



Achim Aurnhammer, Andreas Gelz,
Morten Grage, Anne Hemkendreis,
Barbara Korte, Stefanie Lethbridge,
Tobias Schlechtriemen, Thomas Seedorf,
Stefan Tilg, Ralf von den Hoff

Ästhetiken des Heroischen

Darstellung – Affizierung –
Gesellschaft

Wallstein

Achim Aurnhammer, Andreas Gelz, Morten Grage, Anne Hemkendreis,
Barbara Korte, Stefanie Lethbridge, Tobias Schlechtriemen,
Thomas Seedorf, Stefan Tilg und Ralf von den Hoff

Ästhetiken des Heroischen

Herausgegeben vom Sonderforschungsbereich 948
»Helden – Heroisierungen – Heroismen«

Ästhetiken des Heroischen

Darstellung – Affizierung – Gesellschaft

Achim Aurnhammer, Andreas Gelz, Morten Grage,
Anne Hemkendreis, Barbara Korte,
Stefanie Lethbridge, Tobias Schlechtriemen,
Thomas Seedorf, Stefan Tilg
und Ralf von den Hoff

*Unter Mitarbeit von Emma Louise Brucklacher
und Martin Beichle*

Wallstein Verlag

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)
Projektnummer 181750155 – SFB 948

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2024,
Publikation: Wallstein Verlag, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Thesis
Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag, Göttingen
ISBN (Print) 978-3-8353-5698-6
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8086-8
DOI <https://doi.org/10.46500/83535698>

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	7
Ralf von den Hoff Barbara Korte Tobias Schlechtriemen	
1 Zugänge und Konzepte	9
Ralf von den Hoff	
2 <i>Herakles Farnese</i> (320 v. Chr.) und <i>Hercules Farnese</i> (216 n. Chr.) Ästhetiken statuarischer Heroisierung in der griechisch- römischen Antike	57
Stefan Tilg	
3 Vergils <i>Aeneis</i> (19 v. Chr.) Vom römischen Nationalepos zum klassischen Affizierungsmuster	80
Achim Aurnhammer Anne Hemkendreis	
4 Leid und Triumph Christi in Matthias Grünewalds <i>Isenheimer Altar</i> (1512/16) Affektive Kontrastrelationen als Mittel der Heroisierung	101
Andreas Gelz Morten Grage Stefanie Lethbridge	
5 Miguel de Cervantes' <i>Don Quijote</i> (1605/15), Richard Strauss' <i>Don Quixote</i> (1898), Salman Rushdies <i>Quichotte</i> (2019) – Staubwolken, Schafherden und Trump-eten Über einen (tragi-)komischen Helden im Dialog.	122
Achim Aurnhammer Thomas Seedorf	
6 Claudio Monteverdis <i>Combattimento di Tancredi e Clorinda</i> (1624/38) Multimodalität und Affektivität im dramatischen Madrigal nach Tassos <i>Gerusalemme Liberata</i>	151
Achim Aurnhammer Emma Louise Brucklacher	
7 Andreas Gryphius' Trauerspiel <i>Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit</i> (1657) Hagioheroik des Leidens	172

Stefanie Lethbridge	
8	Byrons Prometheus-Ode (1816) und Mary Shelleys <i>Frankenstein</i> (1818/1831) Vom romantischen Helden zum modernen Monster. 198
Andreas Gelz	
9	Victor Hugos <i>Les Misérables</i> (1862) Die Pluralität heroischer Figuren zwischen Eklektizismus, (grotesker) Rekonfiguration und Entgrenzung des Heroischen 220
Anne Hemkendreis	
10	Thomas Struths Museumsfotografien (1989) Leerstellen des Heroischen im Historienbild 240
Tobias Schlechtriemen	
11	Edward Snowdens Auftritt beim <i>TED-Talk</i> (2014) Whistleblowing als Affizierungsprozess. 265
Barbara Korte	
12	<i>Darkest Hour</i> (2017) und <i>Churchill</i> (2017) Winston Churchill als politischer Held im Biopic 286
13	Schlüsselbegriffe. 308
Anhang 363	
Abbildungen. 363	
Abbildungsnachweise. 365	
Literaturverzeichnis. 367	
Gesamtregister. 398	
Verzeichnis der Autor:innen 413	

Vorwort des Herausgebers

Der vorliegende Band steht in einer Reihe von vier Bänden zu ›Reflexionen des Heroischen‹, die die zwölfjährige Tätigkeit des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereichs (SFB) 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen von der Antike bis zur Moderne« an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg abschließen.

Der SFB 948 hatte seit 2012 in zwei Förderphasen vor allem untersucht, wie sich das Heroische in einer Perspektive der *longue durée* theoretisch durchdringen und in unterschiedlichen historischen Situationen als soziales und mediales Phänomen beschreiben und erklären lässt. In der abschließenden dritten Förderphase zwischen 2020 und 2024 haben wir Synthesen gesucht, indem wir die Fragestellung umgekehrt haben: Welchen Beitrag können disziplinenübergreifende Studien des Heroischen zum Verständnis gesellschaftlicher Phänomene leisten, in denen Heroisierungen und Heroismen eine erkennbar wichtige Rolle spielen: in krisenhaften Umbruchsituationen, als Personalisierung des Sozialen und zur Etablierung von Autoritätsbeziehungen, in der Aushandlung von Geschlechterordnungen sowie in der medialen und ästhetischen Konstitution des Sozialen? Die Auswahl dieser Themen war durch die vorausgegangenen Arbeiten im SFB bestimmt. Sie umfasst deshalb nicht die gesamte Breite der gesellschaftlichen Vorgänge, für die der Blick auf das Heroische aufschließenden Charakter haben kann, sondern versucht beispielhaft aufzuzeigen, wie dies möglich ist.

Jedem der vier Themenbereiche ist einer der Bände der ›Reflexionen des Heroischen‹ gewidmet. Sie sind in den vier interdisziplinär arbeitenden S-Teilprojekten des SFB gemeinsam als Kollektivmonografien erarbeitet worden. Neben der Vertiefung interdisziplinären Arbeitens dokumentieren sie damit auch ein Experiment, Synthesen zu formulieren, die über die Addition epochaler und disziplinärer Perspektiven hinausgehen. Dies war Herausforderung und Motivation zugleich.

Ergänzend zu den ›Reflexionen des Heroischen‹ werden die Forschungserträge des SFB 948 umfassend über das interaktive Onlineportal *heroicum.net* bereitgestellt und im Rahmen der Ausstellung *Prinzip Held** in Berlin-Gatow präsentiert, zu der ein Begleitband erscheint. Wir sind zuversichtlich, damit auf unterschiedlichen Ebenen dazu beizutragen, das Heroische für künftige Forschung und für alle Interessierten zu erschließen und kritisch fragend besser verständlich zu machen.

Der erste Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, deren langjährige Förderung diese Bände und unsere Forschungen erst möglich gemacht hat. Die Herstellung der vier Abschlussbände lag beim Wallstein Verlag mit Thedel von Wallmoden und Florian Welling. Ihnen gebührt gleichfalls unser Dank, allen voran aber den Autorinnen und Autoren sowie vielen anderen im Sonderforschungsbereich unterstützend Tätigen. Zu nennen sind hier besonders die Redaktion mit Ulrike Zimmermann und Philipp Mulhaupt und die Geschäftsstelle des SFB 948, koordiniert von Sebastian Meurer und in der Endphase von Paula Schulze, mit ihren jeweiligen Teams. Sie haben in der eher knapp terminierten Abschlussphase des Sonderforschungsbereichs für diese Publikationen viel mehr geleistet, als eigentlich möglich sein konnte. Dass ich diesen Dank als langjähriger Sprecher des SFB 948 hier mit meinem von Herzen kommenden Dank an alle verbinde, die diesen Verbund getragen und zwölf Jahre intensiver Forschung möglich gemacht und belebt haben, versteht sich vielleicht von selbst. Es ist mir aber ein großes Anliegen.

Freiburg, im März 2024
Ralf von den Hoff

1 Zugänge und Konzepte

1.1 Zur Einführung: Jacques-Louis Davids *Ballhausschwur* (1791)

Als Held oder Heldin wird bezeichnet, wer aus der Masse und dem Normalen heraussticht und Außerordentliches bewirkt.¹ Ein heroischer Status wird dabei historischen oder imaginierten Figuren zugeschrieben, die besondere agonale Taten und Leistungen vollbringen, großen Mut und Risikobereitschaft beweisen, in hervorragender Weise für Werte und Wohl anderer wirken und gegebenenfalls bereit sind, Prüfungen und Leid auf sich zu nehmen. Damit stellen Helden die Grenzen des Normalen infrage und überschreiten sie. Sie wecken daher beim Publikum Aufmerksamkeit und Gefühle, polarisieren, werden bewundert und verehrt – oder verachtet. Gerade dieses affektive Verhältnis erklärt die soziale Bedeutung heroisierter Figuren: Sie können zu Identifikationsfiguren und zum »gestalthaften Fokus« von Gemeinschaften werden.² Gesellschaften reflektieren in ihnen ihre Werte und Normen, ihre sozialen Konstitutionen und ihren Affekthaushalt oder sie streiten darüber. Helden können für Ideologien instrumentalisiert werden, und hier werden Gefühle gezielt mobilisiert. Die soziale Bedeutung des Heroischen ist also in essenzieller Weise affektiv begründet. Es gibt keine Heroisierung ohne Affekte.

Zur Eröffnung unseres Bandes kann dies ein Bild exemplarisch verdeutlichen: Jacques-Louis Davids Skizze von 1791 für ein monumentales Gemälde, das den *Schwur im Ballhaus* (*Le serment du Jeu de Paume*)

¹ Zur grundlegenden Bestimmung des Heroischen siehe Arbeiten des Sonderforschungsbereichs 948, »Helden – Herorisierungen – Heroismen«, sowie beispielsweise von den Hoff u.a. 2013; Schlechtriemen 2018 a; 2018b; Bröckling 2020, 19–76; Feitscher 2024 sowie die Einträge zu »Held« (Sonderforschungsbereich 948 2019b) und »Heroisierung« (Sonderforschungsbereich 948 2022a) im Online-Nachschlagewerk des SFB, *Compendium Heroicum* (<https://www.compendium-heroicum.de>). Zur Geschlechtsspezifität des Heroischen, auch im Hinblick auf seine Terminologie, vgl. Brink und Götz 2021 sowie Brink u.a. 2024. – Die für den vorliegenden Band spezifischen Konzepte und Definitionen werden im Folgenden sowie in Kapitel 13 besprochen. Wenn sie dort als »Schlüsselbegriff« erläutert sind, werden sie im Text durch ↑ markiert.

² Plessner 1981, 48.

darstellen sollte (Abb. 1). Der Ballhauschwur war der Zündfunke der Französischen Revolution noch vor dem Sturm auf die Bastille. Im Ballhaus von Schloss Versailles, also einer Sporthalle, schworen am 20. Juni 1789 Vertreter des sogenannten dritten Standes, »sich niemals zu trennen, bis die Verfassung ... erstellt ist, und nur der Gewalt der Bajonette zu weichen.«³ Aus diesem Treffen ging die Französische Nationalversammlung hervor. Die Verschworenen gelten als die Gründerheroen der französischen Volkssouveränität, die die Entstehung einer Republik ermöglichten. Davids Gemälde sollte sie und den Schwur heroisieren und verdeutlicht damit auch die Rolle von Darstellungen in Heroisierungsprozessen.

Das Heroische ist eine Zuschreibung – niemand wird von sich aus allein zum Helden. Um Menschen zu Helden zu machen, bedarf es anderer Menschen, die über die Helden und ihre Taten kommunizieren. Eine Heroisierung braucht grundsätzlich eine Darstellung, um überhaupt wahrnehmbar und wirksam zu werden. Solche Darstellungen – Texte, Bilder, Filme, Theateraufführungen, Musik und vieles mehr, eben auch Davids Gemäldeentwurf – führen das Heroische in besonderer Weise vor; sie gestalten Figuren und Handlungen, um sie auf eine bestimmte Art wahrnehmbar zu machen. Deshalb fragen die Studien dieses Bandes nach ↑*Ästhetiken* der Heroisierung, d.h. nach ihrer gestalterischen, sinnlich wirkenden Umsetzung und speziell nach denjenigen darstellerischen Mitteln, die auf die ↑Affizierung eines Publikums ausgerichtet sind. Wie heroisierende Darstellungen mit ↑Affektivität verbunden und wie der Zusammenhang von Heroisierung, Affizierung, Ästhetik und Gesellschaft beschaffen sein kann, illustriert Davids *Ballhauschwur*.⁴

Es war die Französische Nationalversammlung, die 1791, zwei Jahre nach dem Schwur im Ballhaus, Jacques-Louis David (1748–1825) den Auftrag erteilte, ein Bild zu malen, das an ihren eigenen Gründungsmythos erinnerte. Das Gemälde wurde nie vollendet – zu schnell fielen die dargestellten Akteure selbst der Revolution zum Opfer und wurde ihre Darstellung inopportun. David hat 1791 aber eine Federzeichnung von 101 mal 66 Zentimetern Größe erstellt, die als Modell dienen sollte.⁵ Sie

3 Kemp 1986, 165.

4 Grundlegend zum Gemälde und seiner Geschichte: Bordes 1983; Trey und de Baecque 2008; Kernbauer 2011; Kemp 2014. Zu Jacques-Louis David vgl. auch Safaian u.a. 2024, Kapitel 2.3.

5 Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques Inv. RF 1914, Recto (aufbewahrt in Versailles, Musée National du Château de Versailles): <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20114798> (12.9.2023).



Abb. 1 Jacques-Louis David: *Der Schwur im Ballhaus*, 1791, Federzeichnung/Tusche, 101 × 66 cm, Inv. Nr. MV 8409, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.

gibt zusammen mit weiteren Skizzen einen Eindruck vom geplanten Aussehen des Gemäldes. Aber wie und wen heroisierte David, und welche Gestaltungsmittel und Affizierungen spielten dabei eine Rolle?

Ohne dass David Augenzeuge gewesen war, inszenierte er das Geschehen im Ballhaus und wählte hierfür den entscheidenden Moment: Der spätere Bürgermeister von Paris, Jean-Sylvain Bailly (1736-1793), hält den Schwurtext und hebt die Hand zum Eid. Die Mitglieder des dritten Standes und einzelne Vertreter höherer Stände folgen ihm. Sie geloben, auch der Gewalt nicht zu weichen, damit Frankreich eine neue Verfassung erhalten kann. Die dynamisch-lebendige Agitation der Schwörenden im Bild machte David durch die kahlen, starren Wände des Ballhauses kontrastiv evident. Die Schwurgemeinschaft steht – sicher unhistorisch – nicht vor, sondern hinter und neben Bailly, der auch keines ihrer Mitglieder ansieht. David hat ihn vielmehr nach vorne und in die Mitte der Horizontalen geholt, als Einzigen ganz frontal wiedergegeben und so zum Blickfang des geplanten Gemäldes gemacht. Indem Bailly außerdem auf einem Tisch steht, ist er auch vertikal herausgehoben, noch mehr seine rechte Schwurhand, die vor der leeren Rückwand erscheint. In Bailly hat das Bild nicht nur kompositorisch einen »gestalthaften Fokus«, sondern auch szenisch. Die anderen Teilnehmer schwören nicht, wie Bailly es tut, mit erhobener

Hand. Vielmehr richten sich ihre Blicke und Gesten auf ihn. Die Komposition der Figuren und ihre Gefolgschaftsgesten heroisieren so einen Einzelnen. Dem steht gegenüber, dass das ↑Pathos und die Dynamik des Geschehens nicht in der Figur Baillys zum Tragen kommen, sondern in den Vielen, die um ihn herum gruppiert sind. Diese Vielen sind bewegt und werden durch die gemeinsame Zielrichtung ihrer Gesten zu einer Gemeinschaft. Individuelle Gesichter, Haltungen und Gesten vermeiden, dass dabei der Eindruck einer anonymen Masse entsteht. Der Einzelne *und* die Konstitution eines Kollektivs aus einzelnen Menschen stehen also im Zentrum von Davids Entwurf.⁶ Die dynamische Umbruchsatmosphäre wird durch die Szenerie im oberen Teil des Gemäldes verstärkt. Links bläst heftiger Wind einen gewaltigen Vorhang in den Saal – im Kontrast zu den statischen Wandblöcken. Der Sturm lässt einen Schirm umklappen und ein Blitz fährt in das Dach der Schlosskirche von Versailles. Die Natur fegt das *ancien régime* gleichsam hinweg. Rechts hingegen stehen jubelnde Soldaten und eine Frau mit Kindern als Zuschauende am Fenster – für sie agieren die Schwörenden.

Die durch Kontraste, Pathos und Bewegung starke Affektivität *im* Bild ist mit einer Gestaltung verbunden, die ein Publikum *vor* dem Bild affizieren sollte. Davids Positionierung der Figur Baillys verdeutlicht dies bereits. Wie andere Skizzen zeigen, wollte der Maler zunächst alle Fluchtlinien des Gemäldes auf das Papier mit dem Schwurtext ausrichten, das Bailly vor seiner Brust hält. Der Maler änderte dies und richtete die Perspektive auf Baillys Augen aus (Abb. 2).⁷ Die kompositorische Entscheidung zeigt, wie wichtig solche Details waren, denn sie hat Rezeptionsästhetische Folgen: Vor dem Bild stehend fühlt man sich nicht nur durch Baillys frontalen Blick aus dem Bild angesprochen; der eigene Blick wird durch die Fluchtlinien auch direkt auf seine Augen gelenkt – ein starker affizierender Effekt, der auch auf Empathie zielt. Kompositorisch ist zudem auffällig, dass David keine Ansicht von oben in den Saal inszeniert hat, wie es andere Maler vorschlugen.⁸ Er plante die Perspektive des Gemäldes vielmehr so, dass sich seine Betrachter – anders als das

6 Kemp 2011; Kernbauer 2011; Kemp 2014. Zum »Held als Problemfall des egalitären Kollektivs« vgl. auch Plackinger u.a. 2024, Kapitel 2.2.

7 Kemp 1986, 167–170 Abb. 4; 6.

8 Zu anderen Versuchen, das Ereignis darzustellen, siehe Kemp 1986, 166–167 Abb. 2–3 oder den Entwurf von Jean-Louis Prieur (1731–1796): <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20020478> (12.9.2023).

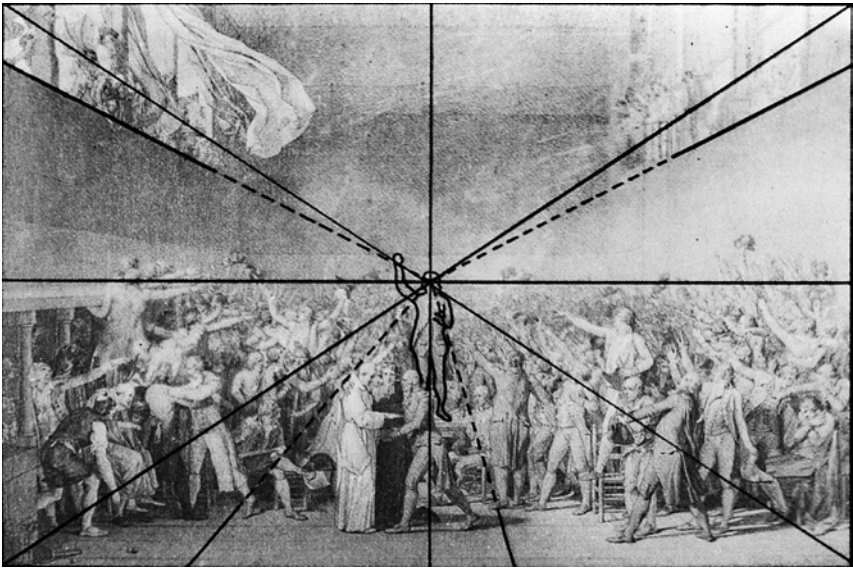


Abb. 2 Diagramm zur Komposition von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*.

Publikum oben im Bild – gegenüber Bailly perspektivisch nur leicht erhoben und auf gleicher Ebene wie die Schwörenden gesehen hätten. Das externe Publikum hätte sich so der Schwurgemeinschaft im Bild zugehörig fühlen können. Und dieses Publikum wäre die Nationalversammlung selbst gewesen: Das Gemälde wäre nämlich in deren geplantem Plenarsaal an höchst prominentem Platz in der Mitte der Kopfwand über der Sprechertribüne aufgehängt worden (Abb. 3), um »den Gesetzgeber an den Mut ... [zu] erinnern, der für seine Arbeit nötig ist.«⁹ Es wäre so, mehr als elf Meter breit, ein mehrfacher Bruch von Konventionen gewesen, nämlich der erste Fall eines derart großen, rechteckig gerahmten Ölgemäldes, das an der Wand eines Parlamentssaals hing, und der erste Auftrag von Repräsentanten des Volkes für ein Bildmedium, das sie selbst darstellte, wie es vorher nur sozialen Eliten vorbehalten war.¹⁰ Außerdem sollte das revolutionäre Gemälde zum Zielpunkt der Raumgestaltung werden. Ihm gegenüber hätten

⁹ Kemp 1986, 172–177 Abb. 10–11.

¹⁰ Kemp 1986, 165–166. In der Sala del Maggior Consiglio des Palazzo Ducale in Venedig befindet sich das Ölgemälde *Il Paradiso* von Tintoretto (1594) mit einer noch gewaltigeren Größe von 22 mal 9 Metern (Habert 2006). Es ist aber wie ein Wandgemälde gestaltet und ersetzte ein älteres Wandfresko. Im Gegensatz zu Tintoretto



Abb. 4 Schnitt durch den Plenarsaal des geplanten Neubaus der französischen Nationalversammlung, 1791 (A = Anbringungsort von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*).

sich bei jeder Sitzung die Abgeordneten befunden, denen Bailly den Blick direkt zuwandte (Abb. 4). Dabei hätte die Nationalversammlung in einem theaterähnlichen Halbrund gesessen, das das gemalte Halbrund der Schwörenden im Bild zu einem vollen Kreis ergänzt hätte. Auf diese Weise wären alle – auch künftige – Parlamentarier zur lebendigen Gemeinschaft mit dem Urkollektiv des 20. Juni 1789 geworden. Die Konstitution der nationalen Gemeinschaft im *Ballhausschwur* wäre als eine Präfiguration der Gegenwart tatsächlich sinnlich erlebbar geworden. Rezeptionsästhetisch einbezogen in die heroisierte Gründungstat hätte sich das Parlament fortwährend selbst konstituiert und heroisiert.

In der Umbruchsituation des revolutionären Frankreich entworfen, zeichnet sich Davids *Ballhausschwur* mithin durch eine starke Affektivität aus, die durch bestimmte Formen der Gestaltung und der intendierten Wahrnehmung bedingt ist. Zugleich legt das Gemälde Zeugnis ab für die affektive Intensität von Pathos, Dynamik und Teilhabe, die David mit der Konstitution der Nationalversammlung verband, und für die starke Affizierung, die damals von der Verbindung von Gegenwart

Gemälde wurden im *Ballhausschwur* nicht mehr Herrscher, Engel und Heilige dargestellt, sondern Volksvertreter ohne allegorische Figuren.

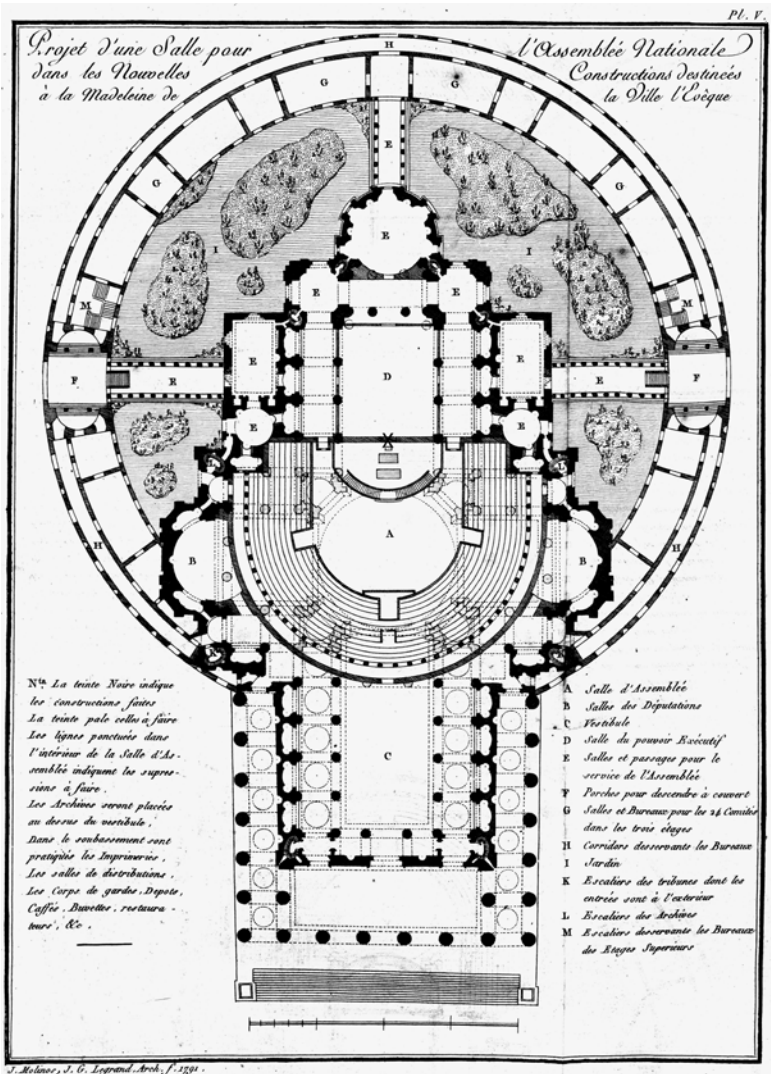


Abb. 3 Grundriss des geplanten Neubaus der französischen Nationalversammlung, 1791 (X = Anbringungsort von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*).

und Zukunft mit der heroischen Ursprungstat ausging. Das Bild war ein Bruch mit Konventionen der Gattung in einer sozialen und politischen Umbruchsituation. Davids Ästhetik der Heroisierung brach bezeichnenderweise trotz ihres gemeinschaftsbildenden Effekts nicht mit der – offenbar weiter lebendigen – Vorstellung von der heroischen Tat eines Einzelnen in einer solchen Revolution. Das Gemälde stellte der Tat Baillys die affekthafte und affizierende Konstitution einer politischen Gemeinschaft zur Seite, um dies in die Zukunft fortzuschreiben. Der Appell zum Entstehen für die Republik sollte durch die evozierte Teilhabe an der heroischen Konstitution der Republik in der Vergangenheit ästhetisch erfahrbar werden.

Die Analyse des Gemäldes verdeutlicht, wie entscheidend für die Untersuchung der Zusammenhänge zwischen ↑Affizierung und gesellschaftlicher Aushandlung des Heroischen situative Verknüpfungen sind: von Elementen wie Personen, Dingen, Räumen und Ausdrucksformen im Kontext der jeweils spezifischen Erfahrungswelt, Konventionen, Praktiken und sozialen und politischen Bedingungen. Solche Verknüpfungen lassen sich als ↑affektive Arrangements bezeichnen. Über die affektiven Arrangements von Darstellungen, wie sie im Mittelpunkt dieses Bandes stehen, kann man die soziale Wirkung des Heroischen auch für vergangene Gesellschaften untersuchen. Vergangene Arrangements lassen sich allerdings nur in ihrer Historizität verstehen und müssen zunächst rekonstruiert werden, wie es der Umgang mit Davids Gemäldeplanung gezeigt hat. Untersucht man die affektiven Arrangements von Darstellungen, dann ist überdies zu berücksichtigen, dass sie einerseits affektive Arrangements zum Thema haben können (wie Davids Imagination des Schwurs im Ballhaus), andererseits selbst immer Teile affektiver Arrangements sind, d.h. einer Kommunikationsbeziehung zwischen ihnen und einem Publikum (wie zwischen Davids geplantem Gemälde und der Nationalversammlung). Beide Ebenen gilt es zu unterscheiden, doch beide zusammen haben Anteil an der Affektivität von Darstellungen. Schließlich sind im Blick auf Davids geplantes Gemälde ästhetische Faktoren der Affektivität heroisierender Darstellung deutlich geworden, d.h. darstellerische Mittel und inszenatorische Kontexte, die im Zusammenhang mit ihrer sozialen Bedingtheit und Wirksamkeit ein affektives Arrangement prägen. Dies erlaubt es nun, die Kernfrage unseres Bandes genauer zu formulieren: Welche ästhetischen Faktoren bedingen und verstärken die bewegende Wirkung heroisierender Darstellungen in affektiven Arrangements, und welche sozialen Effekte sind damit verbunden? Mit dieser speziellen Frage verortet unser Band sich in einer Forschung, die im Kontext des

Affective Turn und der *Affect Studies* die gesellschaftliche und politische Bedeutung von Affektivität in jüngerer Zeit wieder nachdrücklicher betont hat (↑Affekt, Affektivität),¹¹ bezieht sich aber auch auf neuere Studien zu ästhetischen Faktoren des Sozialen¹² und des Heroischen.¹³

Wir werden die Frage in diesem Band anhand von Fallstudien beantworten, die historisch, medial und sozial unterschiedliche Konstellationen untersuchen, ohne Vollständigkeit oder bruchlose Diachronie anzustreben (Kapitel 2-12). Die Fallstudien werden im Folgenden zunächst theoretisch fundiert, indem die Zusammenhänge von Heroik, Ästhetik, Affizierung und Sozialem dargelegt werden und ein Überblick über Gestaltungsmittel gegeben wird, die wesentliche Faktoren heroisierender ästhetischer und affektiver Arrangements sein können. Schließlich sind in einem Katalog von Schlüsselbegriffen zentrale Konzepte und Phänomene erläutert (Kapitel 13), die in den Fallstudien zur Anwendung kommen.

1.2 Die wechselseitige Konstituierung des Heroischen und des Sozialen

Helden und Heldinnen entstehen durch Heroisierungen, d.h. in gesellschaftlichen Zuschreibungsprozessen:¹⁴ Eine außerordentliche Tat, Haltung oder Eigenschaft erhält öffentliche Aufmerksamkeit; es wird über sie berichtet, und dabei werden Leistung und Person(en) als heroisch bewertet. Anfangs bleibt jedoch offen, wie diese Bewertung geschieht. Ob die Person in der Folge als Held – und nicht als Verräter oder als Schurke – bezeichnet wird, ist Gegenstand gesellschaftlicher Aushandlungen.¹⁵ Eine heroische Figur oder Tat entsteht in diesem Sinn erst in der öffentlichen Kommunikation: indem man sich zu ihr äußert, über sie berichtet, erzählt oder sie in anderen Medien darstellt – etwa visuell wie in Davids Gemälde. Zudem ist der heroische Status nicht auf

11 Massumi 2002; Krause-Wahl u.a. 2006; Clough und Halley 2007; Gregg und Seigworth 2010; Ahmed 2014; Massumi 2015; Sharma und Tygstrup 2015a; Slaby und von Scheve 2019b.

12 Siehe etwa Reckwitz u.a. 2022, 13-52.

13 Siehe etwa die Beiträge in Bohrer und Scheel 2009 sowie Immer und van Marwyck 2014.

14 Schlechtriemen 2018a; 2018b.

15 Zum Verhältnis von Helden und Schurken siehe etwa Giesen 2004; zu Antihelden siehe Bolay und Schlüter 2015; zur grundsätzlichen Ambiguität von Heldentum Potysch und Zirker 2019.

Dauer gesichert. Neue Äußerungen bestätigen eine Heroisierung oder machen sie fragwürdig. Heroisierungen können auch scheitern, wie es das nicht realisierte Ballhausschwur-Gemälde zeigt. Hat im ersten Schritt eines Heroisierungsprozesses eine Person oder Gruppe mit ihrer Außerordentlichkeit eine gesellschaftliche Reaktion herausgefordert, kann diese Herausforderung für die öffentliche Diskussion den Anlass bilden, sich mit virulenten Frage- und Problemstellungen der Gegenwart zu befassen.¹⁶ Im Fall von Davids Gemälde war dies die revolutionäre Umbesetzung der politischen Repräsentation durch die Volksvertretung als politisches Kollektiv.

Nicht selten treten heroische Figuren und (Re-)Heroisierungen in gesellschaftlichen Situationen auf, in denen bestehende Werte- und Normgefüge infrage stehen und entsprechend ein Bedarf an sozialer Aushandlung und normativer (Neu-)Orientierung besteht. Insofern können Heldinnen und Helden als Indikatoren gesellschaftlicher Umbruchs- und Neuordnungsprozesse verstanden werden.¹⁷ Auch dafür ist der Schwur im Ballhaus mit seinem Heroisierungsvorhaben ein gutes Beispiel. Jede Gesellschaft schafft sich ihre Heroisierungen, anhand derer sie ihre Werte und Orientierungen neu ausrichtet.¹⁸ Aus diesem Prozess geht die betreffende Gesellschaft verändert hervor und formiert sich in gewisser Weise neu, so wie sich das Kollektiv der Nationalversammlung Frankreichs in der Heroisierung durch Davids Gemäldeplanung mitkonstituierte und sich – im historischen Rückblick – weiter darauf beruft. Bis heute wird Davids Skizze als Ikone eines für heroisch erachteten Gründungsaktes gesehen.

Heroisierungen gestalten sich folglich als ein wechselseitiger Konstitutionsprozess, in dem sich eine heroische Figur gleichzeitig mit an sie gebundenen sozialen Kollektivformationen heraus- oder umbildet. Mit neuen heroischen Figuren entstehen neue Subjektpositionen, aber auch eine Neuordnung des sozialen Feldes.¹⁹

¹⁶ Moser und Schlechtriemen 2018.

¹⁷ Siehe dazu Eckert u.a. 2024.

¹⁸ Wie Geoffrey Cubitt formuliert, sind Helden »products of the imaginative labour through which societies and groups define and articulate their values and assumptions, and through which individuals within those societies or groups establish their participation in larger social or cultural identities« (Cubitt 2000, 3). Siehe auch Davis und Korte 2016; Reemtsma 2020 sowie Anm. 1 in diesem Kapitel.

¹⁹ Ahmed 2014.

1.3 Heroische Figuren, Affizierung und Gesellschaft

Die Analyse sozialer Affizierungsdynamiken

Die wechselseitige Konstituierung von Gesellschaften und heroischen Figuren soll zunächst auf sozialer Ebene beschrieben werden. Beide Seiten sind in diesen Prozess involviert, wirken aufeinander und gehen verändert daraus hervor. Diese dynamische Wechselwirkung kann als ↑Affizierungsprozess gefasst werden. Mit Affizierung werden in der Tradition von Baruch de Spinoza Prozesse des wechselseitigen Bewegens und Bewegt-Werdens beschrieben, d.h. das geradezu reflexhafte, eher präreflexive Wirkungsgeschehen zwischen Menschen und zwischen Menschen und Dingen.²⁰ Solche Prozesse sind grundlegend für jede Gesellschaft und zunächst weder zielgerichtet noch in ihrer Existenz abhängig davon, mit welchen konkreten Affekten oder Emotionen sie verbunden sind. Der Aufruf konkreter ↑Affekte betrifft unmittelbare körperliche Reaktionen wie Angst oder Schmerz, während Emotionen, d.h. kulturell codierte Gefühle, mehr auf der Seite des Individuums als zwischen Individuen anzusiedeln sind. Zudem sind sie eher zielgerichtet wie etwa Bewunderung, Erhabenheitserfahrung, Mitleid oder Zorn.²¹ An Affizierungen haben überdies diskursiv verhandelte Faktoren Anteil, die vor allem gesellschaftliche Normen und Grenzen betreffen, aber auch kollektive Identitäten. Affizierung und Diskurse des Heroischen können also nicht gegeneinander ausgespielt werden.²²

Indem man auf Affizierungen blickt, werden vielmehr soziale Dynamiken weder am einzelnen Individuum noch an einer übergeordneten, holistisch gedachten Gesellschaftsformation festgemacht oder direkt auf eines von beidem zurückgeführt.²³ Dieser Aspekt passt zu unserem Ausgangsbefund, dass sich heroische Figuren und ihre Publika wechselseitig konstituieren. Außerdem werden dabei unbeabsichtigte Wirkungen und Effekte, ↑Resonanzen und Dissonanzen zwischen den Beteiligten in den Blick genommen, die für das Heroische wichtig und für unsere Analysen ebenfalls zentral sind. Da an Affizierungen verschiedene menschliche und nichtmenschliche Akteure beteiligt sind, begegnen

²⁰ Slaby und Mühlhoff 2019, 28–33.

²¹ Slaby u.a. 2019, 3. Sara Ahmed ordnet Emotionen beiden Seiten als konstituierende Instanz zu: »I suggest that emotions are crucial to the very constitution of the psychic and the social as objects« (Ahmed 2014, 10).

²² Slaby und von Scheve 2019a, 3–4; Kahl 2019.

²³ Slaby und Mühlhoff 2019, 28–33.

sich an dieser Stelle Affekttheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie.²⁴ Beide richten ihren analytischen Blick auf Gefüge von Menschen und Dingen. Dies ist besonders dann notwendig, wenn man sich, wie wir, mit heroisierenden Darstellungen beschäftigt.

Das Konzept der »Affektgesellschaft« (*affective society*), das diesen Überlegungen zugrunde liegt, beinhaltet die Diagnose, dass in Gesellschaften unserer Gegenwart Affizierungsdynamiken eine besondere Rolle spielen. Dabei ist mit *affective societies* eine spezifische historische Konstellation gemeint: »societies whose modes of operation and means of integration increasingly involve systematic efforts to mobilize and strategically deploy affect and emotion in a highly intensified and often one-sided manner«.²⁵ Dies lässt sich für den Untersuchungskontext dieses Bandes anpassen, dessen Studien in der Mehrzahl vergangene Kulturen behandeln. Heroisierungen indizieren in *allen* historischen Phasen und gesellschaftlich-kulturellen Kontexten affektgeladene Aushandlungsprozesse.

Heroische Figuren als affizierende Sozialfiguren

Werden heroische Figuren und die entsprechenden Gesellschaftsformationen konsequent aufeinander bezogen, stellt sich die Frage, auf welche Weise die Figuren gesellschaftliche Dynamiken artikulieren und wie ihre intensive affizierende Wirkung aus diesem Bezug heraus erklärt werden kann. Heldinnen und Helden werden dabei, wie oben bereits festgestellt, als gestalthafter Fokus gesellschaftlicher Selbstverständigung aufgefasst.²⁶ Dies ist insbesondere in gesellschaftlichen Umbruchsituationen der Fall, in denen bestehende Werte- und Normgefüge infrage stehen und entsprechend ein Bedarf an sozialer Aushandlung und (Neu-)Orientierung besteht. Hier sucht sich die Gesellschaft figurative Anknüpfungspunkte oder schafft sie, um die aktuellen Fragen diskutieren zu können.²⁷ Gerade für noch nicht verarbeitete Erfahrungen, Problem- und Konfliktlagen bieten sich die erfahrungsnahen Figuren mit ihren prägnanten Geschichten an, um

²⁴ Latour 2007; vgl. Schlechtriemen 2019b.

²⁵ Slaby und von Scheve 2019a, 7.

²⁶ Sonderforschungsbereich 948 2022a; siehe oben Kapitel 1.2.

²⁷ Die »moral panic theory« geht davon aus, dass es immer wieder zu Phasen kommt, in denen eine Gesellschaft ihre normativen Werte neu aushandelt oder bestätigt. Dabei wird die Schuld auf eine Figur (oder eine Gruppe) projiziert (Cricher 2008). Die Theorie ist auch auf das Zustandekommen – und den anschließenden Fall – von heroischen Figuren übertragen worden (Flinders und Wood 2015).

in dieser ersten, anschaulichen Form auszuhandeln, wie man mit der aktuellen Situation umgehen könnte und sollte. Für die Analyse gilt es folglich herauszuarbeiten, welche Zeitfragen, welche gesellschaftlichen Erfahrungen und Problemlagen sich in den heroischen Figuren und ihren Geschichten artikulieren und welche sozialen Formationen, welche Gruppen und Kollektive sich im Zuge des Heroisierungsprozesses herausbilden.

Mit *heroisierten* Figuren gehen *spezifische* Formen der Affizierung einher.²⁸ In Heroisierungsprozessen zeichnen sich die Wechselwirkungen zwischen den Beteiligten dadurch aus, dass sie in besonderer Weise verstärkt, intensiviert oder konzentriert sind (»much intensified modes of affective communication and affective relatedness«).²⁹ Entsprechend gilt es zu untersuchen, welche Dynamiken zu einer solchen Intensitätssteigerung oder Konzentration des Affizierungsprozesses beitragen.³⁰

Eine erste Grundlage für die Intensivierung einer heroischen Affizierungsdynamik ist die *Menschlichkeit* – und vor allem die menschliche Leiblichkeit – jeder heroischen Figur. Auch wenn das Heroische auf Nichtmenschliches wie ein Tier oder ein Objekt übertragen wird, schwingt die Konnotation des Menschlichen weiter mit.³¹ Wenn Heroen explizit von Göttern abgegrenzt werden wie in der griechischen Antike, ist das Menschliche des Heroischen umso drängender. Dass es sich bei einem Helden oder einer Heldin um eine sterbliche, menschliche Figur handelt, auf welche die Aufmerksamkeit gelenkt wird, ermöglicht es erst, dass sich andere Menschen mit ihr identifizieren können. Wie diese menschliche Figur agiert, in welchem Umfeld sie sich bewegt, alles das ist für Menschen in besonderer Weise nachvollziehbar und legt zugleich die Frage nahe, ob man sich selbst so verhalten könnte oder sollte.

Neben ihrem menschlichen Charakter fungieren Heldinnen und Helden zweitens als *Sozialfiguren*, die mit der betreffenden Gegenwartsgesellschaft in einem engen Resonanzverhältnis stehen. Sie verkörpern kollektive Werte, aber auch Kontroversen, Erfahrungen und Problemlagen, welche die Menschen gerade in Umbruchs- oder

28 Vgl. Sonderforschungsbereich 948 2019a; siehe zum »Heroic Affect« auch Falkenhayner 2020.

29 Kahl 2019, 6.

30 Siehe Massumi 2002, 24: »the strength or duration of the image's effect could be called its intensity«.

31 Egbert und Zimmermann 2018. Dass die ursprünglich menschliche Konstitution des Heroischen einer metaphorischen Übertragung nicht im Wege steht, wenn man von »heroischer Musik« oder »heroischer Landschaft« spricht, zeigt, wie etabliert dieses Darstellungsmuster ist und belegt seine hohe Attraktivität.

Krisenzeiten intensiv beschäftigen. Die Heldin oder der Held lebt durch eine außerordentliche Tat vor, wie man mit den gegenwärtigen Herausforderungen umgehen könnte oder sollte. Entsprechend wird in öffentlichen Diskussionen anhand heroisierter Figuren auf eine anschauliche Weise verhandelt, was die Menschen bewegt, wie sie mit der betreffenden Situation direkt und in Zukunft umgehen wollen. Als ein solcher Fokus gesellschaftlicher Selbstverständigung weisen heroische Figuren folglich auch über die mit ihnen verbundenen, zeitaktuellen Themen ein besonderes Affizierungspotenzial auf – gerade weil es sich um gesellschaftliche Fragen handelt, auf die es noch keine routinierten Antworten gibt. Es ließ nach der Französischen Revolution niemanden kalt, wie sich 1789 im Ballhaus das Volk revolutionär als Kollektiv gegen das *ancien régime* konstituiert hatte, auch wenn die Beteiligten dann vielfach selbst der Revolution zum Opfer fielen. Dabei affizieren zum einen die Aktualität der Thematik, zum anderen die sinnlichen und erfahrungsnahen Problematisierungsformen der Sozialfiguren. Ist ein gesellschaftlicher Transformationsprozess abgeschlossen und haben sich entsprechende Normen und Routinen dazu herausgebildet, sind auch die betreffenden heroischen Figuren nicht mehr so stark affektiv wirksam.

Wenn eine Gruppe außerordentliches Handeln oder außerordentliche Qualitäten als heroisch qualifiziert, geht davon drittens vielfach ein *↑Appell* an alle aus, sich an diesem Verhalten und den darin verkörperten Werten zu orientieren – oder sich zumindest dazu zu positionieren.³² Der Appell trägt zu einer starken affizierenden Wirkung bei. Auch Davids geplantes Gemälde war als Appell gedacht, dem heroischen Ideal des neuen politischen Kollektivs in der Zukunft zu folgen.

Viertens geht es darum, dass Heldinnen und Helden oftmals *transgressiv* agieren.³³ Sie überschreiten etablierte Normen oder, wie beim Schwur im Ballhaus, die Grenzen dessen, was in der betreffenden Situation als erwartbares menschliches Verhalten gilt. Auch dieser Aspekt bindet Heroisierungsprozesse eng an Phasen gesellschaftlichen Wandels an, in denen gesellschaftliche Normen ausgehandelt werden. Neben der Normüberschreitung und der Transgression von Verhaltens- oder Handlungskonventionen sind es *↑Tod*, Sexualität und *↑Gewalt*, welche den Affizierungsprozess zu intensivieren vermögen. Mit und durch heroische Figuren geschieht etwas Unerhörtes, Unerwartetes, nie Gesehenes, was entsprechend zu einer Positionierung aufruft. Die Grenzüberschreitung wird dabei entweder kriminalisiert oder

³² Bröckling 2020, 47.

³³ Schlechtriemen 2019a.

heroisiert – beide Bewertungen zeigen, dass sie die etablierten Ordnungsgefüge herausfordert und entsprechend die Affizierungsprozesse verstärkt. An dieser Stelle wird klar, dass heroische Figuren auch allein aufgrund ihrer Außerordentlichkeit faszinieren und fesseln können, obwohl damit nicht unbedingt eine positive moralische Bewertung oder gar Vorbildhaftigkeit einhergeht, so in vielen antiken Mythen, in Abenteuergeschichten oder in dramatischen Darstellungen.³⁴

Ein fünfter Aspekt, der die Aufmerksamkeit fokussiert, ist die starke ↑*Agency*, die Handlungsmacht, der heroischen Figur.³⁵ Heldinnen und Helden rücken durch Taten, Leistungen und außergewöhnliche Qualitäten in den Fokus der Öffentlichkeit. Als Handlungsmittelpunkt ziehen sie Aufmerksamkeit auf sich. Gegenüber der starken *Agency* der hervorgehobenen Einzelfigur wird die Aktivität anderer Beteiligten ab- oder gar ausgeblendet. Die Heldin bzw. der Held bestimmt das Geschehen. Entsprechend ist die Affizierung nicht durch ein gleichmäßiges Bewegen und Bewegtwerden charakterisiert, sie beruht hier vielmehr auf der heroischen Figur, die in besonderer Weise zu bewegen vermag.

