unwiderlegbar (vgl. Blumenberg 298) wie andere Erzählungen über Jesse James. Er fügt dem Mythos also nur einen weiteren Mosaikstein hinzu.

18 Nach Blumenberg kann dies als Teil des festen narrativen Kerns des Mythos beschrieben werden (vgl. Blumenberg 40).

Literatur

- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Brant, Marley. *Jesse James. The Man and the Myth*. New York, NY: Berkley Trade, 1998.
- Cassirer, Ernst: *Vom Mythos des Staates*. Übs. Franz Stoessl. Hamburg: Meiner, 2002.
- Dobson, Richard Barry und John Taylor, Hg. *Rymes of Robyn Hood. An Introduction to the English Outlaw*. London: Heinemann, 1976.
- Dyer, Robert L. *Jesse James and the Civil War in Missouri*. Columbia, MO: U of Missouri P, 1994.
- Edwards, John N. *Noted Guerrillas, or The Warfare of the Border*. St. Louis, MO: Bryan, Brand & Co., 1877.
- Fellman, Michael. *Inside War. The Guerrilla Conflict in Missouri During the American Civil War*. New York, NY: Oxford UP, 1989.
- Foner, Eric. *Reconstruction. America's Unfinished Revolution, 1863–1877*. New York, NY: Harper & Row, 1989.
- Freudenberg, Dirk. *Theorie des Irregulären. Partisanen, Guerillas und Terroristen im modernen Kleinkrieg*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Früchtl, Josef. *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Gelz, Andreas und Jakob Willis. „Der ‚éclat‘ des Helden – Formen auratischer Repräsentation des Helden in Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.“ *Sonderforschungsbereich 948: Helden – Heroisierungen – Heroismen*. 10. Dezember 2014. <<http://www.sfb948.uni-freiburg.de/projekte/pba/tpa5/>>.
- Giesen, Bernhard. *Triumph and Trauma*. Boulder, CO: Paradigm, 2004.
- Gillette, William. *Retreat from Reconstruction, 1869–1879*. Baton Rouge, LA: Louisiana State UP, 1982.
- Hansen, Ron: *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. New York, NY: HarperCollins, 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Reclam, 1961.
- Hobsbawm, Eric. *Die Banditen. Räuber als Sozialrebellent*. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Übs. Rudolf Weys und Andreas Wirthensohn. München: Hanser, 2007.
- . *Sozialrebellent. Archaische Sozialbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Übs. Renate Müller-Isenburg und C. Barry Hyams. Neuwied: Luchterhand, 1971.
- Hollon, W. Eugene. *Frontier Violence. Another Look*. New York, NY: Oxford UP, 1974.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Key, Francis Scott. „The Star-Spangled Banner. The Flag That Inspired the National Anthem. The Lyrics.“ *Smithsonian National Museum of American History*. 18. September 2014 <<http://amhistory.si.edu/starspangledbanner/the-lyrics.aspx>>.
- Lawson, W. B. *Jesse James, Rube Burrows & Co. A thrilling story of Missouri. The Jesse James Stories. Original Narratives of the James Boys, No. 7*. New York, NY: Street & Smith, 22.6.1901.
- Lichtblau, Eric und Motoko Rich. „N. R. A. Envisions ‚a Good Guy With a Gun‘ in Every School.“ *The New York Times*, 21.12.2012. 18. September 2014. <http://www.nytimes.com/2012/12/22/us/nra-calls-for-armed-guards-at-schools.html?pagewanted=all&_r=0>.
- Münkler, Herfried. „Heroische und postheroische Gesellschaften.“ *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 61.8–9, 2007: 742–752.
- McMurtry, Larry. *Lonesome Dove*. New York, NY: Pocket Books, 1986.
- Nagl-Docekal, Herta. „Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden‘ – Hegels Kritik an der moralischen Beurteilung ‚welthistorischer Individuen‘.“ *Biographie und Geschichtswissenschaft*. Hg. Grete Klingenstein u.a. München: Oldenbourg, 1979: 68–80.
- Parks, Rita. *The Western Hero in Film and Television. Mass Media Mythology*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.
- Parrish, William E. *A History of Missouri. Volume III, 1860 to 1875*. Columbia, MO: U of Missouri P, 1973.
- Red River*. Regie Howard Hawks. United Artists, 1948.
- Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkungen zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 1995.
- Seeßlen, Georg. *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren, 1995.
- Settle, William A. *Jesse James Was His Name. Or, Fact and Fiction Concerning the Careers of the Notorious James Brothers of Missouri*. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1977.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York, NY: Atheneum, 1992.
- Stiles, T. J. *Jesse James. Last Rebel of the Civil War*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 2002.
- The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Regie Andrew Dominik. Warner Bros., 2007.
- The Defeat of Jesse James Days, September 3–7, 2014*. 27. September 2014. <<http://www.djjd.org/>>.
- Tompkins, Jane. *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York, NY: Oxford UP, 1992.
- Triplett, Frank. *The Life, Times and Treacherous Death of Jesse James*. With an Introduction and Notes by Joseph Snell. New York, NY: Konecky & Konecky 1970.
- von den Hoff, Ralf u. a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 1.1, 2013: 7–14.
- Voss, Dietmar. „Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 23–36.
- White, Richard. „Outlaw Gangs of the Middle Border: American Social Bandits.“ *The Western Historical Quarterly*. 12. 4, 1981: 387–408.
- Zinn, Howard: *A Peoples's History of the United States. 1492 – present*. 20th anniversary edition. New York, NY: Harper-Collins, 1999.



Abb. 1: Death Photo of Jesse James (Postkarte). Jesse James Home, St. Joseph, MO.



Abb. 2: Bob Ford (Postkarte). The Pony Express Historical Association, St. Joseph, MO.

Wer spricht von Heldentum? Überstehn ist alles.*

Ein deutscher und ein polnischer Antiheld in der literarischen Imagination nach dem Zweiten Weltkrieg

Im Mittelpunkt meiner Ausführungen stehen zwei Texte: Rudolf Lorenzens 1959 in Westdeutschland erschienener Roman *Alles andere als ein Held* und das 1961 im polnischen Original, drei Jahre später in deutscher Übersetzung publizierte *Tagebuch eines Antihelden* von Kornel Filipowicz. Das deutsche Buch präsentiert die teils durch die Biographie seines Autors gedeckte, teils fiktive Lebensgeschichte des um Unauffälligkeit und Anpassung an alle Lebenslagen bemühten Robert Mohwinkel. Filipowicz' Kurzroman provoziert die polnische Selbststilisierung als widerständige Opfertation im Zweiten Weltkrieg anhand des dubiosen Verhaltens eines anonymen Polen. Unschwer erkennbar distanzieren sich die beiden in zeitlicher Nachbarschaft entstandenen Werke in den Titeln explizit von positiven Helden. Inwieweit sie den Antihelden als Gegenfigur entwickeln und welchen ontologischen Status sie ihm verleihen, ist die Leitfrage des Aufsatzes.

Vorab sei der zentrale Begriff des ‚[Anti-]Helden‘ präzisiert. Während er im textfunktionalen Sinn den personalen Hauptagierenden meinen kann, evoziert er zugleich eine ideologisch besetzte und von Mythen umstellte Figur, die über den Textzusammenhang hinaus in einem Wertediskurs steht.¹ Um Doppeldeutigkeit zu vermeiden, denotiert ‚Antiheld/antiheldisch‘ im Folgenden ausschließlich antiheroische Verkörperungen und Zuschreibungen. Wenn der Held auf der Skala eines emphatischen Heroismus jenen Platz besetzt, an dem Vorbildliches geleistet und ausgezeichnet wird, dann findet sich der Antiheld tendenziell am anderen Ende. Der Antiheld steht mithin in einem Verhältnis zum Helden, das Dietmar Voss angesichts der Auflösungserscheinung des klassischen Helden in der Moderne zutreffend als das eines ‚kritischen Implikats‘ beschreibt. (Voss 24)

1.

Wenn sich der Zweite Weltkrieg als Erdbeben fassen lässt, dann die Nachkriegs- und Wiederaufbaujahre in Deutschland und anderswo als Nachbebenphase. Trotz oder gerade wegen der dringlichen Verlustbewältigung und Orientierungsnot wurden die Traumata nach 1945 nicht so verarbeitet, dass ihre psychologischen, moralischen, politischen und gesellschaftlichen Implikationen kritisch und offen genug diskutiert worden wären. Die Kriegserlebnisse erschütterten das Leben der Kriegsgeneration wie das ihrer Kinder und sogar Enkel.² Die Verarbeitung wurde durch den Einfluss der beiden Hauptsiegermächte erschwert, mit denen sich Deutschland, aber auch die auf der Siegerseite stehenden Staaten wie Polen beim Wiederaufbau auseinandersetzen und arrangieren mussten. Christina von Hodenberg [2006] schätzt die Stimmungslage und die kollektive Selbstwahrnehmung der Nachkriegsbevölkerung in Westdeutschland anhand der massenmedial vermittelten politischen Öffentlichkeit wie folgt ein:

Die Ära des Nationalsozialismus war zwar abgeschlossen, doch ihr Erbe wirkte unerschwellig weiter. Der hohe Erfassungs- und Verstrickungsgrad der Bevölkerung im Nationalsozialismus, die partielle Kontinuität der Eliten und die lange Tradition völkischen Denkens [...] hinterließen Spuren in der politischen Kultur der frühen Bundesrepublik. (Hodenberg 8, FN 1)

Polen trug schwer und womöglich schwerer als Deutschland an der Last des Zweiten Weltkriegs, aber in anderer Weise. Land und Nation waren Opfer der deutschen Aggression, der gebrochenen Beistandszusage durch Frankreich und England und der sowjetischen Expansion während des Krieges und danach geworden. Diese Erfahrung verstärkte einerseits das polnische National- und Zusammengehörigkeitsgefühl, andererseits waren Land und Leute innerlich zerrissen.

Marta Kijowska folgend herrschten im stalinistisch geprägten Polen der Jahre 1949 bis 1955 Terror, Angst und völlige Hoffnungslosigkeit:

Der Übergang zur Planwirtschaft und die Industrialisierung des einstigen Agrarlandes verlangten der Bevölkerung massive Entbehrungen ab. Die Verfolgung der politisch Andersdenkenden und die Propaganda des Kalten Krieges sorgten für allgemeine Unsicherheit. Angst ging in allen Bevölkerungsschichten um, sogar unter dem Klerus. (Kijowska 134–135)

Während ein Großteil der Bauern die Kollektivierung der Landwirtschaft sabotierte und deshalb schikaniert wurde, schienen allein die Arbeiter einen Grund zur Zufriedenheit zu haben, weil man ihnen Sonderrechte und Vergünstigungen zugestand. Die Intellektuellen befanden sich in einer nochmals anderen, verzwickten Lage, mit ihnen

gingen die neuen Machthaber auf eine besondere Weise um, mit den Schriftstellern allemal. Einerseits wurden sie umschmeichelt [...], andererseits durften sie niemals vergessen, dass das Regime ihre uneingeschränkte Loyalität erwartete. Die meisten lebten also in einem ständigen Spagat zwischen dem eigenen Anspruch und den Anforderungen des Staates. (ebd. 135–136)

Rudolf Lorenzen, Jahrgang 1922, und Kornel Filipowicz, Jahrgang 1913, haben den Krieg persönlich erlebt, sie waren als Soldaten – Filipowicz zudem illegal im Untergrund – an ihm beteiligt. In literarischer Hinsicht sind sie Teil einer Generation, die nach 1945 debütierte, deren geistiges Profil aber maßgeblich von der Zeit vor und während des Krieges geprägt wurde. Lorenzen verfasste *Alles andere als ein Held* in den Jahren 1957/58, um, wie er angibt, „eine Autobiographie [seines] damals 35 Jahre alten Lebens“ zu schreiben. Der Roman spiegelt den eigenen Lebensweg jedoch nur bis 1946 „realistisch getreu“, danach lebe der Protagonist eine fiktive Biographie weiter (Lorenzen, *Notiz* 685). Zweifellos ist diese Selbstauskunft für die Interpretation des Protagonisten und seiner Übereinstimmung mit den Prägungen und Verhaltensmustern des Autors bedeutsam. Der voluminöse Band mit mehr als 600 Seiten Umfang erschien im ‚Paukenschlagjahr‘ der westdeutschen Nachkriegsliteratur.³ Obwohl er, wie Enno Stahl berichtet, gewürdigt, von der Kritik gelobt und mehrfach übersetzt wurde, obwohl sich Sebastian Haffner 1965 gefragt haben soll, „ob es nicht ‚der beste Roman irgendeines heute lebenden deutschschreibenden Autors‘ sei“, wurde ihm im Gegensatz zu Günter Grass’ *Die Blechtrommel*, Heinrich Bölls *Billard um halb-zehn*

und Uwe Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* keine nachhaltige Aufmerksamkeit zuteil (Stahl).⁴ Der Plot lässt sich wie folgt umreißen: Robert Mohwinkel wächst in kleinbürgerlichen Verhältnissen in Bremen auf, wo er Gymnasium, Hitlerjugend und eine Ausbildung zum Schiffsmakler absolviert. Schon als Kind ein Außenseiter, ist sein Stand in den Kollektiven, denen er angehört, aufgrund seines mangelnden Selbstbewusstseins und Selbstwertgefühls prekär. Nachdem er als Soldat in Russland zum Kriegseinsatz gekommen ist, gerät er bei Stalingrad in Gefangenschaft. Wieder daheim, kann er im Nachkriegsdeutschland nicht am beginnenden Wirtschaftswunder partizipieren, findet sich am Ende aber in gesellschaftlichen und existentiellen Verhältnissen, die ihm keinen Anlass mehr zu der Befürchtung geben, „in ein niedriges Leben zurückzufallen“ (Lorenzen, *Alles andere* 622). Dieser letzte Satz enthält in nuce die Bilanz des knapp vierzigjährigen Lebens Robert Mohwinkels, den die ständige Sorge umtreibt, es den anderen nicht recht zu machen und seine bürgerliche Existenz zu gefährden. „Mit dem schmalen Kinn und der hängenden Unterlippe, die dem Gesicht etwas Hilfloses gab“, verleiht der Erzähler dem Deckung suchenden und frühzeitig emotional ausgebremsen Norddeutschen physiognomische Züge, die klischeehaft antiheldisch scheinen, jedenfalls alles andere als einen Helden ausweisen. (Lorenzen, *Alles andere* 61) Angesichts der behaupteten Übereinstimmung zwischen Protagonist und Autoren-Ich für die ersten ca. 25 Lebensjahre ist indes fraglich, wie sehr das Äußere Mohwinkels dem von Lorenzen entspricht, oder ob hier ein antiheroisches Muster als Vorlage diente. „Trotz seiner guten Arbeiten, trotz seiner Gewissenhaftigkeit und seiner Bescheidenheit errang Robert nicht die Zuneigung seiner Lehrer“; gleichwohl wird er nicht müde, um Anerkennung zu kämpfen. (ebd. 11) Distanziert und detailliert zugleich erzählt der Roman, wie das überbehütete, dabei permanent kritisierte Einzelkind mit einer angsterfüllten Mutter und einem labilen Vater in einem Elternhaus ohne Liebe aufwächst. Früh erkennt Mohwinkel die Notwendigkeit, nicht aufzufallen. Einerseits „gewissenhaft bestrebt [...], allen Mächten gleich ergeben zu dienen“, andererseits von allen Seiten zurecht- und zurückgewiesen, unterwirft er sich den gesellschaftlichen Spielregeln und wird zum anspruchslosen Konformisten. (ebd. 23) Mohwinkel gelingt zunächst kein Leben, das selbstbestimmter wäre als das „unter der Autorität von Eltern, Jungvolk, Freund und Schule zugleich“ (ebd. 27). Heimlich und singular bleibt sein Unbehagen gegenüber dem Anpassungsdruck, als er sich „eine große Wut auf den neuen Staat [erlaubt], in dem Turnen so viel galt, dass ein schlechter Turner, wenn er nur noch eine

einzig weitere Vier auf dem Zeugnis hatte, das Ziel seiner Klasse nicht erreichte“ (ebd. 45). Die Unterordnung geht so weit, dass er sich „keineswegs erniedrigt [fühlt], als jüngster Lehrling die niedrigsten Arbeiten zu machen“ (ebd. 61). Als ihn aber im Krieg die eigenen Kameraden abweisen, regt sich in ihm endlich Unmut.

Plötzlich empfand er den heißen Wunsch, Deutschland möge diesen Krieg verlieren, damit später einmal auch alle diese Menschen gedemütigt würden. Im selben Augenblick erschrak Robert. So tief war er nun gesunken, er war ein Verräter geworden, und das in der kurzen Zeit, in der er zum letzten Mann einer Kompanie, zum überzähligen Funker eines Trupps, zum Ballast gesunken war, und er verfluchte seine Vorgesetzten, die ihn durch falsche Behandlung zum Verräter werden ließen. (Lorenzen, *Alles andere* 243)

Der Erkenntnisprozess führt dazu, dass er sich die Enttäuschung über die deutsche Hybris und das kollektive Selbstmitleid desillusioniert eingesteht:

Alles hatten die Deutschen gelernt: die Riesenwelle am Reck und das Singen unter der Gasmasken, die Fahnen zu grüßen und hundert Meter in elf Sekunden zu laufen, aber sie hatten nicht gelernt, ohne Ordnung und ohne Befehl zu sein [...] und als erniedrigte Menschen trotzdem anständig weiterzuleben. (ebd. 295)

Die Bewusstwerdung, einer obrigkeitshörigen Nation anzugehören, weckt beim Leser die Hoffnung, dass Mohwinkel seinen Landsleuten gegenüber eine Widerstandshaltung entwickeln wird. Doch weder protestiert er gegen die verbrecherische Kriegsführung seiner Armee noch beschwert er sich nach seiner Heimkehr und dem Wiedereintritt in die Schiffsmaklerei bei seinem Chef, dass er als altgedienter Mitarbeiter nicht gebührend beachtet wird. Wenn der Roman die Frage impliziert, was es, gemessen an den Zurückweisungen, Ungerechtigkeiten und Verbrechen, die Mohwinkel widerfahren oder deren Zeuge er wird, eigentlich bedeutet, ein Held zu sein, so kann die Antwort lauten: nicht wegschauen, nicht passiv sein. Im weiteren Handlungsverlauf bleibt Robert aufgrund seiner anachronistischen Betriebsloyalität und der kundenorientierten Lauterkeit bei der zwielichtigen Konsolidierung seines Maklerunternehmens im einsetzenden Wirtschaftswunder außen vor. Er lässt sich zwar – immer noch gutgläubig – von seinem illoyalen Chef in die französische Provinz wegloben, zieht aber bald auf eigene Faust weiter nach Marseille, nachdem seine Hoffnung auf Beförderung endgültig enttäuscht wurde. Dort lebt er weitgehend unangepasst an gesellschaftliche Normen und hört auf, Ordnung und

Gesetz peinlich genau einzuhalten. Er wird sich und seiner Umgebung gegenüber nachlässig und nachsichtig. Als ihn schließlich seine deutsche Geliebte Ilse Meyerdieks verlässt, die mit ihm nach Frankreich gezogen war, befreit er sich endgültig von dem neurotischen Zwang, es allen recht machen zu wollen. Durch kleinkriminelle Komplizenschaft zu etwas Geld gelangt, geht er zurück nach Deutschland und etabliert sich als eigenständiger Schiffsmakler bzw. Reeder. Fortuna hält die schützende Hand über sein Unternehmen und er findet sogar eine neue Partnerin. Ob das beinahe märchenhafte Glück von Dauer sein wird, lässt der Roman offen.

In dem *Tagebuch eines Antihelden* von Kornel Filipowicz geht es um einen anonymen polnischen Intellektuellen in den Jahren 1939 bis 1945, dem die deutsche Besatzung Polens zwar nicht gleichgültig ist, die ihn aber auch in keinen Alarmzustand versetzt. Als Privatmann kommt ihm die Okkupation mehr als ungelegen. Kurz nach dem Einmarsch der Wehrmacht wird er Zeuge der mutigen, wenngleich aussichtslosen Widerstandsaktion einer Polin. Sein sarkastischer Kommentar offenbart eine Gesinnung, die derjenigen der Widerstandskämpferin diametral entgegengesteht:

Die Lehrerin schob den Lauf vorsichtig durch das angelegte Fenster des Dachbodens und begann zu schießen. Sie schoß und schoß und leerte alle Magazine bis zum letzten. Man denke: sie feuerte etwa hundert Schuß ab und tötete nur zwei Deutsche! Ich sah sie am nächsten Tag; sie wurde in einem offenen Auto abtransportiert. [...] Wie eine nasse Henne. Eine Verrückte. So soll ein Held aussehen? Zum Teufel mit solchen Helden! Es war abscheulich. (Filipowicz 8–9)

Während die Frau den Aufstand wagt und ein Fanal für die polnischen Landsleute setzt, mokiert sich der Intellektuelle. Ihm ist bewusst, dass der gerechte Kampf Opfer und Mut erfordert, wofür es Helden braucht. Der Frau spricht er heldenhaftes Handeln indessen kategorisch ab und verspottet sie angesichts des Missverhältnisses von Aufwand und Resultat. Er bemisst heroisches Engagement, wie alle Investitionen und Einsätze, ausschließlich am Erfolg und Nutzen. Hinzu kommt, dass ihm ein klischeehaftes Bild vom Helden vorzuschweben scheint. Selbstlosigkeit als Ausweis echten Heroentums anzuerkennen, kommt ihm nicht in den Sinn. Die Anonymität des Protagonisten, die jeden und keinen der polnischen Intellektuellen meint, legt den Verdacht einer Typisierung des Intellektuellen als Antiheld per se nahe. Zumal gegen Ende des Romans „ein gewisser Funktionär, übrigens ein Intellektueller, wahrscheinlich ein alter Kommunist“

(ebd. 85), der als Untersuchungsbeamter dem kommunistischen Machtapparat im Nachkriegspolen systemkonform dient, diese Darstellungsabsicht unterstützt. Fest steht, dass Filipowicz den Protagonisten in einer extremen Situation zeigt, in der er prononciert antiheldisch agiert. Stefan Lichański konzidiert ihm exemplarische Gestalt. Bei ihm handle es sich um einen Menschentyp, der ein „Niemand“ sei (zit. nach Maciejewska 393). Dieser Niemand, merkt Irena Maciejewska an, sei aufgrund seiner unerschütterlichen Egozentrik und seines Opportunismus nichts anderes als der Vertreter eines statistischen Mittelmaßes, der jede Abweichung von der Norm so gering wie möglich zu halten versuche (Maciejewska 393). In anderen Texten Filipowicz' finden sich in ähnlicher Weise namenlose Vertreter spezifischer Gruppen als Protagonisten.⁵ Der Autor neigt offenbar zum Entwurf verallgemeinerbarer Typen, die sich zwar hinsichtlich ihrer sozialen Stellung und der äußeren Lebensbedingungen unterscheiden, in ihrem Charakter und der Art und Weise, wie sie auf die Umwelt und die Herausforderungen ihrer Zeit reagieren, aber erstaunliche Parallelen aufweisen. Sie sind, so Maciejewska, die „mustergültige Verkörperung des Durchschnitts innerhalb ihrer jeweiligen Lebenssphäre [...] ganz gewöhnliche ‚laue‘ Menschen [...] plastische Wesen, die die jeweilige Situation ‚knetet‘“ (Maciejewska 392-393).

Der Anonymus versucht, die nationale Katastrophe als unliebsame Veränderung der gesellschaftlichen und persönlichen Verhältnisse zu akzeptieren. Das bedeutet für ihn, sich schnell und unauffällig im Privaten und im öffentlichen Auftreten neu ein- und auszurichten. Um das gewohnte Leben weiterzuführen, bedient er sich des Systemwechsels zum größtmöglichen Eigennutz.

Über das Land war ein Krieg hinweggezogen, trotzdem war ich heil davongekommen und befand mich unter meinen Sachen; hier das Schlafsofa, mit dem huzulischen Teppich bedeckt, in der Ecke der Klubsessel, zwar nicht ledern, aber immerhin bequem und modern. Weiter der zierliche verglaste Bücherschrank, mit Nußfurnier ausgelegt. (Filipowicz 17)

Ob mit dem Anonymus der Intellektuelle als prototypischer Antiheld auf den Plan tritt, sei dahingestellt. Indessen dürfte der wirkungsästhetische Effekt der Figurenzeichnung eindeutig sein. Den politisch Unbekümmerten beunruhigt es kaum, dass Polen in einer vierten Teilung einmal mehr seine staatliche Souveränität verliert. Die maßlose Aufmerksamkeit um das eigene Wohlergehen angesichts der nationalen Katastrophe strapaziert den Feingeist, dem die

eigene Wohnungseinrichtung am wichtigsten ist. Als blasierter Intellektueller mit einer geistigen Disposition, die – sicher klischeehaft – dem urbanen mittelständischen Bildungsbürgertum eignet, repräsentiert er die Gruppe der Intelligenz. Deren Mitglieder scheinen „nur einen Lebenssinn [zu] kennen (sofern man dies überhaupt als Sinn bezeichnen kann): ruhig und möglichst bequem durchs Leben zu kommen; dafür sind sie bereit, jeden Preis zu zahlen“ (Maciejewska 392).⁶

Der Krieg war zu Ende. Etwas später verschwand der geographische Terminus Polen, an seiner Stelle führten die Deutschen den neuen Begriff Generalgouvernement ein. Die Grenzen des Gebietes, auf dem ich jetzt leben musste, zeichnete ich mit Rotstift auf der Karte meiner ‚Großen allgemeinen Geographie‘ ein. Während ich das tat, dachte ich an die Unbeständigkeit und Veränderlichkeit der Staatsformen. [...] Nach einem Weilchen setzten meine Gedanken wieder ein. Vor allem stellte ich mir die Frage: Was habe ich weiter zu tun, um meine persönliche Sicherheit zu festigen und mein Eigentum zu behalten? (Filipowicz 20–24)

Alles, was den „Magister der Volkswirtschaft“, der „zuletzt eine gute Stellung in der Industrie hatte“ und „Korrespondent einer hauptstädtischen Fachzeitschrift“ war (ebd. 25), umtreibt, ist die Befürchtung, auf einmal einer unter vielen zu sein. Solidarität mit den eigenen Landsleuten, die „lieber den ganzen Krieg über den Stummen spielen und an der Straße Steine klopfen als ein Wort Deutsch [zu] sprechen“, erscheint ihm absurd (ebd.). Einerseits steht für ihn fest, dass es keine Helden gibt, andererseits muss er sich angesichts der polnischen Widerstandsaktivitäten fragen: „Was weiß ich übrigens, vielleicht gibt es sie doch“; nur um sich im gleichen Atemzug autosuggestiv zu beruhigen, dass er „jedenfalls [...] kein Talent zum Helden“ besitze (Filipowicz 25–26). Niemand habe das Recht, von ihm „Heldentum zu verlangen. Niemand hat das Recht, von mir zu verlangen, bis an das Ende meines Lebens Straßenbahnschaffner, Ausfahrer oder Beifahrer in einer Speditionsfirma zu sein – das ist nichts. Mein Leben, meine Gesundheit sind das höchste Gut – und basta.“ (Filipowicz 28) Willfährig gibt der Intellektuelle seine polnische Nationalität auf und schreibt sich in die Volksdeutschenliste ein, weil das Vorteile sichert. Nach dem Krieg wendet sich sein Schicksal für einen Moment, als er wegen Kollaborationsverdachts vor ein Volkstribunal gestellt wird. Die Fürsprachen einer alten Hauswirtin, des Hausmeisters seines Wohnquartiers und einer ehemaligen Freundin namens Zofia retten ihm das Leben. Konträr zur Wirklichkeit berichten bzw.

fabulieren die Zeugen von Großtaten, mit denen der Intellektuelle während des Krieges selbstlos der polnischen Sache gedient habe. Tatsächlich handelte es sich um unfreiwillige und keineswegs dem Widerstand geltende Einsätze und Beweggründe, die den Angeklagten im Sinne Polens aktiv werden ließen. Befand sich sein Kopf eben noch in der Schlinge, verlässt er vollständig rehabilitiert und beinahe als Held das Gericht. Derart beleuchtet der Text auf 110 schmalen Seiten das Verhalten und Innenleben des Diaristen, dessen Konfession zur Farce wird, wenn er sich gegen Ende explizit zum Nihilismus bekennt: „Ich stehe über jedem Ideal; ich habe keine Zweifel und Bedenken wie verschiedene Ideologen, ich habe keine Skrupel wie die Patrioten. Ich stehe über all dem. Denn ich habe keine Überzeugungen.“ (Filipowicz 90)

2.

In beiden Werken dominiert ein plakativer Realismus, der die Figuren und die Welt der fiktiven Darstellung als Möglichkeit der gewohnten, realen Welt [wieder-]erkennbar werden lässt. In Lorenzens Roman breitet ein allwissender Erzähler in einer um Sachlichkeit bemühten, schnörkellosen Ausführlichkeit Robert Mohwinkels Leben aus. Inspiriert von Lorenzens Schreibweise sei, so Lothar Müller, der Ausdruck „Mohwinkel-Stil“ geprägt worden. Dieser meine die unaufgeregte Tonlage, in der unerschütterlich geradeaus und „monochrom“, d.h. ohne wirkliche Höhe- oder Tiefpunkte erzählt werde und die das Erzählen „austrockne“ (Müller 695). Damit korreliert der Protagonist, der mit neurotischem Ordnungssinn seine Arbeit erledigt, frapierend teilnahmslos dahinlebt und in den Routinen einer biedereren Kleinbürgerexistenz aufgeht. Summa summarum verharrt Mohwinkel in einer Art antiheldischer Konfliktvermeidung und nur zum Ende des Romans regt sich in ihm so etwas wie ein minimalheroischer Reflex, als er nach der finalen Karriereenttäuschung nicht länger nur reagiert und sich den Zumutungen anpasst, sondern aus eigener Entscheidung agiert und tut, was er für richtig hält. Poetisch attraktiv gerät der Roman, weil es ihm gelingt, die Temperamentlosigkeit, Pedanterie und Banalität des im Buchhaltermilieu beheimateten Protagonisten passgenau mit der Darstellung zu verknüpfen. Die Bilanz des halben Lebens Mohwinkels nimmt in einem Narrativ die Form an, die dem um Unauffälligkeit bemühten und beharrlichen Wesen Mohwinkels entspricht. Das Ergebnis ist ein episch breites, in seiner Monochromie aber überschaubares Panorama im Gewand des Entwicklungs- und Angestelltenromans (Müller 695).

Ralf Schnell, dessen Bestandsaufnahme der deutschsprachigen Prosa der 1950er Jahre sich mehrheitlich an bekannten Autoren orientiert [Heinrich Böll, Wolfdietrich Schnurre, Hans Werner Richter, Siegfried Lenz, Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Uwe Johnson, Martin Walser, Alfred Andersch, Max Frisch], konstatiert, dass viele Zeitgenossen darin übereinstimmen, der Schriftsteller habe sich bei der Bewältigung der Vergangenheit moralisch zu engagieren: „Das belastende Erbe des Nationalsozialismus erweist sich [...] als allgegenwärtig: Selbst dort, wo die Literatur der 50er Jahre ihm auszuweichen versucht, bleibt dieses Erbe bestimmend – bis hinein in die Formen des ästhetischen Eskapismus.“ (Schnell, *Literatur der Bundesrepublik* 598) Vielen sei gemeinsam gewesen, dass sie sich „im Spannungsfeld von faschistischer Vergangenheit und kapitalistischer Gegenwart, Zuflucht und Aufbegehren, Subjektivität und Identitätsverlust [bewegten]. Diese Antagonismen implizieren jene poetische Spannung zwischen Traditionalismus und Modernität“, innerhalb derer sie schriftstellerisch ansetzten (ebd. 603). Grundsätzlich, so Schnell, war die ‚junge deutsche Literatur der Moderne‘ einer sozialkritischen, realistischen Erzähltradition verpflichtet. Das setzte die Überzeugung voraus,

dass Gegenwartsprozesse und Vergangenheitserfahrungen, dass Beschädigungen und Leiden, Erschütterungen und Entstellungen [...] sich in Form von Handlungen, in Personenentwicklungen, in sukzessiven Erzählverläufen organisieren lassen und dass Erzählungen dieser Art Konsequenzen haben können für Zeitgenossen, für Leser. (ebd. 604)

Die deutsche Nachkriegsprosa – so verschieden ihre literarischen Techniken und so unterschiedlich die Erzählwirkungen auch seien – spiegle diese Überzeugung.⁷

Es artikuliert sich in der Literatur der 1950er Jahre neben der Vergangenheitsbewältigung aber auch Gegenwarts kritik. Eine solche Doppelperspektive nimmt dezidiert Lorenzens Roman ein. Was den nüchternen Spracheinsatz in *Alles andere als ein Held* anbetrifft, dürfte Lorenzen zusätzlich zu der damit unweigerlich evozierten Figurenzeichnung und Atmosphäre auch dreizehn Jahre nach dem Ende des Dritten Reichs auf die Sprachqualität der nationalsozialistischen Zeit reagiert haben. Die Suche nach einer neuen Sprache, die die „durch Emphase, durch rhetorisches Pathos, durch propagandistischen Bombast verbraucht[e], also unglaublich geworden[e] Sprache der nationalsozialistischen Zeit ablösen konnte“, gelangte erst in den 1950er Jahren zum Abschluss (Schnell, *Deutsche Literatur* 494). Der Erzählmodus wie

die Figuren- und Sujetwahl korrespondieren mit einer um Realismus-Effekte bemühten und – trotz der verhaltenen bis indirekten Wirkung – auch moralisch engagierten Literatur, wobei die Abweichungen von Lorenzens Themenfindung und Stil gegenüber dem literarischen Mainstream deutlich werden. Enno Stahl unterstreicht „die Welt der normalen Erwerbsarbeit, der kleinen Leute“, von der Lorenzen hauptsächlich erzählt. Es handle sich um „ein Kleinbürgermilieu, alltägliche, unbesondere Menschen, alles andere als Helden eben.“ Dieses Personal aber ist authentisch und überzeugt, wie Stahl zu Recht befindet, weil es „so wenig extraordinär ist.“ Die „Massenmenschen“, die gezeigt werden, „[bestimmen] doch mehr als die hervorgehobenen Persönlichkeiten das Gesicht ihrer Zeit“. Umso mehr treffe das auf Mohwinkel zu. Mit ihm gelange ein kleiner Angestellter zu einer eigentümlichen Prominenz, gleichsam „eine ‚graue Maus‘, und daher fehlen hier all die spektakulären, dramatischen oder auch traumatischen Geschehnisse, die man sonst mit dieser geschichtlichen Epoche verbindet und die üblicherweise in ästhetischen Produktionen über diese Zeit im Vordergrund stehen.“ (Stahl) Das mag der wesentliche Grund dafür sein, dass der Roman keinen nachhaltigen Erfolg erzielt hat, denn der zeitgenössische Literaturbetrieb, so Stahls Vermutung, interessierte sich mehr für andere Figuren, Lebensläufe und Sujets. Stahls Fazit klingt überzeugend: Lorenzens Mohwinkel-Roman, wie andere seiner Werke, berge „ungemein viel Welthaltigkeit und ‚soziales Know-How‘“ und sei „womöglich besser als jede sozialhistorische Analyse dazu geeignet [...], Milieus der jüngeren Vergangenheit zu rekonstruieren, anschaulich und vorstellbar zu machen, besser auch als die gleichzeitigen Publikationen Heinrich Bölls, der mitunter in ähnlicher Richtung arbeitete.“ (ebd.)

Filipowicz lässt den Anonymus sich selbst erzählen. Der polnische Text besticht durch ironische und satirische Brechungen, wobei die hervorgerufene Doppelbödigkeit der Darstellung nicht die erzählerische Gabe des bierernsten Drückebergers ist, sondern ein Effekt der Perspektive. Der realistische Präsentationsmodus wird nicht konventionell bedient, sondern subtil ausgehöhlt. Der im Gewand des Tagebuchs präsentierte Roman entfaltet die extreme Welt der deutschen Besatzung in subjektiver Anschauung. Das Selbstgespräch denunziert und düpiert das Erzähler-Ich in seinem ausschließlichen Bemühen, unbeschadet über die Runden zu kommen. Während ein Tagebuch Erlebnisse, Gedanken und Empfindungen, die normalerweise nicht für die Öffentlichkeit gedacht sind, offen registriert, avanciert der literarische Text zur dubiosen Selbstoffenbarung. Die Überzeichnung resultiert aus der Kopplung der existentiellen

Gefährdung Polens und der unerschütterlichen Selbstsorge des anonymen Subjekts. Dieser Schreibstil ist Teresa Walas zufolge für das literarische Schaffen Filipowicz' bezeichnend, der „von einem diskreten Lyrismus [...] zur Ironie [wechsle], vom Ernst zur Groteske; er gewöhnt den Leser an redlichen Realismus und entrealisiert ganz plötzlich ohne Vorwarnung seine Welt“ (Walas 319). Filipowicz' Opusculum lässt sich als moderner Schelmenroman bezeichnen, in dem der durch existentielle Bedrohungen desillusionierte Protagonist in der Ich-Form einen Teil seines Lebens zum Besten gibt.⁸ Krieg und Besatzung bringen das Leben des verbürgerlichten Schelms in gehörige Unordnung. Der opportunistische Anonymus arbeitet sich im besetzten Polen zielstrebig nach oben, um seine gesellschaftlichen und sozialen Privilegien zu behalten: „Ich war jemand – sollte ich jetzt niemand sein?“ (Filipowicz 25) Er tut alles, um die ihm aufgezwungene Diskriminierung als Pole und damit ‚Mensch zweiter Klasse‘ abzuschütteln. Er wird von einem ausgeprägten Egoismus angetrieben und bietet den existentiellen Zumutungen die Stirn. Ähnlich wie in Lorenzens Text korreliert auch hier die Erzählweise eng mit dem Charakter der Hauptfigur. Die präzise Rede führt einerseits beklemmend vor, welchen Demütigungen und Gefährdungen die Polen durch die Okkupanten ausgesetzt sind. Andererseits distanziiert sie den einzelgängerischen Protagonisten vom Geschehen und desavouiert ihn. Neben dem oben erwähnten Gerichtsurteil wirkt etwa auch die Begebenheit an einem Herbstmorgen befremdlich, der „sonnig, warm und durchsichtig wie Glas“ ist (ebd. 21). An jenem Tag steigt der Anonymus in heller Sportgarnitur auf das wie eine Uhr surrende Fahrrad, um einen Bekannten zu besuchen. Unterwegs begegnen ihm Panzerspähwagen, „mit Blumen geschmückt, mit Tannenzweigen und Trophäen: polnischen Stahlhelmen, Gasmasken, Ulanenlanzen, an denen zerschlossenen Fähnchen flatterten“ (ebd.), die er teilnahmslos an sich vorüberziehen sieht, so wie er „ehrlich gesagt nur den Mauern, der Luft und den Bäumen zugetan“ ist (ebd. 22). Plötzlich konfrontieren ihn zwei aggressive SS-Männer. Nachdem ihn der eine mit „Ach, du polnischer Trottel!“ angeschrien (ebd. 23) und ihm links und rechts ins Gesicht geschlagen hat, fällt der Antiheld mit dem Fahrrad auf den Gehsteig. Ein Mann und eine Nonne „mit roten Backen“, die den Vorfall beobachtet haben, fordern ihn auf, zum Arzt zu gehen und seine Schürfwunden mit Jod einpinseln zu lassen. Er wiederum wäre glücklich, wenn den beiden „gleich an der nächsten Ecke das gleiche zugestoßen wäre“ und ist darauf bedacht, mit einer Sicherheitsnadel den zerrissenen Stoff der Hose zusammenzuheften. Zum Schluss stellt er ernüchert fest, dass er bei

dem Malheur seine Sonnenbrille verloren hat (ebd. 23–24). Die nüchterne Tonlage entspricht dem ‚lauen‘ Wesen des Anonymus, dessen unverwüstliche Kontrolliertheit den Aufschrei des Lesers provoziert. Dass der Erzählung ein Subtext eingeschrieben ist, der die Ablehnung dieses Verhaltens kommuniziert, ergibt sich aus der forcierten ‚Unterkühlung‘ des Textes und den zum Teil grotesken Übertreibungen, die den Anonymus als dubiosen Biedermann kaltstellen. Filipowicz’ eigentliche Leistung besteht nach Irena Maciejewskas Ansicht darin, ohne Zuhilfenahme dramatischer Konflikte in die menschliche Psyche einzudringen und sie analytisch-distanziert zu beschreiben. Dabei vermeide er Kommentare eines auktorialen Erzählers. Dass Filipowicz von der Kritik als realistischer Autor gehandelt werde, liege daran, dass er im Allgemeinen auf Chronologie und linearen Handlungsverlauf achte, so wie er die Autonomie seiner Figuren beherzige. Großen Wert lege er auf die realistische Beschreibung der Umwelt, die ‚Welt der Dinge‘, die oft besonders sorgfältig gezeichnet sei. Was ihn von den klassischen Realisten des 19. Jahrhunderts abhebe, sei die größere Distanz gegenüber seinen Figuren. Bewertungen ihres Verhaltens blieben ausgespart, eher ‚sprechen‘ Situationen, Worte, Gesten und Handlungen, deren Bewertung dem Leser überlassen blieben (Maciejewska 386–387). Was die polnische Literaturlandschaft in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre betrifft, so ist auch sie noch von den Entwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflusst. Andrzej Lam resümiert:

Polens Übergang zum intensiven und systematischen Aufbau der Grundlagen des Sozialismus schloß eine bestimmte Definition des sozialistischen Realismus ein: eine Literatur, die dem Leser ein vorab gegebenes und als höher geltendes Bewusstsein zu vermitteln habe, die Gut und Böse klar voneinander scheidet und ein Massenpublikum, das den Umgang mit Literatur gerade erst lernte, zu engagierten Erbauern des neuen Lebens erzieht. So sah die Programmatik aus. (Lam 28–29)

Diesem Anspruch wurde die Literatur nicht gerecht und auch der Zuspruch der Leserschaft blieb vorerst aus. Nach 1955 erweiterte sich dann das Spektrum künstlerischer Stile. Insbesondere nach dem XX. Parteitag der KPdSU im Jahr 1956 und im Zuge des Wandels der Kulturpolitik wurde es möglich, die Vorgaben des staatlich gelenkten Literaturbetriebs zu umgehen bzw. zu relativieren, die literarischen Schreibweisen und Themen zu variieren und aufzufächern, sich die tonangebenden internationalen Strömungen und Stilrichtungen zu eigen zu machen und formalistische Experimente durchzuführen. Die Zensur

wurde zurückgenommen und Romane, Gedichte und Theaterstücke konnten ungehindert erscheinen (Lam 30–32). Die „Tauwetter-Zeit“ war allerdings nicht von Dauer und spätestens im Herbst 1957 vorbei; die Zensur griff bereits Anfang der 1960er Jahre oft besonders energisch durch (Kijowska 145, vgl. auch 146–148). Marta Kijowska fragt sich, ob die kommunistischen Behörden vielleicht bedauerten,

dass sie einige Jahre zuvor durch die Lockerung ihres Griffs die Fantasie der Kulturschaffenden angeregt hatten? Es war ja nicht zuletzt ihnen zu verdanken, dass in den späten Fünfzigern in Polen erstmals Stücke des ‚Nestbeschmutzers‘ Gombrowicz gespielt wurden und dass kurz danach die Blütezeit des polnischen absurden Theaters einsetzte. (ebd. 147–148)

Dem Epochenbild zufolge hatte die polnische Literatur also zehn Jahre nach dem Kriegsende einerseits als Erfüllungsgehilfin der kommunistischen Staatsdoktrin zu dienen und Themen und Formen zu verwenden, die dem Gebot des sozialistischen Realismus folgten. Andererseits lockerten sich im Zusammenhang mit der vorsichtigen Infragestellung der kommunistischen Alleinherrschaft in Polen die rigiden staatlichen Vorgaben, was neben einer euphorischen Stimmung in der Gesellschaft, unter den Künstlern und Kulturschaffenden auch eine thematische und formale Öffnung des Literaturbetriebs zur Folge hatte. Allerdings wurde diese Entwicklung spätestens zum Ende der Dekade wieder eingeschränkt und rückgängig gemacht.

3.

Rudolf Lorenzen kennt viele Orte und Handlungszusammenhänge in seinem Buch aus eigener Anschauung und Erfahrung. Er wuchs in Bremen auf, besuchte dort das Realgymnasium und machte eine Ausbildung zum Schiffsmakler. Im Krieg war er als Soldat in Russland im Einsatz, wo er in Gefangenschaft geriet. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ging er nach Berlin, studierte Grafik und arbeitete anschließend in der Werbebranche. Ab 1955 war er freier Schriftsteller, zunächst als Mitarbeiter bei Tageszeitungen, Periodika und Rundfunksendern. Er schrieb Feuilletons, Satiren, Essays und Reportagen, vorrangig jedoch Kurzgeschichten und Erzählungen.⁹ 1957 reichte er die Erzählung *Der junge Mohwinkel* beim literarischen Preis Ausschreiben der Süddeutschen Zeitung ein, das erkunden wollte, „ob die Kunst des Geschichtenerzählens in unserem Volk lebendig blieb“ (zit. nach Müller 687). Einer von sechs Preisträgern,

baute Lorenzen seine Kurzgeschichte zum Roman aus, in dem er an der Figur Mohwinkels und der ihm eigenen Mischung aus Pflichtbewusstsein, Anpassbarkeit und verhaltenem Aufbegehren das „Psychogramm eines gewöhnlichen Deutschen“ minutiös gestaltete. Aufgrund der zahlreichen Überschneidungen mit seinem eigenen Leben analysierte er sich dabei zugleich ein Stück weit selbst (Jung). Was den Kriegseinsatz anbetrifft, so entwickelte der Soldat Lorenzen ein ‚Heldentum‘ in drei Stufen:

Es fing an mit mehr oder minder inszenierten Verweigerungen bei gleichzeitiger Anpassung, darüber stand die Desertion, und ganz oben die Anstiftung zur Meuterei. Ich selbst kam über die einfache partielle Verweigerung nicht hinaus, blieb also auf meiner ‚Heldenskala‘ eben auch ‚Alles andere als ein Held‘. (Lorenzen, *Notiz* 686)

Dass sich Lorenzen gründlich an einer heroischen Größe orientiert hat, hängt wesentlich damit zusammen, dass er sich als Kind des Ersten Weltkriegs begreift, das mit einem kriegsinvaliden Vater aufwuchs und zugleich Lehrern „ausgeliefert [war], die mit ihren militärischen ‚Heldentaten‘ renommierten“ (ebd. 685).