Die *Polarisierung* sozialer Formationen durch Heroisierungen trägt als sechster Aspekt zu einer intensivierten Affizierung bei. An heroischen Figuren werden brennende Fragen der Zeit verhandelt und sie verlangen nach Positionierung. Solche Positionierungen tendieren zu einer Polarisierung in eine Anhängerschaft, welche die grenzüberschreitende Tat heroisiert und die heroisierte Figur verehrt, und eine Gegnerschaft, welche die Transgression als Verletzung ihrer Werte und Ordnung begreift und sich im Extremfall bedroht fühlt. Dann polarisiert sich das soziale Feld in ein ›Wir‹ und ›die Anderen‹: »Through the generation of ›the threat‹, fear works to align bodies with and against others.«³⁶ Die Anhängerschaft – man kann sie auch als Verehrungsgemeinschaft bezeichnen – identifiziert sich mit der heroischen Figur, deren Handeln agonal in einer kämpferischen Form gegen eine verfeindete Gruppe gerichtet ist. Das Agonale ist dabei ein weiterer Faktor der Affizierung, denn Agone, wettbewerbliche Auseinandersetzungen, evozieren Spannung auf den Ausgang und Parteinahme. Auf diese Weise gehen mit Heroisierungen in der Regel Polarisierungsdynamiken einher, die auf ihre Weise das Affizierungsgeschehen prägen und intensivieren.

Schließlich *aktivieren* fast alle aktuellen Heldinnen und Helden ver-

34 Siehe von Koppenfels und Mühlbacher 2019; Grill und Obermayr 2020; Petersen und May 2022.

35 Schlechtriemen 2019b.

36 Ahmed 2014, 72.

gangene Figuren oder *Figurenmodelle*, bringen diese oder ihre Taten als Vorbilder ins Spiel und mit ihnen auch deren Affektivität. Ihre starke Wirkung entfalten heroische Figuren also auch, weil sie nicht nur für sich stehen, sondern implizit oder explizit, kritisch oder bestätigend historische Präfigurationen in ihnen mitschwingen.³⁷

Da die in einer Gesellschaft zu beobachtenden Heroisierungen wesentlich mit den genannten Affizierungsdynamiken und diese zugleich mit sozialen Formationen verbunden sind, erlaubt die Intensität heroischer Affizierungen Rückschlüsse auf die Aufladungen sozialer Prozesse und Konflikte und zugleich auf die Affekthaushalte von Gesellschaften. Insofern sind Helden Problemanzeiger für gesellschaftliche Auseinandersetzungen, Fragen und Bedürfnisse. Umgekehrt lässt sich an ihnen auch beobachten, auf welche Weise und anhand welcher Dynamiken Affizierungsprozesse verstärkt, intensiviert und konzentriert werden – je nachdem, was als heroisch gelten kann oder eben nicht.

Bevor die konkrete kommunikative und ästhetische Seite heroisierender Darstellungen in den Blick genommen wird, ist noch die Affektivität, die mit dem Heroischen verbunden ist, im Hinblick auf ihre grundsätzlichen Wirkungen und Effekte im sozialen Zusammenhang zu skizzieren. Dabei lassen sich unmittelbare, körperliche Wirkungen (Affekte) von solchen unterscheiden, die eine Reflexion voraussetzen und bereits diskursiv verarbeitet sind, bis hin zu gesellschaftlich institutionalisierten Umgangsformen.³⁸

Grundlage jeder Wirkung ist zunächst ein ↑Resonanzverhältnis von ↑Publika mit der heroischen Figur, das sich zwischen Zustimmung und Ablehnung bewegen kann. Die ↑Aufmerksamkeit, die auf eine heroische Figur gelenkt wird bzw. die sie auf sich zieht, kann in diesem grundlegenden Sinne als unmittelbarer Effekt jeder Heroisierung begriffen werden. Auf dieser Basis stellen ↑Staunen und Überwältigung bzw. Abscheu und Schrecken unmittelbare Wirkungen dar. Der ↑Appell zielt ebenfalls auf eine recht direkte Wirkung, hier in Form einer Reaktion. ↑Sympathie oder Empathie bzw. Antipathie sind hingegen weniger auf eine unmittelbar körperliche Wirkung gerichtet. Noch weiter – was den Grad der Verarbeitung und Reflexivität betrifft – gehen ↑Bewunderung

³⁷ Siehe unten Kapitel 1.5.

³⁸ Brian Massumi (2002, 2015) befasst sich mit Affekten als präreflexiven und prädiskursiven Reaktionen, die sich insbesondere körperlich festmachen lassen. Spätere Affekttheorien greifen Massumis Beobachtungen zwar auf, beziehen aber explizit auch diskursive und somit kulturell codierte Formen als Elemente des Affizierungsprozesses mit ein (etwa Slaby und von Scheve 2019b).

und ↑Verehrung sowie ihr Gegenteil, die Ablehnung. Genauso wie in die ↑Identifikation oder auch in Imitationspraktiken fließen hier jeweils noch stärker kulturell gerahmte Werte und Konventionen ein, die sie von der unmittelbaren körperlichen Reaktion unterscheiden und diese stabilisieren. Auch die soziale Dimension ist in diesen Reaktionen stärker ausgeprägt – etwa, wenn sich Publika voneinander abgrenzen, sich Bewunderer, Anhängerschaften oder Verehrungsgemeinschaften von ihren Gegengruppen absetzen und sich das soziale Gefüge polarisiert. Allgemein können hierunter folglich alle historisch-sozialen Verarbeitungsformen gefasst werden, die in der Folge zur Etablierung und Institutionalisierung oder aber auch zur Ablehnung von neuen Werten und Verhaltensweisen führen, die im Heroisierungsprozess ins Spiel gebracht wurden, wie Erwartungen, ethische oder kathartische Effekte (↑Ethos).

1.4 Kommunikation und Ästhetik heroischer Affizierung

Das Heroische als sozialer Effekt, wie bisher beschrieben, entsteht erst in der Kommunikation durch Äußerung und Darstellung für bestimmte Publika in bestimmten Kontexten. Kommunikation hat immer auch eine sinnliche Ebene, die für Affizierungseffekte von großer Bedeutung ist.³⁹ Diese sinnliche Ebene kann man, im Rückgriff auf die Grundbedeutung des griechischen *aisthesis*, als ↑Ästhetik bezeichnen, d.h. als die gestalterische, direkt die Sinne ansprechende und dadurch affizierende Ebene der Darstellung. Ästhetik kommt in der Gestaltung einer Darstellung zum Ausdruck und in ihrer Rezeption zur Wirkung. Sie kann Inhalte und Semantiken verstärken und ergänzen, aber auch für sich selbst stehen. Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Ästhetik schließt sich an ein Konzept von »Asthetik« an, mit dem die jüngere Forschung zu einer allgemeinen Wahrnehmungslehre beigetragen hat.⁴⁰ Demnach richtet sich eine »asthetische« Analyse auf das Erscheinen einer Darstellung als solcher: auf ihre Wahrnehmung als unmittelbar erregungshaften und sinnlichen ↑Resonanzeffekt bei Rezipierenden. Martin Seel beispielweise versteht unter »Asthetik« die sinnengeleitete Aufmerksamkeit dafür, *wie* sich etwas in der Fülle seines Erscheinens darbietet und dadurch auffällig wird – im Gegensatz zur begrifflichen Feststellung, *was* Sache ist.

39 Göbel und Prinz 2015.

40 Seel 2000; Böhme 2001.

Denkt man die ästhetische Fundierung der Affektivität des Heroischen mit seiner sozialen Affektivität zusammen, dann eröffnet sich der für diesen Band zentrale Untersuchungszusammenhang: Dem Heroischen ist sozial eine grundsätzliche, intensive Affektivität eigen und diese manifestiert sich in der Kommunikation durch Darstellungen und andere Erscheinungs- bzw. Äußerungsformen, die wiederum durch ästhetisch stark affizierende Faktoren geprägt sind. Affizierungsdynamiken, die mit den Ästhetiken heroisierender Darstellung verbunden sind, hängen also eng mit der sozialen Aushandlung des Heroischen zusammen. Die Untersuchung ästhetischer Affizierungsdynamiken erhellt demnach auch die Zusammenhänge zwischen dem Heroischen und dem Gesellschaftlichen. Wie das Heroische, das Soziale und das Ästhetische zusammenspielen, lässt sich mit dem Konzept des *ästhetisch-affektiven Arrangements* fassen, das auf dem Begriff des »affektiven Arrangements« aufbaut.

Das affektive Arrangement

Der Begriff ↑»affektives Arrangement« (*affective arrangement*) bezieht sich auf die Art und Weise, in welcher Affizierung in bestimmten sozio-materiellen Konstellationen hervorgebracht, moduliert und spezifisch geformt wird.⁴¹ Es handelt sich bei solchen Arrangements um Sphären intensivierter Affizierung, bestimmt durch »heterogene Ensembles unterschiedlicher Materialien, die ein lokales Gefüge (*layout*) bilden«;⁴² sie schließen als dynamische Formationen »Personen, Dinge, Artefakte, Räume, Diskurse, Verhaltensweisen und Ausdrucksformen in einer charakteristischen Art der Zusammenstellung und dynamischen Relationalität ein«. Sie bringen »Akteure in einen dynamischen, orchestrierten Zusammenhang [...], in welchem sie wechselweise affizieren und affiziert werden«. Beispiele sind Sportstadion, Schulen oder Social Media, aber auch Kinos, Theater, Parlamente oder Kultstätten. Bei der Analyse von affektiven Arrangements geht es vornehmlich aber nicht um organisatorische oder räumliche Konstellationen, sondern um »Sphäre[n] von Resonanz und Intensität«, die sie mit allen beteiligten Faktoren in reziproker Weise konstituieren, die wirken und auf die durch die Beteiligten eingewirkt wird.

Die Untersuchung von affektiven Arrangements kann aufzeigen, wie Affekte wechselweise hervorgerufen und formatiert werden und welche Bestandteile eines Arrangements dabei welche Bezüge zueinander haben. Studien zu affektiven Arrangements eröffnen so die

⁴¹ Slaby u.a. 2019, 3.

⁴² Slaby u.a. 2019, 4; dort auch die folgenden Zitate.

Möglichkeit, soziale Aushandlungsprozesse besser zu verstehen, und sie erlauben es zugleich, Rückschlüsse auf die affektive Konstitution von Gesellschaften und ihren Gestimmtheiten zu ziehen. Mit dem Begriff ↑*structures of feeling* (Empfindungsstruktur) hat der Literatur- und Kulturwissenschaftler Raymond Williams kollektive, schon präsente oder noch emergente Empfindungsweisen benannt, die das Gefühl bestimmen, in einer bestimmten Zeit zu leben, und so die Qualität sozialer Erfahrung und letztlich auch soziales Handeln konfigurieren. Sharma und Tygstrup bezeichnen *structures of feeling* treffend als eine Art affektiver Infrastruktur: »How do the little things pertaining to feeling, bodily sensation, and atmosphere inflect, even so slightly, the ideas we proclaim and interests we pursue?«⁴³ Für die Analysen dieses Bandes ist das Konzept anschlussfähig, da *structures of feeling* gerade in Literatur und anderen kreativen Ausdrucksformen einer bestimmten Gesellschaft und Epoche eingefangen werden und sich über sie erschließen lassen.

Ästhetisch-affektive Arrangements

Das Konzept des affektiven Arrangements wurde ursprünglich für empirisch beobachtende Sozialstudien entwickelt. Es bedarf – am *Ballhausschwur* wurde dies deutlich – für Untersuchungen von Ästhetiken heroisierender Darstellung, zumal aus zeitlich entfernten Epochen, einiger Schwerpunktsetzungen und Erweiterungen, denn es geht um *ästhetisch*-affektive und vielfach *historische* Arrangements:

1. Das Affizieren und Affiziertwerden findet im Fall von Darstellungen über Texte, Bilder, Filme, Musik, Dinge und anderes mehr statt.⁴⁴ Die Wirkung solcher Darstellungen ist zwar nicht eindimensional in dem Sinn, dass nur auf ein Publikum eingewirkt wird, aber eine Rückwirkung auf die Darstellung erfolgt in vielen Fällen nur insofern, als das Bedeutungs- und Ausdruckspotenzial der Darstellung auf eine bestimmte Weise aktualisiert und angeeignet wird. Ein unmittelbares Einwirken auf eine materielle Darstellung besteht im Fall eines Bildersturzes, der willentlichen Beschädigung zu Zwecken des Protests oder der nicht erfolgten Fertigstellung von Darstellungen.
2. Wirkungen von Darstellungen werden in den Kulturwissenschaften

⁴³ Sharma und Tygstrup 2015b, 1-2.

⁴⁴ Siehe Sonderforschungsbereich 948 2019b (»medial-kommunikative Konstituierung«). Drucker und Cathcart 1994 bezeichnen Helden ausdrücklich als »Kommunikationsphänomen«. Zu Dingen im Zusammengang des Heroischen siehe Korte u.a. 2016.

unter dem Begriff der Rezeption gefasst. Vorgänge der Rezeption lassen sich beobachten, ihre Geschichte lässt sich darstellen. Anhand konkreter Äußerungen, sofern diese vorliegen, ist Rezeptionsforschung möglich.⁴⁵ Dies gilt für viele Darstellungen, vor allem aus vergangenen Zeiten und Kulturen nicht oder nur bedingt, und sogar das Spektrum der Wirkungen, die in einer Darstellung angelegt sind, lässt sich oft nur rekonstruieren: über historische Zeugnisse oder rezeptionsästhetisch über das affektive Arrangement der Darstellung, etwa über das Konzept impliziter Rezipierender, denen sich über die Gestaltungselemente einer Darstellung, die ja immer auf Rezeption durch Publika abzielen, nähern lässt.⁴⁶

3. Bei Darstellungen des Heroischen kann es ästhetisch zu einer Überlagerung von affektiven Arrangements kommen: einerseits im Arrangement der Kommunikation zwischen Darstellung und Rezipierenden, andererseits in Arrangements, die *in* einer Darstellung selbst dargestellt sind, etwa in Anbetungs- oder Verehrungsszenen. Man hat es dann mit äußeren und inneren affektiven Arrangements zu tun, zwischen denen Spannungen bestehen, die aber auch überbrückt werden können.
4. Affektive Arrangements sind durch bestimmte Konstellationen definiert. Bei der Untersuchung von ästhetisch-affektiven Arrangements heroisierender Darstellungen muss es um den gesamten kommunikativen Kontext und Komplex der Darstellung gehen, zu dem kulturelle Codierungen, Erwartungshorizonte, Erfahrungsräume und affektive Dispositionen zu zählen sind wie etwa Gattungskonventionen oder mediale Bedingtheiten und emotionale Muster.
5. In ästhetisch-affektiven Arrangements heroisierender Darstellungen sind die konkreten Rezeptionssettings ebenso konstitutiv wie die sozialen Konstellationen und eng mit ihnen verbunden: Wurde eine Darstellung beispielsweise für einen bestimmten Ort geschaffen und was sind die konkreten Bezüge? Was ändert sich, wenn die Darstellung an einem anderen Ort rezipiert wird, etwa in einem musealen statt in einem sakralen Raum? Wurde eine Darstellung für eine kollektive Rezeption intendiert, etwa im Kino, Theater oder in einer Kirche, oder für eine individuelle Rezeption wie beim Lesen eines Romans? Wann sind Darstellung und Publikum kopräsent, etwa im Theater oder im Museum, und welche Konsequenzen hat das für ihr Affizierungspotenzial, beispielsweise durch ↑Präsenzeffekte?

⁴⁵ Jaufß 1970; Groeben 1980; Birkner u.a. 2020.

⁴⁶ Iser 1972; Kemp 1992, 2003.

Dauids *Ballhausschwur* wurde für den Parlamentssaal entworfen; das Kollektiv der ersten Volksvertreter sollte in Zukunft bildlich, alle folgenden dort physisch anwesend sein. Es wurde dann aber nur in der Modellzeichnung Davids rezipiert, die als historisches Dokument ihrer Entstehung ikonisiert und musealisiert wurde.

6. Für eine diachrone Perspektive auf das Heroische ist die Historizität ästhetisch-affektiver Arrangements von großer Relevanz. Für deren Analyse sind detailgenaue Bestimmungen der Traditionen, Prägungen und Aufladungen ihrer Bestandteile von zentraler Bedeutung. Für Davids *Ballhausschwur* gilt beispielsweise, dass ein derart großes Ölgemälde profanen Inhalts in einem Parlamentssaal im späten 18. Jahrhundert revolutionär gewesen wäre und dass seine kalkulierte rezeptionsästhetische Gestaltung ihm eine ganz neuartige Aufladung gab.
7. In den ästhetisch-affektiven Arrangements heroisierender Darstellungen kann es zu einer Multiplizierung räumlicher, zeitlicher und kultureller Faktoren kommen, wenn Entstehungs- und Rezeptionskonstellationen divergieren. Je nachdem, wie groß die Abweichung ist, sind Darstellungen des Heroischen für die Rezipierenden unter Umständen nicht oder nur anders (re-)aktualisierbar als für die ursprünglich intendierten Publika; nicht nur können sich die Bedeutungen von Zeichen und Codes unterscheiden, sondern auch die Disposition der Rezipierenden wie ihre Erwartungen und ihr Wissen, einschließlich des Wissens um ästhetische Konventionen. Umgekehrt können Rezeptionskonstellationen, die denen der Entstehung zeitlich nah sind, einen Aktualitätseffekt haben; dies gilt auch für bestimmte Medien als Teil von Arrangements, etwa für soziale Medien, die unmittelbare Reaktionen fordern. Durch die spezifische Gestaltung und Inszenierung einer Darstellung kann zeitliche Distanz allerdings auch überbrückt werden, beispielsweise wenn das geplante Gemälde des *Ballhausschwurs* tatsächlich in der Nationalversammlung gezeigt worden wäre.
8. Affektive Arrangements sind »Zonen höherer relativer Intensität« von Affektivität.⁴⁷ Demzufolge liegt es nahe, bei der Untersuchung ästhetisch-affektiver Arrangements des Heroischen nach Intensivierungen von Affektivität zu fragen, in unserem Fall nach *ästhetischen* Intensivierungen gegenüber dem, was außerhalb des jeweiligen Arrangements liegt. Im Fall von Davids *Ballhausschwur* finden solche Intensivierungen einerseits innerhalb des Gemäldes

47 Slaby u.a. 2019, 5.

statt, in der gesteigerten Affiziertheit der Handelnden. Andererseits hätte die Realisierung des Gemäldes im Arrangement mit der Nationalversammlung den Parlamentssaal zu einem Ort intensiver Affektivität gemacht.

9. Das ursprüngliche Konzept des affektiven Arrangements stellt Ästhetiken nicht in den Mittelpunkt, sieht in ihnen aber einen durchaus wichtigen Faktor. Es wird festgestellt, dass affektive Arrangements Generatoren von affektiven »Atmosphären« oder »Tonalitäten« sind und eine »Sphäre von (↑)Resonanz« konstituieren.⁴⁸ Daran lässt sich für eine Untersuchung von Ästhetiken der Affizierung anschließen. ↑Atmosphären sind das, was sämtliche Elemente der Gestaltung und Präsentation, aber auch Vorwissen und Traditionen, Erwartungen und Erfahrungen in ihrem kommunikativen Zusammenwirken sinnlich zusammenführt: eine Gestimmtheit, die den Kommunikationsprozess mitprägt, als würde man in eine bestimmte Bewegtheit versetzt, die eine ↑Resonanz der Beteiligten untereinander und mit etwas Wahrgenommenem hervorruft.⁴⁹ Als Atmosphäre lässt sich also bezeichnen, was die Rezipierenden im Zusammensein mit dem Wahrgenommenen umgibt und damit ästhetisch einstimmt. Im Falle des Gemäldes zum Ballhauschwur war dies einerseits die sinnfällige, geradezu physische Verbindung zum Urereignis des 20. Juni 1789, andererseits die dynamische, pathetische und identifikatorische Aufladung der Atmosphäre in der Nationalversammlung.

1.5 Die Darstellung heroischer Figuren und ihre Affektivität

Die konkreten Gestaltungselemente von Darstellungen sind Gegenstand der folgenden Ausführungen. Sie sind in vielerlei Hinsicht nicht spezifisch für die Darstellung des Heroischen. Die intensive Affektivität eines heroisch-ästhetischen Arrangements ist oft nur ein Effekt der Kumulation von Elementen, die auf komplexe Weise ineinanderspielen. Gleichwohl gibt es Gestaltungselemente, die ein besonderes Potenzial für die Heroisierung haben, etwa weil sie transgressiv sind (d.h. Darstellungskonventionen durchbrechen, Überraschungseffekte erzeugen), weil sie Aufmerksamkeit

⁴⁸ Slaby u.a. 2019, 4; 10 mit Anm. 24. So werden beispielsweise architektonische Stile als wichtig für die Bewertung von urbanen Räumen als »affective arrangements« genannt (9).

⁴⁹ Gernot Böhme 2013 nennt Atmosphären einen zentralen Gegenstand »ästhetischer« Analyse.

fokussieren, ↑Präsenzeffekte oder auch eine besondere Dynamik erzeugen (z.B. in der Handlung, in der Bewegtheit der Darstellung oder im Hinblick auf Klang und Lautstärke) oder weil sie Außeralltäglichkeit und Übersteigerung signalisieren (etwa durch die ↑Größe der Darstellung selbst, einen hohen ↑Stil oder ↑Glanz- und Überstrahlungseffekte).

Im Folgenden wird ein Überblick über Gestaltungselemente gegeben, die zur Affektivität heroisierender Darstellung beitragen können. Dieser Überblick ist weder umfassend noch vollständig. Gleichwohl lässt sich ein Katalog von Darstellungsmitteln erstellen, die wesentliche Faktoren in ästhetisch-affektiven Arrangements sein können. Er kann als ›Werkzeugkasten‹ genutzt werden, um Affizierungsästhetiken zu untersuchen, wie es die Fallstudien dieses Bandes vorführen.

Einerseits bestimmen *inhaltliche* Elemente das Affizierungspotenzial von Heldendarstellungen: Ausprägungen der Figuren, der Handlung und der raumzeitlichen Welt. Andererseits ist das Affizierungspotenzial durch die *sinnlich wahrnehmbare Dimension* einer Darstellung determiniert: grundlegende Darstellungsmodi (Erzählen, Zeigen, Aufführen, Evozieren), Materialität, Medialität und Modalität sowie formal-strukturelle Gestaltungsmittel oder Beziehungen zwischen Darstellungen (Intertextualität und Präfiguration).

Das Affizierungspotenzial von Figuren, Handlung, raumzeitlicher Welt

Die Ausgestaltung einer menschlichen Figur ist der Nukleus von Heroisierungen. In der Darstellung werden der Figur heroische Eigenschaften zugeschrieben, durch welche sie sich von ›normalen‹ Menschen unterscheidet. Hat bereits diese Differenz zum Normalen als Grenzüberschreitung ein Affizierungspotenzial, so wird es noch dadurch gesteigert, dass heroische Figuren als Zentrum der Aktivität präsentiert und Handlungsmacht (↑Agency) auf sie konzentriert wird. Im *Ballhauschwur* sind dies die emphatisch Schwörenden und Bailly, der den entscheidenden Schritt tut, im Kontrast zu den Zuschauenden im oberen Bilddrittel und den kahlen Wänden des Ballhauses. Visuelle Darstellungen, aber auch ausführliche verbale Beschreibungen können den Körper heroischer Figuren und dessen Ausdruckspotenzial akzentuieren. Dieser Körper kann durch außerordentliche ↑Größe und Kraft oder auch Gesten und Bewegungen, Schönheit und Erotik ausgezeichnet werden. Die im *Ballhauschwur* Versammelten agieren besonders bewegt und pathetisch. Heroische Körperlichkeit ist oft auch mit der Bereitschaft zum Erleiden von physischer ↑Gewalt und überwältigenden, oft exis-

tenziellen Erfahrungen von Leid und Schmerz (↑[Mit-]Leid/Schmerz) verbunden und hierüber mit den Motiven des ↑Opfers und des ↑Todes als menschliche Extremerfahrungen.⁵⁰

Es kann allerdings auch verdeutlicht werden, dass heroische Figuren physische und psychische Eigenschaften mit normalen Menschen gemeinsam haben: Sie unterscheiden sich etwa nach Herkunft, Geschlechtlichkeit, Alter oder sozialen Rollen, mit Konsequenzen für die Heroisierbarkeit. Sie sind sterblich und verwundbar oder zeigen Gefühle, die für Rezipierende nachvollziehbar sein können. In Davids *Ballhausschwur* unterscheiden sich die Figuren in ihrer Teilhabe am Schwur; die Kleidung markiert die Mitglieder höherer Stände und unterschiedlicher Religionen. Die mit normalen Menschen geteilte Leiblichkeit, Herkunft oder Rolle ermöglicht es, dass Rezipierende sich zu heroischen Figuren verhalten und auf sie reagieren. Das Verhältnis kann kritisch-distanziert oder ablehnend sein, man kann für sie aber auch ↑Sympathie und Empathie entwickeln, mit ihnen triumphieren oder leiden oder sie als ↑Identifikations- und Projektionsfiguren annehmen, so wie dies für Davids Gemälde intendiert war. Wird das Heroische auf Nichtmenschliches übertragen, wie auf Tiere, Dinge oder sogar Landschaften oder Musik, dann erhalten auch diese einen menschlichen Zug und damit eine erhöhte Affektivität.⁵¹

Heroische Figuren können allein oder im Bezug zu anderen Personen dargestellt werden. Sie können dabei von anderen distanziert erscheinen wie Bailly in Davids Gemäldeentwurf gegenüber den Schwörenden. Eine solche Vereinzelung lenkt die Aufmerksamkeit auf sie und verstärkt das Außerordentliche ihres Seins und Tuns. Aber auch Figurenkonstellationen können affektive Effekte zeitigen: Die wohl wirkmächtigste ist die Relation zwischen Held und Antagonist(en), die nicht nur durch Kontraste und Konkurrenzen bestimmt ist, sondern auch in Parallelen bestehen kann, wenn Gegner sich durch ähnliche (heroische) Eigenschaften auszeichnen wie etwa die vielen konkurrierenden Heroen in Homers *Ilias*. Die Gegner heroischer Figuren können auch nichtmenschlicher Art sein, von Drachen und anderen Monstern bis zu gewaltigen Naturerscheinungen, was nicht nur zum Effekt der ↑Erhabenheit beiträgt, sondern auch das affizierende Identifikationspotenzial des Publikums gegenüber den menschlichen Helden verstärken kann

⁵⁰ Siehe etwa Brink u.a. 2019; Falkenhayner u.a. 2019; Gölz und Brink 2020.

⁵¹ Zur heroischen Musik siehe Betz 2009, zur heroischen Landschaft Schmidt-Thomé 2022.

und zugleich Polarisierungen zwischen Mensch und ›Unmensch‹, Eigenem und Fremdem stärkt.

Zum Personal vieler heroisierender Darstellungen gehören *Mentoren*, die Helden bei wichtigen Entscheidungen den Weg weisen und so unterstreichen, dass auch außerordentliche Figuren nicht über Zweifel und Fehler erhaben sind. *Helferfiguren* (Gefährten, *sidekicks*) unterstützen Helden aktiv, ohne jemals selbst so großartig wie diese zu sein; sie können in manchen Aspekten auch kontrastiv, komplementär oder bestätigend wirken. *Assistenzfiguren* hingegen können dazu beitragen, die Distanz zwischen Helden und normalen Menschen zu überbrücken oder die Emotionen der heroischen Figur positiv oder negativ zu verstärken; im *Ballhauschwur* erfüllen die Schwörenden diese Aufgabe. *Mittlerfiguren* signalisieren den Rezipierenden, wie sie auf die heroische Figur reagieren soll(t)en, etwa mit Bewunderung und Verehrung, und ziehen sie in die dargestellte Affektgemeinschaft hinein. Das erreichen bei David die Zuschauenden an den Fenstern des Ballhauses, für die zukünftigen Parlamentarier aber die Schwörenden selbst.

Das Handeln einer heroischen Figur ist ein weiterer konstitutiver Faktor ihrer Heroisierung. Die Darstellung heldenhaften Handelns hat besonders dann ein hohes Affizierungspotenzial, wenn Figuren Grenzerfahrungen machen oder Grenzen überschreiten wie in der pathetischen Dynamik im Ballhaus. Ein typisches Inhaltselement heroisierender Darstellung sind agonale Auseinandersetzungen oder Kämpfe, bei denen Helden ihre Überlegenheit unter Beweis stellen; hier finden Polarisierungen statt, die zur Parteinahme auffordern. Aber auch Momente nach oder vor einer Tat provozieren eine solche Parteinahme. In letzteren zeigt sich besonders gut, dass auch Spannung ein affizierendes Element ist, zum Beispiel, wenn die Darstellung die Frage nach dem Ausgang eines Kampfes aufkommen lässt. Abenteuer gehören zu den typischen Paradigmen heroischen Handelns; im Konzept der sogenannten Heldenreise hat diese enge Verbindung des Heroischen mit dem Abenteuer eine charakteristische Ausprägung erfahren.⁵² Das Beispiel Einzeltat versus Heldenreise verdeutlicht, dass Handlungen unterschiedliche inhärente Dynamiken haben: Die isolierte Tat involviert die Rezipierenden für einen kurzen Moment; die Dauer einer Heldenreise wie in der *Aeneis*

52 Das Konzept der Heldenreise geht auf Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (1949) zurück; Campbells Annahme eines Monomythos ist in der Forschung zum Heroischen umstritten, doch als Mittel der Handlungsstrukturierung in Abenteuerliteratur, Film und Fernsehen hat sich die Vorstellung einer Heldenreise als einflussreich erwiesen.

oder in *The Lord of the Rings* ermöglicht den Rhythmuswechsel zwischen aufregenden Momenten und ruhigeren Handlungsphasen und engagiert Rezipierende vor allem über ihre Erwartungen des Ausgangs der »Reise«, über ihre kontinuierliche Anteilnahme am Schicksal der Helden oder auch durch wechselnde Affektpegel (↑Affekt).

Handlungen finden in einer raumzeitlichen Welt statt. Ist eine heroische Tat von der Erfahrungswelt der Rezipierenden entfernt oder handelt es sich gar um eine fantastische Welt, kann sich hieraus die Attraktions- oder Abstoßungskraft des Fremden und Ungewöhnlichen ergeben wie etwa im Herakles-Mythos. Ist die Welt vertraut, erhöht sich das ↑Identifikationspotenzial, aber das Heroische sticht auch als erfahrungsnah heraus. Wäre Davids Gemälde des Ballhausschwurs realisiert worden, wäre eine zeitlich entfernte Situation inszenatorisch eng mit der Gegenwart verbunden worden und hätte so Identifikation geradezu erzwungen. Mythische Welten können Zeitlosigkeit oder Universalität suggerieren und trotz Distanz zur lebensweltlichen Erfahrung der Rezipierenden Bezugsmöglichkeiten eröffnen oder sogar verstärken.

Darstellungsmodi und formale Gestaltungsmittel

Darstellungen können das Heroische *erzählen*, *zeigen* und *aufführen*, ohne dass diese Modi mit Gattungen identisch oder immer streng getrennt sind. Vielmehr spielen sie in der Regel zusammen. Neben diesen mimetischen Modi, in denen sich Heroisches konkret manifestiert, wird das Heroische als Effekt unter Umständen nur *evoziert*, etwa im Fall bestimmter Musik oder einer erhabenen Landschaft. Auch der evozierende Modus kann stark affizieren und die Wirkung der mimetischen Modi steigern.

Das *Erzählen* ist der vielleicht grundlegendste Modus heroisierender Darstellung (↑Narrativität). Von Helden, und vor allem von ihren Taten und Leistungen, wird erzählt. Mit den Formen und Gestaltungsmitteln des Erzählens – in Epen, Romanen, Dramen oder Filmen – werden Handlungen durch mehr oder weniger explizite Vermittlungsinstanzen und mit unterschiedlichen Perspektivierungen präsentiert.⁵³ Dies hat Auswirkung auf Nähe oder Distanz der Rezipierenden zu den heroisierten Figuren und auf die Möglichkeit, für die Figuren Sympathie, Empathie oder Mitleid zu empfinden. Auch in Skulpturen oder Gemälden kann Erzählung durch Hinweise auf Vorangegangenes oder Zukünftiges oder durch die Suggestion von Bewegung evoziert werden

53 Siehe etwa Genette 1995; Martínez 2011.

wie im *Ballhausschwur* durch die Dynamik der präsentierten Handlungen und Ereignisse und das Wissen um ihre historischen Konsequenzen. Grundsätzlich hat das Erzählen aufgrund seiner Erfahrungshaftigkeit⁵⁴ ein hohes ↑Identifikationspotenzial. Es hat zudem von allen Darstellungsmodi das stärkste Potenzial für zeitliche Effekte, etwa im Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit oder durch die Erzeugung von Dynamiken und Rhythmen.

Der Modus des *Zeigens* ist allen Darstellungen eigen, die eine visuelle Wahrnehmung erfordern, die (sich) also physisch einem Publikum zeigen.⁵⁵ Gemeint sind damit vor allem Bilder, seien sie unbewegt oder bewegt. Ausschlaggebend bei diesem Modus ist die unmittelbare ↑Präsenz der Darstellung und des Dargestellten durch ihr Gesehenwerden. Das Zeigen heroischer Figuren ermöglicht so Effekte, die sowohl durch das Dargestellte als auch die Darstellung einen starken sinnlich-affizierenden Charakter haben (Evidenz).⁵⁶ Bildliche Darstellungen haben so eine besondere Lebensnähe und körperliche Erfahrungshaftigkeit; im Bild werden Helden in ihrer Leiblichkeit und oft im Augenblick des Vollzugs ihrer Taten sichtbar, in Bewegungsfolgen, in Posen und in signifikanten Momenten ihres Auftretens (↑Auftritt).⁵⁷ Die Handelnden im *Ballhausschwur* erscheinen in ihren sichtbaren, lebendigen Aktionen präsent. Ihre Tat wird durch Kontraste und Dynamik in ihrer Evidenz gesteigert. Allerdings tendiert der zeigende Modus auch zur Konkretisierung, Individualisierung und historischen Vereindeutigung, sodass Möglichkeiten der ↑Identifikation mit den heroischen Figuren oder der ↑Appellcharakter des Heroischen ggf. nur mittelbar gegeben sind. Davids Akteure erscheinen in zeitgenössischer Kleidung, die nach Jahren bereits aus der Mode gekommen sein wird; der Appell des Bildes wäre jedoch durch seine Inszenierung im Plenarsaal auf Dauer gestellt gewesen, und gerade die postulierte imaginierte Gemeinschaft mit dem Vergangenen erscheint hier affizierend. Die Perspektive, die ein Bild suggeriert, kann den Rezipierenden etwas in scheinbar unmittelbarer, erfahrungsnaher Ansichtigkeit zeigen, was dem Heroischen gleichfalls starke ↑Präsenz und Evidenz verleihen kann. Während auch statisch

54 Zum Konzept der Erfahrungshaftigkeit (*experientiality*) siehe Fludernik 1996.

55 Wiesing 2013.

56 Zu visueller Evidenz siehe Krüger 2015; 2016; siehe auch die Ergebnisse der DFG-Forschungsgruppe »BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik« (<http://bildevidenz.de>, 30.11.2023).

57 So formuliert etwa Steiner 2009, 925: »Was wäre der Held, wenn man ihm sein Heldentum nicht ansähe?«; siehe auch die Bilderstrecken »starker Männer« in Bröckling u.a. 2023.

erscheinende Bilder Erzählelemente enthalten können, dominiert bei ihnen der deskriptive Charakter, der visuell verdeutlichte Qualitäten und Verweise ebenso stark – oder stärker – macht als die zeitliche Dimension.⁵⁸ Der Modus des Zeigens ermöglicht bei einem unbewegten Bild zwar eine zeitlich gedehnte ›Lesung‹ mit wanderndem Blick,⁵⁹ aber auch eine mehr oder weniger momentane Erfassung ›mit einem Blick‹, die die zeitliche Dimension in der Wahrnehmung weitgehend ausblendet und damit ggf. auch die Distanz zwischen Betrachtenden und Held bzw. Heldin reduziert erscheinen lässt: In Davids geplantem Gemälde macht die Konzentration auf den Moment des Schwures im Ballhaus das Ereignis gegenwärtig, gibt ihm aber auch zeitlose und konkreter Narration enthobene Gültigkeit.

Im Modus des *Aufführens*, d.h. in der körperlich-handelnden Inszenierung, hat das Heroische eine noch stärkere, unmittelbare physische Präsenz, die auf ein kopräsendes Publikum wie etwa im Theater, besonders intensiv wirkt.⁶⁰ Das Zeigen ist dabei meist mit dem Performativen und dem Erzählen verknüpft. Eine Inszenierung des Heroischen findet auch in Situationen des realen sozialen Raums (z.B. öffentliche Rede, Kult) statt, als Darstellung ist Aufführen aber vor allem mit der Bühne (Theater, Oper) assoziiert. Dabei stehen das körperlich-stimmliche Handeln von heroischen Figuren und ihre Interaktion mit anderen Figuren im Vordergrund. Körper, Körpersprache, Stimme, Kostüm, Szenenbild, Musik und Beleuchtung können sich dabei in ihrer Wirkung ergänzen, die unterschiedliche Sinne anspricht (↑Modalität). In der theatralischen Aufführung sind deshalb ↑Identifikationspotenziale und ↑Präsenzeffekte des Mimetischen besonders stark. Aufgeführte Instrumentalmusik affiziert dagegen vor allem durch Evokation.

Mit *Evozieren* ist das Hervorrufen von nicht konkret Dargestelltem gemeint: von Stimmungen, Assoziationen und Emotionen,⁶¹ die nicht unbedingt an eine konkrete heroische Figur oder Tat gebunden sein

⁵⁸ Giuliani 2003.

⁵⁹ Grave 2022.

⁶⁰ Siehe etwa Fischer-Lichte 2004.

⁶¹ Siehe Tyler 1986, 123: »Evocation is neither presentation nor representation. It presents no objects and represents none, yet it makes available through absence what can be conceived but not presented. It is thus beyond truth and immune to the judgement of performance. It overcomes the separation of the sensible and the conceivable, of form and content, of self and other, of language and the world.« Zum Konzept siehe auch Rautzenberg 2012 sowie das DFG-Netzwerk »Zwischen Präsenz und Evokation«: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/praesenz-und-evokation> (15.10.2023).

müssen. Der evokative Modus ruft vielmehr implizit und suggestiv heroische Qualitäten wie Außerordentlichkeit, Transgression oder ↑Erhabenheit auf oder mit dem Heroischen verbundene Phänomene wie Agonalität und Spannung. Das Evozieren ist ins Innere der Rezipierenden verlagert und wird so als besonders intensiv und unmittelbar erfahren: ↑Identifikation findet nicht unbedingt mit einer Figur statt, sondern mit einer Stimmung, die sich in Klängen, Farben oder Räumen manifestiert.⁶² Evokationen stehen damit in besonders enger Beziehung zum Ästhetischen als dem ↑Atmosphärischen. Evokative Effekte können auch in Verbindung mit den anderen Darstellungsmodi des Heroischen auftreten und zur Steigerung ihrer Affektivität beitragen. Im *Ballhauschwur* geschieht dies beispielsweise durch die Evokation eines durch die Tat dynamisch beschleunigten, pathetisch hoch aufgeladenen und von der Natur begleiteten Umbruchs.

Die genannten Grundmodi der Darstellung manifestieren sich konkret immer in einer bestimmten materialen bzw. medialen und formal-strukturellen Gestaltung unter Rückgriff auf bestimmte Zeichensysteme und Codes. Die ↑*Materialität* einer Darstellung⁶³ und die ↑*Medialität*, mit der eine Darstellung in Erscheinung tritt, haben per se einen Anteil an ihrer Wirkung. Es macht einen Unterschied, ob die Statue eines Helden aus Marmor oder einem weniger wertigen Material gefertigt ist und ob eine Vergoldung sie zum Strahlen bringt (↑Glanz) oder nicht. Zur Affizierung tragen nicht nur farbliche oder haptische Effekte der Darstellung selbst bei, sondern gegebenenfalls auch mimetisch evozierte Materialitäten einer Darstellung wie im *Ballhauschwur* etwa der wehende Vorhang und die steinerne Statik der Wände oder die lebensnahe Farbgebung der Figuren. Es erzeugt zudem Aufmerksamkeit, wenn mediale Konventionen durchbrochen werden, wie im Falle von Davids geplantem Gemälde, das in seiner Größe vorherige Ölgemälde übertraf und als solches erstmals in einem Parlamentssaal und nicht in Kirche, Salon, Kunstsammlung oder adeligem Wohnhaus präsentiert werden sollte.

In der Medien- und Kommunikationsforschung ist es ein Allgemeinplatz, dass Medien nicht nur Träger von Botschaften sind, sondern semantische Überschüsse und Eigenwirkungen produzieren. Besonders intensive und komplexe Wirkungen entstehen in multi- und intermediären Darstellungen,⁶⁴ in denen sich die Eigenschaften unterschiedlicher

62 Zum evokativen Potenzial von Musik siehe Betz 2009.

63 Siehe etwa Karagianni 2015.

64 Zu Intermedialität siehe etwa Rajewsky 2002; Fischer u.a. 2015.

Ausdrucks- und Kommunikationsmedien verbinden und mischen, sodass das menschliche Sensorium auf mehrfache Weise angesprochen wird (Multimodalität).

Schließlich ist die Affizierungskraft heroisierender Darstellung abhängig von den *formalen Gestaltungsmitteln*, die jeweils zum Einsatz kommen, von Makrostrukturen wie Gattungen bis zu punktuellen Mitteln. Wie bereits festgestellt, gibt es eine große Bandbreite von Gestaltungsmitteln heroisierender Darstellung, die in den Fallstudien dieses Bandes genauer herausgearbeitet werden. Es gibt Mittel, die eine besondere Affinität zum Heroischen haben, wie etwa die Gattung des Epos.⁶⁵ Punktuelle Affektsteigerung kann bewirkt werden durch das Durchbrechen von Kommunikationsgrenzen und Konventionen, Kontraste, Parallelen und Wiederholungen, Dynamisierungen, Rezeptionslenkung oder ↑Größen- und Überstrahlungseffekte (↑Stil, Glanz). Auch über Perspektivierung lassen sich besondere Heroisierungseffekte erzielen. Im zeigenden Modus etwa ist die Untersicht ein Mittel, ↑Größe oder Überlegenheit zu suggerieren, formalisiert etwa im sogenannten *hero shot* im Film. Erfolgt eine solche Perspektivierung, ohne dass fremde Vermittlungsinstanzen erkennbar gemacht sind, suggeriert die Darstellung eine unmittelbare Wahrnehmung des Ereignisses und eine Beteiligung am Geschehen (»Bild als Fenster«). Das kann dem Heroischen gleichfalls starke ↑Präsenz und Evidenz verleihen wie im *Ballhauschwur*, bei dem man sich durch die Perspektive des Gemäldes als unmittelbar anwesend und Baillys Blick gegenüber verstehen soll.

Intertextualität und Präfiguration

Über die formalen Gestaltungsmittel der einzelnen Darstellung hinaus können Bezüge zu anderen Darstellungen – also Intertextualität im weitesten Sinne, was auch Bilder und Musik einschließt⁶⁶ – zur Affektivität beitragen. Intertextualität kann durch das Aufrufen kultureller Muster entstehen (etwa von heroischen Gattungen wie dem Epos, dem Ritterabenteuer oder der Historienmalerei), aber sie manifestiert sich besonders markant in der Relation zwischen konkreten einzelnen Darstellungen.⁶⁷ Dabei werden nicht nur historische Bezüge wirksam, sondern durch das Aufrufen von bereits Bekanntem kommt es auch zu

⁶⁵ Dies gilt in kritisch-gebrochener Form bis in die Gegenwart wie in Anne Webers *Annette, ein Heldinnenepos* (2020); siehe Tilg 2020.

⁶⁶ Fischer u.a. 2015.

⁶⁷ Siehe etwa Genette 1993.

Wiedererkennungseffekten und dann gegebenenfalls zu Irritationen, was ein hohes Affizierungspotenzial bereitstellt.

Mit Phänomenen der Intertextualität im weiten Sinne eng verbunden sind bei Heroisierungen in vielen Fällen Präfigurationen. Hans Blumenberg versteht unter Präfiguration ein »singuläres Instrument der Rechtfertigung in schwach begründeten Handlungssituationen«,⁶⁸ also ein rhetorisches Mittel, um Akzeptanz für eine Handlung herzustellen. In unserem Zusammenhang sind damit insbesondere Referenzierungen zwischen einer Ausgangs- und einer Zielfigur gemeint, die die Zielfigur heroisieren, ihren heroischen Status absichern oder modifizieren.⁶⁹ In diesem Sinne sind Präfigurationen ein Instrument legitimierender Rhetorik, das Heroisierungen plausibilisieren und sichern kann. Ähnlich wie Intertextualität eröffnet Präfiguration ↑Resonanzräume, in denen intellektuelle, oft vergleichende Auseinandersetzungen mit dem Heroischen stimuliert werden. Durch die (scheinbare) Bekanntheit und Vertrautheit des postulierten Vorbildes und gegebenenfalls seiner Variation werden aber auch affektive Reaktionen provoziert. Dies kann nicht nur durch den namentlichen Aufruf heroischer Figuren oder ihrer Taten geschehen, sondern auch durch geradezu ikonisierte, zu festen heroischen Formeln geronnene Situationen, Darstellungen oder Motive, wie die Forschung zu Pathosformeln (Aby Warburg) als ein »Intensivierungsmodus für die Darstellung affektiven Geschehens« deutlich gemacht hat.⁷⁰

1.6 Vergleich und Zusammenschau der Fallstudien

Die Auswahl der Studien, die im Folgenden Zusammenhänge zwischen heroischen Darstellungen, Ästhetiken, Affizierung und Gesellschaft analysieren, orientiert sich an den Forschungsschwerpunkten des Sonderforschungsbereichs »Helden – Heroisierungen – Heroismen« und seiner Projektgruppe zu »Ästhetiken der Affizierung«. Entsprechend konzentrieren die Studien sich auf den europäisch geprägten Raum, der im Hinblick auf das Heroische vorrangig bearbeitet wurde und wird.⁷¹ Forschungen zu Ästhetiken des Heroischen außerhalb dieser Tradition

68 Blumenberg 2014, 10 und zum Folgenden 14.

69 von den Hoff u. a. 2015, 14–15; Sonderforschungsbereich 948 2022b.

70 Schankweiler und Wüschner 2019a; Schankweiler und Wüschner 2019b; Schankweiler und Wüschner 2023 (Zitat).

71 Vgl. dazu schon Immer und van Marwyck 2014.

sind ein Desiderat.⁷² Die Einführung auf die europäische Tradition eröffnet in unserem Band jedoch Vergleichsmöglichkeiten zwischen den Fallstudien, weil sie viele inhaltliche und konzeptionelle Zusammenhänge aufweisen wie Traditionslinien, einen fortgeschriebenen Wissensvorrat, Verknüpfungen von Inhalten und Gestaltungskonventionen bis hin zu langen Rezeptionszusammenhängen einzelner Figuren oder heroisierender Praktiken. Die Fallstudien sollen keine schlüssigen Entwicklungslinien aufzeigen, sondern ihre Auswahl zielt in zeitlicher und medialer Hinsicht auf die Abbildung einer Vielfalt unterschiedlicher Heroisierungs- und Darstellungsformen in unterschiedlichen ästhetisch-affektiven Arrangements, wie sie sich mit dem ›Werkzeugkasten‹ unserer Konzepte und Zugänge entdecken und interpretieren lassen.

Umbruchsituationen

Allen Fallstudien ist gemein, dass die jeweils thematisierten Heroisierungen in Zeiten entstanden sind, in denen Heroisierungen eine besondere Virulenz hatten, da sie auf Krisen, Umbrüche oder den Bedarf nach Erneuerung reagierten.⁷³ Dies gilt bereits für den gegen 320 v. Chr. in Griechenland geschaffenen *Herakles Farnese*, eine überlebensgroße Kult- oder Votivstatue, die den Heros durch eine nackte, tatenlose, aber überwältigende Figur ehrte. Die Statue lässt sich als Ausdruck einer Umbruchzeit verstehen, in der die gewaltige Eroberungsleistung Alexanders des Großen vertraute Grenzen von Raum und menschlicher Leistung fraglich machte. Die Monarchie, die mit Alexander und seinen Nachfolgern in den oft demokratisch organisierten Städten Griechenlands Einzug hielt, schuf Orientierungsbedarf im Hinblick auf Rolle und Macht des Einzelnen. Dies reflektiert die Herakles-Darstellung, indem sie die Frage nach dem Leistungspotenzial des individuellen Heros, aber auch nach dessen Grenzen widersprüchlich auf die Spitze treibt und Identifikationspotenzial besitzt, ohne ein nachzuahmendes Vorbild vor Augen zu stellen.

Im antiken Rom stand die *Aeneis*, Vergils Epos über Aeneas und

⁷² Heldenerzählungen haben natürlich eine lange Tradition außerhalb Europas. Für die Gegenwart verweist die Einleitung zu Korte u.a. 2019 auf Beispiele aus dem afrikanischen, indischen und japanischen Spielfilm und auf Comics; der Band enthält Beiträge zum indischen Gangsterfilm und zum chinesischen Martial-Arts-Film, die einen transkulturellen Akzent setzen. Zu ›fremden‹ Helden in Europa siehe Aurnhammer und Korte 2017, zu China Aurnhammer und Zhuangying 2020, zum Heroischen im Islam Pink 2018; Gözl 2019.

⁷³ Eckert u.a. 2024.

die Vorgeschichte der Gründung Roms aus dem Jahr 19 v. Chr., am Epochenumbruch von den römischen Bürgerkriegen zur Pax Augusta, von der Republik zum Prinzipat bzw. der Monarchie. Reflexe und Verarbeitungen dieses Umbruchs sind im Werk und seiner Rezeption vielfältig präsent: Der Protagonist Aeneas wurde als Präfiguration des Augustus und den von ihm erwünschten Führungsqualitäten gestaltet. Das in der *Aeneis* durchgehend erkennbare Gefühl von Erhabenheit entspricht dem Lebensgefühl der augusteischen Zeit, die auch durch einen neuen Klassizismus gekennzeichnet ist, der alte Dichtung (Homer) und neue Dichtung zu einem großen Ganzen amalgamiert. Die in der Rezeption der *Aeneis* unmittelbar einsetzende Kanonisierung von Werk und Autor ging mit einer Bewunderung und Kanonisierung der augusteischen Zeit selbst einher, die bis in die Neuzeit anhielt.

Im frühen 3. Jahrhundert n. Chr. entstand die Statue des *Hercules Farnese*, die den *Herakles Farnese* kopierte. Damals waren die Grenzen des römischen Imperiums und auch Italiens erstmals bedroht und Pandemien ängstigten die Bevölkerung. In einer großen Badeanlage geradezu museal inszeniert, suggerierte der *Hercules Farnese* den Bewohnern Roms Sicherheit über die Verfügbarkeit ›klassischer‹ Heroenbilder und festigte damit einen traditionellen Bildkanon, während frühere religiöse Inhalte und Infragestellungen in den Hintergrund traten. Indem die Statue als Skulptur ästhetisch beispielhaft wurde, wurde auch ihr übertriebenes maskulines Körperbild Teil eines Kanons, was ihr in der Moderne starke Kritik einbrachte.

Seit dem Ende der römischen Antike spielten in Europa Heroisierungen im christlichen Kontext eine große Rolle.⁷⁴ In die Umbrüche des 16. Jahrhunderts führt der Isenheimer Altar, dessen Bilder der Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung Christi Matthias Grünewald 1512 bis 1516 für den Antoniterkonvent in Isenheim schuf. Der Wandelaltar reflektiert in seiner Hyperrealistik und der Betonung des Heiligen Wortes die Glaubenskrise der Frühen Neuzeit als Phase religiöser Neuorientierung, die verstärkt an eine individuelle *compassio* der Gläubigen appellierte. Für die im Konvent lebenden Kranken regte Christi Auferstehungstriumph als heroischer Sieg über den Tod affektiv die Hoffnung auf die Überwindung des eigenen Leids an. Gleichfalls in den religiösen Kontext der Frühen Neuzeit gehört Andreas Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien oder Bewebrate Beständigkeit* von 1647/1655. Gryphius behandelt in dieser Märtyrertragödie den zeitgeschichtlichen Stoff der Hinrichtung der georgischen Regentin

74 Siehe u. a. Heinzer 2015; Bremmer 2017; Aurnhammer und Steiger 2020.

Catharina durch den heidnischen Schah von Persien im Jahre 1627. Am Ende des Dreißigjährigen Krieges avanciert dabei der christlich-stoische Haltungsheroismus Catharinas zur Bewältigungsstrategie angesichts interreligiöser wie politisch-interkultureller Konflikte.

Mit Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) entstand in der Frühen Neuzeit aber auch ein Roman, der sich kritisch mit Darstellungstraditionen des Heroischen auseinandersetzte. Die Figur des Don Quijote ist von alten Ritteraventuren fasziniert, aber seine eigenen komischen und fantastischen Heldenabenteuer zeigen, dass die überkommenen Muster heroischer Erzählung in einer neuen Realität nicht mehr tragen – ein Echo auf die einsetzende Krise, die Fortschrittsfeindlichkeit und den Traditionalismus der damaligen spanischen Herrschaft. Über Cervantes' Zeit hinaus ist Don Quijote als heroischer Figurtypus traditionsbildend geworden, wie zwei spätere Beispiele zeigen. Richard Strauss' musikalische Adaption *Don Quixote: Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (1897) griff in einer symphonischen Dichtung Episoden der Quijote-Erzählung auf. Strauss nutzte Stoff und Figur im Zeichen neuer deutscher Weltmachtspolitik, um die Topoi ›heroischer‹ Musik des 19. Jahrhunderts zu ridiculisieren und die Grenzen des durch die Musik Darstellbaren zu sprengen. Der Roman *Quichotte* von Salman Rushdie hingegen erzählt 2019 von einem alternden, indischstämmigen Amerikaner, der seine Weltsicht aus TV-Serien generiert und die Fähigkeit, zwischen Realität und Fiktion zu trennen, weitgehend verloren hat. Der Roman ist eine Satire auf die zeitgenössische US-amerikanische Gesellschaft, thematisiert darüber hinaus aber auch Herausforderungen von Rassismus und Erfahrungen von Sinnverlust.

Zurück in das 17. Jahrhundert führt Claudio Monteverdis *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Das 1624 in Venedig uraufgeführte Werk changiert zwischen Oper und Madrigal und adaptiert eine tragische Episode aus Torquato Tassos Heldenepos *La Gerusalemme Liberata* von 1581: das Duell zwischen dem christlichen Helden Tancredi und seiner geliebten Feindin, der heidnischen Amazone Clorinda, die er unwissentlich tötet. Die Inszenierung ritterlicher Heroik vergangener Zeit bestärkte – anders als bei *Don Quijote* in Spanien – den venezianischen Adel in seinem kohäsiven Standesbewusstsein und seiner latenten heroischen Disposition als Reaktion auf den zeitgenössischen krisenhaften Bedeutungsverlust der Adelsrepublik Venedig.

Im Jahr 1791 sollte Jacques-Louis Davids *Ballhauschwur*, wie bereits erläutert, den revolutionären Umbruch durch die Konstitution der Französischen Nationalversammlung von 1789 feiern – und wurde

durch neue Umbrüche obsolet. Es inszenierte die revolutionäre Neukonstitution einer politischen Gemeinschaft und ist so Ausdruck einer Krise, in der für die neue politisch-soziale Situation nach 1789 neue ästhetische Prinzipien noch entwickelt wurden.

Für Dichter und Schriftsteller der Romantik im frühen 19. Jahrhundert bot die griechische mythische Figur des Prometheus eine Möglichkeit, sich über Heroisierungen und Deheroisierungen mit dem revolutionären und postrevolutionären Geschehen auseinanderzusetzen. Lord Byrons lyrisches Gedicht *Prometheus* entstand 1816. Die Ode zelebriert in Prometheus das heroische Scheitern eines Gott-Helden, der für ein besseres Menschenlos kämpfte und für sein Mitgefühl Qualen auf sich lud. Durch seinen unbeugsamen Geist im Kampf gegen Unterdrückung wird Prometheus zum Vorbild für den heroischen Menschen. Im Gegensatz zur positiven Sicht bei Byron entwarf Mary Wollstonecraft Shelley mit ihrem ebenfalls 1816 entstandenen Roman *Frankenstein, Or The Modern Prometheus* ein kritisches Gegenbild. Der Wissenschaftler Frankenstein schafft in einem heroischen Gestus aus Leichenteilen eine Kreatur, um den Tod zu überwinden. Doch gerät die Kreatur zum Monster, auch weil Frankenstein selbst sich gegen sie wendet, und beginnt einen Rachefeldzug gegen die Menschheit. Der Roman reagiert auf nach-napoleonische Repressionen, aber auch auf Debatten um die Gleichberechtigung der Stände und Geschlechter. Er hinterfragt zudem maskulin codierte heroische Modelle.

Victor Hugo beschreibt in seinem Roman *Les Misérables* (1862) die Entwicklung Jean Valjeans vom Galeerensträfling zu einer Retter- und Erlöserfigur, deren ganzes Leben dem Schutz und der Entwicklung anderer Figuren gewidmet ist, während sie zugleich von Vertretern der staatlichen Ordnung verfolgt wird. Der Roman thematisiert den Zyklus historischer und soziokultureller Revolutionen der ersten 30 Jahre des 19. Jahrhunderts im Kontext politischer Restauration, aber indirekt auch die Verhältnisse des Publikationszeitraums nach der gescheiterten 1848er Revolution und der Proklamation des Zweiten Kaiserreichs. In diesem Kontext wird das Heroische von einer Generation zur nächsten weitergetragen, reflektiert, transformiert oder für obsolet erklärt.

Ähnlich wie Rushdies *Quichotte* in Bezug auf Cervantes den Stellenwert des Heroischen in der postmodernen Gesellschaft reflektiert, verhandelt Thomas Struths übergroße Fotografie *Louvre 4* von 1989 die Frage nach der zeitüberdauernden Affizierungskraft des Heroischen im Rekurs auf die Historienmalerei. Die Fotografie zeigt Menschen im Museum vor Theodore Géricaults Historiengemälde *Das Floß der Medusa* (1819), das selbst bereits heroische Konventionen infrage stellt. In

der Postmoderne wird in der Tradition einer Krise des Historienbildes die Aufmerksamkeit von der motivischen und inhaltlichen Ebene auf die Ebene der Darstellungsmittel gelenkt und das Publikum als sinnzuschreibende Instanz aufgewertet.

Dagegen wird in zwei biografischen Spielfilmen des 21. Jahrhunderts das Heroische affirmiert. *Darkest Hour* und *Churchill* (beide 2017) erneuern gegenläufig zu zeitgenössischer Heldenskepsis ein heroisches Bild von Churchill als Verteidiger der Demokratie. Beide Filme zeigen den Politiker in Krisensituationen des Zweiten Weltkriegs, die nach heroisch konturierter Führung verlangen. Sie tun dies unter dem Eindruck einer Politikkrise ihrer eigenen Zeit: der Unsicherheit über politische Entscheidungen und über die Zuverlässigkeit von Politikern, die in Großbritannien durch den Brexit angefangen wurde und in den USA durch die Präsidentschaft Donald Trumps.

Die Fallstudie zur Heroisierung des amerikanischen Whistleblowers Edward Snowden demonstriert, wie sich in der Form und den begleitenden Selbst- und Fremdbeschreibungen der Social Media eine Auffassung von Demokratisierung spiegelt, in welcher – anknüpfend an die Vorstellungen zum Internet – alle mitgestalten können und die durch die Überwachungsmethoden des amerikanischen Geheimdienstes als bedroht wahrgenommen wird. Anhand der heroisierten, aber auch dämonisierten Figur Edward Snowdens werden zudem die Potenziale und Gefahren der digitalen Infrastrukturen und ihrer zukünftigen Nutzung diskutiert.

Ästhetisch-affektive Arrangements

Die Fallstudien zeigen, dass in den oben skizzierten Situationen von Umbruch und Neuorientierung in und für Heroisierungen ästhetisch-affektive Arrangements geschaffen wurden, die mit unterschiedlichen Mitteln auf eine intensive Affektivität abzielen: indem affektive Relationen bereits Teil der Darstellung sind (inneres Arrangement) oder das intendierte Publikum emotionalisiert wird (äußeres Arrangement). In den meisten Fällen ist dieser Effekt der Darstellung nicht nur punktuell greifbar, sondern wird durch einen durchgängig hohen Affektpegel (↑Affizierung) verstärkt.

Die beiden formal gleichartigen antiken Herakles-/Hercules-Statuen unterscheiden sich in den Affizierungen, die ihre äußeren im Verbund mit ihren inneren Arrangements zu rekonstruieren erlauben. Der *Herakles Farnese* stand als Epiphaniebild einzeln in einem Heiligtum. Er sprengte Konventionen durch eine Ästhetik der Evidenz, leiblichen

Nähe und Präsenz, die mit der Distanz kontrastiert, die die isoliert stehende, übermäßig trainiert gezeigte Figur gegenüber dem Publikum deutlich machte. Die Statue eröffnete ein Identifikationsangebot, indem menschliche Haltung, aber auch kritische Fragen evoziert wurden, ohne appellativ zu wirken oder ein zu imitierendes Vorbild darzustellen. Mehr als 500 Jahre später, in der überwältigenden Architektur einer Badeanlage in Rom, affizierte der *Hercules Farnese* hingegen als geradezu museale Statue. Architektonisch gerahmt machten Größeneffekte ihn neben unzähligen anderen Skulpturen zum Teil eines Feuerwerks für die Sinne, was zur hohen Affektivität im äußeren Arrangement beitrug. Die Statue rief mythologisches Wissen und Kunstkenntnis auf, bestätigte Konventionen und schrieb durch intensivierte ästhetische Effekte eine normativ überhöhte griechische Tradition fort.

In Vergils Epos erscheint Aeneas – anders als Herakles oder Hercules in den genannten Fällen – als unumstrittener und für sein Kollektiv sorgender Anführer. Der hohe ästhetische und emotionale Duktus des Epos einerseits, Aeneas' Mühen und Leiden bei der Gründung des römischen Weltreichs andererseits evozierten ein neues, erhabenes ›Nationalgefühl‹ nach der von Augustus beendeten Epoche der Bürgerkriege. In einer grundsätzlich optimistischen Aufhebung von Leid und Schrecken im Erhabenen konnten sich aber je nach rezeptiver Disposition des Publikums und der Zeitstimmung – wie beim *Herakles Farnese* – auch Zweifel über den Erfolg von Aeneas' Unternehmung mischen.

Im Zentrum des Isenheimer Altars steht die Heroisierung Christi innerhalb eines kontrastreichen Bildprogramms, das die Gegenwärtigkeit eines heilsgeschichtlichen Kontextes evoziert und so Gemeinschaft über die Evokation von emotionaler Betroffenheit und Zeugenschaft stiftet. Figuren, die sich den Gläubigen zuwenden, und Bildelemente, die sich vor allem an die Betrachtenden richten, öffnen die Ebene der Bildfiktion nach außen. Die im Bild etablierte Suggestion von Betrachteranwesenheit und Präsenz des Dargestellten ermöglicht ein intensiviertes Interaktionsangebot: Die Betrachtenden sind zugleich Beteiligte im Bild und aktive Instanzen vor dem Bild.

Auch in Gryphius' Catharina-Drama findet sich ein doppeltes affektives Arrangement. Im Bühnengeschehen stimmen die heroische Protagonistin und ihre Assistenzfiguren das externe Publikum darauf ein, an dem leidvollen Martyrium emotional teilzunehmen, ihm aber zugleich einen heilsgeschichtlichen Sinn zu geben. Enthistorisiert die Kontrastrelation von Märtyrerin und Tyrann das geschichtliche Ereignis, so forciert der Prolog des Dramas, der von der Ewigkeit als transzendenter Instanz gesprochen wird, den überzeitlichen Sinn des Geschehens:

Er verbürgt Catharinas Martyrium als gottgewollt und empfiehlt deren metaphysische Orientierung dem Publikum zur Nachahmung. Mit extremer Affizierung, intern wie extern, wirbt Gryphius für eine Überwindung der Affekte, die in Catharinas christlich-stoischem Heroismus idealisiert und als Verhaltensmodell propagiert wird.

Internes und externes ästhetisches Arrangement des *Don Quijote* sind in ihrer dialogischen Struktur eng miteinander verflochten, weil sie auf verschiedenen Ebenen die affektive Rezeption ritterlicher Heldentaten vorführen. Cervantes' Protagonist folgt einem überholten heroischen Modell und stößt damit innerhalb der fiktiven Welt auf Unverständnis. Die Fantastik und Komik des Romans fordern zugleich das Lesepublikum auf, sich zur Grundspannung zwischen heroischem Ideal und Wirklichkeit zu positionieren, sich aber auch durch die Tragik der Hauptfigur affizieren zu lassen – Strategien, die in *Quijote*-Adaptionen über die Jahrzehnte fruchtbar bleiben.

Monteverdis *Combattimento* lässt sich als ein in Noten fixierter Vortrag von Tassos Epos verstehen, der sich am Modell der affekt- und damit wirkungsorientierten Rede im Sinne antiker Rhetorik orientiert. Im Zentrum von Monteverdis Überlegungen stand nicht die von Tasso episch gestaltete Geschichte, sondern die Möglichkeit, menschliche Affekte mit den Mitteln der Musik und musikalischen Aufführung multimodal darzustellen und so die Fähigkeit des Menschen zu mitfühlender Anteilnahme anzuregen. Das bereits bei Tasso ausformulierte innere affektive Arrangement der beiden Protagonisten war für Monteverdi wesentlicher Anknüpfungspunkt. Das externe affektive Arrangement des *Combattimento* zielte auf die kollektive emotionale Anteilnahme des Publikums.

Wie oben bereits gezeigt, sollte Davids Gemälde des Schwurs im Ballhaus durch eine besonders prägnante Verbindung von innerem und äußerem Arrangement wirken. Zukünftige Abgeordnete sollten sich mit dem Gründungsakt der Französischen Nationalversammlung identifizieren. Im inneren Arrangement konstituierte sich dieses Kollektiv der Volksvertreter durch seine Ausrichtung auf einen Einzelnen im Zentrum, der aber auch Zielpunkt der Blicke des intendierten externen Publikums war.

Mitfühlende Anteilnahme, aber auch Schrecken bestimmen das ästhetische Arrangement von Mary Shelleys Prometheus-Roman *Frankenstein*. Das Lesepublikum wird durch die Gestaltung von Raum, erhabene Atmosphäre, die Gefühle der Figuren und ihre hochaffektive Sprache animiert, an den turbulenten Emotionen innerhalb der Handlung teilzuhaben. Die wechselnde Perspektivierung durch unterschiedliche

Ich-Erzähler bewirkt, dass Sympathie und Empathie des Publikums changieren, sodass ganz unterschiedliche, sogar widersprüchliche, moralische Positionen eingenommen und am Ende sämtliche Urteile über heldenhaftes bzw. monströses Handeln destabilisiert werden.

Ähnlich wie in *Don Quijote* und *Frankenstein* ist das ästhetische Arrangement von Victor Hugos *Les Misérables* stark auf die Reflexion heroischer Skripte angelegt, hier allerdings eines ganzen Panoramas unterschiedlicher Skripte, das die vergleichende Betrachtung bereits obsoleter Heldenbilder wie auch zeitgenössischer Aktualisierungen und Transformationen erlaubt. Mit der Pluralisierung und Ausdifferenzierung heroischer Figuren aller sozialen Gruppen entstehen vielfältige Identifikationsangebote und Überwältigungseffekte, vor allem aber werden im inneren Arrangement die ursprünglich einer aheroischen Sphäre der Gesellschaft zuzurechnenden Elenden (*misérables*) zu einer neuen heroischen ›Ressource‹, sind nicht länger Opfer, sondern heroische Subjekte ihrer eigenen Geschichte. Die Leserschaft des Romans wird herausgefordert, indem die Begriffsbedeutung und bislang dominierende Vorstellungen des Heroischen destabilisiert werden.

Thomas Struths Fotografie *Louvre 4* ist, wie bereits festgestellt, ebenfalls in hohem Maße reflexiv und stellt zu diesem Zweck explizit ein inneres und ein äußeres Arrangement gegenüber, nämlich das in der Fotografie dargestellte Publikum vor Géricaults Historiengemälde und das Publikum der Fotografie. Das Gemälde enthält eine Leerstelle, die die Erwartung an eine heroische Figur aufruft, aber enttäuscht. Struth setzt sich so mit dem ›leeren Pathos‹ der Historienmalerei auseinander und dies hat eine Aufwertung des Publikums zur Folge, das nun zu einer das Heroische selbst gewichtenden Instanz wird. Betrachtende werden in ein ästhetisches Wechselspiel von Affizierungen eingebunden und sich ihrer eigenen Erwartungshaltungen bewusst. Struths Fotografie verhandelt heroische Affizierung, anstatt zu überwältigen – ganz im Gegensatz zur Reheroisierung der beiden Churchill-Filme, die mit einer intensiv affizierenden Ästhetik einhergeht. Affektive Arrangements überlagern sich und das Publikum wird animiert, den Affizierungen innerhalb der Handlung zu folgen. Das innere Arrangement zeigt die Affizierungen zwischen Churchill und anderen Figuren und Gemeinschaften: einerseits das stark polarisierte Verhältnis zwischen Churchill und anderen Politikern, andererseits das zwischen Churchill und dem britischen Volk, das auf Bewunderung und Verehrung basiert. Im äußeren Arrangement der Kommunikation mit dem Publikum setzen beide Filme auf eine Ästhetik der starken Emotionalisierung, die durch die Umgebung des Kinos, für die sie gemacht wurden, noch verstärkt wird: durch die

kollektive Rezeption in einem verdunkelten Saal, das Seherlebnis großer Bilder auf großer Leinwand und intensive Höreindrücke.

Die Fallstudie zu Edward Snowden konzentriert sich auf das ästhetische Arrangement des TED-Talks, den er weniger als ein Jahr nach seinen Enthüllungen gegeben hatte. Snowden macht darin – ein Stück weit vergleichbar mit dem Ballhauschwur – dem Publikum das Angebot, ein Teil der weltweiten Netz-Community zu sein, die eine andere als die staatliche Form der Vergemeinschaftung darstellt. Im multimodalen Arrangement des TED-Talks wird das Publikum zudem gefragt, ob es Snowden für einen Helden oder für einen Verräter hält. Diese Publikumsinteraktion bietet ein Rezeptionsangebot dafür, wie auch in der weiteren Öffentlichkeit seine Tat bewertet werden könnte: beide Optionen sind vertreten, wobei die Stimmung im Publikum deutlich zur Heroisierung tendiert. Die breite Rezeption des TED-Talks über die Internetplattform YouTube sowie die an die Veranstaltung und das Video anschließenden Kommunikationen in den sozialen Medien bilden dazu das externe Arrangement.

Im Vergleich dieser ästhetisch-affektiven Arrangements lassen sich trotz der vielfältigen, epochal wie medial unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten von Affektivität durchaus übergreifende Zusammenhänge erkennen. Zum einen scheint die Intensität der ästhetischen Verschränkung von innerem und äußerem Arrangement mit der Intensität der Affektivität einer Darstellung eng verknüpft zu sein: Je stärker das Publikum durch Gestaltung der Darstellung, Rezeptionszusammenhang und umbruchhafte Situation der jeweiligen Gegenwart mit dem Dargestellten ästhetisch verbunden wird, desto intensiver erscheint die Affektivität und damit die Wirksamkeit der Heroisierung. Dies hat unter anderem damit zu tun, dass auf diese Weise die Effektivität von Identifikationsangeboten wächst, die – und dies ist ein weiteres Ergebnis – wesentlich für die Affektivität der Heroisierung ist. Allerdings gehören nicht nur Appell und Identifikation, sondern – oft gleichzeitig – auch Infragestellungen und reflexive Perspektiven zu den typischen Bestandteilen der untersuchten ästhetisch-affektiven Arrangements. Als drittes Ergebnis ist festzuhalten, dass weder reflexive Distanz gegenüber einer heroischen Figur noch die Spannung zwischen starker Affizierung und kritischer Reflexion Phänomene der Moderne darstellen. Sie können bereits seit der griechischen Antike heroisierenden Darstellungen eigen sein, wenn auch in unterschiedlichen epochalen Konjunkturen.

Auffällig ist weiterhin, dass es in den untersuchten Arrangements fast durchweg Spannungsfelder zwischen Einzelnen und Vielen sind, die eine entsprechende ästhetische Ausgestaltung im inneren wie im

äußeren Arrangement erfahren. Die Heroisierung einzelner Figuren steht im Mittelpunkt fast aller Darstellungen – von Herakles bis zu Edward Snowden. Häufig sind dabei in den äußeren Arrangements Rezipierende als Individuen angesprochen, die sich mit den Heroisierten auf unterschiedliche Weise individuell identifizieren können, sei es bei den Herakles-/Hercules-Statuen, in der Lektüre der Romane, des Epos oder der Ode. Das Identifikationsangebot erreicht allerdings im Ganzen auch Gruppen von Individuen und manche Darstellungen zielen sogar darauf ab, von einem anwesenden Kollektiv rezipiert zu werden wie etwa der Isenheimer Altar mit den ihm gegenüber tretenden Kranken oder die theatralischen und musikalischen Aufführungen. Struths *Lowvre 4* und die Churchill-Filme zeigen zudem, so wie der *Ballhausschwur*, bereits in ihrem inneren Arrangement, wie Kollektive handeln und konstituiert werden. Aber selbst wenn die Rezeption besonders deutlich auf die Gemeinschaftsbildung im externen Publikum zielt wie bei der *Aeneis*, im *Ballhausschwur*, den Altarbildern, den beiden Filmen und in Snowdens ›Anrufung‹ des Internet-Kollektivs bleiben im inneren Arrangement starke Einzelfiguren ästhetisch im Zentrum: Aeneas, Jean-Sylvain Bailly, Christus, Winston Churchill, Edward Snowden. Dies bestätigt, dass es in Heroisierungen auch ästhetisch um die Rollen und Wechselbeziehungen von Individuum und Gemeinschaft geht, ja gerade die Darstellung dieser Beziehungen besonders affizierend ist – zumindest in der hier behandelten europäischen Tradition seit der Antike –, aber auch, dass für Heroisierungen, so sehr sie Verehrungsgemeinschaften begründen (sollen), individuelle heroische Figuren konstitutiv sind.⁷⁵

Neben dem Spannungsfeld von Individuum und Gemeinschaft lässt sich ein weiteres Spannungsfeld als konstitutiv für die Affektivität heroisierender Darstellungen ausmachen: dasjenige zwischen Nähe und Distanz. Nähe meint dabei einerseits die evozierte physische Nähe, also die Greif- und Erfahrbarkeit des Dargestellten oder der Darstellung selbst. Nähe wird andererseits evoziert durch unterschiedliche Grade der Ähnlichkeit des Dargestellten mit der Lebenswelt und Erfahrung der Publika. Auf beiden Ebenen wird Nähe ästhetisch erfahrbar (↑Präsenzeffekte). Nähe und Direktheit als Gegenüber können beispielsweise durch den plötzlichen ↑Auftritt, das Erscheinen einer Figur erreicht werden, sei es performativ wie im Drama oder in den Filmen, narrativ wie in den Romanen oder im Epos oder visuell wie durch die Statuen, Gemälde oder den Auftritt eines »Snowbots«. Realitätseffekte im

75 Das schließt die Heroisierung von Kollektiven, wie sie im *Ballhausschwur* angelegt ist, nicht aus, siehe Marstaller u.a. 2019; Gölz 2022; Aurnhammer 2023.

Dargestellten und besondere Lebensähnlichkeit wie in der Haltung, die der *Herakles Farnese* präsentiert, im starken Realismus des Isenheimer Altars, in Victor Hugos Roman, in der situativen Fotografie Thomas Struths, den Snowden- und Churchill-Filmen, verschaffen dem Dargestellten hohe Präsenz und tragen so dazu bei, das Publikum zu involvieren. Für menschliches Verhalten und menschliche Erfahrung typische Affekthaftigkeit und Emotionalität im inneren Arrangement verstärken die Nähe, die das Publikum gegenüber Darstellungen des Heroischen erfährt. Dies ist beispielsweise bei den Szenen des Isenheimer Altars der Fall und bei der hohen Emotionalität oder dem hohen Affektpegel in Vergils *Aeneis*, im *Ballhausschwur* oder in Monteverdis *Combattimento*. Nähe und Präsenz werden andererseits im äußeren Arrangement evoziert, so durch die Erzeugung emotionaler Anteilnahme des Publikums wie im *Combattimento*, am Isenheimer Altar oder in Hugos *Misérables*, durch Tragik wie im *Don Quijote* und *Les Misérables* oder durch Spannungseffekte wie in allen Romanen oder Filmen. Auch an der fragilen Verkörperung des »Telepräsenzroboters« ist der Wunsch abzulesen, dem im Exil verweilenden Snowden eine Anwesenheit im Raum zu verschaffen. Derart evozierte Nähe schafft stärkere Identifikationsmöglichkeiten. Der insgesamt hohe Affektpegel vieler Darstellungen deutet darauf hin, dass damit der für heroisierende Darstellungen grundsätzlich wichtige Effekt verbunden ist, das Publikum durch ästhetische Mittel in das Geschehen zu involvieren.

Distanz hingegen wird – durchaus in denselben Darstellungen – durch gegenläufige ästhetische Mittel evoziert: Die gewaltige ↑Größe einer Figur wie bei den Herakles-Statuen, die kompositorische Andeutung solcher Größe, wie im filmischen *hero shot* oder die physische Größe der Darstellung selbst wie beim geplanten *Ballhausschwur* oder der Fotografie Thomas Struths rücken sie in die Ferne, können Überwältigung und damit die Erfahrung von Distanz ermöglichen. Schrecken und Abscheu wie in Shelleys *Modern Prometheus* gehören ebenfalls zu den Distanzerfahrungen, wenn auch bei starker emotionaler Involvierung. Gleiches gilt für die Darstellung extremer Formen von Leid, Gewalt oder Schmerz wie in Hugos *Misérables*, Gryphius' Märtyrerdrama und im Fall des Isenheimer Altars. Dort wird Leid und Schmerz visuell der Glanz des auferstandenen Christus gegenübergestellt, der durch die optische Blendung ebenfalls Distanz evoziert, durch seine Frontalität und Blickwendung, die sich auch in den Churchill-Filmen findet, aber auch Nähe und direkten Kontakt. Kommunikativen Kontakt können auch Mittlerfiguren erzeugen, ihn vermeidet aber die in sich gekehrte Statue des *Herakles Farnese* trotz ihrer starken Präsenzeffekte. Die

ästhetisch-affektiven Arrangements der Heroisierung dokumentieren also, dass Nähe bzw. Präsenz und Distanz konstitutiv für heroische Figuren sind und in Darstellungen des Heroischen durch ästhetisch-affizierende Darstellungsmittel in besonderer Weise gerade in ihrer wechselseitigen Spannung erfahrbar gemacht werden.

Es sind aber nicht nur Spannungsfelder wie diejenigen zwischen Einzelem und Vielen und zwischen Nähe und Präsenz, die die Affektivität heroisierender Darstellungen prägen. Die Darstellungen affizieren in vielen Fällen auch durch eine grundsätzliche ästhetische Kontrastivität des inneren Arrangements. Dies gilt für räumlich kontrastreiche Szenarien wie im *Ballhausschwur*, im *Don Quijote* oder in *Les Misérables*, aber auch für starke Kontraste innerhalb des Personals wie im *Combattimento* zwischen den verfeindeten Liebenden, in Gryphius' *Catharina* zwischen der Märtyrerin und ihrem Peiniger, in den Churchill-Filmen zwischen Churchill und anderen Politikern, in Struths Fotografie zwischen frontal gesehenem, artifiziellen Bild und rückansichtigem, lebendigem Publikum oder in der Abfolge der TED-Talks der Gegenfiguren des Whistleblowers und des Geheimdienstchefs. Kontrastästhetiken sind wichtige Gestaltungsmittel heroisierender Darstellungen.

Der Blick auf die ästhetischen Arrangements in den unterschiedlichen Fallstudien bestätigt schließlich, dass die Vielfalt ästhetisch wirksamer Darstellungsformen und -konstellationen, die die jeweiligen Arrangements konstituieren, in großer Breite genutzt wird. Weder epochenspezifisch noch grundsätzlich kann man von einer spezifischen Ästhetik des Heroischen sprechen, wenn auch einzelne Mittel der Darstellung (Glanz, Größe) und einzelne ästhetische Konstellationen (Spannungsfelder, Kontraste) häufig zu beobachten sind.

Darstellungsmodi

Grundsätzlich bestätigen die Fallstudien, wie relevant die oben skizzierten Darstellungsmodi für die Affizierungsästhetik sind, weil sie unterschiedliche affektive Wirkungen mit sich bringen. Hier sind im Vergleich der Studien vor allem drei Ergebnisse festzuhalten. Erstens muss keinesfalls erzählt werden, um eine Figur in Darstellungen zu heroisieren, sondern starke Affizierung im zeigenden Modus kann dazu ausreichen, auch wenn dabei Narrative implizit aufgerufen werden können. Zweitens ist erkennbar, dass die »Heldenreise« zwar eine wichtige Möglichkeit ist, im erzählenden Modus durch Spannung und Abenteuerhaftigkeit zu affizieren, aber ebenfalls kein konstitutives Mittel der Heroisierung, wenn sich Affizierung im zeigenden oder

evozierenden Modus vollzieht. Und drittens kommt der evozierende Modus in allen Darstellungen des Heroischen zum Tragen und kann der Verstärkung der Affektivität dienen. Zwar setzt Richard Strauss auch erzählerische Momente musikalisch um. Dominant ist in seiner reinen Instrumentalmusik aber die Evokation einer heroischen Atmosphäre. Sie allein vermag bereits zu affizieren.

Intertextualität und Präfiguration

Die Fallstudien zeigen schließlich, wie häufig Darstellungen des Heroischen durch Referenzen auf andere konkrete Darstellungen wirken – als Intertextualität im weitesten Sinne – und damit immer auch Vorstellungen des Heroischen zueinander in Bezug setzen. Durch das Aufrufen von bereits Bekanntem kann dies zu Wiedererkennungseffekten und bei Abweichung zu Irritationen führen mit entsprechend hohem Affizierungspotenzial. Der *Hercules Farnese* ist die zitathafte römische Kopie einer griechischen Statue in anderem Material und Arrangement. Der auch im religiösen Sinne als Heros verstandene *Herakles Farnese* weicht in den Thermen Roms einer als Kunstwerk heroisierten Statue. Vergils *Aeneis* schreibt Homers *Ilias* im römischen Kontext fort. Dabei werden Homer und das für den europäischen Kontext grundlegende homerische Heldenbild extensiv und intensiv referenziert und aktualisiert. Das individualistische homerische Heldenbild weicht dem von Aeneas repräsentierten sozial verantwortlichen. Byrons Prometheus-Ode und Mary Shelleys Roman *Frankenstein* bearbeiten den antiken Prometheus-Mythos im Sinne einer Schöpfer- und Umbruchfigur. Struths *Louvre 4* arbeitet mit einem Bild im Bild und zeigt eine Rezeption von Géricaults Historiengemälde. Intertextualität in Form von Zitaten steigert auch im Churchill-Film *Darkest Hour* die Affektivität. Zum einen werden Churchills bekannte Kriegsreden im Film mit neuem Pathos aktualisiert; zum anderen wird in einer Schlüsselszene des Films, die Churchill im Kontakt zum einfachen Volk zeigt, ein noch heute bekanntes heroisches Gedicht aus dem 19. Jahrhundert über eine Episode der römischen Geschichte zitiert: Die Ballade *Horatius* von Thomas Babington Macaulay präfiguriert Churchills Haltung zum entschlossenen Widerstand gegen den Feind.

Die engsten intertextuellen Bezüge entstehen durch Adaption. In Monteverdis *Combattimento* werden hierbei Mediengrenzen überschritten, indem eine Episode aus Tassos Epos *Gerusalemme Liberata* in Musik gesetzt wird. Dabei weicht Monteverdi auch vom Text der Vorlage ab. Durch Aussparung und Konzentration bleibt der Affekt-

pegel vom dramatischen Beginn bis zum tragischen Ende der Heldin beinahe durchgehend hoch, reicht sogar über das plötzliche Ende hinaus und fordert das Publikum zur sympathetischen Anteilnahme. Auch Richard Strauss' *Don Quixote* übersetzt seine Vorlage in Musik. Cervantes' Roman ist als Gattungsparodie bereits selbst grundlegend von einer intertextuellen Dynamik geprägt. Seine zahlreichen Adaptionen verdeutlichen, wie intertextuelle Bezüge traditionelle Ausdrucksformen des Heroischen aufrufen und diese auf Validität überprüfen, sodass gleichzeitig der je zeitgenössische Sinn der Darstellung von Helden untersucht wird. Die intertextuellen Elemente halten die Leserinnen und Leser intellektuell auf Distanz, gleichzeitig wird mit ihnen aber durch den Aufruf von Bekanntem ein affizierender Dialog aufgebaut.

In vielen Fällen geht Intertextualität mit Präfiguration einher, einer darstellerischen Praxis, deren Wichtigkeit für Heroisierungen oben erläutert wurde. Der *Hercules Farnese* rief die lange bekannte Statue eines Heros auf und damit die in Griechenland präfigurierte Verbindung von Männlichkeit und physischer Stärke des Herakles. Zugleich geschah die Heroisierung des Hercules durch den Aufruf eines Modells, das aus einer als vorbildlich angesehenen Epoche stammte. Durch die Fähigkeit, »klassische« Formen zu reproduzieren, erfuhr die Gegenwart Bestätigung. Im Rom der hohen Kaiserzeit wurde in Heroenstatuen also eine griechische Tradition, die man als normativ erachtete und zu besitzen glaubte, durch intensivierte affizierende ästhetische Effekte fortgeschrieben.

In Vergils Epos wird Aeneas als Präfiguration des Augustus inszeniert. Vor diesem Hintergrund erklären sich die Besonderheiten von Aeneas' Stellung im Kollektiv der Trojaner in der erzählten Welt. Wie Augustus ist er ein herausgehobener Princeps, auf den eine Gesellschaft ausgerichtet ist. Wie Augustus ist er als *pius pater* dem Wohlergehen seines Kollektivs verpflichtet. Wie Augustus gibt er damit Werte vor, die für das jeweilige Kollektiv maßgeblich sind. Gleichzeitig richtet sich der Appell wohl auch an Augustus selbst: Aeneas ist zwar nach Augustus' Bild gestaltet, aber Augustus soll seinerseits, indem er sich in Aeneas erkennt, auf die von diesem idealtypisch verkörperten Werte verpflichtet werden.

Antike Heroisierungen hatten in vielen Fällen sehr lange Rezeptionsgeschichten, obgleich sich Affizierungsangebote und -formen wandelten. Dies zeigte sich bereits in der Antike in der Ikonisierung des *Herakles Farnese* als »Klassiker« durch seine römisch-kaiserzeitlichen Kopien und zog sich durch die – auch kritischen – Adaptionen der Statue bis in die Neuzeit. Die *Aeneis* wurde unmittelbar nach ihrem Erscheinen

zu einem Mustertext für die Aushandlung von Herrschaft und Gesellschaft, kriegereischer Vergangenheit und erhoffter friedlicher Zukunft. Ihre immens erfolgreiche Rezeptionsgeschichte als ›Klassiker‹ zeigt bis in die Neuzeit eine stetige Neuaneignung und Neukonfigurierung der affizierenden Dynamiken. Mit Prometheus und seinem Antagonismus zu Zeus lieferte die Antike auch der Romantik ein starkes präfiguratives Vorbild. In Byrons Ode ist Prometheus eine heroisierte Schöpferfigur. In Shelleys Frankenstein-Figur wird die Selbstheroisierung eines (männlichen) Schöpfergenies hingegen als zerstörerisch dargestellt. Sie, nicht der traditionelle Prometheus, wurde für spätere Epochen selbst zum Vorbild, anhand dessen sich kulturelle Ängste angesichts radikaler technischer und sozialer Umbrüche aushandeln lassen.

Neben der Antike stellt das Christentum vor allem in der Figur Christi und der Heiligen Angebote für Präfigurationen bereit.⁷⁶ In Grünewalds Bildern für den Isenheimer Altar präfiguriert das Leiden Christi das Leiden der Kranken im Antoniterkonvent – und in der Folge eröffnet die Darstellung der Auferstehung eine entsprechend hoffnungsvolle Präfiguration. Die Kranken im Konvent konnten geradezu zu Imitatoren Christi werden. In Gryphius' *Catharina* legt die Intertextualität zum Matthäus-Evangelium eine Deutung von Catharina als *imitatrix Christi* nahe. Catharinas Entscheidung für Christus im Sinne einer *conversio* ist in der Heiligenlegende der Katharina von Alexandria präfiguriert. Hierdurch wird die Deutung der historischen Regentin Georgiens als Heilige verstärkt und dem externen Publikum als Muster, unter Umständen sogar als Appell vorgehalten.

In der Neuzeit präsentiert Cervantes das traditionelle Rittertum als sinnentleert, wonach sein Don Quijote selbst als immer wieder adaptiertes präfiguratives Angebot genutzt wurde. Rushdie und Strauss rufen die Präfiguration bereits durch ihre Werktitel auf und aktualisieren die Metaheroik von Cervantes' Roman für ihre eigene Zeit.

Es bleibt zu erwähnen, dass nicht nur viele heroische Figuren, sondern auch heroisierende Darstellungen eine lange Rezeptions- und Adaptiongeschichte haben und in diesem Sinne selbst intertextuell und präfigurativ wirkten. Dies gilt für die nachantiken Adaptionen des *Hercules Farnese* ebenso wie für die verschiedenen Quijote-Figuren, aber auch für *Les Misérables* (1862) von Victor Hugo. Der Roman war weit über die Zeit seiner Entstehung hinaus einflussreich. Die Geschichte – das Schicksal der *misérables* – und ihre Heldinnen und Helden haben sich dabei im Lauf der Zeit verselbstständigt und

76 Aurnhammer und Steiger 2020.

eine Faszination bis in die Gegenwart ausgeübt, die sich in vielfältigen Adaptionen manifestiert. Die Vielfalt heroischer Modelle, die in diesem Roman aufgerufen werden, und die emotionale Breite, die er bedient, waren offensichtlich beste Voraussetzung für eine stark affizierende Wirkung nicht nur in seiner Entstehungszeit.

2 *Herakles Farnese* (320 v. Chr.) und *Hercules Farnese* (216 n. Chr.)