Filipowicz kämpfte ab 1939 als Soldat im Krieg, geriet in deutsche Kriegsgefangenschaft und flüchtete. Zwischen 1940 und 1943 arbeitete er in einem Steinbruch und beteiligte sich an illegalen Widerstandsaktivitäten in Kraków/Krakau und Kielce. 1944 wurde er von der Gestapo verhaftet, zuerst in das KZ Groß-Rosen, später nach Sachsenhausen deportiert. Nach seiner Befreiung ließ er sich in Kraków als freier Schriftsteller nieder und arbeitete an verschiedenen Zeitschriften mit.¹⁰ Er hat den zweifachen Verlust des polnischen Staates durch die sowjetische und deutsche Okkupation, anschließend die Beschneidung der polnischen Souveränität durch Moskau inklusive der Stalinisierung aller Lebensbereiche erlebt. In seinem *Tagebuch* imaginiert er das provozierende Szenario, wie ein anonymer Landsmann zum Kollaborateur der Deutschen wird und dennoch ungestraft und am Ende sogar geehrt davonkommt. Teresa Walas ästimiert das Gesamtschaffen Filipowicz', indem sie urteilt, man könne es „moralistisch nennen, doch diese Moral trägt eine andere Färbung als die übliche; sie ist emotional ausgekühlt, von einer dicken Schicht des Konkreten verdeckt, in alltägliche Erzählfäden geschnürt“ (Walas 327). Dem Nihilismus vieler seiner Figuren, so Irena Maciejewska, wersetze sich aber das beständige Bemühen Filipowicz, trotz allem

zu jenen Schichten des Menschen vorzudringen, die ‚selbst ein Philosoph nicht zu begreifen vermag‘, um sie zu beschreiben, sie ‚mit dem Wort zu durchleuchten‘. Seinen Grund hat dieses Bemühen in der Überzeugung, dass die menschliche Natur kompliziert, aber grundsätzlich gut sei. (Maciejewska 395)

Die Realitätsbezüge beider Werke suggerieren ein enges Austauschverhältnis mit der außerliterarischen Wirklichkeit der späten 1950er Jahre. Lorenzen wie Filipowicz ziehen Kleinbürger auf die Textbühne und lassen sie in den zeitgenössischen Routinen von Alltag und Beruf rotieren. Darüber hinaus stoßen sie mit Erwartungen, kollektiven Wahrnehmungen und Ansprüchen ihrer Gesellschaft zusammen. Die materiell-ökonomische Situation der Bundesrepublik in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mag in der Tatsache greifbar werden, dass Westdeutschland Großbritannien vom zweiten Platz der Weltrangliste der Exportnationen verdrängte. International wurde dieser Sachverhalt dahingehend gedeutet, dass der Kriegsverlierer zu einem Friedensgewinner geworden war (Schildt 27). Axel Schildt nimmt diese Beobachtung in seinem Essay zur Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland als Beleg dafür, dass die „heroischen Jahre des Wiederaufbaus“ zurücklagen, es dem größten Teil der Bevölkerung besser ging als je zuvor und die nach wie vor bestehenden sozialen Ungleichheiten in den Hintergrund traten. Die Bundesrepublik wurde trotz einiger spektakulärer Streiks weithin als eine Oase wirtschaftlichen Friedens betrachtet (ebd. 34–35). „Mit der ‚Normalisierung‘ und materiellen Verbesserung der Lebensumstände“, so Schildt, „verblasste die Restaurationskritik, und auch die düstere Endzeitstimmung wich anderen Beurteilungen der Phänomene ‚moderner Gesellschaften‘.“ (ebd. 165) Zeitgenössische technikfeindliche und fortschrittskritische Stimmen, die einen durchaus pessimistischen Ton angeschlagen hatten, wurden einerseits leiser. Andererseits wurde der Diskurs über die gesellschaftliche Entwicklung differenzierter, zugleich aber auch einvernehmlicher mit der Dynamik der Bürgergesellschaft. Jene konnte nämlich „ihren Frieden auch mit dem politischen System machen [...], zumal in der ‚Ära Adenauer‘, deren ‚Modernisierung unter konservativen Auspizien‘ auf einer ‚niederen‘ politischen Ebene recht genau den eigenen Intentionen zu entsprechen schien.“ (ebd. 172) Was die zeitgenössische „Ideen- und Empfindungslandschaft“ in der Bundesrepublik Deutschland betrifft, extrapoliert Axel Schildt mehrere dominante Linien. „Einheitlich herrschte um 1950 die Auffassung vor, dass die ‚Ära der Weltkriege“

noch nicht beendet, ein sicherer Stand in der Gegenwart noch nicht gewonnen sei.“ (ebd. 155) Das Gefühl einer globalen Bedrohung weckte unter allen Bevölkerungsschichten Ängste und führte zu Entscheidungszwängen für eine der beiden großen Seiten im Kalten Krieg. Allerdings begann sich dieses Empfinden innerhalb weniger Jahre zugunsten einer Geborgenheit im bundesdeutschen System zu relativieren. Hinzu kam ein starkes anthropologisches Interesse am Sozialen, wie Schildt ausführt. Schwerpunkte der Auseinandersetzung waren „die Gefahr der ‚Vermassung‘ der Gesellschaft bzw. ‚Entfremdung‘ des ‚Massenmenschen‘“ (ebd. 159). Die in Lorenzens Roman kritisch gezeichnete Anpasser-, Gleichlauf- und Angestelltenmentalität, wie sie von Mohwinkel, seinen Eltern und zahlreichen Kollegen personifiziert wird, bestätigt weitere Zeiteinschätzungen, etwa von Peter Rühmkorf, der

in Artikeln für den linksoppositionellen Hamburger ‚Studentenkurier‘ 1955 von ‚jener kategorialen Immobilität [schrieb], die bereits ein Symptom des Systems geworden ist‘, und von den ‚Verwaltungswürstchen und Schalterbeamten des Abendlandes‘ in ‚Bonn-Byzanz‘. Morschheit und Erstarrung kennzeichneten solche Bilder der westdeutschen Gesellschaft. (ebd. 165)

Lothar Müller weist darauf hin, dass „in der Nachkriegszeit, in Amerika wie in Deutschland, das Büro und die Angestellten ins Zentrum des soziologischen Interesses“ rückten. Im Erscheinungsjahr von Lorenzens Roman legte etwa der Verlag des Instituts für Demoskopie in Allensbach eine Neuauflage von Siegfried Kracauers soziologischer Studienreportage *Die Angestellten* [als Buch zuerst 1930 erschienen] vor (Müller 694). Prominente Schlagworte, die sich mit der in jener Dekade vollziehenden Zunahme der Büro-Arbeitsplätze und der Konzentration bürokratisierter Verwaltungsabläufe verbinden, sind ‚Angestelltenverhältnis‘, ‚Dienstordnung, Dienstweg und Dienstzeit‘ sowie ‚Betriebshierarchien‘ und ‚Karriereaussicht‘. Lorenzens Makler-Milieu erscheint als die – bewusste oder unbewusste – literarische Antwort auf diesen Trend.

Die polnische Situation und die mentale Stimmung der Bevölkerung in den 1950er Jahren rekapituliert Włodzimirz Borodziej übereinstimmend mit der [oben zitierten] Auskunft Marta Kijowskas dahingehend, dass „Polen, das mit Abstand größte Land im europäischen *Outer Empire* der Sowjetunion, innerhalb von vier Jahren [1945–1949] weitgehend gleichgeschaltet worden“ war. In Polen vollzog sich nach 1945 eine Entwicklung zu einem Staats- und Gesellschaftsmodell, „das die große Mehrheit

der Polen zwischen 1918 und 1939 eindeutig abgelehnt hatte – und 1948 wohl kaum anders betrachtete“ (Borodziej 278). Das allgegenwärtige Misstrauen in der Bevölkerung gegenüber der im Zeichen des klassischen Stalinismus betriebenen Innenpolitik kulminierte in einer Widerstandshaltung gegen die von den polnischen Kommunisten angestrebte neue staatssozialistische Wirklichkeit. Erst mit dem Arbeiteraufstand in Poznań/Posen am 28. Juni 1956, der den Höhepunkt der antistaatlichen Protestbewegung jener Jahre markiert, gewann die Gesellschaft „ein minimales Maß an Freiheit wieder, das es ihr ermöglichte, die steifen Formen [der ideologischen, ökonomischen, nationalen Bevormundung] auseinanderzudrücken und zu sprengen“ (Borodziej 253–300, insbes. 277, 300).¹¹ Die von den Unmutsbekundungen der Bevölkerung forcierte Entstalinisierung bewirkte eine partielle Öffnung des Landes, die u. a. umfassende Migrationsbewegungen aus und nach Polen zur Folge hatte und einerseits als Symbol für Normalisierung und Abkehr vom Stalinismus, andererseits als schweigende Legitimierung des neuen, kommunistischen Regimes gedeutet wurde. Daneben glichen Teile des Landes ab 1956

einem großen Diskussionsklub, in dem vor allem Studenten und Arbeiter über ‚Fehler und Verfehlungen‘ des Stalinismus, aber auch über neue Formen der Wirtschaftslenkung, über Demokratie und Sozialismus, über das Verhältnis zur Sowjetunion, Rechtsstaatlichkeit und Minderheiten debattierten. In den Betrieben wurde die Forderung nach Arbeiterselbstverwaltung nach jugoslawischem Vorbild populär [...], ‚echte‘ Gewerkschaften sollten die Arbeitnehmer wirklich vertreten. (Borodziej 301–302)

So vielversprechend dieses Klima für eine demokratische Aufweichung des hegemonialen Staatskommunismus erschien, so prekär waren die Chancen einer Verwirklichung angesichts des entschlossenen Willens zur Macht seitens der Partei. Borodziej zeichnet nach, wie das reale Einkommen der Bevölkerung bis 1958 zwar um mehr als beachtliche 25 Prozent wuchs und sich in allen Konsumbereichen sichtbare und qualitative Veränderungen vollzogen, wie im Bereich der Kultur der sozialistische Realismus nicht länger die Themen und Formen vorgab und wie allgemein eine Stabilisierung und Konsolidierung der Gesellschaft in [fast] allen Bereichen festzustellen war. Allerdings hatte dieser allgemeine Wachstums- und Entwicklungstrend seinen Preis, denn der die Staatsgeschäfte leitende, zugleich die Funktion des ersten Parteisekretärs der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei [PVAP] bekleidende Władysław Gomułka

[1905–1982] wurde immer mehr zum Alleinherrscher. Er dominierte das oberste Entscheidungsgremium des Politbüros, bestimmte allein die Personalpolitik, ideologische Fragen wie auch den Gang der Wirtschaft. Nicht zuletzt ging er unter Ausnutzung seiner Machtposition rigoros gegen die Kritiker seiner Politik vor, zu denen wesentlich die Intellektuellen und Kulturschaffenden gehörten (Borodziej 305–307). Der mit der Abwendung vom Reformkurs in der Volksrepublik in Zusammenhang stehenden Intellektuellenhutz gilt auch das Augenmerk von Marta Kijowska. Grundsätzlich führte die staatsdoktrinäre Wiedererstarkung zu Spannungen unter den Regierenden, und zugleich zu einer Polarisierung der Bevölkerung vor allem der Intellektuellenkreise.

Nach der frischen Brise, die in den Monaten des ‚Tauwetters‘ durch das Land geweht hatte, folgte wieder die Zeit der wirtschaftlichen Misere, der geschlossenen Grenzen, der plumpen Erfolgspropaganda – und einer deutlichen Verschärfung des gesellschaftlichen Klimas, die von neuen politischen Kadern ausging. (Kijowska 146–150)

Letztere setzten sich überwiegend aus jungen Parteifunktionären zusammen, die anders als die Mehrzahl der Altkommunisten vor allem an eigene Ziele dachten: „allerlei Opportunisten, Zyniker und Karrieristen, die ihren Mangel an ideologischem Eifer durch Chuzpe und Rücksichtslosigkeit wettmachten“. Ausgerechnet sie fingen an, populistische Parolen zu verbreiten, gegen einzelne Gesellschaftsgruppen zu intrigieren und insbesondere die Intellektuellen aufs Korn zu nehmen. Letztere stellten sie wegen ihrer tendenziellen Kritik an den Deformationen der ‚real existierenden sozialistischen bzw. kommunistischen Gesellschaftsordnung‘ als Nestbeschmutzer an den Pranger.

4.

Beide Werke stellen ihre Protagonisten auf den Prüfstand für Helden. Robert Mohwinkel ist in der Schule und als Pimpf beim Deutschen Jungvolk zur Zeit des Nationalsozialismus ängstlich und unsportlich und kann den Anforderungen der Wehrmacht nicht genügen. Als Soldat geht ihm der heroisch verklärte Kampfesmut ab, so wie ihm die Teilhabe am wirtschaftlichen Erfolg misslingt, weshalb er auch als Angestellter nicht glanzvoll hervortritt. Lorenzen führt so sämtliche heroischen Ansprüche ad absurdum.

Der Anonymus könnte als Widerstandskämpfer gegen die Deutschen zum Kriegshelden werden oder als aufopferungsvoller Bürger

zum Zivilhelden, er verweigert aber die Einsätze. Filipowicz stellt mit ihm einen antiheroischen Verweigerer bloß und rückt das polnische Selbstverständnis in ein kritisches Licht. Mohwinkel wie der Pole kollidieren mit heroischen Erwartungen, denen sie nolens volens ausgesetzt sind. Zeugt Lorenzens Romantitel von einem ironischen bis zweifelhaften deutschen Heldenbild, und bietet die zitierte Selbstauskunft Aufschluss über den persönlichen Heldenanspruch, so lassen die freimütigen Gedanken des Antihelden in Filipowicz' Tagebuchroman auf ein heldenaffines Engagement unter polnischen Vorzeichen schließen. An den beiden Figuren wird erfahrbar, was ich ‚Heldenduselei‘ nennen möchte: die Anhäufung heroischer Anspielungen in Rede und Gedanken zu einer bestimmten Zeit. Das Heroische lastet wie ein atmosphärischer Druck auf der Gesellschaft. Während Mohwinkel die heroische Erwartung weitgehend akzeptiert, an ihr aber zu verzweifeln droht, begehrt der polnische Protagonist auf. Mohwinkel wie der Anonymus repräsentieren den Kleinbürger: Ersterer den alle Zumutungen beharrlich erduldenen Konformisten, Letzterer den charakterlosen, durchaus selbstbewussten Opportunisten. Lorenzen nahm die unzureichende Auseinandersetzung mit dem faschistischen Erbe und der Schuld sowie das Wirtschaftswunder zum Anlass, die erstaunlich schnelle Beruhigung der durch den Krieg massiv irritierten deutschen Selbstwahrnehmung zu kritisieren. Sein Roman entwirft ein Bild der bundesdeutschen Gesellschaft, in der eine kritische Selbstbefragung seitens des Einzelnen wie der Bevölkerung nicht stattfindet. Stattdessen geht das Leben reibungslos und geradlinig weiter. Filipowicz darf unterstellt werden, dass er angesichts der kommunistischen Meistererzählung von Widerstands- und Arbeiterhelden das Bedürfnis empfindet, künstlerisch zu provozieren. Zudem muss sein Roman, der 1961 erscheint, als direkte Antwort auf die staatlich orchestrierte Intellektuellenschelte gedeutet werden.

So wird Lorenzens Roman als Einspruch gegen eine bundesrepublikanische Vergessenheit und unkritische Mitmachkultur lesbar, die den Krieg wie die neue ökonomische Prosperität erst ermöglicht. Filipowicz stellt mit dem Intellektuellen zwar sich und seinesgleichen, d.h. Vertreter der Intelligenz und Künstler an den Pranger unpatriotischer Selbstbezogenheit. Und er verstärkt deren angebliche Verkommenheit noch dadurch, dass er seine Hauptfigur in der existentiellen und heroischen Bewährungszeit des Zweiten Weltkriegs als zwielichtigen Egoisten agieren lässt. Der überdeterminierte Anonymus sorgt aber dafür, das Dargestellte als satirische Reaktion auf die maßlosen, wenn nicht absurden staatlichen Angriffe zu verstehen. Die heroisch devianten Protagonisten provozieren denn die

zur Disposition gestellten Zustände und [Nicht-] Diskurse; das Heroische wird zur Überprüfungsagentur von Fremd- und Selbstvorstellungen.

Die beiden Antihelden sind zwielichtige Gestalten. Sie stehen in bürgerlichen Lebenszusammenhängen, in denen sie keine Protesthaltung an den Tag legen müssen, es sei denn, um sich gegen Bevormundung und Zurücksetzung in ihrem privaten Streben nach Glück zu wehren. Die Situation spitzt sich mit dem Krieg zu, als sich die Figuren nicht länger ins Private zurückziehen und in Deckung gehen können. Krieg und Besatzung gefährden die persönliche und nationale Existenz und verletzen das Ehrgefühl. Vor die Entscheidung gestellt, sich selbst zu behaupten, die bürgerliche Integrität zu wahren, die nationale Zugehörigkeit nicht zu verleugnen und das eigene Leben wie das der Mitmenschen zu retten, müssen Mohwinkel und der Anonymus sich entscheiden, ob sie Widerstand gegen ihre Feinde, die die eigenen Leute sein können, zu leisten bereit sind. Weder Lorenzens noch Filipowicz' Protagonist handeln selbstlos. Während Robert Mohwinkel lernt, persönlichen Zumutungen die Stirn zu bieten, verharrt Filipowicz' Intellektueller in einer Verweigerungshaltung gegenüber jeder Herausforderung, die sein persönliches Wohl gefährden könnte. Gerade deshalb sind die Protagonisten einprägsame Antihelden. Die [Wieder-]Erkennbarkeit allzu menschlicher Eigenschaften in ihnen legt die Schlussfolgerung nahe, dass der Antiheld eine transepocheale Figur mit Zukunft ist. Das bedeutet, dass auch der Held aufgrund seiner Voraussetzung für die antiheroische Disposition und Devianz nicht verschwindet.¹² Als moderne Mitläufer und Verweigerer werden Mohwinkel und der polnische Anonymus nicht zum ungehorsamen Waldgänger à la Ernst Jünger,¹³ jedoch sind sie bis zu einem gewissen Grad ebenfalls Resilienzfiguren, die sich gegen politische Vereinnahmung wehren. Sie aber agieren angepasst, oft feige und greifen zu fragwürdigen bis unlauteren Mitteln. In ihrem Handeln und Denken manifestiert sich eine Loyalität zum eigenen Ich, das sich selbst gehören will. In der Wahrung dieses Anspruchs perpetuieren sie als konformistischer bzw. opportunistischer Typ das gesellschaftliche und politische System, in dem sie leben. Die fehlende Entschlossenheit, das Unvermögen und die Unlust, gegen existentielle Bedrohungen und persönliche Diskriminierung aktiv Stellung zu beziehen und offen Farbe zu bekennen, macht sie zu korrumpierten Figuren.

Jörn Münkner ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Kassel und arbeitet an einem Projekt zu *Militär und Krieg als Wissenskomplex und Metaphernfundus in der Literatur von der Frühneuzeit bis zur Moderne*.

* Der Titel adaptiert den letzten Satz aus Rainer Maria Rilkes Gedicht *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth* [entstanden am 4./5. November 1908 in Paris]: „Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles.“ (Rilke 33)

1 Für eine Sondierung des [anti-]heroischen Begriffsfeldes: Wulff 1; von den Hoff u. a. 8–9; Schulze 670–672.

2 Vgl. Bode 33–34. Die Autorin verlängert die Folgen des Zweiten Weltkriegs bis zu den Kriegsenkeln, die sie im deutschen Diskurs der transgenerationalen Kriegsauswirkungen ausdrücklich als Betroffenengruppe etabliert. Mit der Erdbeben/Nachbeben-Denkfigur referiert Bode Tanja Dückers und deren Buch *Der längste Tag des Jahres* [2006].

3 Vgl. Müller 690.

4 Haffner zitiert nach Stahl. Außer einer Anzahl von Beiträgen im Feuilleton konnte ich keine signifikanten literaturwissenschaftlichen Arbeiten zu Lorenzens Roman ausmachen. Anders als G. Grass, H. Böll und U. Johnson gehörte R. Lorenzen zu keinem Zeitpunkt der für den Literaturbetrieb gerade der späten 1950er und frühen 1960er Jahre wichtigen und als „Organ der [literarischen] Entdeckung, Vorsortierung und Legitimierung“ wirksamen Gruppe 47 an und nahm an keinem Treffen als Gast teil. Das soll nicht heißen, dass ein deutschsprachiger Autor automatisch deshalb reüssierte, weil er Mitglied oder Gast der Gruppe 47 war; in ihr wirkten ebenfalls Mechanismen der Inklusion und Exklusion, des Förderzuspruchs wie der Indifferenz. Solitäre wie R. Lorenzen bewegten sich aber gänzlich außerhalb des Aufmerksamkeitsschirms, unter dem die Gruppe 47 stand und produzierte, was die Chancen der öffentlichen Wahrnehmung definitiv schmälerte. Vgl. zu Geschichte, Funktion und schriftstellerischer Protektionskraft der Gruppe 47 Kröll 373 und 378.

5 Vgl. Filipowicz' Erzählung *Der Mann aus der Heimat* [pol. Org.: *Człowiek, który nienawidził ojczyzny*, 1959; zuerst auf Deutsch 1967]. Dedecius/Deutsches Polen-Institut Darmstadt 138–144, Anm. zum Text S. 751. In der Erzählung treffen ‚der‘ Journalist, ‚der‘ Fabrikant und ‚der‘ Mann aus der Heimat in Paris aufeinander und diskutieren über Polens Vorzüge und Nachteile, über die Hassliebe der Polonia zum Vaterland wie zu den eigenen Landsleuten und über den Einsatz des Einzelnen für die polnische Heimat.

6 Runder Klammerzusatz im Original.

7 Das Spektrum der literarischen Techniken reicht von einer Vereinfachung der Sprache und Syntax [etwa bei Böll] über eine barock-groteske Erzählmonumentalität [Grass] bis zur synchronen Vielschichtigkeit mit zum Teil kauziger Sprache [Johnson]; zu den unterschiedlichen Erzählabsichten und -wirkungen gehören die erzählte Zeitgeschichte in realistischer Konvention, die Gesellschaftskritik in satirischer Form wie der konservativ gestimmte, aber nonkonformistische heroische Abgesang auf heldische Existenzen der Kriegszeit.

8 Dem Erzählprinzip folgend verknüpft der aus unterschiedlichen sozialen Milieus stammende, zunächst naive bzw. ungestört dahinlebende, zumeist antiheroische Schelm eine Reihe von Episoden miteinander. Zum pikarischen oder Schelmenroman vgl. Burdorf 683.

9 Vgl. Stahl.

10 Vgl. Maciejewska 396. Vgl. auch „Kornel Filipowicz (1913–1990)“. Karl Dedecius u. a. *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Porträts*, Bd. IV. Zürich: Ammann, 2000: 171–174.

11 Kursivsetzung im Original.

12 Vgl. Susanne Lüdemanns Resümee der prägnanten Beobachtung Georg Wilhelm Friedrich Hegels zum Heroentum im bürgerlichen Zeitalter anlässlich der Eröffnung des SFB 948: Lüdemann 78.

13 Der nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs von Jünger konzipierte ‚Waldgänger‘ ist eine emphatische Resilienzfigur. Der Rückzug in das „überzeitliche Sein“ des Waldes ermöglicht es dem Waldgänger, autonom und selbstbestimmt zu leben. So kann der sich ins Abseits der Waldeinsamkeit Zurückziehende Widerstand gegen eine entzauberte und nihilistische, überwachte und verwaltete moderne Welt leisten. „Er [der Waldgänger] lässt sich durch keine Übermacht das Gesetz vorschreiben, weder propagandistisch noch durch Gewalt. Und er gedenkt sich zu verteidigen, indem er nicht nur Mittel und Ideen der Zeit verwendet, sondern zugleich den Zugang offenhält zu Mächten, die den zeitlichen Überlegen und niemals rein in Bewegung aufzulösen sind.“ (Jünger 195, 197).

Literatur

- Bode, Sabine. *Kriegsenkel. Die Erben der vergessenen Generation*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2013.
- Borodziej, Włodzimierz. *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert. (Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert)*. Hg. Ulrich Herbert. München: Beck, 2010.
- Burdorf, Dieter u. a. Hg. *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 3. Aufl. 2010. [ebook]
- Dedecius, Karl und Deutsches Polen-Institut Darmstadt, Hg. *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Prosa*, Bd. II/2. Zürich: Ammann, 1997.
- Filipowicz, Kornel. *Tagebuch eines Antihelden*. München: Hanser, 1964. [*Pamiętnik antybohatera*. Warszawa: Czytelnik, 1961.]
- Hodenberg von, Christina. *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Jung, Werner. „Rezension zu *Alles andere als ein Held*“ *Die Tageszeitung*, 14.05.2002. 01. Januar 2014. <<http://www.perlentaucher.de/buch/rudolf-lorenzen/alles-andere-als-ein-held.html>>.
- Jünger, Ernst. „Der Waldgang“. *Ein abenteuerliches Herz – Ernst-Jünger-Lesebuch. Mit Erinnerungen von Heinz Ludwig Arnold*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011 [zuerst 1951]: 195–204.
- Kijowska, Marta. *„Polen, das heißt nirgendwo“. Ein Streifzug durch Polens literarische Landschaften*. München: Beck, 2007.
- „Kornel Filipowicz (1913–1990)“. Karl Dedecius u. a. *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Porträts*, Bd. IV. Zürich: Ammann, 2000: 171–174.
- Kröll, Friedhelm. „Die konzeptbildende Funktion der Gruppe 47“. *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Hg. Ludwig Fischer (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. Rolf Grimminger, Bd. 10). München: Hanser, 1986: 368–378.
- Lam, Andrzej. „Einleitung“. *Literatur Polens 1944 bis 1985. Einzeldarstellungen*. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Andrzej Lam. Berlin: Volk und Wissen, 1990: 10–38.
- Lorenzen, Rudolf. *Alles andere als ein Held*. München: Piper, 2004.
- . „Notiz zur 6. Auflage“. Rudolf Lorenzen: *Alles andere als ein Held* (1. Aufl. zur Neuausgabe). Berlin: Verbrecher-Verlag, 2014: 685–686.
- Lüdemann, Susanne. „Statement“. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 1.1, 2013: 77–78.
- Maciejewska, Irena. „Kornel Filipowicz“. *Literatur Polens 1944 bis 1985. Einzeldarstellungen*. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Andrzej Lam. Berlin: Volk und Wissen, 1990: 383–396.
- Müller, Lothar. „Nachwort“. Rudolf Lorenzen: *Alles andere als ein Held* (1. Aufl. zur Neuausgabe). Berlin: Verbrecher-Verlag, 2014: 687–701.
- Rilke, Rainer Maria *Requiem*, Leipzig: Insel, 1909, zit. nach Ausgabe 1931: 33.
- Schildt, Axel. *Ankunft im Westen. Ein Essay zur Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.
- Schnell, Ralf. „Deutsche Literatur nach 1945“. Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008: 479–510.
- . „Die Literatur der Bundesrepublik: Literatur versus Politik – Schreibweisen der Fünfziger Jahre“. Wolfgang Beutin u. a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2013: 598–616.
- Schulze, Ursula. „Siegfried – ein Heldenleben? Zur Figurenkonstitution im Nibelungenlied.“ *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters* (Festschrift Peter Mertens). Hg. Mathias Meyer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen: Niemeyer, 2002: 669–689.
- Stahl, Enno. „Rudolf Lorenzen – Biogramm“, unpag., Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Stand 04. Dezember 2013). 26. November 2014. <<http://www.munzinger.de/document/16000000735>>.
- von den Hoff, Ralf u. a. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne: Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 1.1, 2013: 7–14.
- Voss, Dietmar. „Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 23–36.
- Walas, Teresa. „Nachwort“. Kornel Filipowicz. *Der Kater im nassen Gras – Erzählungen* (Polnische Bibliothek). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, S. 313–329.
- Wulff, Hans Jürgen. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß“. 01. August 2014. <<http://www.derwulff.de/files/2-107.pdf>>.

Stefanie Lethbridge

Girl on Fire

Antihero, Hero, *Hunger Games*

While heroes have never been particularly absent in popular culture, the possibilities and ambiguities of heroic action seem recently to have returned to the very centre of attention in many popular culture products. If, as critics keep telling us,¹ popular culture is a site of negotiation for current cultural concerns, then it is worth paying attention to developments of the heroic in popular culture. As Barbara Korte has remarked, popular culture “is marked by a special sensitivity not only to cultural markets but, even more importantly, the desires and anxieties of its audiences” (Korte 68). This article enquires into the development of the female heroic in Suzanne Collins’s *The Hunger Games*, a popular culture product that has exploded into a multimedia franchise of considerable public profile since the trilogy started appearing in 2008.² What follows will concentrate on the novels of *The Hunger Games*, though I will use the films by way of illustration and as an occasional shortcut. A science-fiction dystopia, *The Hunger Games* engages with quite a number of issues of current cultural discussion, such as the role of the media in the construction of reality, the blurring of boundaries between the real and the hyperreal esp. in reality TV, celebrity culture, surveillance, the performative nature of gender roles, identity construction, and questions of global economic exploitation.³ Within the context of these issues, the *Hunger Games* trilogy presents an adolescent female protagonist as autodiegetic narrator who veers between conflicting interpretations of her position and behaviour as victim, as anti-heroine, as heroine, and even as perpetrator. When in *The Hunger Games* the young Katniss Everdeen is forced to take part in the annual competition that pits teenagers against each other in a televised fight to the death, she develops media-effective strategies to ensure her own survival, and that of her fellow-competitor Peeta Mellark. Her evasion of the rules imposed by the tyrannical Capitol incites several districts of Panem, a future version of the United States, to rebellion. In *Catching*

Fire the Capitol unsuccessfully attempts to enlist Katniss and Peeta on their side to crush the rebellion and then forces her to take part in another Games to eliminate the threat she represents. In *Mockingjay*, Katniss joins the rebellion which is now organised from the supposedly destroyed District 13. Though struggling for psychological balance and harrowed by doubts about the methods of revolution, Katniss nonetheless becomes the media face of the rebellion. The ‘most today’ of contemporary heroines [“die heutigste aller Heldinnen”], as Andreas Kilb has called her, and also one of the darkest, Katniss is struggling to define her own identity and ensure survival in an increasingly hostile environment. In this struggle she is difficult to predict; she is impulsive, playing by the rules only when it suits her, and with that fascinating for both friend and foe. While the connection is not new, *The Hunger Games* places unusual emphasis on the dialectic between victimisation and heroisation. As dystopian Young Adult fiction, *The Hunger Games* also has fairly pronounced didactic leanings. The inextricably intertwined relation between victim, anti-hero, and hero presented in the novels offers a role model that counters post-modern trends to accept, even cultivate, a status as victim. But most of all, symbolically aligned to the moon and its hunter-goddess Diana, Katniss combines masculine and feminine traits to remodel traditional concepts of the heroic.

1. Hero – Anti-hero – Victim

In many ways, the anti-hero has more scope for in-depth character development than the hero and thus more scope to fascinate as he or she draws the gaze of the observer, who is unable to predict the anti-hero’s next move. While the heroic tends to be stereotypically monodimensional and to a certain extent still complicit to concepts like “chivalry, aristocracy, loyalty, masculinity and

militarism" (Cartlidge 1),⁴ the anti-hero's hesitation, uncertainty, self-doubt, wavering, or downright cowardice and selfishness offers spaces to explore complex interiority and conflicting character traits. The anti-hero in this sense not only caters to contemporary preferences for wallowing in conflicting emotions but also offers more narrative potential to explore the unexpected, while the heroic remains largely predictable within a narrative structure of departure, initiation, and [triumphant] return.⁵ Significantly, the anti-hero is not separable from the hero; not free to roam completely unexplored territory, the anti-hero is used to "criticize the value system of society through the subversion of traditional heroic exemplars" (Simmons ix). In this sense, the anti-hero always questions, negotiates, and redefines the heroic as well.

If the anti-hero is still intrinsically connected to the conceptualisation of the hero, the victim is most commonly opposed to it. According to the sociologist Bernhard Giesen, the hero as symbolic archetype is transparent, he – or she – has a name, a face, a myth, and a place in the community (Giesen 17). The victim, on the other hand, has none of these things: "The subjectivity of victims [...] is restricted, damaged and anonymous: Victims have no faces, no voices, no places of their own – at least in the moments when they are victimized" (51). Both hero and victim however operate in the liminal space beyond everyday reality: They are *extraordinary*, confronted with existential boundary experiences, like birth, or more frequently death. According to Giesen, the hero status relies on distance; too much intimacy endangers the charismatic status of the hero – heroes do not struggle with the mundane, and if they do, they lose their status as hero: "Heroism dissolves if looked at from a close range" (17).

Giesen offers useful categories for analysis. When they are applied to the *The Hunger Games*, however, it becomes clear quite quickly that the definite separation between hero and victim that Giesen maintains is not viable. While in Giesen's system persons can switch from being a hero to being a victim or a perpetrator depending on the perspective of the viewer, he sees no causal connection between the two liminal states of hero and victim, no scenario that creates heroes out of victims.⁶ As sociologist Giesen is of course interested in general and generalized observations about society and history rather than specific examples in fiction. If, however, we take the position seriously that popular heroes function as "established point of cultural reference [and ...] as short-hand expressions for [...] cultural and ideological concerns" (Bennett and Woollacott 14), then it is

worth asking how the general categories set up by Giesen fare in a specific example of popular fiction like *The Hunger Games*. Supplementing Giesen's four categories of triumphant hero, tragic hero, victim, and perpetrator with Ulrich Bröckling's useful typology of negations of the heroic (**Bröckling**) enables not only a more differentiated approach to a description of the heroic but also highlights the oscillation between and interdependence of the individual categories.

2. From Victim to Heroine

The dystopian society of *The Hunger Games* in former North America is a tyranny. As a reminder of and punishment for their rebellion, the 12 districts of Panem are required each year to offer two teenagers, one male, one female, to be sent to the Capitol to fight each other to the death in a televised competition. The Capitol inserts this procedure into a narrative of heroic contest and sacrifice and presents the "reaping" of the children as ritual that "knits the community together" [as Head Gamemaker Seneca Crane expresses it in the film version]. This is immediately exposed as a fake construction in the blatantly forced participation of the terrorised community and made explicit by the comment of the narrator, Katniss Everdeen: "Whatever words they use, the real message is clear. 'Look how we take your children and sacrifice them ...'. To make it humiliating as well as torturous, the Capitol requires us to treat the Hunger Games as a festivity, a sporting event [...]" (HG 21).

Despite the Capitol's rhetoric, it is clear that the chosen youngsters are both victim and sacrifice. As 'tributes', originally the payment given by a conquered nation to its conqueror as expression of allegiance and political submission, the children become the paradoxical symbol of both respect and suppression (Olthouse 46). They also become mere objects in a cultural ritual, a payment in kind to commemorate the defeat of the districts in the war against the Capitol. When the name of the twelve-year-old Primrose Everdeen is drawn in the lottery for the 74th annual Hunger Games, her older sister Katniss volunteers to take her place. Unknown to the public at large until this moment, Katniss is given a name and a face as tribute, and that means as both victim and sacrifice, though voluntary. At the same time, in this moment of victimisation Katniss attains heroic potential, as the audience acknowledges her sacrifice with the traditional salute of the district instead of the applause that the MC Effie Trinket asks for:

To the everlasting credit of the people of District 12, no one person claps. I stand there unmoving while they take part in the boldest form of dissent they can manage. Silence. Which says we do not agree. [...] All of this is wrong. [...] it seems I have become someone precious. At first one, then another, then almost every member of the crowd touches the three middle fingers of their left hand to their lips and holds it out to me. It is an old and rarely used gesture of our district, occasionally seen at funerals. It means thanks, it means admiration, it means goodbye to someone you love. (HG 27–28)

Katniss has placed herself outside the community by volunteering for almost certain death in place of her sister. This has made the community notice her. She gains a place in the community and initiates a moment of resistance as the group articulates [at first with silence and then with the traditional gesture] her victimisation. This open acknowledgement of ‘something wrong’ goes against the Capitol’s prescribed celebration of the event. Victimisation presupposes a perpetrator (Giesen 46). Holding out their raised hands to Katniss, the people of District 12 also point to the Capitol as the originator of injustice and suppression. Though lacking agency as a victim of the Capitol’s imposed ritual, Katniss evokes resistance in the audience as she draws admiration and acknowledgement from the community for her heroic self-sacrifice.

Despite this moment of initiative and resistance triggered by Katniss’s voluntary offer to be tribute, Katniss – as well as Peeta, her fellow tribute from District 12 – instantly becomes the passive plaything of the Capitol’s entertainment industry. A team of advisors tries painstakingly to create a media-friendly personality for her: Her prep-team grooms her according to Capitol notions of female beauty, her stylist Cinna turns her into the ‘girl on fire’ by his choice of costume, and her mentor Haymitch tries desperately to insert her into a televisable narrative – unsuccessfully as it turns out: “‘You’ve got about as much charm as a dead slug,’ says Haymitch” (HG 136). Katniss is neither naturally charming, nor can she adopt any of the fake personalities Haymitch suggests: “By the end of the [coaching] session I am no one at all” (HG 137). Unexpectedly, it is Peeta’s public confession of his love for her that turns her into a desirable and therefore memorable person despite her lack of televisable personality. In all this Katniss is a malleable object in the hands of others. She loses agency completely, has no say in her self-construction or self-presentation: “there I am, blushing and confused, made beautiful by Cinna’s hands, desirable by Peeta’s confession, tragic by circumstance, and by all accounts, unforgettable” (HG 160).

Throughout the trilogy, Capitol-directed events construct her personality and, in her own perception, alienate her from herself. When her hunting partner Gale turns down her suggestion to flee into the woods, she feels rejected as a product of the Capitol’s machinations: “Does he think I am now just another product of the Capitol and therefore something untouchable?” (CF 115) In the end, Katniss even physically becomes a product of the Capitol when its medical experts rebuild her skin, which has been almost completely destroyed in the fire bombing that killed her sister.

The Capitol, however, needs more than pieces in its game of spectacle: It needs, as is constantly emphasised, ‘a good story’. Real-life suffering disappears behind the necessities of television presentation and the dynamics of watching the suffering of others. The film makes this very clear as we ‘watch’ Katniss ‘watching’ the presenters Caesar Flickerman and Claudius Templesmith ‘watching’, in their turn, a replay of a former Games. Caesar comments on the challenging setting in the desert and the interesting plot moment when “a tribute turns into a victim” (*Hunger Games* 24:45) and is either killed or becomes a killer – both depicted as victims on this occasion. Throughout, the Capitol is happy to ignore the fact that the screen spectacle involves real deaths and the real is treated as merely the copy of or, at best, useful raw material for life on screen. As an inverted hyperreality, televised life becomes more real than reality but conceals the fact that in this case it is not a virtual reality that is televised but real people dying real deaths.

As her only chance of survival, Katniss starts to perform the role that has been offered her in the romance plot with Peeta: for the camera she pretends to be in love with Peeta to draw sponsors for herself in the Games. The Hunger Games are designed to have one victor who has overcome – or survived – all his or her opponents in the arena. As Katniss realizes the Capitol’s need for a survivor to carry on their show, she forces the Gamemakers to choose between a double victory of both Peeta and her or a suicide pact with poisonous berries, which would leave no survivors at all. Holding out a handful of berries to Peeta, Katniss openly defies the rules of the Gamemakers. It is not, however, charismatic distance but the intimacy that has been offered the viewers that turns the victims into identification figures and thus into subjects. Starting as mere objects in the Capitol’s game of entertainment, they evoke empathy in the audience as suffering subjects. Katniss appears in constant struggle with the mundane, “looked at from a close range” (Giesen 17) and in intimate physical detail – she vomits, bleeds, feels sick when she cleans out puss from Peeta’s wound, faints, shivers in the cold. Not only does this intimacy not diminish her status as heroine,

it creates it. The star-crossed lovers gain their place in the community *because* the viewers become so intimately acquainted with them. While they are still victims of surveillance, they have already become the heroes of a story; they have acquired their own myth. This becomes relevant in the following year when the Capitol forces the victors of previous Hunger Games back into the arena for the 75th Games [the Quarter Quell]. The Capitol audience obviously resists this attempt to subdue [in fact kill] previous victors – because it thinks it knows these people. They have become Capitol heroes as a result of intimacy, albeit forced and staged [in fact faked] intimacy. The necessities of storytelling reduce distance, they create admiration and empathy, even though the personalities the victors project are fabricated. Creating their own media personality returns agency to the victors; it turns them all from victims to heroes.

Until about halfway through the 74th Hunger Games – and Katniss's first Games – she remains in a position as victim of Capitol ploys to destroy her. She does not act, she only reacts: she runs, she hides, she desperately dodges the Capitol-created fireballs. She is a piece in everyone else's game. Katniss's first independent action rather than *re*-action in the arena is to team up with Rue from District 11. Together they plan to blow up the food supply of the alliance that has been formed amongst the Career tributes, those who have trained for the Games rather than being forced into them and the most likely candidates for a victor. Katniss's decision to act comes at a high cost, because Rue is killed and the guilt of being unable to protect Rue will haunt Katniss. However, spurned on by this experience Katniss now starts to create her own narrative. With Rue's death Katniss's "power to manipulate the audience's gaze is fully actualized" (Mortimore-Smith 160). Against the rules of the Games, she memorializes Rue: She decides to commemorate her as victim when she decorates her body with flowers and salutes the dead girl with her district salute, the three middle fingers of the left hand raised to her lips and then extended to Rue.⁷ "I want to do something, right here, right now, to shame them, to make them accountable, to show the Capitol whatever they do or force us to do there is a part of every tribute they can't own. That Rue was more than a piece in their Games. And so am I" (HG 276).

It is at the moment of Rue's funeral that Katniss consciously starts to reject her position as victim: she starts to become an agent; it is "her first act of rebellion against Capitol rule" (Mortimore-Smith 160). This, however, is only possible *because* she was first a victim. She is the victim of constant surveillance for instance, her every move is watched. It is 'because' of this

that she has air-time and everyone sees her. Katniss uses the means of victimisation to turn them into means of resistance and thus self-assertion and independence. As she resists, she becomes an involuntary hero, rejecting the admiration others give her, and in this sense also negating her heroic status. Nonetheless, Katniss's salute resonates in District 11, as emerges later on when Peeta and Katniss visit the districts on their victory tour and the audience repeats it after Katniss's public acknowledgment of Rue's sacrifice.⁸

What happens next is not an accident. It is too well executed to be spontaneous, because it happens in complete unison. Every person in the crowd presses the three middle fingers of their left hand against their lips and extends them to me. It's our sign from District 12, the last goodbye I gave Rue in the arena. [...] I have elicited something dangerous. An act of dissent from the people of District 11. (CF 70)

The pattern of impulsive and involuntary heroic action that emerges out of a moment of victimisation is a pattern that repeats over and over in *The Hunger Games*. The harsh punishments that are put into place to smother thoughts of insurrection, for instance, turn into a moment of resistance at Gale's flogging, as Katniss flings herself between Gale and the new Head Peacekeeper wielding the whip. It is not Katniss's willingness to take the lash designed for Gale in her own face that saves him, however, but Haymitch's concern for the efficacy of televised spectacle with Katniss as star: "She's got a photo shoot next week modelling wedding dresses. What am I supposed to tell her stylist? [...] The first call I make when I get home is to the Capitol [...] Find out who authorized you to mess up my victor's pretty little face!" (CF 122–123). Haymitch uses the interests of the Capitol against the Capitol and thus turns victimisation into agency. Both surveillance and photo-shoot literally backfire on the Capitol.

Having styled Katniss into an *object* of consumption for the Capitol media game, the Capitol has turned her into a *subject* who starts to make the rules of the game. "It's moves and countermoves. That's all we gotta look at", Head Gamemaker Plutarch Heavensbee explains to President Snow in the film version (*Catching Fire*, 31:32–34). And indeed, every move of control the Capitol makes, is turned against them. The victors in the Hunger Games are forced into a fake narrative of individual heroic triumph, and they turn this against the Capitol as they unite – for a moment at least – at the beginning of the Quarter Quell. President Snow forces Katniss to wear her wedding dress for the interviews, but in front of the audience Cinna's pyrotechnics

transform the dress into a mockingjay costume, Katniss's token and the symbol of the rebellion in the districts. The mockingjay itself came into existence when the genetically engineered spy-bird, the jabberjay, was left to die and instead mated with mockingbirds – similar in fact to Katniss, who is literally produced as rebel by the decisions the Capitol forces her to make while she is on public view. The pattern goes down to a symbolically significant pun when the wounded victims of President Snow's increased terror regime are healed with 'snow'-packs because the cooling effect of snow is the only medical treatment the rebels have left.

Katniss as heroine is a product of the Capitol, but as I am arguing, she can only be Katniss, the heroic face of the rebellion, because the Capitol gave her a face as a victim first. In fact, the rebel leaders in District 13 continue to use Katniss merely as symbol, as a heroine in a show, as the Capitol did, literally as the face of the rebellion, not its head. They repeat the process of using Katniss for their own purposes, with the result that Katniss in the end kills the rebel president Coin and not President Snow, which finally breaks the circle of victimisation but also results in the loss of Katniss's hero status. It is not a new thing of course to say that each system produces its own subversion and that the hero needs to become like the villain in order to triumph: Brutus was in the end more dangerous to Caesar than all the kings of Barbary, and Hercules killed the Hydra with her own poison.

The screen-made heroine Katniss's oscillation between her status as victim, anti-heroine, or heroine, her status as victim even while she is marketed as heroine by the rebels, raises poignant gender questions. On the web there is a flaming discussion [reported and commented on in Firestone and O'Keefe] on whether Bella Swan, post-feminist romance heroine of the *Twilight* series, or Katniss Everdeen makes the more important statement on gender roles. The vote usually goes to Katniss as a third-wave feminist, independent and self-reliant female. But as Laura Miller has pointed out, Bella acts to get her man, while Katniss mostly reacts (quoted in Firestone 209).⁹ At first sight, however, Bella is hardly heroic, while Katniss appears to be. Part of Katniss's potential as heroine comes out of her predicament as victim. She is given no choice but to fight [or die]. And it is only when President Snow manoeuvres her irretrievably into a corner, threatening not only her life but the lives of her friends and family, that she abandons all attempts to conciliate the Capitol:

I see the end of hope, the beginning of the destruction of everything I hold dear in the world. [...] Here's what's strange. The

main thing I feel is a sense of relief. That I can give up this game. [...] That if desperate times call for desperate measures, then I am free to act as desperately as I wish. (CF 86)

As Snow makes clear, she has nothing to lose. He forces her to take an heroic stand.

3. Hero – Anti-hero – Perpetrator

Despite the empathy and admiration Katniss evokes, she is repeatedly paralleled to characters whose negative traits are foregrounded, which adds anti-heroic traits to Katniss's characterisation. For instance, she shows definite parallels to Haymitch, the sullen, aggressive, and permanently drunk earlier victor of District 12, who is now Katniss and Peeta's mentor. During the 74th Hunger Games, it is one of Katniss's assets that, unlike the gentle and kindly Peeta, she can decode the messages behind the sponsor-funded gifts that Haymitch sends her into the arena to help her survive, supports like burn medicine, broth for the sick Peeta, and so on. Katniss's ability to interpret the items Haymitch allows to reach her as stage directions for her effective self-presentation in the arena sets up a non-verbal communication channel between them that goes undetected by the Gamemakers. Sullen and aggressive herself [though not usually drunk], Katniss actually turns her own – unheroic – imperfections into a strength as they enable her to connect to the world outside the arena by decoding Haymitch's heavily disguised instructions.¹⁰ On the other hand, like Haymitch, Katniss withdraws into a self-indulgent and drug-induced private world when she loses what she loves [District 12, her sister]. Having been used by others and discarded, Katniss allows herself to be victimised not only by others but by self-pity.