Ästhetiken statuarischer Heroisierung in der griechisch-römischen Antike

Einleitung

Die antike Marmorstatue, die wir heute *Hercules Farnese* nennen (Abb. 5 und 6), wurde 1546 in den Thermen des Caracalla, einer der größten Badeanlagen des antiken Rom, ausgegraben. Da sie sich danach im Besitz der Familie Farnese befand, erhielt sie ihren Rufnamen. Heute gehört sie zu den bekanntesten Statuen heroischer Figuren aus der griechisch-römischen Antike.¹

Überlebensgroß steht der nackte Hercules – im Griechischen Herakles – vor uns. Bei einem ersten Blick auf die Statue verbindet sich die Wahrnehmung seiner überragenden Größe von fast drei Metern mit dem Eindruck, ein männliches Muskelpaket vor sich zu haben. In der Moderne ruft dies unterschiedliche Reaktionen hervor: von der Ablehnung kraftprotzender Maskulinität² bis zur Kritik an der Schamlosigkeit der Körperpräsentation, der man im 19. Jahrhundert durch die Anbringung eines Feigenblatts vor dem Geschlecht begegnete;³ von der Kritik an einem westlich geprägten ›weißen‹ Körperideal⁴ bis zur Bewunderung eines ›Kunstwerkes‹⁵ oder eines bis zum Extrem trainierten männlichen Körpers.⁶ In der Antike überwog die Faszination. Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. waren viele, meist verkleinerte Repliken der Statue im Umlauf.⁷ In der Frühen Neuzeit erhielt der *Hercules Farnese* ikonischen Charakter als beispielhafte antike Skulptur und Modell wie

1 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6001: Haskell und Penny 1981, 229–232 Nr. 46; Krull 1985, 10–22 Nr. 1 Taf. 1–4; Gasparri u.a. 2010, 17–20 Taf. I; 1–8.

2 Squire 2011, 16–17, behandelt die Statue im Kapitel »Body Facism«.

3 Prange und Wünsche 2000; Squire 2011, 16–17.

4 Hinds 2020; Rose 2021, 186–191.

5 Haskell und Penny 1981, 229–232 Nr. 46.

6 Wyke 1997 mit Abb. 9; vgl. zur modernen Herakles-Rezeption Rushing 2016; Blanshard und Stafford 2020. Zum nackten Körper von Helden um 1800 vgl. Plackinger u.a. 2024, Kapitel 2.2.

7 Krull 1985; Colzani 2021.

für den kolossalen Bronzeherkules im landgräflichen Park von Kassel (1701-1717).⁸

In der griechisch-römischen Antike lassen sich allerdings zwei unterschiedliche ↑affektive Arrangements der Statue in weit auseinanderliegenden Epochen unterscheiden: Im späten 4. Jh. v. Chr. schuf Lysipp aus Argos in Griechenland die Bronzestatue des *Herakles Farnese*. Sie ist heute nicht mehr erhalten.⁹ Mehr als 500 Jahre später, gegen 216 n. Chr., kopierte Glykon aus Athen diese Statue in Marmor zur Aufstellung in Rom. Diese Kopie ist der *Hercules Farnese*.¹⁰

Forschungsstand

Die Forschung versteht den *Herakles Farnese* des Lysipp aus dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. als eine beispielhafte Visualisierung heroischer Qualitäten an der Epochengrenze zum Hellenismus. Zwei Deutungen lassen sich unterscheiden: Entweder erkennt man in ihr den erschöpften Helden am Ende aller Mühen, die sein Heldenleben prägten.¹¹ Die Statue zeige die extremen körperlichen Folgen dieser Mühen. Der muskulöse Körper sei nun nutzlos und dies bedenke der Heros in sinnender Pose wie der »Archetypus des Philosophen«.¹² Dies sei Ausdruck einer menschlichen Haltung in der »Endzeitstimmung«, die mit den Erfahrungen der Alexanderzeit einhergegangen sei.¹³

Die andere Position erkennt einen Heros, der nach seinen Erfolgen ruht, aber physisch bereit ist zur nächsten Tat. Dazu befähigten ihn seine angespannten Muskeln.¹⁴ Schon Johann-Joachim Winckelmann (1717-1768) sah in der Statue Herakles als »mitten in seinen Arbeiten [...], so daß wir ihn gleichsam erhitzt und atemlos ruhen sehen«.¹⁵ Winckelmann setzte am Übergang zum Klassizismus seine Position gegen die These, die Statue zeige in ihrer barocken Expressivität »Schwulst« oder »Keckheit« des Bildhauers. Bis heute prägen vergleichbare Ausdrücke

8 Lukatis und Ottomeyer 1997.

9 Siehe unten »Herakles und der *Herakles Farnese* im antiken Griechenland«.

10 Siehe unten »Der *Hercules Farnese* in Rom«.

11 Krull 1985, 377; Stewart 1990, 190 (»total dead end«); Ridgway 1997, 297; Osborne 1998, 23; Kansteiner 2000, 109.

12 Wrede 1982, 242-244; Stewart 1990, 190; kritisch dazu Cain 2002, 52, Anm. 50. Von »Reflexion« spricht Heinemann u.a. 2023, 27.

13 Krull 1985, 378-379; kritisch dazu Cain 2002.

14 Wünsche 1998, 118; Cain 2002; Maderna 2004, 349; Heinemann u.a. 2023, 13-14; 27 (»Innehalten«); vgl. Himmelmann 2009, 146-147.

15 Zit. n. Cain 2002, 44; Schneider 2005, 142.



Abb. 5 und 6 *Hercules Farnese*, römische Kopie des *Herakles Farnese* aus den Caracalla-Thermen in Rom, 216 n. Chr. Marmor, Höhe 3,17 m, Inv. Nr. 6001, Museo Archeologico Nazionale, Neapel.

wie »Fleischberg« oder »hardy superman« die Urteile:¹⁶ ein »kolossaler Kraftprotz mit abnormen Muskeln«.¹⁷

Anders beurteilt wird die Marmorstatue des *Hercules Farnese* aus der Zeit um 216 n. Chr. Hier steht die Inszenierung der Kopie im Zentrum, die den Kunstcharakter in den Vordergrund rücke, aber auch die Nacktheit des Heros in der Badeanlage, in der sie stand.¹⁸

Die folgende Studie hat zum Ziel, für den griechischen *Herakles Farnese* und für den römischen *Hercules Farnese* herauszuarbeiten, welche gestalterischen Faktoren und welche ↑Ästhetiken zur ↑Affizierung ihres

¹⁶ Linfert 1994, 840 (»bis zur Entstelltheit muskulös«); Osborne 1998, 23 (»hardy superman«); Himmelmann 2009, 143 (»Fleischberg«); Schierl 2020, 32.

¹⁷ Cain 2002, 50.

¹⁸ von den Hoff 2004; Schneider 2005; Gensheimer 2018, 169-172; 245-247; von den Hoff 2019, 238-246; Heinemann u.a. 2023, 35-44; zu Details siehe unten »Der *Hercules Farnese* in Rom«.

↑Publikums beitrugen. In einem Ausblick werden Affizierungsästhetiken des *Hercules Farnese* in der Neuzeit und der Moderne skizziert. So sollen zeitlich und kulturell voneinander entfernt liegende ↑affektive Arrangements einer Heroenstatue vergleichend erläutert werden. Formgebung, Inszenierung und ↑Medialität unterschiedlicher Darstellungen *derselben* Figur werden sich dabei als Faktoren *unterschiedlicher* Heroisierungen erweisen. Sie sind Ausdruck zeitspezifischer, affizierender ↑Ästhetiken, die anhand der Heroenstatuen für uns fassbar werden.

Heroenstatuen und ihre Affektivität

Statuen sind besondere ästhetische (↑Ästhetik) und mediale (↑Medialität) Qualitäten eigen.¹⁹ Sie präsentieren die Dargestellten dreidimensional in lebens- oder überlebensgroßem Format, sodass sie besonders präsent und körperlich erfahrbar sind (↑Präsenz). Dies verstärkt sich, da Statuen physisch unmittelbar im Erfahrungsraum der Betrachtenden (↑Raum) stehen.²⁰ Soweit sie nicht in Architektur integriert sind, fehlen ihnen anders als Gemälden oder Reliefs Rahmungen oder Einbindungen in bildhafte (Hintergrund-)Räume: Sie stehen alleine vor dem ↑Publikum. Gleichwohl schaffen Sockel, auf denen sie in der Antike regelhaft standen, und Materialien, wie Marmor oder Bronze, eine ästhetische Grenze zum Publikum und damit Distanz. Durch den Ort der Aufstellung kann diese Distanz reduziert werden wie an einem religiösen Kultort, wo eine Gottheit oder ein Heros in einer Statue anwesend erschien, oder auch gesteigert wie heute beispielsweise in einem Museum. Soweit es sich bei Statuen um öffentliche Monumente handelt, sind sie auf Dauer angelegt und aktivieren Erinnerung oftmals über Epochen hinweg.²¹ Die ↑affizierende Kraft von Statuen heroischer Figuren erweist sich dadurch als besonders stark, dass sich in ihnen in Situationen sozialer oder politischer Neuorientierung – nicht nur heute – Konflikte im entheroisierenden Denkmalsturz gewaltsam entladen.²² Oder sie stellen als bleibende, unverrückbare Bilder Präfigurationen für neue Heroisierungen oder Deheroisierungen bereit.

Die ↑Affektivität einer Heroenstatue beruht auf inhaltlichen Elementen der Darstellung zusammen mit ihrer räumlichen Inszenierung und der Ästhetik ihrer Gestaltung als sinnlich wirkender Form. Dadurch

¹⁹ Boschung 2017, 90-96; vgl. Stewart 2003.

²⁰ Zur ↑Größe vgl. auch unten Anm. 41 in diesem Kapitel.

²¹ Boschung 2017, 109-122.

²² Speitkamp 1997; Fleckner 2011.

wird ↑Aufmerksamkeit erzeugt.²³ Eine Heroenstatue demonstriert zudem Außerordentlichkeit, die dem Dargestellten zugeschrieben werden soll. Es gehört zu den konstituierenden Faktoren des Heroischen, dass dies nur in kommunikativen Zuschreibungsprozessen wirksam wird, als Heroisierung.²⁴ Indem eine Verehrungsgemeinde in einer Darstellung über eine menschliche Figur berichtet, wird dieser Mensch heroisiert. Demzufolge lässt sich jede Statue, die einen Heros wiedergibt, als ein Akt der (Neu-)Heroisierung verstehen. In solchen Heroisierungen werden, auch dies ist ein Grundelement des Heroischen, Affekte aufgerufen und soziale Fragen und Wertehierarchien verhandelt.

↑Affektivität ist Statuen jedoch nicht unmittelbar ablesbar, vor allem, wenn sie in für uns fremde kulturelle Zusammenhänge gehören oder in ihrer Entstehungszeit viele Jahrhunderte von uns entfernt sind, wie die antiken Herakles-Bilder. Auch liegen aus der Antike keine expliziten Äußerungen zu deren Wahrnehmung vor. ↑Affektivität und ↑Ästhetik müssen also für das jeweilige ↑affektive Arrangement erst rekonstruiert und erklärt werden. Dies kann auf der Grundlage eines rezeptionsästhetischen Ansatzes geschehen.²⁵ Dazu werden ↑Medialität, Aufstellungsort (↑Raum) und Funktion der Statuen, zeittypische Konventionen und kulturelle Codes, Erwartungshorizonte und Vorprägungen sowie die gestalterischen Gegebenheiten der Bildwerke der ihnen ablesbaren Adressierung eines (impliziten) Publikums vergleichend gegenübergestellt.²⁶

Herakles und der *Herakles Farnese* im antiken Griechenland

Herakles zählte in der griechischen Antike zu den bekanntesten Helden.²⁷ Als Mensch, von dem man erzählte, er habe in einer weit zurückliegenden, großen Vergangenheit gelebt, in mythologischer Zeit, nannte man ihn Heros. Nicht alle Heroen waren ›Halbgötter‹, doch viele von ihnen empfingen Kult und waren damit zugleich religiöse Figuren – so auch Herakles.²⁸

23 Boschung 2017, 90–91.

24 Schlechtriemen 2018; Sonderforschungsbereich 948 2022; siehe dazu Kapitel 1 in diesem Band.

25 Kemp 1992; Kemp 2008; Winko und Köppe 2008; angeschlossen an Isers Konzept des »impliziten Lesers«, vgl. dazu Schmid 2019.

26 Stähli 2022 schlägt für die Analyse solcher Arrangements das aus der Literaturwissenschaft abgeleitete Konzept der »Parapiktorialität« vor.

27 Galinsky 1972; Padilla 1998; Blanshard 2005; Stafford 2012.

28 Zu antiken Heroenkonzepten: Albersmeier 2009; Himmelmann 2009; Jones 2010; Horn 2014.

Was man über ihn erzählte und von ihm zeigte, war vielfältig.²⁹ Es drehte sich, um nur wenig zu nennen, um seine Geburt als Sohn der sterblichen Alkmene und des Göttervaters Zeus, um seine weit mehr als zwölf Taten, die er übermenschlich gegen Ungeheuer und Unmenschen vollbrachte, seinen Wahnsinn, der ihn seine Kinder töten ließ, aber auch um seine Aufnahme unter die Götter und Heirat mit der Göttin der Jugend.

In der polytheistischen Kultpraxis war Herakles noch vielgestaltiger. Er wurde von Athleten angerufen, weil er im Wettkampf so erfolgreich war. Als »Herakles Alexikakos«, als »Vertreiber des Übels«, verehrten ihn Kranke und Bedrängte.³⁰ Als »Herakles Pankrates« war er ein Unterweltsgott.³¹ Ein anderer Kultname war *kallínikos*, Siegreicher, was sich auch auf Schlachten bezog (Euripides, *Hercules* 582; Herodot 6, 116). Man verehrte ihn bei Gelagen, weil er als trinkfester Fresser galt. Dies verstand man als Zeichen von Glück.³² Seit etwa 400 v. Chr. machte man ihn zum moralischen Helden, der schon in jungen Jahren den Weg der Tugend (*areté*) dem des Glücks (*eudaimonía*) vorzog (Xenophon, *Memorabilia* 2, 1, 21-34).

Herakles war auch insofern eine typische Figur der griechischen Mythologie und Religion, als in Erzählungen über ihn Problemlagen menschlicher Existenz widersprüchlich verhandelt wurden. Er diente als warnendes Beispiel für Transgressivität und Grenzüberschreitung. Als er im Wahnsinn mordete, wurde er bestraft, indem er kaum erfüllbare Aufgaben erhielt, und er war in Verkehrung konventioneller Rollen einer Frau, Omphale, dienstbar.³³ Wenn er also keinesfalls durchweg ein glänzendes Vorbild abgab, so führten doch Familien und Herrscher ihre Abstammung auf ihn zurück.³⁴

Alles in allem ging es in der Figur des Herakles um den Sinn männlicher Leistungsfähigkeit vor allem körperlicher Art. Er verkörperte das agonale Prinzip, das »immer der Erste zu sein [...] vor anderen« (Homer, *Ilias* 6, 208), und das Prinzip autonomen Erfolgs ohne fremde Hilfe – und deren Probleme. Visuellen Ausdruck fand dies neben vielen Darstellungen in Malerei, Dekoration von Gefäßen oder anderen Artefakten auch in Statuen.

²⁹ Boardman und Palagia 1988; Boardman 1990.

³⁰ Woodford 1976.

³¹ Vikela 1994.

³² Wolf 1993; Wolf 1998; von den Hoff 2016; vgl. Himmelmann 2009.

³³ Vgl. Loraux 1995, 115-139.

³⁴ Huttner 1997.

Der bronzene *Herakles Farnese*, den Lysipp aus Argos um 320 v. Chr. schuf, gehörte zu diesen. Die Statue ist heute verloren; wir kennen sie nur durch römisch-kaiserzeitliche Kopien. Die Kopienkritik hat erbracht, dass die Mamorstatue aus Rom, der *Hercules Farnese* (Abb. 5 und 6), die zuverlässigste Reproduktion dieser fast drei Meter hohen Bronzefigur ist.³⁵ Er wird deshalb im Folgenden stellvertretend für den verlorenen *Herakles Farnese* analysiert.³⁶

Es lässt sich nicht mehr ermitteln, wo in Griechenland Lysipps Statue einmal stand.³⁷ Sie fungierte als Kultbild oder als Weihgeschenk, doch bleibt auch hier eine Entscheidung unmöglich, obgleich eine öffentliche Aufstellung in einem Heiligtum, also eine sakrale Funktion, zweifelsfrei ist. Kultbilder³⁸ gaben Städte oder Gemeinschaften in Auftrag, um die Epiphanie eines Gottes oder Heros zu beschwören, ihm zu danken und ihn zu ehren. Es gehörte zur Konvention, dass Kultstatuen die Verehrten frontal und weitgehend aktionslos darstellten: als Erscheinungs-, nicht als Handlungsbild. Weihstatuen (Votive)³⁹ hingegen, die Götter oder Heroen zeigten, ließen Individuen oder Verehrungsgemeinschaften in Heiligtümern aufstellen. In religiöser Hinsicht sind sie nicht klar von Kultstatuen zu unterscheiden: Beide ehrten die Dargestellten und ließen sie sichtbar im Heiligtum erscheinen; beide konnte man im religiösen Sinne ansprechen.

Als Weihstatue hätte der *Herakles Farnese* wie die meisten Weihgeschenke in einem Heiligtum im Freien gestanden. Eine solche Statue besaß eine Hauptansichtsseite, an welcher auf der Basis die Weihinschrift angebracht war. Um sie zu lesen, musste man sich nähern, und die Skulptur ließ sich oft sogar umschreiten. Als Kultstatue hätte man Herakles in einem Tempel angetroffen, der im antiken Griechenland kein Versammlungsraum, sondern das prachtvolle Haus des Kultempfängers war. Eine solche Statue sah man – ohne Inschrift – im hinteren

35 Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6001: siehe Anm. 1 in diesem Kapitel sowie Moreno 1995, 242–250 Nr. 4.36; Kansteiner 2000, 99–102; Cain 2002; Maderna 2004, 348–351; Schneider 2005, 142–149; Himmelmann 2009, 196–197; von den Hoff 2019, 249–253; Kansteiner 2020a; Kansteiner 2020b.

36 Zur kunsthistorischen Bestimmung: Moreno 1982; Krull 1985. Zur Zuschreibung an Lysipp vgl. Kansteiner 2020a; Kansteiner 2020b, 126–128.

37 Lysipps Herakles in Sikyon: Pausanias 2, 9, 8; DNO 3, 332 Nr. 14. Herakles in Korinth: Pausanias 2, 3, 2, mit Münzen, die einen Herakles im Typus Farnese abbilden: Boardman und Palagia 1988, 763 Nr. 687 Taf. 49.

38 Scheer 2000; Hölscher 2017.

39 Boardman 2004.

Bereich des Innenraumes.⁴⁰ Kultstatuen waren oft durch Schranken von den Menschen getrennt. Ihre Hauptansichtsseite dominierte die Wahrnehmung, auch wenn seitliche Umgänge möglich sein konnten. Sie wurden also eher hieratisch und in Distanz zum ↑Publikum inszeniert.

Das kolossale Format des *Herakles Farnese* war ein weiterer Faktor seines ↑affektiven Arrangements. Heroen stellte man sich im antiken Griechenland überlebensgroß vor. Körpergröße zeigte Außerordentlichkeit (↑Größe).⁴¹ Kolossale Weihestatuen gab es schon seit dem 7. Jahrhundert v. Chr., ebenso wie kolossale Kultstatuen bekannt waren. Auch Herakles-Kolosse waren im 4. Jahrhundert v. Chr. nichts Neues.⁴² Allerdings war der visuelle Eindruck in Heiligtümern weithin von lebensgroßen Statuen dominiert, sodass Überlebensgröße ↑Aufmerksamkeit weckte.

Der *Herakles Farnese*, so lässt sich aus diesen Faktoren seines Arrangements ermitteln, war eine Epiphanie des Heros: Er evokierte dessen Anwesenheit in einer sakral geprägten ↑Atmosphäre. Umso intensiver erfuhr man durch seine Kolossalität – im Kontrast zu lebensgroßen und kleineren Skulpturen – sinnfällig seine heroen- und götterhafte Übermenschlichkeit und ↑Erhabenheit. Distanz zu ihm wäre eher im Kultbild inszeniert gewesen; in einer Weihestatue wäre die Nähe zum Heros trotz seiner gewaltigen Größe eindringlicher erfahrbar geworden (↑Präsenz).

Welche affizierenden Effekte können den formalen Gestaltungsmitteln zugeschrieben werden, die Lysipp für den *Herakles Farnese* wählte? Aufschlussreich ist hier zunächst die in der Statue dargestellte Körperhaltung. Der Heros (Abb. 5) steht aufrecht, beugt den Nacken und senkt den Kopf. Seine linke Achsel stützt er auf die Keule mit dem Löwenfell, die auf einem Felsen ruht.⁴³ Diese Stützhaltung ist mit einem labilen Standmotiv verbunden: Das linke Bein ist vorgesetzt, sodass der breite Körper auf einer nur schmalen Standfläche ruht und zur Seite zu kippen droht – wo er dann gestützt wird. Aufrechte Haltung und Stützmotiv, Stehen und Kippen standen sich also kontrastierend gegenüber.

Dadurch ergab sich nicht nur eine gewisse Spannung, sondern auch der Eindruck einer lebensweltlichen Situation, denn Herakles schien den

⁴⁰ Hölscher 2017, 266–287.

⁴¹ Kyrieleis 1996, 92–106; vgl. Cancik 1990; Kreikenbom 1992; Ruck 2007.

⁴² Vgl. die ältere Bronzestatue des Herakles, gestiftet von den Thasiern in Olympia (Pausanias 5, 25, 12): DNO 1, 434–434 Nr. 511 (Keule und Bogen, ca. 5 m hoch).

⁴³ Zum Stand vgl. Krull 1985, 305–312; Cain 2002, 41–44; Schneider 2005, 142–144.

Gesetzen der Physik unterworfen, als stünde er leiblich in der Welt.⁴⁴ In diesem Realitätseffekt wurde seine physische ↑Präsenz evident. Insofern mag die Statue zwar im Heiligtum durch ihre Überlebensgröße hieratisch und übermenschlich gewirkt haben. Die Art, in der der Heros vor den Betrachtenden stand, war aber eher realitätsnah und menschengleich.

Lysipp ließ die linke Hand des Heros locker vor der unbenutzten Keule hängen. Diese Hand galt in der Antike als die weniger geschickte, also inaktive,⁴⁵ und auf sie ist der Blick des Heros gerichtet. Herakles schien so mit seiner Inaktivität beschäftigt. Er verweigerte aber auch jede Kommunikation mit dem ↑Publikum. Seinem Mit-sich-Sein wohnte man bei, ohne dass er posierte; hier lag also trotz der Evokation von ↑Erhabenheit das Gegenteil von Hieratik vor – eine alltäglich erscheinende Situation.

Die rechte Hand galt in der Antike als die Hand der Tat.⁴⁶ Beim *Herakles Farnese* war sie hinter dem Rücken verborgen, sodass für das ↑Publikum Aktivität zunächst verleugnet wurde. Was der Heros in dieser Hand hält, sind die drei Äpfel, die er in einer seiner letzten Taten im Garten der Hesperiden gewonnen hat (Abb. 6). Er könnte also, nimmt man die Darstellung wörtlich, nicht sogleich wieder zur Tat schreiten, denn seine aktive Hand ist nicht nur versteckt, sondern auch belegt.

Dies führt zur ↑Narrativität der Statue, die sich denjenigen erschloss, die, die rechte Hand suchend, um die Figur herumgingen und Herakles so näherkamen. Von hinten sah man (Abb. 6) die göttlichen Äpfel. Schon in der Frontalansicht verwiesen Keule und Fell, das der Heros in seiner Jugend einem Löwen abgezogen und sich zum Gewand gemacht hatte, auf seine Geschichte – jedoch nicht am Körper getragen, sondern neben ihm: Herakles erschien erfolgreich, aber seiner Attribute entkleidet. Seine Bärtigkeit war ein Hinweis auf sein nicht mehr jugendliches Alter. Diese Kennzeichnungen stellten den narrativen Rahmen für die Erscheinung des Heros dar, nämlich nach einer Vielzahl erbrachter Leistungen, am Ende seines Lebenslaufes.

Besondere ↑Aufmerksamkeit erzeugte der Körper, der allein schon flächenmäßig ein dominanter Faktor war. Der vorgestellte linke Fuß und die hinter dem Rumpf liegende rechte Hand machten seine reale

⁴⁴ Schneider 2005, 142.

⁴⁵ Wirth 2010. – An der Statue in Neapel ist die Hand, jedoch nicht der Arm ergänzt, durch andere Kopien aber überliefert (Krull 1985, 313; Cain 2002, 39).

⁴⁶ Vgl. Krull 1985, 313–315; zu den Äpfeln als an der Kopie in Neapel u.U. (teilweise?) modern ergänzt: Kansteiner 2020a, 129. Andere Repliken bestätigen ihre Existenz (vgl. auch Heinemann u.a. 2023, 25).

räumliche Tiefe ablesbar. Das Material (↑Materialität) der Bronzestatue führte zu einer bräunlich-golden glänzenden Körperoberfläche, an der Details wie die Augen oder Brustwarzen farblich anders gefasst sein konnten.⁴⁷ Glanz und schimmernde Wirkung schufen Distanz zur Lebenswelt wie auch bei anderen Heroen-, Götter- und Porträtstatuen. Die bräunlich-dunkle Hautfärbung – im Gegensatz zum Ideal der weißen weiblichen Haut – war zudem eine Bildformel für Männlichkeit.

Männlichkeit demonstrierte auch die vollständige Nacktheit der Figur, in der Herakles jedoch nicht nur sein Geschlecht, sondern auch seine Muskeln präsentierte. Diese überschreiten die Grenzen des physiologisch Möglichen, zumal sie auch da, wo Entlastung vorliegt wie am linken Unterschenkel oder an den Armen, schwellend gespannt sind.⁴⁸ So inaktiv der Heros stand, in seiner Handlungsfähigkeit (↑Agency) erschien er überdisponiert. Das Potenzial physischer Kraft stellte das einzige prospektive Motiv der Statue dar – doch die Zukunft war der Statue zufolge ja tatenlos, die ›Hand der Tat‹ belegt.⁴⁹ Wozu also die tatbereiten Muskeln? Zukunftsoffenheit steht dem körperlichen Potenzial autonomer Agency gegenüber. Lysipps Gestaltung kontrastierte mithin höchste Handlungspotenz mit situativer, verschlossener und Aktivität negierender Ruhe und Ziellosigkeit.

Solche Effekte lassen sich nur einordnen, wenn man zu Lysipps Zeit übliche Darstellungen vergleicht, um den Erwartungshorizont des Publikums abzustecken. Als der *Herakles Farnese* im 4. Jahrhundert v. Chr. entstand, war die männliche Nacktheit in Griechenland eine fest etablierte Bildformel und reale Praxis.⁵⁰ Athleten trainierten nackt und wetteiferten so im sportlichen Agon. Nacktheit männlicher Statuen verwies auf den Körper als Grundlage jeder Aktivität, hatte aber auch erotische Anklänge. Die überall öffentlich präsenten nackten Männerstatuen behaupteten so, dass der athletisch trainierte maskuline Körper erotisch und die eigentliche Waffe im (Wett-)Kampf sei.⁵¹ Männliche Nacktheit setzte Geschlecht, Körperkraft, Schönheit und Sieg wie

47 Brinkmann 2013; Daehner und Lapatin 2015.

48 Cain 2002, 41–43; Schneider 2005, 145–146 (allerdings vor allem für die Kopie des Glykon); vgl. Himmelman 2009, 146–147; zur Nacktheit siehe Anm. 50–51 in diesem Kapitel. Zu Herakles' Muskeln in der antiken Literatur vgl. Schierl 2020.

49 Die spät kanonisierten Tatenkataloge lassen dem Hesperidenabenteuer den Besuch in der Unterwelt beim Hund Kerberos als ›letzte‹ Tat folgen (so Apollodor, Bibliothek 2, 122–126).

50 Himmelman 1990; Osborne 1997; Stewart 1997; Daehner 2005; Hölscher 2019, 49–52.

51 Stewart 1997, 86–97; Hölscher 1998, 49; vgl. Osborne 1998.

selbstverständlich in eins – so auch bei Herakles als einer heroischen Figur.

Der Körper des Herakles war aber nicht einfach männlich und nackt, sondern spezifisch gekennzeichnet. Schon seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. dominierte in Griechenland eine ideale, seit dem 5. Jahrhundert kanonisierte Gestaltung die Darstellungen nackter Männer. Ihre Körper zeichneten sich – ohne Unterschied bei Athleten und Bürgern, Göttern und Heroen – durch klar gezeichnete und immer ähnlich aussehende Muskelsegmente aus: ein dem Mann visuell eingeschriebenes Ideal (vgl. Abb. 7).⁵² Die hypertrophe Überspannung und Plastizität, die das Muskelbild des *Herakles Farnese* auszeichneten, waren jedoch um 320 v. Chr. etwas Überraschendes. Ähnlich muskulöse Bilder von Athleten kannte man noch nicht. Auch fehlten dem Heros bei Lysipp Zeichen athletischer Tätigkeit.⁵³ Herakles ging in der Statue also über das vorher Dagewesene hinaus, ohne nur zum Bild eines idealen Athleten zu werden.⁵⁴ Erstmals erschien er mit einem Körper, der ihn gegenüber Menschen, Heroen und Göttern spezifisch zur gewaltigen Tat qualifizierte. Die Statue imaginierte ihn als individuellen Heros und nicht als Figur des üblichen allgemeinen Körperkanons. Dies intensivierte die Wirkung der Statue und ließ $\uparrow$ staunen.

Die Pose der Ruhe war gegenüber anderen Darstellungen des Herakles eine weitere Auffälligkeit. Herakles-Statuen der Epoche stellten ihn aufrecht stehend, oft Waffen oder Attribute haltend dar, das Löwenfell tragend, das weite Teile des Körpers und das Geschlecht sichtbar beließ.

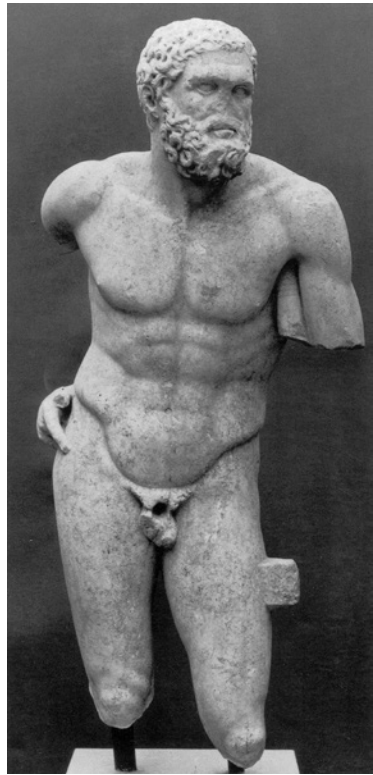


Abb. 7 *Herakles Kopenhagen*, römische Kopie einer Herakles-Statue des mittleren 4. Jhs. v. Chr., 1. Jh. n. Chr. Marmor, erhaltene Höhe 1,40 m, Inv. Nr.1720, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen.

⁵² Stewart 1997, 86-97; vgl. Daehner 2005; Hallett 2005, 1-30.

⁵³ Beispielsweise durch »Boxerohren« (Laschinger 2009, 84-85); nur einzelne römische Repliken zeigen solche Ohren.

⁵⁴ Cain 2002, 37; 41; 43; vgl. Schneider 2005, 146 (»klare Gegenposition«).

Der Blick in die Ferne oder auf Gegner zeichnete sie aus.⁵⁵ Anders bei Lysipp: Das Fell wird nicht getragen, die Keule ist Stütze und nicht Tatwaffe, die rechte Hand ist belegt, der Kopf ist gesenkt. Andererseits ließen Bart, Gesicht und Kopf des *Herakles Farnese* weder Nachdenklichkeit noch Verbindungen zum ebenfalls bärtigen Philosophenbild erkennen – ein Bildtypus, der damals als distinktive Darstellungsform noch gar nicht existierte.⁵⁶ Der *Herakles Farnese* zeigte also keinen philosophischen Helden.

Das Aufstützen war gleichwohl nichts Neues. In bezeichnend anderer Weise wurde wenige Jahrzehnte zuvor eine Herakles-Statue, der sogenannte ›Herakles Kopenhagen‹, gestaltet (Abb. 7),⁵⁷ bei der der Heros ebenfalls die linke Achsel auf seine Keule stützt, sich aber ganz anders zeigt. Der Blick ist in die Ferne gerichtet, als ersehne er die nächste Tat. Die rechte Hand ist eingestützt, hielt aber nichts und war so als tatbereits markiert. Auffällig ist auch der ponderierte Stand, die Trennung von Stand- und Spielbein, die zum oben beschriebenen kanonischen Männerbild gehörte. Sie war ein Zeichen von Bewegungspotenz.⁵⁸ Ein wirkliches Gehen war damit nicht gemeint; in einer Stützhaltung war sie nicht situativ begründet. Herakles stand in der älteren Statue vielmehr so, wie sich Bürger beim politischen Gespräch auf den Bürgerstock stützten, und er blieb durch die Ponderation symbolisch aktiv.⁵⁹

Der *Herakles Farnese* brach mit solchen im späten 4. Jahrhundert zu erwartenden Vorstellungen. Seine Haltung war situativer und momentan, die kanonische Ponderation aufgelöst. Glaubhaft war präsentiert, dass er sich selbst bewegen könnte, aber nun gestützt werden müsste. Handlungspotenz kam in realer Muskelkraft, nicht in einer abstrakten Beinbewegung zum Ausdruck.

In seinem Ausruhen nach den Taten unterschied sich der *Herakles Farnese* auch von Götterbildern des 4. Jahrhunderts v. Chr., die zwar oft eher alltäglich erscheinende Handlungen, dabei aber entfernt »selig Lebende« in Szene setzten. Müdes Ruhen blieb ihnen fremd.⁶⁰ In seinem situativen Realismus bot der *Herakles Farnese* also die konkrete

⁵⁵ Kansteiner 2000.

⁵⁶ von den Hoff 1994; Zanker 1995.

⁵⁷ Herakles Kopenhagen-Dresden: Maderna 2004, 365–366 Abb. 328–329; Vorster 2011.

⁵⁸ Fehr 1979; Borbein 1985, 255–258; zum Herakles Farnese als Gegenbild dazu: Schneider 2005, 146; Himmelfmann 2009, 143–145.

⁵⁹ Cain 2002, 45–47.

⁶⁰ Rodenwaldt 1944; vgl. Hölscher 2017, 540–541.

Erfahrbarkeit der menschlichen Mühe (*pónos*) des Lebens und damit ein neues ↑Identifikationspotenzial.⁶¹

Fassen wir die Analyse der Statue des 4. Jahrhunderts v. Chr. als ↑affektiv-ästhetisches Arrangement zusammen. Kult- und Weihestatten kam nicht die Aufgabe zu, eine heroische Figur zu kritisieren oder vor allem als individuelle, künstlerische Leistung geschätzt oder bewundert zu werden. Vielmehr musste Lysipp den Heros in einem Auftragswerk, das als ehrendes Epiphaniebild im öffentlichen sakralen Kontext gedacht war, glaubhaft präsentieren. Solches geschah immer vor dem Horizont der Vorstellungen von Auftraggebern, Bildhauern und Publikum im späten 4. Jahrhundert v. Chr., die die Statue also implizit für uns fassbar machen.

Der *Herakles Farnese* brachte die Vorstellung des Heros als eines großen Mannes der Taten zum Ausdruck, die er durch seine außerordentliche Körperkraft vollbracht hatte. Der muskulär überdisponierte Körper sprengte auch in seiner Größe menschliches Maß und den Erwartungshorizont kanonischer Götter-, Heroen- und Männerbilder: Er ließ ↑staunen, evozierte die Vorstellung von ↑Erhabenheit. Zugleich wurde Inaktivität sinnlich erfahrbar.⁶² Indem Lysipp den Heros in einer lebensweltlichen Ruhesituation und damit ↑präsent vor Augen stellte, wurde jedoch die Evokation von Nähe zum ↑Publikum gegen die durch die Größe der Statue suggerierte Distanz gestellt. Eine solche Ästhetik der Ambivalenz war Herakles-Statuen bis zu Lysipp fremd und ein neuer, affizierender Faktor der Statue.⁶³

Dabei wurde Herakles zu einem individualisierten Heros, denn der Statue war auch sympathetisches Potenzial eigen.⁶⁴ Es ging nicht um den ↑Appell zur Imitation eines Vorbildes, sondern um eine Situation, die grundsätzlich menschlich, deshalb offen für ↑Identifikation, aber ambivalent und ohne Lösung präsentiert war. Dies muss das ↑Publikum, das Lysipp im Auge hatte, fasziniert und als angemessen angesehen haben – er hätte sein Bildwerk sonst nicht so gestaltet.

Obgleich der *Herakles Farnese* die Vorstellung auf die Spitze trieb, dass Leistungsfähigkeit und Schönheit für den männlichen Körper als Agon-Maschine selbstverständlich seien, stand in der Statue der Sinn dieser Zuschreibungen auch infrage; sie wurden nicht triumphal prä-

61 Cain 2002, 50; Himmelmann 2009, 143–145; 154–158.

62 Zu Spannung und Ambivalenz als Leitmotiv vgl. Maderna 2004, 349.

63 Schneider 2005, 149 spricht von »gegeneinander ausgespielten Kontrasten«.

64 Im Sinne von Jauß 1977, 46 im Unterschied zu seiner »admirativen« ↑Identifikation.

sentiert. Zweifelnd gestellte Fragen legte jetzt sogar die ehrende Statue des größten Heros nahe.

Lässt dies Verbindungen zur Lebenswelt des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. zu? In der Statue kommt ein Interesse an einer sinnlich erfahrbaren ↑Präsenz des Heros zum Ausdruck. Ein annähernd zeitgleicher Hymnos auf Demetrios Poliorketes fasste dies in Sprache, wie die Forschung trotz einer im Text erkennbaren ironischen Haltung herausgearbeitet hat.⁶⁵ Der Hymnos rief den lebenden Herrscher als anwesenden Gott an: »Die höchsten und freundlichsten Götter sind in die Stadt gekommen. [...] Denn alle anderen Götter weilen fern von uns, haben keine Ohren, sie kümmern sich nicht um uns, oder es gibt sie gar nicht. Dich aber erblicken wir vor uns, nicht hölzern oder steinern, nein, in Wirklichkeit.« (Athenaios, *Deipnosophistai* 7, 253 d-f).⁶⁶ Im Hellenismus, der im späten 4. Jahrhundert v. Chr. begann, wurden Realitätseffekte und imaginierte Lebensnähe Kernfaktoren der ↑Ästhetik von Skulpturen.⁶⁷

Mit dem *Herakles Farnese* wurde gleichzeitig ein neuer Kontrast zum sorglosen ›Leben‹ der Götter evoziert: Herakles lebte nicht im Glück, sondern im sichtbaren Konflikt zwischen bisheriger Leistung, überwundenen Mühen, Kraftpotenzial und zukunftsöffnender Tatenlosigkeit – auch das brachte ihn Menschen näher. Alexander dem Großen (356–323 v. Chr.) hat man in den Mund gelegt, er habe seine Soldaten zum Weitermarsch im fernen Persien motiviert: »Wie ich meine, besteht für einen tüchtigen Mann der Sinn von Mühen (*pónoi*) allein in diesen selbst, die ihn zu großen Leistungen hinführen« (Arrian, *Anabasis* 5, 26, 1).⁶⁸ Selbst die Leistungen aber lagen hinter Herakles. Mühsal als ein Lebensinhalt lag auch Lysipps *Herakles Farnese* zugrunde, zugleich aber auch die Frage nach der Aussichtlosigkeit zu vieler Mühen.

Lysipp, der Schöpfer der Skulptur, schuf für die Stadt Tarent noch eine andere kolossale Statue des Herakles, die den Heros sitzend, mit aufgestütztem Kopf darstellte.⁶⁹ Das neue Interesse an Statuen, die Riesenhaftigkeit *und* Ruhen des Herakles inszenierten, dokumentiert eine weitere neue Sicht auf den Heros: Attraktiv war offenbar nun der Kontrast zwischen gewaltiger, heroenhafter Größe und Inaktivität.

Die Kontrast- und Realitätsästhetik, die der Heroisierung durch den *Herakles Farnese* eingeschrieben war, bestätigt damit durchaus, was wir

⁶⁵ Bergmann 1997; Chaniotis 2011.

⁶⁶ Übers. Treu und Treu 1987.

⁶⁷ Kunze 2002.

⁶⁸ Übers. Wirth und Hinüber 1985.

⁶⁹ Moreno 1995, 281–288 Nr. 4.41; DNO 3, 325–331 Nr. 13.

über zeitgenössische Lebensauffassungen, wenn auch nur ansatzweise, greifen können. Dass damit der am meisten autonome und stärkste Heros der griechischen Mythologie in seinem Machtpotenzial infrage stand, mag man zwar nicht mit einer »Endzeitstimmung« verbinden.⁷⁰ Damals aber wurden durch die kaum fassbaren Eroberungen und Siege Alexanders des Großen Macht und Gewalt eines Einzelnen drängend neu erfahren. Die Monarchie setzte sich als Herrschaftsform durch.⁷¹ Indem der *Herakles Farnese* die Leistungskraft eines Heros eben gerade nicht unhinterfragt rühmte, liegt es nahe, dass seine Affizierungsästhetik darauf beruhte, dass Erfahrungen der Gegenwart nun auch Zweifel an der Leistung des Einzelnen aufwarfen, dass Ambivalenzen drängender erfahren wurden. Dies hätte Lysipps lebensnahe und kontrastreiche Visualisierung des Heroischen attraktiv gemacht, die zugleich Überwältigung in statuarischer Form mit sich brachte.

Der *Hercules Farnese* in Rom

Im kaiserzeitlichen Rom war Hercules weiterhin eine Kultfigur und ein Akteur lokaler Mythen. Zugleich war die Erinnerung an ihn mit der älteren griechischen Kultur verbunden.⁷² Davon legt auch der *Hercules Farnese* Zeugnis ab (Abb. 9 und 10), die marmorne Statue also, die der athenische Bildhauer Glykon gegen 216 n. Chr. aus einem ca. 36 Tonnen wiegenden Marmorblock meißelte und inschriftlich signierte.⁷³ Er benutzte dazu, wie damals üblich, einen Gipsabguss der Bronzestatue Lysipps, den er in einem aufwändigen technischen Verfahren kopierte. Glykon bemühte sich um genaue, aber dadurch umso aufwändiger zu bewerkstelligende Nachbildung.⁷⁴

Die Statue war für die Aufstellung in den Thermen der Stadt Rom vorgesehen, die der Kaiser Caracalla damals am Stadtrand errichten ließ.⁷⁵ Dabei handelte es sich um eine gewaltige Bade- und Freizeitanlage: ein Geschenk des Kaisers ähnlich einer Villa für das Volk.⁷⁶ In solchen Thermen verkehrten tausende Menschen pro Tag; Kaiser und Veteranen, Bürger und Fremde, Männer und Frauen (allerdings getrennt).

⁷⁰ Krull 1985, 378–379.

⁷¹ Vgl. Weber 2007; Gehrke 1990, 165–196.

⁷² Ritter 1995; Stafford 2012.

⁷³ Siehe oben »Einleitung«. Gewicht: Schneider 2005, 149.

⁷⁴ Zu Kopienwesen und -technik: Landwehr 1985; Anguissola 2018; Giuliani 2022.

⁷⁵ DeLaine 1997; Gensheimer 2018, 39–241.

⁷⁶ Zanker 1997; von den Hoff 2004.

Entspannung, Körperpflege und sportliche Betätigung, aber auch Debatten um Aktuelles oder Literatur gehörten zu den üblichen Aktivitäten, denen man sich während des Bades weitgehend nackt widmete.

Der archäologische Befund der Ausgrabung beweist, dass die Statue im Inneren des Gebäudes in einem offenen Interkolumnium aufgestellt war, das auf der einen Seite den Durchgang vom Hof zum Kaltbaderaum (Frigidarium) rahmte.⁷⁷ War man auf dem Weg zum Frigidarium,⁷⁸ dann sah man die Statue von hinten. Drehte man sich im Frigidarium sodann um, stand man ihr frontal gegenüber (Abb. 5 und 8). Es ist unklar, ob die Statue auf einer niedrigen Basis oder auf einer Balustrade aufgestellt war. Jedenfalls aber konnte man ihr nahetreten und dabei ihre Größe und Qualität wahrnehmen. Nur so ließ sich auch die Bildhauersignatur am Fels neben dem Heros lesen.

Die Hercules-Statue war dadurch sinnfällig als Koloss wahrnehmbar, in ihrem ↑affektiv-ästhetischen Arrangement aber auch verkleinert. Die Halle des Frigidariums nämlich besaß mit einer Höhe von annähernd 35 Metern über einer Grundfläche von 1100 Quadratmetern gewaltige Dimensionen. In einem solchen Wahrnehmungskontext müssen sich selbst Marmorstatuen von drei Metern Höhe klein ausgenommen haben – um wieviel kleiner reale Menschen am Boden (Abb. 8).⁷⁹ Dass Größenirritationen Teil des Arrangements waren, beweisen die Kapitelle der Säulen des Raumes. An diesen waren in zehn Metern Höhe weitere, noch immer fast einen Meter hohe Nachbildungen des *Herakles Farnese* angebracht. Besucher, die neben der Hercules-Figur standen, werden sich gefragt haben, wie groß sie selbst und die Kapitellfiguren wohl waren.⁸⁰ Größeneffekte gehörten zu den drängenden Raumeindrücken. ↑Raum und Skulpturen schufen eine ↑Atmosphäre der Überwältigung. Dazu trug weiter bei, dass prachtvolle Marmorsorten der Säulen und Wandverkleidungen eine Luxuswelt aufriefen.

Der *Hercules Farnese* war dort weder Weihgeschenk noch Kultstatue. Vielmehr gehörte er zur luxuriösen Ausstattung der Thermen, die der Kaiser gestiftet hatte. Imperiale Legitimation spielte dabei eine Rolle.⁸¹ Im Frigidarium und anderen Räumen der Caracalla-Thermen

⁷⁷ Schneider 2005, 150-151 Abb. 7 (B:); Gensheimer 2018, 45 Abb. 2.1. (B'), vgl. Gensheimer 2018, 170 Abb. 4.9.; Schneider 2005, 155 Abb. 10; Heinemann u.a. 2023, 35-38.

⁷⁸ Schneider 2005, 153-157 imaginiert treffend einen realen Gang durch die Thermen.

⁷⁹ Schneider 2005, 154.

⁸⁰ von den Hoff 2004, 113-114; Schneider 2005, 156; Gensheimer 2018, 101-111.

⁸¹ Gensheimer 2018, 245-247.