On more than one occasion, Katniss is also paralleled to President Snow, which gives her anti-heroic features not only as victim but as perpetrator. Like Snow, though for different reasons, Katniss repeatedly tastes her own blood in her mouth [e. g., "My tongue probes the ragged flesh and I taste blood", HG 99; "filling my mouth with the sharp, metallic taste of my own blood", HG 333]. Snow gets headaches in "a spot over his left eyebrows, the very spot where I myself get headaches" (CF 24). The rebel leader Coin uses Katniss and Snow against each other, "playing them both for fools", as Snow realizes too late (MJ 403). And like Snow, Katniss produces victims; she sees herself as perpetrator: "Violent. Distrustful. Manipulative. Deadly" (MJ 259).

Katniss, equipped with bow and arrow, represents more than anything else the virgin huntress. She is self-reliant, withdrawn, and essentially a cold fighter. Within seconds, for instance, she is able to pull herself together and concentrate on the task before her after seeing Cinna beaten to pulp in front of her eyes just before she is launched into the arena for the Quarter Quell. Despite the love-triangle between her, Peeta, and Gale, Katniss does not really love either of the two, as is frequently made clear in the book, though she relies on them and needs them. Gale recognises this when Peeta wonders whether Katniss will eventually choose either of them as lover: “Katniss will pick whoever she thinks she can’t survive without” (MJ 371). With her potential for destruction, Katniss is what Gil Haroian-Guerin has described as a Diana-hero, a “female hero who [can] rebel against and revitalize a troubled, old world” (Haroian-Guerin 2). Aligned with the triple goddess Phoebe, Diana, and Hecate, goddess in heaven, on earth, and in hell, the Diana-hero has apocalyptic powers of transformation: she is deadly and brings destruction, something which aligns her with the perpetrators. In fact, Katniss frequently accuses herself of her own flawed character: “No wonder I won the Games. No decent person ever does” (CF 134).

4. Diana-hero: Destruction and Renewal

In line with the symbolism of the moon goddess, however, the destruction that Katniss brings is a destruction that prefigures rebirth. Notably, the powers of regeneration in *The Hunger Games* are all associated with Peeta. Symbolically aligned with the dandelion, an early spring flower after a long winter, Peeta is the one who bakes cakes, paints pictures, plants primrose bushes in the end, and loves with unquestioning devotion [as long as he is in control of his own emotions].¹¹ Katniss, on the other hand, is the hunter-destroyer. Notably, she does not *create* fire herself but works as a transmitter. Aligned to the moon goddess, she *reflects* the fiery beams others project onto her: First, Cinna invests her with artificial fire, then the districts turn her into their symbol of rebellion before she even knows about it. Despite her nickname ‘girl on fire’, direct contact with fire destroys Katniss, made very clear as she turns into a burn victim through the rebels’ own bombs.

As Diana-hero, Katniss has a number of encounters with the moon that signal moments of transformation. After she has drugged Peeta in *The Hunger Games* to keep him quiet, she watches the moon as she waits for the morning

to go to retrieve the medicine Peeta needs to survive. From the caring virgin she is about to change into the huntress and fighter. As a link to her forbidden hunting activities in the woods, the moon gives Katniss a sense of reality and connection to home that she has otherwise lost: “For some reason, I badly want it to be my moon, the same one I see from the woods around District 12. That would give me something to cling to in the surreal world of the arena, where the authenticity of everything is to be doubted” (HG 364).

Both Peeta and Katniss cling to their view of the moon as they try to survive their final cold night in the arena.

The only indication of the passage of time lies in the heavens, the subtle shift of the moon. So Peeta begins pointing it out to me, insisting I acknowledge its progress, and sometimes, for just a moment, I feel a flicker of hope before the agony of the night engulfs me again. (HG 397)

After the announcement of the Quarter Quell and her participation in another Games, it is when she becomes aware of the “faint shafts of moonlight” coming through the window that Katniss is able to accept the fact that she has to go into the arena again (CF 197). Again, the moon helps her transform, in this case from a helpless and hunted creature into a self-directed person who comes to terms with her situation. Moonlight also accompanies her desperate effort to stop pointless killing and encourage the soldiers of District 2 to surrender. Initially Katniss seems to be directing her appeal to the moon only, in apparently private colloquy with the planet that guides her: “It’s strange standing outside [...], but with no visible audience to deliver my speech to. Like I’m doing a show for the moon” (MJ 238). After the end of the war, Katniss finally emerges from the drug-induced petrification after her sister’s death when Buttercup, the tomcat beloved by Prim and despised by Katniss, makes peace with her in the moonlight: “He must know that the unthinkable has happened and to survive will require previously unthinkable acts. Because hours later, when I come to in my bed, he’s there in the moonlight” (MJ 434). Between Peeta’s planting the primrose bushes, Katniss’s return to her hunting activities in the woods, and the reconciliation with Buttercup in the moonlight, Katniss eventually reopens contact with other human beings. Throughout the series, the moon directs Katniss’s engagement with the world around her at critical moments, symbolising her aloofness and her changeability, but also her ability to work as transmitter and connecting agent.

In terms of *gender* politics, *The Hunger Games* – at least temporarily – breaks with gender stereotypes, assigning stereotypically

female traits to Peeta. But Katniss as the aloof Diana-hero continues to be notably feminine, even when she does not perform stereotypical femininity for the cameras. For instance, she takes on both the father and the mother role for her sister Prim and for Rue, she looks after the injured Peeta, she steps between the unconscious Gale and the Peacekeeper, who is flogging him, and she visits and comforts the people in the hospital in District 8 during the rebellion. In the end, Katniss is reinserted into a traditional gender role, “the epic heroine defaulting to a safe, stable, and highly insular heterosexual reproductive union” (Broad 125). In this sense, the trilogy offers no lasting reinterpretation of gender roles. It continues along the lines of “girls must create harmony, so they need somebody to help” (O’Keefe 43). In terms of *hero*-politics then, the character does not so much represent a girl in the role of a typical male hero as offer a model that derives its strength from processes of transformation and mediation, arguably stereotypically feminine traits. Katniss becomes a link: she connects the districts and reflects their needs and desires, she connects femininity and masculinity, she transforms herself from victim into hero, and others follow her. Though Snow credits her with having “provided a spark” that caused the “inferno” of rebellion (CF 26), his assessment is not quite accurate. Katniss passes on the fire that others project onto her – Cinna, Gale, the people in the districts hungry for revolt – more than she ignites it herself.

It is this ability to transmit and transform that makes Katniss unpredictable and therefore fascinating to watch for both friend and foe. Snow sees his fascination with Katniss as the reason for his defeat: “My failure”, says Snow, “was being so slow to grasp Coin’s plan. To let the Capitol and districts destroy one another, and then step in to take power [...] But I wasn’t watching Coin. I was watching you, Mockingjay. And you were watching me.” (MJ 403) Coin, as Snow correctly observes, uses Katniss as a front, the face, not the head, of the rebellion, a hero for the screen, not for the real world.

5. Hero Simulation

Like other dystopian fiction, *The Hunger Games* trilogy explores the uneasy distinction between ‘reality’ and simulation (cf. Booker 123; Day 167). For Plutarch Heavensbee, Head Game-maker turned rebel, the screen is the place where the better life is played out. When Plutarch expresses concern that Katniss might lose self-control and be a bad example to other people in the bunker in District 13 during a bombing

attack, he is much relieved at her suggestion to “just pretend I’m on camera” (MJ 157). The consciousness of being watched brings out Katniss’s better, or at any rate more admirable, self. According to Plutarch, “one is always better with an audience” (ibid.). “Better” in Plutarch’s use of the word means more profiled, more controlled, and in the end simply more useful to his own projects.

The Hunger Games trilogy proposes but then rejects the idea that heroes are created purely via the media. “Simulation, in this series, is always a temporary state: the real can be hijacked, but it always returns”, as Helen Day also observes (174). At first, Katniss is unable to project her own screen personality; she is created almost exclusively through others: through Cinna’s costume, Caesar’s clever interview questions, Peeta’s confession of love, even Haymitch’s mentoring. Katniss’s survival depends on her ability to draw the audience gaze (Mortimore-Smith 158). Initially, Katniss is only fascinating when she is able to slot herself into the [media] role set up for her by others, and she is worried that the audience will spot this as mere play-acting, that “unlike Peeta, the image *she* projects masks an absence” (Day 174).

Her inability to completely mask an absence is eventually her strength. Katniss draws the gaze of sponsors, rich and poor alike, but it is only the Capitol audience, submerged in artificial stimulus and unable to separate a mask from a face, that is fooled by Katniss’s performance of her romance with Peeta. People in the districts are able to identify the rebellion behind the performance. “You were pretty good [...] with the love-crazed schoolgirl bit. The people in the Capitol were quite convinced. Unfortunately, not everyone in the districts fell for your act”, as Snow explains (CF 23). The districts interpret Katniss’s “little trick with the berries as an act of defiance, not an act of love” (ibid. 24). In other words, the districts watch Katniss force new rules on the Capitol Gamemakers by forcing them to accept a double victory. “And if a girl from District Twelve of all places can defy the Capitol and walk away unharmed, what is to stop them from doing the same?” (ibid.)

Katniss derives her impact as inspiration for and face of the rebellion through the media opportunities she gains against her choice as a victim of Capitol power games and via the surveillance imposed on her. The rebels later draw on the audience’s familiarity with her face and her [partly faked] story when they create ‘propos’, propaganda spots, to undermine the Capitol domination of broadcasting. Fulvia, the programme director, outlines the need to create Katniss as rebel heroine:

“We think it might be best to build you, our rebel leader, from the outside ... *in*. That is to say, let’s find the most stunning Mockingjay look possible, and then work your personality up to deserving it! [...] Just how grimy can we make her without disgusting people? At any rate, she has to be something. I mean, obviously this” – Fulvia moves in on me quickly, framing my face with her hands – “won’t cut it”. (MJ 50)

Like Plutarch originally from the Capitol, Fulvia overestimates the effects of a mask, the mere fabrication of substance. The *Hunger Games* insists that heroes and heroines are more than mere media creations. In fact, Fulvia’s plan to create a “stunning Mockingjay” in the studio fails spectacularly: Katniss only resonates as a screen-heroine when she is authentic. Grudgingly, rebel leader Coin has to allow Katniss to endanger herself in real-life fighting in order to produce usable propaganda material: “‘And if you’re killed?’ asks Coin. ‘Make sure you get some footage [...]’, I answer” (MJ 85).

Only in authentic contact with her audience, is Katniss able to project hero-status. Intimacy, the very anti-heroic exposure of suffering, doubt, and pain, adds to Katniss’s authenticity and ability to fascinate. When she visits the hospital in District 8, Katniss washes off the make-up her prep-team has put on for the planned propo and is glad to have done so: “Hungry fingers devour me, wanting to feel my flesh. [...] How ridiculous, how perverse I would feel presenting that painted Capitol mask to these people. The damage, the fatigue, the imperfections. That’s how they recognize me, why I belong to them” (MJ 101). Katniss resonates with her audience because she can create this connection. In the media-saturated world of Panem it is Katniss’s authenticity and not her screen-produced persona that draws followers in the districts, that in fact turns her into a heroine before she knows she is one: When she accidentally meets fugitives from District 8 in the forest, she is slow to recognize the reproduction of her own token, the mockingjay, as emblem of the rebellion. Notably, the rebel mockingjay is stamped on a biscuit, something that can be devoured and internalised at a moment’s notice. In contrast, when after her appeal to pro-Capitol fighters in District 2 to stop the fighting Katniss turns away from her audience and allows the screen image to override and overwrite her direct interaction with the people, she loses control of the situation: “My words hang in the air. I look to the screen, hoping to see them recording some wave of reconciliation going through the crowd. Instead I watch myself get shot on television” (MJ 242).

Katniss remains anti-heroic in her refusal to accept admiration. She hates to be looked at and prefers to retreat into the forest, her house, even into wardrobes or storage cupboards, to avoid the gaze of others. Rather like Batman, Katniss is a post-traumatic hero.¹² Fundamentally different from the relentless martial arts heroines of action cinema like Lara Croft or Beatrix Kiddo, whom Dietmar Voss categorises as “machine-heroines” (Voss 201), Katniss is defined and haunted by her emotional weaknesses. Traumatized by the early loss of her father and the failure of her mother to provide for the family, she is forced into independence at the age of 11. The terror of the Games causes further trauma, as Katniss cannot free herself from guilt at having killed her opponents. This trauma increases, as each move she makes to help the rebels results in further destruction. Each hero produces victims, as again Bernhard Giesen has pointed out (Giesen 45). From her position as autodiegetic narrator Katniss does not communicate triumph about her success; she descends further and further into an unresolved trauma from which eventually only Peeta can rescue her.

Even as established heroine of the rebellion, Katniss is used and abused by those around her: “every emotion I have has been taken and exploited by the Capitol or the rebels” (MJ 372). The people in charge, either the Capitol or the rebel government, victimise her, treat her as object throughout. While Coin hesitates to send Katniss into dangerous situations at the beginning of the rebellion, she seems to count on her greater usefulness as martyr when the rebels are close to victory.

“She doesn’t need you as a rallying point now. As she said, your primary objective, to unite the districts, has succeeded”, Boggs reminds me.

“[...] There’s only one last thing you could do to add fire to the rebellion.”

“Die”, I say quietly.

“Yes. Give us a martyr to fight for”, says Boggs. (MJ 298–299)

Snow also tries to break her, “to turn her into a victim and therefore once again demonstrate the Capitol’s power. [...] He seems to believe that if he makes Katniss a victim, people will no longer be inspired by her” (Henthorne 132). As hero who has outlived her usefulness, Katniss is eventually exiled to the destroyed District 12: “The truth is, no one quite knows what to do with me now that the war’s over, although if another one should spring up, Plutarch’s sure they could find a role for me” (MJ 425–426). In the meantime, Plutarch wants her to perform in a new televised singing programme (*ibid.*). Unlike Katniss, who sees almost exclusively the personal dimension

of her involvement in the rebellion, Plutarch, the Head Gamemaker turned rebel, only sees her uses as screen personality. Never fully accepting her status as heroine, Katniss continues to oscillate between victimisation, heroisation, and deheroisation through others.

As Katniss overcame her victimisation by inserting herself into a romance narrative, she overcomes trauma through narrative, as Tom Henthorne has pointed out (137–138), turning others into the heroes of their own stories but commemorating them in apparently trivial moments of closeness: “Lady [the goat] licking Prim’s cheek. My father’s laugh. Peeta’s father with the cookies. The colour of Finnick’s eyes. What Cinna could do with a length of silk. [...] We seal the pages with salt water and promises to live well to make their deaths count” (MJ 435). Telling the stories of those who died and those who survived [Katniss telling her own story of course as autodiegetic narrator] can be reconstitutive not only on a personal level, but also on a social level, “enabling a community to [...] come to terms with shared trauma” (Henthorne 137). The personal and the social intersect in the endeavour to narrate and commemorate heroic deeds.

6. Victims and Responsibility

While Katniss falls victim to her own severe trauma and her feelings of guilt, there is never a suggestion in the book that she has actually made the wrong choice. When Katniss tries to escape the consequences of her actions, Gale fiercely calls her to order:

“It’s all my fault, Gale. Because of what I did in the arena. If I had just killed myself with those berries [...] everyone else would have been safe [...]” “Safe to do what? [...] Starve? Work like slaves? Send their kids to the reaping? You haven’t hurt people – you’ve given them an opportunity. They just have to be brave enough to take it.” (CF 113–114)

Gale is in fact the far more conventional candidate for a hero: relentless, virile, fiercely protective of his own but merciless to his opponents, dedicated to a good cause, and, unlike Katniss, “born with [a] camera-ready face [...]” (MJ 91). It is Gale and not Katniss who is eventually triumphant not only in the rebellion but afterwards as well. The trilogy, however, focuses on Katniss and Peeta, both of whom have clearly anti-heroic traits and are therefore perhaps more approachable or more palatable for contemporary cultural preferences.

The cultural critic Peter Moersch has remarked on a tendency in contemporary society to heroise victimhood: We have fallen into the habit of seeing ourselves as victims of circumstance, of childhood traumata, of institutions beyond our control. This leads – taking up an argument by Slavoj Žižek – to a postmodern subject that rejects not only the grand narratives that seemed to have produced a lot of damage in the name of a so-called good, but a postmodern subject that rejects all responsibility, that transfers responsibility to institutions and gives itself up either to apathy or the pleasure principle (Moeschl). *The Hunger Games* trilogy presents such a society: the districts have sunk into apathy under the Capitol’s suppression and the inhabitants of the Capitol lose themselves in sophisticated hedonism and immediate gratification. This state of stasis is broken up by Katniss, as she uses her position as victim to become a symbol for rebellion, as she turns reaction into action, as she transforms weakness into a feeling of community, and also as she burdens herself with a responsibility that almost crushes her.

Rather than the victim as hero, where victimhood is heroised and thus accepted, *The Hunger Games* presents a heroine who starts out as victim and turns into a heroine because she manages to assume control over her situation and turn the mechanisms of victimisation into strategies for resistance – first in commemorating the victim Rue, then in rescuing Peeta along with herself, both in defiance of the game rules made by the Capitol. As accidental and reluctant heroine, Katniss also has clearly anti-heroic traits and almost succumbs to trauma. Aligned to the moon and its goddess, the huntress Diana, the Diana-hero Katniss waxes and wanes: she moves between darkness and light, between her position as victim and heroine, one always conditioning the other. *The Hunger Games* does not celebrate a stereotypical heroic journey from weakness to strength, the heroine overcoming obstacles on the path to eventual triumph. Each of Katniss’s moments of triumph offers new perils, doubts, questions, and burdens. And even though Katniss’s resistance to the Capitol enables others to overcome suppression, Katniss herself pays a very high price, as her sister, whom she initially sets out to rescue, is among the victims of the rebellion. In the end, Katniss is neither a triumphant nor a tragic hero; she is a survivor. As Young Adult dystopian fiction, *The Hunger Games* has didactic tendencies that come built in with the genre. As such, it seems to be making a case for leaving postmodern apathy behind and assuming social responsibility, including the costs that come with it, a point that has frequently been made in earlier dystopian fiction

as well.¹³ The role of the heroic in such dystopian contexts seems specifically to assume such responsibility, to become aware of what one's decisions entail and to accept such consequences: "sometimes it's better to do something wrong than right", the bounty-hunter Rick – also an anti-heroic hero – remarks in Philip Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (Dick 212). The built-in flaws, fractures, and failures that occur when a single individual takes on the burden of a large group merge the hero or heroine with the anti-heroic. Emphatically, in these fictional renderings this is not a taint, but an acknowledgment of human limitation that is also the greatest human strength: making use of the anti-heroic to question outmoded exemplars of heroic traditions. Katniss's strong impulse to help and protect others provides a model for the heroic that has feminine as well as masculine undertones. She is a catalyst more than an instigator, made clear by the fact that most of her rebellious actions are impulsive and become significant only in the interpretation of others. As Diana-hero, Katniss is a heroine of connection between old and new, of transformation. Her ability to reflect the light that others direct onto her, magnify it, and pass it on proposes a concept of the heroic that is predicated on empathy, participation, and transformation, merging masculine and feminine gender stereotypes. If Katniss is indeed the 'most today' of contemporary heroines, as Andreas Kilb claims, then it is tempting to conclude that even in popular culture, which is always accused of simplifications, the anti-heroic, flawed, imperfect, and therefore more complicated hero or heroine retains a stronger attraction than straightforward and clearly outlined [masculine?] heroes.

Stefanie Lethbridge is a senior lecturer at the English Department of Albert-Ludwigs-University in Freiburg and likewise a member of the Collaborative Research Center 948. Her research interests include the heroic in satirical representations in the 18th century and in contemporary popular literature.

¹ See, for instance, Storey 10–12, which follows the argument by Antonio Gramsci.

² *The Hunger Games*, 2008; *Catching Fire*, 2009; and *Mockingjay*, 2010, in the following abbreviated as HG, CF, and MJ. To date, three film adaptations have been released. *The Hunger Games* [2012], dir. Gary Ross and *The Hunger Games: Catching Fire* [2013], dir. Francis Lawrence grossed ca. 400 Mio \$ [Imdb]. *Mockingjay Part 1*, dir. Francis Lawrence, was released on 20 Nov. 2014 to considerable public and critical acclaim.

³ The immense popularity of the novels has spawned a number of essay collections that are journalistic rather than

academic in nature. While the short contributions to these collections mention a large number of issues, they develop few of them in any detail. I will reference them only when immediately relevant to my argument.

⁴ Lena Steveker draws attention to the nostalgic ideals of 'male Selfhood' in the Harry Potter series as well (83).

⁵ This is Joseph Campbell's basic narrative for the heroic.

⁶ In an oral communication during the discussion after a lecture given at Freiburg University in May 2014, Giesen emphatically rejected a possible causal connection that created a hero out of a victim.

⁷ In the film version, Katniss extends her hand directly to the surveillance camera and thus the entire television audience, emphasising the public significance of the death ritual and turning it into an open gesture of defiance.

⁸ The film version makes the connection even more explicit by showing riots in District 11 in direct response to Katniss's gesture.

⁹ Similarly Broad: "Katniss yields to others to make decisions for her, making the correct choice only when there is no choice left to be made" (125). Broad's claim that Katniss does not even choose her own partner in the end is not quite convincing, as Katniss clearly rejects Gale when he cannot tell her whether or not it was his bomb that killed Prim.

¹⁰ Compare the Quora.com discussion on "How similar are Katniss and Haymitch?" <http://www.quora.com/The-Hunger-Games-book-trilogy-and-creative-franchise/How-similar-are-Katniss-and-Haymitch>. 2012. Accessed 14 Nov. 2014.

¹¹ On the symbolic impact of the dandelion, see Broad 123–124. In *Mockingjay*, Peeta temporarily hates Katniss when the Capitol 'hijacks' him, i.e., systematically drugs and conditions him to see Katniss as a threat. But even in his hijacked state, Peeta manages to warn Katniss of the planned bombing.

¹² For Batman as a post-traumatic hero, see Gaine.

¹³ For example in Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* [1953] or Kurt Vonnegut, *Player Piano* [1952].

Works Cited

- Bennett, Tony, and Janet Woollacott. *Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. Houndmills, Basingstoke: Macmillan, 1987.
- Booker, M. Keith. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.
- Broad, Katherine R. "The Dandelion in the Spring": Utopia as Romance in Suzanne Collins's 'The Hunger Games Trilogy.'" *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. Ed. Balaka Basu, Katherine R. Broad, and Carrie Hintz. New York: Routledge, 2013: 117–130.
- Bröckling, Ulrich. „Negationen des Heroischen – ein typologischer Versuch.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 9–13.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 3rd rev. ed. Novato, CA: New World Library, 2008.
- Cartlidge, Neil. "Introduction." *Heroes and Anti-Heroes in Medieval Romance*. Ed. Neil Cartlidge. Cambridge: D. S. Brewer, 2012: 1–8.
- Catching Fire* (2013). Dir. Francis Lawrence. Lions Gate 2014.

- Collins, Suzanne. *The Hunger Games*. London: Scholastic, 2009.
- . *The Hunger Games: Catching Fire*. London: Scholastic, 2009.
- . *The Hunger Games: Mockingjay*. London: Scholastic, 2010.
- Day, Helen. "Simulacra, Sacrifice and Survival in 'The Hunger Games', 'Battle Royale', and 'The Running Man'." *Of Bread, Blood and The Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Ed. Mary F. Pharr and Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland, 2012: 167–177.
- Dick, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz, 2007.
- Firestone, Amanda. "Apples to Oranges: The Heroines in 'Twilight' and 'The Hunger Games'." *Of Bread, Blood and The Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Ed. Mary F. Pharr and Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland, 2012: 209–218.
- Gain, Vincent M. "Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium." *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Ed. Richard J. Gray II and Betty Kaklamanidou. Jefferson, NC: McFarland, 2011: 111–128.
- Giesen, Bernhard. *Triumph and Trauma*. Boulder, CO: Paradigm Publishers, 2004.
- Haroian-Guerin, Gil. *The Fatal Hero: Diana, Deity of the Moon, as an Archetype of the Modern Hero in English Literature*. New York: Peter Lang, 1996.
- Henthorne, Tom. *Approaching the Hunger Games Trilogy: A Literary and Cultural Analysis*. Jefferson, NC: McFarland, 2012.
- The Hunger Games*. Dir. Gary Ross. Lions Gate, 2012.
- Kilb, Andreas. "Das singende, schießende Spottvögelchen." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 20 Nov. 2014: 11.
- Korte, Barbara. "(Re-)Bonded to Britain: The Meta-Heroic Discourse of Skyfall (2012)." *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 2.1, 2014: 68–77.
- Moeschl, Peter. "Das Opfer als Held: Zur Ambivalenz der Viktimisierung." *Weimarer Beiträge* 49.3, 2003: 445–450.
- Mortimore-Smith, Shannon R. "Fueling the Spectacle: Audience as 'Gamemaker.'" *Of Bread, Blood and The Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Ed. Mary F. Pharr and Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland, 2012: 158–166.
- O'Keefe, Deborah. *Good Girl Messages: How Young Women Were Misled by Their Favorite Books*. New York: Continuum, 2001.
- Olthouse, Jill. "'I Will Be Your Mockingjay': The Power and Paradox of Metaphor in the 'Hunger Games' Trilogy." *The Hunger Games and Philosophy: A Critique of Pure Treason*. Ed. George A. Dunn and Nicolas Michaud. Oxford: John Wiley, 2012: 41–55. Print.
- Simmons, David. *The Anti-Hero in the American Novel: From Joseph Heller to Kurt Vonnegut*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Steveker, Lena. "'Your Soul Is Whole and Completely Your Own, Harry': The Heroic Self in J. K. Rowling's Harry Potter Series." *Heroism in the Harry Potter Series*. Ed. Katrin Berndt and Lena Steveker. Farnham: Ashgate, 2011: 68–83.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 6th ed. Abingdon: Routledge, 2012.
- Voss, Dietmar. "Heldenkonstruktionen: Zur Modernen Entwicklungstypologie des Heroischen." *KulturPoetik* 11.2, 2011: 181–202.

Heike Schwarz

„I used to know the words“

Woody Allens *Blue Jasmine* als psychopathologische, ambivalente Antiheldin

Neben Diskursen zum Definitionsbegriff des Antihelden, die sich mit einzelnen Figuren als reinen Antihelden oder Kippfiguren mit antiheroischen Eigenschaften befassen, ist die soziale Einbettung literarischer Werke und ihrer Charaktere von Bedeutung. Vor dem Hintergrund kultureller Metaphern wie zum Beispiel des ‚Amerikanischen Traumes‘¹ können neue Elemente des Heldenhaften oder Antiheldenhaften sichtbar werden. Hier wird vorgeschlagen, die Figuren im Kontext gesellschaftlich-kulturell bestimmter Bedingungen im Sinne des ‚social embedded self‘ wahrzunehmen, im Gegensatz zu Individuen, die sich losgelöst von sozialen oder kulturellen Strukturen bewegen. So kann die Bedingtheit der Figuren bereits auf etwaige [anti-]heroische Eigenschaften verweisen.² Kulturelle Werte werden hier zu einem kollektiven, aber auch individuell erlebten Imperativ, der sich auf die Handlungsweise und nicht zuletzt auf die psychologische Konstitution der Figuren auswirkt. Verletzlichkeit, Entfremdungsempfindungen, versteckte Ängste oder sogar Ich-Auflösung zeigen sich in Verbindung zur kulturell-politischen Einbindung, die Definitionen von sozialem Ansehen und Rang sowie einem individuell oder kollektiv eingeordneten Status zur Folge haben.³ Die fiktionalen Figuren können also niemals losgelöst von den Strukturen gesehen werden, die sie bestimmen, weder physisch noch psychisch. Vor dem Hintergrund des Amerikanischen Traumes werden in der amerikanischen Literatur und im amerikanischen Film fiktionale Figuren als Helden oder Antihelden ausgewiesen, deren Scheitern stets vor der Schablone heldenhafter Taten oder Erfolge gegengelesen wird. Dies gilt für literarische und filmische Figuren wie Jay Gatsby in *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald [1925], Charles Foster Kane in *Citizen Kane* von Orson Welles [1941], Willy Loman in *Death of a Salesman* von Arthur Miller [1949] oder dem anonymen Erzähler und Tyler Durden in *Fight Club* von Chuck Palahniuk [1996]. Die Grundzüge ihres Charakters und ihre psychischen

Strukturen können ohne soziale Einbettung nicht verstanden werden. Auch kann eine mögliche Einordnung als Held oder Antiheld ohne soziale und kulturelle Bedingtheit nicht angedacht werden. Hier soll die Hauptfigur Jasmine Francis aus dem 2013 erschienenen Film *Blue Jasmine* von Woody Allen bezüglich antiheroischer Attribute analysiert und somit gezeigt werden, dass eine Einordnung der Hauptfigur Jasmine als Antiheldin zwar teilweise möglich ist, dass sich anhand dieser ambivalenten Figur aber auch Mechanismen zur Bestimmung eines Antihelden oder einer Antiheldin aufzeigen lassen.

Äußere Faktoren wie der kulturelle Begriff des Amerikanischen Traumes beeinflussen die Selbstwahrnehmung der Figur, so dass sich innerpsychologische Konflikte verstärken. Werden solche äußeren Faktoren als ‚kultureller Imperativ‘ verstanden, also als eine verinnerlichte Schablone, nach der in einer Gesellschaft Erfolg und Scheitern definiert wird und nach der sich der Einzelne bemisst, dann können diese exogenen Faktoren endogene Krisen hervorrufen. Vor allem bei *Blue Jasmine* zeigen sich Schnittstellen von einerseits öffentlich inszeniertem Selbst und von Selbstentblößung sowie mentalem Zusammenbruch andererseits, die man als Prozesse verstehen kann, welche die Diskrepanzen öffentlicher Wahrnehmung und inner-subjektiver Störungen aufdecken. Gerade die Ambivalenz der psychisch labilen Figur Jasmine Francis zeigt ein Wechselspiel von sozialer Performance, die der Soziologie Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life* [1956] als „impression management“ mit „front house“ als Aufrechterhaltung eines Rollenspiels und mit „backstage“, einem Verlust der Rolle, bezeichnet. Die Einbettung in eine Kultur, die nach dem Anthropologen Clifford Geertz auch ein „mental phenom[on]“ und „learned behavior“ (Geertz 17) ist, verweist auf den Menschen, der in einem Netz gefangen ist, das er selbst gesponnen hat: „Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun“ (Geertz 5). Wie das

Beispiel *Blue Jasmine* zeigt, sind nicht nur äußere Verstrickungen, sondern auch innere bis zum Wahnsinn reichende Konflikte vorhanden, die bis zu einer „dionysischen Ich-Auflösung“ (Voss 27) reichen. Diese Konflikte markieren Jasmine Francis als Antiheldin, dennoch zeigen sich anhand der uneindeutigen Figur der Jasmine des Weiteren Dynamiken, die sich im Definitionsdiskurs zum Antihelden selbst manifestieren und über den Antihelden hinausgehen.

1. American Undreaming: [Anti-]held/innen im Kontext der amerikanischen Kultur

In Woody Allens Film *Blue Jasmine* wird der Amerikanische Traum, der besagt, dass genug Anstrengung automatisch zu Wohlstand führt, zum Albtraum. Jasmine ist nicht die ‚self-made woman‘, sondern eine ‚self-unmade woman‘, deren soziale Sicherheit sich parallel zu ihrer inneren Stabilität auflöst. Im Konflikt mit ihrem korrupten Mann und in ihrer neuen Rolle als finanziell ruinierte Person hat sie keine Kontrolle und somit keinen Handlungsspielraum. Allens Porträt einer völlig hysterischen Frau, deren positiven Eigenschaften in einer von Männern negativ dominierten Welt [sexuelle Übergriffe, Aggressivität, Ehebruch, Betrug] verschüttet gehen, mag die Assoziation mit einer Antiheldin trotz männlich dominierter Begriffsdefinitionen anregen.

Operiert man mit den Begriffen ‚Held‘ und ‚Antiheld‘ im Zusammenhang mit amerikanischen Werten und Mythen, kann eine enge Bindung beider Begriffe attestiert werden. [Anti-]heldenhafte Figuren der amerikanischen Erzählkultur scheinen zwischen beiden Polen zu oszillieren. Im Kontext der amerikanischen Gesellschaft wird der Begriff des Helden dem Göttlichen gegenübergestellt und in einen soziologischen Zusammenhang gebracht: „The way to determine the American hero is sociologically“ (Edelstein 45). Der Held wird nach Edelstein soziologisch bestimmt, von der Gesellschaft erst definiert. Denn im allgemeinen Handlungsrahmen,⁴ der von amerikanischen Grundmythen bestimmt ist, mögen agierende Personen zwar glorifiziert werden, dennoch zeigen sie sich menschlich und zugänglich: „The legendary hero of America is the self-made man“ (Irving G. Wylie, zit. nach Paul 367). Auch er kann in „in Relation und Abgrenzung von anderen Formen des Exceptionellen wie dem Übermenschlich-Herausragenden oder Nur-Vorbildlichen, dem Göttlichen, Heiligen oder allgemein Bewunderter“ gesehen werden (von den Hoff u. a. 8). Hier wird der Mensch zu einem Mittler des kollektiven

Ideals einer sich aktiv formierenden polis oder Bürgergemeinschaft, wobei die amerikanische Nationenbildung [nation building] den Rahmen absteckt, innerhalb dessen sich der als heldenhaft titulierte American citizen im Sinne des amerikanischen Mythos bewegen kann.⁵ Das als heldenhaft titulierte Handeln, das sich in einem bewussten und aktiven soziokulturellen Akt der Säkularisierung vom übermenschlich, göttlich Heroischen emanzipiert,⁶ wird deutlich innerhalb eines Selbstfindungs- und Selbstdefinitionsprozesses der sich formierenden amerikanischen Gesellschaft und kann so als Handeln eines ‚self-made man‘ verwirklicht werden, indem dieser ‚self-made man‘ Teil des Amerikanischen Traumes werden darf.⁷ Wie Heike Paul in *The Myths that Made America* aufzeigt, diagnostiziert schon Alexis de Tocqueville in seiner zweibändigen Amerikastudie *De la démocratie en Amérique* [1835 und 1840] den Amerikanern eine „fiebrige Inbrunst“ im Sinne des amerikanischen Exzeptionalismus und der Selbstbestimmung als ‚self-made man‘: „It is strange to see with what feverish ardour the Americans pursue their own welfare, and to watch the vague dread that constantly torments them lest they should not have chosen the shortest path which may lead to it.“ (Tocqueville 471)⁸

Dieses ausgeprägte Streben nach ökonomischem, also auch gesellschaftlich belohntem Erfolg wird generell dem individuellen sowie kollektiv empfundenen Charakter einer „hectic economic activity“ zugeordnet (Paul 367). Individueller Eifer und kollektiv geteilte Mythen des amerikanischen Strebens nach Glück [„pursuit of happiness“], ausgedrückt im Diktum der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, stehen dennoch in Konkurrenz zueinander (vgl. Paul 370), da die selbstzentrierte Motivation im Sinne der uramerikanischen Werte einer staatsunabhängigen Eigenständigkeit [„self-reliance“] entspricht und deshalb kollektiv verordneten Mythen gegenübersteht.⁹ Das Konzept des ‚self-made man‘ scheint zunächst lediglich auf den weißen, wirtschaftlich autarken Mann anwendbar zu sein, da er dem aufklärerischen Ideal des selbstgeleiteten Individuums entspricht (vgl. Paul 369). So ist offenbar die Widerstandsfähigkeit des amerikanischen Siedlers im Kontext der amerikanischen Frontier auch männlich kodiert. Allerdings wird diese männliche Stärke („hyper-male icon“, McNeil 2) bereits früh bereichert durch die Anpassungsfähigkeit des Siedlers schlechthin, gleich welchen Geschlechts. So zeigt sich, dass Frauen in der Siedlungsgeschichte keineswegs passiv bleiben, sondern aktiv Stärke zeigen müssen und fiktionale Aufarbeitungen in amerikanischen Romanen und Filmen, z. B. dem [stereo-]typischen Western, auch

diese Leistungsfähigkeit beider Geschlechter aufzeigen (vgl. Bertelsen). Schon der erste amerikanische Prosabestseller, Mary Rowlandsons *A Narrative of the Captivity and Restoration* aus dem Jahre 1682, fügt dem männlichen Grundcharakter des ‚frontier hero‘ eine ‚frontier heroine‘ hinzu, so dass eine „gender-regulated frontier“ attestiert werden kann (McNeil 2). Die weibliche Figur der ‚captivity narratives‘, in denen Erfahrungen weißer Siedler[innen] in der Gefangenschaft amerikanischer Ureinwohner geschildert und erfolgreich vermarktet werden, fungiert als Prototyp des späteren [männlichen] ‚frontier hero‘ (McNeil 3). Prozesse der Amerikanisierung der sich neu ordnenden Gesellschaft werden hier aufgezeigt.

Das Heldenhafte ist also nicht unbedingt geschlechtsgebunden definiert. Trotzdem stellt sich beim Begriff des Helden die Frage, ob er auf Frauen anwendbar ist. So zeigt Joan Fayer in „Are Heroes Always Men?“, dass durch genderzuweisenden Sprachgebrauch, sie nennt ihn auch sexistisch, Helden oftmals rein männlich konnotiert werden. Militärische Kontexte liefern, laut Fayer, den Hintergrund, warum weibliche Helden eher selten überliefert seien oder das Weibliche schlechthin nicht mit heroischen Eigenschaften verbunden wird (Fayer 25). Dennoch kennt auch die amerikanische Folklore solche Heldinnen wie die historisch nicht gänzlich verifizierte Molly Pitcher, die in den Schlachten des 18. Jahrhunderts auftaucht und explizit als Heldin benannt wird (vgl. Bertanzetti). So selten es Heldinnen oder als Heldinnen bezeichnete Figuren zu geben scheint, Fayer sieht einen Paradigmenwechsel, der besagt, dass Frauen zwar eher selten in einschlägigen Werken zum Heldentum genannt werden, dass sich aber abzeichnet, dass auch Frauen als heroisch gesehen werden können und ihre Unsichtbarkeit in der Geschichte langsam in eine Sichtbarkeit verkehrt wird, wenn Heldenhaftigkeit nicht nur mit physischen Kräften gleichgesetzt wird (Fayer 34).

Physische Kräfte, psychische Stabilität oder zumindest eine gewisse Resilienz sind notwendig, um im Kontext der amerikanischen Kultur zu reüssieren. Naturbeherrschung und Zivildisierung der Wildnis sind elementare Pfeiler des Amerikanischen Traumes (vgl. Adams), der die „upward mobility“ mit Fortschrittsdenken verknüpft (Cullen 66–67). Hier bilden sich Überlebenskampf und -wille ab, es manifestieren sich uramerikanische Eigenschaften in der Transformation des Kontinents der „primitive forests“ (Nash 23) in florierende Industrielandschaften.¹⁰ Die Ökonomisierung des American Dream zeigt sich schon im 17. Jahrhundert in der Berichterstattung des Puritaners William Bradford, der von

der „hideous and desolate wilderness“ spricht (vgl. Nash 23–24), die der amerikanische Bürger bezwingt, um sich sein „Second Eden“ zu erschaffen (Nash 25).¹¹ Ökonomische und ökologische Aussteiger wie der Philosoph Henry David Thoreau in *Walden* [1854] inszenieren sich hingegen als heldenhaft in ihrer Abwehr vom exzessiven Materialismus der Zeitgenossen („Morning brings back the heroic ages“, 71), den schon Tocqueville mehrfach mit „feverish agitation“ (z. B. Tocqueville 484) umschreibt.

In der zeitgenössischen literarischen Aufarbeitung dieser ökonomischen Determiniertheit zeigt sich vermehrt eine Auseinandersetzung mit Heldeninszenierungen, die deutlich ins Antiheldenhafte kippt. Einerseits wird das heldenhafte Bezwingen der amerikanischen Wildnis zur lebensgefährlichen Expedition [*Into the Wild* von Jon Krakauer, 1996], andererseits wird die ökonomische Wildnis der finanzfixierten Gesellschaft zum Auslöser einer psychiatrisch definierbaren Kondition [*Fight Club* von Chuck Palahniuk, 1996] oder Helden fehlen gänzlich, was das Vakuum einer heldenlosen Kultur unterstreicht [die Kurzgeschichtensammlung *Without a Hero* von T. C. Boyle, 1994]: „The vacuum left by the disappearance of the hero, not only in fiction but in real lives“ (Richard Schwarz zit. nach Gleason 23). Im Bezug auf den Verlust oder das Verschwinden des Helden – Alan Edelstein spricht vom Verschwinden des amerikanischen sozial kreierten Helden – schreibt schon Frye Northrop in *Anatomy of Criticism*, dass das Heldenhafte in der europäischen Erzähltradition sich beständig vom großen Mythos weg- und zum Alltäglichen hinbewegt („has steadily moved its center of gravity down the list“, Northrop 46).

Vor dem Hintergrund des Amerikanischen Traumes als Monomythos der amerikanischen Gesellschaft kann der Verlust der Selbstbestimmtheit in Woody Allens Film *Blue Jasmine* zunächst als Oszillieren ins Antiheldenhafte begriffen werden, da er mit Dietmar Voss als Visualisierung eines „Symptoms der strukturalen Krise des Heroischen“ gesehen werden kann (Voss 24). Im Gegensatz zum selbstbestimmten amerikanischen Helden oder der amerikanischen Heldin ist er/sie „machtlos, ohnmächtig“ (ebd.). Im Gegensatz zum Antihelden, der von Voss einen „partiellen Wahnsinn“ attestiert bekommt, der ihn aber nicht aus der Gesellschaft ausschließt (ebd. 27), wird Jasmine von einem zunehmenden Wahnsinn geleitet, der sie schlussendlich komplett aus der Gesellschaft verbannt und die Figur auch von einer empathischen Empfindung der Zuschauer ausschließt. Jasmine schwankt, wenn man sie als Antiheldin versteht, zwischen dem Status einer superreichen, angesehenen Ehefrau und ihrem

Niedergang. Denn wie die Antihelden von Voss verkörpert ihre Existenz „Einsamkeit, Melancholie, gesellschaftliches Außenseitertum“ (Voss 29). Dennoch stellt sich die Frage, ob eine Einordnung der Jasmine Francis als an sozialem und eigenem Anspruch zerbrochene Figur gerade aufgrund der psychopathologischen Seelenstruktur nicht über die des Antihelden hinausgeht.

2. Im Schatten der Heldeninszenierung: Der amerikanische Alptraum

Eine heldenlose Welt zeigt sich nicht zuletzt in den urbanen Höllen naturalistisch-realistischer Romane wie *Maggie, A Girl from the Streets* [1893] von Stephen Crane, *McTeague* [1899] von Frank Norris und *The Jungle* [1909] von Upton Sinclair, die den Wildnis-Plot in die Megastädte Chicago und New York verlegen und die dort im Elend vegetierenden Bevölkerungsschichten porträtieren (vgl. Voss 28). Im Kontext des ‚American Adam‘, welcher als von allen europäischen Zwängen befreiter Mensch in Amerika sein Schicksal selbst in die Hand nehmen, aber auch scheitern kann (vgl. Lewis 1955), und seiner Angst vor Verelendung und Armut, wie sie auch Woody Allens Figur Jasmine determiniert, muss auch F. Scott Fitzgeralds tragische Figur Jay Gatsby verstanden werden. Während sich Herman Melvilles *Bartleby in Bartleby the Scrivener: A Story of Wallstreet* [1853] den ökonomisierten Abläufen der Metropole New York und den irrsinnigen Strukturen der Wallstreet verweigert und so tatsächlich zum Antihelden wird [obwohl er vom religiös geprägten Erzähler durchaus verkürt wird], versucht Jay Gatsby innerhalb des Systems seinen persönlichen amerikanischen Traum zu leben, indem er sich selbst neu erfindet und zum Helden stilisiert: „The truth was that Jay Gatsby [...] sprang from his Platonic conception of himself. [...] So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end.“ (Fitzgerald 105)

In Harold Blooms Analyse zu Fitzgeralds Figur des *Great Gatsby* zeigt sich das Scheitern des vermeintlichen self-made hero: „Gatsby had, for his entire life, sought to improve, to rise up from the circumstances, to be the hero of a Horatio Alger tale. He had even, however unwittingly, marked down his schedule on the inside cover of a tale about an American folk hero.“ (Bloom 73)¹² Gatsbys Versuch, als Geschäftsmann erfolgreich zu sein, misslingt, auch wenn er dem Muster eines autark-solipsistischen Helden und dessen Hypermaterialismus entspricht. Nachdem er als Kind erfolgloser Bauern („unsuccessful

farm“, Fitzgerald 105) dem scheinbar vorbestimmten Lebensweg entrinnen kann, ist Gatsby das personifizierte Sinnbild des Amerikanischen Traumes („the green light“, Fitzgerald 193).

Vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Reüssierens und den Implikationen des selbstbestimmten Erfolgs bzw. Scheiterns breitet sich der Roman *The Financial Lives of the Poets* [2009] von Jess Walter aus. Ähnlich wie der intellektuelle Walter White aus der TV-Serie *Breaking Bad* [2008–2013] erfindet sich der zum Poeten gewordene ehemalige Finanzjournalist Matthew Prior¹³ neu. Aufgrund seiner prekären finanziellen Situation, die auch der Finanzkrise geschuldet ist, erschließt er sich neue Geldquellen, indem er zum Drogendealer wird. Als Antiheld der fiktional aufgearbeiteten Finanzkrise, die die Anpassung an die neuen Verhältnisse erfordert, kann sich Jess Walters Figur mit einer selbstironisch aufgeladenen Weltsicht behaupten: „combining the elements of tragedy with a sitcom“ (Maslin).¹⁴ Schon in seinem 2006 erschienen Roman *The Zero* offenbart Walter die absurd tragischen Verstrickungen des traumatisierten Antihelden Brian Remy nach den Anschlägen von 9/11. Remy daraus resultierende Dissoziation macht er mit durchbrochenen und verschachtelten Plotsträngen und sich wiederholenden Flashbacks greifbar. So zeigt *The Zero* eine von der Stilisierung ihrer Helden bestimmte Kultur und die Diskrepanz, die folgt, wenn diese Stilisierung nur symbolischen Wert hat. Vor dem Hintergrund des Schreckens von 9/11 entwickelt sich eine konstruierte Welt voller neuer Helden, die mit finanziellem Erfolg vermarktet werden, so dass sich die Inszenierung wiederum mit Materiellem verbindet: „a new breed of American hero“ (Heller 11). In *The Zero* werden die Verpackungen von Cornflakes mit Abbildungen der Helden vom Ground Zero verkauft („the breakfast of heroes“, Walter 284). Traumatische Erlebnisse haben in dieser Inszenierung keinen Platz, so dass von einer erzwungenen sozialen Resilienz[haltung] gesprochen werden kann.