Abb. 8 Rom, Caracalla-Thermen: Frigidarium. Zeichnerische Rekonstruktion der Aufstellung des *Hercules Farnese* und *Hercules Caserta*, 216 n. Chr.

begegneten Besucher auf Schritt und Tritt Marmorstatuen lebens- und überlebensgroßen Formats.⁸² In diesem Arrangement war Überlebensgröße weniger auffällig. Sie kann als Teil des Feuerwerks für den Sehsinn angesehen werden. Größeneffekte im Verbund mit der Architektur und Farbpracht trugen dazu ebenso bei wie der museale Massenaufwurf von Marmorbildern. Effekthaftigkeit und Irritation, aber auch Heraushebung und Einordnung in ein überwältigendes Raumdesign prägten die sinnliche Affizierung.

Dieses Arrangement war zugleich durch den Erwartungshorizont der Besucher bestimmt. Im frühen 3. Jahrhundert waren griechische Mythen und Kopien älterer griechischer Statuen in Rom längst omnipräsent. In den Thermen des Caracalla war dies nicht anders.⁸³ Dort lief man an riesigen mythologischen Kampfgruppen vorbei, an einer Marmorstatue des Achilles, der den kleinen Troilos gnadenlos durch die

⁸² Vgl. den Katalog bei Gensheimer 2018, 271–388 Appendix 2.

⁸³ Statuen in Thermen: Manderscheid 1981. Zu den Caracalla-Thermen: von den Hoff 2004, 108–110; Gensheimer 2018, 172–190.

Luft schleuderte. Man sah Heroen und Götter, Gewalt und maskuline Kraft; man sah nackte, kanonisch geformte athletische Männerkörper ebenso wie nackte Aphroditen in Marmor. Sogar die Porträtstatue eines kleinwüchsigen, buckligen Mannes gehörte dazu, möglicherweise eines Hofsklaven, der unterhalten sollte – ein Bildwerk, das die Thermen einer Luxusvilla umso ähnlicher machte und zu den idealen Körpern einen starken Kontrast bildete.⁸⁴ Herakles' Muskeln mögen so etwas Besonderes geblieben sein, aber sie konnten auch im Überangebot idealisierter Marmorkörper untergehen. Schließlich konnte den Badenden nicht entgehen, dass der Körper des Hercules-Kolosses – und vieler anderer Statuen in den Thermen – ebenso nackt war wie ihre eigenen. Affizierend mag dies als Vergleich tatsächlich gewesen sein. Zugleich muss es aber auch die ↑Identifikation mit griechischen, also hoch geschätzten und als vorbildlich verstandenen, Körperidealen evoziert haben: Man wurde Teil einer bewunderten Heroenkultur, die man vereinnahmt hatte, ohne physisch wirklich an sie heranzureichen.

Die Gestaltung der Marmorstatue des *Hercules Farnese* unterschied sich, sieht man vom Material ab, nicht grundsätzlich von Lysipps Statue. Glykon hat nur einzelne Oberflächendetails anders gestaltet, um die physische Anspannung zu verdeutlichen.⁸⁵ Auch seine Signatur am Felsen unter der Keule zeigt, dass es dem kaiserzeitlichen Bildhauer um mehr als schlichte Imitation ging: Die Kopie sollte selbst ein Meisterwerk sein.⁸⁶ Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Marmorstatue, anders als ihr bronzenes Vorbild, (teil-)bemalt oder vergoldet war (↑Materialität); auf jeden Fall wird ihre Oberflächenwirkung eine andere gewesen sein als die des bronzenen *Herakles Farnese*.

Aber auch dieselbe Ikonografie führte in einem anderen räumlichen Arrangement zu anderen ↑ästhetischen Effekten. Während die rechte Hand mit den Äpfeln schon in der lysippischen Statue als ein narratives Element angelegt war, wurde dies in den Caracalla-Thermen expliziter vorgetragen durch die zweiansichtige Aufstellung in der zeitlichen Folge eines Ganges durch die Räume. Zunächst sah man die Äpfel in der Hand auf dem muskulösen Rücken, und im gebildeten Wissen um den Mythos erschloss sich ihr Hinweis auf eine herausragende Tat des Hercules. Anschließend öffnete sich die Ansicht von vorne auf den ruhenden Heros.⁸⁷

⁸⁴ Rom, Villa Albani Inv. 964: von den Hoff 2004, 114 Anm. 45; Trentin 2015, 40–45.

⁸⁵ Cain 2002, 42; Schneider 2005, 149.

⁸⁶ Schneider 2005, 157; vgl. zu »Meisterkopien« Giuliani 2022.

⁸⁷ von den Hoff 2004, 118; vgl. Schneider 2005, 154; 156.

Stand man vor dem *Hercules Farnese* (Abb. 5 und 8), dann trat im Interkolumnium auf der anderen Seite des Durchgangs eine weitere Statue in den Blick: eine marmorne Hercules-Statue identischer Größe und ähnlicher Haltung, der sogenannte *Hercules Caserta* (Abb. 9).⁸⁸ Hercules war im Arrangement der Caracalla-Thermen also verdoppelt. Die ↑Narrativität jeder einzelnen Statue wurde so als Rezeptionsangebot zurückgenommen.⁸⁹

Konzentrierte man sich auf beide Statuen,⁹⁰ trat ein weiterer Effekt ein. So ähnlich ihre Haltung auch war: Labilität war beim *Hercules Farnese* auffälliger inszeniert; der *Hercules Caserta* stand stabiler, seine Fußstellung war breiter. Sein Aktivitätspotenzial erschien auch durch die weniger geneigte Kopfhaltung stärker.⁹¹ Zudem gehörten ein Stierkopf am Boden, ein Köcher und ein Bogen zu diesem Bild des Heros, was auf weitere Taten verwies und ein anderes Erzählpotenzial eröffnete.⁹² Was, so musste man sich fragen, waren die unterschiedlichen Vorstellungen und Geschichten von diesem griechischen Heros?

Beim *Hercules Caserta* handelte es sich aber ebenfalls um die Kopie einer älteren Statue, einer Skulptur, die in Anlehnung an den berühmten *Herakles Farnese* vielleicht im 2. Jahrhundert v. Chr. entstanden war. Die parallele Aufstellung zweier Kopien unterschiedlicher, aber voneinander abhängiger Statuen machte erkennbar, dass solche komplexen



Abb. 9 *Hercules Caserta*, römische Kopie einer Herakles-Statue des 2. Jhs. v. Chr. aus den Caracalla-Thermen in Rom, 216 n. Chr. Marmor, Höhe circa 3 m, Palazzo Reale Reggio di Caserta.

⁸⁸ Heute in Caserta, Palazzo Reale: Krull 1985, 191-197 Nr. 92 Taf. 9; Moreno 1995, 296 Abb. 16; Gensheimer 2018, 104 Abb. 3.11; 166 Abb. 4.7-4.8; 285-286 Nr. 12; zum Fundort: Schneider 2005, 150-151 Abb. 7 (B); Gensheimer 2018, 45 mit Abb. 2.1. (B).

⁸⁹ Gensheimer 2018, 165-172.

⁹⁰ Schneider 2005, 156-157; Gensheimer 2018, 170-171.

⁹¹ Krull 1985, 337-343.

⁹² Krull 1985, 340; zu den Spezifika des *Hercules Caserta* vgl. auch Schneider 2005, 152.

Adaptionsvorgänge möglich waren – Kopien und Nachbildungen gab es in allen Teilen des Imperium Romanum. Formale Ähnlichkeiten und Differenzen, Kopiecharakter und Bildhauersignatur hielten in den Caracalla-Thermen zum Vergleich an, ließen Unterschiede beobachten, sowohl in dem, was Lysipp und Glykon geleistet hatten, als auch in den Qualitäten des Heros.⁹³ Durch Verdoppelung und Inszenierung im ↑Raum wurde die Wahrnehmung auf die Statuen als ↑materielle Artefakte gelenkt. Ihnen und weniger dem Heros sollte ↑Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Bildästhetik und Arrangement des *Hercules Farnese* zeigen uns, so kann man zusammenfassen, dass Hercules als Heros im griechischen Sinne hier in den Hintergrund trat. Als Projektionsfläche menschlicher Erfahrungen wurde er weniger gesehen – allenfalls als Kontrastbild zu den (nackten) Körpern der Lebenden. Vielmehr traten Ablesbarkeit der mythologischen Erzählung und Objektcharakter in den Vordergrund. Glykons Marmorstatue erhielt den Charakter eines Kunstwerkes, das in einer überwältigenden, fast musealen ↑Atmosphäre auch Kennerschaft aufrief. ↑Aufmerksamkeitslenkung und Vergleich traten in den Dienst der Heroisierung der *Statue*, durch eine ↑Ästhetik, deren ↑Affektivität aus ↑Überwältigung der Sinne, skulpturaler Qualität und bildungsbezogener ↑Narrativität erwuchs. Der *Hercules Farnese* eröffnete unzählige Assoziationen und ästhetische Effekte. Effektsteigerung war, so kann man schließen, damals von hohem ästhetischen Reiz.⁹⁴

Und sie wurde im Bild eines *griechischen* Heros aufgerufen. So schrieb man die in Griechenland präfigurierte Verbindung von Männlichkeit und Stärke des Herakles in ein bildungsbezogenes ästhetisches Arrangement ein. Zugleich geschah die Heroisierung durch den Aufruf eines Modells, das aus einer als vorbildlich angesehenen Epoche stammte. Auch diese Koppelung mit der klassischen Form verlieh dem Bild männlicher Macht Überzeugungskraft. Durch die Fortführung klassischer Form und die Leistung des zeitgenössischen Bildhauers erfuhr schließlich auch die Gegenwart Bestätigung: Man war in der Lage, auf diese Weise griechische Tradition zu vereinnahmen, sie zu kopieren und zu beurteilen. Lag darin ein ↑Appell, dann weder zur Imitation des Heros noch zur ↑Identifikation mit seinen Mühen oder zur Empathie, sondern zur imperialen Aneignung von Vorbildern in der Weise, in der sie die Statuen des Hercules in Szene setzten. Das Heroische war hier um eine formale Komponente erweitert: Im Rom der hohen Kaiserzeit

93 Gensheimer 2018, 170–172.

94 Zu dieser Ästhetik in der hohen Kaiserzeit vgl. von den Hoff 2004.

wurde in Heroenstatuen als Kunstwerken eine griechische Tradition, die man als normativ erachtete und zu besitzen glaubte, durch intensivierte affizierende, ästhetische Effekte fortgeschrieben.

Eine Einordnung in die soziale und mentale Situation des frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. fällt schwer. Rom hatte damals in bedrohlicher Weise erfahren, dass Gegner wie die Markomannen weit bis nach Griechenland, ja bis nach Aquileia in Oberitalien, vordringen konnten. Eine Pandemie hatte die Bevölkerung auch in Rom dezimiert.⁹⁵ Eine extravagante Ästhetik als Reaktion darauf zu verstehen, mag eine zu einfache und auf geringer Evidenz basierende Schlussfolgerung sein. Allerdings brachten die späten Jahre des 2. Jahrhunderts n. Chr. tatsächlich visuelle Effekt- und Evidenzsteigerungen als neue ästhetische Phänomene in die Skulptur, wie wir beispielsweise an Sarkophagreliefs, an den Reliefs der Marcus-Säule in Rom und an starken Hell-Dunkel-Kontrasten beobachten können.⁹⁶ Insofern geht die Ästhetik starker Kontraste und eines sinnlichen Feuerwerks, die das Arrangement des *Hercules Farnese* erkennen lässt, mit Geschmacksvorstellungen der Zeit zusammen. Die Orientierung an den Bild- und Bildungsidealen der griechischen Klassik wurde im Zuge der damals fortlebenden sogenannten Zweiten Sophistik, der Orientierung an griechischer Bildung und Rhetorik, noch wichtiger.⁹⁷ Der *Hercules Farnese* legt Zeugnis davon ab, wie dies nicht eine schlichte Wiederaufnahme von längst Vergangenen war, sondern selbst ins Fahrwasser damals moderner Ästhetik geriet. Die Heroenstatue dokumentiert in ihrem Arrangement eine intensivierte Ästhetik des Effekts, der Kunst und der multimedialen Überwältigung.

Der *Hercules Farnese* als Ikone in der Neuzeit

Nach seiner Auffindung 1546 wurde der *Hercules Farnese* als ein beispielhaftes Kunstwerk wahrgenommen und inszeniert, so bei seiner Aufstellung im Hof des Palazzo Farnese in Rom.⁹⁸ Insofern setzte sich die Heroisierung der Statue fort, die schon in Rom in den Vordergrund

⁹⁵ Bruun 2007; Duncan-Jones 2018; Erdrich 2020.

⁹⁶ Rodenwaldt 1935; Jung 1984; Pirson 1996; Hölscher 2000.

⁹⁷ Whitmarsh 2005; Richter und Johnson 2017; vgl. von den Hoff 2004.

⁹⁸ Haskell und Penny 1981, 229-232 Nr. 46; Schneider 2005, 138-139; Stenhouse 2005, 397-401; Heinemann u. a. 2023, 41-44.



Abb. 10 Hendrik Goltzius: *Hercules Farnese*, 1617, Druck nach Kupferstich, Maße 42,1 × 30,4 cm, Inv. Nr. 17.37.59, Metropolitan Museum of Arts, New York.

getreten war.⁹⁹ Das Interesse an der übertrieben gestalteten Muskulatur als Zeichen skulpturaler Qualität, an der Monumentalität der Statue und an ihrer Betrachtung zeigt sich in einem Kupferstich, der auf eine Zeichnung von Hendrik Goltzius (1558-1617) zurückgeht (Abb. 10).¹⁰⁰ Im internen ästhetischen Arrangement des Stiches ragt die Statue des Hercules bis in die Wolken. Stünde er nicht mit gesenktem Kopf, würde er den Rahmen der Zeichnung sprengen. Die kleinen Betrachter am Bildrand richten ihre Blicke empor. Sie sind das bewundernde ↑Publikum der Statue, implizite Akteure ihrer Heroisierung zur Idealskulptur und Mittlerfiguren zum Publikum; sie verstärken den kolossalen Charakter des Bildes im

Bild.¹⁰¹ Die Größe des ›Meisterwerkes‹ ist in einer Szene der ↑Überwältigung visualisiert.

Betrachtet man den Kupferstich als eigenes Bildwerk, sieht man, anders als die Betrachter im Bild, nur den Rücken des Heros. Die Äpfel der Hesperiden sind erkennbar, aber um Hercules geht es dabei nicht. Sogar sein Kopf verschwindet fast, als solle der Blick allein auf das Relief der Rückenmuskeln gelenkt werden. Sie werden zu Objekten der ↑Aufmerksamkeit. Der Muskelmann wurde so als Vorbild für skulpturale Gestaltung inszeniert. Die antike Ideologie der Koppelung von Männlichkeit, Körperstärke, Schönheit und Heroischem schrieb man in einer vorbildhaften, gewaltigen antiken Skulptur fort.¹⁰²

99 Zur neuzeitlichen Rezeption: Moreno 1995, 416-455; zur grafischen Rezeption: Moreno 1995, 456-485.

100 Strauss 1977, 563-569 Nr. 312; Schneider 2005, 140-141; Heinemann u.a. 2023, 51-64 Abb. 2.

101 Diese Beobachtungen verdanke ich Anna Schreurs-Morét.

102 Squire 2011, 16-17; vgl. Wyke 1997; Blanshard und Stafford 2020; Mainz und Stafford 2020; Rushing 2016; vgl. auch Heinemann u.a. 2023, 60-64 mit Abb. 1 sowie zu Körper und Maskulinität von Helden um 1800 Plackinger u.a. 2024, Kapitel 2.2.

Entsprechend konnte der *Hercules Farnese* im 20. Jahrhundert als eine Ikone hegemonialer männlicher Macht verstanden und dann auch deheroisiert werden. Die Medienkünstlerin Ulrike Rosenbach zeigte 1977 auf der *documenta 6* eine fotografische Reproduktion in feministischer Perspektive (Abb. 11).¹⁰³ Sie verwendete ein rund 6,50 Meter hohes Foto – weit größer als die Statue. Es zeigte nur Kopf, Oberkörper, Arme und Geschlecht der Statue. In einem Video, das unter der linken Achsel präsentiert wurde, sah man Rosenbach selbst, wie sie ein- und ausatmend in Endlosschleife das Wort »Frau« wiederholt. Hercules blickte auf sie herab. Rosenbach kritisierte so Zuweisungen von Geschlechterrollen. Sie reduzierte den Mann

auf Muskeln und Geschlecht; lastender Stand und Labilität sind ausgeblendet. Der Heros war nurmehr ein lebloses Bild: farblos, sprachlos. Von der Frau hingegen war nur der Kopf zu sehen – sie ist Geist und Intellekt. Und sie sprach und bewegte sich in Farbe. Wieder hielt Hercules zu einer Kontrastierung an; eine ↑Ästhetik medialer und geschlechtsbezogener Kontraste war nun Ausgangspunkt der ↑Affektivität des Bildes. So relitätsnah und lebensecht der lysippische Herakles gestaltet war: Bei Rosenbach wurde Lebendigkeit auf die Frau übertragen (↑Präsenz) und dem Mann abgesprochen. Deheroisiert wurde so eine Ikone der Männlichkeit, die ihre Geschichte als Visualisierung eines zukunftslosen, den Sinn des übertrainierten Männerkörpers infrage stellenden Helden begonnen hatte.



Abb.11 Ulrike Rosenbach: *Hercules – Herakles – King Kong ... die Vorbilder der Mannsbilder*, 1977, Foto- und Videoinstallation. Staatliches Museum Schwerin. © Ulrike Rosenbach / VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.

¹⁰³ Paul 1989; Rotermund 2012, 126–127 Abb. 87.

3 Vergils *Aeneis* (19 v. Chr.)

Vom römischen Nationalepos zum klassischen Affizierungsmuster

Einleitung

Epen sind aus der Mode gekommen, zumindest in der Literatur, wo sie ursprünglich hingehören, und wenn man die *epics* des Films nicht direkt vergleichen möchte. Wer dem Heroischen in der vormodernen Literatur nachgehen will, kommt an der Gattung des Epos aber nicht vorbei. Was es hieß, ein Held zu sein und heldisch zu handeln, ließ sich bis ins 18. Jahrhundert vorzüglich vor dem Hintergrund des – in Theorie und Praxis gern auch als »Heldenlied« (*carmen heroicum*) bezeichneten – Epos bemessen. Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von ästhetischen, kultur- und emotionsgeschichtlichen Fragen, die uns auch heute noch einen produktiven Dialog gerade mit den wirkmächtigsten Epen der Vormoderne ermöglichen.

Dieses Kapitel könnte auch von Homer handeln, mit dem man traditionellerweise die europäische Literatur beginnen lässt (obwohl es mit Hesiod einen ernsthaften Konkurrenten dafür gibt) und zumal *Ilias* und *Odyssee* heute einen höheren Bekanntheitsgrad als die *Aeneis* haben (was nicht immer so war). Unter den vielfältigen Heldenentwürfen des antiken Epos ist jener der *Aeneis* aber in seiner Wirkung mindestens genauso bedeutsam wie jener der homerischen Epen. Dieses Kapitel stellt in einem ersten Schritt eine ganze Reihe von heroischen Paradigmen vor, welche die *Aeneis* maßgeblich einführte und zum Erfolg werden ließ. Außerdem ist Vergils Epos für die in diesem Buch angestellten Überlegungen zum Konzept von ↑Affizierung ein besonders geeignetes, ja geradezu plakatives Beispiel, an dem sich auf knappem Raum viel zeigen lässt. Der nächste Schritt entwickelt diesen Gedanken in zwei Richtungen: Zum einen wurde der *Aeneis* stets eine herausragende affizierende Kraft zugeschrieben, die sich zunächst schlicht im Ausdruck von Emotionen manifestiert. Richard Heinze, der die moderne Aeneis-Forschung am Beginn des 20. Jahrhunderts mit einem heute noch unverzichtbaren Buch zu Vergils »epischer Technik« einläutete, stellte fest, dass Vergil »eine affektische Szene an die andere« reihe und »uns seine Menschen ganz überwiegend im Zustande des Affekts« zeige.¹ In

¹ Heinze 1915, 285–286.

der jüngeren Forschung wurde die *Aeneis* u.a. als »Epos der Affekte« oder als »epica del sentimento« bezeichnet.² Zum andern lässt sich die der *Aeneis* zugeschriebene Affizierung aber auch ganz offensichtlich auf eine gesellschaftsbildende Kraft ausdehnen. Als der ultimative Bezugspunkt für eine neue Gesellschaft nach dem Ende der Republik und am Beginn des augusteischen Prinzipats entworfen, wurde sie unmittelbar nach ihrem Erscheinen begeistert zum römischen »Nationalepos« und zum Klassiker der römischen Literatur erhoben. In Verbindung mit der emotionalen »Stimmung« (↑Atmosphäre) des Werks und eine These dieses Beitrags vorwegnehmend, ließe sich vielleicht sagen, dass die *Aeneis* die Römer auf ein neues Selbstverständnis unter den Bedingungen des Prinzipats heroisch *einstimmte*. Dass es sich dabei keineswegs um eine Hurra-Stimmung handelte, sondern neben Hoffnungen gerade auch tragisches Leid betont wurde, ist ein charakteristischer Teil der heroischen Affizierungskraft dieses Epos. Wieder und wieder wurde im Lauf der Rezeptionsgeschichte des Textes versucht, die gesellschaftsbildende »Stimmung« der *Aeneis* für die eigene Zeit zu aktualisieren und so ein Modell des Heroischen mit der Frage nach sozialer Identität zu vermitteln. Dabei stand die Rezeption auch stets im Bann des Status der *Aeneis* als »Klassiker« *par excellence*, was seinerseits Fragen nach dem Verhältnis von Heroischem und Klassischem aufwirft. In einem letzten Schritt werden diese Fragen zur Aushandlung von Heroischem und Gesellschaft und zum Verhältnis von Klassischem und Heroischem skizziert.

Die heroischen Paradigmen der *Aeneis*

Die *Aeneis* erzählt in Weiterführung des Mythos vom Trojanischen Krieg von der Flucht des Trojaners Aeneas nach der Eroberung Trojas durch die Griechen, von seinen Irrfahrten, die ihn nach Italien führen, von den Kämpfen gegen die ihm dort feindlich gesinnten Stämme und von seinem endlichen Sieg, der die Grundlage für die spätere Gründung Roms durch seinen Nachfahren Romulus darstellt. Rom und besonders das gegenwärtige Rom unter Augustus, der sich bewusst in die genealogische Linie von Aeneas und Romulus stellte, wird dabei durch zahlreiche Anspielungen und Vorverweise als das Telos der Geschichte umrissen, das den mythischen Ereignissen Sinn verleiht. Die in der *Aeneis* erzählte Geschichte wird dadurch zum »Gründungsmythos« des

² Rieks 1989, 9; Conte 2007.

römischen Reichs, Aeneas zum ›Stammvater‹ der Römer. Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich eine Reihe von teils innovativen und jedenfalls wirkmächtigen heroischen Paradigmen.

Vergil hat mit Aeneas den Prototypen des epischen Helden geschaffen, der für eine größere Sache kämpft. Der Achill der *Ilias* ist ein Einzelgänger, der die Griechen durch seinen Zorn zunächst in größte Gefahr bringt, um ihnen dann mehr aus persönlicher Rache als aus sozialer Verantwortung den Sieg gegen die Trojaner zu sichern. Der Jason des Argonautenepos von Apollonios von Rhodos, des neben den homerischen Epen wichtigsten antiken Epos vor Vergil, wird von seinem bösen Onkel mit der Suche nach dem Goldenen Vlies auf eine *mission impossible* geschickt, die nur dazu dienen soll, ihn zu beseitigen. Einen Helden in der Mission der Geschichte (der in gewisser Weise Hegels Diktum vom Helden als »Geschäftsführer des Weltgeistes«³ antizipiert) hat es in dieser Klarheit bis zu Vergil nicht gegeben.

Aeneas wird damit auch zu einem Prototypen des gesellschaftsstiftenden Helden. Nicht von ungefähr wird er gern als römischer ›Nationalheld‹ bzw. die *Aeneis* als römisches ›Nationalepos‹ tituiert (wobei man natürlich nicht alle modernen Vorstellungen von »Nation« auf die augusteischen Römer übertragen soll).⁴ Über die allgemeine Funktion als Nationalheld hinaus ist Aeneas aber auch in dem Sinn sozial, dass er in Abhebung von transgressiven, individualistischen Helden wie etwa dem homerischen Achill sein Handeln stets aus seiner Verantwortung und Pflicht gegenüber seinem Kollektiv (bzw. den dafür zuständigen Göttern) ableitet. Das spiegelt sich u.a. in den zwei häufigsten sprachlichen Attributen, die ihm gegeben werden: Er ist gegenüber seinen Gefolgsleuten ein ›Vater‹ (*pater*) und wird von der schwer übersetzbaren *pietas* geleitetet (»Pflichtbewusstsein« gegenüber den Menschen, »Frömmigkeit« gegenüber den Göttern). Definitionen von Heldentum, die dieses primär über »Exorbitanz« im Sinn von »Ungebundenheit« und »Regelwidrigkeit« bestimmen,⁵ treffen auf den eher normfolgenden und normbildenden Aeneas kaum zu.

Wenn man sich fragt, worin denn dann seine heroische Leistung besteht, wird man sie am besten im Leiden (↑(Mit-)leid) erkennen. Alle epischen Helden vollbringen anstrengende Arbeit und leiden in gewisser Weise darunter. Mit Odysseus haben wir auch bereits das Modell eines

3 Hegel 1986 [1837], 46.

4 Pink 2019.

5 So z.B. einflussreich von See 1978, 37–38; vgl. Miller 2000 und im Grundsatz schon Hegel.

epischen Erzduldners, der sich wesentlich über sein Leiden definiert. Das Besondere an Aeneas' Mühen ist aber eben, dass er sie für die größere Sache erleidet und daran – je nach Interpretation – gelegentlich verzweifelt oder gar als Individuum zerbricht: »*tantae molis erat Romanam condere gentem*«, heißt es dazu programmatisch am Beginn (1,33), »eine so gewaltige Last war es, das römische Volk zu gründen«. ⁶ Dieses neue heroische Ideal des pflichtbewussten Leidens für die größere Sache macht Aeneas zu einem zumindest entfernten (zeitlich auffällig nahen) Vorläufer von Jesus Christus, wobei Letzterer ebenfalls in den Kategorien des Heroischen verstanden werden kann. ⁷ Der damit zu beobachtende Grundkonsens in der Heroisierung der beiden Gestalten erleichterte zweifellos die bekannte Vereinnahmung Vergils und der *Aeneis* durch das Christentum seit der Spätantike. Nur beispielsweise erinnert sei hier aus jüngerer Zeit an Theodor Haeckers geflügelte Einordnung von Vergil als *anima naturaliter Christiana* und an T.S.Eliots Interpretation von Aeneas als »the prototype of a Christian hero«. ⁸

Eine andere, stärker innerweltliche Perspektive auf Aeneas' heroisches Leiden lässt ihn als *tragischen* Helden erscheinen. Tragische bzw. ganz konkret der Tragödie entlehnte Elemente in der *Aeneis* wurden zu allen Zeiten gesehen und trugen zu ihrer Affizierungskraft bei. Für eine bestimmte Episode, nämlich für die durch Aeneas' weltgeschichtliche Mission verhinderte Liebesgeschichte mit der karthagischen Königin Dido, hat sich der Begriff »Dido-Tragödie« als regelrechter Fachterminus in der Vergilforschung etabliert. Tatsächlich zeigt sich an keiner anderen Episode die grundsätzliche Spannung von politischer Sendung und individuellem Glück so prägnant wie hier. Aber auch sonst herrscht eine tragische Grundstimmung vor. Mehr als die Hälfte der zwölf Bücher der *Aeneis* endet mit dem ↑Tod einer Figur. Im Spektrum der zum Ausdruck gebrachten Emotionen dominieren Leid und ↑Mitleid, ⁹ ein Effekt, der durch den »dunkle[n], auf ernste Erhabenheit gestimmte[n] Sprachstil« ¹⁰ weiter verstärkt wird. Das vom Erzähler u.a. in diversen Kommentaren (siehe unten) zum Ausdruck gebrachte Mitleid ist dabei ganz auf Aeneas konzentriert, wodurch der hohe Preis unterstrichen wird, den er für die Erfüllung seiner Mission bezahlt.

6 Alle Übersetzungen in diesem Kapitel stammen vom Verfasser.

7 Zilling 2011; Aurnhammer und Steiger 2020.

8 Haecker 1931, 135–140; Eliot 1953, 10.

9 Statistisch belegt bei Rieks 1989, 109–111; 139; 257; zu Mitleid als Leitemotion auch Heinze 1913, 286.

10 Rieks 1989, 110.

Aeneas' leidvolle Erfahrungen lassen sich schließlich auch im Paradigma eines »postheroischen« Helden deuten, unter dem hier Nuancen von Veralltäglicdung, Antiheroismus, Ambivalenz und Reflexion zusammengefasst werden. Eine gewisse Veralltäglicdung ist in der Rezeption da zu greifen, wo Aeneas als Sinnbild für die »Reise des Lebens« und ähnliche Variationen auf die *condicio humana* begriffen wird. »Die ganze menschliche Existenz spiegelt sich in den Fahrten des Aeneas«, schreibt etwa Ernst Robert Curtius in einem Beitrag zum zweitausendsten Geburtstag von Vergil; ähnlich C.S.Lewis: »In making his one legend symbolical of the destiny of Rome, he has, willy-nilly, symbolized the destiny of Man«; und mit Betonung des (post-) heroischen Aspekts Jacques Perret: »Virgile a compris que l'héroïsme humain est celui d'un pèlerin lassé, poussièreux.«¹¹ Diese und ähnliche Aussagen weisen auf ein Wirkungsprinzip, das alle Rezipient:innen zu allen Zeiten ein Stück allgemeinmenschlichen Heldentums aus der *Aeneis* abschneiden und es dann für sich selbst weiterverarbeiten ließ (wobei diese individuellen Stücke natürlich in den jeweiligen sozialen und politischen Kontext integriert waren und so in einem gesellschaftlichen Heroismus aufgehen konnten – dazu unten mehr).

Eine auf Ideologiekritik und Antiheroismus zugespitzte Interpretation von Aeneas' Tragik stellen hingegen die sogenannten »pessimistischen« Lesarten dar, die im Text implizit die Frage gestellt sehen: »War die Begründung eines Weltreichs die menschlichen Opfer wirklich wert?« Hohen Bekanntheitsgrad hat z.B. Adam Parrys Formulierung von den »two voices« erlangt, mit denen Vergil in der *Aeneis* spreche: einer öffentlichen, panegyrischen Stimme, die Rom und Augustus feiere, stehe eine private, leidende und zweifelnde Stimme gegenüber, welche die öffentliche Stimme konstant unterlaufe.¹² Die Rezeptionsgeschichte der *Aeneis* seit dem ursprünglichen augusteischen Kontext lässt sich im Anschluss daran als Ringen zwischen einer dominanten, aber vereinfachenden herrschaftsaffirmierend-»augusteischen«¹³ und subtileren, potenziell destabilisierenden, »ambivalenten« Lesarten deuten.¹⁴

Selbst wenn man weder Pessimismus noch Ambivalenz aus dem Text heraushört, wird man ihn doch noch insofern »postheroisch« nennen

¹¹ Curtius 1930, 741; Lewis 1942, 39; Perret 1952, 138; weitere Beispiele von der Spätantike bis zur Moderne bei Wlosok 1982, 11; 1985, 220–221.

¹² Parry 1963.

¹³ Prominent u.a. Quint 1993.

¹⁴ Thomas 2001; vgl. Kallendorf 2007; für ein bewusstes Aushalten der dem Text eingeschriebenen Ambivalenz z.B. Conte 2007, 125–142.

können, als er ein traditionelles, kriegerisches und insbesondere homerisches Heldentum reflektiert und dagegen ein ›zivilisierteres‹¹⁵, stärker an soziale Verantwortung und Gesetzlichkeit gebundenes Heldenideal stellt. Gerhard Binder interpretiert Aeneas' Kämpfe in Italien z. B. im Rahmen der von Cicero formulierten juristischen Prinzipien des *iustum bellum* und der *pacta servanda*.¹⁶ Aeneas' widerwillige, diese Prinzipien befolgende Kriegsführung sei ein »ethische[r] Quantensprung auf dem Weg zu einem modernen Kriegsvölkerrecht und – noch weiter gehend – zur Ächtung des Krieges«.¹⁷ Im Kontrast dazu ist Aeneas' hauptsächlicher Antagonist Turnus, der die Kämpfe der italischen Stämme gegen die Trojaner anführt und in 6,89 sogar explizit »alius [...] Achilles« genannt wird, in seiner Wildheit oft als homerisch gedeutet worden. Auch die zwei leichtsinnigen Trojaner Nisus und Euryalus, die in einer bekannten Episode aus dem 9. Buch auf einem nächtlichen Streifzug ein unnötiges Gemetzel im Lager der schlafenden Feinde anrichten, würden in dieser Interpretation ein antiquiertes Heldenideal verkörpern.

Affizierungsformen

Auf welche Weise entfalten die oben diskutierten Heroismen nun ihre Wirkungskraft? In diesem Abschnitt soll das verstreut schon Genannte systematischer erfasst und weiter ergänzt werden.

Auf einer grundlegenden und allgemeinen Ebene muss man für die Affizierungskraft der *Aeneis* das ganze Arsenal der für das Genre (↑Gattung) des Epos überhaupt gängigen Bau- und Stilformen berücksichtigen.¹⁸ Dazu zählen z. B. Metrik (Hexameter), hoher ↑Stil, typische Motive (z. B. Götterzorn, Omina) und Szenen (z. B. Kampf- und Verwundungsszenen), der sogenannte ›Götterapparat‹ (die Handlungsebene der Götter über der Handlungsebene der Menschen), epische Gleichnisse und Kataloge (z. B. der Katalog der italischen Helden im 7. Buch), um nur einige besonders prominente Elemente zu nennen. Oft schon einzeln und erst recht in ihrem Zusammenspiel in der epischen Erzählung sind all diese Elemente seit der griechischen Archaik mit ↑Erhabenheit, Feierlichkeit und ↑Pathos assoziiert und versetzen so in eine heroische Grundstimmung.

15 Otis 1964.

16 Binder 2019, Bd. 1, 276–287.

17 Binder 2019, Bd. 1, 283.

18 Reitz und Finkmann 2019.

Aufbauend auf diesen allgemeinen Bauformen könnte eine Reihe von individuellen, für Vergil und die *Aeneis* charakteristischen Ausprägungen herausgearbeitet werden, die aber insgesamt für das Affizierungspotenzial des Werks kaum entscheidend sind.¹⁹ Entscheidend in dieser Hinsicht scheinen vielmehr größere, über die Gattungstradition hinausgehende Merkmale zu sein: a) der schon erwähnte durchgängig hohe Affektpegel der Figuren; b) eine besondere narrative (↑Narrativität) Konfiguration durch die ambivalente, »subjektive« und »lyrische« Stimme des Erzählers; c) der dem Text eingeschriebene soziale ↑Appell.

Das Prinzip der »Figuren im Affekt«

Für den durchgängig hohen (und insgesamt eher tragisch gefärbten) Affektpegel der Figuren sind Beginn und Ende – Aeneas' erster ↑Auftritt und die Schlusszene – gute Indikatoren. In der *in medias res* eröffnenden Geschichte findet sich Aeneas zunächst in einem tobenden Seesturm, der bereits sinnbildlich für den inneren Zustand seiner selbst und der mit ihm aus Troja geflüchteten Gefährten stehen mag. Das erste, was wir dann von Aeneas sehen bzw. hören, ist ein »kaltes Entsetzen, das ihm durch die Glieder fährt« (»solvuntur frigore membra«; 1,92) und seine mit zum Himmel gestreckten Armen erhobene Klage darüber (»ingemit [...] tendens ad sidera palmas«; 1,93), dass ihm das Glück, wie die anderen trojanischen Helden vor Troja zu sterben, verwehrt geblieben sei. Nach der Rettung an die karthagische Küste folgen Sorge und Kummer um die Gefährten und um die Zukunft: Nachdem Aeneas Durchhalteparolen ausgegeben hat, ist er »krank von quälenden Sorgen, zwingt sich zu einem hoffnungsvollen Gesichtsausdruck und verbirgt tiefen Schmerz im Herzen« (»curisque ingentibus aeger / spem vultu simulat, premit altum corde dolorem«; 1,209). Die bald folgende Betrachtung der Reliefs am Tempel von Karthago, die Szenen aus dem trojanischen Krieg zeigen, ist von Klagen und Tränenströmen begleitet (1,459 »lacrimans«; 1,462 »lacrimae«; 1,465 »largoque umectat flumine vultum«; 1,470 »lacrimans«).

In der viel diskutierten Schlusszene der *Aeneis* besiegt Aeneas seinen Kontrahenten Turnus im Zweikampf und lässt sich fast schon von dessen Flehen um Gnade erweichen, als er plötzlich an Turnus das Wehrgehenk

19 Für metrische, stilistische und rhetorische Mittel zur Steigerung von Pathos bzw. Erhabenheit z.B. zusammenfassend Rieks 1989, 11-12; eine detaillierte Fallstudie zum Phänomen der Enallage z.B. bei Conte 2007, 5-63 (Kapitel »Anatomia di uno stile: l'enallage e il nuovo sublime«).

seines besten Freundes Pallas erblickt. Dadurch wieder schmerzvoll an die Tötung des Pallas durch Turnus erinnert (»saevi monumenta doloris«; 12,945), gerät Aeneas in »lodernde Wut und schrecklichen Zorn« (»furiis accensus et ira / terribilis«; 12,946-7) und tötet Turnus. Diesem fährt nun seinerseits »kalter Schmerz durch die Glieder« (»solvuntur frigore membra«; 12,951; dieselben Worte wie für Aeneas oben 1,92) und er haucht sein Leben im letzten Vers des Werks »mit Seufzen« (»cum gemitu«) und »voll Unmut« aus (»vitaque [...] fugit indignata«; 12,952).

Aeneas' Geschichte hat also in Todesangst begonnen und in lodernder Wut geendet, was einen durchaus repräsentativen Eindruck von der Intensität der dazwischenliegenden Emotionen gibt. Obwohl er das Zentrum der Affektdarstellung bildet, erstreckt sich das Prinzip der »Figuren im Affekt« auch auf Nebenfiguren, wofür hier ein Beispiel genügen muss, das für die Vermittlung der Affekte an das ↑Publikum und ihre hermeneutische Deutung offensichtlich aufschlussreich ist: In der oben erwähnten Episode von der Exkursion der mordlustigen Trojaner Nisus und Euryalus ins feindliche Lager spielt die Mutter des jungen Euryalus eine wichtige Rolle, zuerst in Abwesenheit, als Euryalus darum bittet, seine Mutter in den gefährlichen Plan nicht einzuweihen (was alle zu Tränen rührt; 9,284-302), vor allem aber dann am Ende, als die öffentliche Klage der Mutter über ihren toten Sohn die Episode sehr prominent abschließt (9,473-497). Die affizierende Kraft dieser Szene wird u.a. durch ein antikes Rezeptionsdokument belegt: Quintilian zitiert in seiner ca. 100 n. Chr. erschienenen Redelehre einen Vers daraus als Beispiel für die Qualität der sprachlichen »Anschaulichkeit« (*evidentia*), die Emotionen (*affectus*) so lebhaft hervorruft, als ob wir bei den Ereignissen selbst dabei wären (6,2,32). Konkret handelt es sich dabei um die unmittelbare Reaktion der gerade am Webstuhl sitzenden Mutter auf die Nachricht vom Tod ihres Sohnes: »ihren Händen entgleitet das Schiffchen, die Fäden wickeln sich ab« (»excussi manibus radii, revolutaque pensa«; 9,476). Als Reaktion auf die Klage wird bei Vergil die »Erschütterung« der Trojaner (»hoc fletu concussi animi«) und »gramvolles Stöhnen« (»maestus [...] gemitus«) berichtet, und weil die Trojaner eine Affektansteckung (↑Affizierung) fürchten, die ihren Kampfesmut zu lähmen drohten, wird die Mutter kurzerhand abgeführt und nach Hause geleitet (498-502). Es scheint so, als ob dieser Epilog von der klagenden Mutter und den erschütterten Trojanern eingeführt wurde, um die Episode von Nisus und Euryalus vom Ende her emotional zu evaluieren bzw. ein entsprechendes Identifikations- (↑Identifikation) und Deutungsangebot zu machen. Wenn das interne Publikum so fühlt, wie sollte dann das reale Publikum fühlen?

Allgemein ist damit die Frage aufgeworfen: Welche Rolle spielt die Darstellung von »Figuren im Affekt« für die Deutung der *Aeneis* und den von ihr ausgehenden Appell? Diese Frage hängt eng mit den im Folgenden zu behandelnden Punkten zur Stimme des Erzählers und zum sozialen Appell zusammen.

Die Stimme des Erzählers (ambivalent, subjektiv, lyrisch)

Die affizierende Kraft der *Aeneis* beruht wesentlich auf einer besonderen, in der epischen Tradition innovativen Konfiguration der Erzählstimme. Betrachten wir als ersten Aspekt dieser Konfiguration denjenigen der ambivalenten »Botschaft«, die in der modernen Forschung gern unter dem Schlagwort der *second voice* diskutiert wird. Manche Interpreten sprechen demgegenüber wohl zutreffender von einer Vielheit von Stimmen, einer »Polyphonie« bzw. einer »Polyzentriertheit« des Textes, die sich darauf gründet, dass allen Figuren – auch denen, die der teleologischen Richtung der Erzählung zuwiderlaufen – ihr Recht gegeben wird und der Erzähler sich empathisch (↑Identifikation) in sie einfühlt.²⁰ Die eben besprochene Episode von Nisus und Euryalus ist hier aufschlussreich. Die Interpretation wird u.a. dadurch ambivalent, dass sich unmittelbar nach dem Tod von Nisus und Euryalus der Erzähler mit einem Lobpreis der beiden einschaltet: »Glücklich ihr beiden! («Fortunati ambo!») Wenn meine Dichtung irgendetwas vermag / wird kein Tag euch je dem Gedächtnis der Zeiten entreißen, / solange Aeneas' Geschlecht den unbeweglichen kapitolinischen Fels / bewohnen und der römische Vater [d.i. Jupiter] dort die Herrschaft innehaben wird« (9,446-449). Wenn wir unsere Interpretation der Episode auf diesen emotionalen Aus- und Zuruf des Erzählers aufbauen, könnten wir geneigt sein, darin schlicht eine Verherrlichung von römischem Heldenmut zu sehen. Die Klage der Mutter und die Erschütterung der Trojaner könnten wir dann als Warnung vor einer schlechten, moralzersetzenden Einstellung sehen. Es gibt aber gute Gründe, der Klage der Mutter und den Reaktionen darauf ihr eigenes Recht zu geben: Warum hätte Vergil sie sonst so eindringlich und anschaulich gestaltet, dass sie Quintilian als Musterbeispiel emotionaler Evidenzerzeugung zitiert? Hätte er nicht wissen müssen, dass die Stellung am Ende für die Evaluierung der Episode besonderes Gewicht hat und ihr emotionaler Eindruck nicht leicht zu löschen ist? Und um von hier aus wieder zum Erzählerkommentar zurückzukommen: Warum nennt Vergil Nisus und Euryalus

²⁰ Zum Beispiel Conte 2007, 91-124.

eigentlich »glücklich« (*fortunati*) und verspricht ihnen ewigen literarischen Nachruhm? Weil Vergil ihre Mordlust honoriert (was gar nicht zu seinen leitenden heroischen Paradigmen passen würde) oder weil er sie als tragisches Opfer ihrer eigenen Verblendung sieht und mit ihrer Tragik sympathisiert? Man könnte also bereits den Erzählerkommentar selbst »doppelstimmig« lesen, insofern Nisus und Euryalus einerseits in die Teleologie der auf Rom zulaufenden Geschichte eingebunden, andererseits aber auch kritisiert und bedauert werden. Die Perspektive der Mutter am Ende würde die *second voice* dann noch weiter verstärken.

Auch die Tötung des Turnus am Ende der *Aeneis*, von der bereits die Rede war, ist ein gutes Beispiel für eine ambivalente Botschaft – tatsächlich stand diese Szene im modernen Disput um eine *second voice* oft im Mittelpunkt. Warum tötet Aeneas den bereits besiegt und um Gnade flehenden Turnus? Ist Aeneas' Zorn »gerecht« oder zeigt er den moralischen Bankrott des Helden? Wurde letzterer selbst ein Opfer seiner Mission? Auch wer für gerechten Zorn und rechtmäßige Tötung argumentiert,²¹ wird zugestehen müssen, dass das abrupte und offene Ende irgendwie schockiert. Wie es von den römischen Zeitgenossen aufgenommen wurde, wissen wir nicht. Facetten der Schockierung sind uns aber z.B. überliefert in spätantiker christlicher Kritik an der Schlusszene und der daran festgemachten Inhumanität von Aeneas, in der Hinzudichtung von diversen Happy Ends in der Frühen Neuzeit und natürlich in den modernen Diskussionen um Vergils *second voice*. In gewisser Weise ist diese Schockwirkung aber nur ein starker, abschließender Nachhall der durchgehenden Polyphonie der Erzählung, in der unaufgelöste Spannungen und Konflikte den Rezipienten eine affektive und reflexive Aufgabe stellen. Mit Isers Rezeptionsästhetischer Theorie könnte man diese Spannungen auch als »Leerstellen« interpretieren, von denen ein besonderer Appell ausgeht. Ein solcher Hinweis auf Isers Leerstellentheorie findet sich tatsächlich bei Viktor Pöschl in Bezug auf das offene Ende der *Aeneis*.²² Allgemeiner und ohne diesen Punkt weiter auszuführen, spricht Rudolf Rieks in Bezug auf die Affizierungskraft der *Aeneis* von einer »eigentümlichen Suggestion des Unausgesprochenen, der Leerstellen [...], die Vergil wie kein anderer antiker Dichter der emotionalen Phantasie seiner Rezipienten anbietet«.²³

Ein zweiter Aspekt der spezifischen Konfiguration der Erzählstimme

21 So etwa Wlosok 1990; Binder 2019, Bd. 1, 287-296 mit aktueller Übersicht über die Debatte.

22 Pöschl 1977, 82-84.

23 Rieks 1989, 21; 260 (Zitat 260).

in der *Aeneis* ist das, was man in der Forschung ihren »subjektiven ↑Stil« genannt hat:²⁴ Der schon besprochenen einführenden *Empathie* gegenüber den Figuren steht in diesem Konzept die *Sympathie* des mitempfindenden Erzählers zur Seite, in dessen Subjektivität die Perspektiven der Figuren eine gewisse emotionale Einheit finden. Da die Figuren das Zentrum der Erzählung bilden, ist alles Erzählte durch diese integrierende Sympathie bereits subjektiv vorgefiltert und mit der Emotionalität und Reflexivität des Erzählers aufgeladen. Als Leser haben wir deshalb z.B. nicht so sehr den Eindruck, Aeneas im Seesturm zu sehen, sondern Vergils mitfühlende Perspektive auf Aeneas im Seesturm. Diese affizierte und affizierende Dauerpräsenz des Erzählers steht im Kontrast mit dem Homer oft nachgesagten »objektiven Stil«, in dem sich der Erzähler zurücknimmt und damit zumindest den Eindruck einer sich selbst erzählenden Welt gibt – gewisse Ähnlichkeiten mit Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung sind hier unverkennbar.