Walters eher selten genannter Roman der ‚Nach-9/11-Literatur‘ reibt sich an der Dissonanz von Helden/Antihelden-Typisierungen und erlaubt keinerlei Romantisierungen, wenn er dystopisch-chaotische Elemente entwickelt. Denn die Hauptcharaktere funktionieren zwar einerseits als heldenhaft ikonisierte Männer der Aufklärungstruppen am Ground Zero und können sogar vom Mythos des amerikanischen Helden, der Terroranschläge übersteht, monetär profitieren. Andererseits werden sie durch posttraumatische Belastungsstörungen aus der Bahn geworfen, sind von Alpträumen geplagt und zweifeln am medial vermittelten Heldenbild. In ihrer Abgründigkeit sind sie negative Abziehbilder oder

Schatten des öffentlichen Helden, werden also zu Antihelden, da sie stets gegen den publikums-wirksam propagierten Heldenentwurf ankämpfen müssen. Remys zweigeteilte Persönlichkeit, die zwischen normativen Werten der politisch schwer verletzten Nation und absurder Situationskomik in der Welt von Geheimagenten treibt, ist also selbst zerrissen zwischen oktroyiertem Heldentum und antiheldenhaftem Handeln [etwa wenn er Beweise für Terroraktivitäten fremder Nationen manipuliert und sich Doppelagenten als vermeintliche Terroristen gegenseitig jagen]. Psychopathologische Strukturen traumatisierter Charaktere stehen so in direktem Zusammenhang mit der Gesellschaft, die sie sogar bedingen. Die Charaktere sind also niemals losgelöst von äußeren, sie definierenden Strukturen, was sie zu Kippfiguren macht, die immer wieder ins Antiheldische oszillieren.¹⁵

3. Failed Female: Jasmine als Antiheldin?

Der Verlust materiellen Reichtums und die Unfähigkeit, sich trotz finanzieller Unsicherheit neu zu definieren, charakterisieren die labile Hauptfigur Jasmine Francis in Woody Allens *Blue Jasmine* [2013], der im Titel das Attribut ‚blue‘ im Sinne eines melancholischen ‚Blues‘ als Verweis auf eine depressive Stimmungslage angefügt ist. In seiner 49. Filmarbeit konfrontiert Allen den Zuschauer mit dem sozialen Abstieg und psychischen Verfall der in Manhattan residierenden Jasmine Francis, deren frühere Ehe mit einem Finanzmogul scheinbar unerschöpflichen Reichtum garantierte. Nach der Inhaftierung ihres Mannes, die Jasmine aus der hysterischen Wut auf ihren untreuen Gatten heraus initiiert, versucht sie im Westen der USA ein neues Leben in bescheidenen Verhältnissen bei ihrer Schwester zu führen. Trotz einiger Versuche, in der ihr verhassten Welt minderwertiger Proletarier durchzuhalten und zu arbeiten, und trotz des Versuchs, als ‚trophy wife‘ eines Diplomaten wieder Teil der High Society zu werden, scheitert Jasmine, da sie mit den Betrügereien ihres Mannes verbunden bleibt. Nach einigen Bemühungen, sich die vergangene Welt des Wohlstandes zu imaginieren und so zurückzuholen, existiert sie nur noch im psychopathologischen Eskapismus und endet schließlich als halluzinierende Wahnsinnige auf einer Parkbank.

Der finanzielle Ruin Jasmynes und ihres literarischen Vorbildes, der Südstaatlerin Blanche DuBois aus Tennessee Williams' Theaterstück *A Streetcar Named Desire*, macht beide Frauen zu typischen Figuren der durch die ‚Great

Recession‘ in den USA nun stark etablierten Working Class oder Poverty Studies, welche sich mit fiktional aufgearbeiteten sozialen Fragen, vor allem auch nach den Ereignissen der Finanzkrise um 2008, beschäftigen.¹⁶ Kriminelle Finanzspekulationen liegen wie eine Zeitgeistschablone über dem Film *Blue Jasmine*. Hal, Jasmynes Ehemann, der sich später in der Gefängniszelle erhängt, scheint der realen Figur des Bernard Madoff nachempfunden, der mit einem Schneeballsystem 50 Milliarden Dollar verbrannt hat und nun eine 150jährige Gefängnisstrafe verbüßt, vormals aber als Held der Finanzsysteme galt.¹⁷

Der für jeden Amerikaner geltende Imperativ des American Dream und des wirtschaftlichen Erfolgs, der sich einstellt, wenn man nur hart genug arbeitet, transformiert sich auch für Blue[s] Jasmine zum Albtraum, da sie durch den Verlust von Prestige und des beträchtlichen Vermögens komplett ruiniert scheint. Für Allen gibt es in seinem Film nur den harten Kontrast zwischen vormals erfahrenem Reichtum und Jasmynes elendem Ende, was als Verweis auf den Illusionismus des Amerikanischen Traums gedeutet werden kann. Schon Jacob Riis hat im Jahre 1890 dem American-Dream-Mythos die sozialen Realitäten in seiner Fotodokumentation *How the Other Half Lives* gegenübergestellt, als er die Elendsviertel der Einwanderer in New York festhielt.¹⁸

Die Illusion des Amerikanischen Traumes bleibt in der zerfallenen Psyche Jasmynes zentral erhalten und zeigt den Konstruktcharakter der Inszenierung von Erfolg und der Erfindung eines erfolgreichen Ichs. Ein Vergleichsbeispiel aus dem späten 20. Jahrhundert ist die Figur des Tyler Durden in *Fight Club*. Im frühen 20. Jahrhundert strukturiert sich schon Jay Gatsbys Persönlichkeit durch die Imagination eines erfolgreichen Alter Ego, wenn Fitzgeralds Erzähler von „imagination“ und „Platonic conception of himself“ (Fitzgerald 105) spricht, wobei die Konstruktion betont bleibt: „Personality is an unbroken series of unsuccessful gestures“ (Fitzgerald 4), so dass theatralische Gesten den Status aller Figuren markieren.

Wiederholt spricht Allens Darstellerin Cate Blanchett in Interviews von Jasmine als Antiheldin der heutigen Zeit:¹⁹

There's a tragedy to her clinging onto those threadbare things – a bit like Blanche DuBois, trying to make herself as attractive and alluring as possible. Like Blanche, she has such a romanticised sense of self. Because of the internal pain, sometimes it's easier to exist in a world of fairy lights and fantasy. One of the primary industries in America is fantasy, and so there's a naivety behind that. And I think that makes Jasmine an anti-hero of her time in her way. (Alexander)

Dieser Verweis auf die Illusionsmaschinerie Amerikas und auf eine Fantasie-Industrie betont die Tragik der Figur Jasmine, die vergeblich versucht, ein romantisiertes Selbstbild aufrechtzuerhalten. Eine Einordnung des Antihelden vor der Folie einer inszenierten Fantasie- und Konsumwelt, die von einer Industrie hervorgebracht wird, die sich der Erzeugung von Illusionen verschrieben hat, zeigt die Projektionsfläche des Helden oder des im Sinne dieser [Künstlichkeit erzeugenden] Industrie agierenden Subjekts. In Abgrenzung zum klassischen Helden, der sich in allen erdenklichen Situationen gegen jedwede Situation gewappnet sieht und den Amerikanischen Traum aufrechterhält, ist der Antiheld zunächst eher schwierig einzuordnen:

Anti-hero is a slippery term that can cause a lot of confusion. Simply stated, an Anti-hero is not the opposite of a Hero, but a specialized kind of Hero, one who may be an outlaw or a villain from the point of view of society, but with whom the audience is basically in sympathy. We identify with these outsiders because we have all felt like outsiders at one time or another. (Vogler 34)

Voglers Zitat zeigt zwar die Uneindeutigkeit des Antiheldenbegriffs, jedoch scheint Jasmynes Schicksal den Zuschauer auch zu ergreifen, was ihre Figur teilweise sympathisch macht. Denn Jasmynes Versuch, sich eine neue Existenz aufzubauen, scheint zunächst zu gelingen. Richard Barksdale ordnet in seinem Aufsatz „Alienation and the Anti-hero in Recent American Literature“ den Antihelden im amerikanischen Roman im Sinne einer Entfremdung von der Gesellschaft ein:²⁰ „The anti-hero is the rebel-victim who is alienated from his culture and society“ (Barksdale 6). Der scheinbare Widerspruch zwischen Rebell und Opfer kennzeichnet den inneren Konflikt des Antihelden, im Gegensatz zu dem [naiven] klassischen, aber auch romantischen oder byronischen Helden als Bezwinger auch des inneren Zweifels („maintained a posture of God-like heroism“, Barksdale 2). Barksdales Hervorhebung innerer Konflikte, wie schon bei Voss, würde Jasmine zweifellos als eine Antiheldin markieren, wobei die Fluktuation der Figur selbst, zwischen Selbstzweifeln, extremer Überheblichkeit und Abdriften in Wahnsinn, hier eine eindeutige Zuordnung nicht zulässt.

Durch zahlreiche Rückblenden macht der Film den inneren Zwiespalt einer fast multiplen Persönlichkeit greifbar, deren Vergangenheit die traumatisierende Gegenwart des sozialen Abstiegs bestimmt. Innere Einheit und Stärke sind vollkommen verloren. Dieser Verlust eines verlässlichen [beim Helden manchmal fast naiven]

„Ich-Zentrums“, über das Voss in seiner Abhandlung zum Antihelden schreibt (Voss 27), macht eine vollständige Identifikation mit Jasmine unmöglich.²¹ Jasmine verfügt zwar über die antiheldenhafte Qualität des Ich-Verlusts, kann aber keine „Reflexion“ auf die ganze, teils verdrängte Bandbreite [ihrer] Subjektivität“ bieten (ebd.).

Allens Ambivalenz zwischen Satire, Komödie und dramatischem Sozialportrait einer tragisch Scheiternden siedelt die Figur in einer Zeit der „post crash fable“ (Handy) an. Eine Neuerfindung à la Gatsby oder ein Erfolg ‚per aspera ad astra‘ ist für Jasmine nicht möglich.²² Allerdings geben die Folgen des persönlichen Ruins, der auf die Nachwirkungen der Finanzkrise des Jahres 2008 verweist, solche Möglichkeiten hier auch nicht vor. Jasmine ist eher als ‚antihero of the self-inflicted financial crisis‘ zu betiteln und somit zum Scheitern verurteilt. Allens manchmal ‚versehentlich‘ heldenhafte Antihelden²³ kennzeichnen somit die Paradoxie des amerikanischen Helden/Antihelden-Diskurses. Dieser wandelt zwischen den Extremen des schon im amerikanischen Nationalcharakter implizierten Heldenhaften des an der Frontier gestärkten ‚American Adam‘, der als scheinbarer Antiheld zum [National-]helden werden kann, und seiner späteren Darstellung in Literatur, Film und Kunst, die hinter das stilisierte Heldenhafte den Schatten eines [fast] traumatisierten Antihelden stellt.²⁴ Zeitgenössische Superhelden oder popkulturell ikonisierte Figuren oszillieren ebenfalls zwischen diesen Polen – fiktionale Helden dürfen jedoch ihre antiheldenhaften Komponenten kultivieren, wobei kulturkritische Gegenentwürfe in der Literatur oder der Kunst aufgezeigt werden; Allens Diskurs zur Finanzkrise mag hier präsent sein. Der reale, öffentlich gefeierte Held muss dem Sinnbild des ‚American hero‘ entsprechen. Jasmynes Alptraum der sozial Schwachen in San Francisco, verkörpert z. B. von der stets gut gelaunten Schwester, scheint eher pittoresk, bohemienhaft übersetzt und entspricht kaum der Realität der von Silicon-Valley-Millionären überschwemmten Bay Area von San Francisco.²⁵

„It is natural to believe in great men. If the companions of our childhood should turn out to be heroes, and their condition regal, it would not surprise us... Nature seems to exist for the excellent“, schreibt Emerson 1850 in „Uses of Great Men“ in *Representative Men* (Emerson 7). Jasmynes Vertreibung aus dem Paradies der scheinbar Exzellenten und Superreichen, dem sie nur als Gattin ihres Mannes Hal angehören kann, lässt sich mit dem Klagegedicht Henry David Thoreaus in *Walden* kommentieren, der anmerkt, dass „the mass of men lead lives of quite desperation“ (Thoreau 7).

4. Kollaps und Krise: Empathie und Entwicklung des Wahnsinns in *Blue Jasmine*

Termini, welche die Hintergründe von Finanzmärkten oder Finanzkrisen beschreiben, scheinen oftmals psychiatrisch konnotierte Symptome oder psychisch auffällige Zustände zu betonen: Panikverkäufe, Depression, Gier, Manie und Krise.²⁶ In Bezug auf Jasmine kann von einer persönlichen ‚post-crash traumatic stress disorder‘ die Rede sein. Darüber hinaus werden die hysterischen und theatralischen Charaktereigenschaften Jasmynes einer histrionischen und narzisstischen Persönlichkeitsstörung zugeordnet (Wedding und Nimiec 235). Typisch für eine Narration der Traumatisierung ist die fragmentarische, nicht lineare Komposition des Films, wenn der chronologisch unterbrochene Erzählstrang durch Rückblenden immer wieder Ursache-Wirkungs-Elemente aufzeigt und die Überpräsenz der Vergangenheit in der Gegenwart verdeutlicht. Selbstgespräche, die Jasmine in der Gegenwart führt, werden durch Rückblenden erklärbar, sodass der Zuschauer empathisch am Erlebten teilhaben und die Innenwelt von Jasmine nachvollziehen kann, was den anderen Protagonisten im Film versagt bleibt. Die Anzeichen einer mentalen Sonderlichkeit oder psychischen Krankheit machen eine komplette Identifikation mit Jasmine jedoch unmöglich. Allerdings sind die Symptome des Wahnsinns erklärbar.

Zu Beginn inszeniert sich Jasmine als heitere Person, die sich jedoch bald in einen zynischen Charakter verwandelt. So erfährt das Publikum früh von erfolglosen psychiatrischen Behandlungen: „Believe me when I tell you. They tried six medications on me“ (00:02:10) [Abb. 1]. Die schnelle Aneinanderreihung von Einstellungen, die zunächst eine Jasmine zeigen, die sich als erfolgreich stilisiert, dann aber eine seltsam sarkastische Person, betont die Brüchigkeit der Figur. Krankhafte Selbstdarstellung und theatralische Hysterie verweisen auf das Leben als Bühne, unterstrichen durch die Bildführung der Kamera. Durch Panorama und Halbtotale porträtiert Allen seine Figuren oftmals als Bühnenakteure und zeigt ihre Umgebung als sozialisierende, sie einnehmende Umwelt, etwa bei privaten Feiern, die stets als Herausforderung bezüglich einer optimalen Selbstdarstellung dienen (00:51:54). Zudem wird das vornehme Landhaus als Symbol des verlorenen Status (00:35:49) gezeigt, oder die Arztpraxis, in der Jasmine nun ihren Lebensunterhalt verdienen muss (00:34:00) und in der sie sexuell belästigt wird (00:47:50). Mehrere kontrastierende soziale Umfelder und völlig unterschiedliche gesellschaftliche Milieus sind hier durch schnelle Schnitte unmittelbar

gegenübergestellt und zeigen die verschiedenen Wahrnehmungswelten Jasmynes. Längere Einstellungen und Close-ups verdeutlichen dagegen ihre emotionalen Wandlungen und enormen Stimmungsschwankungen (z. B. 01:07:11).

Ein empathisches Empfinden vonseiten des Zuschauers ist also nur teilweise möglich, da sich Jasmine oft abrupt von einer bemitleidenswerten Sympathiefigur in einen irritierend boshaften, snobistischen Charakter verwandelt. So macht eine sichtlich übernächtigte Jasmine spitze Bemerkungen zur Wohnung ihrer Schwester, während sie jammert, dass sie von Manhattan nach Brooklyn ziehen musste (00:09:53). Sie betont, wie ihr der persönliche Ruin zu schaffen macht und dass sie Ängste hat, was Mitleid hervorruft. Im nächsten Moment erwähnt sie jedoch auch, in der ersten Klasse geflogen zu sein, wobei sie dies als alte Gewohnheit abtut („I splurge from habit“, 00:10:57), was nicht nur ihre Schwester verwundert. Schon hier wird der Zuschauer misstrauisch. Stets sind Verweise auf die Farbe Blau und einen melancholisch sentimental Zustand vorhanden, der sich auch im Soundtrack widerspiegelt. Der Film beginnt wie so viele Filme von Woody Allen mit einem klassischen Song, der die Reise Jasmynes aufzeigt: *Back O’Town Blues* von Louis Armstrong und *Blue Moon* von Lorenz Hart, assoziiert mit besseren, verklärten Zeiten als Synonym für den fragilen, depressiven Zustand in der ansonsten musiklosen Gegenwart.

Klar ersichtlich sind Verweise auf Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire* um die Südstaatlerin Blanche DuBois, deren finanzieller Ruin nach dem Selbstmord ihres Mannes einen kompletten sozialen Niedergang ohne Hoffnung auf gesellschaftliche Rehabilitation zur Folge hat. Am Ende scheint bei Williams die Einweisung in eine geschlossene Anstalt einzige Option, wobei Blanche der psychische Eskapismus einer Halluzination bleibt, als sie den sie abführenden Psychiater als Gentleman interpretiert, der sie aus einer feindlichen Umgebung rettet: „I have always depended on the kindness of strangers“ (Williams 153). In Williams’ Stück ist der Duft nach Jasmin ein olfaktorisches Merkmal der gut situierten Frau: „Oh, I guess he is just not the type that goes for jasmine perfume, but maybe he is just what we need to mix our blood now that we’ve lost Belle Reve“ (Williams 40). Blanche weist hier auf den Proletarier Stanley hin, der mit animalischer Brutalität weiblicher Verführungskunst trotz oder sich später nur durch Gewaltakte äußert, denn Blanchés Avancen und Verführungsversuche als Manipulationsmittel funktionieren bei Stanley zunächst nicht. Blanche muss sich einer männlich dominierten Welt unterwerfen; und auch Jasmine muss sich Grenzüberschreitungen von Männern

gefallen lassen, jedoch kann sie sich in der von ihrer souveränen Schwester determinierten Umgebung nicht etablieren. *Blue Jasmine* und die Verfilmung von *A Streetcar Named Desire* durch Elia Kazan von 1951 ähneln sich in ihrer Bildsprache und der Übertragbarkeit des Plots, der Figurenkonstellation, der Psychologisierung und Konditionierung der Figuren in Bezug auf Objekte und Statussymbole sowie dem Konsum von Drogen und Alkohol. So scheint Williams' Figur Blanche zu trinken, um sich in Tagträume zu flüchten: „She is drinking to escape it“ (Williams 122). Kazans Blanche scheint stets Zugang zu Alkohol zu haben, Allens Jasmine mixt Alkohol und Psychopharmaka: „For some reason my Xanax isn't kicking in“ (00:59:31).

Der Wahnsinn beider Frauen ist einerseits durch individuelle Persönlichkeitsstrukturen begründet, andererseits interpretieren beide, Williams und Allen, die Erkrankung ihrer Figuren auch als sozial bedingt. Man kann also nicht nur von einer persönlichen, sondern auch von einer gesellschaftlichen Wahnerkrankung sprechen, einer ‚social disorder‘. Nicht nur, dass Jasmine aus den ‚Krebsgeschwüren‘ des Hyperkapitalismus stammt, welcher innerhalb des Kapital- und Aktienmarktes wuchert, man also von einer kranken Kapitalordnung sprechen kann. Die Gesellschaft erlaubt auch keine Rehabilitation, nachdem Jasmine die kriminellen Machenschaften ihres Mannes öffentlich gemacht, einen Skandal ausgelöst, und sich persönlich damit ruiniert hat.

Beide Figuren, Blanche und Jasmine, müssen am Ende scheitern. Sie haben verloren, gegen sich selbst, gegen die Gesellschaft. Dies trifft auf Blanche zu, deren Vergewaltigung durch Stanley zu einem psychischen Kollaps führt, nachdem die Gewalttat verschwiegen und Blanche in eine psychiatrische Anstalt verbracht wird. Dies trifft auf Jasmine zu, die scheinbar keinen Platz finden kann in der Welt ihrer Schwester. Sie sind, und das macht die eindeutige Zuordnung zum Antihelden ambivalent, immer im Moment einer möglichen empathischen Regung durch ihre penetrante Künstlichkeit unerträglich. Sie sind beide hysterisch, ‚überkandidelt‘, affektiert, empathielos, getrieben von manierierter Künstlichkeit und einem nicht greifbaren Wahnsinn. In ihrer Außenseiterrolle kommentieren sie nie nur ihre als ungerecht empfundene Umgebung, und so macht es die dargestellte Verachtung bezüglich scheinbar minderwertiger Kulturen und sozial niedriger gestellter Schichten unmöglich, Partei für die Figuren zu ergreifen. Stets scheinen sie eine komplette Identifikation zu verderben. Die Oszillation der Figuren Blanche und Jasmine zwischen sozialer Performance als erfolgreicher Figur und verzweifelter Selbstentblößung weist auf den Versuch eines ‚impression management‘ hin, der Stilisierung des Selbst nach außen.

Nach dem Soziologen Erving Goffman in seiner Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* ist die soziale Interaktion durch Rollenspiele charakterisiert, so dass die Charaktere als Akteure zwischen Performance [„front house“] und Verlust der performativen Illusion [„backstage“], also einem ‚Fallen aus der Rolle‘, wechseln. Die Aufrechterhaltung einer konstruierten Selbstdarstellung, sei diese auch wenig authentisch, ist auch für Blanche und Jasmine maßgeblich.

Wie bei *The Great Gatsby*, der sich selbst erfindet, scheint für Jasmine nur die Neuerung relevant: „I met someone, I am a new person“ (01:10:36). Am Anfang des Films erfährt man durch Jasmynes Schwester Ginger, dass ‚Jeanette‘ angekommen sei, die sich in Jasmine umbenannt hat, nachdem sie ihren späteren Ehemann getroffen hat. Mit dieser Umbenennung erhofft sie, als Sinnbild der Neuerung, als eigene Marke, bei ihm anzukommen (00:11:52). Diese Markenbildung wird durch Statussymbole und Luxusmarken gefördert, die im Film von Jasmine vorgeführt werden, um ihren gesellschaftlichen Stand zu verdeutlichen.²⁷ Entsprechend muss die Kleidung Jasmynes leiden und sichtlich verwahrlosen, was ihren sozialen und emotionalen Abstieg verstärkt zum Ausdruck bringen soll. Mit ihren Markenaccessoires wirkt Jasmine in der Umgebung ihrer Schwester fremd. Jasmynes ständige Forderung an die Schwester, einen sozial höher gestellten Mann zu finden, scheint Ginger zu infizieren, so dass auch sie in ein theatralisches ‚Gehabe‘ verfällt (01:12:37). Rollenspiele sind Fassade und retuschieren lediglich den Selbstbetrug. Auch Jasmynes Mann Hal kann nur als erfolgreicher Finanzmogul agieren, weil er die Regeln des ‚impression management‘ versteht.

Die Opposition von Illusion und Realität betont den Verdrängungscharakter der Rollenspiele. In einer Kernszene zwischen Jasmine und Gingers Söhnen fällt Jasmynes Maske, so dass für einen Moment eine ehrliche Bestandsaufnahme zumindest vor kindlich-ahnungslosem Publikum möglich ist. Der Kernsatz lautet: „There's only so many traumas a person can withstand until they take to the streets and start screaming“ (01:07:21) [Abb. 2]. Es folgt eine endgültige Offenbarung vor den Kindern: „That's right boys, they picked me up on the street talking to myself and gave me something called Edison's Medicine“ (01:08:00). Zwar kann Jasmine in dieser Szene noch kurz die Fassung bewahren, obwohl sie gerade eingesteht, dass sie Kenntnis von Hals kriminellen Handlungen als Finanzhai hatte, aber nicht mehr bei ihrem Eingeständnis („But a cheat is a cheat“, 01:08:49) der persönlichen Verletzung durch den ehebrechenden Mann. Somit spielt für sie die emotionale Seite des Betrugs eine größere Rolle als

das kriminelle Verhalten, von dem auch sie profitiert hat. Einerseits zeigt sie eine verletzte Seele, andererseits Gleichgültigkeit.

Die Wechsel zwischen scheinbarer Idylle und immer wiederkehrenden Schockmomenten aus der Vergangenheit zeigen die extremen Gefühlschwankungen, die in Jasmine aufwallen – eine Persistenz der Vergangenheit. Die Verdrängungsmechanismen, die notwendig waren, um die Illusion der heilen Welt der Superreichen aufrechtzuerhalten, sind mit einem Mal obsolet. Schon die Existenz als Nutznießerin größten Reichtums kann Jeanette alias Jasmine zunächst nicht zu einer Identifikationsfigur oder gar einer Antiheldin machen. Erst der Bruch mit dieser Illusion kann sie zu einer Identifikationsfigur oder einer sympathisch scheiternden Antiheldin umformen. Ihre Rolle, die sie krampfhaft aufrechtzuerhalten versucht, ist die des verkörperten Amerikanischen Traumes, wobei kriminelle Mechanismen im Hintergrund von ihr durchschaut, aber öffentlich verleugnet werden. Diese Verdrängungsmechanismen werden wiederholt aufgezeigt, etwa wenn Jasmine attestiert wird, sie habe eine eigene Art, die Dinge nicht zu sehen: „She just looked the other way“ (00:07:20). Jasmynes absichtsvolles Verdrängen ist zwar Voraussetzung für ihren Lebensstil, bedingt aber auch ihren Untergang, denn Allens weibliche Hauptfigur ist passiv ins Verderben gefallen, hat weder die Fähigkeit noch die Kraft zu handeln, nicht einmal autonom erlebte Subjektivität. Ihre einzige Aktion, bei der sie ins Geschehen eingreift und die kriminellen Machenschaften ihres Mannes anzeigt, schadet ihr letztendlich nur selbst, da sie eine Mitwisserschaft zugibt. Sie ist fatal und der Versuch eines Neuanfangs, der ins Leere läuft. Jasmine ist nicht imstande, Vorsorge zu treffen oder durch eigenständiges Handeln nach der selbstverschuldeten Vertreibung aus dem Paradies die Geschicke selbst zu lenken. Passivität, sich den Tatsachen zu verweigern und die Untreue und finanziellen Machenschaften des Ehemannes zu verdrängen, und Aktivität, aus verletztem Stolz den Ehemann anzuzeigen, führen sie ins Verderben. Allerdings zeigt Allen hier seine tragische Figur als Opfer nicht nur ihrer Vergangenheit, sondern auch als Opfer aller Strukturen, die sie nicht als eigenständiges Individuum agieren lassen. Eine Loslösung von der Illusion ist aber unmöglich, sodass schlussendlich der innere Konflikt weiter besteht, der eine Bewältigung der Vergangenheit nicht zulässt. „I used to know the words“, äußert Jasmine während einer akustischen Halluzination auf einer Parkbank, wenn sie zu den Klängen von *Blue Moon* abdriftet, „now they're all a jumble“ (01:33:20) [Abb. 3] – alles ist schlussendlich nur ein vollkommenes Chaos.

5. Fazit

Woody Allens Neuinterpretation von Tennessee Williams' „anti-heroine“ (vgl. Siegle und Handy) ist in eine sozialpolitische zeitgenössische Kulturkritik eingebettet und stellt eine „Tragödie ohne Katharsis“ (Handy) dar. Mit Hilfe von Cate Blanchetts außergewöhnlicher Schauspielkunst und ihrer Einordnung der Figur als Antiheldin kann in gewisser Weise Sympathie für eine vom Leben gebeutelte Hauptfigur geweckt werden. Die als extrem empfundene Demütigung des sozialen Abstiegs aus dem Olymp der amerikanischen Finanzhelden, deren Repräsentantin Jasmine zu gerne darstellte, kann das Durchschnittspublikum allenfalls als kurios wahrnehmen, da der Lebensstil der Superreichen kaum als üblich bezeichnet werden kann. Jasmine, geborene Jeanette, bleibt also in ihrer selbst definierten Rolle von vornherein distanziert und wird erst zum Negativbild ihrer Projektion, wenn sie in die Welt der Normalbevölkerung eintreten muss. Hier zeigt sich der „Zerfall des idealen Ichs... des Prunk-Egos“ (Schmidt). D. W. Winnicotts Konzept des ‚true self‘ als Authentizitätskern der Identität wird hier paradoxerweise verkehrt, da dass scheinbar echte Ich nur Fassade ist. Jasmynes unstetes Wandern zwischen ihrem, nun im Sinne von Winnicott, wahren [verletzten] und falschen Ich [Inszenierung] steht im Kontrast zu liebenswert gezeichneten Figuren wie der Schwester Ginger und deren grundehrlichem Freund Chilly.

Im Gegensatz zur schöngestigen, weniger unsympathischen Antiheldin Blanche DuBois, der in *A Streetcar Named Desire* zweifelsohne Gewalt angetan wird, kann Allens Jasmine nicht eindeutig zugeordnet werden. Als gesellschaftlicher Teil der sich selbst glorifizierenden Finanzwelt wird sie von der „heroine [who] is partly responsible for getting what she deserves“ (Prose) zu einem bedauernswerten, psychisch derangierten Subjekt ohne Ich-Kern, fixiert auf punktuelle Glücksmomente in der Vergangenheit. Es ist der Prozess der Transformation selbst, der als antiheldenhafte Reise tituliert werden kann, die Verwandlung von einer eher distanziert und kritisch beäugten Personifizierung des Amerikanischen Traumes in ein bedauernswertes Wesen. Die Figur kann also per se nicht als grundsätzliche und ständige Antiheldin eingeordnet werden. Relevant sind stets psychologische Vorstellungen des Überideals des erfolgreich agierenden amerikanischen Bürgers („remaining illusion of self-worth“, Prose) im Vergleich zur tatsächlichen Existenz in eigener, selbstverschuldeten Misere, wobei stets der Imperativ zur Selbstoptimierung bestehen bleibt als „master of reinvention“ (Kermode). Innere

Widersprüche sind zwar schon in der Jasmine inspirierenden Figur Blanche DuBois angelegt, da sie aus Selbsterhaltungstrieb überhebliches Gebaren an den Tag legt. *Blue Jasmine* aber zeigt mit der szenischen Umsetzung des dicht mit typischen Dialogen Woody Allens bestückten Filmablaufs, dass sich der gebrochene Charakter der Jasmine aus reinen Widersprüchen zusammensetzt (vgl. Dargis).

Wenn eine Inszenierung des Helden [wie verschiedene Beiträge dieser Zeitschrift schon erläutert haben, vgl. Butter] also eine öffentliche ist, deren kollektives Ansehen Teil der Definition ist (vgl. Wulff), dann ist Allens Jasmine im Diktum des amerikanischen Traumimperativs gefangen, dessen Grundqualität nicht nur der heldenhaft errungene Erfolg, sondern auch dessen Inszenierung ist. Inszenierung und verinnerlichte psychologische Projektion des Erfolgsimperativs als einzig wahre Existenzmöglichkeit sind im Film elementar. Die Dissonanz, die sich aus den widersprüchlichen Persönlichkeiten Jasmynes ergeben, erzeugt erst eine Spannung, die in einem weniger ambivalenten Antihelden nicht vorhanden sein mag, der grundsätzlich dem gesellschaftlichen Ganzen kontrastiv gegenüber steht. In *Blue Jasmine* ist der Versuch einer Neuentdeckung und einer Rückkehr in die High Society [über die Annäherung an einen erfolgreichen Diplomaten] erfolglos und wird zerrieben von der Spannung, die der Figur Jasmine innewohnt.²⁸

Allens dramatische, tragische und abschreckende Figur ist gekennzeichnet durch Einsamkeit, Isolation, Verzweiflung, Passivität und Scheitern – Grundzüge des Antiheldenhaften. Der Antiheld als Sympathieträger weist aber Brüche auf, weil eine Identifikation mit einer Abnormalität diese zu einer hysterischen, wenn auch teilweise nachvollziehbaren mentalen Dissonanz transformiert. Ein ‚per aspera ad astra‘ – trotz des Zwischenschritts der Einsicht/Erkenntnis, also ‚per rationem/perspicentiam‘ – kann es schlussendlich nicht geben. Als Symbolfigur des vergangenen Ruhms der Wallstreet kann sie nicht in die Gegenwart der neuen Sozialordnung oder der sozialen Realität als agierendes Subjekt übertreten. Als ihr Sohn auf ihre Bitte um Hilfe erwidert „I want the past past“ (1:28:07) und sie abweist („Don’t spoil everything, just get out of my life so I can move on“, 1:28:30), bleibt nur Flucht in die Illusion, denn der Zutritt zu Bereichen der Neuentdeckung ist auch sozial verwehrt. Hans J. Wulffs Definition des Antihelden besagt unter anderem, dass sie „unter der Geschichte [leiden]“ und dass sie „meist zufällig in die Mühlen der großen und offiziellen Geschichte“ geraten (Wulff). Jasmine gerät durch eigene Taten in existentielle Not. Die Antihelden, so Wulff weiter, „zerbrechen am Anspruch des vorgegebenen

Kollektivs, sind erst wieder sicher, wenn sie dem hegemonialen Zwang des großen Geschehens entkommen“ (ebd.). Jasmine zerbricht am eigenen Anspruch genauso, wie sie keinerlei Chancen auf einen Neuanfang hat. Sie bleibt gebrandmarkt [Auflösung der Verlobung, die sie neu stabilisiert hätte], sie ist ausgeliefert [sexuelle Übergriffe, keinerlei Rückzugsmöglichkeiten], bleibt schlussendlich heimatlos und kann „dem großen Geschehen“ nicht entkommen. Zwar kann sie im Sinne Wulffs das „Wertesystem von innen her als sinnlos ausleuchten“, wenn ihr Schicksal die Oberflächlichkeit des materiellen Reichtums entlarvt. Andererseits beweist gerade ihr Scheitern, dass sie in ihren psychologischen Transgressionen nur teilweise als Antiheldin gelesen werden kann.

Der Verlust der Selbstbestimmtheit der Jasmine Francis kann in Bezug auf den amerikanischen Monomythos zunächst als Oszillieren ins Antiheldenhafte begriffen werden, da ihre Ohnmacht und ihr Abgleiten in den Wahnsinn offensichtlich wird. Doch weist die Figur der Jasmine nur teilweise, insbesondere abschnittsweise, Merkmale eines antiheldenhaften Charakters auf. Zu berücksichtigen sind das als soziologische Imperativ verstandene Diktum des Amerikanischen Traumes, der Begriff der self-reliance und der als typisch amerikanisch verstandene Drang der Neuentdeckung. Die Figur als sozial definierte und somit kommunitaristische Antiheldin, als ‚social embedded self‘ zu begreifen, macht innerhalb inszenatorischer Prozesse der Selbstdarstellung und Außenwirkung nach Goffman Sinn. Eine punktuelle Figuranalyse erscheint eher ambivalent. Im Sinne eines sozialdarwinistisch reflektierten Daseins muss sich Jasmine somit den Gesetzen einer psychologischen Projektion von heldenhaften Tugenden unterwerfen. Dennoch zeigt sich, dass eine Einordnung der Jasmine Francis als an sozialem und eigenem Anspruch zerbrochene Kippfigur gerade aufgrund der psychopathologischen Seelenstruktur über eine Figur der Antiheldin hinausgeht. Was bleibt ist Illusion, Halluzination und Zerstörung.

Heike Schwarz ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik der Universität Augsburg und arbeitet an einem Projekt über ‚*Ecopsychopathology*‘ in *American Literature and Art*.

¹ Zur Begriffsgeschichte des Amerikanischen Traumes siehe Nate, Richard. *Amerikanische Träume: Die Kultur der Vereinigten Staaten in der Zeit des New Deal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

² Zum Begriff des Kommunitarismus siehe Axel Honneths *Kommunitarismus*, Shlomo Avineri und Avner de-Shalit's *Communitarianism and Individualism* und Will Kymlickas *Contemporary Political Philosophy*.

- 3 Zum Begriff des sozialen Ranges siehe Robert Fullers *Somebodies and Nobodies: Overcoming the Abuse of Rank*.
- 4 Grundbegriffe der amerikanischen Mythen vor dem Hintergrund des persönlichen Erfolgs sind Individualismus, soziale Mobilität und Aufstieg, Freiheit, Gleichheit einer scheinbar klassenlosen Gesellschaft, Wettbewerb, Wachstum, Industrialisierung, Urbanisierung, Erfolg und Scheitern (vgl. Paul 367–407).
- 5 Edelstein sieht hier die Gesellschaft, die auswählt, wer als Held gelten und davon profitieren kann („people choose their heroes“, Edelstein 45).
- 6 Diese Loslösung vom Göttlichen meint hier die Loslösung von der ursprünglichen Definition des Wortes ‚hero‘, dem das Oxford English Dictionary eine Vermittlungsfunktion zwischen „gods and men“ ausübt (OED 1989, 171) sowie die Verwendung von ‚heroine‘/‚heroina‘, die auf eine Zwischenmacht von Göttin und Frau hinzuweisen scheint (siehe Fayer 26).
- 7 Amerika als Mythos wird also aktiv gestaltet oder ‚gemacht‘. Vgl. hierzu insbesondere die postkolonialistische Geschichtsvermittlung dieser aktiven Teilnahme im zweiteiligen Band von Carol Berkin u. a., Hg. *Making America: A History of the United States*. Cengage: Stamford, 2015.
- 8 Kursivsetzung durch die Autorin.
- 9 Diese Eigenständigkeit entspricht einem Urvertrauen auf die eigene Urteilsfähigkeit, die der amerikanische Transzendentalist Ralph Waldo Emerson in seinen Aufsätzen „Self-Reliance“ [1841] und insbesondere „Experience“ [1844] zum Ausdruck bringt, wo er von „self-trust“ spricht (Emerson 99).
- 10 So attestiert wiederum Alexis de Tocqueville den Amerikanern zunächst lediglich ein Streben nach Naturunterwerfung (vgl. Nash 23), wobei später die amerikanische Natur selbst zum Sinnbild des Nationalstolzes der Amerikaner stilisiert wird, wie sich in der Gründung der Nationalparks wie dem Yosemite Park im frühen 20. Jahrhundert zeigt.
- 11 Als typisches Beispiel des heldenhaften Amerikaners kann der von Gregory Peck in *The Yearling* [1946] verkörperte Farmer gelten, der in einer Kulisse der pathetisch überhöhten Frontiersituation den Gefahren der Wildnis und persönlichen Krisen trotzen muss.
- 12 Der amerikanische Schriftsteller Horatio Alger entwickelte im 19. Jahrhundert in seinen auch als Groschenromane bezeichneten Werken Figuren, die durch Fleiß den amerikanischen Traum leben und sozial aufsteigen.
- 13 Der Name Prior, der auch ‚früher‘ oder ‚vormals‘ bedeutet, mag darauf verweisen, dass ein neuer Lebensabschnitt begonnen hat und eine Neuerung notwendig ist.
- 14 Auf ähnlich satirische Weise wird die Finanzkrise in der Filmkomödie *Fun with Dick and Jane* [2005] vorweggenommen, in der ein Vorstadtpaar den Verlust ihrer Statussymbole zu verbergen versucht. Die Finanzkrise von 2008 wird in Anlehnung an die *Great Depression* der 1930er Jahre in den USA auch *Great Recession* benannt. Ähnliche Statusdiskurse in Narrativen der Vorstadt [‚suburb‘ oder ‚urban sprawl‘] zeigen sich in den Romanen *The Virgin Suicides* [2002] von Jeffrey Eugenides oder *Little Children* [2004] von Tom Perrotta. Nicht zuletzt muss auf die Figur des von James Dean verkörperten prototypischen Antihelden der Hollywoodkultur der 1950er Jahre verwiesen werden, den dieser in *Rebel Without a Cause* [1955] eindrucksvoll stilisiert.
- 15 Siehe Laings *The Divided Self*, der genau diesen Zusammenhang beschreibt. Dies gilt auch im Sinne der sogenannten Antipsychiatriebewegung, die das Auftreten schizophrener oder anderer psychopathologischer Symptomatiken als Folge gesellschaftlicher Restriktionen einordnete (vgl. Kotowicz und vor allem den prominentesten Vertreter der Antipsychiatriebewegung, Thomas Szasz).
- 16 Generell sei auf Judith Goodes Buch verwiesen, das Jahre vor der Finanzkrise erschien: *New Poverty Studies:*

The Ethnography of Power, Politics, and Impoverished People in the United States. New York: University Press, 2001.

- 17 Für den Zusammenhang zwischen der ‚Great Recession‘, Konflikten der Mittelklasse sowie generell ökonomischen gesamtgesellschaftlichen Fragen siehe Thomas Pikettys vieldiskutierte Studie *Capital in the 21st Century*. Harvard: Cambridge University Press, 2014. Ebenso erwähnt werden soll die Studie „Testing Theories of American Politics: Elites, Interest Groups, and Average Citizens“ von Martin Gilens and Benjamin I. Page in: *Perspectives on Politics*. 12.03.2014: 564–581. Einflussreiche Gruppen der Oberklasse werden hier den wenig[er] einflussreichen Bevölkerungsgruppen der ‚average citizens‘ gegenübergestellt.
- 18 Zur Illusion des Amerikanischen Traumes siehe Gregory Clarks „The American Dream is an Illusion“.
- 19 Blanchetts Klassifizierung scheint gerne übernommen zu werden. In Besprechungen zum Film wiederholen sich die Hinweise zu Jasmine als Antiheldin.
- 20 Zum Begriff der Entfremdung siehe Erich Fromms Definition in *The Sane Society*: „The fact that man does not experience himself as the active bearer of his own powers and richness, but as an impoverished thing, dependent on powers outside himself, unto whom he has projected his living substance“ (Fromm 121).
- 21 Im popkulturell geprägten Internet trifft man auf Definitionen des Antihelden, die ihn mit einer coolen Hipstergestalt identifizieren, etwa mit dem *Big Lebowski*, den man auch als liebenswerten Loser bezeichnen könnte. Exemplarisch dafür sei auf das Urban Dictionary verwiesen [inklusive Grammatikfehler]: „Mostly they are intriguing and can therefore can be very, very, SEXY“ (Urban Dictionary online).
- 22 Diese Unfähigkeit und das bittere Ende des Films haben beim amerikanischen Publikum teilweise für Unbehagen gesorgt, da es dem uramerikanischen Grundsatz der ‚self-reliance‘ und einer Auflösung des Konflikts zuwiderläuft. In Internetkommentaren zum Film wird ein zweiter Teil ange-regt, um Jasmine eine Regeneration zu gönnen [siehe z. B. den Tweet „Man I hope there’s a sequel to Blue Jasmine“, McHale, Joel. 24.02.2014, 14:02. Tweet.]
- 23 Allens Antihelden werden meist von ihm selbst verkörpert. Als Beispiele können *Die letzte Nacht des Boris Gruschenko* [1975], vor allem aber *Zelig* [1983] dienen, wobei letzterer ironischerweise eine völlige Auflösung seiner Identität mit dem Leitsatz „Be yourself“ verkaufen kann.
- 24 Eine Neuinterpretation dieses Antihelden mag auch in *Born on the Fourth of July* [1989] stattfinden, wo kriegsversehrte Vietnamveteranen heldenhaft neue Identifikationswege finden. Eindeutiger Antiheld wäre *Forrest Gump* [1994], der jedoch amerikanische Werte nicht unterläuft, sondern trotz scheinbarer Defizite aufgrund stabiler Strukturen des US-Staates reüssieren darf und somit zum Helden wird.
- 25 In die Kritik an Allens Film floss der Vorwurf, die aktuellen sozialen Umwälzungen und die Gentrifizierung der Bay Area auszusparen. In der Tat scheint Allen nicht explizit darauf einzugehen, jedoch kann der Hinweis auf diese Konflikte fruchtbar für die Interpretation des Films als Studie des Sozialdarwinismus sein. Soziale Konflikte und die Googlebusse, welche die gut bezahlten Angestellten von San Francisco, dem teuersten Pflaster der USA, zum Silicon Valley fahren, werden nicht erwähnt (zu den Konflikten siehe Gabriel Metcalf, <<http://www.citylab.com/cityfixer/2014/01/its-not-too-late-make-san-francisco-affordable-again/8106/>>). Allens ‚Proletarier‘ sind herzliche und ehrliche Menschen mit echten Gefühlen und frei von theatralischen Gesten.
- 26 Siehe dazu David Cohens *Fear, Greed and Panic: The Psychology of the Stock Market*. Chichester: Wiley, 2001. Allgemein wird angenommen, dass der Begriff der ‚Great Depression‘ von der als zu stark erscheinenden Bezeichnung der finanziellen ‚Krise‘ ablenken sollte (vgl. Manchester).

27 Offensichtlich werden ikonische, als Statussymbole konnotierte Modeaccessoires verwendet, so etwa die Birkin Bag von Hermes, Koffer von Louis Vuitton, Chaneljacken, Diamantschmuck etc.

28 Vgl. dazu die Umschreibung „dissonance deepens the tension“ (Dargis).

Literatur

„Anti-Hero“. 25. Oktober 2005. *Urban Dictionary*. 29. November 2014. <<http://de.urbandictionary.com/define.php?term=Anti-Hero>>.

A Streetcar Named Desire. Reg. Elia Kazan. Warner Bros, 1951.

Adams, James. *The Epic of America*. New York: Simon Publications, 1931.

Adornán, Johanna. „Ein seltsames, seltenes Talent.“ 2. November 2013. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 23. Mai 2014. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/woody-allen-im-gespraech-ein-seltsames-seltenes-talent-12645821.html>>.

Alexander, Ella. „Cate Blanchett's Help For Woody Allen.“ 24. September 2013. *Vogue UK*. 28. November 2014. <<http://www.vogue.co.uk/news/2013/09/24/cate-blanchett-blue-jasmine-interview---woody-allen-film>>.

Avineri, Shlomo und Avner de-Shalit. *Communitarianism and Individualism*. Oxford: University Press, 1995.

Barksdale, Richard K. „Alienation and the Anti-hero in Recent American Literature.“ *The College Language Association Journal*. Volume X. September, 1966: 1–10.

Bertanzetti, Eileen Dunn. *Molly Pitcher: Heroine*. New York: Chelsea, 2001.

Blue Jasmine. Reg. Woody Allen. Warner Bros, 2013.

Butter, Michael. „Cincinnatus Popularized: The Heroization of William Henry Harrison during the Election Campaign of 1840.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 2.1, 2014: 16–28.

Clark, Gregory. „The American Dream is an Illusion.“ 26. August 2014. *The Foreign Affairs*. 5. Februar 2015. <<http://www.foreignaffairs.com/articles/141932/gregory-clark/the-american-dream-is-an-illusion>>.

Cullen, Jim. *The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press, 2003.

Dargis, Manohla. „Pride Stays, Even After the Fall.“ 25. Juli 2013. *The New York Times*. 12. April 2014. <<http://www.nytimes.com/2013/07/26/movies/cate-blanchett-stars-in-woody-allens-blue-jasmine.html>>.

Edelstein, Alan. *Everybody is Sitting on the Curb: How and why America's Heroes Disappeared*. Westport: Praeger, 1996.