Die Mittel bzw. Manifestationen des subjektiven Stils sind vielfältig und im Detail unendlich, wenn man ernst nimmt, dass er durch das allem Erzählten zugrunde liegende subjektive Bewusstsein des Erzählers generiert wird. Dann wird, wie z.B. Otis argumentiert, die ganze erzählte Welt (abgesehen von den Figuren auch z.B. Handlungen, Motive, Naturbilder, Farben) zu einem großen Symbolsystem, in dem sich durch Empathie, Sympathie und darauf beruhende Identifikation die Innenleben der Figuren, des Erzählers und der Rezipienten verbinden. Ein triviales Beispiel dafür wäre wieder der Seesturm am Beginn, wenn wir ihn als Sinnbild für das Innenleben der Figur Aeneas verstehen, das uns der Erzähler Vergil empathisch und sympathetisch berichtet, und wir als Rezipienten dann ähnlich ein- und mitfühlen, in eine düstere Stimmung versetzt werden, uns Gedanken über die Unstetigkeit des Lebens machen usw.

Die offensichtlichste Manifestation des subjektiven Erzählers in der *Aeneis* ist aber sein vergleichsweise häufiges und z.B. bei Homer in diesem Ausmaß ganz unvorstellbares Hervortreten in eigener Sache, z.B. durch Kommentare, Bewertungen, Ausrufe und Anreden (Apostrophen) an die Figuren. Diverse Beispiele sind uns bereits begegnet, so z.B. der Kommentar »eine so gewaltige Last war es, das römische Volk zu gründen« (1,33), oder die an Nisus und Euryalus gerichteten Apostrophe nach ihrem Tod: »Glücklich ihr beiden! Wenn meine Dichtung irgendetwas vermag / wird kein Tag euch je dem Gedächtnis der Zeiten

²⁴ Otis 1964; vgl. Conte 2007, 91-124.

entreißen [...]« (9,446-447).²⁵ Die lebhafte Anteilnahme des Erzählers wird darüber hinaus an eingeschalteten Wendungen wie *heu quid agat?* (»ach, was sollte er/sie tun?«) greifbar, die aus moderner narratologischer Perspektive als »erlebte Rede« verbucht werden könnten. Das Grundmerkmal von erlebter Rede ist, dass sich der Erzähler so in die Figur hineinversetzt, sich so mit ihr identifiziert, dass sich nicht mehr entscheiden lässt, wessen Bewusstsein hier eigentlich wiedergegeben wird. Wenn nun z.B. der Götterbote Merkur Aeneas dazu mahnt, seine Mission über seiner Affäre mit Dido in Karthago nicht zu vergessen, wenn dann Aeneas verzweifelt überlegt, wie er seine von den Göttern befohlene Abfahrt Dido beibringen soll, und wenn es dann heißt: »heu quid agat, quo nunc reginam ambire furem / audeat adfatu?« (»Ach, was sollte er tun, mit welchen Worten sollte er sich der vor Liebe rasenden Königin nähern?«, 4,283-284), so mischt sich hier die Aufregung des Erzählers derart mit jener der Figur, dass wir nicht mehr zuordnen können, wem diese Fragen der Sache nach durch den Kopf gehen. Alessandro Perutelli, der Vergil die Erfindung dieses Stilmittels in der Antike zuschreibt, hat den Effekt der damit erzielten Überlagerung der Stimme des Erzählers und der Stimme der Figur als eine Steigerung der pathetischen Intensität interpretiert, da auf diese Weise gleich zwei Subjektivitäten statt nur einer emotional involviert seien.²⁶

Ein dritter Aspekt der besonders affizierenden Erzählstimme der *Aeneis* ist ihre lyrische Färbung. Einer der Pioniere der deutschen Altertumswissenschaft, Barthold G. Niebuhr, stellte launig fest, dass Vergil in der *Aeneis* seinen Beruf verfehlt habe, denn von Haus aus sei er eigentlich Lyriker, nicht Epiker gewesen (wobei sich das Lyrische zweifellos auf Vergils Erstlingswerk, seine bukolischen *Eklogen*, bezieht).²⁷ Heute wird im lyrischen Einschlag der *Aeneis* dagegen eine Innovation in der epischen Tradition und eine besondere Qualität gesehen.²⁸ Viel von dem, was man die lyrische Affizierungskraft der *Aeneis* nennen könnte, lässt sich als Variation des bereits zur Ambivalenz und zum subjektiven Stil Gesagten begreifen. Die Spannung zwischen einer eher panegyrisch-offiziellen und einer eher zweifelnd-privaten

25 Für die Wirkung solcher Apostrophen als aus dem Sprecher hervorbrechendes, nicht mehr zurückzuhaltendes Pathos siehe Lausberg 1973, §762 mit Hinweisen zur antiken rhetorischen Theorie.

26 Perutelli 1979.

27 Niebuhr 1848, 132.

28 Grundlegend z.B. Viktor Pöschls 1950 erstmals erschienene Studie zur »Dichtkunst Vergils«.

Stimme des Erzählers spiegelt sich in der Spannung zwischen epischem und lyrischem Zugang. Und die Lyrik, nicht die Epik, ist traditionellerweise das Genre für einen »subjektiven Stil«, in dem alles aus der Innerlichkeit des Sprechers angeschaut wird. Beispiele dafür sind z. T. schon bekannt, so etwa aus dem Bereich der »poetischen Bilder«, die oft mit dem subjektiven Bewusstsein der Figuren (und wie wir gesehen haben: des Erzählers) korrespondieren: Der Seesturm als Sinnbild für Aeneas' Gemütszustand am Beginn wurde bereits wiederholt erwähnt; das Webschiffchen, das Euryalus' Mutter fallen lässt und das die Fäden abspult, macht anschaulich, wie sich ihr Leben in Schmerz auflöst. Das epische Gleichnis von der tief verwurzelten, allen Stürmen standhaltenden Eiche, mit dem in 4,441-449 Aeneas' Widerstand gegen Didos Bitten beschrieben wird, wurde oft nachgeahmt und fand u. a. Eingang in die Emblematik der Frühen Neuzeit.

Neben solchen »Emotionsbildern« sind stark verdichtete, vieldeutige Bilder und Wendungen als lyrisch gefärbte Kompositionsmittel hervorzuheben. Bei der Darstellung des Prinzips der »Figuren im Affekt« wurde bereits auf Aeneas' tränenreiche Betrachtung der Reliefs vom trojanischen Krieg verwiesen, die er am Tempel von Karthago mustert. Über das vergleichsweise prosaische Weinen von Aeneas hinaus (z. B. 1,459 *lacrimans*) bekommen »Tränen« in dieser Stelle aber auch eine sehr poetische und denkwürdige Bedeutung. Als Aeneas den trojanischen König Priamos abgebildet sieht und an dessen bitteres Schicksal erinnert wird, ruft er aus: »sunt hic etiam sua praemia laudi, / sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt« (»Also gibt es auch hier gebührende Anerkennung für Ruhm, gibt es Tränen für die Dinge [oder »der Dinge«?] und Menschliches/Sterbliches berührt den Geist/das Gemüt«, 1,462). Die allgemeine Aussageabsicht scheint im Kontext klar: Aeneas glaubte, in Karthago unter Barbaren gekommen zu sein, doch muss er nun feststellen, dass auch die Karthager die Helden des trojanischen Kriegs ehren und damit Sinn für menschliche Größe und menschliches Leid zeigen. Was aber sind die *lacrimae rerum*? Die im Kontext einfachere Lesart ist die als Genitiv des Objekts (»Tränen den Dingen gegenüber«; man beweint Dinge); es fehlt bis heute aber auch nicht an Interpretationen als Genitiv des Subjekts (»Tränen der Dinge«; die Dinge weinen). Selbst wenn man beim Genitiv des Objekts bleibt, verblüfft die Allgemeinheit der Wortwahl (*res*: Dinge, Angelegenheiten; in Verbindung mit dem Folgenden dann wohl zu verstehen als menschliche Dinge, Angelegenheiten) und die Ebene des Allgemeinmenschlichen (*mortalia*: wörtlich »Sterbliches«), auf die, ausgehend von der individuellen Figur des Priamos, in diesen Versen gewechselt wird. Noch

verblüffender wäre es, wenn die allgemeine Melancholie der Stelle die *res* selbst ergreifen würde und sie weinen ließe. So oder so: »the beauty of the lines, and the melancholy that seems to predominate, have given them a mysterious universality«, bemerkt der Standardkommentar von R. G. Austin zu diesen »famous words«. ²⁹ Bis heute arbeiten sich Dichter an ihnen ab (»The world is a world of tears«: Robert Fagles; »There are tears at the heart of things«: Seamus Heaney); ³⁰ Papst Franziskus zitiert sie in seiner Enzyklika *Fratelli tutti*, um angesichts der Covidkrise vor der Zerstörung unserer sozialen und ökologischen Lebenswirklichkeit zu warnen: »Es ist die Wirklichkeit selbst, die seufzt und sich auflehnt. Es kommen uns da die berühmten Verse von Vergil in Erinnerung, wo die Tränen der Dinge oder der Geschichte heraufbeschworen werden.« ³¹ Ob diese Übersetzungen und Neukontextualisierungen »richtig« sind oder nicht, sie zeigen jedenfalls die Faszination, die von Vergils im weitesten Sinn »lyrischer« Imagination ausgeht. Diese lyrische Imagination erweist sich damit auch als ein effektives Wirkungsprinzip einer Reihe der eingangs vorgestellten heroischen Paradigmen der *Aeneis* (besonders: allgemeinmenschlich, leidend, postheroisch).

Der soziale Appell

Widersteht man der Versuchung, den sozialen Appell der *Aeneis* gleich realweltlich-augusteisch zu deuten, kann man auf der Ebene der erzählten Welt zunächst einmal folgende Beobachtungen zur Stellung der Figuren in größeren Kollektiven machen: Die *Aeneis* ist zwar auch die Geschichte der Trojaner, die nach Italien geflohen sind, sowie der italischen Völker, die auf die Ankunft der trojanischen Flüchtlinge eine Antwort finden müssen, doch werden die Ereignisse stark auf Individuen als die Anführer und Repräsentanten der jeweiligen Völker zugespitzt. Aeneas repräsentiert die Trojaner, Turnus das ihm feindlich gesinnte Volk der italischen Rutuler. Die von diesen beiden Figuren verkörperten Werte – hier *pietas* und Schicksalsergebenheit, dort *impietas* und Auflehnung – charakterisieren auch ihre Kollektive bzw. dienen ihnen

²⁹ Austin 1971, 174–175.

³⁰ Bemerkenswerterweise existiert zur Wendung *lacrimae rerum* ein eigener Wikipedia-Eintrag, derzeit (2023) in den Sprachen Englisch, Neugriechisch und Italienisch. Die Nachweise zu Fagles und Heaney sind im englischsprachigen Eintrag zu finden.

³¹ *Fratelli tutti* (2020), §34. Deutsche Übersetzung auf https://www.vatican.va/content/francesco/de/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html (31.3.2023).

als Maßgabe. Eine polarisierende Zuspitzung auf einen Protagonisten und einen Antagonisten ist in einer Erzählung grundsätzlich nichts Überraschendes, doch ihr Auftreten als anführende Sozialfigur ist z. B. gegenüber der *Ilias* doch bemerkenswert – dort ist Achill zwar der Protagonist, aber weder der Anführer der Griechen noch ein nachzuahmendes bzw. sie charakterisierendes Vorbild. Anders als der Anführer der Griechen vor Troja, Agamemnon, ist Aeneas auch eine Art guter Hirte seiner Gemeinschaft, der in beständiger Sorge um sie lebt und sich ihrem Wohlergehen verpflichtet fühlt.

Ein weiterer Unterschied gegenüber Homers Griechen ist, dass diese stärker als ein – wenn auch teils verstrittenes – Team von Helden auftreten (vgl. neben Achill als starke und narrativ ausgestaltete Kämpfer z. B. Diomedes oder Ajax). Die Trojaner der *Aeneis* sind dagegen ganz auf Aeneas ausgerichtet. Markus Schauer hat in seiner Analyse der fiktiven Sozialstruktur der Trojaner in der *Aeneis* herausgearbeitet, dass Aeneas im Grunde ohne weitere bedeutende Mittlerfiguren einem huldigenden und bewundernden Volk gegenübersteht – eine dazwischenstehende adelige Klasse spielt keine Rolle.³² Details zum Aufbau der Sozialstruktur bleiben neben diesem Fokus auf der Beziehung zwischen Aeneas und Volk vage und interessieren nicht weiter. Dazu passt z. B., dass trojanische Aristen (die für das Epos typischen Einzelkämpfer) mit der einzigen Ausnahme von Nisus und Euryalus Aeneas vorbehalten bleiben – und bedenkt man, dass Nisus und Euryalus durch ihren Leichtsinn zu Tode kommen, bleibt Aeneas als einziger erfolgreicher Einzelkämpfer der Trojaner übrig.

Der Grund, warum es aber gar nicht so leicht ist, vom augusteischen Kontext der *Aeneis* abzusehen, ist der, dass ihre erzählte Welt von Durchblicken auf die Welt der ursprünglichen Rezipienten regelrecht durchlöchert ist. Diese Durchblicke können der Allwissenheit des Erzählers entspringen wie in 1,33 (»eine so gewaltige Last war es, das römische Volk zu gründen«) oder wie in den zahlreichen Aitien (z. B. 5,838–871, wo erklärt wird, dass das in Kampanien gelegene Palinurische Kap, der heutige Capo Palinuro, seinen Namen von Palinurus, dem dort ertrunkenen Steuermann des Aeneas, habe). Sie können aber auch in einem frappierenden Eindringen römisch-augusteischer Geschichte in die erzählte Welt bestehen. So zeigt im sechsten Buch Aeneas' Vater Anchises seinem in die Unterwelt herabgestiegenen Sohn ausführlich die großen Männer der zukünftigen römischen Geschichte bis hin zu Augustus und dessen früh verstorbenem, vermutlich als Nachfolger vor-

³² Schauer 2007.

gesehenem Schwiegersohn Marcellus (6,752-887; die Szene ist seit dem 19. Jahrhundert als »Heldenschau« bekannt). Ähnlich erhält Aeneas im achten Buch einen vom Gott Vulkan geschmiedeten Schild, auf dem die wichtigsten Ereignisse der römischen Geschichte bis hin zu Augustus' Triumphen im Bürgerkrieg und über fremde Völker abgebildet sind (8,626-728). Die auf Augustus und die Gegenwart der augusteischen Rezipienten zulaufende Teleologie der *Aeneis* ist durch solche Szenen in greller Klarheit deutlich gemacht; Aeneas erweist sich in diesem Rahmen ganz offensichtlich als ein Präfigurant von Augustus.

Vor diesem präfigurativen Hintergrund erklären sich auch die Besonderheiten von Aeneas' Stellung im Kollektiv der Trojaner in der erzählten Welt. Wie Augustus ist er ein herausgehobener *princeps*, auf den eine ganze Gesellschaft ausgerichtet ist. Wie Augustus ist er auf das Wohlergehen seines Kollektivs verpflichtet und muss sich in *pietas* als fürsorglicher *pater* erweisen. Wie Augustus gibt er damit Werte vor, die für das jeweilige Kollektiv maßgeblich sind. Man könnte als ersten sozialen Appell daraus in etwa ableiten: »Folgt eurem Anführer und verinnerlicht seine Werte!« Gleichzeitig richtet sich der Appell im Sinn eines Fürstenspiegels wohl auch an Augustus selbst: Aeneas ist zwar nach Augustus' Bild gestaltet, aber Augustus soll seinerseits, indem er sich in Aeneas erkennt, auf die von diesem idealtypisch verkörperten Werte verpflichtet werden.

Um die affizierende Kraft dieses Appells zu erklären, muss man aber weiter ausgreifen und bedenken, in welche historische Situation er hineingesprochen ist. Mit dem Sieg über Mark Anton und Kleopatra bei der Schlacht von Actium 31 v. Chr. beendete der junge Oktavian (dem 27 v. Chr. der Ehrentitel »Augustus« verliehen wurde) eine für Rom traumatische, etwa hundert Jahre andauernde Epoche kontinuierlicher Bürgerkriege. Selten zuvor schien die Geschichte so klar in ein Vorher und ein Nachher geteilt. Augustus' Prinzipatsherrschaft, seine »konservative Revolution«, die spätere Zeiten dann als den Übergang von der Republik zur Monarchie identifizierten, schränkte politische und moralische Freiheiten ein, lieferte dafür aber den lang ersehnten Frieden (die viel zitierte *pax Augusta*), die Hoffnung auf eine neue Größe Roms und mit all dem verbunden ein neues Lebensgefühl. Kunst und Literatur begleiteten dieses augusteische Projekt mit neuen Formen, Themen und Sensibilitäten, was, wie z.B. im Fall der römischen Liebesepik, nicht immer staatstragend daherkommen musste. Gerade die Dichter im Zirkel des Augustus-Freundes und Kunstförderers Maecenas (der dem Mäzenatentum seinen Namen gegeben hat) setzten sich früher oder später aber auch gezielt mit den politisch-kulturellen Dimensionen des

augusteischen Projekts auseinander. An solchen Auseinandersetzungen sind vor der *Aeneis* v.a. Vergils eigenes landwirtschaftliches Lehrgedicht *Georgica* (29 v. Chr.; Landbau und Natur als Metapher für die augusteische Ordnung) und die erstmals 23 v. Chr. veröffentlichten *Oden* des Horaz zu nennen, die neben privaten Themen immer wieder auch politische aufnehmen. Eine kollektive Identität stiftende ›große Erzählung‹ fehlte der neuen augusteischen Gesellschaft aber bis dato. Vergil lieferte sie mit seinem ›Nationalepos‹.

Bereits Richard Heinze erklärte den von der *Aeneis* ausgehenden sozialen Appell als einen an ein nationales *Gefühl*.³³ Entscheidend war dabei für ihn die Kategorie des ↑Erhabenen, in der sich Erzählung, erzählte Welt und augusteische Mentalität trafen. Am Text wird in dieser Hinsicht das Erhabene als Maßgabe des vergilischen Pathos herausgehoben (Leid werde immer heroisch dargestellt, Grauenhaftes immer auf irgendeine Art würdevoll). Andererseits wird das Erhabene der augusteischen Epoche gerade auch auf Augustus selbst zurückgeführt: »Es weht durch diese Zeit [...] ein großer Zug, man lebt in einem gewissen Rausch von Erhabenheit [...] Keiner hat diese Bewegung mehr gewünscht und befördert als Augustus selbst«.³⁴ Man denkt hier unwillkürlich auch an die – über die sakrale Grundbedeutung von *augustus* als »heilig, ehrwürdig« vermittelte – deutsche Wiedergabe des Ehrentitels »Augustus« als »der Erhabene«. Ein Aspekt der Erhabenheit des Augustus war zweifellos auch seine Stilisierung als Heros in griechisch-hellenistischer Tradition. So weckt sein Mausoleum Assoziationen mit einem griechischen Heroengrab, und die Augustus-Statue von Prima Porta zeigt Augustus jugendlich und barfüßig, wie es für die Darstellung von Heroen üblich war.³⁵

Heinzes Emphase des Erhabenen als affizierender Grundqualität der *Aeneis* trifft etwas Richtiges, sollte im Licht der oben herausgearbeiteten heroischen Paradigmen und Affizierungsstrategien aber komplexer bestimmt werden. Heinze umschreibt sein Erhabenes mit dem Vokabular von Größe, Würde und Heroik, doch welchen Platz haben dann Leid und Trauer bzw. das Posttheoretische der *Aeneis*? Letztlich wird man ihrem Erhabenen nur gerecht werden, wenn man es – wie in der neuzeitlichen ästhetischen Diskussion um das Erhabene seit Burke üblich – als ›gemischtes Gefühl‹ interpretiert, in dem etwas Schreckliches in einer gewissen Distanz aufgehoben ist. Im konkreten Fall könnte man z.B.

33 Heinze 1915, 477-481.

34 Heinze 1915, 481-493 (Zitat 492-493).

35 Zanker 1987, 81-82; 192.

frei nach Burke sagen, dass die augusteischen Rezipienten der *Aeneis* sich zwar vor dem Leid von Aeneas (und damit ihrer eigenen, durch die Bürgerkriege geprägten Vergangenheit) erschrecken, sie aber auch Erleichterung darüber verspürten, dass dieses Leid sie nun nicht mehr direkt tangieren konnte. So könnte man schließlich auch ein gewisses Paradox erklären: Was tun ein »Epos der Affekte« und ein hochgradig affizierter und affizierender Held in einer augusteischen Welt, die sich sonst, z.B. in der Kunst, so gern als klar, maßvoll und apollinisch gibt? Eine Antwort könnte sein, dass sie das Gefühl einer neuen Erhabenheit ermöglichen, die sich im ästhetisch distanzierten Betrachten des alten aufgewühlten Chaos gefällt und sich letztlich nur dadurch etablieren kann. In diese grundsätzlich optimistische Bewältigung des Schrecklichen durch das Erhabene konnten dann aber je nach rezeptiver Disposition auch Zweifel über den Erfolg der Bewältigung aufkommen oder gar die Oberhand gewinnen. Der soziale Appell der *Aeneis* an die kollektive Ausrichtung auf einen neuen Anführer und auf augusteische Werte ist in diese komplexe Stimmung eingelassen.

Rezeption als Institutionalisierung eines Affizierungsmusters

Die dargestellten Prinzipien der Figuren im Affekt, der »subjektiven« narrativen Konfiguration der Erzählstimme und des sozialen Appells münden in besondere, für die *Aeneis* charakteristische ↑affektive Arrangements. Soweit es sich um »innere« Arrangements auf der Ebene der erzählten Welt handelt, ist deren Wiederholbarkeit und tatsächliche Wiederholung offensichtlich: Immer wieder agieren Figuren z.B. im tragischen Affekt untereinander und mit Gegenständen der erzählten Welt; der Erzähler mischt sich immer wieder subjektiv ein; immer wieder geht von Aeneas ein normativer Appell zur Gefolgschaft aus. Schlagend und für die Frage effektiver Heroisierung interessant werden diese Affizierungsmuster aber erst, wo sie auf ein reales Publikum treffen, in eine historisch fassbare Gesellschaft ausgreifen und zu »äußeren« Arrangements werden. Wie man sich das für die zeitgenössische augusteische Gesellschaft vorstellen kann, wurde oben zuletzt unter Rückgriff auf das Konzept von Erhabenheit skizziert. Realweltliche Elemente dieses Arrangements waren in der Hauptsache die literarisch-kulturelle und politische Tradition, Augustus und sein Kreis, augusteische Werte und Hoffnungen, Autor und Publikum. Ist dieses äußere affektive Arrangement aber auch wiederholbar? Erst eine gewisse Reproduzierbarkeit würde es ja zu einem Muster machen. Hier kommt

die Rezeptionsgeschichte ins Spiel, die sich in unserem Kontext nicht nur als die Rezeption des inneren, sondern auch des äußeren affektiven Arrangements der *Aeneis* begreifen lässt. Tatsächlich zeigt sich in der immens erfolgreichen Rezeptionsgeschichte der *Aeneis* eine stetige Neuaneignung und Neukonfigurierung der affizierenden Dynamiken zwischen den genannten Elementen. Dazu müssen hier abschließend drei Aperçus genügen.

- a) Die *Aeneis* wird unmittelbar nach ihrem Erscheinen zu einem Mustertext für die Aushandlung von Herrschaft und Gesellschaft, kriegigerischer Vergangenheit und erhoffter friedlicher Zukunft.³⁶ Am direktesten lässt sich diese Vorbildwirkung an der Geschichte des klassizistischen Epos verfolgen, für das die *Aeneis* zum wohl zentralsten Modell wurde. Von Lukans pessimistischem Antiepos *Bellum civile* in neronischer Zeit bis zu Camões' optimistischen *Lusiaden* (1572) und darüber hinaus ist die affizierende Grundkonstellation der *Aeneis* mit den oben genannten Elementen hundertfach variiert worden. Was für die *Aeneis* z.B. Vergil, Augustus und die Römer darstellen, sind für die *Lusiaden* Camões, König Sebastian I. und die Portugiesen. Der sowohl für die *Aeneis* als auch für die *Lusiaden* gern gebrauchte und als Appellativ in den Duden eingegangene Begriff des »Nationalepos« würde ohne die spezifische kollektive Affizierungsformel der *Aeneis* wahrscheinlich gar nicht existieren. Selektive Abwandlungen der Affizierungsformeln der *Aeneis* in anderen Genres sind Legion. Ganz unüberschaubar und teilweise große Eigendynamik entwickelnd, sind Splitter davon in zitathaften Fragmenten wie der monumentalen Inschrift »No day shall erase you from the memory of time«, die am *National September 11 Memorial and Museum* in New York angebracht ist. Das Zitat übersetzt *Aeneis* 9,447 (»nulla dies umquam memori vos eximet aevo«) und ist dort auf die mordlustigen Trojaner Nisus und Euryalus bezogen, derer der Erzähler gedenken will. Die Passung des Zitats für eine Stimmung kollektiver Trauer ist deshalb infrage gestellt worden. Man könnte allerdings auch Vergils *second voice* und sein Bedauern allen Opfern von Gewalt und Krieg gegenüber geltend machen (zu denen dann auch Nisus und Euryalus selbst gehören). Und schließlich ist auch anzuerkennen, dass jede Rezeption ein Eigenleben entwickeln kann, das Affizierungsformeln auf unerwartete Weise adaptiert und aktualisiert.

³⁶ Beispiele u.a. bei Hardie 2014, insbes. 93–126.

- b) Der Erfolg des vergilischen Affektarrangements in der Rezeption beruht zum einen auf einer geschickten Handhabung und Inbezugsetzung der Elemente durch den Autor, zum anderen aber auch auf dem *klassischen* Status, den er und sein Werk sogleich erlangten und der fortan selbst zu einem Teil des Arrangements wurde. Wer die *Aeneis* rezipierte, partizipierte immer auf diese oder jene Weise auch an den diversen Emotionen, die wir dem Klassischen entgegenbringen: an der ↑Bewunderung für seine Vorbildlichkeit und Wirkung, am Ehrgeiz, sich daran abzuarbeiten, an der Verzweiflung, seine Größe nicht zu erreichen usw. Auch und gerade ein klassischer Status will kontinuierlich neu konstituiert und bekräftigt werden. Dabei halfen im Fall Vergils und der *Aeneis* einflussreiche Institutionen wie die Schule (in der die *Aeneis* über die letzten zweitausend Jahre hinweg gesehen der wohl wichtigste literarische Text überhaupt war) und die Kirche (die Vergil bald als einen der ihren ansah), aber auch politische (tendenziell monarchische) Verhältnisse, in denen die Rolle von Augustus prominent besetzt werden konnte.
- c) Die Kanonisierung der *Aeneis* als Klassiker hat ihrerseits wieder etwas mit Heroisierungsprozessen zu tun, und zwar auf mindestens zwei Ebenen. Auf einer ersten Ebene wird der Dichter des Werks heroisiert. Dass Dichter im antiken Griechenland nach ihrem Tod zu öffentlich verehrten, kultischen Heroen erhoben werden konnten, ist gut bekannt, doch auch in Rom sind gerade im Fall Vergils Spuren einer solchen – hier freilich privaten – Verehrung nachzuweisen.³⁷ Im übertragenen Sinn spricht der später mit Longin identifizierte anonyme Autor der Schrift *Über das Erhabene* (wohl im 1. Jahrhundert n. Chr.) von großen Autoren wegen ihrer erhabenen Affizierungskraft als »Heroen«, und die Idee vom herausragenden Dichter als intellektuellem Helden ist uns im Grunde bis heute erhalten geblieben.³⁸ Auf einer zweiten Ebene und vermittelt durch die oben skizzierten Tendenzen zur Heroisierung von Augustus selbst könnte man aber auch Heroisierungsprozesse am Werk sehen, wenn die ganze augusteische Epoche als klassische Glanzzeit der römischen Kunst- und Literaturgeschichte stilisiert wird. Eine über einen anführenden Heros vermittelte Heroisierung der augusteischen Epoche war in der römischen Literatur bereits in jenem Werk antizipiert, das diese Epoche einläutete, nämlich Vergils

³⁷ Tilg 2019.

³⁸ Einflussreich diskutiert z.B. bei Carlyle 1841, 67-97 (»Lecture III: The Hero as Poet«).

Eklogen. Die berühmte, um 40 v. Chr. entstandene vierte Ekloge prophezeit die Geburt eines Knaben, der, geschult an den Tugenden und Taten seines Vaters, ein neues goldenes Zeitalter bringen wird. Dieses Zeitalter ist u.a. durch die Präsenz von Heroen gekennzeichnet: Der Knabe wird mit Göttern und Heroen verkehren (»divisque videbit / permixtos heroas«; 15-16), er wird vom »Lob der Heroen und den Taten seines Vaters« (»heroum laudes et facta parentis«; 26) hören, und die neuen Zeiten werden eine Rückkehr der alten Heroen des Mythos sehen (wie z.B. die »delectos heroas« des Argonautenmythos; 35). Die umstrittene Frage nach der Identität des Knaben (ein Sohn Oktavians oder Mark Antons? – viel Fantasie braucht es für Oktavian selbst und noch mehr für Jesus Christus) muss uns hier gar nicht weiter beschäftigen. Wichtig bleibt, festzuhalten, dass Vergil eine Führungsfigur beschwört, die eine neue, heroische Epoche prägen wird, eine Leerstelle, die Oktavian später selbstbewusst einnahm.

Noch typischer zeigt sich die Engführung von Heroischem und Klassischem aber nicht in Antizipationen wie eben gesehen, sondern in Retrospektionen – dadurch, dass das Klassische in der Regel einer vergangenen, kraftvolleren Epoche zugeschrieben wird, von der es heute nur noch einen Abglanz gibt. In diesem Sinn blickt Longin in früher nachchristlicher Zeit auf Autoren wie Homer oder Aischylos zurück, Carlyle im 19. Jahrhundert auf Dante und Shakespeare. Das augusteische Zeitalter, angeführt von einem heroisierten Augustus und mitgeprägt von den Dichtern »um ihn«, eignete sich für solche heroisierenden Klassizismen stets besonders gut, gerade auch dort, wo die Rezipienten Ähnlichkeiten zwischen den augusteischen soziokulturellen Verhältnissen und ihren eigenen sahen. In diesem Sinn wollten z.B. die Literaten des *Grand Siècle* um den seinerseits viel mit Augustus verglichenen Ludwig XIV. die Augusteer übertreffen; und in diesem Sinn eiferte das *Augustan Age* der englischen Literaturgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts seinen antiken Vorbildern nach. In der Epenforschung spricht man gern von einem *heroic age* bzw. einem »heroischem Zeitalter«, um sich auf die unsteten Zeiten zu beziehen, die das Setting für die erzählten Helden bilden und auf die spätere, stabilere Gesellschaften erinnernd zurückblicken. Wenn Vergil in der *Aeneis* also das *heroic age* Roms inszeniert, schwang für die ihn rezipierenden späteren Generationen wohl auch oft der klassische Abglanz eines heroisierten augusteischen Zeitalters mit.

4 Leid und Triumph Christi in Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (1512/16)

Affektive Kontrastrelationen als Mittel der Heroisierung

Einführung

Auf unvorbereitete Besucher:innen des Unterlindenmuseums im elsässischen Colmar wirkt der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald überwältigend. Konfrontiert mit der Werktagsseite des Wandelaltars, der überlebensgroßen Darstellung Christi am Kreuz, werden die Betrachter:innen unvermittelt affiziert und zu einer emotionalen Rezeption gedrängt. Sie werden Teil einer affizierten Rezeptionsgemeinschaft, die sich über ein ausbalanciertes inner- und außerbildliches Prinzip von Zu- und Abwendung formiert. Eine frontale Adressierung sowie dargestellte Anbetungskontexte, komplexe Bildbezüge, gestische und motivische Verweisstrukturen und ein emotional gesteigerter Ausdruck der Figuren machen – neben der betonten Körperlichkeit und ↑Größe Christi – die bis heute andauernde Wirkmacht des Isenheimer Altars aus.

Der Ausstellungsraum im Unterlindenmuseum, einer aufgelassenen Klosterkirche, erinnert an den ursprünglichen Standort und die liturgische Funktion des Altars. Geschaffen haben ihn der Maler Matthias Grünewald und der Bildhauer Niklaus von Hagenau zwischen 1512 und 1516 für das Antoniterkloster im elsässischen Isenheim/Issenheim bei Colmar. Die Gesamtanlage wurde zwar in der Französischen Revolution zerstört, doch blieben neben den Schreinfiguren sämtliche Tafelbilder erhalten.¹ Es handelt sich um einen Wandelaltar mit insgesamt drei Schauseiten. Die aufwühlende Werktagsseite zeigt die Kreuzigung Christi auf zwei geschlossenen Flügeln, darunter seine Grablegung in der Predella; flankiert wird die Kreuzigungsszene vom linken Standflügel mit dem Heiligen Sebastian und dem Heiligen Antonius auf der rechten Seite (Abb. 12 und 13).

Die Sonn- und Feiertagsseite wird nur bei Öffnung der Werktagsseite sichtbar: Sie besteht aus der Verkündigung auf dem linken Seitenflügel, dem Engelskonzert in der linken Hälfte der Haupttafel und der Maria

¹ Zur Geschichte des Isenheimer Altars vgl. Béguerie-De Paepe und Haas 2018.

mit dem Jesuskind im geschlossenen Garten auf der rechten Bildhälfte. Die rechte Seitentafel zeigt die Auferstehung Christi (Abb. 13).

Der dritte Zustand des Wandelaltars bietet Schnitzfiguren in vergoldeten Gewändern. Er präsentiert den Kirchenpatron, den Heiligen Antonius, auf einem Thron sitzend, zwischen den Kirchenvätern Hieronymus und Augustinus, die Predella zeigt als Halbfiguren in fünf Nischen die zwölf Apostel mit Christus als Weltenherrscher in der Mitte. Die Außenflügel präsentieren die Begegnung des Heiligen Antonius mit Paulus Eremita und die Versuchung des Heiligen Antonius. Dieser Zustand bleibt ebenso wie die mariologischen Szenen in der folgenden Analyse weitgehend ausgespart, da unser Augenmerk vorrangig den ↑Affizierungsstrategien gilt, die der Heroisierung Christi dienen. Im Zentrum der Analyse stehen die Tafeln der Kreuzigung und der Auferstehung, deren wechselseitiger Bezug und Komplementarität vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kreuzestheologie erläutert werden.

Forschungsüberblick

Obwohl der Isenheimer Altar aus verschiedenen disziplinären Blickwinkeln gründlich untersucht wurde, gibt er noch immer Rätsel auf. So sind die Lebensumstände des Künstlers Matthias Grünewald nur umrisshaft bekannt (geboren wohl um 1478/80 in Würzburg, gestorben 1528 in Halle).² Präzise erforscht sind der Entstehungskontext des Altars, der ordenstheologische Zusammenhang – gerade mit der Pflege der am sogenannten Antoniusfeuer Erkrankten – und seine wechselvolle Geschichte.³ Auch religionsgeschichtlich ist der Altar gut untersucht. So sieht man in der hyperrealistischen Kreuzigungsszene einen Widerhall der drastischen Visionen der Birgitta von Schweden, vermutet aber auch schon reformatorische Anklänge, finden sich doch im Nachlassverzeichnis Grünewalds auch Schriften Luthers: Sie lassen auf eine Affinität Grünewalds zu Luthers Kreuzestheologie schließen.⁴

- 2 Identität wie Namensform – sein Geburtsname war »Nithart«, er nannte sich aber »Mathis [d.i. Matthias] Gothart« – und die Biografie des Künstlers werfen trotz der grundlegenden Studie von Walther Karl Zülch 1938 noch immer Fragen auf. Sogar die partielle Überblendung mit einem anderen Künstler namens »Mathis Grün« wurde diskutiert (vgl. dazu resümierend Riepertinger 2002; Marquard 2009, 17–85).
- 3 Der Altar stand nach der Zerstörung durch die Französische Revolution und der anschließenden »Rettung« der Altartafeln mehr oder weniger kontinuierlich in Colmar, im Dominikanerinnenkloster Unterlinden, in dem 1853 ein Museum eröffnet wurde.
- 4 Vgl. van den Berg 1997, 137–141; Marquard 2009.



Abb.12 Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, Werktagsseite (geschlossener Zustand), Öl und Tempera auf Holz (Linde), 336 × 589 cm, 1515-1516, Inv. Nr. 88.RP.139, Musée Unterlinden, Colmar.



Abb.13 Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, Festtagsseite (geöffneter Zustand), Öl und Tempera auf Holz (Linde), 336 × 589 cm, 1515-1516, Inv. Nr. 88.RP.139, Musée Unterlinden, Colmar.

Intensiv erörtert wurde auch der kunst- und stilgeschichtliche (↑Stil) Ort des Altars. Orientiert sich Grünewald ikonografisch durchaus noch am spätgotischen ›Christus dolorosus‹, dem Schmerzensmann (↑Leid), so zeigt seine changierende Koloristik und hyperbolische Gestik schon deutlich manieristische Stilzüge. Breit erforscht ist schließlich die Wirkungsgeschichte: Der Isenheimer Altar prägte nicht nur den ›Renouveau catholique‹ um 1900, er wurde in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, als er in München anlässlich seiner Restaurierung in einer viel beachteten Ausstellung vor seiner Rückgabe an Frankreich gezeigt wurde, zudem zu einem nationalen Kunstsymbol und übte einen ungeheuren Einfluss auf die Kunst, Literatur und Musik der Moderne aus.⁵

Bisherige Bildanalysen gehen zwar auch auf die affizierende Kraft des Altars ein, beschränken sich jedoch meist auf den ↑Appell zur *Compassio*, den empathischen Nachvollzug des dargestellten ↑Leids durch die Betrachter:innen.⁶ Vor allem der heroisierende Aspekt kam in der Forschung bisher zu kurz. Unsere Fallstudie soll diesem Defizit abhelfen, indem sie gezielt auf das affektive Aufheben und gleichzeitige Markieren der ästhetischen Grenze im Isenheimer Altar eingeht, aber auch die Bedeutung des Altars als Visualisierung einer Epochenschwelle in den Blick nimmt.⁷ Im Zentrum steht die Heroisierung Christi innerhalb eines kontrastreichen Bildprogramms, das die Gegenwärtigkeit eines heilsgeschichtlichen Kontextes evoziert und so Gemeinschaft über die Evokation von Betroffenheit und Zeugenschaft stiftet.

Da es über die frühe Rezeption des Altars kaum Informationen gibt, müssen die Affizierungsstrategien (↑Affizierung) aus der Komposition und den internen Beziehungen der Altartafeln erschlossen werden. Immerhin verweisen zeitgenössische Äußerungen durchaus auf einen verstärkten Naturalismus in Passionsdarstellungen nach 1500, vor allem in Kreuzigungsgruppen, die ebenso viel Schrecken wie Andacht verbreiteten.⁸ Dass diese realistische Passionsheroik beim zeitgenössischen ↑Publikum gefragt war, bezeugt etwa der Umstand, dass

5 Das Spektrum der Wirkungszeugnisse reicht von bildkünstlerischen Rezeptionen etwa bei Max Beckmann, Paul Klee, Ludwig Meidner, August Macke und Otto Dix bis zu intermedialen Dialogen, sei es in Bildgedichten, Dialogen und Dramen der Klassischen Moderne oder in Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler* (1933/35) (vgl. dazu die einschlägigen Sammelbände von Schad und Rathka 2003 und Frick und Schnitzler 2019 sowie die Aufsätze von Aurnhammer 2008 und 2019 sowie Mayer 2017).

6 Walter 2019.

7 So etwa Hofmann 1998, insbes. 84–86.

8 Groebner 1999, 211.

Herzog Wilhelm V. von Bayern 1605 einen Crucifixus Grünewalds in Kupfer stechen ließ, weil er diesen als über die Maßen »natürlich wahr und eigentlich«⁹ erachtete. Um das weitgehende Fehlen historischer Rezeptionszeugnisse zu kompensieren, werden die zeitgenössische Kreuzestheologie und Passionsliteratur wie etwa Ulrich Pinders weit verbreitetes *Speculum passionis* (1507) herangezogen und die spezifische Funktion eines Andachtsbildes im klösterlichen Ordenskonzext bedacht.¹⁰ Eine wirkungsästhetische Analyse, die der affektbetonten Heroisierung Christi im Isenheimer Altar nachgeht, muss überdies den epochenspezifischen, demonstrativ-gestischen Kommunikationsstil berücksichtigen,¹¹ um Ausdrucksgebärden in Darstellungen angemessen zu verstehen. Dementsprechend geht unsere Deutung der heroischen Affizierungsstrategien von dem historischen Aufstellungs- und Funktionskontext aus, bevor die Christus-Darstellungen in einer ›dichten Beschreibung‹ der beiden Altartafeln von Kreuzigung und Auferstehung in ihrer theologisch-kompositionellen Beziehung gewürdigt werden.

Affizierung und Aktualisierung

Um die historische, aber auch zeitlich übergreifende Affizierungskraft (↑Affizierung) des Isenheimer Altars zu untersuchen, folgt die Fallstudie dem Modell des *impliziten Betrachters* aus der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik.¹² Figuren wie Johannes der Täufer, die sich an die Gläubigen wenden, oder Bildelemente wie Kelch oder Buch, die nicht den dargestellten Figuren, sondern den Betrachter:innen gelten, öffnen die Ebene der Bildfiktion nach außen. Gestische Bezüge und Körperhaltungen der Figuren laden zur semantischen Relationierung ein, die sich erst im wandernden Blick der Rezipient:innen vollzieht. Eine über solche Scharnierelemente im Bild etablierte »Konstruktion der Betrachteranwesenheit« ermöglicht als »extreme Form des Interaktionsangebotes«¹³ eine intensivierte ästhetische Erfahrung. Sie geht über ein bloßes Sehangebot hinaus, indem sie die Betrachter:innen zu einem integralen Bestandteil

9 Mack-Andrick 2007, Nr. 160.

10 Vgl. Lüdke 2007. Das ›Andachtsbild‹ soll nach Erwin Panofsky im Unterschied zum szenischen ›Historienbild‹ und kultischen ›Repräsentationsbild‹ dem Betrachtersubjekt eine kontemplative Versenkung ermöglichen (vgl. Noll 2004).

11 Althoff 2000.

12 Das Modell des impliziten Betrachters wurde aus den Literaturwissenschaften (Wolfgang Iser's Modell der Leerstelle) in die Kunstgeschichte übertragen.

13 Kemp 2003, 255.

ihrer innerbildlichen Dynamik bzw. Handlung macht. Hierdurch intensiviert sich die Ebene der involvierten Rezeption: Die Betrachter:innen sind zugleich als Beteiligte im Bild und als aktive Instanzen vor dem Bild zugegen. Dementsprechend ist der Isenheimer Altar kein in sich abgeschlossenes, sondern ein offenes Kunstwerk, das die Gläubigen sowohl adressiert als auch von diesen adressiert wird.¹⁴

Da einzelne Motive (Lendentuch, Grabtuch, Buch), Bildfelder und Figurengruppen aufeinander verweisen, sind die Tafeln des Isenheimer Altars keineswegs voneinander isoliert, sondern bilden eine spannungsgeladene innerbildliche Einheit. Indem die Figuren die Betrachter:innen mit deiktischen Gesten und Zuwendungen einbeziehen, ergibt sich zudem eine äußere Einheit der Darstellung im Prozess der Rezeption.¹⁵ Dies bedeutet ein Absenken bzw. Vergessenmachen der »ästhetischen Grenze«, also der Schwelle zwischen Kunst- und Realraum bzw. Bild- und Betrachterraum (↑Raum).¹⁶ Für den Isenheimer Altar als christliches Kultbild zeigt sich diese künstlerische Strategie in der simultan-parataktischen Gegenüberstellung einzelner Transgressionsmomente, welche zwischen physischer Welt und unsichtbar-metaphysischer Sphäre vermitteln. Die Gläubigen nehmen nicht nur die sich vor ihren Augen ereignende Heilsgeschichte wahr, sondern vollziehen sie simulativ nach, woraus sich eine gesteigerte ↑Präsenz der dargestellten Szene ergibt.

Die weiteren Christus-Darstellungen des Altars, die Geburt und die Grablegung sowie seine symbolischen Repräsentationen in der Verkündigung und als »Lamm Gottes«, stiften vordergründig insofern ein lineares narratives Kontinuum, als sie die diversen Lebensstadien des Gottessohns umfassen. Sie reichen vom pränatalen Sein über Geburt, Passion, Tod und Bestattung bis zur postmortalen Auferstehung. Doch bleibt diese narrative Sequenz vordergründig, da Grünewald im Isenheimer Altar alle Lebensstadien Christi jeweils als Intervall zwischen Tod und Leben darstellt und diese Zwischenstadien immer auch zugleich vergangene und künftige Geschehnisse aufrufen. Es herrscht die Achronie eines »Zaudersystems«,¹⁷ in der Vergangenes, Gegenwärt-

¹⁴ Kemp 2003, 255.