Egger, Christoph. „Ein schwerer, aber kein tragischer Fall.“ 20. November 2013. *Neue Zürcher Zeitung*. 10. April 2014. <<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/film/ein-schwerer-aber-kein-tragischer-fall-1.18188984>>.

Emerson, Ralph Waldo. *Representative Men: Seven Lectures by Emerson*. Rockville: Manor, 2008.

---. *Self-reliance, and Other Essays*. Mineola: Dover, 1993.

Evans, Iwan-Price. „Fight Club, Falling Down and the Anti-Corporate Anti-Hero.“ *Cultrbox*. Januar 2013. 28. November 2014. <<http://cultrbox.com/2014/01/13/fight-club-falling-down-and-the-anti-corporate-anti-hero/>>.

Fayer, Joan. „Are Heroes Always Men?“ *American Heroes in a Media Age*. Susan J. Drucker and Robert S. Cathcart. New York: Hampton Press, 1994: 24–35.

Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Ebooks. Web. 25. November 2014. <<http://www.planetebook.com/ebooks/The-Great-Gatsby.pdf>>.

Fromm, Erich. *The Sane Society*. New York: Routledge, 2008.

Fuller, Robert W. *Somebodies and Nobodies: Overcoming the Abuse of Rank*. Gabriola Island: New Society, 2003.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.

Gleason, Paul William. *Understanding T. C. Boyle*. Columbia: South Carolina Press, 2009.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University Press, 1956.

Gómez-Galisteo, M. Carmen. *Early Visions and Representations of America*. New York: Bloomsbury, 2013.

Handy, Bruce. „Woody Allen's Blue Jasmine Is Perhaps His Cruellest-Ever Film.“ 5. März 2014. *Vanity Fair*. 12. April 2014. <<http://www.vanityfair.com/online/daily/2013/07/movie-review-blue-jasmine-woody-allen>>.

Heller, Dana. *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*. New York: Macmillan, 2005.

Honneth, Axel. *Kommunitarismus: Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften*. New York: Campus, 1995.

Kermode, Mark. „Blue Jasmine – Review.“ 29. September 2013. *The Guardian*. 30. März 2014. <<http://www.theguardian.com/film/2013/sep/29/blue-jasmine-review>>.

Kotowicz, Zbigniew. *R. D. Laing and the Paths of Anti-Psychiatry*. London: Routledge, 1997.

Krakauer, Jon. *Into the Wild*. New York: Doubleday, 1996.

Kymlicka, Will. *Contemporary Political Philosophy*. Oxford: Clarendon, 1990.

Laing, Ronald D. *The Divided Self*. London: Tavistock, 1969.

Leslie, Edward E. *Desperate Journeys, Abandoned Souls: True Stories of Castaways and Other Survivors*. New York: Houghton Mifflin, 1988.

Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: University Press, 1955.

MacNeil, Denise Mary. *The Emergence of the American Frontier Hero 1682–1826: Gender, Action, and the Emotion*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Manchester, William. *The Glory and the Dream: A Narrative History of American 1932–1972*. Toronto: Bantam Books, 1980.

Maslin, Janet. „When Fiscal Ebola and Free Verse Collide.“ *The New York Times Online*. Web. 16. September 2006. <http://www.nytimes.com/2009/09/17/books/17maslin.html?_r=0>.

Nash, Roderick Frazier. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press, 2001.

Northrop, Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton: University Press, 1957.

Paul, Heike. *The Myths that Made America*. Bielefeld: transcript, 2014.

Prose, Francis. „Watching Her Drown.“ 15. August 2013. *New York Review of Books*. 11. April 2014. <<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/aug/15/blue-jasmine-watching-her-drown/>>.

- Rowlandson, Mary. *The Sovereignty and Goodness of God, Together with the Faithfulness of His Promises Displayed: Being a Narrative of the Captivity and Restauration of Mrs. Mary Rowlandson*. London: Scholastic, 1682.
- Schmidt, Thomas E. „Ein Nimbus von Kühle.“ 7. November 2013. *Zeit Online*. 10. April 2014. <<http://www.zeit.de/2013/45/film-blue-jasmine-cate-blanchett>>.
- Schwarz, Richard W. *John Harvey Kellogg, M. D.* Nashville: Southern Publishing Association, 1970.
- Seigle, Lauren. „Blanche Dubois: Antihero.“ 12. April 2014. WR: Journal of the CAS Writing Program. 10. April 2014. <<http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-2/seigle/>>.
- Szasz, Thomas. *Anti-Psychiatry: Quackery Squared*. New York: Syracuse University Press, 2009.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. Vermont: Everyman, 1995.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. New York: Norton, 2007.
- Vogler, Christopher. *The Writer's Journey, Mythic Structures for Writers*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2007.
- Voss, Dietmar. „Von Ahab zu Schwejk. Formen des Antihelden im Spannungsfeld problematischer Heldentypen der Moderne.“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 23–36.
- Walter, Jess. *The Financial Lives of the Poets*. New York: Penguin Books, 2009.
- . *The Zero*. New York: Harper Collins, 2006.
- Wedding, Danny und Ryan M. Niemiec. *Movies and Mental Illness: Using Films to Understand Psychopathology*. Boston: Hogrefe, 2014.
- William, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. 05. März 2015. <<http://jhampton.pbworks.com/w/file/53101025/Streetcar.pdf>>.
- Winnicott, D. W. „Ego Distortion in Terms of True and False Self.“ *The Maturation Process and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. New York: International University Press, 1965: 140–152.
- Wulff, Hans J. „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss.“ 05. März 2015. <<http://www.derwulff.de/2-107>>.



Abb. 1: „Theatralische Show und Selbstdarstellung“ (00:02:10)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].



Abb. 2: „Stimmungsschwankungen“ (01:07:21)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].



Abb. 3: „Zusammenbruch“ (01:33:20)
[DVD *Blue Jasmine*, Warner Bros.].

Christiane Hadamitzky

A Non-hero Gone Wild

Ben Stiller's Adaptation of *The Secret Life of Walter Mitty*

The Secret Life of Walter Mitty, a short story by James Thurber which appeared in *The New Yorker* in March 1939, tells the story of a nobody whom the reader accompanies on a round of shopping. Mitty is not only an Everyman, he is a non-hero who does as he is told by his wife although his own impulses would tell him otherwise; for example, he does not feel quite old enough yet to wear overshoes but does so anyway because his wife tells him to. To compensate for his dissatisfaction in real life, Walter Mitty drifts into daydreams which turn his everyday actions into heroic adventures. Instead of driving a car he is piloting a hydroplane through a storm, then suddenly performing life-saving surgery on a dying patient, and minutes later bombing German ammunition dens while really sitting in a hotel lobby waiting for his henpecking wife. It is his dream-world achievements that take Mitty through the meaninglessness of his real-world life and transform him into "*Walter Mitty, the Undefeated, inscrutable to the last*" [Thurber's emphasis in text]. Thus, the protagonist of the story is most strongly characterised by all those things he is *not*. The discrepancy between his wish to be extraordinary and his real-life actions serves to highlight his mediocrity, his non-heroism.

In 2013, the story, the appeal of which lay mostly in the fact that every reader could relate to Walter Mitty in his rather unremarkable, normal life that does not live up to his big dreams, was brought to the big screen. Ben Stiller is the second director – after Norman McLeod in 1947 – to turn the story of little more than 2000 words into a full-length film, and in his version the world of Walter Mitty seems to be all about certainty and security. In the opening scene, the audience sees him sitting in a sparse apartment in pale colours. A small, plain man is using his spare time in the morning to balance his checkbook and to pine for his co-worker on an online dating site because he is too insecure to talk to her in real life. Even the decision to send her a "wink" online takes him minutes of deliberation, and when he

finally clicks on the smiley-face the system does not work. Being an orderly guy, Mitty calls the dating service's hotline about the malfunction and is openly confronted with his mediocrity:

"You left a lot of this stuff, like the 'Been There, Done That' section, you left it blank."

"Yeah, I think I skipped it."

"Okay, you got to help me out here, man. Don't skip stuff."

"Okay, well, I haven't really been anywhere noteworthy or mentionable."

"Have you done anything noteworthy, mentionable?"

(*The Secret Life of Walter Mitty* 00:04:00)

Upon this cue question, Mitty "zones off" as he calls it later on, into a daydream about saving his co-worker's three-legged dog from a building which is about to explode and giving her a self-designed prosthetic leg for the animal, thereby winning her admiration. The dream sequence ends with her exclaiming, "God, you're noteworthy!" (00:05:00) In real life, however, his dream only results in him missing his train and being late for his job at *LIFE Magazine*, where he works as a 'negative asset manager', an analogue position endangered by the impending digitalisation of the magazine. When he meets his crush Cheryl at work, the self-confidence of his daydream is gone. The camera captures him from a high angle, thus presenting a small, mousy man who is lost for words (and actions) when facing a situation which outcome he cannot predict.

Having presented the private man, the film then goes on to show the professional Walter Mitty. Although as unconfident and shy as in his personal relations, he is introduced to the audience as a man who loves his work and the images of spectacular places and extreme activities he is dealing with and who is passionate about the magazine. There is a sequence in which a coy Mitty dressed in old-fashioned grey clothes is standing under the magazine's motto, bolted in big letters to the lobby wall – "To see

the world, things dangerous to come to, to see behind walls, draw closer, to find each other, and to feel. That is the purpose of *LIFE*" (00:06:51). This might make the audience laugh, but nevertheless one genuinely believes that Mitty wants to contribute to the realisation of his motto.

Walter Mitty seems to be the epitome of a non-hero in the sense that lacks any heroic characteristics. Under *LIFE*'s banner of extraordinariness, he is living a life of mediocrity, conventions, and unobtrusiveness. This is emphasised through various contrasts; not only do the magazine's spirit and Mitty's daydreams of heroism and daring highlight his real life of security, but he also – like the negatives he is working with – seems to be the complete opposite of how his co-worker Cheryl describes her Mr. Right: "Adventurous, Brave, Creative" (00:01:27). Mitty himself is neither adventurous ["I haven't really been anywhere noteworthy" (00:04:00)], nor brave [when a group of 'transition managers' working on the digitalisation of the magazine talk down on him, he is lost for words and can only stand up to them in his daydreams], nor creative, since he only works with other people's creativity, processing their photographs.

However, Walter Mitty's ordinary, non-heroic life takes a rapid turn; *LIFE*, which is going to be transformed into an online publication, is working on its last printed issue, and when the negative of the last cover image, depicting what the photographer terms the "quintessence of life" (00:11:55), cannot be found, Mitty goes on a globe-spanning hunt to find it. Motivated by his sense of duty [it is his job to produce the image] and with the persuasion of Cheryl, who tells him to "connect the clues" (00:18:28), he embarks on an unrealistic, near-absurd trip to track down the photographer. His journey first takes him to Greenland, where he jumps out of a helicopter into the sea, is attacked by a shark, and escapes death by seconds. A ship then takes him to Iceland, where he skateboards towards an erupting volcano. His action-hero trip – which is so surreal the viewer sometimes expects it to turn out to be a daydream – is frequently interrupted by phone calls from Todd, the online dating service staffer, who is delighted that he can now update Mitty's "Been There, Done That" section and who finally, when Mitty is standing on the ridge of a Himalayan mountain, proudly informs him: "You have a profile now, congratulations!" (00:30:41)

As Mitty grows bolder and his surroundings become more and more impressive, the camera angles change, showing the protagonist taller and in saturated colours. The small grey man is transformed into the unshaven, active, broad-shouldered, and tanned man Walter imagined himself to be in one of his first daydreams in

which he took Cheryl by storm. When this new and improved version of Mitty finally finds the photographer, he not only discovers that he had the negative all along but also learns a life lesson: The photographer tells him that – in the most beautiful of situations – he does not take pictures because they distract him from the fullest possible experience of life and that living life to the fullest should be Mitty's goal. Thus, he returns from his journey of self-discovery a changed man: an action hero returning to a non-hero's life. Equipped with his new confidence – and his new "adventurous, brave and creative" style – he has the courage to talk to Cheryl, and together they look at the cover of the last print-version of *LIFE*, the picture for which Mitty had passed on to the layout department without peeking at. The cover is a black-and-white image of Walter Mitty himself, dreamily looking at a sheet of negatives, withdrawn into a world of his own. With this shift of focus from the grand scenes of life [or *LIFE*] to the small, seemingly unimportant negative asset manager, the non-hero gets his acknowledgement and attention and the reassurance that he is worthy of admiration just as the adventurous men who want "to see the world, things dangerous to come, ..." (00:06:51). However, this is where the film goes wrong, since the version of Mitty depicted on the cover, the small, slim man in his grey jacket lost in the images of the wide world that inspire his daydreams, does not exist anymore. Not only is the Walter walking hand in hand with Cheryl in the New York sunshine now the tanned, broad-shouldered version of his older self who has learned to dress better, but he has lost his imagination as well. When Cheryl asks him, "How's the daydreaming going?", he answers: "Lately less" (01:29:20). Thus, the story of the ordinary fellow finally being recognised does not play through, since Mitty has to become a different person in order for his former, ordinary, non-heroic self to be validated.

One critic entitled his review of the film "Everybody Knows a Walter Mitty" (Huber) – I'd argue just the opposite. Everybody might have known a non-hero like Thurber's Walter Mitty, but Stiller's Mitty seems to be a non-hero gone wild, a mousy man transformed into a superhuman action hero that the audience can only relate to through the representation of his past self. The audience might have been able to identify with the unheroic man depicted on the cover of *LIFE Magazine*'s last issue, the average, everyday guy. This Walter Mitty that "everybody" might know, though, does not exist anymore by the end of the film.

Christiane Hadamitzky is a research associate in project C4 of the Collaborative Research Center 948 at Albert-Ludwigs-University in Freiburg. She is working on her dissertation *Competing semantics and modes of presentation – the negotiation of the heroic in Victorian magazines between 1850 and 1900*.

Works Cited

Huber, Joachim. "Jeder kennt einen Walter Mitty". *DIE ZEIT*. 02. January 2014. <<http://www.zeit.de/kultur/2014-01/film-walter-mitty>>.

Thurber, James. "The Secret Life of Walter Mitty." *The New Yorker*. March 19 1939. 02. January 2014. <<http://www.newyorker.com/magazine/1939/03/18/the-secret-life-of-walter-mitty-2>>.

The Secret Life of Walter Mitty. Dir. Ben Stiller. Twentieth Century Fox, 2014.

Friederike Richter

Böse Blicke, Gift und Feuer

Drachenkämpfe am Beispiel der isländischen *Göngu-Hrólfs saga* sowie von Thors Fischzug

Der ‚böse Blick‘ ist eine visuelle Verzauberung durch Blickkontakt. Von diesem Augenzauber, der Faszination, kann eine tödliche Gefahr, z. B. in Form von Erschrecken und Erstarren ausgehen (vgl. Weingart 190–193). In der isländischen Literatur des Mittelalters wird der böse Blick zwar nicht mit einem äquivalenten Terminus bezeichnet, aber dass das Konzept existierte, wird aus den Schilderungen verschiedener Blicke deutlich.¹ Diese Blicke haben unterschiedliche Kraft, sie können zerstören, z. B. das Schwert des Gegners im Kampf stumpf machen, oder töten. Allgemein ist die Beschreibung von Augen und Blicken in der altnordischen Literatur ein wichtiges Element bei Personenbeschreibungen und ermöglicht Rückschlüsse auf die jeweiligen Charaktereigenschaften. So werden Lassen zufolge die Blicke von Königen und Helden häufig formelhaft als scharf beschrieben und stehen für Macht, Stärke und männlichen Status (Lassen 17–25). Umgekehrt können mit der Beschreibung des Blickes auch die negativen Eigenschaften einer Person ausgedrückt werden: Der zerstörerische Blick kann für einen dämonischen Charakter stehen (vgl. Lassen 25–26, 31–42). Die Inhaber von bösen Blicken teilen oft weitere Gemeinsamkeiten, sie sind zumeist zauberkundig oder haben Drachengestalt,² das gilt auch für die nachfolgend analysierten Wesen. Sie fordern die jeweiligen Protagonisten der Erzählung im Kampf heraus, damit diese siegreich aus der Prüfung hervortreten können. Sie agieren somit als Antagonisten und können – wenn sie überwunden wurden – zur Genese einer Heldenbiografie beitragen. Ihre Aufgabe ist es, den Protagonisten den Beweis ihrer heldischen Eigenschaften – Mut, Stärke, Tapferkeit und Kampfeskunst – abzuverlangen: Sie gelten somit als Herausforderer des Heroischen. Dadurch, dass sie mit übernatürlichen Kampfmitteln gegen die Protagonisten antreten, wird die Außergewöhnlichkeit des Helden noch stärker hervorgehoben.

Nachfolgend werden zwei herausstechende Drachenkämpfe der isländischen Literatur des Mittelalters analysiert. Beide Beispiele haben

gemeinsam, dass sie die Darstellung der im Kampf eingesetzten Blicke mit Metaphern im semantischen Feld von ‚Schrecken‘ beschreiben. Die Analyse der Begriffswahl legt nahe, dass so zum einen die wichtigste Funktion des bösen Blickes umschrieben wird – der tödliche Schrecken, den der böse Blick bei den Gegnern auslösen soll – und der Begriff sich zum anderen auf antike Vorstellungen zurückführen lässt. Zuerst wird die literarische Überlieferung des bekanntesten Drachenkampfes der nordischen Mythologie – Thors Kampf gegen die Midgardschlange – und die aktuelle Forschungsdiskussion dazu vorgestellt und weiterentwickelt. Hierbei steht die Darstellung des Mythos in der *Húsdrápa* im Fokus, in der sich Held und Monster ein Duell mit Blicken liefern und die Blicke, mit denen Thor die bösen Blicke der Midgardschlange abwendet, mit Schlangenmetaphern verknüpft werden. Darin zeigt sich, dass die Darstellung von bösen Blicken nicht auf die Figur des Antagonisten beschränkt ist. Als Zweites folgt die Analyse des gestaltwechselnden Grímr ægir, der gegen den namensgebenden Helden der *Göngu-Hrólfs saga* kämpft und trotz seiner besonders elaborierten Ausgestaltung bisher kaum Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Von beiden Widersachern – der Midgardschlange als auch Grímr ægir – droht als gefährlichste Kampfweise der böse Blick. Darüber hinaus machen sie vom Giftspeien oder Feueratem Gebrauch. Beide Widersacher vereint auch die Drachengestalt: Bei der Midgardschlange handelt es sich um eine monströse, giftspeieende Wasserschlange, die im Weltmeer liegend das Land umschließt. Grímr ægir hat zwar eigentlich Menschengestalt, kann sich aber in einen Flugdrachen verwandeln und in dieser – aber auch in Menschengestalt – Gift und Feuer speien.³ Solche Kämpfe von jungen [männlichen] Helden gegen Drachen sind nicht nur in einigen altnordischen Textgattungen ein beliebter Topos zur „Inszenierung von Heroentum“ (Teichert, *Der monströse Heros* 146, vgl. auch de Vries 288), dies gilt auch für andere Texte des europäischen Mittelalters.

Trotz verschiedener Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Darstellungen der beiden nachfolgend analysierten Drachenkämpfe, wenngleich sie sich mit ähnlichen Vorstellungen in Verbindung bringen lassen, von denen einige bereits aus der Antike bekannt sind. Die zwei antiken Gestalten, die sich durch ähnliche Eigenschaften – tödlicher Blick bzw. Anblick sowie Feueratem und Schlangengestaltmerkmale – auszeichnen, sind der Basilisk und Medusa. Sie werden in die Analyse miteinbezogen.

1. Thor und die Midgardschlange

Der am häufigsten und vielfältigsten überlieferte Mythos der nordischen Mythologie ist der sogenannte Fischzug Thors, der einen von zwei Kämpfen Thors mit der Midgardschlange schildert [Abb.]. Der Kern des Mythos ist, dass Thor von einem Boot aus versucht, die Midgardschlange zu angeln. Als die Midgardschlange angebissen hat, versucht Thor sie mit aller Kraft aus dem Wasser zu ziehen. Die Midgardschlange ist eines derjenigen Ungeheuer der nordischen Mythologie, die als Bedrohung der kosmologischen Ordnung verstanden werden. In der literarischen Überlieferung stellt der Moment ihres Herausziehens durch Thor die Kraftprobe und den dramatischen Höhepunkt des Fischzugs dar. Am Ende gleitet die Midgardschlange jedoch immer wieder zurück ins Meer, die verschiedenen Texte unterscheiden sich darin, ob die Midgardschlange letztlich von Thors Hammer getötet wurde oder nicht.⁴ In einigen Texten werden die Blicke Thors und der Midgardschlange im Moment dieser Kraftprobe beschrieben:⁵ So starrt in der *Ragnarsdrápa* die Midgardschlange erbarmungslos zu Thor hinauf,⁶ dagegen beschreibt Eysteinn Valdason in seinem titellosen Skaldengedicht, wie Thor die Midgardschlange mit durchdringenden Augen ansieht.⁷ In zwei Überlieferungen wird der Blickkontakt jedoch als gegenseitig dargestellt: In der *Húsdrápa* sowie der *Gylfaginning* der *Prosa-Edda*. In der Darstellung der *Gylfaginning* der *Prosa-Edda* starrt Thor die Midgardschlange mit durchbohrendem Blick an, während diese ebenso zurückstarrt und Gift bläst.⁸ Es wird zusätzlich noch bemerkt, dass diese Szene auch für den Betrachter ein furchterregender Anblick⁹ sei – somit wird auch diesem Anblick zwar nicht tödlicher, aber doch auffälliger Schrecken zugeordnet. In der *Húsdrápa* (Str. 4–5) ist das gegenseitige Anstarren unter Verwendung zahlreicher Kenninge¹⁰ höchst bildhaft umschrieben:

Innmáni skein ennis
öndóttis vinar banda;
öss skaut ögigeislum
dorðsæll á men storðar.

En stirðþinull starði
storðar leggs fyr borði
fróns á folka reyni
fránleitr ok blés eitri.¹¹

Der Innenmond glühenden Stirn [= Auge] des Freundes der Götter [= Thor] schien; der beliebte Ase [= Thor] schoss Schreckensstrahlen auf das Halsband der Erde [= Midgardschlange].¹²

Aber das steife Netztau der Erde [= Midgardschlange] starrte mit funkelnden Augen über Bord auf den Prüfer der Schar des Landes aus Knochen [= Thor] und spie Gift.¹³

Während die Midgardschlange mit funkelnden Augen zu Thor starrt und Gift speit, ist die Beschreibung Thors besonders bemerkenswert: Thor schaut nicht einfach nur zurück, sondern schießt Schreckensstrahlen [Dat. Pl. ‚өгigeislum‘; Nom. Pl.: ‚өгigeislar‘] aus seinen Augen auf die Midgardschlange. Thors Blick werden in den Darstellungen dieser Konfrontation sowohl in *Húsdrápa* als auch *Gylfaginning* waffenähnliche Qualitäten zugeschrieben.¹⁴ Hier vermag er den Blick sowie das entgegengeschnaubte Gift der Midgardschlange abzuwehren. Im Ragnarök-Mythos über den Untergang der Götterwelt stirbt Thor am Gift der Midgardschlange, allerdings erst wenige Augenblicke nachdem er sie erschlagen hat (*Prosa-Edda, Gylfaginning*, Kap. 51, 50; *Lieder-Edda, Völuspá* Str. 56, 17).

Beim Fischzug ist Thors Blick als scharfer Blick des Helden dargestellt, den Lassen wie auch den bösen Blick als Konstruktionen des jeweils anderen Endes der Skala der kraftvollen Blicke zuordnet (Lassen 39, 109). Keinem dieser beiden Pole zuzuteilen sei der Schlangenblick, der eine eigene Kategorie dazwischen darstelle und mit Odin assoziiert werde. Dieser sei als Ausdruck von königlich-übernatürlicher Stärke eine positive Charaktereigenschaft und weniger von zerstörerischer Gewalt (Lassen 39–42). Allgemein fasst Lassen die verschiedenen Beschreibungen von Thors scharfem Heldenblick in der literarischen Überlieferung als Ausdruck seiner Männlichkeit und der damit verbundenen Stärke auf, die er zur Verteidigung der Ordnung von Miðgarðr und Ásgarðr, der Menschen- sowie der Götterwelt der nordischen Mythologie, benötigt (Lassen 114–115). Nach Teichert findet hingegen im Moment des gegenseitigen Anstarens in der *Húsdrápa* eine Art Rollentausch statt,

in dem der Drachenkämpfer Thor sich zeitweilig in einen Drachen verwandelt. Diese temporäre Metamorphose würde u. a. dadurch dargestellt, dass Thor mit den Schreckensstrahlen schlangenartige Blicke aussende und sich somit die Grenze zwischen Held und Monster auflöse (*Der monströse Heros* 160–161).¹⁵ Nachfolgend sollen nun die Formulierungen in der vierten Strophe der *Húsdrápa* analysiert werden, in denen geschildert wird, wie Thors Blick mit Konzepten des Schlangenblickes sowie des bösen Blickes verschmilzt. Es handelt sich zum einen um die Umschreibung von Thors Blick als Schießen von „ægigeislum“ [„Schreckensstrahlen“] und zum anderen um die Kenning für Thors Auge „innmáni ennis“ [„Innenmond der Stirn“], beide greifen auch Vorstellungen des Basilisken¹⁶ auf, wie nachfolgend dargestellt wird. Dass Thors Blick nun nicht nur als heldisch-scharf, sondern auch mit den Eigenschaften seines drachengestaltigen Widersachers assoziiert wird, lässt sich als Metapher für Thors übernatürliche Stärke und Entschlossenheit, es mit der monströsen Midgardschlange aufzunehmen, erklären.¹⁷

Das Kompositum ‚ægigeislar‘ [„Schreckensstrahlen“] ist eng mit ‚ægishjálmr‘ [„Schreckenshelm“] verwandt, beide nutzen dasselbe Erstglied ‚ægir‘ [„Schrecker“], auf das auch später im Zusammenhang mit Grímr ægir noch eingegangen wird.¹⁸ Der Schreckenshelm ist primär aus den isländischen Bearbeitungen des Nibelungenstoffes bekannt, und es wurde nahegelegt, dass er womöglich von Vorstellungen des bösen Blickes des Basilisken geprägt wurde (vgl. Teichert, *Schreckenshelm* o. S.; von See u. a., *Edda-Kommentar* 5 442–444). Beim Schreckenshelm handelt es sich um die Kopfbedeckung des Drachen Fáfnir, durch den alle, die ihn betrachten, in Schrecken versetzt werden. Nachdem Sigurd Fáfnir erschlagen hat, nimmt er den Schreckenshelm an sich.¹⁹ Dass der Begriff auch metaphorisch genutzt wird, zeigt sich im *Sǫrla þáttr* (vgl. Teichert, *Schreckenshelm*, o. S.). Darin wird der tödliche Blick des Dänenkönigs Hǫgni mit der Formulierung „ægishjálmi í augum“ („Schreckenshelm in den Augen“, *Sǫrla þáttr* 381) beschrieben. Hǫgni kann ähnlich wie Grímr ægir nur mit List erschlagen werden: Heðinn empfiehlt Ívarr, sich Hǫgni von hinten zu nähern, um nicht von dessen bösem Blick getroffen zu werden. Ähnlich wie im *Sǫrla þáttr* wird der böse Blick des Basilisken in der isländischen enzyklopädischen Überlieferung beschrieben:²⁰ Der Basilisk habe „eitr í augum“ („Gift in den Augen“, Jónsson, *Alfræði Íslenzk. AM 194 8vo* 39; *Rímbeigla* 356). Auch diese Formulierung ordnet die tödliche Wirkung den Augen zu und als ‚Gift‘ kann auch der ‚Schreckenshelm‘ in Hǫgnis Augen verstanden werden, der die gleiche Wirkung

zeigt wie der Blick des Basilisken. Wenn man nun die Formulierung von *Sǫrla þáttr* und *Húsdrápa* vergleicht, fallen Gemeinsamkeiten auf, die in ähnlichen Vorstellungen vom bösen Blick begründet liegen müssen: In der *Húsdrápa* werden zwar ‚ægigeislar‘ und nicht ‚ægishjálmr‘ dem Auge zugeordnet, doch das dadurch evozierte Bild – Gefahr im furchterregenden Blick, der einer tödlichen Waffe gleicht – stimmt überein. Die Ähnlichkeit zwischen den Beschreibungen von Hǫgni und des Basiliskenblickes wird noch deutlicher im folgenden Absatz, in dem die Kenning für Thors Auge betrachtet wird.

Thors Auge wird in der *Húsdrápa* mit der Kenning „innmáni ennis“ als der „Innenmond der Stirn“ umschrieben. Nur ein weiteres Mal ist diese Kenning für ‚Auge‘ – in der Variante „ennimáni“ [„Stirnmond“] – belegt (Teichert, *Der monströse Heros* 161).²¹ In der *Arinbjarnarkviða* Str. 5 von Egill Skallagrímsson wird so der Blick von König Eiríkr blóðøx beschrieben. Wie Thor die Midgardschlange konfrontiert Eiríkr seinen Antagonisten Egill mit Blicken:²²

Vasa tunglskin
tryggt at líta
né ógnlaust
Eiríks bráa,
þás ormfránn
ennimáni
skein allvalds
ægigeislum.²³

Der Mondschein von Eiríks Brauen war weder ohne Schrecken noch ungefährlich anzuschauen, wenn des Alleinherrschers schlangenglänzender Stirnmond vor Schreckensstrahlen schien.²⁴

Neben der fast gleichen Kenning für ‚Auge‘ fällt eine weitere Gemeinsamkeit auf: Auch König Eiríkr blóðøx sendet ‚Schreckensstrahlen‘ aus seinem als ‚Stirnmond‘ umschriebenen Auge. Das Wort ‚ægigeislar‘ ist ausschließlich in *Húsdrápa* und *Arinbjarnarkviða* überliefert (vgl. Teichert, *Der monströse Heros* 161). In beiden Skaldengedichten wird somit das Auge, der ‚Stirnmond‘ bzw. ‚Innenmond der Stirn‘, konzeptuell direkt mit den ‚Schreckensstrahlen‘, dem bösen Blick, verbunden. Die Augen von König Eiríkr blóðøx werden darüber hinaus explizit mit Drachen bzw. Schlangen in Verbindung gebracht, sie werden als „ormfránn“ [„schlangenfunkelnd“] beschrieben. Auf ähnliche Weise wird in der *Húsdrápa* der Blick der Midgardschlange mit dem verwandten Adjektiv „fránleitr“ [„funkelnd“] bezeichnet. Die Kenning, die das Auge als ‚Stirnmond‘ bzw. ‚Innenmond der Stirn‘ umschreibt, evoziert das Bild eines einzelnen, hell leuchtenden Fleckes auf der Stirn Thors bzw. Eiríks blóðøx. Es ist auffällig, dass das Auge durch die

Kenning benannt wird und der Blick nicht nur durch ein Verb aus dem semantischen Feld des Sehens beschrieben wird.²⁵ Da das Verständnis von Kennungen immer weiteres Wissen voraussetzt, könnte hier der Basilisk Pate gestanden haben: Nach Plinius d. Ä. kennzeichnet die Stirn des Basilisken ein weißer Fleck, der einem Diamant ähnelt (*Naturalis Historiae* VIII, Kap. XXXIII 78, 64). Zuvor schon wurde in der *Arinbjarnarkviða* Str. 4 erwähnt, dass der König einen ‚ægishjálmr‘ trägt, mit dem er regiert und der für Macht und Überlegenheit steht.²⁶ In der *Arinbjarnarkviða* kommen somit sowohl ‚ægishjálmr‘ als auch ‚ægigeislar‘ zusammen mit der Augenkenning ‚Stirnmond‘ und einem schlangenartigen Blick vor. Auch wenn der weiße Stirnfleck des Basilisken in der isländischen Überlieferung nicht explizit erwähnt wird,²⁷ evozieren die Darstellungen in *Húsdrápa* und *Arinbjarnarkviða* das Bild des Basilisken. Dies könnte bedeuten, dass Thors Überlegenheit in der *Húsdrápa* durch die metaphorische Assoziation mit dem Basilisken, dem König der Schlangen, womöglich zusätzlich betont wurde. Erst nach einem Schlag von Thor auf den Kopf sinkt die Midgardschlange zurück ins Meer, wobei die *Húsdrápa* offen lässt, ob der Schlag die Midgardschlange tötet. Thor tritt als Sieger aus dieser Kraftprobe hervor.

2. Grímr ægir, der gestaltwechselnde Widersacher in der *Göngu-Hrólfs saga*

In der nachfolgend analysierten *Göngu-Hrólfs saga*²⁸ (*GHR*) kämpft der Held Hrólfur gegen seinen zauberkundigen Widersacher Grímr ægir, der im Kampf seine Gestalt vom Menschen zum Drachen wandeln kann. Grímr greift Hrólfur darüber hinaus mit Gift und Feuer an und im Moment des Todes geht von ihm die Gefahr des bösen Blickes aus. Er besitzt damit neben der zeitweiligen äußeren Gestalt eines Drachen auch die mit Drachenfiguren assoziierten Kampfeigenschaften. Gemäß der Textgattung²⁹ geben die Auseinandersetzungen der verschiedenen Königreiche – auf der einen Seite König Hreggviðr von Novgorod und seine Tochter Prinzessin Ingigerðr, unterstützt von Hrólfur, auf der anderen Seite Seekönig Eirekr, unterstützt vom Kämpfer Grímr – in der Saga nur den Rahmen der Handlung vor. Der eigentliche Gegenstand der Saga ist die Ausarbeitung der spannenden Heldenbiografie von Hrólfur. Sie wird mit Berichten von allerlei Abenteuern auf Hrólfurs Reisen quer durch Europa ausgeschmückt, darunter sind mehrere Kämpfe mit Gegnern, die übernatürliche Kräfte haben. So bezwingt Hrólfur den zauberkundigen Zwerg Mjondull, der ihn im weiteren Geschehen

unterstützt und ihm später im Zweikampf gegen Grímr entscheidend hilft. Hrólfurs Antagonist Grímr ægir wird bereits im zweiten Kapitel als in jeder Hinsicht böse eingeführt. Als Findelkind scheint seine menschliche Herkunft ungewiss, er wurde von einer Seherin aufgezogen, die ihn auch die Zauberkunst lehrte (*GHR* Kap. 2, 167). Grímr ist berüchtigt dafür, seine gefährlichen Zauberkräfte im Kampf einzusetzen und die Angst vor ihm ließ viele davor zurückschrecken, König Eirekr anzugreifen (*GHR* Kap. 14, 197).

Der Name ‚Grímr ægir‘ ist in dieser sorgfältig komponierten Saga sehr wahrscheinlich im Sinne eines sprechenden Namens gewählt worden; auf andere sprechende Namen dieser Saga hat Erlingsson bereits aufmerksam gemacht (Erlingsson 352–355).³⁰ Grímr's Beiname ‚ægir‘ [‚Meer‘] wird von der Saga damit begründet, dass Grímr sich über dem Meer und über Wasser fortbewegen könne und verweist auf seine Herkunft als Findelkind am Strand. Ægir ist auch der Name des Meeresriesen der nordischen Mythologie und die Saga mutmaßt womöglich daher, Grímr's Mutter sei womöglich eine Meeresriesin (*GHR* Kap. 2, 167). Doch lässt der Beiname auch eine andere Deutung zu: Bereits vor der Entstehung der Saga im 14. Jahrhundert hat der Zusammenfall der Phoneme zu den Vokalgraphemen <œ> und <æ> dazu geführt, dass ‚ægir‘ und ‚ægir‘ auch in der Schriftsprache nicht mehr auseinandergehalten wurden (Marold 16). Somit könnte der Beiname auch ‚ægir‘ [‚Schrecker‘] bedeuten, es handelt sich dabei um das Erstglied der zuvor analysierten Komposita ‚ægishjálmr‘ bzw. ‚ægigeislar‘.³¹ Auch der Name Grímr passt zu der These eines sprechenden Namens: Zum einen ist es das generische Maskulinum zu ‚gríma‘ [‚Maske‘ oder ‚Schutzhelm‘], das wiederum im *Háttatal* der *Prosa-Edda* als ‚grímr‘ auch in der Bedeutung eines [Schreckens-]Helmes einer Schlange verwendet wird (*Prosa-Edda. Háttatal* Str. 15, 11; vgl. Egilsson/Jónsson 205). Zusätzlich ist ‚grímr‘ als *heiti* für Schlange in den *pulur* überliefert (*Prosa-Edda. Skáldskaparmál* Kap. 58, 90, vgl. Marold 17).³² Das Gleiche gilt auch für ‚ægir‘, das Wort wurde Meissner zufolge auch als Name einer Schlange verwendet (Meissner 164). Es lässt sich zusammenfassen, dass der Name ‚Grímr ægir‘ ein breites semantisches Feld eröffnet: ‚Meer‘ – ‚Schrecker‘ – ‚Schlange/Drache‘ – ‚Helm‘. Eine bewusste Assoziation des Namens mit ‚Schreckenshelm‘ oder gar ‚Schreckensschlange/Schreckensdrache‘ ist somit naheliegend und lässt auf die Wahl eines sprechenden Namens schließen.

Diese Interpretation wird auch durch die Beschreibung der Fähigkeiten Grímr's und seines Verhaltens im Verlauf der *Göngu-Hrólfs saga* unterstützt. Auch wenn Grímr im Verlauf

der Saga immer wieder erscheint und seine magischen Eigenschaften demonstriert,³³ hat er seinen mit Abstand bemerkenswertesten Auftritt erst am Ende der Saga in der blutigen Großschlacht (*GHr* Kap. 33, 256–264). Diese Schlacht erstreckt sich über drei Tage und entscheidet sich erst mit dem Zweikampf von Hrólfir gegen Grímr.³⁴ Die Schlacht wird äußerst blutig beschrieben, die Schilderung ist nicht auf eine realistische Darstellung der Kampfhandlung bedacht, sondern vielmehr auf eine drastische, bildreiche und spannende Erzählung. So durchtrennt Hrólfir die Körper mehrerer Gegner mit einem einzigen Schwerthieb, es werden Köpfe, Pobacken und Gliedmaßen abgeschlagen und Gedärme quellen aus aufgeschlitzten Bäuchen. Dies verdeutlicht, dass auch der besonders detailliert geschilderte Zweikampf von Hrólfir und Grímr aus Gründen der Unterhaltsamkeit ausgeschmückt wurde. Grímr zieht alle Register seiner Kampf- und Zauberkunst, lange scheint Hrólfirs Sieg über Grímr sehr unwahrscheinlich, obwohl Grímrs Tod im Kapitel zuvor bereits angekündigt wurde.³⁵ Dieser Zweikampf ist sowohl erzählerischer als auch dramatischer Höhepunkt der Saga und wird im Folgenden ausführlich analysiert.

Der dritte Tag der Schlacht von Hrólfir gegen König Eirekr beginnt damit, dass sich Eirekrs Kämpfe Grímr berserkergeleich in Kampffrage bringt. Er nimmt ein so furchtbares Aussehen an, dass ihn keiner anzuschauen wagt, seine Augen sind wie Feuer, aus Mund und Nase kommt schwarzer Rauch und übler Gestank, sein lautes Kriegsgeschrei übertönt die Armeen; für Hrólfir und sein Gefolge ist die übernatürliche Gefahr durch Grímr auf diese Weise zu sehen, zu riechen und zu hören (*GHr* Kap. 33, 257). Ein gleich zu Beginn vom Zwerg Mǫndull abgewehrter Angriff Grímrs gibt Ausblick darauf, dass Hrólfir fortan von Mǫndull im Kampf gegen Grímr unterstützt wird. Dass Mǫndull im Kampf gegen Grímr tatsächlich gewappnet ist, zeigt sich in einem Pfeilduell, in dem Mǫndull die drei Pfeile, die Grímr aussendet, mit seinen eigenen Pfeilen – Spitze an Spitze – abwehren kann. Danach greift Hrólfir Grímr an, der Zweikampf beginnt: Grímr schwingt sich als Flugdrache in die Luft und speit Gift auf Hrólfir (*GHr* Kap. 33, 258). Hrólfir kann dieses Gift nichts anhaben, weil er zuvor u. a. von Mǫndull mit Schutzkleidung³⁶ ausgestattet wurde (*GHr* Kap. 33, 260), andere Kampfteilnehmer sterben dagegen an Grímrs Gift. Grímr nimmt wieder Menschengestalt an und holt nach Mǫndull aus, der aber in die Erde abtaucht, Grímr folgt ihm dorthin (*GHr* Kap. 33, 258). Grímr wird als sehr bedrohlich beschrieben, der jeden tötet, der ihm im Weg ist (*GHr* Kap. 33, 259). Er verwandelt sich während des Kampfes immer wieder in verschiedene gefährliche Wesen, neben

dem Flugdrachen auch in eine Schlange, einen Keiler und einen Bullen. In der Zwischenzeit fällt König Eirekr durch die Hand eines weiteren Kämpfers, der Hrólfir zu Hilfe geeilt war (*GHr* Kap. 33, 261). Doch mit dem Tod des Anführers der gegnerischen Partei ist die Schlacht noch nicht entschieden, denn der eigentliche Sieg, die Bezwingung Grímrs und damit die Rache für König Hreggviðrs Tod, muss noch errungen werden. Das Duell zwischen Hrólfir und Grímr rückt nach der Schilderung der Kämpfe anderer wieder in den Blickpunkt. Sie verlassen das Schlachtfeld und kämpfen daneben weiter, ihnen gebührt nun die alleinige Aufmerksamkeit (*GHr* Kap. 33, 262). Beide sind inzwischen entwaffnet, kämpfen aber weiter. Hrólfir schlägt sich tapfer, doch fürchtet er den Zweikampf vor Erschöpfung zu verlieren; Grímr bläst ihm Gift und seinen feuerheißen Atem entgegen. Der Kampf ist so heftig, dass die Erde des Schauplatzes aufgewirbelt wird:

Grímr spjó stundum eitri, stundum eldi á Hrólf, svá at þat hefði hans bani orðit, ef eigi hefði kápan fyrir verit eða blaka sú, er Mǫndull gaf honum. Var hans andi svá heitr, at hann þóttist nálíga brenna í gegnum Vérfreyjunaut ok herklæðin. Kramdi Grímr hold af beinum, þar sem hann tók til. Aldri þóttist Hrólfir í meiri mannaum komit hafa. Þat sá hann, at hann mundi springa af mæði, ef þeir ættist tveir við lengi, ok svá spyrndu þeir sterklíga til, at af gekk gras ok svörð af jörðinni, þar er þeir gengu. (*GHr* Kap. 33, 262)

Grímr spie bald Gift, bald Feuer auf Hrólfir, so dass das sein Tod gewesen wäre, wenn da nicht der Kapuzenmantel und der Schleier, den Mǫndull ihm gegeben hatte, gewesen wären. Grímrs Atem war so heiß, dass es Hrólfir vorkam, als brenne dieser sich nahezu durch Vérfreyjanaut und die Rüstung. Grímr quetschte dort, wo er zugriff, das Fleisch von Hrólfirs Knochen weg. Hrólfir glaubte sich nie in größerer Gefahr befunden zu haben. Dann bemerkte er, dass er vor Erschöpfung zusammenbrechen würde, wenn sie beide länger so weitermachten. Und so traten sie heftig mit den Füßen nach einander, so dass sich dort, wo sie auftraten, das Gras und die Soden vom Boden lösten.³⁷

Welche Gestalt Grímr in diesem Abschnitt des Zweikampfes hat, wird nicht explizit erwähnt. Doch kann Grímr aufgrund seiner Zauberkraft unabhängig von seiner Gestalt Gift und Feuer speien (vgl. von See u. a., *Edda-Kommentar* 6, 276). Hrólfir verteidigt sich gegen die heftigen Angriffe Grímrs, er überlebt nur durch den Schutz, den ihm seine magische Kleidung bietet.

Insgesamt ist Hrólfrs Rolle defensiv, obwohl er ursprünglich die Auseinandersetzung suchte, um Rache zu üben. Grímr erscheint durch seine Angriffslust und übernatürlichen Kampfmittel Hrólfr weit überlegen. Doch bevor Hrólfr erschöpft zusammenbricht, wird der Zweikampf durch Mǫndull unterbrochen. Mǫndull gelingt es, das magische Schwert auf dem Schlachtfeld ausfindig zu machen, das König Hreggviðr gehört hatte. Er präpariert es mit Speichel und bringt Grímr schließlich mit einem Hieb auf die Füße zu Fall (*GHr* Kap. 33, 262). Dies ist die Voraussetzung für die nun folgende Tötung Grímrs. Mǫndull instruiert Hrólfr, wie er Grímr töten muss, ohne dabei selbst Schaden zu nehmen. Zwar könnte Mǫndull Grímr einfach selbst töten, doch ist es für die Heldenbiografie unentbehrlich, dass Hrólfr – nach all dem Mut und der Tapferkeit, die er bewiesen hat – nun auch die Ehre des Todesstoßes gebührt und damit seine letzte große Prüfung, der Rachefeldzug, ihren Abschluss findet.³⁸ Mǫndull und Hrólfr bannen die Zauberkraft Grímrs und richten ihn schließlich regelrecht hin (*GHr* Kap. 33, 263; vgl. Lassen 37):

Mǫndull hljóp þá upp ok stakk digru kefli í munn Gríms, svá at fast stóð. Mǫndull mælti þá: „Ef Grímr hefði nú mátt mæla lengra, þá hefði hann svá fyrirmælt þér ok fleirum öðrum, at þú hefðir morknat sundr ok orðit at engu nema dufti, ok skaltu drepan hann fljótt ok leggja sverðit fyrir brjóst honum, en aflima eigi, því at þat verðr allt at eitromum, er af honum er höggvit. Skal ok engi fyrir hans sjónum verða, meðan hann deyr, því at þat er þess bani.“

Hrólfr tók nú Hreggviðarnaut ok lagði fyrir brjóst Grími, svá at út gekk um bakit, en dvergr tók skjöld einn ok lagði fyrir ásjónu. En þótt þat megi ólíkligt þykkja, þá segir svá, at hann drafnaði í sundr sem snjór í eldi ok varð at dufti einu. Lét Grímr svá líf sitt með hræðiligum fjörbrotum ok hörðu handakasti, en Hrólfr lá ofan á honum, þar til hann er dauðr. (*GHr* Kap. 33, 263)

Da sprang Mǫndull auf und steckte einen dicken Stock in Grímrs Mund, so dass er feststeckte. Mǫndull sagte dann: „Wenn Grímr länger hätte sprechen können, dann hätte er Dich und viele andere auf die Weise verflucht, dass Du zerfallen wärest und nichts als Staub von Dir übrig gewesen wäre. Und Du musst ihn rasch töten und das Schwert durch seine Brust bohren, aber ihm keine Glieder abschlagen, weil alles zu Giftschlangen wird, was von ihm abgetrennt wird. Und auch wenn er stirbt, darf sich keiner in seinem Blickfeld befinden, weil das sonst dessen Tod wäre.“

Hrólfr nahm nun das Schwert Hreggviðarnautr und durchbohrte Grímrs Brust, so dass es im Rücken wieder herauskam, und der Zwerg nahm einen Schild und verdeckte damit Grímrs Antlitz. Und obwohl es unwahrscheinlich erscheinen mag, wird dann gesagt, dass der Schild sich auflöste wie Schnee im Feuer und nur noch Staub übrig war. So büßte Grímr in einem schrecklichen Todeskampf und unter heftigem Schlagen mit seinen Armen sein Leben ein, und Hrólfr lag so lange auf ihm drauf, bis er tot war.³⁹

Überraschenderweise wehrt sich Grímr, nachdem er zu Fall gebracht wurde, trotz seiner Zauberkraft fortan nicht mehr mit einem Gestaltwechsel oder durch das Speien von Gift und Feuer. Doch lauern nun neue Gefahren für Hrólfr – etwa, dass sich abgeschlagene Gliedmaßen Grímrs in Giftschlangen verwandeln und – als unmittelbar tödliche Gefahr – der böse Blick. Auch in diesem Fall wird der böse Blick nicht als solcher benannt, sondern umschrieben; so heißt es, dass jeder stirbt, der von Grímr im Moment des Todes angeschaut wird.⁴⁰ Mǫndull weiß um diese Fähigkeit Grímrs und kann sie dadurch abwehren, dass er Grímrs Augen mit einem Schild bedeckt. Dabei handelt es sich um ein typisches Motiv in der altnordischen Literatur: Inhaber des bösen Blickes können nur getötet werden, wenn im Moment des Todes ihr Gesicht verdeckt wird oder sie von hinten überwältigt werden.⁴¹ Die enorme Zauberkraft Grímrs wird dadurch verdeutlicht, dass er sogar den Schild mit seinem Blick zerstört.

Im Gegensatz zu Thors Kampf gegen die Midgardschlange fällt auf, dass Hrólfr dem Gegenspieler vorerst nicht als ebenbürtig oder gar überlegen gegenübergestellt wird. So wirkt Hrólfr über weite Strecken Grímr geradezu ausgeliefert; während Grímr in die Offensive geht, verhält sich Hrólfr defensiv. Hrólfr verteidigt sich zwar tapfer, doch ohne Unterstützung vermag er ihn nicht zu besiegen. Schon früher im Verlauf der Saga greift Grímr Hrólfr immer wieder an, vor diesem Zweikampf jedoch nur indirekt.⁴² Grímr kann von Hrólfr schließlich nur durch die Hilfe des ebenfalls zauberkundigen Mǫndull überwunden werden.⁴³ Obgleich es auf den ersten Blick so wirken mag, als gebühre allein Mǫndull der Ruhm für das Überwältigen Grímrs, ist die Ehre für Hrólfr dennoch nicht gemindert: Zum einen hat er sich die nötige Zauberkraft des zwischen Gut und Böse wechselnden Zwerges indirekt angeeignet, da er Mǫndull – und sogar noch mit abgeschlagenen Beinen⁴⁴ – zu bezwingen vermochte. Hrólfr ließ ihm sein Leben, nachdem Mǫndull ihm seine Loyalität versprochen hatte (vgl. Jakobsson 186–188; Martin 320). Zum

anderen hatte Hrólfr die Ehre, den Todesstoß zu setzen. Hrólfr hat also trotzdem Tapferkeit, Mut und Stärke im Kampf bewiesen und die Ehre des Königshauses von Novgorod durch das Rächen des Todes von Hreggviðr wiederhergestellt. Diese Eigenschaften und seine Loyalität gegenüber Prinzessin Ingigerðr stehen im Vordergrund. Im Laufe der Saga hat Hrólfr hunderte von Menschen getötet, als Höhepunkt nun den dämonischen und schier unbesiegbaren Grímr, das zauberkundige Ungeheuer. Dieser Sieg Hrólfrs überhöht seine Heldenhaftigkeit: Am Anfang der Saga wird Hrólfr noch als schwer und behäbig sowie als ungeschickt im Umgang mit Waffen beschrieben (*GHR* Kap. 4, 174), im Verlauf der Saga wandelt er sich dann zum siegreichen, kampfkundigen und mutigen Helden, der am Ende die Prinzessin heiraten darf (vgl. Martin 316).

Die List mit dem Schild zur Überwindung Grímrs evoziert den antiken Mythos der Medusa: So kann der junge Heros Perseus die Medusa ebenfalls nur mit Hilfe eines Schildes überwältigen, er macht sich die Spiegelung in der Oberfläche zu Nutze, um einen direkten Blickaustausch mit der Medusa zu umgehen. Die Gefahr der Medusa liegt sowohl in ihrem tödlichen Blick als auch in ihrem Anblick: Sie war so schrecklich anzusehen, dass ihre Betrachter zu Stein erstarrten (Homer *V* 741, 104; *XI* 36–37, 204; Apollodorus Grammaticus *II* 41, 88). Diese tödliche Wirkung geht auch dann nicht verloren, als der Kopf später, nachdem Perseus ihn abgeschlagen hat, auf dem Schild Aigis⁴⁵ angebracht wird. Auch Grímr ist schrecklich anzusehen, allerdings wird sein Anblick in der Saga nicht explizit als tödlich beschrieben. Grímrs monströses Wesen wird zusätzlich dadurch dargestellt, dass sich Grímrs Gliedmaße im Falle des Abtrennens in Giftschlangen verwandeln würden. Das erinnert, wenn auch entfernt, ebenfalls an die Medusa, aus deren totem Körper nach der Abtrennung des Kopfes die Wesen Pegasos und Chrysaor entspringen und weiterleben. Die Medusa ist als Tochter eines Meereseutes und eines Meereseungeheuers ähnlich wie die Midgardschlange und Grímr ægir mit dem Meer verbunden. Auch für die Medusa trifft zu, dass ihre Erscheinung Merkmale eines Drachens aufweist: So hat sie u. a. goldene Flügel und ihren Kopf bedecken Schlangenhaare und Drachenschuppen (Apollodorus Grammaticus *II* 40, 88). Auch wenn die Medusa in der isländischen Literatur des Mittelalters nicht überliefert ist, zeigen beide Beispiele, und besonders das von Grímr, dass in der altnordischen Literatur ähnliche Vorstellungen mit dem bösen Blick verknüpft waren wie in den antiken Mythen.

3. Fazit

Zuvor wurden verschiedene Formen von Drachenkämpfen in der isländischen Literatur des Mittelalters analysiert. Während die Midgardschlange immer die Gestalt einer Wasserschlange hat, verwandelt sich Grímr ægir im Kampf in einen Flugdrachen. Beiden Antagonisten kommt große dämonische Qualität zu: Sie sind in der Lage, böse Blicke auszusenden, wobei Grímrs böser Blick unabhängig von der Drachengestalt ist und mit seinen magischen Fähigkeiten in Verbindung steht. Thors scharfer Blick wird in der Beschreibung der *Húsdrápa* ebenfalls mit Schlangenattributen beschrieben. Beide Zweikämpfe, Thors Fischzug und Hrólfrs Kampf gegen Grímr, stellen eine Kraftprobe dar, in der sich der jeweilige Protagonist gegen seinen Widersacher behaupten muss. Die Beispiele verdeutlichen, dass das Konzept gefährlicher und tötender Blicke existent war – obwohl keine Benennung des bösen Blickes in dem Sinne erfolgt. Dabei fiel auf, dass in den hier untersuchten Überlieferungen das Wort ‚ægir‘ [‚Schrecker‘], auch als Teil eines Kompositums, verwendet wurde. Der böse Blick kann häufig zusammen mit weiteren monströsen Fähigkeiten wie dem Speien von Gift und Feueratem auftreten. Alle drei sind keine menschlichen Eigenschaften, sondern vom Asen Thor, dem Ungeheuer Midgardschlange oder dem zauberkundigen Grímr. Eine Dämonisierung der Antagonisten erscheint als wichtigster Grund für die Beschreibung des bösen Blickes. Während dem Widersacher somit übernatürliche, besonders destruktive und dämonische Kräfte zukommen, wächst auf der anderen Seite mit einem Sieg die Tapferkeit und Stärke und somit die Heldenhaftigkeit des Protagonisten. In beiden hier beschriebenen Kämpfen droht im Falle der Niederlage die [fortwährende] Umkehrung der Macht- oder Weltordnung. In der Bedrohung der Weltordnung durch Widersacher in Drachengestalt finden sich Parallelen zum christlichen Topos des Bösen bzw. des Teufels.⁴⁶ Der Drachenkampf als die heroische Tat schlechthin und Klimax der Saga führt im Falle Hrólfrs direkt zur Eroberung der Prinzessin und der Herrschaft über das zurückerlangte Königreich (vgl. Teichert, *Der monströse Heros* 143, 146). Auch wenn Grímr im Moment des Todes keine Drachengestalt angenommen hat, erlangt Hrólfr als tapferer Bezwiner Grímrs den Status eines siegreichen Drachenkämpfers. Die Zuschreibung des bösen Blickes an Thor in der *Gylfaginning* der *Prosa-Edda* könnte hingegen als Dämonisierung des nordischen Gottes aus christlicher Perspektive im Sinne des Euhemerismus⁴⁷ interpretiert werden. Wahrscheinlicher

ist jedoch, dass Thor in der *Húsdrápa* am Ende des Mythos durch die Verwendung der Basilisken-Metapher als der Midgardschlange überlegen dargestellt werden sollte. Die vorhergehende Analyse zeigt, dass auch im mittelalterlichen Island Vorstellungen von Drachen und bösen Blicken eng miteinander verbunden waren und Ähnlichkeiten zu anderen europäischen Traditionen des bösen Blickes bestehen, in diesem Fall zu den Mythen über Medusa und dem enzyklopädischen Wissen über den Basilisken.

Friederike Richter ist Doktorandin am Nord-europa-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin und promoviert über die Konstruktion einer nordischen Antike in illuminierten *Edda*-Handschriften der Frühen Neuzeit. Sie war von März bis August 2014 Stipendiatin des Sonderforschungsbereichs 948.



Abb.: In dieser Buchillustration (Ausschnitt) zum Ragnarök-Mythos erhebt sich die Midgardschlange Gift speiend aus dem Weltmeer, während Thor seinen Hammer schwingt, um ihren Kopf zu treffen – für beide endet diese Konfrontation tödlich. Thors scharfer Blick wird in verschiedenen Mythen erwähnt, so auch als gefährlicher Schlangenglick in der anderen Konfrontation mit der Midgardschlange, dem Fischzugmythos der *Húsdrápa*. Die Buchillustration stammt aus dem Jugendstil-Prachtband *Walhall – Die Götterwelt der Germanen* [ca. 1900]. Die deutschsprachige Nacherzählung und Auslegung der nordischen Mythen von Wilhelm Ranisch wurde auf jeder Seite von Emil Doepler d. J. mit einer Illustration versehen. Wie das Vorwort von Andreas Heusler verdeutlicht, hatte diese Publikation zum Ziel, die Mythen der nordischen Mythologie einem breiten Publikum vorzustellen. Dabei wurden die im christlichen Hochmittelalter überlieferten literarischen Texte aus Island als religionsgeschichtliche Quellen für das deutsche Altertum vereinnahmt. Nachweis: Doepler d. J., Emil (Illus.) und Wilhelm Ranisch. *Walhall – Die Götterwelt der Germanen*. Berlin: Oldenbourg, [ca. 1900], 56.

- 1 Zum bösen Blick in der altnordischen Literatur vgl. auch Jankuhn/Ranke 485–486; Lassen 31–39; Ranke 323–324; Teichert, *Schreckenshelm*. Vgl. hierzu auch das Kapitel zum Schlangenblick bei Lassen 39–42.
- 2 Vgl. Teichert, *Der monströse Heros* 146, 158–159. Der böse Blick ist sogar die namensgebende Eigenschaft des Drachen: Das neuhochdeutsche Wort ‚Drache‘ sowie das altisländische Wort ‚drekí‘ sind Lehnwörter zum altgr. *δράκων*, wörtlich übersetzt etwa ‚der scharf Blickende‘ (Capelle/Homann 131; Kluge 213). Mit ‚Drache‘ werden nachfolgend sowohl [Wasser-]Schlangen als auch Flugdrachen bezeichnet.
- 3 In der altnordischen Literatur gibt es darüber hinaus weitere Beispiele dafür, dass zauberkundige Widersacher im Kampf ihre Menschengestalt ablegen und sich wie Grímr ægir in einen Drachen verwandeln. Vgl. die Aufzählung in der Kategorie „Magician fights as dragon“ bei Boberg (53). Alle zauberkundigen Widersacher, die sich im Kampf in Drachen verwandeln, treten in Vorzeitsagas [*Fornaldarsögur*] und originalen Rittersagas [*Riddarasögur*] auf, beides Genres, die vermehrt phantastische Elemente aufweisen. In der *Göngu-Hrólfs saga* ist der Kampf gegen den zauberkundigen und sich in einen Drachen verwandelnden Grímr ægir besonders ausführlich dargestellt.
- 4 *Hymiskviða* der *Lieder-Edda* Str. 17–27; *Prosa-Edda*, *Gylfaginning*, Kap. 48 [um 1220–1225]; *Ragnarsdrápa* Str. 14–19, skaldisches Schildgedicht von Bragi inn gamli Boddason [9. Jh.]; *Húsdrápa* Str. 3–6, Skaldengedicht, das die bildliche Ausschmückung der Halle eines Hauses beschreibt von Ulfr Uggason [10. Jh.]; Skaldengedicht über Thor von Eysteinn Valdason [um 1000]. Die Skaldengedichte sind teilweise nur fragmentarisch und hauptsächlich durch unzusammenhängende Zitate in der *Skáldskaparmál* der *Prosa-Edda* überliefert. Jónsson (*Skjaldedigting*) hat die Gedichte zusammenhängend ediert.
- 5 Vgl. auch hierzu die Darstellungen bei Lassen 106–115; Sørensen 128.
- 6 Bragi inn gamli Boddason, *Ragnarsdrápa*, Str. 17 „harðgeðr neðan starði“ (= *Prosa-Edda*, *Skáldskaparmál*, Kap. 4, Str. 51). *Skjaldedigting* 4.
- 7 Eysteinn Valdason, Skaldengedicht, Str. 2 „Leit [...] hvassligum augum“ (= *Skáldskaparmál*, Kap. 4, Str. 45). *Skjaldedigting* 131.
- 8 „Þórr hvesti augun á orminn“ und „ormrinn starði neðan í mót ok blés eitrinu“ *Prosa-Edda*. *Gylfaginning* Kap. 48, 45.
- 9 „ógurligar sjónir“ *Prosa-Edda*. *Gylfaginning* Kap. 48, 45.
- 10 Eine Kenning ist eine mehrteilige Umschreibung eines Begriffes oder Namens und war ein in der altnordischen Skaldendichtung äußerst beliebtes Stilmittel (vgl. Meissner).
- 11 Ulfr Uggason, *Húsdrápa*, Str. 4–5. In: *Skjaldedigting* 128–129. Strophe 5 wird auch in der *Skáldskaparmál* der *Prosa-Edda*, Kap. 47, Str. 210 zitiert. Strophe 4 ist nur in einer der Haupthandschriften der *Prosa-Edda*, dem *Codex Wormianus* (AM 242 fol., Den Arnamagnæanske Samling, Kopenhagen), überliefert.
- 12 Eigene Übersetzung und Hervorhebungen. Vgl. auch Teichert, *Der monströse Heros* 161.
- 13 Übersetzung nach Krause (172, 228). Eigene Hervorhebungen.
- 14 Das in der *Gylfaginning* verwendete Verb ‚hvessa‘ [Inf. von ‚hvesti‘] kann ohne die Verbindung mit Augen [‚augun‘] in den Bedeutungen ‚schärfen‘ oder ‚jmd. anstacheln‘ stehen. Auch in anderen Textstellen wird Thors scharfer Blick beschrieben (vgl. Lassen 106–115).
- 15 Teichert (*Der monströse Heros* 159–161) zufolge teilt diese Darstellung der zeitweiligen Metamorphose weitere strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Kampf von Sigurd gegen Fáfnir (*Fáfnismál*, *Volsunga saga*).

16 Einflüsse des Basilisken auf die altnordische Literatur sind bereits anderweitig angenommen worden (Marold 12, von See u. a., *Edda-Kommentar* 5443; Teichert, *Schreckenshelm* o. S.). Im Gegensatz zur Medusa sind für den Basilisken mehrere altnordische Beschreibungen überliefert: Sowohl die Beschreibung in der *Nikulás saga* (Kap. 13, 60–61) als auch in der *Stjórn* lassen sich unabhängig voneinander auf Isidor von Sevillas *Etymologiae* (XII, 4, 6) zurückführen. Beide Basilisken-Beschreibungen wurden durch die jeweilige isländische Übersetzung und Überlieferung umgearbeitet (vgl. Simek 338–339). So heißt es zwar übereinstimmend in der lateinischen sowie isländischen Überlieferung, der Basilisk sei wie der König der Giftschlangen, jeder würde durch seinen Blick oder Atem getötet (vgl. Simek 546, 580–581). Für Vögel gilt jedoch nach der lateinischen Version, dass sie durch den Blick des Basilisken verbrennen (vgl. Isidor *Etymologiae* XII, Kap IV 6–8, o. S.), in der Version der *Stjórn* durch den Feueratem. In der isländischen Version sind somit Vorstellungen des Feueratems an die Stelle des bösen Blickes getreten, was sich mit Überlagerungen mit anderen Drachenbeschreibungen in Verbindung bringen ließe. Die hier erwähnte Beschreibung des Basilisken in der Version der *Stjórn* ist der Handschrift AM 227 fol. f. 21r entnommen (14. Jh., *Stofnun Árna Magnússonar í íslenskum fræðum*, Reykjavík; *Stjórn* 93; vgl. Simek 339, 546, 580–581).

17 Vgl. Lassen 43. Vgl. zur parallelen Darstellung in der *Arinbjarnarkviða* auch Marold (8, 24). Ihr Zufolge ist der Schlangenblick eines Herrschers als „Drohgebärde königlicher Macht“ ein poetischer Topos.

18 Vgl. auch Teichert (*Der monströse Heros* 161), der ebenfalls ‚ægigeislar‘ und ‚ægishjálmr‘ als miteinander eng verbunden auffasst.

19 Für Teichert (*Der monströse Heros* 151) ist dies der Moment, in dem ganz ähnlich wie bei Thor und der Midgardschlange eine Drachentöter-Drachen-Metamorphose vollzogen wird. Dass der Schreckenshelm sogar eine direkt gestaltverändernde Funktion hat, die den Träger in einen Drachen verwandelt, schließt Teichert (*Schreckenshelm* o. S.) daraus, dass direkt nacheinander erwähnt wird, dass sich Fáfnir, als er sich auf das Gold des Nibelungenhortes legt, den Schreckenshelm aufsetzt und Drachengestalt annimmt (vgl. *Prosa-Edda*, *Skáldskaparmál*, Kap. 40, 46).

20 Der Basilisk wird in zwei enzyklopädischen Überlieferungen im Kapitel über ‚ormr‘ [‚Drachen‘] erwähnt: In AM 194 8vo, f. 23v (14. Jh., *Den Arnamagnæanske Samling*, Kopenhagen. In: *Alfræði Íslensk. AM 194 8vo* 39) sowie in der sogenannten *Rímbeigla* 356.

21 Es gibt einige weitere Gedichte in der altnordischen Überlieferung, die Kenninge für ‚Auge‘ verwenden. Sie umschreiben dieses auf ähnliche Weise als Mond [‚tungl‘], Sonne oder Licht der Stirn (vgl. Meissner 130). Vgl. auch Lassen 108, die die Ähnlichkeit der Darstellungen des Anstarens in der *Húsdrápa* und der hier dargestellten Szene der *Arinbjarnarkviða* bemerkt, in der ebenfalls der Moment des Anstarens zweier Gegner, König Eiríkr blóðøx und Egill, beschrieben wird.

22 Vgl. zur Analyse dieser Strophe auch Marold 8, Lassen 40–41.

23 Egill Skallagrímsson, *Arinbjarnarkviða*, Str. 5. In: *Skjaldedigting* 38.

24 Eigene Übersetzung in Prosawortfolge, vgl. auch *Skjaldedigting* 38.

25 In dieser Strophe wird König Eiríks Auge zweimal mit Kenningen zum Mond umschrieben, die andere ist ‚tunglskín Eiríks bráa‘ [‚Mondschein von Eiríks Brauen‘]. Vgl. hierzu auch Marold 8, ihr zufolge drückten diese Formulierungen das Ausmaß der Gefahr aus.

26 Vgl. die zuvor erwähnte Formulierung im *Sörla þáttur*. Auch Falk (167–168) stellt den Bezug von ‚ægishjálmr‘ auf Vorstellungen des Basilisken her: Er begründet dies mit der Kenning ‚ennitingl holtvartaris‘ [‚Stirnschmuckplatte

des Riemens des steinigen Hügels' [= Schlange], für den Schreckenshelm ‚ægishjálmr‘ in einem Skaldenvers aus der *Landnamabók* der *Hauksbók* (*Skjaldedigting* 168)]. Der Begriff ‚tingl‘ [‚Schmuckplatte‘] ist mit ‚tungl‘ [‚Mond‘] verwandt und kann als ‚enningl‘ auch als Kenning für ‚Auge‘ verwendet werden (vgl. Cleasby/Vigfússon 632; Egilsson/Jónsson 111; von See u. a., *Edda-Kommentar* 5 443).

27 Das liegt sicherlich daran, dass Isidor von Sevilas *Etymologiae* und nicht Plinius d. Ä. als Vorlage für die isländischen Fassungen verwendet wurde. So ist der Basilisk in der Beschreibung Isidors weiß und hat Flecken, ein Stirnfleck wird aber nicht explizit erwähnt. In der *Stjórn* (93) sind die beiden Elemente der Beschreibung Isidors zusammengefallen, hier hat der Basilisk weiße Flecken und Streifen.

28 Zusammenfassung: Hrólfr, Sohn eines norwegischen Herrschers, hat einige Kämpfe und Herausforderungen zu meistern, bis die am Anfang der Saga zerstörten Machtverhältnisse wiederhergestellt sind. Hrólfr kämpft an der Seite des Jarls Þorgný von Jütland sowie der Prinzessin Ingigerðr von Novgorod gegen den rücksichtslosen Seekönig Eirekr. König Eirekr greift am Anfang der Saga König Hreggviðr von Novgorod an, der in der Schlacht durch Eirekrs Kämpfen Grímr ægir fällt. Nach dem Tod des Königs wird Novgorod zwischen König Eirekr, Grímr sowie Hreggviðrs Tochter, Prinzessin Ingigerðr, aufgeteilt. Doch damit Ingigerðr nicht Eirekr heiraten und ihm damit das gesamte Königreich überlassen muss, möchte sie jemanden finden, der in der Lage ist, Sörkvir, einen weiteren Kämpen Eirekrs, zu besiegen. Ingigerðr wird in dieser Angelegenheit von Hrólfr unterstützt, der Sörkvir in einem Turnierkampf tötet. Damit ist jedoch die Gefahr für die Prinzessin nur vorübergehend gebannt. Sie versucht, die Hochzeit mit Jarl Þorgný hinauszuzögern, indem sie einfordert, dass zuvor der Tod ihres Vaters gerächt wird. Wieder eilt ihr Hrólfr zu Hilfe. Nachdem der Jarl von Eirekrs Gefolge getötet wurde, kulminieren Hrólfrs Kämpfe schließlich in einer alles entscheidenden, dreitägigen Schlacht gegen König Eirekr und sein Gefolge. In dieser fällt Eirekr und es gelingt Hrólfr, Grímr zu töten. Am Ende der Saga wird eine pompöse dreifache Hochzeit in Dänemark gefeiert, Hrólfr heiratet Ingigerðr und wird in der Folge zum Herrscher über Novgorod. Hrólfrs Sieg über Grímr vollzieht die Rache am Tod von König Hreggviðr und beendet die Machtkämpfe um Novgorod (vgl. *GHR*; vgl. auch Hartmann sowie die englische Übersetzung der Saga von Edwards/Pálsson).

29 Die Saga wird zur Gattung der Vorzeitsagas [*Fornaldarsögur*] gezählt, die im spätmittelalterlichen Island besondere Popularität genossen und deren erzählte Zeit vor der Wikingerzeit liegt. Typisch für die Gattung ist neben der Ausarbeitung einer Heldenbiografie – also der Schilderung zahlreicher Prüfungen eines jungen Mannes und der damit verbundenen Brautwerbung – das Auftreten von übernatürlichen Wesen und Gegenständen wie z. B. zauberkundigen Figuren oder Drachen, magischen Waffen oder Rüstungen.

30 Erlingsson (352–355) legt die Wahl sprechender Namen für Vilhjálmr, Dúlcifal, Eirekr und Mǫndull in der *GHR* nahe.

31 Vgl. auch Jakobssons (187) Übersetzung von ‚ægir‘ als ‚the terrible‘.

32 ‚Heiti‘ sind Metaphern, die vor allem in der skaldischen Dichtung verwendet werden, und ‚þulur‘ sind Listen über solche ‚heiti‘, die z. B. in Handschriften der *Prosa-Edda* überliefert sind.

33 So versenkt Grímr z. B. in Gestalt eines riesigen Walrosses ein Schiff mit Hrólfrs Gefolge, er betreibt Wetterzauber und lässt einen Schneesturm über Hrólfr und seine Leute ziehen (*GHR* Kap. 28, 238–240). Darüber hinaus taucht Grímr, um Schwerthieben auszuweichen, in die Erde hinab, als wäre sie Wasser (*GHR* Kap. 31, 249), und speit seinen Gegnern tödliches heißes Gift ins Gesicht (*GHR* Kap. 31, 252).

34 Am zweiten Schlachttag greift Hrólfr Grímr zwar schon

einmal an, Grímr flüchtet aber vor dem Angriff, indem er in der Erde versinkt. Die große Konfrontation der beiden folgt erst am nächsten Tag.

35 Der Tod Grímr wird im Kapitel zuvor durch ein Lied angekündigt, das der tote König Hreggviðr am Vorabend des dritten Schlachttages singt. Hrólfr hört es, als er Hreggviðr an seinem Grabhügel aufsucht (*GHR* Kap. 32, 253).

36 Hrólfr trägt einen Kapuzenmantel mit Maske, der magische Kräfte besitzt und vor Schwerthieben und Gift schützt. Dieser Mantel wird ‚véfreyjanautr‘ genannt [‚Geschenk von Véfreyja‘]. Eine Frau mit dem Namen Véfreyja hatte diesen Kapuzenmantel ursprünglich für Hrólfrs Vater genäht (*GHR* Kap. 4, 175). Von Mǫndull erhielt Hrólfr ein braunes Seidentuch, das zusätzlich sein Gesicht bedeckt und somit keine Hautpartie frei lässt (*GHR* Kap. 32, 256). Auch Mǫndull ist vollständig mit einem schwarzen Mantel bedeckt (*GHR* Kap. 33, 257).

37 Eigene Übersetzung.

38 Die in späteren Kapiteln noch folgenden Kämpfe können Hrólfr nach dem Sieg über Grímr in keine ernsthafte Gefahr mehr bringen, die Siege sind nur noch Formsache. Nach Edwards/Pálsson 10 dienen alle Kapitel nach der großen Schlacht der Überhöhung des Helden [‚The exaltation of the hero‘].

39 Eigene Übersetzung.

40 „Skal ok engi fyrir hans sjónum verða, meðan han deyr, því at þat er þess bani.“ (*GHR* Kap. 33, 263). Vgl. Boberg 90.

41 Vgl. auch Boberg 90. Sie verzeichnet im *Motif-Index of Early Icelandic Literature* unter der Kategorie „Evil Eye“ die Unterkategorie zum Töten der Personen mit bösem Blick mit „Evil eye covered with bag or hide while owner is killed, especially stoned“.

42 So hatte Grímr einen Mann mit dem Namen Vilhjálmr als seinen Stellvertreter ausgeschiedt: Vilhjálmr begleitet Hrólfr eine Zeit lang und führt ihn währenddessen mehrfach hinters Licht, er gibt vor, ihn zu unterstützen, beansprucht aber selbst alle Ehre für Hrólfrs Taten. Vilhjálmr verletzt Hrólfr schließlich schwer, als er ihm seine Beine abschlägt (*GHR* Kap. 12–27, 192–235).

43 Zu den Hilfestellungen zählen das braune Seidentuch, das Hrólfrs Gesicht bedeckt, der Angriff auf Grímr mit Hreggviðrs präpariertem Schwert sowie die entscheidenden Hinweise zum Vollzug der Tötung. Mǫndull ist einer der am elaboriertesten und individuellsten ausgestalteten Zwerge der altnordischen Literatur. Er ist in mancher Hinsicht, besonders wegen seiner mächtigen Zauberkraft und seines großen Einflusses auf das Handlungsgeschehen, eher untypisch gezeichnet (vgl. Jakobsson 189, 193; Schäfke 266–267). Mǫndulls zwielichtiger Charakter und zweifelhafte Moral wird in der ersten Episode deutlich, in der er auftritt: Er hängt Björn, den Berater von Jarl Þorgný und Freund Hrólfrs, einen Diebstahl an und vergewaltigt dessen Frau Ingibjörg vor seinen Augen (*GHR* Kap. 23, 222–224). Doch nachdem Mǫndull von Hrólfr unterworfen wurde, schlägt er sich auf Hrólfrs Seite und unterstützt ihn. Der zwielichtige Charakter Mǫndulls kommt Hrólfr im Kampf gegen Grímr sogar zugute. Wie Mǫndull selbst sagt, hat er das Abtauchen in die Erde zusammen mit Grímr nur überlebt, weil er unter der Erde mehr Verbündete als Grímr gehabt habe (*GHR* Kap. 33, 264). Dies ist ein Hinweis darauf, dass Mǫndull böseres und mächtigeres Potential hat als Grímr, es aber nicht notwendigerweise ausspielt. Nach der großen Schlacht verschwindet Mǫndull und die Saga vermutet, dass er Eirekrs verschwundene Schwester Gyða mitgenommen hat (*GHR* Kap. 34, 266). Mǫndull pendelt zwischen Gut und Böse, ist aber in der Zeit an Hrólfrs Seite ihm gegenüber loyal (Jakobsson 186–189, 193). Aufgrund der mächtigen Zauberkraft Mǫndulls, die Grímr's Zauberkraft gegenübersteht, fasst Schäfke (246, 266) Mǫndull sogar direkt als ‚Pendant‘ zu Grímr ægir konstruiert auf.

44 Mondull wendet erst danach den Heilzauber an, mit dem er Hrólfir seine Beine wieder anfügt.

45 Auch wenn es auf den ersten Blick so erscheint, liegt kein gemeinsamer etymologischer Zusammenhang vom Schild mit dem abgeschlagenen Medusenhaupt, der ‚Aigis‘, gr. *αἰγίς* [‚Gewitterschild‘], und ‚ægir‘, das sich auf gr. *ἄχος* [‚Beängstigung‘] zurückführen lässt, vor (vgl. Pokorny 7–8, 13–14).

46 Zwischen der Midgardschlange als Inkarnation des Bösen oder Teufels und der christlichen Vorstellung vom Leviathan sind immer wieder Gemeinsamkeiten bemerkt und als christliche Einflüsse auf die schriftliche Überlieferung der nordischen Mythologie benannt worden (vgl. Beck 5; Heizmann 424–429).

47 Beim Euhemerismus handelt es sich um eine Strategie in der *Prosa-Edda* [und hierbei insbesondere des Prologs], die versuchte, durch eine menschliche Abstammung der nordischen Götter die Mythen konfliktfrei zum inzwischen lange etablierten Christentum darzustellen (vgl. z. B. Dronke/ Dronke; Faulkes).

Literatur

Primärliteratur

Alfræði Íslenzk. *Íslandsk encyklopædisk litteratur*. Band 1. Cod. Mbr. AM 194, 8vo. (Skrifter udg. af Samfundet til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur 37) Hg. Kristian Kålund. København: S. L. Møller, 1908.

Apollodorus Grammaticus. *Bibliotheca. Götter- und Helden-sagen*. Hg. / Übers. Paul Dräger. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, 2005.

[*GHr* = *Göngu-Hrólfs saga*] *Fornaldar sögur Norðurlanda*. Band 3. Hg. Guðni Jónsson. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1954–1959: 161–280.

Homer. *Ilias*. Übers. Roland Hampe. Stuttgart: Reclam, 1979.

Isidor von Sevilla. *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarvm sive originvm libri XX*. Band 2. Libros XI–XX. Hg. Wallace Martin Lindsay. Oxford: Clarendon, 1911.

[*Lieder-Edda, Völuspá* u. *Hymiskviða* =] *De gamle Eddadigte*. Hg. Finnur Jónsson. København: Gads, 1932: 1–20, 91–99.

[*Nikulás saga erkibiskups*, 2. Fas. =] *Heilagra manna sögur. Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder*. Band 2. Hg. C. R. Unger. Christiania: B. M. Bentzen, 1877: 49–158.

Plinius Secundus d. Ä. *Naturalis Historiae. Naturkunde, Lateinisch – Deutsch*. Band 8. Buch VIII: Zoologie: Landtiere. Hg. Robert König. München: Heimeran, 1976.

[*Prosa-Edda, Gylfaginning* =] *Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning*. Hg. Anthony Faulkes. London: Viking Society for Northern Research, 2005 [1998].

[*Prosa-Edda, Háttatal* =] *Snorri Sturluson. Edda. Háttatal*. Hg. Anthony Faulkes. London: Viking Society for Northern Research, 2007 [1991].

[*Prosa-Edda, Skáldskaparmál* =] *Snorri Sturluson. Edda. Skáldskaparmál*. Band 1. *Introduction, Text and Notes*. Hg. Anthony Faulkes. London: Viking Society for Northern Research, 2007 [1998].

[*Rímbegla* =] *Rymbegla sive rudimentum computi ecclesiastici et annalis vetrum islandorum, in quo etiam continentur Chronologica, Geographica, Astronomica, Geometrica, Theologica, nonnulla ex historia universali*

& *naturali rariora. Quam Ex Manuscriptis Legati Arnæ Magnæani. Versione latina*. Hg. Stephanus Biörnionis [Stefán Bjarnason]. Havnæ: A. F. Stein, 1780.

[*Skjaldedigting* =] *Den norsk-islandske Skjaldedigting*. Band B1. Hg. Finnur Jónsson. København: Rosenkilde og Bagger, 1973 [1912–1915].

[*Sǫrla þáttur* =] *Fornaldar sögur Norðurlanda*. Band 1. Hg. Guðni Jónsson. Reykjavík: Íslendingasagnaútgáfan, 1954–1959: 365–382.

Stjorn. Gammelnorsk Bibelhistorie fra Verdens Skabelse til det babiloniske Fangenskab. Hg. C. R. Unger. Christiania: Feilberg & Landmark, 1862.

Sekundärliteratur

Beck, Heinrich. „Donar–Þórr.“ *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 6. Hg. Heinrich Beck u. a. Berlin, Boston: De Gruyter, 1986: 1–7. Online abrufbar: *Germanische Altertumskunde Online*. 6. Oktober 2014. <http://www.degruyter.com/view/GAO/RGA_1142>.

Boberg, Inger. M. *Motif-Index of Early Icelandic Literature*. (Bibliotheca Arnæmagnæana, XXVII) Hafnæ: Munksgaard, 1966.

Capelle, Thorsten und Holger Homann. „Drache.“ *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 6. Hg. Heinrich Beck u. a. Berlin, Boston: De Gruyter, 1986: 131–137. Online abrufbar: *Germanische Altertumskunde Online*. 3. Oktober 2014. <http://www.degruyter.com/view/GAO/RGA_1166>.

Cleasby, Richard und Gudbrand Vigfusson [Guðbrandur Vigfússon]. *Icelandic–English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1874.

Doepler d. J., Emil (Illus.), und Wilhelm Ranisch. *Walhall – Die Götterwelt der Germanen*. Berlin: Oldenbourg, [ca. 1900].

Dronke, Ursula und Peter Dronke. „The Prologue of the Prose Edda. Exploration of a Latin Background.“ *Sjöftu Ritgerðir helgaðar Jákobi Benediktssyni*. Band 1. Hg. Einar G. Pétursson und Jónas Kristjánsson. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi, 1977: 153–176.

Edwards, Paul und Hermann Pálsson [Übs.]. *Göngu-Hrólfs saga*. Edinburgh: Canongate, 1980.

Egilsson, Sveinbjörn und Finnur Jónsson. *Lexicon Poeticum Antiquæ linguæ septentrionalis. Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog*. København: S. L. Møller, 1931.

Erlingsson, Davíð. „Fótaleysi göngumanns. Atlaga til ráðningar á frumþáttum tákna máls í sögu af Hrólfí Sturlaugssyni. Ásamt formála.“ *Skírnir*. 170, 1996: 340–356.

Falk, Hjalmar. *Altnordische Waffenkunde*. (Videnskapsselskapets Skrifter II, Hist. Filos. Klasse 6) Kristiania: Jacob Dybwad, 1914.

Faulkes, Anthony. „Pagan Sympathy. Attitudes to Heathendom in the Prologue to Snorra Edda.“ *Edda. A Collection of Essays*. (The University of Manitoba Icelandic studies 4) Hg. Robert J. Glendinning und Haraldur Bessason. Winnipeg: Manitoba UP, 1983: 283–314.

Hartmann, Jacob Wittmer. *The Göngu-Hrólfs saga: A Study in Old Norse Philology*. (Columbia University Germanic Studies) New York: AMS Press, 1966 [1912].

Heizmann, Wilhelm. „Midgardschlange.“ *Mittelalter-Mythen*. Band 2. Dämonen, Monster, Fabelwesen. Hg. Ulrich Müller. St. Gallen: UVK, 1999: 413–438.

- Jankuhn, Herbert und Kurt Ranke. „Auge und Augendarstellung.“ *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 1. Hg. Heinrich Beck u. a. Berlin, Boston: De Gruyter. 1973: 484–487. Online abrufbar: *Germanische Altertumskunde Online*. 1. Oktober 2014. <http://www.degruyter.com/view/GAO/RGA_353>.
- Jakobsson, Ármann. „Enabling Love: Dwarfs in Old Norse-Icelandic Romances.“ *Romance and Love in Late Medieval and Early Modern Iceland. Essays in Honor of Marianne Kalinke*. (Islandica 54) Hg. Kirsten Wolf und Johanna Denzin. Ithaca: Cornell University Library, 2008: 183–206.
- Kluge, Friedrich. „Drache 1.“ *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25. Auflage 2011: 213.
- Krause, Arnulf [Übs.]: *Die Edda des Snorri Sturluson*. Stuttgart: Reclam, 1997.
- Lassen, Anette. *Øjet og blindheden i norrøn litteratur og mytologi*. København: Museum Tusulanum, 2003.
- Martin, John D. „Hreggviðr’s Revenge: Supernatural Forces in Göngu-Hrólfs saga.“ *Scandinavian Studies*. 70, 1998: 313–324.
- Marold, Edith. „Die Augen des Herrschers.“ *Beretning fra syttende tværfaglige Vikingsymposium. Kiels Universitet 1998*. Kiel: Hikuin: 7–29.
- Meissner, Rudolf. *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde 1) Bonn, Leipzig: Kurt Schroeder, 1921.
- Pokorny, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Band 1. Bern, München: Francke, 1959.
- Ranke, Kurt. „Böser Blick.“ *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 2. Hg. Heinrich Beck u. a.: 323–324. Berlin, Boston: De Gruyter, 1978. Online abrufbar: *Germanische Altertumskunde Online*. 1. Oktober 2014. <http://www.degruyter.com/view/GAO/RGA_681>.
- Roscher, Wilhelm Heinrich. *Die Gorgonen und Verwandtes. Eine Vorarbeit zu einem Handbuch der griechischen Mythologie vom vergleichenden Standpunkt*. Leipzig: Teubner, 1879.
- Schäfer, Werner. „Was ist eigentlich ein Zwerg? Eine prototypensemantische Figurenanalyse der *dvergar* in der Sagaliteratur.“ *Mediaevistik*. 23, 2010: 197–299.
- See, Klaus von u. a. *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Band 5. *Heldenlieder. Frá dauða Sinfjötla, Grípisspá, Regnismál, Fáfnismál, Sigrdrífumál*. Heidelberg: Winter, 2006.
- . *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Band 6. *Heldenlieder. Brot af Sigurðarkviðu, Guðrúnarkviða I, Sigurðarkviða in skamma, Helreið Brynhildar, Dráp Niflunga, Guðrúnarkviða II, Guðrúnarkviða III, Oddrúnargrátr, Strophenbruchstücke aus der Völsunga saga*. Heidelberg: Winter, 2009.
- Simek, Rudolf. *Altnordische Kosmographie. Studien und Quellen zu Weltbild und Weltbeschreibung in Norwegen und Island vom 12. bis zum 14. Jahrhundert*. (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 4) Berlin, New York: De Gruyter, 1990.
- Sørensen, Preben Meulengracht. „Thor’s Fishing Expedition.“ *Words and Objects. Towards a Dialogue Between Archaeology and History of Religion*. (Institute for Comparative Research in Human Culture, Oslo, Ser. B, Skrifter 71) Hg. Gro Steinsland. Oslo u. a.: Norwegian UP u. a., 1986: 257–278.
- Teichert, Matthias. „Schreckenshelm.“ *Germanische Altertumskunde Online*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013. 01. Oktober 2014. <http://www.degruyter.com/view/GAO/GAO_20>.
- . „Der monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird. Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus ‚Drachenkämpfer‘ in der altnordischen und altenglischen Literatur.“ *Narration and Hero*. Hg. Viktor Millet und Heike Sahn. Berlin, Boston: De Gruyter, 2014: 143–174.
- Vries, Jan de. *Heldenlied und Heldensage*. Bern, München: Francke, 1961.
- Weingart, Brigitte. „Blick zurück. Faszination als ‚Augenzauber‘.“ *„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag*. (Philologische Studien und Quellen, 221). Hg. Kenneth S. Calhoun, und Helmut J. Schneider. Berlin: Schmidt 2010, 188–205.

Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne

1. Einleitung

Hans W. Hubert

Die folgenden Beiträge stellen den Versuch dar, die Fragen und Diskussionen der Verbundarbeitsgruppe[VAG] „Deheroisierungen“ des Sonderforschungsbereichs 948 zwischen 2012 und 2014 ergebnisorientiert zusammenzufassen.¹

Dabei wurde folgende inhaltliche Struktur gewählt: Andreas Gelz gibt einen Bericht über die Ergebnisse unserer grundsätzlichen Überlegungen. Er referiert die Kernthemen unserer Arbeitsgruppe, indem er unter anderem die wechselseitige Bedingtheit von Deheroisierung und [Re-]Heroisierung aufzeigt, deren zeitliche Ordnungen und Logiken benennt sowie ihren Zusammenhang mit unterschiedlichen künstlerischen Gattungen herausarbeitet. Danach folgen drei Fallbeispiele, die konkrete Phänomene exemplarisch behandeln. Sie wurden jeweils von einem VAG-Mitarbeiter [Katharina Helm, Benjamin Marquart, Jakob Willis] verfasst; das Thema ist ihrer jeweiligen eigenen Forschungsarbeit entnommen. Diese drei Beiträge entsprechen in ihrem Interesse und methodischen Zugriff schwerpunktmäßig jeweils einem der Projektbereiche des SFBs [*Artikulationen, Modelle, Konkurrenzen*]. Sie bilden somit auch die Struktur des SFBs ab.

Der Bereich *Artikulationen* kommt am stärksten im Beitrag von Katharina Helm zum Tragen. Sie zeigt, wie ein öffentliches Reiterdenkmal als Sinnbild der [guten] Herrschaft durch einen organisierten Gewaltakt zerstört wird und der in ihm Geehrte [Philipp V.] seine physisch-materielle Präsenz im Stadtraum verliert. Die Leerstelle, die damit in der Gedenktopographie des öffentlichen Stadtraums entsteht, wird von seinen Feinden aber nicht durch ein Gegendenkmal neu besetzt, denn durch sie wird die aus Sicht der österreichischen Habsburger mangelnde Legitimität des spanisch-bourbonischen Regenten deutlich gemacht. Der Sturz des Herrschers wird zudem im Medium der Medaille lächerlich gemacht und dauerhaft commemoriert.

[helden. heroes. héros.](#)

Bei Benjamin Marquart stehen die *Modelle* im Vordergrund, mit denen Chateaubriand 1814 die Entheroisierung Napoleons betrieb. Durch Entnationalisierung, Entpopularisierung und Dämonisierung wurde ein negatives Bild Napoleons gezeichnet, dem man Ludwig XVI. und den Duc d'Enghin als Opfer der Revolution gegenüberstellte. Die alte bourbonische Herrschaft wurde hingegen sakral legitimiert und heroisch überhöht. Diese Strategien zielten auf Besetzung des Modells der heroischen Herrschaft Napoleons und seiner Submodelle [Staatsmann, Friedensgarant, Landesvater] bzw. deren Ersetzung durch andere Muster [religiöse Legitimation, dynastische Anciennität]. Auch bildliche Modelle der heroischen Repräsentation Napoleons wurden durch die Restauration überschrieben und während der hundert Tage erneuter napoleonischer Herrschaft 1815 im Gegenzug konsequent ‚zurückeroberet‘.

Aspekte des Bereichs *Konkurrenzen* thematisiert Jakob Willis am Beispiel von Molières Figur des Don Juan. Im Generationenkonflikt zwischen Vater und Sohn werden unterschiedliche Modelle des Heroischen und Antiheroischen, für die die beiden Protagonisten stehen, voneinander abgegrenzt. Dabei wird deutlich, dass Deheroisierungsprozesse meist simultan zu Heroisierungsprozessen verlaufen, beide als Kontrastfolie logisch-argumentativ aufeinander bezogen sind. Die Abwertung eines spezifischen heroischen Modells, wie etwa jenes des traditionellen kriegerischen Heldentums, geht zudem mit der Etablierung neuer Vorstellungen des Heroischen einher, so im französischen Kontext etwa in der Gestalt des ‚grand homme‘.

In der Zusammenschau dieser vier Beiträge, so unsere Hoffnung, können wesentliche Aspekte von Deheroisierungsphänomenen der [Vor-]Moderne anschaulich werden, die zugleich aufzeigen, dass Prozesse der Heroisierung und das Heroische an sich nur im beständigen Blick auf ihre Gegen- und Entwertungsprozesse analytisch greifbar und so auch angemessen konturierbar werden.