¹⁵ Mit der »Betrachter:in als integralem Bestandteil des Werkes« ist gemeint, dass sich das Bildgeschehen eines Kunstwerks, also dessen innere Einheit, durch die betrachtende Anteilnahme vor dem Bild zu einer äußeren Einheit vervollständigt. Das System der inneren und äußeren Einheit wurde systematisch von Alois Riegl am Beispiel des holländischen Gruppenporträts untersucht und gilt als eine der ersten rezeptionsästhetischen Studien.

¹⁶ Michalski 1996 [1932].

¹⁷ Vogl 2007.

tiges und Zukünftiges simultan vorkommen. Indem die Gläubigen mit transitorischen Zäsuren und Übergängen konfrontiert werden, sind sie viel stärker in die Reaktualisierung des Heilsgeschehens einbezogen, als dies die Darstellung resultativer Stadien leisten könnte. Zur partizipativen Teilnahme tragen maßgeblich die Assistenzfiguren auf den Altartafeln bei: Sie liefern bildinterne Rezeptionsvorgaben, sei es die untröstliche Trauer von Maria, Johannes und Magdalena bei Christi Tod oder das himmlisch-begeisterte Engelskonzert bei Christi Geburt. Die Assistenzfiguren, unabhängig davon, ob sie den Gläubigen zugewandt sind oder nicht, vermitteln affektiv (durch Freude, Trauer, Schrecken und Überwältigung) das Heilsgeschehen. Sie beglaubigen durch ihre affektischen Reaktionen Christus als Gottessohn und Glaubenshelden und fordern mittelbar zur *imitatio Christi* auf. Entscheidend für die Affizierungsästhetik, die Christus als Helden präsentiert, ist die inkommensurable Kontrastrelation zwischen dem Schmerzensmann (↑Leid) der Kreuzigung und dem auferstandenen Heiland.

Historischer Aufstellungs- und Funktionskontext

Welche Funktion dem Wandelaltar im liturgischen Kontext zukam, ergibt sich aus seinem ursprünglichen Standort, der Spitalkirche im Antoniterkloster in Isenheim. Der Heilige Antonius wurde dort als Heilender verehrt, besonders aufgrund seiner Linderung des durch das sogenannte ›Antoniusfeuer‹ (nach Verzehr von durch Mutterkornpilz befallenen Getreide) verursachten ↑Leidens. Die am Antoniusfeuer erkrankten Patienten durften das Presbyterium betreten und hatten hauptsächlich die Werktagsseite des Isenheimer Altars mit der Kreuzigung vor Augen. Andreas Prater betont die ikonotherapeutische, d.h. heilende Wirkung der Altarrezeption, die der betenden Versenkung in die Szene zugesprochen wurde.¹⁸ Die ungewöhnliche Darstellung Christi machte darüber hinaus ein Vergemeinschaftungsangebot an die Kranken, denn das grüngefärbte und mit Wunden übersäte Inkarnat Christi am Kreuz weist dem Antoniusfeuer ähnliche Krankheitssymptome (Schwären, aufgerissene, pergamentene Haut, Kälte) auf.¹⁹ So konnten sich die Erkrankten im Gekreuzigten selbst wiederfinden und ihr eigenes Leiden als Nachfolge Christi begreifen. Der drohende Tod – wie er in der Predella zum Ausdruck kommt – verwandelt sich aufgrund der

¹⁸ Prater 2019, 14–15.

¹⁹ Vgl. Reuter 2007.

gestisch-bildinternen Bezüge und körperlichen Relationen jedoch in ein Zeichen der Hoffnung: Zu Füßen Johannes des Täufers findet sich das Opferlamm, das gemeinsam mit dem Kelch auf das Blut Christi und die eucharistische Wandlung verweist.

Archivalische Quellen belegen, dass Kranke seit 1478 bei ihrer Aufnahme im Antoniterkloster vor den Schrein mit den Reliquien des Heiligen geschickt wurden und während ihres Aufenthalts zu jeder kanonischen Stunde vor dem Isenheimer Altar zwölf *Vater Unser* und »viele« *Ave Maria* sprechen sollten.²⁰ Sogar einige Krankenbetten in der Halle, die an die Kirche anschloss, waren in einer Sichtachse mit dem Altar aufgestellt, denn als größte Gefahr galt nicht der durch das Antoniusfeuer drohende Tod, sondern der Abfall vom Glauben. Immerhin gab der Wundarzt des Klosters 1571 an, er habe 100 bis 200 Amputationen durchgeführt, die wegen des Absterbens kranker Gliedmaßen notwendig waren. Diese wurden teilweise von den Antonitern aufbewahrt und ausgestellt. Möglicherweise bot sogar der Umstand, dass im aufgeklappten Zustand des Altars der linke Arm Jesu vom Körper getrennt wird, den Patienten ein ↑Identifikationsangebot mit dem Opfertod Christi.²¹

Das Öffnen eines Altars stellte nach Hans Belting einen ebenso symbolischen wie sozialen Akt dar, der als Teil der liturgischen Praxis gemeinschaftsbildend wirkte.²² Während Passionsszenen auf den Schauseiten vor allem während der Fastenzeit relevant waren, war das Aufklappen zu Festtagen ein besonderes Ereignis, da es das verborgene Kultbild im Inneren sichtbar machte.²³ Dieses dynamische Ritual vermittelte einerseits das Gefühl von Offenbarung und Gegenwärtigkeit, andererseits disziplinierte es den Bilderkult, insbesondere zur Reformationszeit. Der periodischen und liturgisch regulierten Sichtbarkeit der Auferstehungsszene im Isenheimer Altar kommt somit eine starke Wirksamkeit zu, die sich aus der heroischen Darstellung Christi als Triumphator und der dadurch suggerierten Anwesenheit Gottes im Bild ergibt. Die Differenz der Festtags- zur Werktagsseite unterstreicht auch die akustische Evokation des Engelskonzerts, das die Wehklage der Kreuzigung in ein Gloria überführt.

Die Krise der Repräsentation, in welche die katholische Kirche in der Zeit der Reformation geriet, war der »widersprüchlichen

²⁰ Hayum 1990, 497.

²¹ Hayum 1990, 32.

²² Belting 2004, 11.

²³ Belting 2004, 501.

Konfiguration«²⁴ von Jesu Körper als Ort geschuldet, in dem Gott Fleisch geworden war. Christi Körper verliert im transgressiven Moment des Todes und der Auferstehung seinen Repräsentationsanspruch: Er wird vom leidenden Opfer zum entkörperlichten Triumphator. Im Isenheimer Altar erfolgt dieser Wandel, der sich als Heroisierungsprozess beschreiben lässt, über die Betrachtung der Predella und den physischen Akt des Aufklappens. Das dadurch inszenierte, buchstäbliche Kippmoment zwischen »Erscheinungskörper und natürlichem Körper«²⁵ betont die ↑Medialität Christi als Abbild Gottes auf Erden. Die Predella birgt in diesem Sinne ein darstellungstheoretisches Paradox, da sie eine Leiche zeigt, die zugleich den Gottesmenschen bedeutet. An- und Abwesenheit Gottes in der Darstellung des Isenheimer Altars ereignen sich damit im Übergang der innerbildlichen Rahmungen und intensivieren sich im dialogischen Verhältnis der einzelnen Bildfelder. Der Suggestion von Offenbarung und Anwesenheit Gottes verdankt sich maßgeblich die affizierende Macht des Isenheimer Altars.

Kreuzigung

Das Zentrum der Werktagsseite bildet die überlebensgroße Darstellung des sterbenden Christi am Kreuz (Abb. 14).

Auf sie sind alle weiteren Figuren bezogen, die gegen den übermenschlich großen Gekreuzigten disproportional klein wirken. Grünewald isoliert den Körper Christi, indem er die sonst üblichen beiden mit ihm gekreuzigten Schächer weglässt und ihn, leicht nach rechts versetzt, zentral die Komposition dominieren lässt. Anders als die Assistenzfiguren – einerseits die heftig bewegte Dreiergruppe links, die verzweifelte Mutter Maria, vom Jünger Johannes tröstend umfasst, und die kniend klagende Magdalena, andererseits rechts der statuarische Johannes der Täufer – ist der Körper Christi brutal deformiert. Lediglich bekleidet mit einem zerrissenen Lendentuch, wie es für Kranke in mittelalterlichen Bildern typisch ist,²⁶ hat Grünewald dem Crucifixus – anders als etwa Albrecht Dürer – keine schöne Gestalt gegeben.²⁷ Sein Christus ist hässlich und entstellt. Das Inkarnat bestimmen Grün und Grau, Füße und Hände

²⁴ Belting 2004, 95.

²⁵ Belting 2004, 99.

²⁶ Reuter 2007, 82.

²⁷ Dürer 1966, Bd. 2, 104: »Dan zw gleicher, wy sy [scil. die Griechen] dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgot Abblo [scil. Apollon], also

sind verdreht, die Finger nach oben abgespreizt. Der Körper ist von blutigen Wunden und Schwären übersät, die nicht nur auf die Marter zurückzuführen sind, sondern einen kranken, aussätzigen Körper vorstellen. Die am Mutterkorn erkrankten Gläubigen im Antoniterkloster konnten so im Schmerzensmann ihr eigenes ↑Leiden wiedererkennen.

Ein kreatürlicher Todesschmerz (↑Tod, ↑Leid), der zur *Compassio* und identifikatorischen Anteilnahme auffordert, bestimmt auch die Mimik des Gekreuzigten. Das schwere Haupt ist nach rechts auf die Brust gesunken, die Augen sind geschlossen, der Mund mit den blau angelaufenen Lippen leicht geöffnet, sodass sogar die Zahnreihen wie bei Sterbenden sichtbar werden. Der fast monochrome schwarze Hintergrund hebt die Gestalten zudem plastisch hervor und intensiviert affektisch die Darstellung des kranken, gemarterten Crucifixus. Hinzu kommt ein überwältigendes, manieristisch-irritierendes Spiel mit der Perspektive, das zur projektiven Überformung der Größenverhältnisse passt. So ist der Kreuzesstamm bifokal dargestellt: Während er unter dem Haupt des Crucifixus von links gezeigt wird, ist er oberhalb nach rechts gewendet.²⁸ Zudem ist die Betrachterposition dadurch verunsichert, dass das Kreuz etwas nach hinten versetzt im Boden steckt, aber an der Spitze oben an den vorderen Bildrand reicht, sodass die Hände des Gekreuzigten in den Realraum zu reichen scheinen und den Betrachter noch stärker in die Passion einbeziehen. In seiner Zentrierung, Übergröße, Gestik und Mimik gewinnt die gesteigerte Verzweigung des Sterbenden erschütternde Kraft und Gestalt, die bildlich an sein letztes Wort erinnert: »Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen!« (Markus 15,34). Grünewalds drastische Darstellung entspricht der detaillierten Schilderung von Christi Sterben im 70. Kapitel des vierten Buchs der *Himmlischen Offenbarungen* der Birgitta von Schweden.²⁹

Damit repräsentiert Grünewald den Crucifixus ganz im Sinne der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit, welche die Teilhabe an der heroischen Erlösungstat von der Einstellung des Gläubigen abhängig machte.³⁰ Das *Speculum passionis* (1507) etwa fordert vom Gläubigen, die Passion zu vergegenwärtigen und verinnerlichen. Dabei gelte es nicht

wollen wyr dy selb mos prawchen zw Crysto dem herren, der der schönste aller welt ist.«

²⁸ So zuerst Vogt 1957, 52–53.

²⁹ Birgitta von Schweden 1502, T4^v-T5^v. Das Kapitel ist durch einen Holzschnitt besonders hervorgehoben, der den Crucifixus zwischen Maria und Johannes zeigt (T4^v).

³⁰ Noll 2007, 99.

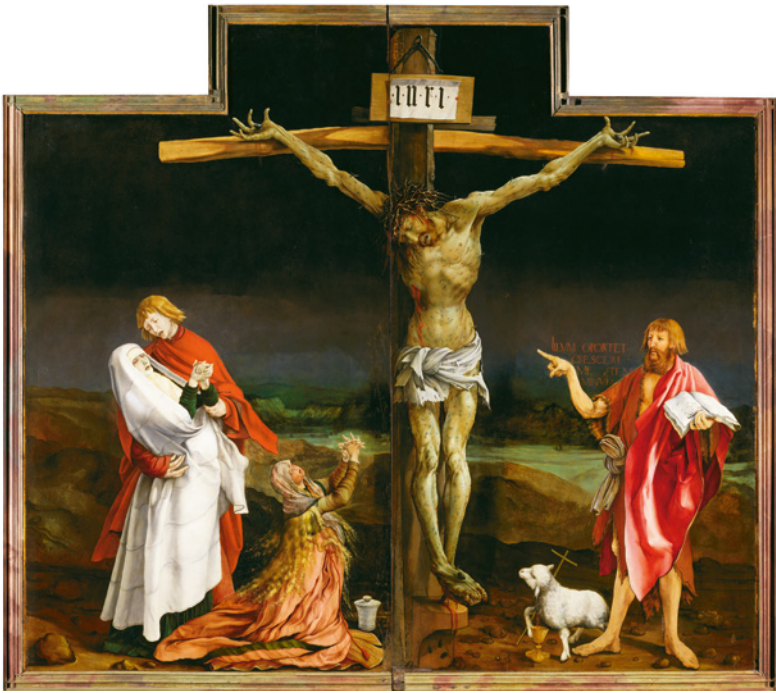


Abb. 14 Detail: Kreuzigung.

nur, die $\uparrow$ Leiden intellektuell zu bedenken, sondern sie auch im $\uparrow$ Affekt nachzuleben: nur so könne die ›Hingabe des Gläubigen entflammt werden‹ (»secundo passio domini que usque huc in intellectu est memoriter pertracta transi in affectum: ut non solum per intellectum cogetur: sed ut meditantis devotio per affectum inflammetur«).³¹ Nur mittels affektischer Teilhabe, die von den Gläubigen eine $\uparrow$ Identifikation mit dem Schmerzensmann ($\uparrow$ Leid) einfordert, könnten Heil und Seligkeit erlangt werden (»Nam sine ymitatione: et aliquali conformatione ipsius christi patientis passio eius non salvat« [Bl. 4^r]³²). Bildliche Darstellungen der Passion Christi könnten die nötigen *Meditationes* verstärken und dazu beitragen – wie schon der Kirchenlehrer Bonaventura meinte –, die ›Trägheit der Affekte‹ (»affectuum tarditas«³³) zu mindern. Dieser Zusammenhang von Bild und affektisch-identifikatorischer Andacht, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der katholischen wie protestantischen

31 Pinder 1507, Bl. 3^r-Bl. 4^r.

32 Pinder 1507, Bl. 4^r.

33 Vgl. Büttner 1998, insbes. 204; Schuppisser 1993.

Kreuzestheologie gefordert wurde, erklärt den drastischen Hyperrealismus, mit dem Grünewald die Gläubigen konfrontiert.

Das Sterben Christi, sein Übergang vom Leben zum Tod, wiederholt sich in der todesähnlichen Kraftlosigkeit der dem Kreuz zugewandten Maria und wird nur durch den vom Kreuz abgewandten Johannes den Täufer im Auftrag Jesu aufgefangen. In der Figurengruppe spiegeln sich unterschiedliche Formen des Mitleidens, von stummer Verzweiflung, wie sie die kraftlos-blasse Maria mit geschlossenen Augen zeigt, über den trauernden Trost, wie ihn der Jünger Johannes Maria spendet, bis zur lauten Klage der knieenden Magdalena, die ihr vor Leid gerötetes Gesicht und die erhobenen gefalteten Hände dem Sterbenden zuwendet. In der zu einer Einheit verschmelzenden Dreiergruppe manifestieren sich tiefste körperliche und seelische Qual sowie eine intensive Verflechtung von ↑Leid und Mitleid. Diesen Umstand unterstreichen die zum Gebet gefalteten Hände Mariens und Maria Magdalenas, die als Gestus eindringlicher Adressierung Mariens Funktion als Vermittlerin zwischen irdischer und himmlischer Sphäre betonen. Als Kommentator- und Vermittlungsfiguren zwischen Bild- und Betrachterraum veranschaulicht die Dreiergruppe in der Kreuzigungsszene sowohl das Leid Christi und seine Opferbereitschaft als auch die angemessene Reaktion des Mitleidens und Gebets. Die irdische Qual der verzweifelten Gläubigen findet somit in den Ausdrucksgebärden der in Alter und Geschlecht differenten Dreiergruppe ein identifikatorisches Komplement.

Die Scharnierfunktion Mariens wird von Johannes dem Täufer auf der rechten Seite des Kreuzes aufgenommen, nun jedoch an der Schnittstelle zwischen Bild- und Betrachterraum. In der ahistorischen Hinzufügung Johannes des Täufers als Prophet des Alten Bundes (er war zum Zeitpunkt der Kreuzigung schon von Herodes enthauptet worden) verdichtet sich die komplexe Zeitstruktur des Isenheimer Altars, zu dessen integrelem Bestandteil der Betrachter wird. Als letzter Prophet des Alten Bundes deutet Johannes der Täufer demonstrativ auf Christus als ersten Propheten des Neuen Bundes zwischen Menschen und Gott. Die Gläubigen werden dadurch zu Zeugen der Erfüllung einer auch schriftlich in die Kreuzigungsszene integrierten Prophezeiung des Johannes: »Illum oportet crescere, me autem minui« (»Er muss wachsen, ich aber muss kleiner werden«, Johannes 3,30, Übers. d. Verf.). Die Absolutheit, in der Johannes seine eigene Rolle als bloßer Wegbereiter deklariert, sollte die Gläubigen in ihrer christlichen Heilsgewissheit bestärken. Sie wird im »Lamm Gottes« aufgegriffen, das ein kleineres Kreuz trägt und zu Füßen des Täufers sein Blut in einen Kelch gießt.

Diese symbolische Christus-Darstellung, die mit dem realistischen Crucifixus korrespondiert, erinnert den Gläubigen bestärkend an die Kommunion, die Teilhabe am Blut Christi und eucharistische Wandlung, die in der Liturgie durch den Johannes-Vers eingeleitet wird: »Seht, das Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt« (Johannes 1,29). Sie lässt die Gläubigen buchstäblich Christi teilhaftig werden, der sie dadurch in sein Erlösungswerk einschließt, was auch durch den zum Betrachter hin geneigten Kelch deutlich wird.

Ikonografisch verweist die Konstellation von Maria zur Linken und Johannes dem Täufer zur Rechten Christi überdies auf das Jüngste Gericht als Schnittstelle zwischen Tod und Auferstehung,³⁴ das ebenfalls im Johannes-Evangelium verheißen wird: »Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wer mein Wort hört und glaubt dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben und kommt nicht in das Gericht, sondern er ist vom Tode zum Leben hindurchgedrungen« (Johannes 5,24). Dementsprechend kommt dem malerisch überbetonten Zeigegestus Johannes des Täufers nicht nur eine kompositorische, sondern auch eine symbolische Funktion zu: Neben der Bezeugung des tragischen Todes Jesu bettet der Gestus diesen in einen heilsgeschichtlichen Kontext ein. Darüber hinaus vollendet sich im Zeigen der Blick des Betrachters, der in dem leidenden Christus seinen Ausgangspunkt nimmt und über die Dreiergruppe von Maria, Johannes und Maria Magdalena zu Johannes dem Täufer wandert, zu einer Kreisform. Die derart durch den Blick des Betrachters vollzogene innere Einheit der Kreuzigungsszene öffnet sich zeitgleich durch die körperliche Hinwendung Johannes des Täufers zu den Rezipient:innen, was das illusionistisch aus dem Bild herausragende Buch noch unterstützt.

Das im bühnenhaften Arrangement der Kreuzigungsszene beschriebene Spiel von Zu- und Abwendung geht also einher mit einer doppelten Transgression von Räumlichkeit (irdische und himmlische Sphäre / Bild- und Betrachterraum) sowie einer sich überlagernden Zeitlichkeit (Vergegenwärtigung des Leidens Christi / heilsgeschichtliche Bedeutung), einem achronischen Innehalten. Als affizierendes Grundprinzip des Altars lässt es sich über die Grenzen der einzelnen Bildtafeln hinaus auf ihre Rahmen sowie Vorder- und Rückseiten ausweiten. Auf den Heiligen Sebastian, der sich der Kreuzigung zuwendet, antwortet der Heilige Antonius, der seinen Blick in den Betrachterraum richtet (Abb. 12). Beide Heilige stehen wie Statuen auf Podesten, sind aber – anders als im Heller-Altar der Dominikanerkirche in Frankfurt

34 Béguerie-De Paepe und Haas 2018.



Abb. 15 Albrecht Dürer: *Die große Passion, Christus steigt in die Unterwelt hinab*, 1510, Holzschnitt, 280 × 390 mm, Inv. Nr. 1943.3.3627, National Gallery of Art, Washington DC.

am Main (1511) – nicht in Grisaillemanier gehalten, sondern folgen einer realistischen und bewegten Darstellungsweise.³⁵ Jeweils ein Bein in die Richtung der Betrachter:innen streckend, scheinen die Figuren im Begriff zu sein, ihre Sockel zu verlassen. Als lebendige Zitate vermitteln die Heiligen Überzeitlichkeit, indem sie die Kreuzigung kommentierend flankieren.

Der in sich zusammengesunkene Körper Christi und dessen geschlossene Augen verwandeln sich im zweiten Zustand des Altars – der Festtagsseite – in den auferstandenen Christus, der mit seinem Blick die Gläubigen fesselt. Zu- und Abwendung prägen auch das Verhältnis der Geburtsszene Jesu und das Motiv der Muttergottes mit

Kind im *Hortus conclusus* (Hohes Lied). Aus diesen inner- und außerbildlichen Spannungsmomenten ergibt sich eine intensivierte Form der Darstellung, die in ihrer affizierenden Kraft Christus als Helden inszeniert, freilich ganz anders, als dies Dürer in der *Großen Passion* (1511) mit seiner bildkünstlerischen Gestaltung der triumphalen Höllenfahrt Christi nach dem Nikodemus-Evangelium unternimmt (Abb. 15).³⁶

Die Lichtmetaphorik der Auferstehung als heroisches Grenzphänomen

Mit Christi Geburt, seiner Menschwerdung im Zentrum der Festtagsseite, kontrastiert die Auferstehung Christi auf dem rechten Altarflügel (Abb. 16).

Ihre ebenfalls bühnenhafte Inszenierung weicht von der zeittypischen

³⁵ Béguerie-De Paeppe und Haas 2018, 25.

³⁶ Aurnhammer und Steiger 2020, 11.

Darstellungskonvention insofern ab, als Christus nicht mit der Kreuzesfahne auf dem zur Seite gerückten Grabstein steht und von innerbildlichen Figuren in seiner Auferstehung bezeugt wird, sondern entkörperlicht die Betrachter:innen adressiert. Von Albrecht Dürer sind zwei Kupferstiche von 1510 und 1511 überliefert, welche die Wanderung des Motivs des zunehmend schwerelosen Christus als Lichtgestalt in den Norden bezeugen (Abb. 17, 18).

Grünewalds auferstandener Christus schwebt frei über dem Sarkophag, dessen Deckel zur Seite geschoben ist und über dessen vorderem Rand noch das Grabtuch hängt. Ihn umgibt ein strahlender, farblich abgestufter Lichtkreis mit sonnenhaft leuchtender Mitte, in der das Haupt Christi fast seine Kontur verliert und das Gewand auf den Schultern ebenfalls in goldgelbem Licht erscheint. Das Farbspektrum der Gloriole spiegelt sich in den changierenden Farben des Leichentuches: Der blaue Rand der Gloriole findet sich in farblichen Schattierungen am unteren Ende des Tuches, das Rotgold, das zwischen der sonnenhellen Mitte und dem blauen Rand vermittelt, strahlt auf den mittleren Teil aus. Die frontale Ansicht Christi als Triumphator unterstreicht dessen Heldentum als lichtvolle Grenzgestalt zwischen ↑Tod und neuem Leben.

Als spektakuläre »Lichteruption« stellt Grünewalds Auferstehungsszene nach Vlachos Stavros den Höhepunkt einer »Lichtforcierung« in der deutschen Malerei um 1500 dar, die Auferstehung und Himmelfahrt Christi auf dramatische Weise miteinander kombiniere und so den »Prozess der Transformation« Christi als eines »Grenzgängers« inszeniere.³⁷ Im triumphierenden Lichtleib Christi komme es im Sinne einer Lichtmetaphysik zu einem »Nebeneinander von zwei Darstel-



Abb. 16 Detail: *Auferstehung*.

³⁷ Stavros 2018, 123; 130. Schreurs-Morét 2019, insbes. 57, weist nach, dass Grünewald bereits von Joachim von Sandrart wegen seiner visionären Visualisierung von »Leuchtphänomenen« bewundert wurde.



Abb. 17 Albrecht Dürer: *Die Auferstehung*, 1512, Kupferstich, 118 × 75 mm, Inv.Nr. 1943.3.3512, National Gallery of Art, Washington DC.

lungsmodi, von Realismus und Erscheinung, von haptischen Werten und Immaterialität.«³⁸

Wie in der Kreuzigung integriert Grünewald auch in der Auferstehungsszene symbolische und affektische Rezeptionsangebote. So können die Gläubigen in der unversehrten Lichtgestalt des Auferstandenen den »geistlichen Leib« erkennen, wie ihn Paulus im Ersten Brief an die Korinther verheißt: Der »verweslich« gesät worden war, »wird auferstehen unverweslich« (1. Korinther 15, 42-44). Zugleich versinnbildlichen die drei ineinander übergehenden Farben der Gloriole einerseits die Dreieinigkeit. Andererseits illustriert das spiralförmig gewundene Grabtuch, dessen ↑Materialität sich dynamisch zur Gloriole verklärt, die Auferstehung als einen Prozess, der einer affektischen An-

dacht als Lohn winkt und bildmagisch ein Weiterleben nach dem Tod verspricht. Das Transgressionsmoment vom Tod zum Leben zeigt sich eindrücklich in dem spiralartig nach oben wirbelnden Gewand, das den himmlischen Christus noch mit der irdischen Sphäre verbindet. In seinen changierenden Übergängen von kaltem Blau zu warmem Rot, das sich in dem übergroßen Heiligenschein hinter Christus zu einer Kreisform vereint, lässt sich die sinnbildliche Wiedergabe eines sich intensivierenden, übersteigernden ↑Affekts – in Form einer Affektspirale – erkennen. Diese vollziehen die Betrachter:innen in der sinnlichen Perzeption des Gezeigten nach. Somit begünstigt Grünewalds Darstellung die Imagination einer Realpräsenz Christi und kommt damit der Funktion eines Indulgenzbildes nahe, dessen andächtige Betrachtung in der mittelalterlichen Frömmigkeitspraxis einen Ablass versprach.

Mit Blick auf die Kreuzigungsszene wird kompositorisch der kontrastive Bezug der Auferstehung zu Passion und Kreuzigung deutlich,

³⁸ Stavros 2018, 130. Auch in der protestantischen Kunst und sogar in der Lutherbibel von 1534 war der körperlose Ausdruck des Göttlichen verbreitet.

obschon die Kreuzesfahne fehlt: Stattdessen wiederholt Grünewalds Christus gestisch mit den beiden erhobenen Armen die Gebärde des Crucifixus. Doch präsentiert er die fünf Wundmale, die auch in der Kreuzigungsdarstellung sichtbar waren, nicht mehr als Zeichen einer brutalen Hinrichtung, vielmehr verbürgen die darstellungstechnisch gemilderten Stigmata und die aus ihnen hervortretenden Lichtstrahlen die Wandlung des irdischen Körpers in einen »geistlichen Leib«. Die Festtagsseite verwandelt im geistlichen Zitat den Gekreuzigten in einen Triumphator.



Abb.18 Albrecht Dürer: *Die große Passion*, Die Auferstehung, 1510, Holzschnitt, Inv.Nr. 1943.3.3569, National Gallery of Art, Washington DC.

Den Gegenpol zum verklärten Christus in Grünewalds dynamischer Auferstehungsszene bilden die schlafenden Wächter am Grabe, die das dunkle untere Bilddrittel dominieren. Sie sind nicht als römische Soldaten, sondern als zeitgenössische behelmte Krieger dargestellt. Wie in den Assistenzfiguren der Kreuzigung wird in ihnen das Heilsgeschehen indirekt erfahrbar. Sie sind – im ikonografischen Vergleich – von der Auferstehung und der Lichterscheinung besonders überwältigt und wenden ihren Blick vom Heilsgeschehen ab. Der vordere Soldat, der mit verrutschtem Helm rücklings nach hinten fällt und sich mit der Linken vor dem Licht zu schützen sucht, unterliegt als horizontaler Widerpart dem himmelwärts heroisch aufstrebenden Christus. Auch der vor dem leeren Sarkophag sitzende Soldat senkt, wie die beiden im Hintergrund sichtbaren knienden Krieger, den Kopf, wodurch das Motiv der schlafenden Wächter, welches ältere Darstellungen dominiert, teilweise aufgegriffen wird. Nunmehr überwiegt jedoch wesentlich deutlicher der Zustand innerer wie äußerer Überforderung. Das physische Überwältigtsein der Soldaten spiegelt aber nicht nur das unerhörte Geschehen, sondern heroisiert zugleich den auferstandenen Christus zum entkörperlichten Triumphator, an dessen Sieg über den Tod die Gläubigen, die die Passion »mitgelitten«

haben, teilhaben dürfen. Anders als die vom heroischen Triumphator Christus überwältigten und von seinem ↑Glanz geblendeten Krieger können die Gläubigen die Auferstehung betrachtend bezeugen und an ihr in froher Gewissheit teilnehmen. In dieser Unterscheidung zeigt sich eine verborgene Markierung der durch die direkte Adressierung des Realraums abgesenkten ästhetischen Schwelle. Der strahlende Glanz Christi als Triumphator blendet die Ungläubigen im Bild; den Gläubigen vor dem Bild wird er hingegen zur Offenbarung, derer sie ansichtig werden.

Vergegenwärtigung und Heroisierung durch affizierte Zeugenschaft

Die Heroisierung Christi wird ausgelöst durch die affizierende Kraft einer intensivierten ↑Ästhetik, die auf einer visuellen Evidenzerfahrung des sich im Schauen erfüllenden Heilsversprechens beruht. Der Isenheimer Altar zeigt das Ereignis des Sterbens und der Auferstehung Christi, die im Prozess der Bildbetrachtung vollzogen wird und die Betrachter:innen zu Zeugen der heroischen Grenzüberschreitung vom Tod zum ewigen Leben macht.

Die Öffnung der affizierten Figurengruppe gegenüber den Betrachter:innen der Kreuzigungsszene ist szenisch arrangiert, wie an den gestischen Bezügen der Figuren untereinander und ihrer Inszenierung in einem bühnenhaften Bildraum deutlich wird. Dialogische Bezüge zwischen den Figuren spiegeln den physischen Schmerz (↑Leid) des schwer an den Nägeln herabhängenden Christus am Kreuz. Der verdrehte Körper Christi ist wohl nicht allein der Bildkomposition geschuldet, die das Zerreißen der Hauptfigur beim Öffnen des Altars verhindern sollte; vielmehr erfüllt die schräge Seitenansicht des Kreuzes und der unteren Körperhälfte Christi gegenüber der frontalen Ansicht des Oberkörpers zwei zentrale Funktionen. Zum einen kulminiert das Darstellungsprinzip der Zu- und Abwendung im Körper des Gekreuzigten, zum anderen antwortet der Torsionsfigur Christi der den Betrachter frontal adressierende Christus als Auferstandener. Die beiden Kernelemente der Heilsgeschichte, Selbstopfer und Triumph, werden dadurch in einer dynamischen Gleichzeitigkeit gebannt. Der gewaltsame Tod Christi artikuliert sich im geöffneten Mund als Augenblick des Sterbens und höchsten Leids, an dem die Betrachter:innen teilhaben. Der stillgestellte Augenblick des Todes wird zum buchstäblichen Wendepunkt, sobald die Öffnung des Altars

zu Festtagen in der Innenseite den auferstandenen Christus sichtbar werden lässt.

Die transgressive Wirkung von Kreuzigungsdarstellungen beruht nach Max Imdahl zwar auf Kenntnis der Evangelien, entfalte sich jedoch erst – beruhend auf einer deiktischen Bildstruktur, in der sich eine narrative und eine metaphysische Zeitstruktur überlagern – im Prozess der Betrachtung zu einem gegenwärtigen Ereignis. Auch der Isenheimer Altar vermittelt in der hyperrealistischen Darstellung der Kreuzigung – das Vorbild des spätgotischen Schmerzensmannes (↑Leid) wird überschritten – ein Gefühl der Gegenwärtigkeit des Leids, das zu einer »Subjektivierung des religiösen Empfindens«³⁹ führt. Der Altar macht somit die »Komplexität von Unter- und Überlegenheit« Christi gegenüber dem Tod im Moment des Sterbens thematisch, und zwar im »Horizont der formalen, ganzheitlichen Komposition«.⁴⁰ Die Gleichzeitigkeit von Prophezeiung, Geburt und Passion Christi entfaltet sich zudem über die Ränder der einzelnen Bildfelder hinaus, bezieht man die Auferstehungsszene auf die flankierende Muttergottes mit Kind. Die zerrissene Windel im *Hortus conclusus* antizipiert bereits die Kreuzigungsszene, wo sie als zerrissenes Lendentuch wiederkehrt. Wirkung und Ursache, Verheißung und Erfüllung legen sich somit zu einer Wahrheit übereinander.

In Anlehnung an Michael Richardson und Kerstin Schankweilers Konzept des *affective witnessing* als kultureller Praxis deuten wir die Affizierungskraft (↑Affizierung) der Christus-Darstellung als soziales Konstitutionselement von ›Zeugenschaft‹,⁴¹ hier verstanden als intensivierte ästhetische Erfahrung, die auf der Suggestion der Teilhabe und Eingebundenheit in eine Szene der ↑Gewalt beruht. Affizierte Zeugenschaft generiert und verbürgt den Wahrheitsanspruch der durch den gewaltsamen Tod sich ereignenden heroischen Grenzüberschreitung Christi im Isenheimer Altar. Die Betrachtung des intensivierten Leidens affiziert die Betrachter:innen nicht nur individuell, sondern auch insofern interpersonal und gemeinschaftsbildend, als andere Rezipient:innen von den evozierten ↑Affekten *angesteckt* oder mitgerissen werden. In Grünewalds Kreuzigung wird affizierte Zeugenschaft nicht nur durch die offene Bildkomposition aufgerufen, sondern auch auf motivischer Ebene vorgeführt. Während das physische Leiden Christi einen starken sinnlichen Effekt auf die Betrachter:innen ausübt,

39 Imdahl 1996, 428.

40 Imdahl 1996, 435.

41 Richardson und Schankweiler 2019, 166.

übernimmt das Mitleiden der Adorantengruppe in der linken Bildhälfte eine Identifikations- und Vermittlungsfunktion, wodurch das, was letztlich bezeugt wirkt, der Affekt selbst ist. Indem die Dreiergruppe aus Johannes, Maria und Maria Magdalena in ihrem ↑(Mit-)Leid aufeinander reagiert und die physische Qual seelisch potenziert, wird die kulturelle Praxis der affizierten Zeugenschaft anschaulich vorgeführt. Die realen Betrachter:innen begreifen sich analog zur dargestellten Figurengruppe als eine Glaubensgemeinschaft, die den Kreuzestod (↑Tod) Jesu über die Zeiten hinweg als lebendiges Wissen bewahrt.

Ausblick

Als das Elsass nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1871 dem Deutschen Reich eingegliedert wurde, rückte der Isenheimer Altar zunehmend in das nationale kunsthistorische Interesse. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs wurde der Altar aus Sicherheitsgründen nach München verbracht und dort von 1918 bis 1919 in der Alten Pinakothek ausgestellt. Da im Versailler Vertrag die Restitution des Altars an Frankreich festgelegt war, überhöhte die befristete Teilhabe die symbolische Aufladung eines nationalen Kunstwerks: »Die Deutschen stürzten«, so konstatiert der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein, »in demselben Augenblick, in dem sie den Krieg verloren hatten, sich auf den Isenheimer Altar [...] wie Verdurstende auf die Quelle des Lebens«. ⁴²

Der Isenheimer Altar wurde in seiner affizierenden Drastik zu einem kollektiven, nationalen Identifikationssymbol für die Kriegsgeneration, eine affizierte Zeugenschaft, die vielfach dokumentiert ist. So erschaut Ernst Toller »durch das Bild [...] die zerschossenen, zerfetzten Kameraden, Krüppel«, wie umgekehrt der Protagonist des dritten Teils von Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie den Krieg als Reaktualisierung und visionäre Wiederholung der verstörenden Kreuzigungsszene Grünewalds erlebt. ⁴³ Als Inbegriff »deutscher Kunst«, der man sich nicht entziehen konnte, wurde der Isenheimer Altar somit fast vierhundert Jahre nach seiner Entstehung zum Symbol eines nationalen Epochenwandels, wie es der Schluss von Hans Karlingers Kunstkritik in der *Münchener Allgemeinen Zeitung* vom

⁴² Hausenstein 1919, 107–108.

⁴³ Toller 2011, 76; Broch 1978, Dritter Teil: Huguenau, 387–388; siehe dazu Aurnhammer 2008.

30. März 1919 im kontrastiven Vergleich bündig resümiert: »Zu Dürers Apostelbildern gibt es viele Wege und kaum ein Mensch wird ihnen ganz fernstehen wollen, zum Isenheimer Altar gibt es nur einen: Staunen oder Ablehnung.«⁴⁴

⁴⁴ Karlinger 1919, 154.

5 Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15), Richard Strauss' *Don Quixote* (1898), Salman Rushdies *Quichotte* (2019) – Staubwolken, Schafherden und Trump-eten Über einen (tragi-)komischen Helden im Dialog

Einleitung: Das Heroische im Dialog

Der große Erfolg des *Don Quijote* (1605/1615), des Romans insgesamt wie seiner Titelfigur, die in der kollektiven Wahrnehmung längst ein Eigenleben entwickelt hat und als »Ritter von der traurigen Gestalt« zum Inbegriff eines melancholischen Helden geworden ist, ist ganz wesentlich das Ergebnis von Don Quijotes Auseinandersetzung mit dem Heroischen, verdankt sich somit zuvörderst der ↑affizierenden Wirkung von Heldennarrativen (↑Narrativität). Dabei ist es insbesondere die dialogische Struktur des Romans – Don Quijotes Lektüren zahlloser Ritterromane, mit denen er in einen Dialog tritt und an denen er u. a. in Form heroischer Selbstbeschreibung bzw. Autoheroisierung sein Leben ausrichtet sowie die Reaktionen seines Umfelds auf seine heroischen Reden und »Heldentaten« –, die die handelnden Figuren, aber auch die Leser:innen des Textes und seiner zahlreichen Bearbeitungen in verschiedenen Medien (↑Medialität) aktiviert. So findet der angebliche Wahn Don Quijotes als eines seiner wesentlichen Identitätsmerkmale etwa seine Ursache in Don Quijotes übermäßiger Lektüre von Ritterromanen, aber auch der Roman insgesamt kann als eine Form der Gattungsparodie des Ritterromans beschrieben werden, insofern er überkommene, in den verschiedenen Intertexten transportierte heroische Vorstellungen aufs Korn nimmt. Don Quijote verhielte sich demnach wie der Held eines der in jener Zeit in Spanien zahlreich zirkulierenden, Cervantes aber als obsolet erscheinenden Ritterromane, wie ein fahrender Ritter in einer Umwelt, in der diese Lebensform zu einem Anachronismus geworden ist. Der Roman folgt über lange Strecken den verschiedenen Ausfahrten des Don Quijote, beschreibt seine »Heldentaten« (vgl. das Erzählmodell der *aventure*) und thematisiert ihre Kommentierung durch das Publikum – man denke hier insbesondere an die Figur des Sancho Panza, des Schildknappen Don Quijotes. Das textinterne Publikum Quijotes reagiert dabei ganz unterschiedlich auf die von Quijote vortragene und ausgelebte (heroische) Weltsicht – von Ablehnung und

Wut über Lachen bis hin zu zeitweiliger ↑Bewunderung oder ↑Staunen u.a. angesichts von Elementen des ↑Erhabenen in Quijotes Verhalten und Auftreten – und die textexterne Leserschaft ist aufgefordert, diese Reaktionen nachzuvollziehen bzw. mit eigenen Reaktionsweisen zu konfrontieren. Die Dialogizität des *Don Quijote* als eines seiner wesentlichen Strukturmerkmale prägt somit das für den Roman fundamentale ↑affektive Arrangement zwischen Autor, Erzähler, heroischer Figur, (Inter-)Text und ↑Publikum. Der *Don Quijote* ist durch diese beständige Kommentierung des Protagonisten und seines Verhaltens auf den unterschiedlichen Textebenen eines der bedeutendsten Beispiele eines polyphonen Romans, dessen dialogische Strukturen und der durch sie produzierte Perspektivismus eine Reflexion der im Zentrum des Romans stehenden Kategorie des Heroischen anstoßen. Damit wird indirekt auch eine Reflexion literarisch relevanter und grundlegender Kategorien wie Faktualität und Fiktionalität, Fantasie oder Imagination, Ideal und Wirklichkeit angeregt, um nur einige wenige zu nennen, die ihrerseits jedoch gerade zum Verständnis der Kategorie des Heroischen von großer Bedeutung sind.

Der Roman präsentiert somit Wirklichkeitsentwürfe auf Grundlage von heroischen Ausdrucks- und Interaktionsformen, die zwar nicht mehr unbedingt zeitgemäß sind, aber trotzdem anschlussfähig bleiben. Don Quijote unternimmt den Versuch, die Welt durch heroische Umkodierung jeweils neu zu interpretieren – und stellt damit eine klassische Figur des Umbruchs dar. Heroisch, könnte man ergänzen, sind in diesem Sinn nicht allein seine ›Heldentaten‹ und ihre Deutung durch Don Quijote, sondern vielmehr sein Wille, der Gesellschaft seine (heroische) Wirklichkeitssicht aufzuzwingen. Es ist von daher alles andere als erstaunlich, dass sie, zumindest im ersten Teil des Romans von 1605, diesen Versuch abzuwehren versucht. Den Vertretern der deutschen Frühromantik erschien Don Quijote vor diesem Hintergrund gar als idealistische Heldenfigur, die gegen eine feindliche Wirklichkeit ›wie gegen Windmühlen‹ ankämpft – eine bis in die Gegenwart wirkmächtige Deutung. Interessanterweise bleibt die Rollenverteilung von Wahn und Vernunft (*locura* und *cordura*) als die zentrale Unterscheidung, mit der die Gesellschaft Don Quijote beschreibt und ausgrenzt, im Roman nicht unverändert: Im zweiten Teil des *Don Quijote* (1615) wird in einigen Kapiteln ein heroisches Szenario gleichsam wie ein Bühnenstück aufgeführt, weil die handelnden Figuren, die, wie Sancho erstaunt feststellt, den ersten Teil des Romans kennen, sich nun auf Don Quijote einstellen, ihm eine Art Rollen- bzw. Ritterspiel vorführen und ihn zur Teilnahme einladen (II, 30-42) – eine weitere Dimension der Dialogizität

des Romans und frühes Beispiel eines modernen Metaromans. Dabei kommt es zu einer relevanten Umkehrung, insofern Don Quijote im Verlauf des zweiten Teils des Romans immer skeptischer bezüglich der ihm vorgegaukelten Ritterwelt und ihrer heroischen Werte wird. Die Grundspannung bzw. die Ambivalenz zwischen heroischem Ideal und Wirklichkeit ist in beiden Ausprägungsformen konstitutiv für diesen Roman und die Figur des Don Quijote, im Original wie in seinen Adaptionen.

Neben der beschriebenen Dialogizität sind es dabei insbesondere die mit ihr durchaus verbundenen fantastischen und ↑komischen Dimensionen des Romans, welche die von Don Quijote vorgelebten und zugleich thematisierten heroischen Vorstellungen ihrerseits perspektivieren – als Ausdruck eines individuellen wie kollektiven Imaginären, das bisweilen als pathologisch beschrieben wird, im Sinne eines komischen Kontrasts, bei dem scheinbar heroische Ideale auf die prosaische Wirklichkeit treffen, bzw. im Sinne einer Parodie unterschiedlicher literarischer ↑Gattungen (und ihrer Helden- und Menschenbilder), allesamt zentrale, potenziell deheroisierende Modi einer Reflexion bzw. Kritik des Heroischen.

Die dialogische, intertextuelle Struktur des Romans sowie die faszinierende Wirkung des tragikomischen Helden Don Quijote machten Cervantes' Original im Lauf der Jahrhunderte zur Vorlage für unzählige Adaptionen in Romanen, Theaterstücken, Comics, Gemälden, Zeichnungen, Statuen, Opern, Balletten, Musicals und Filmen. Im Folgenden stehen neben Cervantes' Original exemplarisch zwei Adaptionen im Vordergrund, die das Potenzial der Figur zur Verhandlung der Aktualität traditioneller Ausdrucksformen des Heroischen in wechselnden gesellschaftlichen und medialen Kontexten aufzeigen: Richard Strauss' *Don Quixote. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* op. 35 (1898) und Salman Rushdies Roman *Quichotte* (2019).

Richard Strauss adaptierte Cervantes' Roman 1898 als symphonische Dichtung für großes Orchester. Das Stück gewinnt als Programmmusik seine Bedeutung nicht nur aus sich selbst, sondern auch aus einem außermusikalischen Inhalt in Form eines Texts (Programm), der bei seinem Verständnis hilft, ohne dass die Bedeutung der Musik ganz in diesem Text aufginge.¹ Die Wahl des Sujets ist nicht bloß oberflächlich, denn sowohl die Figur des Quijote als auch die besondere Struktur des Romans von Cervantes regten den Komponisten zu einem in seinem

¹ Vgl. Werbeck 1996, 80–89.