2. Deheroisierung – Überlegungen zur Dynamik des Heroischen

Andreas Gelz

In einem Sonderforschungsbereich, der sich mit Prozessen der Heroisierung, mit dem Heroischen und mit Heroismen beschäftigt, erscheint Deheroisierung als ein Phänomen, das vom Glanz des Helden und seines Ruhms, von den Verhältnissen wechselseitiger Bespiegelung des Helden und der Gesellschaft nur allzu leicht überstrahlt und deswegen unsichtbar wird. Dabei stellt sich durchaus die Frage, ob es Heroisierung und somit Helden ohne den Prozess der Deheroisierung, also der Infragestellung, Aberkennung oder des Verlusts des Heldenstatus, überhaupt geben kann, ob Deheroisierung als die Kehrseite von Heroisierung nicht konstitutiver Bestandteil des Heroischen ist. Dieser Gedanke ist naheliegend, wenn man z. B. an die über Jahrhunderte gültige agonale Logik des Heroischen denkt, der zufolge der Herausforderer nach der Überwindung des Helden im Kampf als einer Form der Deheroisierung dessen Stelle einnimmt und selbst zum Helden wird. Aber was wäre, wenn Deheroisierung nicht nur eine Etappe im ständigen Auf und Ab der Geschichte von Helden wäre, die ihren Status einbüßen und auf diese Weise neuen Helden Platz machen? Was, greift man aus den verschiedenen Möglichkeiten, Deheroisierung zu verstehen, eine sicher extreme Form heraus, wenn der Prozess der Deheroisierung auf das Heroische selbst ausgreifen und diese Kategorie sozialer, innerweltlicher Transzendenz als solche in Frage stellen würde? Der Prozess der Deheroisierung hätte dann paradoxerweise ebenfalls an Bedeutung verloren. Geht es, wenn wir von Deheroisierung sprechen, um den Statusverlust einzelner Heldenfiguren oder -typen bzw. bestimmter Modelle des Heroischen, oder gar – als eine Art Extremform von Deheroisierung – um die Infragestellung des Heroischen als solchem? Diese Fragen dokumentieren die Bedeutungsvielfalt des Begriffs, um der Ausdifferenzierung des Phänomens Deheroisierung Rechnung zu tragen. Wie verhält sich Deheroisierung z. B. zu affinen Prozessen wie jenem nicht-intentionaler Entheroisierung, zu Phänomenen wie dem Unheroischen, das als Kontrast auf das System des Heroischen bezogen bleibt, bzw. dem Aheroischen als einem Verhaltensmuster, auf das die Kriterien des Heroischen und damit auch jene der Deheroisierung keine Anwendung finden, oder zu Figuren wie dem Antihelden?

Wie eng Heroisierung und Deheroisierung miteinander verbunden sind, wenn es um die Beschreibung von Helden geht, erkennt man u. a. am Beispiel des mittelalterlichen Epos bzw.

seiner späteren Prosafassungen, aber auch der Theaterstücke der Frühen Neuzeit. Denken wir etwa an die französischen ‚chansons de geste‘, z. B. die *Chanson de Roland* [um 1100], dessen titelgebender Held Anführer der Nachhut des karolingischen Heeres ist, das von den Sarrazenen bei Roncesvalles attackiert wird. Aufgrund seines Übermuts und Leichtsinns und eines verspäteten Hilferufs scheint er seinen Heldenstatus einzubüßen, erst im finalen und tödlichen Kampf gegen die Übermacht der Sarrazenen gelingt es, ihn wiederzuerlangen. Ein weiteres Beispiel wäre Corneilles Theaterstück *Horace* [1641], in dem es um wiederholte Prozesse von Deheroisierung und Heroisierung des Protagonisten geht, der, und ich greife nur einen Moment dieses Prozesses heraus, um seinen heldenhaften Kampf für die Sache Roms gegen die Curiatier nicht zu gefährden, die eigene Schwester tötet. Dieses Verbrechen negiert zunächst seine Heldentat, bis der König in der Schlusszene des Stücks dem angeklagten Krieger verzeiht: „Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime: / Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime“ (Corneille 900). Darüber hinaus stehen sich in diesem Theaterstück in Gestalt der Söhne ihrer vornehmsten Familien zwei verfeindete Städte, Rom und Alba Longa, gegenüber, sodass im Kampf der beiden Gruppen die Heroisierung der einen mit der Deheroisierung der anderen einhergeht.

Versucht man diese enge Verbindung von Heroisierung und Deheroisierung zu verstehen, so sticht zunächst, und das zeigen die vorstehenden Beispiele, die zeitliche Ordnung, die temporale Logik des Prozesses der Deheroisierung, ins Auge. Sie interferiert mit der bereits erwähnten agonalen Logik des Heroischen, deren anthropologische, psychologische, historische oder soziologische Hintergründe an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben sollen. Ihr zufolge wird der im Kampf bzw. der Auseinandersetzung erworbene Heldenstatus immer wieder von Gegnern in Frage gestellt, das Heroische wird demnach paradoxerweise durch das Phänomen der Deheroisierung perpetuiert. Das dieser heroischen Logik entsprechende zyklische Schema kann sich dabei auf das System des Heroischen insgesamt und seine Medialisierungsformen wie z. B. das Epos beziehen („L'épopée n'a ni commencement ni fin. Et ainsi en devrait-il être du héros: apparaissant, disparaissant, simple et gracieux support d'une action merveilleuse“, Blanchot 103), aber auch im Sinne einer an der einzelnen Heldentat bzw. der einzelnen Heldenfigur ansetzenden mikrohistorischen Dimension auf den einzelnen Helden und seine Geschichte, die Figur Napoleons wäre hierfür beispielhaft (vgl. [Marquart, Diskurs](#)). Das Zögern und partielle Scheitern des strauchelnden Protagonisten, dessen heldenhafter Sieg, nicht zuletzt über sich

selbst, am Ende umso strahlender erscheint, die Geschichte progressiver Bewährung, wie wir sie aus dem Modell der ‚aventure‘ oder der ‚quête‘ kennen, sowie die zwischen den Polen von Heroisierung und Deheroisierung oszillierende Wahrnehmung des Publikums – dies wären nur einige typische Beispiele einer solchen zyklischen Struktur auf der Ebene des Helden und seiner Taten. Eng mit ihr verbunden ist das, was man die für das Heroische charakteristische Überbietungslogik nennen könnte: Eine einmal begangene Heldentat muss vom Helden übertrifft werden, damit dieser außergewöhnlich bleibt und weiterhin als heroisch angesehen werden kann („De fait, le héros doit constamment reprendre l’initiative, se faire reconnaître une fois de plus à partir d’un nouvel acte surprenant, d’une nouvelle apparition souveraine“, Starobinski 722). Damit ist analog zur bereits erwähnten agonalen Logik die im Begriff der Überbietung implizite und sich stetig beschleunigende Deheroisierung [der vormaligen, nunmehr übertrifften Heldentat] konstitutiv für das Verständnis dessen, was eine Heldentat und damit Heroisierung ist. Am anderen Ende dieser Skala, unter umgekehrtem Vorzeichen, konkretisiert sich dieses nicht minder zyklische und an Heldentat und Heldenfigur ansetzende Schema von Deheroisierung im Modus der Epigonalität: Als Figur der Nachzeitigkeit, von Wiederholung und Differenz ist die Nachahmung der Heldentat [vgl. das Prinzip der ‚imitatio heroica‘] nicht nur nicht mit dieser identisch, es fehlen ihr im Fall der Epigonalität auch wesentliche heroische Attribute: Erst- und Einmaligkeit, Unvergleichlichkeit, Unvorhersehbarkeit etc. Betrachtet man zuletzt die zeitliche Ordnung von Deheroisierung und [Re-]Heroisierung noch grundsätzlicher, kann man den transitorischen, zeitlich instabilen Charakter des Heroischen kaum übersehen: Die Heldentat ist eine außergewöhnliche und in diesem Sinne einmalige Handlung, der keine Dauer eignet, ein „exploit éblouissant, [qui] s’affirme dans l’instant et semble être le rayonnement d’une lumière: cet éblouissement est la gloire, elle ne dure pas et elle ne peut s’incarner“ (Blanchot 102). Dies gilt für die Heldentat wie für den mit ihr verbundenen Ruhm, der ständiger kommunikativer Erneuerung bedarf, um nicht zu verblasen, einer Bestätigung, deren sichtbarstes und illusorisches Zeichen der Name des Helden selbst ist, als vergeblicher Ausdruck gesicherter Kontinuität der Taten sowie der Identität des Helden, eines „pouvoir de redondance qui vient du nom et qui se déploie dans la renommée“ (Blanchot 94). Und treibt man diese Vorstellung des transitorischen Charakters des Heroischen auf die Spitze, verkürzt man also die Zeitintervalle, die Heroisierung und Deheroisierung voneinander trennen, konvergieren Deheroisierung

und Heroisierung: Der Held ist Held [nur] im Moment der vollbrachten Heldentat, deren Ruhm verblasst, banalisiert bzw. von jenem anderer Heldentaten abgelöst wird. Der Held ist zugleich Held und Mensch, er ist Repräsentant eines gesellschaftlichen Wertesystems, das er zugleich transgrediert – um nur wenige Beispiele dieser oszillierenden Bewegung von Heroisierung und Deheroisierung zu nennen.

Die zeitliche Ordnung von Deheroisierung, die hier in ihrer mikrohistorischen Ausprägung am Beispiel des oder der Helden und seiner bzw. ihrer Taten beschrieben wurde, kennt natürlich auch eine makrohistorische Variante. Sie betrifft dann, über einzelne Heldentaten und Heldenfiguren hinausgehend, Modelle des Heroischen, ihre Konkurrenz im Spiel wechselseitiger [De-]Heroisierung, ihre diskursive Verhandlung (vgl. **Marquart, Diskurs**), Transformation oder Ablösung durch andere Modelle. Historische Schlüsselmomente der Transformation überkommener Vorstellungen des Heroischen wären so z. B. in der Renaissance der Rückgriff auf antike Heldenfiguren, die sogenannte ‚démolition du héros‘ im 17. Jahrhundert (vgl. Bénichou), oder die im 18. Jahrhundert erfolgende Kritik am militärischen Heldentum zugunsten der Ausbildung des Konzeptes des ‚grand homme‘ oder eines Tugend-Heroismus (in der berühmten Formulierung Voltaires: „Vous savez que, chez moi, les grands hommes vont les premiers, et les héros les derniers; j’appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l’utile ou dans l’agréable; les saccageurs de provinces ne sont que héros“, Voltaire 506; vgl. auch **Willis, Komödie**). Auf diese Art und Weise könnte man eine Geschichte konzeptueller Umbrüche des Heroischen schreiben, die bis in die Gegenwart fort dauert [vgl. z. B. die These von der postheroischen Gesellschaft]. Selbstverständlich erfolgt die Beschreibung solcher historischer Prozesse und ihrer Entwicklungslogiken im Rahmen bestimmter Inszenierungsformen – z. B. im Rahmen einer Generationenproblematik, wenn etwa der Vater Don Juan in Molières gleichnamigem Stück von 1665 vorwirft, sich der heroischen und ruhmreichen Vergangenheit der Vorfahren unwürdig zu erweisen, deren Glanz ihn und sein Verhalten paradoxerweise deheroisiere, „et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d’un chacun la honte de vos actions“ (Molière 889, vgl. **Willis, Komödie**). Auch spielen bestimmte narrative, historiographische, wenn nicht sogar geschichtsphilosophische Vorannahmen eine Rolle. So würde die normative Vorstellung einer notwendigen Dekadenz oder Korruption des Heroischen dazu führen, beispielsweise im heroisierten Freiheitskämpfer bereits den zukünftigen Despoten zu erkennen und seine Geschichte im Sinne dieser Hypothese nachzuzeichnen.

Geschichtsschreibung könnte in diesem Fall selbst zu einem Akteur im Prozess der Deheroisierung werden. Eine solche Geschichte der Deheroisierung müsste dabei alle Faktoren, die die Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses determinieren, berücksichtigen [u.a. mediale Dispositive und ästhetische Modelle] und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion solcher Kommunikationsprozesse über das Heroische stellen. Dies gilt nicht zuletzt mit Blick auf die Intentionalität bzw. Nicht-Intentionalität von Prozessen der Deheroisierung (vgl. [Helm, Zerstörung](#)). So werden die mit der Deheroisierung konkreter Helden oder Heldentaten verbundenen Aspekte des Meinungsstreits, konfligierender Gruppeninteressen etc. sicher stärker bei einer synchronen Betrachtung des Phänomens der Deheroisierung sichtbar (vgl. [Marquart, Diskurs](#)), Verschiebungen gesellschaftlicher Werthorizonte, die den jeweils gültigen Heroismusbegriff transformieren, eher auf einer diachronen Ebene.

Auch wenn es möglich ist, Deheroisierung als einen sprunghaften Übergang, einen Kategorienwechsel zu beschreiben – man kann nur Held oder kein Held sein –, so stellt sich angesichts der Komplexität der skizzierten zeitlichen Logik bzw. historischen Prozessualität von Deheroisierung doch die Frage, ob es sich dabei tatsächlich um ein derart absolutes Phänomen handelt. Zwar trifft es zu, dass die Dialektik des Heroischen an Vorstellungen der Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit des Helden geknüpft ist, der kein ‚Seinesgleichen‘, keine Verhältnisse der Ebenbürtigkeit kennt. Diese Dialektik erkennen wir im 17. Jahrhundert in der zur Heldenfigur stilisierten Person des absolutistischen Herrschers wieder, dessen spannungsreiche Beziehung zur via Geburtsrecht der heroischen Sphäre zuzurechnenden Aristokratie einem solchen Ausschließlichkeitsprinzip verbunden ist. Aber die Prozesse der öffentlichen Wahrnehmung von Helden verlaufen nicht ausschließlich nach einem binären Schema. Das Heldengedächtnis oder die Heldengeschichte zeichnet sich vielmehr gerade dadurch aus, dass es die Erinnerung an den Helden in Abstufungen bewahrt, auch wenn seine Heldentaten verblasen oder ihre für die Gesellschaft konstitutive Bedeutung nachlässt. Deheroisierung könnte somit vor allem als ein Phänomen der ‚longue durée‘, auch als ein graduelles Phänomen verstanden werden; es wäre demnach vorstellbar, mehr oder weniger Held und nicht nur Held oder kein Held zu sein. Ein möglicher Artikulationsmodus, in dem sich Deheroisierung graduell ausprägt, wäre im hier angesprochenen Bereich der Rezeptionsgeschichte des Helden das Phänomen des Medienwechsels (vgl. [Helm,](#)

[Zerstörung](#)). Aber auch ohne einen Medienwechsel sind deheroisierende Effekte bezüglich ein und desselben Darstellungsmediums zu beobachten, wenn etwa Monumente im Sinne einer Raumlogik aus ideologischen oder anderen Gründen ihren Standort im öffentlichen Raum und mit Blick auf das imaginäre Zentrum der Gemeinschaft nach und nach verändern [vgl. z.B. die sukzessiven Dislokationen der *Judith und Holofernes*-Skulptur des Donatello im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts]. Die Endstufe eines solchen Prozesses einer stufenförmig verlaufenden, intentionalen Deheroisierung wäre z.B. die Zerstörung eines Denkmals, wie etwa des Reiterstandbilds Philipps V. in Neapel, das während des Einzuges der Truppen Karls VI. im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges 1707 zerschlagen wurde (vgl. [Helm, Zerstörung](#)). Diese Zerstörung hinterlässt eine Leerstelle in der Gedenktopographie des öffentlichen Stadtraumes, welche als solche auf eine spezifische Weise sinnträchtig ist, oder neu besetzt und damit inhaltlich neu bestimmt werden kann. Vorstellbar ist bezüglich der Rezeption von Monumenten in der ‚longue durée‘ aber auch eine Form progressiver Entheroisierung, wenn die dargestellte Figur etwa als Ergebnis immer größerer historischer Distanz zum zeitgenössischen Publikum unkenntlich und unbekannt geworden ist.

Die Annahme einer graduellen Ausprägung von Deheroisierung [und Heroisierung] hätte, wenn wir auf der Ebene der Rezeption einer Heldenfigur verweilen, Auswirkungen auf die bereits erwähnte und dem Heroismus inhärente Vorstellung der ‚imitatio heroica‘. Wenn es Heldentum in der ein wenig paradoxen Form abgestufter Exzellenz gibt, dann hat diese Differenzfigur Konsequenzen für die Idee der Nachahmbarkeit heldenhaften Handelns, das erlernt werden und sich im Sinne einer Stufenleiter des Heroischen einem heroischen Ideal annähern könnte. Deheroisierung wäre dann eine Etappe auf dem Weg der Heroisierung, ein retardierendes Element, eine Figur der Reliefgebung, die die [schlussendliche] Heroisierung einer Person umso bedeutsamer und außergewöhnlicher erscheinen ließe. Man denke, um erneut ein Beispiel aus der Epik zu zitieren, an die Geschichte von Parzival und das Thema der Gralssuche, aber auch ganz allgemein an das Motiv der Heldenreise als Vorwand und Anlass steter Bewährung. Zweitens bedeutet diese Vorstellung einer graduellen Ausprägung von Deheroisierung, dass dieser Prozess reversibel erscheint, dass der Held den einmal verlorenen oder den im Prozess einer stufenförmig erfolgenden Heroisierung vorübergehend eingebüßten Heldenstatus wiedererlangen kann.

Die bisher diskutierten Auffassungen von Deheroisierung und Heroisierung haben grundsätzliche Auswirkungen auf die literarische Darstellung des Heroischen. Lässt sich gar eine gattungsgeschichtliche Ausdifferenzierung im Zeichen von Heroisierung und Deheroisierung beobachten? Statt Deheroisierung im Sinne einer binären Logik z.B. im Modell der Tragödie als plötzlichen und katastrophal erfahrenen Verlust des Heldenstatus zu beschreiben, bzw. umgekehrt als sublimen Figur heroischer Präsenz, kann die Auffassung gradueller Deheroisierungs- und [Re-]Heroisierungsprozesse sich in stärker narrativen Gattungen u. a. in Gestalt einer Entwicklungsgeschichte des Helden [unter Zugrundelegung des Schemas des Abenteurers, des Bildungsgangs etc.] manifestieren und dabei, nimmt man etwa die Romane des französischen Realismus wie Stendhals *Le Rouge et le Noir* [1830], Balzacs *Le Père Goriot* [1834] bzw. Flauberts *Éducation sentimentale* [1869] als Beispiel, zu äußerst ambivalenten, wenn nicht offen ironischen Beschreibungen der neuen Helden des bürgerlichen Zeitalters führen.

Die Aufgabe einer solchen Gattungsgeschichte im Zeichen von Heroisierung und Deheroisierung wäre es dann, die hier nur angedeuteten komplexen Entwicklungen vom Epos über die Tragödie, die Komödie (vgl. Willis, Komödie), den ‚roman héroïque‘, den ‚roman bourgeois‘ und weitere Stationen bis zum modernen Roman und anderen literarischen Formen nachzuzeichnen. Auch spezifische ‚deheroisierende‘ Gattungen wie die Satire, die Parodie [vgl. als Musterbeispiel Cervantes' *Don Quijote* von 1605/1615 als Parodie auf den Ritterroman], das Pastiche oder Mischgattungen wie die Tragikomödie verdienen ebenso eine vertiefte Betrachtung wie der Roman als ‚ironische‘ und damit potentiell deheroisierende Gattung sowie seine Subgattungen wie die Pikareske u. a. Auch stünde die Frage im Raum, ob die sich im 17. und vor allem 18. Jahrhundert herausbildende Presse nicht als Medium von Deheroisierung ‚par excellence‘ angesehen werden könnte. Schließlich stellt sie ein Beobachtungsdispositiv bzw. eine Form kritischer Öffentlichkeit dar, indem sie z. B. die Raumstruktur der seinerzeit neu entstehenden Cafés und damit den konversationellen Umgang mit der Heldenthematik, den Verlust der Aura des Helden, ihre Trivialisierung durch Repetition [u. a. auch im Kontext von Medienkonkurrenzen] thematisiert.

Würde man eine solche Betrachtung der medialen Form von Deheroisierungsprozessen von der Ebene der Gattung und ihrer Merkmale auf die Ebene des Einzeltextes und die Frage der Textgestaltung herunterbrechen, was hier nur noch angedeutet werden kann, müsste man

verschiedene Verfahrensweisen der Produktion von Mehrdeutigkeit und Ambivalenz analysieren, wie die Doppelkodierung [Ironie], die Verwechslung, das Wiedererkennen, das Sprachspiel, Manierismen, Formen rhetorischer Hypertrophie oder auch die Dekonstruktion des heroischen Körperschemas [u. a. Jugendlichkeit vs. Alter], Personenkonstellationen, wie kontrastiv auf die Heldenfigur bezogene Bruder- oder Dienerrollen, oder Rollen, die durch geschlechtsspezifische Zuschreibungen und deren Subversion geprägt sind. Traditionelle Deheroisierungsstrategien in dieser Hinsicht wären z. B. – vor dem Hintergrund von traditionellen Bildern männlichen Heroismus – die Effeminierung des männlichen Helden, wie andererseits auch, oftmals in Abgrenzung von männlichen Helden, weibliche Figuren [z. B. durch die Zuschreibung christlicher Tugenden oder als christliche Kämpfer wie Jeanne d'Arc] heroisiert werden können.

Das Begriffspaar Heroisierung-Deheroisierung ruft sämtliche Spannungsfelder der von alters her geführten Debatte um die Frage der Mimesis, der nachahmenden Wiederholung, auf: die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit von Nachahmung, ihrer [Un-]Zuverlässigkeit, ihres manipulativen Potentials, ihrer fiktiven und imaginären Anteile, ihrer fiktionalen Struktur, die gerade mit Blick auf den Helden relevante Frage nach einem Glanz, der sich als Abglanz erweisen könnte, – allesamt Aspekte, an denen Deheroisierungsprozesse einsetzen könnten.

Die beschriebenen synchronen wie historischen Umbruchmomente des Heroischen könnten vor dem Hintergrund der zuletzt v. a. am Beispiel der literarischen Darstellung des Helden aufgeworfenen grundsätzlichen Frage nach der Mimesis bzw. der Repräsentation auch mit Blick auf andere, z. B. soziologische Fragehorizonte gedeutet werden. So ist die Betrachtung der transgressiven Natur des Helden mit der Frage verknüpft, welcher Wertewandel sich im Zuge sukzessiver Deheroisierungs- und Heroisierungsprozesse beobachten lässt. Heldenkonkurrenzen können daraufhin befragt werden, inwieweit Prozesse gesellschaftlicher Ausdifferenzierung zu einer Multiplikation unterschiedlicher Heldenbilder geführt haben bzw. führen. Und beleuchtet man die im Spannungsfeld von individuellem vs. gruppenspezifischem Charakter des Heroischen zum Ausdruck kommende Differenz zwischen dem Helden als sozialer Figuration auf der einen und Figur [Körper] auf der anderen Seite, lassen sich weitere Aspekte von Deheroisierung diskutieren.

Die enge Verbindung von Deheroisierung mit dem unter umgekehrtem Vorzeichen ablaufenden analogen Prozess der Heroisierung weist am Ende dieser kursorischen Bemerkungen auf

eine Form hin, bei der Deheroisierung als eine paradoxe Heroisierungsstrategie im Zeichen einer jenseits moralischer Kategorien angesiedelten Exzeptionalität erscheint.² Deheroisierung und Heroisierung konvergierten dann im Zeichen des Außerordentlichen. Als Beispiele hierfür können zuletzt literarische Figuren wie Don Juan, Typen wie der Pikaro, der Verbrecher im 19. und 20. Jahrhundert, etwa die sogenannten ‚Social bandits‘ (vgl. [Haller](#)), oder gar Alltagshelden der Gegenwart angeführt werden.

3. Deheroisierung in der Komödie: Molières *Dom Juan ou le festin de pierre* [1665/1682]

Jakob Willis

In literarischen Texten finden sich in unterschiedlichen Epochen und Kulturen Beispiele, die veranschaulichen, inwiefern Deheroisierungsprozesse oftmals simultan zu Prozessen der Heroisierung verlaufen. Im Kontext der französischen Literatur kann etwa Molières Komödie *Dom Juan ou le festin de pierre* – uraufgeführt 1665, in gedruckter Fassung posthum erschienen 1682 – herangezogen werden. Führt man sich d’Aubignacs wenige Jahre zuvor, 1657, in seinem einflussreichen Werk *La pratique du théâtre* veröffentlichte Definition der Komödie vor Augen, der zufolge es in der Gattung um „actions populaires, et nullement Héroïques“ gehe (d’Aubignac 144), liegt der Schluss nahe, dass Molière im Kontext eines in der französischen Klassik streng kodifizierten Systems der dramatischen Gattungen alleine schon durch die Wahl der Form einen deheroisierenden Modus für sein Stück gewählt hat. Es handelt sich dabei um einen Modus, der sich kritisch mit dem Bedeutungsbereich des Heroischen, d. h. des im vorbildlichen Sinne Exzeptionellen, auseinandersetzt und diesen zu dekonstruieren trachtet, dabei aber immer auf das Heroische verweist und nicht etwa in einem gänzlich aheroischen Feld operiert.

Dom Juan ou le festin de pierre greift die seit Tirso de Molinas Stück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* [erstmals gedruckt erschienen 1630] bekannte Geschichte des spanischen Verführers Don Juan Tenorio auf, der als transgressive, teilweise häretische Figur – und damit als eine Figuration des skandalös-verbrecherischen Antihelden³ – so lange in Konflikt mit den moralischen Normen und Tabus seiner Zeit lebt, bis er nach einem letzten Eklat von einer strafenden göttlichen Macht zur Rechenschaft gezogen wird. Für sein durchaus auch mutiges

Verhalten wird Don Juan, der sich selbst in eine Linie mit Helden und Eroberern wie Alexander dem Großen stellt,⁴ von einer Minderheit der anderen handelnden Figuren verehrt, in den Augen der Mehrheit ist er als „un engagé, un chien, un Diable“ (Molière 850) jedoch eine denkbar unheroische Gegenfigur.⁵ So auch für seinen Vater, Don Louis, der ihm als Vertreter eines auf Ehre, Tugendhaftigkeit und Familientradition bedachten Standes in der vierten Szene des vierten Akts deutlich macht, wie sehr er sein Verhalten ablehnt. Im gleichen Maße, wie Don Louis die „actions indignes“, die „méchantes affaires“ und die „bassesse“ seines infamen Sohnes kritisiert und ihm einen unmoralischen und dekadenten Wertenhilismus vorwirft, beschwört er die „mérites“, die „vertu“ und die „gloire“ der Vorfahren Don Juans, sich selbst eingeschlossen. Die Deheroisierung Don Juans verläuft damit simultan zur Heroisierung der als „Gentilhomme[s]“ bezeichneten Vorfahren:

De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d’actions indignes, dont on a peine aux yeux du monde d’adoucir le mauvais visage? cette suite continue de méchantes affaires, qui nous réduisent à toutes heures à lasser la bonté du Souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis? ah, quelle bassesse est la vôtre! ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance; êtes-vous en droit, dites-moi, d’en tirer quelque vanité? et qu’avez-vous fait dans le monde pour être Gentilhomme? croyez-vous qu’il suffise d’en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d’être sorti d’un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes? non, non, la naissance n’est rien où la vertu n’est pas. (Molière 889)

Vor dem leuchtenden Hintergrund heroischer Ausstrahlung tritt die dunkle Gestalt des Infamen in aller kontrastiven Schärfe hervor. Licht und Schatten, Ehre und Schande, Held und Antiheld sind begrifflich-semantiche Antipoden, die logisch aufeinander bezogen sind, sie konstituieren den Ermöglichungsgrund des jeweils anderen und stehen in einem unauflöselichen Interferenzverhältnis zueinander. Aus der Abgrenzung vom Antiheroischen schöpft der Held seine Identität, gleichzeitig wird der Antiheld nur vor der Folie des Heroischen sichtbar. Diese allen Prozessen der Heroisierung und Deheroisierung zugrunde liegende Logik der Differenzbildung findet in der väterlichen Anklage in Molières *Dom Juan* ihren bildlichen Ausdruck:

Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né, ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu’ils ont fait

d'illustre ne vous donne aucun avantage; au contraire l'éclat n'en rejaillit sur nous qu'à notre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions. (Molière 889)

Der Glanz des Helden, der sich im teils aristokratischen, teils meritokratischen Moral- und Ehrverständnis Don Louis' bei tugendhaftem Verhalten von Generation zu Generation weiterträgt und so den Glanz des Einzelnen vorteilhaft mehrt, wird als eine leuchtende Fackel beschrieben, deren Licht die Schande des Antihelden Don Juan zu erkennen gibt. Erst durch die Affirmation des heroischen Modells der Vorfahren als einer prinzipiell auch für Don Juan gültigen Norm, gewinnt dessen Deheroisierung an Kontur. Die Metapher vom Glanz des Heroischen wird dabei im Kontext von Vorstellungen der Erkenntnis- und Wahrheitsstiftung eingesetzt.

Neben der Reaffirmation eines traditionellen Heldenkonzeptes kann die Deheroisierung einer Figur auch zur Durchsetzung radikal neuer Formen des Heroischen genutzt werden. Diese werden oftmals zeitgleich und in bewusst deheroisierender Abgrenzung zu bestehenden Figuren oder Konzepten entwickelt. Nicht selten hängen die unterschiedlichen Vorstellungen des Heroischen dabei mit dem Alter der Akteure zusammen; Konkurrenzen des Heroischen werden, wie beispielsweise auch in Molières Komödie, häufig anhand von generationellen Konflikten und einem sich in der Zeit vollziehenden Wertewandel augenfällig. In der französischen Literatur des späteren 17. Jahrhunderts ersetzen so etwa Vorstellungen eines tugendhaften, geistigen und religiösen Heldentums das Modell des agonalen Kriegshelden, wie ihm Pierre Corneille in Stücken wie *Le Cid* [1637] und *Horace* [1640] in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch ein Denkmal gesetzt hatte.⁶ Und wenn knapp hundert Jahre später Voltaire die Figur des „grand homme“ als zeitgemäße Form des Heldentums auf den Sockel hebt, geht auch dies mit der simultanen Deheroisierung der als „saccageurs de provinces“ gebrandmarkten Kriegshelden einher:

Vous savez que, chez moi, les grands hommes vont les premiers, et les héros les derniers; j'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable; les saccageurs de provinces ne sont que héros. (Voltaire 506)⁷

Die Tatsache, dass Voltaire den Begriff des Helden hier ganz zu desavouieren scheint, kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch in seinem Denken keine semantische Leerstelle im Feld des Heroischen gibt. Der Idealtypus des „grand homme“ tritt in

scharfe Konkurrenz zu jenem des „héros“, ja ersetzt diesen gewissermaßen. Selbst das zeitweilige Verschwinden des Begriffs des Heroischen zeigt hier einen besonderen historischen Transformationsprozess an, bei dem heroisierende und deheroisierende Verfahren einmal mehr dialektisch ineinandergreifen.

4. Deheroisierung durch Zerstörung: Das Reiterstandbild Philipps V. in Neapel [1705–1707]

Katharina Helm

Der Begriff der Deheroisierung wird in Bezug auf das in diesem Beitrag betrachtete Monument verstanden als eine intentionale Beschädigung oder Zerstörung eines materiellen Bildnisses einer Person in der Absicht, den sich darin manifestierenden heroischen Status zu dekonstruieren. Der Blick auf das Reiterstandbild Philipps V. von Anjou soll dazu dienen, sowohl die Bedeutung der materiellen Destruktion des Denkmals als auch die bildlichen Implikationen, die sich daraus ergeben, zu veranschaulichen.⁸

Das von Lorenzo Vaccaro geschaffene bronzene Reitermonument des Bourbonen wurde 1705 auf der Piazza del Gesù Nuovo in Neapel errichtet und bereits zwei Jahre später, im Juli 1707, während des Einzuges der Truppen des österreichischen Erzherzogs Karl in die Stadt, vollständig zerstört.⁹ Letzterer kämpfte im Rahmen des Spanischen Erbfolgekrieges, der den politischen Hintergrund für diesen gewaltvollen ikonoklastischen Akt bildet, mit Philipp V. von Anjou um die Krone des im Jahr 1700 ohne männlichen Erben verstorbenen Königs Karl II.

Vordergründig bedeutete das Niederreißen des Monumentes, die Erinnerung an den Bourbonen im öffentlichen Raum Neapels zu destruieren.¹⁰ Dadurch wurde Philipp V. der heroische Status, den die königliche Reiterstatue visualisierte, aberkannt. Da die Bevölkerung Neapels maßgeblich an der Zerschlagung des Denkmals beteiligt war, kann dieser gewaltvolle Akt zudem als politische Willensäußerung eines gesellschaftlichen Kollektivs verstanden werden.

Doch abgesehen von diesem zunächst recht banal anmutenden Aspekt der puren Gewaltausübung birgt die Zerstörung des Reiterstandbildes noch weitere Implikationen, denn neben der Stadtbevölkerung Neapels waren auch die Soldaten des Erzherzogs Karl an der Zerschlagung des Reiterstandbildes beteiligt. Sie tilgten somit nicht nur die ‚physische‘ Präsenz ihres Kontrahenten Philipp V., sondern entkräfteten durch diesen Akt der Enträumlichung auch

dessen Anspruch auf das Königreich. Darüber hinaus wurde das Territorium Neapels auf einer übergeordneten bildlichen Ebene dem machtpolitischen Einflussbereich der Gegner entzogen: Die intentionale Zerstörung des Reiterstandbildes Philipps V. dokumentiert die absichtsvolle Beschneidung der politischen Reichweite des von Ludwig XIV. proklamierten Erben Karls II. sowie dessen sich im bronzenen Monument manifestierenden Ewigkeitsanspruch seiner politischen Vormachtstellung im Königreich. Der Sturz des Standbildes kann somit nicht nur als Akt der Zerstörung, sondern auch als Ausdruck des Kampfes um die Deutungsmacht der Geschichte, der zwischen dem Bourbonen und dem Österreicher bestanden haben muss, gelten.¹¹

Eine Medaille, die anlässlich des Einmarsches Erzherzog Karls in Neapel geprägt wurde, verdeutlicht zudem, auf welcher subtilen Weise die bildliche Destruktion des heroischen Status Philipps V. auch in anderen Medien fortgesetzt wurde [Abb. 1].¹² Die Darstellung auf der Vorderseite zeigt einen Reiter, der, von seinem Pferd gestürzt, auf einer Erdscholle liegend die Hände schützend emporhält, während das Tier davonsprengt. Die Bourbonen-Lilie, die sowohl den Brustpanzer des Liegenden als auch die Schabracke ziert, weist die Person als Philipp V. aus. Die Inschrift der Vorderseite lautet: NOVA VELOCEM CINGVLA LAEDIT EQVVM [„Der neue Gurt schmerzt das hurtige Pferd“].¹³ Der Wortlaut legt nahe, dass der Reiter sich nicht freiwillig von seinem Pferd getrennt, sondern sich umgekehrt das Pferd seines Reiters entledigt hat. Diese These erscheint umso plausibler, wenn man die Rückseite der Medaille beachtet. Auf dem Revers ist die Stadt Neapel dargestellt und im Vordergrund sind über einer Leiste mehrere Reiter zu erkennen, die sich dem Eingang der Stadt nähern, von wo aus ihnen andere nicht berittene Personen entgegenströmen. An der Stelle, wo sich beide Parteien treffen, kniet eine aus der Stadt herangekommene Person vor dem vordersten Reiter nieder. Die Inschrift lautet: [iuvat] DESERTOS VIDERE LOCOS LITTVSQVE RELICTVM [„[es erfreut] die Orte öde und die Küste verlassen zu sehen“].¹⁴ Sie wird ergänzt durch einen Zusatz, der sowohl den Ort des Geschehens, die Stadt Neapel, als auch das genaue Datum, den 7. Juli 1707, benennt. Es wird somit deutlich, dass es sich bei dem dargestellten Geschehen um den Einzug der Österreicher in die Stadt Neapel an jenem Tag handeln muss, an dem das Reiterdenkmal König Philipps V. der mutwilligen Zerstörung zum Opfer fiel – jenem Tag also, an dem sich bildlich gesprochen das neapolitanische Pferd seines bourbonischen Reiters entledigte.

Bei dieser deheroisierenden Darstellung Philipps V. handelt es sich demnach um ein bildliches Referenzphänomen, das auf den sich im Typus des absolutistischen Reiterstandbildes manifestierenden Heroismus Bezug nimmt und diesen desavouiert. Trotz des Medienwechsels verbleibt die Bildsprache auf derselben semantischen Ebene. Das Reiten, im Rahmen der Tradition der Reiterstandbilder als Tätigkeit des Regierens verstanden, wird durch die Darstellung des Sturzes nicht nur konterkariert, sondern auch ins Lächerliche gezogen. Die Medaille trägt folglich dazu bei, die Erinnerung an die Zerstörung des Denkmals Philipps V. präsent zu halten und den Bourbonen in einer Weise zu kompromittieren, die in ihrer Bildlichkeit sehr prägnant ist.

5. Deheroisierung im politischen Diskurs: Chateaubriands Auseinandersetzung mit Napoleon [1814–1821]

Benjamin Marquart

Die politische Zukunft Frankreichs war am 1. April 1814 noch ungewiss. Offiziell regierte noch immer der Kaiser Napoleon, der sich allerdings angesichts des Einmarschs alliierter Truppen in Paris am 30. März mit den Resten des französischen Heeres nach Fontainebleau zurückgezogen hatte. Praktisch war das Ende der napoleonischen Herrschaft damit besiegelt, allerdings erklärte der Senat und der ‚Corps législatif‘ den Sturz des Empire erst am 2. und 3. April, was wiederum zur ersten Abdankung Napoleons führte (vgl. Goujon 22–23). Die Frage nach der politischen Zukunft Frankreichs blieb jedoch weiter offen und durch die Uneinigkeit des alliierten Mächtegefüges darüber, ob die Bourbonen auf den französischen Thron zurückkehren sollten, kompliziert. Diese Restauration sowohl der Monarchie als auch der bourbonischen Dynastie zeichnete sich jedoch schnell als wahrscheinlichste Lösung ab; Ludwig XVIII. selbst befand sich zwar noch nicht in Frankreich, Mitglieder seiner Familie aber durchaus, so etwa seine beiden Brüder, der Comte d’Artois, der spätere Karl X., und der Duc d’Angoulême.

In die mit dieser Entwicklung einhergehenden öffentlichen Debatten schaltete sich der französische Schriftsteller und Politiker François René de Chateaubriand am 29. März 1814 mit der Veröffentlichung seines Pamphlets *De Buonaparte et des Bourbons* ein und positionierte sich damit als einer der Chefpropagandisten der royalistischen Sache (vgl. Wrede 127).¹⁵

Chateaubriands Verhältnis zur Revolution und zum Empire bzw. zu Napoleon selbst war komplex. Die gemäßigten Anfänge der Revolution hatte er mit Enthusiasmus verfolgt, war nach der Hinrichtung des Königs und der Radikalisierung aber desillusioniert von ihr abgefallen und hatte in der ‚armée des émigrés‘ gedient. Für Bonaparte hatte er sich zunächst begeistern können und war dessen Aufruf an die Emigrierten, nach Frankreich zurückzukehren, 1802 gefolgt. Die kontroverse Hinrichtung des Duc d'Enghien 1804 hatte schließlich aber dazu geführt, dass Chateaubriand öffentlich von Napoleon abfiel und sich zu dessen Feind erklärte. Ein Leitmotiv seines Denkens in der Folge war, dass Chateaubriand nicht nur die Monarchie, sondern auch sich selbst stets in Abgrenzung und Konkurrenz zum gefallenen Helden Napoleon zu definieren suchte, so auch in *De Buonaparte et des Bourbons*.

Chateaubriands Strategien der Deheroisierung Napoleons entfalteten sich vor allem auf drei Ebenen, nämlich indem er eine Entnationalisierung, Entpopularisierung und Dämonisierung Bonapartes betrieb. Die Entnationalisierung versuchte Chateaubriand durch eine ‚Entfranzösisierung‘ zu vollbringen, was sich bereits daran zeigte, dass er im Titel der Schrift die italienische Schreibweise des Nachnamens – „Buonaparte“ – wählte, deren Verwendung an sich bereits eine Chiffre der Napoleon-Gegner und -Kritiker war, die auf den ethnisch-national gedachten Tenor der Argumentation verwies. Chateaubriand unterstellte Napoleon, stets Italien als seine Heimat betrachtet und im Geheimen gegen die Interessen Frankreichs gehandelt zu haben. Allerdings ging er weiter als die Mehrheit der Napoleon-Kritiker, indem er seiner Argumentation einen deutlich xenophoben Ton verlieh, aus dem heraus er eine französisch-italienische Erbfeindschaft konstruierte. Zudem charakterisierte er Napoleon als blutrünstigen Schlächter der Völker sowie als dämonischen, freiheitsverachtenden Usurpator. Dieser Deheroisierung Bonapartes stellte er ein Bild des bourbonischen Königsgeschlechts in einem Spannungsfeld von Heroisierung und politisch-sakraler Viktimisierung gegenüber. In Chateaubriands Darstellung wurden Ludwig XVI. und der Duc d'Enghien zu Märtyrern einer misshandelten Monarchie, während er die aktuellen Bourbonen und vor allem Ludwig XVIII. als Nachfahren und Mitglieder einer von Beginn an heroisch geprägten Dynastie glorifizierte, der er zudem eine nationale, heilsgerichtliche Bedeutung zuschrieb.

Chateaubriands Heroisierung bzw. Glorifizierung¹⁶ der Bourbonen und des Thronprätendenten Ludwig XVIII. funktionierte über die Konstruktion einer Konkurrenz und Opposition zu Napoleon und einer damit einhergehenden

extremen Deheroisierung¹⁷ desselben, und war damit symptomatisch für die Repräsentationspolitik der zurückkehrenden bourbonischen Monarchie, vor allem in der frühen Restauration. Diese zeichnete sich durch die Besetzung und Instrumentalisierung besonders von Modellen der Heroisierung Ludwigs XVIII. aus, die auch Bonaparte für die eigene Heroisierung genutzt hatte – so etwa das Modell des Landesvaters, des außergewöhnlichen Gesetzgebers oder des Friedensstifters. Das waren Modelle, die von sich aus nicht zwangsläufig heroisch aufgeladen waren, im komplexen Geflecht der Inszenierung Napoleons aber ein eindeutig heroisches Modell gebildet hatten, und die 1814 angesichts des – wenn auch problematischen – Oktroi der ‚Charte constitutionnelle‘ durch den König und angesichts der katastrophalen militärischen Niederlagen des späten Empire glaubhafter auf Ludwig XVIII. als auf Napoleon anzuwenden waren. Frühe bildliche Darstellungen zeigten den neuen Monarchen in fast identischer Napoleon-Uniform [Abb. 2] oder kopierten ganze Bildkompositionen, in denen zum Beispiel nur die Profilbüste Napoleons durch die Ludwigs ersetzt wurde. Von derartig plumpen Okkupationen napoleonischer Modelle und Konzepte kam die Restauration allerdings schnell ab und verstand es, ihre Repräsentationspolitik den Regeln der durch Revolution und Empire veränderten politischen Kommunikation anzupassen. So fand man für die Darstellungen Ludwigs XVIII. einen eigenen, typischen Habit, der dem Napoleons noch immer ähnelte und so die Besetzung dieses semantischen Feldes heroisierter Herrschaft aufgriff, der zugleich aber das Modell auf den Monarchen justierte und ihm eigene Charakteristika, wie seine Gesetztheit und Fettleibigkeit, glaubwürdig integrierte [Abb. 3].

Die tatsächliche Wirkung dieser Glorifizierungspolitik der Bourbonen blieb allerdings vorwiegend auf royalistisch eingestellte Gruppen beschränkt; der Figur Napoleon blieb ein heroisches Potential inhärent, auf das dieser bei seiner Rückkehr von Elba 1815 unmittelbar zurückgreifen konnte. So beobachtete zum Beispiel eine große Mehrheit der Pariser Bevölkerung den Einzug des Königs in der Hauptstadt am 3. Mai 1814, der in seiner Inszenierung konzentriert auf den heroischen Dynastiegründer der Bourbonen, Heinrich IV., verwies, eher mit neugieriger Gleichgültigkeit als mit echtem Enthusiasmus (vgl. Goujon 29). Die Rückkehr Napoleons nach Frankreich und seine Regierung der Hundert Tage von 1815 versetzten den glorifizierenden und heroisierenden Repräsentationen Ludwigs und der Bourbonen einen ersten schweren Schlag. Napoleons Stilisierung seiner zweiten Herrschaft folgte explizit dem System einer konsequenten Rückeroberung der von

der Restauration eroberten Modelle. Das napoleonische Heldenmodell der Hundert Tage simplifizierte das breite Spektrum napoleonischer Heroisierungen. Es betonte den Rekurs auf die Ideale der gemäßigten Revolution, liberalisierte das Empire beträchtlich und stilisierte Napoleon noch einmal zum Helden der nationalen politischen Modernisierung, der sich ein letztes Mal gegen die vereinigten Mächte der alten Welt aufbäumte. So überbot zum Beispiel die Ergänzung der imperialen Verfassung durch den ‚Acte additionnel‘, der die Errungenschaften der ‚Charte‘ in das imperiale System integrierte, den verfassungsgebenden Gestus Ludwigs XVIII. und forderte damit das Modell des großen Gesetzgebers für Napoleon zurück, nicht zuletzt, weil dieser von Benjamin Constant entworfene Verfassungszusatz nicht oktroyiert, sondern durch Plebiszit bestätigt wurde. Die Stilisierung der Schlacht von Waterloo zu einer ‚défaite glorieuse‘¹⁸ hatte zudem zur Folge, dass die zweite Rückkehr der Bourbonen mit einer nationalen Niederlage und der erneuten politischen Einmischung ausländischer Mächte in Verbindung gebracht wurde. Dies führte wiederum zu einer massiven Ent- bis Anti-Nationalisierung¹⁹ der Restauration in zeitgenössischen Wahrnehmungen und stellte die Glaubwürdigkeit der von der Monarchie besetzten napoleonischen Heroisierungen infrage. Napoleons Tod 1821 und die darum entstehenden Diskurse bedeuten einen zweiten, gesteigerten Moment, an dem die heroischen Modelle für die Figur Napoleon zurückerobert wurden bzw. an dem in Bezug auf die Figuren Napoleon und Ludwig XVIII./die Bourbonen eine Umkehrung der Konkurrenz von Heroisierung und Deheroisierung stattfand.

Das Beispiel der [De-]Heroisierungspolitik der französischen Restaurationsmonarchie und der diskursiven Verhandlung eines napoleonischen heroischen Modells verdeutlicht auf struktureller Ebene vor allem das Phänomen der Komplementarität von Heroisierung und Deheroisierung im diskursiven Kontext. Die politischen Intentionen sind klar: Übergeordnetes Ziel der Heroisierung des zurückkehrenden Königsgeschlechts war die Relegitimierung der 1791 abgeschafften Monarchie. Da die tradierten Legitimationsmuster des Ancien Régime 1814 in Frankreich aber nicht mehr glaubhaft umgesetzt werden konnten, konnte diese Relegitimierung der Monarchie nur über eine massive Delegitimierung der vorangehenden bzw. am 1. April 1814 offiziell noch geltenden napoleonischen Herrschaft, nicht aber deren Heroisierungsstrategien gelingen.

Im vorliegenden Beispiel ist der Referenzrahmen der diskursiven Verhandlung ein Modell – das Modell heroischer Herrschaft napoleonischer

Prägung –, das nicht in seiner Gesamtheit, sondern dessen Submodelle – Staatsmann, Landesvater, Friedensgarant etc. – in Bezug auf die Figuren, auf die sie angewandt werden, der konkreten Verhandlung ausgesetzt sind. Dabei funktionieren Heroisierung und Deheroisierung auch hier in einer konkurrierenden Komplementarität. So wird Ludwig XVIII. nicht allein durch die Deheroisierung der Figur Napoleon heroisiert, dies ist nur durch die Referenz des Helden Napoleon denkbar. Sowohl in der synchronen, vor allem aber auch in der diachronen Ausbreitung entwickelt der Diskurs eine Dynamik, in der die im Kontext des Modells verhandelten Figuren – Napoleon, Ludwig XVIII./die Bourbonen/die Monarchie – Kippfiguren zwischen Heroisierung und Deheroisierung sind. Diese Dynamik markiert die Diskrepanz von Intention und Wirkung im Diskurs, da das Kippen der verhandelten Figuren nicht nur von den Intentionen und erwarteten Wirkungen, sondern vor allem von gesellschaftlichen und politischen Kontexten abhängig ist, deren Wandel – Napoleons Hundert Tage, Schlacht von Waterloo, zweite Rückkehr der Bourbonen – unweigerlich zu Verschiebungen der Dynamik von Heroisierung und Deheroisierung führt.

Andreas Gelz ist Professor für Romanische Literaturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und leitet das Teilprojekt A5 über *Formen auratischer Repräsentation des Helden in Frankreich vom 17. bis zum 19. Jahrhundert* im Sonderforschungsbereich 948.

Katharina Helm ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt A4 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über *Denkmäler von Helden und heroisierten Personen im Italien und Frankreich der Vormoderne*.

Hans W. Hubert ist Professor für Kunstgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und leitet das Teilprojekt A4 über *Helden und Heroisierungen in öffentlichen Stadträumen Italiens und Frankreichs zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit* im Sonderforschungsbereich 948.

Benjamin Marquart ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt B5 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über den *Napoleonismus im europäischen Vergleich*.

Jakob Willis ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt A5 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über *Transformationen des Heroischen im Drama des Siècle classique*.

1 An der Arbeitsgruppe haben im Laufe der Zeit teilgenommen: Andreas Gelz, Katharina Helm, Hans W. Hubert, Stefanie Lethbridge, Benjamin Marquart, Friederike Richter, Jonatan Steller und Jakob Willis.

2 Vgl. etwa die zugespitzte These Bernhard Giesens über Helden und Täter als liminale Figuren: „Der Täter ist ein Held ohne Gefolgschaft“ (Giesen 80).

3 Zwei Grundtypen des Antihelden müssen voneinander unterschieden werden, einerseits aheroische Figuren der Durchschnittlichkeit, Passivität und Machtlosigkeit und andererseits unheroische Figuren der Außergewöhnlichkeit, die wie Don Juan gewissermaßen für einen Heroismus unter negativen Vorzeichen stehen. Letztgenannte Gegenfiguren können als besonders deutliche Kontrastfolien dienen und spielen deshalb in Prozessen der Heroisierung eine wichtige Rolle.

4 Die Übertragung kriegerischer Lexik und Semantik auf den Bereich der Sexualität ist bezeichnend für Don Juans heroische Selbststilisierung. Vgl. dazu Dens 835–841, insbes. 836.

5 Ralph Albanese hat einigen zwischen Helden- und Verbrechen oszillierenden Figuren Molières, darunter auch jener Don Juans, eine Studie gewidmet. Vgl. Albanese 217–225.

6 Gründe für den kritischen Umgang mit Vorstellungen des kriegerisch-aristokratischen Heldentums in der Zeit diskutiert Levi 77–88.

7 Kritik an kriegerischen Vorstellungen von Heldentum findet sich im Kontext der Aufklärung auch bei Autoren wie Montesquieu, Rousseau und Jaucourt. Vgl. dazu Jackson 434–446; Bonnet 689–704, insbes. 690–692; Ritter 1–15, insbes. 3–5.

8 Die vorliegende Betrachtung des Monumentes resultiert aus der Beschäftigung der Autorin mit Standbildern von Helden und heroisierten Personen im öffentlichen Stadtraum Italiens und Frankreichs in der Vormoderne, was zugleich das Thema ihres Dissertationsprojektes ist. Die im vorliegenden Beitrag gebotene Kürze ermöglicht lediglich eine schlaglichtartige Beleuchtung des zerstörten Reiterstandbildes Philipps V. in Neapel, das an anderer Stelle jedoch noch ausführlicher behandelt werden soll.

9 Grundlegend zur Geschichte des Reiterstandbildes Philipps V. vgl. Colombo 9–13; Rizzo 81–87, 230–232.

10 Der Tatbestand der Zerstörung des Reiterstandbildes Philipps V. ist aufgrund seines ikonoklastischen Charakters dem seit der Antike praktizierten und zumeist politisch motivierten Vorgang der ‚damnatio memoriae‘ sowie den Phänomenen des Bildersturms vergleichbar. Das genaue Verhältnis zwischen dem Denkmalsturz in Neapel und den Mechanismen der beiden genannten Vorgänge der Bildertilgung kann der vorliegende Beitrag aufgrund des begrenzten Raumes genausowenig beleuchten, wie er die Geschichte der ‚damnatio memoriae‘ sowie die große Bandbreite ihrer politisch-kulturellen Bedeutung näher ausführen kann. Als Überblick und Einstieg zu ‚damnatio memoriae‘ und Bildersturm vgl. Fleckner *Damnatio* 208–215; Fleckner *Gedächtnis* 15–33; zum Denkmalsturz vgl. außerdem Speitkamp.

11 Diane H. Bodart hat 2010 darauf hingewiesen, dass das Reiterstandbild Philipps V. in Neapel durch seine Positionierung auf der Achse der Straße nach Monteoliveto sowohl visuell als auch symbolisch auf die Statue Karls II. bezogen werden kann, die am Ende dieser Straße eine Brunnenanlage bekrönte. Darüber hinaus weist die Autorin darauf hin, dass die öffentlichen Standbilder der Habsburger, die in den Königreichen Neapel und Sizilien aufgestellt wurden, eine Art geografisches Abbild der habsburgischen Macht darstellen, vgl. Bodart 223–248, insbes. 236–237. In diesem Zusammenhang könnte die Zerstörung des Reiterstandbildes Philipps V. auch als Angriff auf die im räumlichen Geflecht der Statuen versinnbildlichte Einheit des vormaligen

Imperiums der spanischen Habsburger, in die der Bourbonne mit dem Reiterstandbild folglich eingereiht worden wäre, verstanden werden.

12 Zur Bedeutung der Medaille und der Medaillenproduktion der Österreicher in Bezug auf Neapel vgl. di Rauso 25–40. Dieser Aufsatz scheint jedoch eher einem primär numismatischen und weniger einem wissenschaftlichen Interesse entsprungen zu sein.

13 Übersetzung der Autorin. Es handelt sich um ein Zitat aus Ovids erotischem Lehrgedicht *Remedia amoris*, in dem der Liebende gelehrt wird, wie man sich von der vergeblichen Liebe befreien kann, vgl. Ovid 236; vgl. auch das Nachwort des Herausgebers 91–103, insbes. 96.

14 Übersetzung der Autorin. Hierbei handelt es sich um ein Teizitat des Verses 28 aus dem zweiten Buch der Aeneis des Vergil; die Stelle bezieht sich auf den Abzug der Griechen von der trojanischen Küste, woraufhin die Bewohner Trojas die Stadttore öffnen und ihrer Freude über das offensichtliche Ende der langen Belagerung Ausdruck verleihen.

15 Insgesamt hat sich die Forschung bisher nur wenig mit den Inszenierungsstrategien der französischen Restaurationsmonarchie beschäftigt. Neben Wrede muss hier auf Becquet/Frederking und besonders auf den darin enthaltenen Beitrag von Le Gal verwiesen werden. Die Frage nach Kontinuitäten von Inszenierungsstrategien von Herrschaft über die Schwelle von 1814/1815 hinaus, also die Frage nach Kontinuitäten napoleonischer Heroisierungsstrategien und -sprachen in der Restauration, wie sie der vorliegende Beitrag behandelt, ist bisher weitgehend unerforscht. Gerade im Bereich der Bildquellen, so etwa der Lithografien der ersten Restauration, existiert ein reiches Korpus für weiterführende Untersuchungen, in das die diesem Beitrag angefügten Abbildungen nur einen exemplarischen Einblick gewähren.

16 Im Gesamtzusammenhang von Chateaubriands Argumentation kann nicht von einer Heroisierung der Bourbonen gesprochen werden. Die Übertragung bestimmter Submodelle aus dem Kontext des napoleonischen Modells, so etwa der außergewöhnliche Gesetzgeber oder der Landesvater auf Ludwig XVIII., heroisierten diesen nicht, sondern glorifizierten ihn. Im komplexen Amalgam des napoleonischen Modells hatten diese Submodelle im Zusammenspiel durchaus heroisierend gewirkt, in der Anwendung auf den neuen Monarchen taten sie das nicht zwangsläufig. In Chateaubriands Auseinandersetzung mit der bourbonischen Dynastie spielten Heroisierungsstrategien aber durchaus eine Rolle. So betonte Chateaubriand die heroische Tradition des Geschlechts in der Rückführung auf seinen Ahnherrn Heinrich IV., fraglos ein heroischer Herrscher. Ebenso behandelte Chateaubriand unmittelbare Mitglieder der Familie wie Ludwig XVI. oder den Duc d'Enghien als heroische Opfer und Märtyrer der Ungerechtigkeit der Revolution oder des dämonischen Usurpatoren. Die Auseinandersetzung mit den Bourbonen war in *De Buonaparte et des Bourbons* sowohl von Glorifizierungs- als auch von Heroisierungsstrategien geprägt: Tendenziell wurde die Person Ludwigs XVIII. glorifiziert, die Dynastie der Bourbonen heroisiert.

17 Die Figur Napoleon wurde auch zu diesem Zeitpunkt 1814 eindeutig im semantischen Feld des Heroischen verhandelt. Insofern muss hier von einer Deheroisierung und nicht von einer Deglorifizierung gesprochen werden.

18 Zur Glorifizierung der Schlacht von Waterloo im 19. und 20. Jahrhundert siehe Largeaud.

19 Gegner der Monarchie konstruierten daraus das Bild eines Königsgeschlechts, das zum zweiten Mal auf dem Rücken der nationalen Feinde auf den Thron zurückgekehrt war, ein Narrativ, das eine deutliche Anti-Nationalisierung der Bourbonen bedeutete. Während die Royalisten auch nach 1815 daran festhielten, die Bourbonen nicht nur als nationales Königshaus, sondern als historisch gewachsene Verkörperung der nationalen Identität darzustellen, wurde mit

der Erfahrung der Hundert Tage und Waterloo der Konnex von Bourbonen und Nation immer ungläubwürdiger. So zeigt zum Beispiel die Untersuchung der Diskurse um den Tod Napoleons 1821, dass gemäßigte Oppositionelle und Anhänger der konstitutionellen Monarchie zwar über das politische System in Zusammenhang mit der Nation sprachen, nicht mehr aber über das regierende Geschlecht. In diesem Sinne markierte Waterloo als kleinster gemeinsamer Nenner den Beginn eines Prozesses der Entnationalisierung der Bourbonen.

Literatur

- Abbé d'Aubignac, François Hédelin. *La Pratique du théâtre*. Alger: Jules Carbonel, 1927.
- Albanese, Ralph. „Quelques héros criminels chez Molière.“ *French Forum* 1/3, 1976: 217–225.
- Blanchot, Maurice. „Le Héros.“ *Nouvelle Revue Française* 145, 1965: 90–104.
- Becquet, Hélène und Bettina Frederking, Hg. *La dignité de roi. Regards sur la royauté au premier XIXe siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris 1948.
- Bodart, Diane H. „La piazza quale ‚teatro regio‘ nei regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento.“ *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*. Hg. Alessandro Nova, Berlin: Dt. Kunstverlag, 2010: 223–248.
- Bonnet, Jean-Claude. „Le Culte des grands hommes en France au XVIIIe siècle ou la défaite de la monarchie.“ *MLN* 116/4, 2001: 689–704.
- Chateaubriand, François René de. *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe*. Par F. A. de Chateaubriand, Paris: Mame Frères, 1814.
- Colombo, Antonio. „La statua equestre di Filippo V al Largo del Gesù.“ *Napoli nobilissima. Rivista bimestrale di arte figurativa, archeologia e urbanistica* IX, 1900: 9–13.
- Corneille, Pierre. *Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris: Gallimard, 1980.
- Dens, Jean-Pierre. „Dom Juan: héroïsme et désir.“ *The French Review* 50/6, 1977: 835–841.
- di Rauso, Francesco. „L'esoterismo nella medaglia del 1707 per l'entrata degli Austriaci a Napoli.“ *Panorama Numismatico* 29, 2012, Nr. 272: 25–40.
- Fleckner, Uwe. „Damnatio memoriae.“ *Handbuch der politischen Ikonographie*. Uwe Fleckner u.a. Hg. 2 Bde., München: Beck, 2011, Bd. 1: Abdankung bis Huldigung: 208–215.
- . „Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse.“ *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*. Hg. Uwe Fleckner u. a. Berlin: Akademie Verlag, 2011: 15–33.
- Giesen, Bernhard. „Zur Phänomenologie der Ausnahme: Helden, Täter, Opfer.“ Bernhard Giesen. *Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2010: 67–88.
- Goujon, Bertrand. *Monarchies postrévolutionnaires 1814–1848*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.
- Haller, Andreas. „‘That dirty little coward’. Die Verkehrung des Heroischen in Ron Hansens *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* [1983].“ *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 3.1, 2015: 63–79.
- Jackson, M. W. „Rousseau's Discourse on Heroes and Heroism.“ *Proceedings of the American Philosophical Society* 133/3, 1989: 434–446.
- Largeaud, Jean-Marc. *Napoléon et Waterloo. La défaite glorieuse de 1815 à nos jours*, Paris: La Boutique de l'Histoire éditions, 2006.
- Sébastien Le Gal. „Le dévoilement de la légitimité dans le premier XIXe siècle: manifester la royauté à l'ère du constitutionnalisme.“ *La dignité de roi. Regards sur la royauté au premier XIXe siècle*. Hg. Hélène Becquet und Bettina Frederking. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2009: 49–76.
- Levi, Anthony H. T. „La disparition de l'héroïsme: étapes et motifs.“ *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*. Hg. Noemi Hepp und Georges Livet. Paris: Klincksieck, 1974: 77–88.
- Molière. *Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard, 2010.
- Ovid [Publius Ovidius Naso]. *Remedia Amoris/Heilmittel gegen die Liebe*. Hg. / Übs. Niklas Holzberg, Stuttgart: Reclam, 2011.
- Ritter, Henning. „Die Krise des Helden: der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime.“ *Politische Kunst: Gebärden und Gebaren*. Hg. Martin Warnke. Berlin: Akademie Verlag, 2004: 1–15.
- Rizzo, Vincenzo u.a. *Apoteosi di un binomio*. Neapel: Altrastrampa Edizioni, 2001.
- Speitkamp, Winfried, Hg. *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- Starobinski, Jean. „Sur Corneille.“ *Les Temps Modernes*. 1954: 713–729.
- Voltaire. *Œuvres complètes*. Bd. 33, Paris: Garnier, 1877–1885.
- Wrede, Martin. „Le portrait du roi restauré, ou la fabrication de Louis XVIII.“ *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 53/2, 2006: 112–138.



Abb. 1: Medaille auf den Einzug der Österreicher in Neapel am 7. Juli 1707. Unbekannter Medailleur, altvergoldet, 45,9 mm, Privatbesitz.



Abb. 2: Bertrandi, Gérardot: Louis XVIII, Roi de France et de Navarre, Paris: Vilquin, 1814, Collection de Vinck (Bd. 76), 9853. 05. März 2015. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69549774>>.



Abb. 3: Jazet, Canu: Louis XVIII le Désiré. Roi de France et de Navarre, Paris: chez Basset, 1814, Collection de Vinck (Bd. 76), 9868. 05. März 2015. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6954992t>>.

Konstantin Stenin – Reinhard Nachtigal

Gawriil Chruschtschow-Sokolnikows *Wunder-Recke*

Eine heroische Version von Kleists Novelle *Die Marquise von O...?*

Es gilt, das Werk eines russischen Dichters und Schriftstellers zu besprechen, der außerhalb seiner Heimat weitgehend unbekannt geblieben und seit der Sowjetzeit vollends in Vergessenheit geraten ist.¹ Gawriil Chruschtschow-Sokolnikow [Rom 1845–Paris 1890] hat gegen Ende seines kurzen Lebens drei historische Romane verfasst, die eine Auseinandersetzung mit heroischen Figuren der russischen Geschichte belegen, welche für Heroisierungsprozesse im späten Zarenreich bedeutsam sind. Es handelt sich dabei um Romane über den Feldherrn Alexander Suworow [1730–1800, *Der Wunder-Recke. A. W. Suworow*], über den kosakischen Rebellenführer des 17. Jahrhunderts Stenka Rasin [1671 in Moskau hingerichtet, *Sten'ka Razin*, 1886] und über Jemeljan Pugatschow [1775 in Moskau hingerichtet, *Pugačev. Istoričeskaja roman-chronika*, posthum 1911 veröffentlicht], dem Anführer eines Aufstands in der Zeit Katharinas II. Der Autor, der als Sohn eines im Gouvernement Tula durch Waffenherstellung zu Vermögen gekommenen Gutsbesitzers namens Sokolnikow geboren wurde, nahm 1870 von einem vermögenden Onkel und Angehörigen einer alten russischen Adelsfamilie, die vor dem Aussterben stand, den Familiennamen Chruschtschow an und 1875 auch dessen Erbe.²

Zu dieser Zeit hatte der promovierte Jurist und gewählte Adelsmarschall eines Gouvernements bereits zahlreiche Gedichte verfasst, die er in teils von ihm selbst gegründeten und redigierten Moskauer Zeitschriften veröffentlichte. Feuilletons, Komödien, Dramen und Übersetzungen von Werken Victor Hugos folgten, schließlich die historischen Romane in den letzten fünf Lebensjahren. Bekannter als die drei genannten Heldenromane wurde allerdings der in seinem Todesjahr 1890 erschienene Roman zum mittelalterlichen Großfürstentum Litauen während der Schlacht von Tannenberg 1410, der einen an den zeitgenössischen Panlawismus erinnernden Titel trägt: *Die Schlacht von Grunwald oder Slawen und Deutsche*.³ Dieser Roman erlebte 1910

noch eine russische Neuauflage. Dass er 1922 in litauischer Übersetzung in einem Verlag in Vilnius und 1992 in amerikanischer Übersetzung in Los Angeles erschien, weist ihn spät als erfolgreichstes Hauptwerk seines Schöpfers aus. Demgegenüber scheint in dem posthum erschienenen Roman *Pugatschow* das erzählerische Element die historische Ebene zu überlagern.

Der Wunder-Recke umfasst eine erzählte Zeit von etwa zwei Jahren und setzt im Jahre 1798 mit der Schilderung des Lebens des Gardeoffiziers Fürst Wassili Swenigorodski ein. Dieser reist auf Befehl des Zaren auf sein Landgut, das sich in der Nähe des in sein Gutsdorf Kontschanskoje [Gouvernement Nowgorod] verbannten Feldmarschalls Suworow befindet. Nach zehn Jahren Kriegstätigkeit übernimmt Swenigorodski die Verwaltung des Guts von seinem verwirrten Vater, einem General, der ebenfalls unter dem Feldmarschall gekämpft hatte. Hier bringt er seinen verrohten und verzogenen jüngeren Bruder Jakow zur Reason, ordnet die wirtschaftlichen Verhältnisse, lässt den Schweizer Erzieher Lefranc auspeitschen und vertreibt diesen ebenso wie die Gouvernante Brigitte, beide Inbegriff einer dekadenten, verweichlichten westlichen Kultur und Lebenswelt. Als Wassili zu Besuch bei Suworow in Kontschanskoje weilt, überbringt der Bruder die Nachricht von der Ermordung des Vaters „durch eine Frau“, vermutlich die jüngere Schwester Maria. Im Frühling 1799 wird Wassili – wie auch sein geläuterter Bruder Jakow – dem nach Italien befohlenen Feldherrn als Adjutant zugeteilt, er macht unter Suworow den gesamten Feldzug mit. Während Jakow schon bei der ersten Schlacht verwundet und mit seinem Diener Michailo bei einem italienischen Arzt einquartiert wird, zieht Wassili mit den russischen Truppen nach Mailand weiter. Die Tochter des Arztes, Irene, verliebt sich in Michailo, den leibeigenen Kapellmeister der Swenigorodskis. Als Irene vom niedrigen Stand des russischen Geliebten erfährt, weist sie ihn brüsk zurück und wirft sich Jakow „aus Berechnung“ an den

Hals (Čudo-Bogatyř 140). Daraufhin tötet der sein tragisches Schicksal verfluchende Michailo Irene und sich. Damit ist dieser Handlungsstrang beendet, der stark von der zeitgenössischen Diskussion um ein unrühmliches Kapitel der russischen Geschichte geprägt ist, nämlich der Bauernbefreiung und Bodenreform.⁴

Wassili belagert in der Zwischenzeit mit den russischen Truppen die Zitadelle von Mailand, die von den Franzosen noch gehalten, dann aber kampfflos übergeben wird. Die Geschichte dreht sich nun um ihn und seine Beziehung zur Gräfin Bianca Adolfini. Hier werden Analogien und Parallelen zur Novelle Heinrich von Kleists [1777–1811] *Die Marquise von O...* augenfällig, die 1808 erschien. Das Paar lernt sich kennen, als Wassili den von der französischen Besatzung in der Zitadelle festgesetzten italienischen Grafen Adolfini aus der Haft befreit. Als italienischer ‚Freiheitskämpfer‘ musste Biancas Vater die Verfolgung und Erschießung durch die österreichischen Verbündeten fürchten. Ein österreichischer Offizier rettete ihn vor dem Tod, forderte dafür aber die Hand der Tochter Bianca. Nachdem er von den Hintergründen erfährt, tötet Wassili den Österreicher bei einem Duell und wird von Suworow zur Strafe zum einfachen Soldaten degradiert. Während des Alpenzugs der Russen zeichnet sich Wassili in den dauernden Kämpfen wiederum so aus, dass Suworow ihn befördert. Bei dem minutiös geschilderten Italienfeldzug und Alpenzug hält sich Chruschtschow-Sokolnikow an zwei russische militärgeschichtliche Autoritäten, die die Heroisierung Suworows im 19. Jahrhundert mehr gefördert haben als belletristische Werke, ältere Biographien oder Anekdotensammlungen. Es handelt sich um Dmitri Miljutins [1816–1912] Studie zum Krieg von 1799, die kurz vor dem Krimkrieg erschien, und um die 1884 publizierte erste methodisch abgerundete Suworow-Biographie von Alexander Petruschewski [1826–1904]. Diese Arbeiten stellen das militärische Genie Suworows heraus. Zusätzlich bringt Chruschtschow-Sokolnikow in seinen kommentierenden Einschüben Bewunderung und Lobpreis zum Ausdruck. An beidem wird deutlich, auf welche Art sich der Feldherr heroisieren lässt.⁵ Die längeren militärgeschichtlichen Schilderungen sind integrativer Teil der Fabel des Romans und unterbrechen den auf das Liebespaar bezogenen Handlungsstrang auf längere Strecken.

Doch zunächst trifft Wassili beim russischen Rückzug den Grafen und seine Tochter auf ihrem Stammsitz in den italienischen Alpen. Vater und Tochter entschließen sich, wegen der Verfolgung durch die Österreicher im Tross der russischen Truppen über die Alpen mitzuziehen, Bianca gleichsam aus Hingabe zum Geliebten. Doch in einem Wintersturm erfriert der Vater;

Bianca wird gerettet und folgt Wassili nach Russland. Die glückliche Liebesgeschichte endet mit einem stark heroischen Suworow-Bezug: Beide nehmen an der triumphalen Bestattung des Generalissimus in St. Petersburg [Mai 1800] teil, der ihrer Ehe zuvor seinen Segen gegeben hatte. Bezeichnend ist das Schlussbild, in dem der weinende Wassili neben dem trauernden Zaren Paul am Grab des Feldherrn steht.

Neben drei, zuletzt zwei in Oberitalien und den Alpen angesiedelten Handlungssträngen ergeben sich analoge Motive zu *Die Marquise von O...*, die sich nicht in dem gemeinsamen Handlungsort Mailand erschöpfen. Steht bei Kleist die Titelheldin, ihr seelisch-emotionales Erleben in einer zunächst unerklärlichen Situation eindeutig im Mittelpunkt einer psychologischen Studie, so bietet Chruschtschow-Sokolnikow eine russische Variante der Novelle, welche die Liebesgeschichte aus der Perspektive Wassilis zwar ebenfalls mit rätselhaften Zusammenhängen und überraschenden Wendungen, doch weniger komplex darlegt. Die Väter beider Protagonistinnen, verwitwet die eine, die andere so gut wie verehelicht, haben nicht nur zu Mailand einen direkten Bezug, sondern auch zu der Zitadelle, womit die militärisch-kriegerische Ebene angesprochen ist: So ist der Vater der Marquise Festungskommandant, bei Chruschtschow-Sokolnikow schmachtet Biancas Vater in Festungshaft. Am Ende beider Narrative steht die Verbindung der Liebenden, von denen der eine seine Heimat aufgibt, um dem anderen zu folgen: in der Novelle Graf F., im Roman die Gräfin Bianca. Die Rettung vor Verfolgung und Todesgefahr, dann die Erlösung, sind wichtige verbindende dramaturgische Elemente: Bei Kleist ist ihnen die Titelheldin ausgeliefert, im *Wunder-Recken* der Vater der Geliebten.

Neben die Liebesgeschichte tritt in Chruschtschow-Sokolnikows Roman als wichtiger Handlungsstrang die ausführliche Schilderung des Feldzugs, die den Werken der genannten Militärhistoriker entnommen ist, und die Heroisierung Suworows. Dieser tritt zwar selten selbst auf, ist aber ein wichtiges heroisches Objekt der Erzählung. Scheint der Romantitel *Wunder-Recke* auf einen russischen Soldaten bezogen, oder, wie der Untertitel *A. W. Suworow. Historischer Roman* nahelegt, sogar auf Suworow, so erweist sich mit dem geschilderten zweiten Handlungsstrang, der Liebesbeziehung Wassili – Bianca, der russische Fürst Wassili als eigentlicher Held: „Wunder-Recken“ soll Suworow seine tapfer kämpfenden und siegenden Soldaten genannt haben, eine Bezeichnung, die seitdem für russische Soldaten verwendet wurde. Die Anwendung des Begriffs auf Suworows Adjutanten Wassili individualisiert die Bezeichnung gleichsam und lässt Erweiterungen zu.

In diesem Begriff ist auch die Möglichkeit der wechselseitigen Heroisierung erfasst. Nicht nur die unter dem genialen, immer siegreichen Suworow kämpfenden Soldaten werden zu Helden: auch das über solche Soldaten verfügende militärische Genie ist heroisch.⁶ Dass nun ein Gardeoffizier, ein zum gemeinen Soldaten degradiertes Adliger, wieder in den Offiziersrang erhoben und als Held angesehen wird, ist ungewöhnlich und neu. Es deutet an, dass in den 1880er Jahren in Russland eine Demokratisierung des Heldenbegriffs möglich war. Wird Suworow nur vom auktorialen Erzähler heroisierend geschildert, ist Wassili das heroische Spiegelbild zum Anfassen: Untadelig von Anfang an, ist er positiv gezeichnet, ohne wie sein verzogener jüngerer Bruder eine Entwicklung durchzumachen.

Die Unterschiede zwischen Kleists Novelle und Chruschtschow-Sokolnikows Roman scheinen schließlich zu überwiegen, doch bei dem belletristisch selten thematisierten Italienfeldzug von 1799 stellt sich die Frage: Hat der russische Dichter die Kleistsche Novelle gekannt? Als russischer Patriot hatte er verständlicherweise eine historische Hintergrundfolie gewählt, die a priori einen heroischen Rahmen bot. Anlass für seinen Roman könnte die gerade auf dem russischen Markt erschienene Suworow-Biographie Petruschewskis gewesen sein. Was zunächst als Entwicklungsroman mit Heroisierungspotenzial daherkommt, entpuppt sich als zeitgemäßer Liebesroman zur Unterhaltung, wozu auch der fremdländische Hintergrund dienen mag. Als dichterische Leistung ist anzusehen, dass Militärgeschichte und der Held Suworow glaubwürdig mit der Liebesgeschichte zusammengeführt werden.

Bemerkenswert und vermutlich historischer Reflex ist die geballte Verunglimpfung des österreichischen Verbündeten, wobei darüber spekuliert werden kann, ob Österreichs ‚illoyale‘ Haltung gegenüber Russland am Ende des Krimkriegs eine Rolle gespielt hat: Dass Wien 1855 sich auf die Seite der Allianz gegen Russland zu schlagen anschickte, wurde dort als Verrat aufgefasst, umso mehr, als russische Truppen 1849 geholfen hatten, in Ungarn die Revolution zu unterdrücken. Andererseits hatte schon um 1800 das realpolitische Verhalten Wiens im Bündniskrieg dafür gesorgt, dass aus der russischen Perspektive der Heroismus Suworows und seiner Soldaten überhöht werden konnte – dank der antiheroischen Haltung Österreichs.

Werden die Österreicher, das heißt die österreichische Militärmaschine in Italien wie auch die Wiener Politik gegen den Bundesgenossen, durchweg antiheroisch gezeichnet,⁷ so dehnt der Autor den russischen Heroismus offenbar erstmalig von Feldherrn und Soldaten auf

das russische Volk insgesamt aus. Die Romanfigur Suworow spricht dies für ihn in einigen Sentenzen aus.⁸

Weiterhin ist für den russischen Roman bezeichnend, dass die als existenzielle Erfahrung von Gewalt, Gefahr und Unordnung, die von den russischen Truppen in Italien und in den Schweizer Alpen ausging, nur in nichtrussischen Texten – wie etwa in Kleists *Marquise von O...* genannt wird, während im *Wunder-Recken* vor allem Suworow für den Gegenentwurf, nämlich Ordnung, Sicherheit, Frieden, Rettung, steht.

Der scheinbare Suworow-Roman ist eine künstlerische, im russischen Realismus eines Leo Tolstojs angelegte Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Gegenwart Russlands. Die war bestimmt von der Diskussion um die Bauernbefreiung, den revolutionären Anarchismus, dem 1881 der Zar zum Opfer gefallen war, und das patriotisch beschworene einmütige Verhältnis zwischen Untertan-Volk und Herrscher. Dass Suworow als Hauptfigur gewählt wurde, ist auch diesen Umständen geschuldet, und nicht zuletzt dem kurz zuvor gewonnenen Russisch-Türkischen Krieg von 1877/78, der dem großrussischen Panlawismus einen Schub gab. Schließlich dürfte es sich um die erste belletristische Verarbeitung des Suworow-Themas in Russland handeln, die auch erstmals die Heroisierung ausdehnt, nämlich nicht nur auf die russischen Soldaten, sondern auch auf das gesamte russische Volk.

Reinhard Nachtigal ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Teilprojekt B6 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und arbeitet über *Nationalheld, Volksheld und Antiheld: Aleksandr Suworov und Emel'jan Pugačev*.

Konstantin Stenin ist Hilfskraft im Teilprojekt B6 des Sonderforschungsbereichs 948 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

¹ Konversationslexika der späten Zarenzeit wie *Brokgauz-Efron* [deutsch-russisches Gemeinschaftsunternehmen unter Beteiligung des deutschen Nachschlagewerks von F. A. Brockhaus] und die *Bol'saja enciklopedija* [deutsch-russisches Gemeinschaftsunternehmen mit Meyer in Leipzig] führen noch kurze Einträge zu ihm an, nicht jedoch der *Granat* der frühen Sowjetzeit [7. Aufl.], das *Russische biographische Wörterbuch* [*Russkij biografičeskij slovar*] oder *Bol'saja enciklopedija*, die 2006 erschienen ist. Mögen die älteren Nennungen auch kurz sein, so verschwindet der Dichter später vollends. Es wäre eine eigene Aufgabe, der russischen Rezeption von wenigstens einem seiner Romane nachzugehen. Dass es eine zeitgenössische Rezeption außerhalb Russlands gegeben hat, ist unwahrscheinlich.

² Vgl. <tulalmanac.blotspot.de/2010/07blog-post_22.html>, besucht am 16.02.2015. Die Stadt Tula südlich von Moskau war seit dem 17. Jahrhundert ein Zentrum der russischen Metallindustrie [Samoware, Hiebwaren].

- 3 Eine polnische oder deutsche Übersetzung lässt sich nicht nachweisen. Litauen und die wilden, kämpferischen Alt-Litauer, die hier der russisch-ostslawischen Welt heroisch zugeordnet und den Polen und Deutschen gegenübergestellt werden, sind hier das Thema, nicht die polnischen Truppen, wie man anhand des Titels vermuten würde.
- 4 So wird im Roman auch Suworow mehrfach als Gegner der Leibeigenschaft geschildert: „Knechte beherrschen Knechte“ (*Čudo-Bogatyr* 87). Als Lehrer und ‚Philosoph‘ gepriesen, der den Krieg in Oberitalien als Kampf zweier Ideen ansieht, nämlich Ordnung gegen Chaos, legt der Erzähler mehrfach Anschauungen dieser Art in Suworows Mund. Eine weitere Äußerung, die seiner Heroisierung dient, ist die häufige Betonung der russischen Überlegenheit, trotz der ‚barbarischen‘ Wildheit und Unzivilisiertheit, insbesondere der Kosaken. Diese werden den Österreichern entgegengesetzt, die als verräterisch, unfähig, feige und im Kampf wenig tauglich beschrieben werden. Hier nimmt Chruschtschow-Sokolnikow Stereotypen auf, die früh nach Suworows Tod in russischen Darstellungen entstanden. Sie werden aber vom Autor noch auf die Spitze getrieben. Besser schneiden hingegen die gegnerischen Franzosen ab.
- 5 Suworow tritt selber nur selten auf, er wird vor allem vom auktorialen Erzähler und bei den Begegnungen Wassilis mit ihm heroisiert: vgl. etwa S. 24, 28, 69, 190 [„nordischer Held und seine gesegnete Mission“], 231.
- 6 Dieser Translations-Mechanismus wird in den russischen Deutungen des 20. Jahrhunderts, etwa in Pudowkins Suworow-Film von 1940, noch deutlicher.
- 7 Selbst die als Barbaren gekennzeichneten russischen Kosaken werden als ihnen überlegen dargestellt, weil sie geradlinig und tapfer sind.
- 8 Das ist unhistorisch, weil Nation und Volk zu Suworows Lebenszeit noch keine bestimmenden Kategorien waren, wenn Russland auch im Zeitalter der von Monarchen und Fürsten unternommenen dynastischen Kriege mit einem imperial-russischen Gestus eine Sonderrolle einnehmen mag. Stellen zur Heroisierung der russischen Nation in *Čudo-Bogatyr* 225, 288, 294.

Literatur

- Chruščov-Sokol'nikov, Gavriil Aleksandrovič. *Čudo-Bogatyr*. A. V. Suvorov. *Istoričeskij roman* [Der Wunder-Recke. A. V. Suvorov. Historischer Roman]. St. Petersburg: Typographie V. V. Komarov, 1886.
- . *Grjunval'dskij boj, ili slavjane i nemcy* [Die Schlacht von Grunwald, oder Slawen und Deutsche]. St. Petersburg: Verlag V. V. Komarov, 1890.
- . *Pugačev. Istoričeskaja roman-chronika* [Pugatschow. Historische Roman-Chronik]. St. Petersburg: Verlag Svet, 1911.
- . *Sten'ka Razin* [Stenka Rasin]. Moskau: Typographie V. V. Komarov, 1886.
- Kleist, Heinrich v. *Die Marquise von O...* Sämtliche Werke Bd. 2. Hg. Roland Reuß. Basel u. a.: Stroemfeld/Roter Stern, 1989.
- Miljutin, Dmitrij A. *Istorija vojny 1799 goda meždu Rossiej i Franciej v carstvovanii imperatora Pavla I* [Die Geschichte des Krieges vom Jahre 1799 zwischen Russland und Frankreich in der Herrschaft Kaiser Pauls I.]. St. Petersburg, 1852.
- Petruševskij, Aleksandr F. *Generalissimus knjaz' Suvorov* [Generalissimus Fürst Suworow]. 3 Bde. St. Petersburg, 1884.

Martin Dorka Moreno

Fragmented History – Shared Memory

Neil MacGregor: *Germany. Memories of a Nation*
– Exhibition, Book, Radio Show (London)*

I am in Oxford. I am standing in the chapel of New College, in the pre-chapel, to be more precise. Dim November light falls through the 17th-century glass window. It was crafted by Sir Joshua Reynolds and depicts the nativity and the seven virtues. A sculpture by Jacob Eppstein, his *Lazarus*, made in 1947, catches my attention. Lazarus, whose head is bent awkwardly backwards, is still partially wrapped in cloth binding. He struggles to come to life. Opposite, a small rectangular plaque that bears the following text is inserted into the wall: “In memory of the men of this College coming from a foreign land entered into the inheritance of this place & returning fought & died for their country in the war 1914–1919. Prinz Wolrad-Friedrich zu Waldeck-Pyrmont, Freiherr Wilhelm von Sell and Erwin Beyt von Speyer”. The plaque was commissioned in 1915 by Rev. William A. Spooner, warden of New College from 1903 to 1925, in addition to the memorial that was issued to commemorate the Allied soldiers killed in the First World War who were members of the college (cf. Graham 152). When people are divided by history, the shared memory of academic association, a – in the broadest sense – unifying ‘idea’, makes it possible to commemorate, mediated through a specific setting, that which seems to be inextricably separated from each other.

It is this notion, in principle, that Neil MacGregor exploited to develop his project *Germany. Memories of a nation*, which consists of an exhibition at the British Museum and a book accompanied by a BBC radio show. MacGregor, incidentally a graduate of Oxford’s New College, has been the director of the British Museum in London since 2002. He read French and German at Oxford and studied philosophy in Paris, and art history in London at the Courtauld Institute. Before coming to the British Museum he was the director of the National Gallery in London and the editor of *Burlington Magazine*.

The exhibition, including over 600 years of memories extracted primarily from objects and

monuments, from a Gutenberg Bible to the refurbished Reichstag, was presented in the British Museum’s ‘Lichthof’, in the rotunda from October 16, 2014 to January 25, 2015. Despite the narrow arrangement of the objects which were, in addition, densely supplemented with texts, it was well structured and executed. The book, immensely rich in superb illustrations, is divided into six parts: “Where is Germany” [3–88] – “Imagining Germany” [91–190] – “The Persistent Past” [193–281] – “Made in Germany” [284–375] – “The Descent” [378–473] – “Living with History” [477–559]. Each part is in turn divided into five short chapters [for access to the full index, see: <http://d-nb.info/1065773498>]. MacGregor’s narrative – as was the exhibition’s display – is plain, neat, and intelligible: it is history made instantaneous. While the structure and content of the book and radio show are next to identical, MacGregor’s narrative in broadcasting is enriched by him being ‘in’ the places, ‘in front of’ the objects, sitting ‘opposite’ the scholars that contribute with their opinions: “I am in Kaliningrad”, “I am in the shadow of the Reichstag by side of the river Spree”, “I am on the Charles Bridge in Prague”, “Tischbein’s painting of Goethe in the Städel Gallery: I am in front of it now”.

Germany. Memories of a nation aims to “explore the formative strands in Germany’s modern national identity” (xxix) taking the 25th anniversary of the ‘Mauerfall’ as its occasion. Central to MacGregor’s approach are the ‘shared memories’ of the German people, expressively ‘not’ Germany’s history because the latter is “fragmented”, [...] “a jigsaw”, and “[...] in a profound sense a history so damaged that it cannot be repaired but, rather, must be constantly revisited” (xxviii–xxix; passim). It is fragmented and incoherent, MacGregor reasons, because of the country’s “long political fragmentation” (xxviii) and it is damaged beyond repair because of “the defeat in the First World War, the collapse of the Weimar Republic and the murderous criminality of the Third Reich” (xxxii).

Buildings and places, but especially objects are central to MacGregor's approach (cf. MacGregor 2001), serving as focal points from which the memories are deduced: the *Siegestor* in Munich (see below), a manhole cover in Kalininograd (52), the Holocaust memorial in Berlin (xl–xli), a wetsuit used in an escape attempt from East to West Germany in 1987 (25), sculptures (212–229), coins and medals (81), paintings (131–132), porcelain (320–321), and sausages (174–190). MacGregor's work here is closely related, not explicitly however, to the concept developed in the work of Pierre Nora, which was adapted, for Germany, by Etienne François and Hagen Schulze (cf. Nora 1984–1992 and François/Schulze 2009, respectively).

Important to his narrative, however, are also historical figures and the way they participated in, contributed to, or constructed the memories all Germans share: Luther (91–111), Goethe (131–151), Charlemagne (192–211), Bismarck (378–395), and artists like Riemenschneider (212–230), Baselitz (xxxiii), or Richter (563). MacGregor perceives these figures as important agents of Germany's shared memory by outlining their respective achievements. Goethe, for instance, is "the greatest of all German poets", the country's "national poet" (131). Of particular interest here is the chapter on the Walhalla, the "Hall of Heroes" (152–173), as MacGregor labels it. Inaugurated in 1842, the Walhalla, "in Norse mythology, the majestic hall to which the heroic dead are carried by the Valkyries" (154), was modelled after a Greek temple. Situated on a hill 12 kilometres to the east of Regensburg, Bavaria, it overlooks the Danube and houses a collection of portrait busts of illustrious Germans. The idea for its construction was formed in the mind of Ludwig of Bavaria in the years of the Napoleonic Wars when the Holy Roman Empire of the German Nation was dissolved. MacGregor emphatically asks the question "In circumstances like this, what did it – what could it – mean to be German?" (153) and proceeds to cite the criteria for admission to Walhalla as drafted by Ludwig himself:

"To become an inhabitant of Walhalla, it is necessary to be of German origin and to speak the German language. But as the Greek remained a Greek, whether from Ionia or Sicily, so the German remains a German whether from the Baltic or Alsace, from Switzerland or the Netherlands. Yes – the Netherlands. For Flemish and Dutch are but dialects of Low German. What decides the continued existence of the people is not the place of residence but the language" (158–159).

MacGregor judges these criteria as an attempt by Ludwig predominantly to find a "solution to the perpetual conundrum of Germany's lack of fixed frontiers" (159) and – in relation to modern Germany – diagnoses "a [ongoing] struggle to make a history that has coherence and integrity" (172). It becomes apparent that in MacGregor's narrative, as his repeated premise is that German national history is "fragmented", Germany's "cultural and military heroes" (163), as figures of 'Gemeinschaft' or collective veneration (von den Hoff et al. 8) are pressed precisely into the service of the endeavour to create coherency where there is none. Symptomatically, however, while MacGregor is quick to identify the Brandenburg Gate as 'the' German national monument (3–16) because it has become the ultimate symbol for unity [as opposed to fragmentation], he does not proclaim a German national hero.

From the post-Second World War perspective, which MacGregor rightly strongly advances as constitutive for the country's modern national identity, Germany has a distinctive attitude towards history, one that "directs the past [...] admonishingly forward". The *Siegestor* in Munich, built in the 1840s, was heavily damaged in the Second World War. While its front which commemorates the Bavarian army ["Dem Bayrischen Heere"] was fully restored after its destruction, its back leaves the Attic plain displaying a significant 'lacuna'. The viewer's attention is drawn to the inscription: "Dem Sieg geweiht, vom Krieg zerstört, zum Frieden mahnend". "Monuments in Germany", MacGregor deduces, "are different from monuments in other countries". The *Siegestor* in Munich or the Holocaust Memorial in Berlin, "a monument at the heart of its [Germany's] capital [...] to its own shame" (xxxix), are "uncomfortable reminders of failure and guilt" (xxvii).

Like the two sides of a coin the triumphal [!] arch in Munich correlates military feats with utter loss and moral ruin. To borrow a term from Pierre Bourdieu [and to push MacGregor's observations forward], the monument conveys a distinct German 'habitus', a set of "internal patterns that [...] generate [...] typical thoughts, perceptions, and actions of a culture" (Bourdieu 143). Heroism, when so conceived as a "[...] system of internalized patterns" and thus as a 'Habitusmuster' (von den Hoff et al. 8, following Bourdieu 143), must have its difficulties with such a presupposition: When the collective can not separate military and moral success, glory, and virtue from negative counterparts, then this preconception must be subversive for the construction of heroic figures in which these and related qualities culminate; particularly with regard to the importance of 'Leitfiguren' for the Nazi regime.

These observations, of course, derive from a biased interest in heroic figures and their ability to constitute identity. MacGregor's project – as it focuses emphatically on formative elements of identity – raises the question whether it is possible to narrate a history of Germany, or 'pace' MacGregor, Germany's memory, with close attention to heroic figures, while being fully aware of the balancing act between the veneration of heroic figures, as still practiced today in the Walhalla, and a 'habitus' subversive to the concept of heroism (cf. Münkler).

Martin Dorka Moreno is a research associate in project B1 of the Collaborative Research Center 948 at Albert-Ludwigs-University in Freiburg and is currently working on his dissertation *Imitatio Alexandri in Images of Gods and Heroes in Greco-Roman Antiquity*.

* Germany. Memories of a nation (London, British Museum, 16th October 2014 – 25th January 2015). MacGregor, Neil. Germany. Memories of a nation. London: Allen Lane, 2014, ISBN: 978-0-241-00833-1, 598 pages. MacGregor, Neil. Germany. Memories of a nation. BBC Worldwide, 2014, ISBN: 978-1-91028-146-8, Audiobook.

Works Cited

- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Etienne, François und Hagen Schulze, Hg. *Erinnerungsorte Deutschlands*. 3 Bände, München: C.H. Beck, 2009.
- Graham, Malcolm. *Oxford in the Great War*. South Yorkshire: Pen & Sword Books, 2014.
- MacGregor, Neil. *A History of the World in 1000 Objects*. London: Allen Lane, 2001.
- Münkler, Herfried. *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt, 2009.
- Nora, Pierre, Hg. *Les Lieux de mémoire*, 7 Bände, Paris: Editions Gallimard, 1984–1992.
- von den Hoff, Ralf et al. „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“, *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. 1.1, 2013: 7–14.

Impressum

helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen,
Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Birgit Studt
Band 3.1 (2015)

Herausgeber dieses Hefts:

Ann-Christin Bolay
Andreas Schlüter

Redaktion:

Ann-Christin Bolay
Carla Gebauer
Christiane Hadamitzky
Christiane Hansen
Katharina Helm
Andreas Schlüter
Gero Schreier
Jakob Willis

Lektorat:

Carmen Flum

Redaktionelle Mitarbeit:

Magdalena Gybas

Technische Beratung:

Thomas Argast
Michael Krauß
Annette Scheiner

Grafische Gestaltung:

Tobias Binnig

Kontakt:

SFB 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Hebelstraße 25
D – 79104 Freiburg i. Br.
Tel.: 0761/203-67600
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 201-67600
Internet: www.sfb948.uni-freiburg.de