Ceuvre besonderen Werk an, das wie wenige andere musikalische Komik mit dem komplexen Feld der musikalischen Narrativität verbindet. Mit seiner Figur eines tragikomischen Helden nahm Strauss parodistisch Bezug auf die in der Gattung der symphonischen Dichtung seit ihren Anfängen dominanten heroischen Sujets und die dort behandelten heroischen Figuren (z.B. beim Gattungsbegründer Franz Liszt Helden wie u.a. Tasso, Prometheus, Orpheus, Mazeppa und Sujets wie *Die Hunnenschlacht* oder *Héroïde funèbre*). Strauss' Tondichtung kann deswegen sowohl als Auseinandersetzung mit einem Jahrhundert heroischer Musik als auch als humoristische Reaktion auf zeitgenössische Heroismen wie den Militarismus des Kaiserreichs gehört werden. Als Form wählte der Komponist das seit dem Barock beliebte Modell von Thema und Variation in Form einer Doppelvariationsreihe, in der zwei Themen immer wieder verändert werden. Nach einer längeren Introduction, die den fortschreitenden Wahn des Ritters aufgrund der Lektüre verschiedener Ritterromane darstellt, schildern die beiden grundlegenden Themen die Figuren Don Quixote und Sancho Panza, die zugleich durch ein solistisches Cello und eine Soloviola verkörpert werden.² Die anschließenden zehn Variationen greifen dann verschiedene Episoden aus Cervantes' Roman auf: u.a. die Kämpfe gegen Windmühlen (1. Var.), gegen eine Schafherde (2. Var.), gegen eine Prozession von Büßern (4. Var.), einen Ritt durch die Luft (7. Var.) u.v.m. Interpoliert zwischen diese handlungsreichen Episoden werden Variationen, die die wahnhaften Äußerungen Don Quixotes im Kontrast zu den Gemeinplätzen Sanchos schildern (3. Var., 5. Var.). Nach der Niederlage gegen den Ritter vom blanken Monde (10. Var.) kehrt Quixote nach Hause zurück und stirbt (Finale).

Die Quijote-Figur in Salman Rushdies Roman *Quichotte* (2019) ist der alternde indischstämmige Amerikaner Samuel Smile (der sich selbst Quichotte nennt), Vertreter für Pharmaprodukte. Im Kontext einer modernen Mediengesellschaft generiert Quichotte seine Weltsicht nicht aus Ritterromanen, sondern aus TV-Serien und Filmen. Ihm kommt darüber zusehends die Fähigkeit abhanden, zwischen Realität und Fiktion zu trennen, was ihn aus Sicht seiner Umwelt zum Narren bzw. zum ›Wahnsinnigen‹ macht. Als er aufgrund seines verwirrten Geisteszustandes seine Arbeit verliert, begibt er sich, nach dem Vorbild legendärer und heroischer Suchen nach heiligen Orten oder Objekten, auf eine Queste quer durch die USA, um den (ebenfalls indischstämmigen) TV-

2 Zu der Soloviola treten zur Charakterisierung Sanchos die Tuba und Bassklarinette, zum Solocello an manchen Stellen die Solovioline.

Star Salma R durch das Bestehen verschiedener Bewährungsproben zu erobern. Auf dieser Reise nimmt sein Sohn Sancho, zunächst das bloße Produkt seiner Einbildungskraft, wirkliche Gestalt an. Parallel zur Reise von Quichotte erzählt der Roman die Reise seines Autors, des ebenfalls indischstämmigen Bruders (»Brother«), der sich durch das Schreiben des Romans auf eine Suche nach sich selbst begibt. Rushdie konzipiert den Roman als ein Panorama der zeitgenössischen USA und nimmt dabei vor allem Rassismus, die #MeToo-Thematik, die Opioidkrise und den Einfluss aktueller Medien wie Internet, Social Media und TV ins Visier.³

Intertextualität als (heroische) Affizierung

Cervantes' Original und seine vielen Adaptionen zeigen, wie Vorstellungen von Heldentum über Textverfahren – das Schreiben, Lesen und Weiterverarbeiten von Texten – generiert werden. Aufgerufene und oftmals parodierte Texte bzw. Textgattungen transportieren Vor-einstellungen, die bei der Wiederaufnahme ihrerseits affizieren und damit eine Reaktion, ggf. eine Neuausrichtung in Bezug auf etablierte heroische Handlungsmuster, einfordern, die bestätigt bzw. unterminiert werden oder sogar einen semantischen Überschuss produzieren, der Heroisierungs- und Deheroisierungsprozesse generell infrage stellt: Cervantes' *Don Quijote* liest Ritterromane, wir hören in der Einführung von Strauss' *Don Quixote* Heldengeschichten aus musikalischen Versatzstücken, Rushdie Quichotte konsumiert Fernsehserien und Realityshows und orientiert sich an einer geskripteten Wirklichkeit. Diese multiplen Formen textueller und medialer Transformation werden im Falle von Strauss' Variationen und Rushdies Roman noch dadurch potenziert, dass diese Arbeiten nicht nur analog zum *Don Quijote* durch ihren Bezug auf andere Texte und Medien konstituiert werden, sondern selbst Adaptionen von Cervantes' *Don Quijote* darstellen. Intertextuelle Verfahren (↑Intertextualität) der Bezugnahme auf heroische Prätexte werden im Lauf der Rezeption des *Don Quijote* medial bzw. intermedial erweitert, beziehen die Musik (Strauss' *Don Quixote*) und moderne audiovisuelle Medien (Rushdies *Quichotte*) mit ein. Dies zeigt nicht nur das Aktualisierungspotenzial des *Don Quijote* auf inhaltlicher Ebene, sondern auch seine ikonische, transmediale Dimension, die die multiplen Transformationen und damit die Langlebigkeit der Figur und der mit ihr verbundenen heroischen Problematik erklärt. Zugleich wird

3 Winkler 2019.

Quijote bei der Wiederaufnahme in unterschiedlichen Medien zu einer Figur der Ermöglichung: Sie öffnet – häufig spielerisch – neue Räume des in der Kunst Darstell- und Erzählbaren und kann als Katalysator für die Formulierung von künstlerisch und literarisch Neuem dienen. Diese Formen moderner *réécriture* des *Don Quijote* zeigen jedoch ebenfalls, wie sehr sich – gleichsam über den Roman des 17. Jahrhunderts und seine Figur hinaus, die eine Art ›Nullpunkt‹ der Problematisierung der Wirklichkeit durch Traum, Fantasie und Imagination darstellen – in Zeiten allgegenwärtiger Medienpräsenz immer neue Wirklichkeiten ausbilden, deren Geltungsansprüche oftmals miteinander kollidieren und deren Grenzen verwischen. Sich in einer solchen Welt zu orientieren, kann seinerseits als eine heroische Aufgabe (für die Kunst wie für ihr Publikum) beschrieben werden.

Die Orientierungsprobleme für Aufführende und Publikum werden in Strauss' Tondichtung sehr deutlich durch den besonderen Charakter seiner Instrumentalmusik, die ohne den semantischen Gehalt von Sprache auskommen muss, aber doch gleichsam ›sprechend‹ wirkt. Dabei orientiert sich der Komponist an den von Cervantes gesetzten Polen von heroischer Imagination und Reflexion des Heroischen: Zum einen schafft der musikalische Held Quixote im Werk neue, eigene Welten, die von Strauss jedoch immer wieder als ironisch markiert werden. Zum Beispiel wird Quixotes Vision der schönen Dulcinea in der dritten Variation derart übermäßig sentimental vertont, dass man sie fast schon als komponierten Kitsch verstehen kann. Diese Episode kann auch deshalb als uneigentlich, d.h. ironisch gehört werden, weil Strauss in ihr ein zweitaktiges Motiv, das an sich ›schön‹ wirken könnte, in sechzehn Takten ganze sieben Mal wiederholt und es dabei immer mehr in einem Crescendo des Orchesters auswalzt, ohne es in irgendeiner Form weiterzuentwickeln.⁴ Da das Motiv deutlich aus dem Kreis der Personenmotive Quixotes stammt, ist die Passage aus der Sicht des Ritters geschildert: Die gehörte Wirklichkeit wird hier zu einem Wahnbild des Helden. Das Ganze als uneigentliche Musik zu verstehen, setzt eine distanzierte Haltung des Publikums voraus, die dem üblichen Rezeptionsmodus des kontemplativen, sich in die Musik versenkenden Hörens, der im klassischen Orchesterkonzert im 19. Jahrhundert zur Verhaltensnorm wurde, zuwiderläuft. Nehmen die Rezipierenden diese Episode stattdessen als ›schön‹, d.h. nicht als ironisch wahr, dann bietet die Musik das Potenzial einer affizierenden Überwältigung (↑Resonanz), die ein distanziertes Hören und damit

4 Strauss 2012, 43–47, Z. 35–38.

eine kritische Reflexion des Heroischen verhindern kann. Die Hörenden werden also von Quixotes Imagination eingenommen, die hier der strukturellen Ironie gegenübersteht.

Zum anderen wird ausgehend von der Figur des Ritters von der traurigen Gestalt das 19. Jahrhundert als ein Säkulum ›heroischer‹ Musik reflektiert und persifliert. Gerade in der Introduktion, die die Lektüren Quixotes schildert, sind die Bezüge auf andere Musik vielfältig. In einer Fuge werden erst verschiedene musikalische Episoden vorgeführt, die Rittergeschichten darstellen sollen, die dann kontrapunktisch überlagert werden. Die Verweise auf präexistente Musik reichen dabei von Anspielungen auf Beethovens *Eroica* über die Verwendung bestimmter topisch besetzter Tonverbindungen wie des berühmten Tristan-Akkords aus Wagners *Tristan und Isolde*, versteckte Zitate in Nebenstimmen aus Verdis *Rigoletto* bis hin zu manifesten Zitaten von Militärmusik wie dem *Bayerischen Defiliermarsch*.⁵ Dabei kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Hörer:innen jede der Anspielungen in dieser Lesefuge erkennen werden, vielmehr evoziert Strauss' Fuge beim Publikum die Überforderung bei der (heroischen) Deutung der Welt, die auch Don Quixote plagt. Die Introduktion erscheint somit als ein komponiertes Überangebot von heroischen Vorbildern und Prätexten, deren Vielfalt nicht mehr verarbeitet werden kann.

Auch Rushdie präsentiert ein dichtes Gewebe aus explizit benannten und implizit eingearbeiteten Verweisen auf westliche und nichtwestliche Vorlagen aus der Hoch- und Populärkultur und ruft dabei seinerseits Vorlagen heroischer Imagination auf, persifliert und reflektiert diese aber gleichzeitig durch ihr Überangebot. Prominent unter den unzähligen intertextuellen Referenzen sind natürlich Anspielungen auf Cervantes' *Don Quijote*, aber mehr noch auf dessen Adaptionen wie Jules Massenets Oper *Don Quichotte* (1910), über die Samuel Smile als Kind mit der Figur bekannt wird, und das Musical *The Man of La Mancha* (Wasserman, Leigh und Darion 1965), aus dem Bruders Sohn sein Pseudonym als Hacktivist, Quix97, ableitet und dessen Song »The Impossible Dream« (adaptiert u.a. von Frank Sinatra und Louis Armstrong) zu einem der Leitmotive in Rushdies Roman wird. Bruder, ein mittelmäßig erfolgreicher Autor von Spionageromanen, möchte sich mit seinem Roman *Quichotte* darüber hinaus aus der Populärkultur heraus und in die Hochkultur einschreiben. Während Cervantes die Vorlage für die Thematik und Figurenkonstellationen in Rushdies *Quichotte* anbietet, geben das Sufi-Gedicht »Die Konferenz der Vögel« des Mys-

5 Edelman 2017, 204-210.

tikers Fariduddin Attar (12. Jahrhundert) und die darin beschriebenen sieben Täler einer Questsuche eine grobe Handlungsstruktur vor, und Carlo Collodis *Pinocchio* (1883) in der Disney-Adaption (1940) liefert den Kontext für Sanchos ›Menschwerdung‹. Darüber hinaus finden sich wiederholte Anspielungen auf Eugène Ionescos absurdes Theaterstück *Rhinocéros* (1959), auf Shakespeare-Stücke, die Bibel, Kurzgeschichten von Arthur C. Clarke und Katherine MacLean, die Narnia-Erzählungen von C.S. Lewis, *The Wizard of Oz* (Film und Buch), auf Werbetexte, Filme wie *Driving Miss Daisy*, *Mad Max* oder *Men in Black*, Comicfiguren wie The Incredible Hulk und unzählige mehr. In prominenten Textaufrufen wird Quichotte dabei immer wieder als Held beschrieben: als Salmas »verray, perfit, gentil knyght« (*Canterbury Tales*), Doctor Who, Green Arrow, James Bond, Odysseus, Galahad, Lancelot oder erfolgreicher Kandidat in der Realityshow *The Bachelorette*.

Nicht nur Quichotte, sondern auch andere Figuren des Romans werden als heroische Figuren positioniert. In einer signifikanten Abweichung von Cervantes' Vorlage treten insbesondere die Frauenfiguren, Salma R, Bruders Schwester »Sister« und Quichottes Schwester »The Human Trampoline« (abgeleitet aus Paul Simons »Graceland«) als erfolgreiche Aktivistinnen gegen Rassismus und Kämpferinnen für die Gleichberechtigung der Geschlechter hervor, »the fucking brown-skin Lancelotta«, wie Bruder seine Schwester im Zorn beschreibt.⁶ Genau wie sich Rushdie von den maskulin dominierten Stimmen in Cervantes' *Quijote* entfernt, relativiert er auch die Sichtweise der Weißen in den USA der Gegenwart und erzählt seine Geschichte aus der Perspektive verschiedener indischstämmiger Figuren. Dieser multikulturelle und multiperspektivische Ansatz ist, aus Rushdies Sicht, bei Cervantes bereits angelegt:

The clue to that is in the use by Cervantes of a narrator, a fictional narrator, an ostensible narrator who is not himself, but in fact a Moorish narrator, Cide Hamete Benengeli. [...] And to have [this episodic and wonderful tale] told ostensibly by an Arab narrator is, in my view, an obvious homage by Cervantes to the Arab origin of the wonderful tale. Now you have to remember that the Arabs didn't make it up; the Arabs got it from India.⁷

In einer Variation dieser Konstellation präsentiert Rushdie einen indischstämmigen Protagonisten, der wiederholt für einen Araber gehalten

⁶ Rushdie 2019, 57.

⁷ Rushdie 2017.

wird, sowie einen indischstämmigen Erzähler und Autor, der die Erfahrungen von nicht *weißen* Personen in den Vordergrund stellt. Rushdie provoziert damit auch eine interkulturelle Dialogizität, die den *white supremacy*-Diskurs der weißen Romanfiguren hinterfragt.

Die schiere Menge der intertextuellen Bezüge, die wie im Vorbeifahren in Quichottes *road narrative* nur kurz aufgegriffen und wieder fallen gelassen werden, generieren trotz der Vielschichtigkeit der Themen einen Text des wahllosen Konsums von Medienangeboten, einen Text der Oberfläche – was einerseits die Kritik des Romans an der schnelllebigen *junk culture* der Zeit zum Ausdruck bringt, andererseits aber die Leser:innen durch den ständigen ↑Appell an ihr Hintergrundwissen in einen affizierenden Dialog mit dem Text einbindet, der, in einem Raum zwischen Roman und Leser:in, Tiefe und potenzielle Komplexität generiert. Die geradezu exzessiven intertextuellen Bezüge des Romans artikulieren, in (verspätet) postmoderner Manier, Sprach- bzw. Zeichenkonstruktionen, deren Bedeutung sich als grundsätzlich instabil erweist, die aber die Wirklichkeitsdeutung der Figuren gestalten, auf negative wie auf positive Weise. Aus dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten wird eine Zeit des ›Anything-can-happen‹, in der Quichotte am Ende seinen unmöglichen Traum wahr machen kann, während sich sein Universum auflöst: »There they stood in the gateway, on the threshold of an impossible dream.«⁸ In den unmöglichen Möglichkeiten von Quichottes Welt verschwinden etablierte Regeln der Zeit- und ↑Raumordnung und feste Wortbedeutungen lösen sich auf, Sprache selbst zerfällt in reines Geräusch: »That's what the human race comes down to after all these years. Shakespeare Newton Einstein Ghandi Mandela Obama Oprah and in the end it's just an impotent scream. Aaaaaaaaaa aaaaaaaaaa aaaaaaaaaa.«⁹ Rushdie operiert mit Wortspielen, um die Instabilität von Zeichenkonstruktionen zu vermitteln. Die instabilen Grenzen von Sprachkonstrukten und an Sprache geknüpften Wirklichkeitssichten zeitigen, wie bei Cervantes, grundlegende und zutiefst verstörende Bedeutungsverschiebungen, wenn sich beispielsweise der betende Großvater (»he prayed«) für das Kind Salma ohne Vorwarnung in einen sexuell übergriffigen Großvater (»he preyed«) wandelt, der das Gebet nur als Tarnung für seine Übergriffe nutzt.¹⁰ Das Homophon pray/prey signalisiert den katastrophalen Wandel des sicheren Familienkontexts

8 Rushdie 2019, 390.

9 Rushdie 2019, 375.

10 Rushdie 2019, 167.

zu einer akuten physischen und psychischen Bedrohung und Salmas »whole world fell apart«. ¹¹

Die Instabilität von sprachlichen und narrativen Strukturen zur Interpretation der Welt ist einerseits bedrohlich, birgt andererseits aber auch heroisches Potenzial. Quichotte und Sancho sind den Zuschreibungen durch andere ausgeliefert, sie erfahren die »potentially lethal otherness of the skin«, ¹² wenn weiße Amerikaner:innen sie immer wieder als arabische Terroristen attackieren. Sie beginnen allerdings, sich dieser Narrativierung durch andere als ein Anderes zu widersetzen. In einem Akt der linguistischen Rückeroberung bringt Quichotte Sancho seine Muttersprache bei und widersetzt sich so der anglophonen Mehrheit. ¹³ In einem bewussten Willensakt machen sich die Figuren, wie schon Cervantes' und Strauss' Quijote-Figur, zu Erzähler:innen ihrer selbst: Salma »needed to [...] not be in that story anymore« ¹⁴ und Quichotte beschließt: »This is not and will not be my story. [...] Mine is a love story [...] and love will find a way.« ¹⁵ Im fortschreitenden Chaos der Wirklichkeit bieten narrative Strukturen, insbesondere die Aneignung des Questnarrativs, nicht nur Halt und Orientierung, sondern auch heroische ↑Agency. Fiktion, so stellt der Roman heraus, ist mehr als eine bloße Krücke zur Realitätsbewältigung oder Eskapismus; Fiktion gestaltet Wirklichkeit aktiv: »The world Brother had made up had become real.« ¹⁶ Damit ist *Quichotte* nicht nur ein Narrativ über den (pathogenen) Effekt einer ungezügelter Immersion in fiktionale Konstrukte, sondern auch ein Erzählen von der Heilung der Welt durch Quichottes heroische Entschlossenheit, seine geliebte Salma zu retten. Das Buch ist, wie Jeanette Winterson festhält, »a remembrance of what holds our human lives in some equilibrium – a way of feeling and a way of telling. Love and language.« ¹⁷ In dieser Überlagerung von Wirklichkeit und Fiktion, genauso wie von Affekt und Reflexion, spielt das Komische eine entscheidende Rolle.

¹¹ Rushdie 2019, 169.

¹² Rushdie 2019, 141.

¹³ Kluwick 2021, 205.

¹⁴ Rushdie 2019, 44.

¹⁵ Rushdie 2019, 337.

¹⁶ Rushdie 2019, 228.

¹⁷ Winterson 2019.

Das Heroische und das Komische

Neben Dialogizität und Intertextualität erweist sich somit die ↑Komik (bzw. Varianten des Komischen wie die Parodie oder Elemente der Farce) als eine weitere zentrale Affizierungsstrategie der Darstellung des Heroischen im *Don Quijote* und seinen Adaptionen. Diese Affizierung erfolgt zunächst textintern: Die Figur des Don Quijote wird ausgelacht oder zumindest belächelt, trifft aber auch auf aggressive Ablehnung und Ausgrenzung – alles Formen von Deheroisierung – oder (gelegentlich) auf Bewunderung. In jedem Fall hinterfragt das von Quijote (und seinen Nachfolgern) als heroisches Handlungsmuster präsentierte Verhalten die Wirklichkeitswahrnehmung seiner Umgebung. Auch die Komik ist – und dies gilt textintern wie textextern – ein dialogisches Phänomen, insofern sie personale Konstellationen begründet und auch im übertragenen Sinn Dialogizität herstellt, z.B. indem sie widersprüchliche Wissensbestände aufeinander bezieht. Die komische Wirkung kann dabei auf unterschiedliche Weise einsetzen, z.B. durch die Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen heroischem Ideal und profaner Wirklichkeit, durch Gefühle von Überlegenheit, aber auch im Sinne einer Spannungsauflösung im Lachen. Bei Cervantes reicht die Komik von einer Situationskomik, die die scheinbaren ›Heldentaten‹ Don Quijotes konterkariert (vgl. u.a. die Umstände, unter denen er zum Ritter geschlagen wird,¹⁸ seinen Kampf mit den Windmühlen¹⁹ oder gegen die Weinschläuche, die er für Riesen hält,²⁰ seine Begegnung mit seiner ›Herrin‹ Dulcinea von Toboso, die sich als Bauernmagd erweist²¹), bis hin zu einer Komik, die ganze Wissenssysteme problematisiert, wenn etwa Don Quijote vor einfachen Ziegenhirten einen Vortrag über das Goldene Zeitalter und die Bedeutung des fahrenden Rittertums hält.²² Aber nicht in jedem Fall wirkt diese Komik deheroisierend, sie fordert Leser:innen auch zur Beurteilung derjenigen auf, die Don Quijote verlachen, und lädt dazu ein, die Signifikanz heroischer Muster zu problematisieren.

Cervantes erreicht mit den Mitteln der Sprache bei seiner Implementierung von Komik im Text ein Komplexitätsniveau, das ihm die Reflexion gängiger (heroischer) Erzählmuster und die Problematisierung

¹⁸ Cervantes 2021, I, Kap. 3, 42–49.

¹⁹ Cervantes 2021, I, Kap. 8, 76–84.

²⁰ Cervantes 2021, I, Kap. 36, 409–420.

²¹ Cervantes 2021, II, Kap. 10, 84–94.

²² Cervantes 2021, I, Kap. 11, 97–104.

von Wirklichkeit erlaubt. Dieses Niveau der Komik kann Strauss mit den Mitteln der sprachlosen Musik nur unter großem Aufwand und vielerorts nur in Ansätzen erreichen. Um seine Tondichtung als komische Musik verständlich zu machen, die gleichwohl auf eine tiefgründige Bedeutungsebene schließen lässt, bedient sich der Komponist etablierter Mittel des musikalisch Komischen. Auf der Mikroebene erscheinen diese zuweilen banal, etwa der hervorgehobene Einsatz ungewöhnlicher Instrumente (z.B. Basstuba und Windmaschine) oder die übergroße Verdeutlichung von Gesten und Lauten durch Tonmalerei, die Musik zu Geräusch werden lässt (das Schafblöken, der Sturz Quixotes nach dem Kampf gegen die Windmühlen als ›Zu-Boden-Plumpsen‹). Auf der Makroebene erreicht er aber eine deutlich höhere Komplexität durch den Einsatz musikalischer Ironie, bei der im Sinne eines Kontrastprinzips durch die Setzung einer Passage die Wirkung eines ganzen vorangegangenen Formteils aufgehoben und damit ihre Uneigentlichkeit markiert wird (die bereits erwähnte sentimentale Schilderung des Goldenen Zeitalters in der dritten Variation wird sogleich durch eine ›Äußerung‹ Sanchos entwertet). Das führt zu einer Konfiguration des affektiven Arrangements unter komisierenden Vorzeichen, indem den Aufführenden und dem Publikum die eigentliche ästhetische Immersion verstellt wird.

Durch den Einsatz von Komik reflektiert Strauss zudem die Fähigkeit der Musik, zu erzählen. Fragen musikalischer Narrativität sind eng mit der Gattung der Tondichtung verbunden, wenn diese nicht bloß die Zeichnung des Charakters einer (heroischen) Figur zum Gegenstand hat, sondern versucht, deren Geschichte und damit die ihrer Heroisierung oder Deheroisierung zu erzählen. So kann die Figur entweder die Funktion eines Erzählers übernehmen (d.h. aus dessen Sicht erzählt wird) oder als Protagonist in dem sich entfaltenden musikalischen Narrativ erscheinen, ohne dass dieser mit der Stimme des Erzählers gleichzusetzen wäre. Strauss verdoppelt die heroische Figur Quixote als Persona: Einerseits findet sie eine ›leibhaftige‹ Verkörperung im solistisch geführten Cello, das das Hauptthema der Variationsreihe präsentiert. Andererseits liegt die Charakterisierung des Helden in den drei Quixote zugeordneten Themen selbst, die zuvor von anderen Instrumenten gespielt wurden, unabhängig vom Cello am Beginn der Introduktion auftauchen und die musikalisch-thematische Grundlage für das bilden, was dann in den episodischen Variationen ›erzählt‹ wird. Strauss entspricht der Vorlage Cervantes' mit seinen intertextuellen und gebrochenen Erzählstrukturen und der spezifischen Zwitterstellung der Figur des Quijote zwischen Komik und dem Heroischen auch dadurch,

dass er in seiner Adaption Passagen schreibt, in denen es »tendenziell keinen ›freien Ton‹ mehr gibt«, die also durch inner- und außermusikalische Bedeutung so überladen sind, dass der Eindruck von Konfusion entsteht.²³ Dabei werden zwei Erzählebenen eingeführt: die der heroischen Eigensicht des »Ritters von der traurigen Gestalt« und die der prosaischen Wirklichkeit, die ständig gegeneinander ausgespielt werden.

Der Komponist adaptiert die episodische Struktur von Cervantes' Roman direkt auf die musikalische Form und bildet mit der allgemeinen Entwicklungslosigkeit der Variationsform den fehlenden Lerneffekt Quijotes im Laufe seiner Abenteuer ab. War die in weiten Teilen episodische Struktur von Cervantes' Roman eine Persiflage der Ritterromane des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, geht es Strauss vielmehr um eine Persiflage der musikalischen Variationsform: In seinem Tagebuch notierte er, man könne um 1900 nach Bach, Beethoven und Wagner keine ernsthafte Variationsform mehr schreiben; sie würde stattdessen in seinem »Don Quixote als Darstellungen von nichtigen Phantomen im Kopf des Ritters von der traurigen Gestalt als eine Art Satyrspiel ad absurdum geführt«.²⁴ Die Überladung als komisches ›Zuviel‹ setzt sich auch bei der musikalischen Form fort: Neben der symphonischen Dichtung als Programmmusik und der Variationsform gemahnen die Verkörperungen der beiden Protagonisten durch Cello und Viola an das Doppelkonzert. Das Instrumentalkonzert hatte im 19. Jahrhundert durch die Inszenierung des Solisten selbst heroische Züge angenommen,²⁵ die von Strauss karikiert werden.

Auch Rushdie generiert Komik durch ein ›Zuviel‹, einerseits vermittels starker Kontrastbildungen, andererseits durch Wiederholungsstrukturen. Das Prinzip der exzessiven Akkumulation findet sich nicht nur bei den zahllosen intertextuellen Bezügen, sondern – vom ersten Satz des Romans an – in der ständigen Vervielfachung, die in der schieren Aufhäufung den Eindruck eines komischen Überflusses produziert und gleichzeitig die potenzielle Unabschließbarkeit einer jeden Weltbeschreibung vermittelt.²⁶ Rushdies Quichotte hat nicht wie Cervantes' Figur *eine*, wenn auch generische Adresse (»An einem Ort

²³ Hansen 2003, 152.

²⁴ Zit.n. Werbeck 1996, 454.

²⁵ Kawabata 2004.

²⁶ Vgl. Johnson 2012, 1098: »rhetorical enumeration tends to spurn the epistemological comforts of axioms and concepts, preferring instead to linger in the material precincts of language, where multiplicity and contingency can be best experienced.«

in der Mancha, ich will mich nicht an den Namen erinnern«),²⁷ sondern »a series of temporary addresses across the United States of America«.²⁸ Es folgen extensive Listen: von TV-Sendungen, von unterschiedlichen Schnarchlauten, die durch die Wände von billigen Motels dringen, von ↑Identifikationsfiguren aus Film, Fernsehen und Literatur. Handlungselemente wiederholen sich motivisch: die Reise quer durch die USA beispielsweise findet viermal statt, Figuren versuchen sich wiederholt in Nebel oder Wolken zurechtzufinden (in wörtlicher wie in der übertragenen Bedeutung einer umwölkten Erinnerung), sie kämpfen gegen oder mit Masken, sie versuchen Türen oder Portale aufzuschließen und Schwellen zu überschreiten. Quichotte selbst wird in diesem Wirrwarr der überbordenden Einflüsse und Eindrücke im wörtlichen Sinn zu einer Schlüsselfigur und damit überraschenderweise zu einer Figur der Ermöglichung, was seine Rolle als Held trotz seiner Lächerlichkeit am Ende bestätigt. Der Roman weist gleich zu Beginn in einer »Quixotic Note on Pronunciation« auf die Aussprache des Namens hin: »key-SHOT' in French and ›key-SHOT-uh‹ in German, [...] ›key-SHO-tay‹ in Italian« und kommt in motivischer Wiederholung auf Quichotte als ›key‹ zurück (»I have one key«, »*Don't forget Quichotte's key*«, »You have the key«).²⁹ Bezeichnenderweise ist es Quichotte, dem es am Ende gelingt, mit Salma das Portal zu einer anderen Welt zu durchqueren, nicht weil er den Schlüssel hat, sondern weil er als heroisch Liebender der Schlüssel ist.

Das im Roman durchgängig verwendete Motiv von Quichotte als Schlüsselfigur und heroischem Retter kombiniert ↑Pathos und Bathos und generiert damit auch einen potenziell komischen Kontrast. Quichotte gelangt nur in die Nähe des abgeschirmten TV-Stars Salma, weil er den Schlüssel für eine Sicherheitskassette hat, die Fentanyl in hoher Dosierung enthält; seine obsessive Liebe trifft auf ihre Drogenabhängigkeit: »He was waiting with folded hands for love to find a way. // In the end the addict will always call the dealer.«³⁰ Der Kontrast von hochfliegenden Idealen und schäbiger Realität definiert Quichottes Interaktion mit seiner Umwelt. So interpretiert er den Vogelkot, der auf seiner Landkarte landet – immerhin der Kot eines Adlers –, als ein positives Omen für seine Queste. Gleichzeitig ist ihm völlig klar, dass auch heroische Ziele auf banalem Weg erreicht werden (müssen):

27 Cervantes 2021, I, Kap. 1, 29.

28 Rushdie 2019, 3.

29 Rushdie 2019, xiii; 157; 279; 324.

30 Rushdie 2019, 371.

»[T]he actual is also the road to the Grail. We may be after a celestial goal, but we still have to travel along the interstate.«³¹

Sowohl Wiederholung als auch Kontraste wirken komisierend und nicht zuletzt durch den Exzess auch affizierend, sind deshalb aber, wie bei Cervantes, nicht notwendigerweise auch deheroisierend. Im Gegenteil wirkt Quichottes entschlossenes Festhalten am heroischen Ziel der Rettung Salmas, für das er als alter, sowohl physisch als auch psychisch beeinträchtigter Mann so gar nicht geeignet scheint, zwar vor allem textintern oft lächerlich. Die komisierende Spannung zwischen heroischem Ideal und profaner Wirklichkeit ist aber im Endeffekt (und vor allem textextern) auch bewundernswert. Rushdies Quichotte ist, in der Analyse von Tran-Gervat, keine bloß satirische Figur: »the case of madness through fictional identification simultaneously provokes the reader's distancing through ridicule and some kind of empathy through respect, admiration, attachment, or identification.« In einem Doppeleffekt generiert Komik hierbei »mirth *and* affection, laughter *and* empathy, ridicule *and* admiration«. ³² Sie provoziert einerseits affektive Reaktionen bei Leser:innen, zeigt aber andererseits auch Möglichkeiten auf, wie eine unverdrossen heroische Wirklichkeitssicht – wie verzerrt auch immer – die Welt verändern kann. Das soll im Folgenden an dem konkreten Beispiel von Quijotes Kampf mit der Schafherde (I, Kap. 18) und den Adaptionen dieser Szene bei Strauss (2. Var.) und Rushdie (Kap. 12) illustriert werden.

Die Eroberung der Wirklichkeit?

Quijotes heroischer Kampf mit den Schafherden

Das Kapitel I, 18 von Cervantes' Roman, »Worin die Unterredung berichtet wird, welche Sancho Panza mit seinem Herrn Don Quijote hatte, nebst anderen erzählenswerten Dingen«, beginnt mit einem Gespräch zwischen Don Quijote und Sancho Panza, nachdem beide in einer Schenke, die Don Quijote für eine Burg gehalten hatte, Abenteuer erlebt haben, die so katastrophal verlaufen sind, dass zumindest bei Sancho Panza Zweifel am »Rittergeschäft«³³ aufkommen und er Don Quijote bestürmt, nach Hause zurückzukehren. Don Quijote bittet ihn um Geduld und beschwört seinerseits die unvergleichliche »Lust«, »in

³¹ Rushdie 2019, 105.

³² Tran-Gervat 2023, 209-10 (Hervorhebung im Original).

³³ Cervantes 2021, I, Kap. 18, 161.

einer Schlacht zu siegen und über seinen Feind zu triumphieren«,³⁴ ein heroischer ↑Appell, dem Sancho Panza die Tatsache entgegenhält, dass sie seit Beginn ihrer gemeinsamen Ausfahrten im Grunde genommen noch in keiner Schlacht gesiegt, vielmehr immer wieder Prügel eingesteckt hätten. Doch mitten im Gespräch werden die beiden gewahr, »dass ihnen eine große, dichte Staubwolke auf dem Weg entgegenkam«,³⁵ und in einem Akt der Autoheroisierung, der jeden Zweifel beiseitewischt und die noch zu vollbringende Heldentat, ja seinen Eintrag in die Geschichtsbücher antizipiert – eine interessante Fortschreibung der intertextuellen Natur des Heroischen im *Don Quijote* –, ruft Don Quijote unter Aufbietung zahlreicher rhetorischer Appellfiguren, die nicht nur Sancho, sondern auch die Leser:innen des Texts affizieren sollen, aus:

Dies ist der Tag, o Sancho!, an dem sich zeigen wird, welch Glück Fortuna für mich bereithält. Das ist der Tag der Tage, der wie viele andere noch die Stärke meines Armes glanzvoll offenbaren soll, der Tag, an dem ich Taten vollbringen will, die sich in das Buch des Ruhmes einschreiben werden für alle Jahrhunderte, die da kommen. Siehst du die Staubwolke, die sich vor uns erhebt, Sancho? Nun, sie ist zum Bersten angefüllt von einem mächtigen Heereszug, in dem mannigfache, zahllose Völkerscharen heranrücken.³⁶

Sancho weist ihn auf eine weitere Staubwolke hin, die sich ihnen von hinten nähert, und Don Quijote ist sich nun sicher, dass hier zwei feindliche Heere (und nicht zwei Schafherden) aufeinandertreffen. In einer für ihn typischen Form der fantastischen, an seiner Lektüre unzähliger Ritterromane ausgerichteten Transformation der Wirklichkeit beschreibt er ausführlich, welche Herrscher samt ihrer Heerführer und Armeen er inmitten der sich vermeintlich gegenüberstehenden Heere zu erkennen glaubt. Die im Roman sich auf mehreren Seiten entfaltende Beschreibung der prächtigen Ritter und ihrer Ausrüstung (die an Textmuster der antiken und mittelalterlichen Epik erinnert) dient indirekt auch dem Ziel, die Größe des eigenen Heldenmuts an der Vielzahl der Feinde, die es zu schlagen gilt, zu bemessen. Don Quijote wirft sich in die Schlacht und wird von den Hirten, nachdem er mehrere ihrer Schafe getötet hat, mit Steinschleudern beschossen und so schlimm verletzt, dass er zu Boden geht. Die Hirten halten ihn für tot und fliehen.

34 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 161.

35 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 162.

36 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 162.

Strauss' kurze 2. Variation (»Kriegerisch«) greift Cervantes' Vorlage auf,³⁷ verschiebt aber den Fokus der Episode von der Waffenschau Quijotes auf den eigentlichen Kampf. Blockartig gegeneinandergestellt werden das heroische Selbstbild und eine realistische Darstellung der Schafherde mit ihren Hirten.³⁸ Das Blöken der Schafe wird dabei täuschend echt dargestellt von den Blechbläsern,³⁹ der Schalmeyenton der Hirten durch eine Klangkombination in den Holzbläsern.⁴⁰ Aus dem nachfolgenden »Kampf«⁴¹ scheint Quixote anders als bei Cervantes unbeschadet hervorzugehen, denn das ihn repräsentierende Thema erscheint am Ende noch einmal intakt.⁴² Am Ende der Variation ertönt geradezu triumphal das in der Introduction etablierte Motiv, das schildert, welche Lehre Quixote aus seinen »Heldentaten« zieht – wie bei Cervantes hat er nichts gelernt.

Auch Rushdie variiert die Vorlage auf signifikante Weise und lässt Quichotte als mentalen und zugleich physischen Sieger aus der fantastischen Auseinandersetzung mit zum Tier gewordenen Menschen hervorgehen. In Kapitel 12 von Rushdies *Quichotte* geraten Quichotte und Sancho kurz vor New York, dem Ziel ihrer Reise, in eine Nebelwolke und übernachten in Berenger, einem (fiktiven) Ort in New Jersey, der in der Vergangenheit für rassistische ↑Gewalttaten bekannt war. Der Ort befindet sich mitten in einer Epidemie, in der sich eine wachsende Zahl an Einwohnern in prähistorische Mastodonten (*Mammot americanum*) verwandelt hat, die im Namen von amerikanischem Patriotismus Gewalt und Zerstörung verbreiten. Es gelingt Sancho, eine Wissenschaftlerin ausfindig zu machen, die ein Serum entwickelt hat, womit die »Mastodontitis« rückgängig gemacht werden kann. Quichotte positioniert sich als Retter der Ortschaft und führt – nach einer lautstarken Auseinandersetzung mit den noch nicht infizierten Einwohnern – mit dem Serum bewaffnet in den Kampf. Vor Ende der Schlacht löst sich die Ortschaft in Nebel auf und Quichotte und Sancho finden sich wieder auf der Autobahn nach New York.

Doch warum der Nebel und die (Klang-)Wolke, in denen Welten verschwinden und paradoxerweise zugleich neue Konturen gewinnen, als eine Art *passage obligé* des Helden? Der Erzähler im Roman erklärt

37 Strauss 2012, 30–34.

38 Strauss 2012, Z. 22–6 T. nach Z. 23.

39 Strauss 2012, Z. 22.

40 Strauss 2021, Z. 23.

41 Strauss 2012, 7 T. nach Z. 23–Z. 24.

42 Strauss 2012, Z. 24–25.

die Tatsache, dass Don Quijote in den beiden Staubwolken zwei feindliche Heere zu erkennen glaubt, zunächst einmal gleichsam realistisch. In der Forschung hat man auf ähnliche Beobachtungen von Zeitgenossen hingewiesen, etwa auf Michel de Montaigne, der in einem seiner *Essais* (I, 17) seinerseits von Soldaten berichtet, die aus Angst beim Anblick einer Schafherde feindliche Truppen hatten erkennen wollen.⁴³ Wichtiger an dieser Passage ist allerdings die Tatsache, dass der scheinbar allwissende Autor Cervantes sein Wissen zurückhält⁴⁴ und auf ›tatsächliche‹ Schwierigkeiten bei der Beurteilung der Situation hinweist, die Don Quijote zum Anlass für eine heroische Bewährungsprobe nimmt. Die Beurteilung der heroischen Dimension des Handelns der Protagonisten wird daher nicht dem Erzähler, sondern diesen selbst, ihrem Dialog bzw. ihrer kritischen Bewertung des Erlebten überlassen, an dem bzw. der die Leser:innen bis heute teilhaben. Diese Dramatisierung und Aufwertung der Figuren führt laut Syverson-Strok nicht zuletzt zu der mit Blick auf die Balance von Heroisierung und Deheroisierung relevanten gattungstheoretischen Prägung des Romans *Don Quijote* »away from farce towards tragicomedy«.⁴⁵

Don Quijote versucht im Rahmen der beschriebenen Figurenkonstellation seine Einschätzung der Lage zu plausibilisieren, um sein Publikum, also Sancho Panza – wie die Erzählerfigur die Leser:innen des *Don Quijote* – von seinem heroischen Unterfangen zu überzeugen. Hierzu betont er, und dies ist ein weiterer Mechanismus seiner (Auto-) Heroisierung, die (faktisch imaginäre) Gegenwart einer unzählbaren Menge weiterer Helden (denn nur mit Helden kann bzw. will sich Don Quijote messen, und je größer ihre Zahl, desto heroischer seine Taten). Er tut dies u. a. dadurch, dass er sich deiktischer Figuren bedient, die auf die Gegenwart von Personen oder Gegenständen Bezug nehmen sowie auf Orte und Zeiten im Kontext der jeweiligen Äußerungssituation verweisen und somit die ↑Präsenz anderer Helden heraufbeschwören: »Jener Ritter dort im leuchtend gelben Waffenrock [...]«; »Der zu seiner Rechten«; »Aber wende Deinen Blick zur anderen Seite, dann siehst du« etc.⁴⁶ Doch als Sancho die ihm vor Augen gestellten Figuren nicht sehen kann, bemüht Don Quijote ein anderes Sinnesorgan und fragt ihn: »Hörst Du nicht die Pferde wiehern, die Trompeten klingen, die Pauken

43 Cirlot 2018, 61.

44 Syverson-Strok 1986, 30; 33.

45 Syverson-Strok 1986, 36.

46 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 164.

dröhnen?«,⁴⁷ worauf Sancho zurückgibt, er höre lediglich Schafe und Hammel tüchtig blöken. Es sind diese performativen, visuellen,⁴⁸ auf die Präsenz des Heroischen abhebenden, aber auch klanglich-musikalischen Dimensionen der Erfahrung des Heroischen, die in der Rezeption dieser Episode, zunächst im Text Cervantes' durch Sancho selbst, dann in ihrer Rezeption bei Strauss und Rushdie, eine wichtige Rolle spielen werden.

Die beschriebene Doppelperspektive auf realistische und fantastische Ausgestaltungen von Wirklichkeit wird ihrerseits dadurch potenziert, dass der Autor bei der Ausgestaltung dieser Episode einerseits auf konkrete historische Kontexte zurückgreift, z.B. die frühneuzeitliche Tradition der *trashumancia*, bei der Schafherden zwischen den Sommer- und Winterweiden hin und her durch halb Spanien getrieben wurden, andererseits aber auf bestimmte Intertexte, wie etwa Sophokles' Text *Ajax*, in dem der von Athene mit Wahnsinn geschlagene Ajax eine Schafherde tötet, weil er in ihr Odysseus und seine Gefolgsleute erkennt, an denen er Rache nehmen will. Als er seinen Verstand wiedererlangt, fühlt er sich entehrt und bringt sich um.⁴⁹ Diese implizite, im Text nicht ausgeführte Form intertextueller Bezugnahme schließt auch die Motive von Ehre und Ehrverlust, von Melancholie und Wahn, heroischer Transgression, von Heroisierung und Deheroisierung etc. mit ein, ambivalente Charakterzüge des Helden Ajax bzw. Problematiken, die auch bei Don Quijote zu finden und fundamental für jede Diskussion des Heroischen sind – weit über die Dimension des Komischen hinaus.

Für Casaldueiro beginnt mit dem Abenteuer mit den Schafherden in I, 18 Cervantes' Auseinandersetzung mit der modernen Welt, in der die Substanz der Dinge (wie in einer Staubwolke) unsichtbar, als bloßer Schein wahrgenommen und nur noch schwer ausdeutbar zu werden beginnt, eine Umbruchserfahrung für die gemäß einer berühmten Deutung Michel Foucaults Don Quijote selbst als ein scheiternder Zeichenleser steht: »Polvo, luces, ruidos, reflejos, palabras, son las apariencias que ocultan las sustancias« (»Staub, Lichter, Geräusche, Spiegelungen, Worte sind der Schein, der die Substanz verdeckt«).⁵⁰ Und zu dieser Umbruchserfahrung der Frühen Neuzeit wie späterer Epochen und unserer Gegenwart gehört nicht zuletzt auch die Problematisierung heroischen Handelns, des Heroischen selbst. Casaldueiro sieht in der

47 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 166.

48 Zur Bedeutung der Ekphrasis, von »pictorialization and visualization« in dieser Episode vgl. Selig 1974.

49 Close 2019, 78.

50 Casaldueiro 1975, 58 (Übers. d. Verf.).

Konfrontation Don Quijotes mit den beiden Staubwolken, die auf ihn und Sancho Panza zukommen, gar eine barocke Konstellation im Sinne einer dramatischen Konfrontation, in der Ordnung und Chaos aufeinanderstoßen, das unendlich Große – das Schicksal, die Ewigkeit, die Fatalität, der ↑Tod und, wir dürfen ergänzen, das Heroische – sowie die zeitliche wie räumliche Begrenztheit des Menschen und seines freien Willens.⁵¹ Rushdie nimmt diese Konfrontation in gleichsam neobarocker Manier für die zeitgenössischen USA auf.

Relevant mit Blick auf diese Aktualisierung ist auch die epochale Verunsicherung der Gesellschaft – hier die der spanischen Gesellschaft zur Entstehungszeit von Cervantes' *Don Quijote* – bzgl. ihrer historischen, religiösen und nicht zuletzt auch ethnischen Identität. Hatte Spanien die gleichsam heroische Verteidigung und Verbreitung des Christentums als eine seiner vornehmsten Aufgaben begriffen, war diese im Zeitalter von Humanismus und Protestantismus sowie des religiösen Konfliktpotenzials im eigenen Land (als Ergebnis der sogenannten *convivencia* von Christen, Juden und Muslimen) zunehmend problematisch geworden. Vor diesem Hintergrund hat man in der Episode von Don Quijotes Kampf mit den Schafherden und im »Heldenkatalog«⁵² Don Quijotes, in dem er neben vielen anderen Kämpfern auch Heerführer mit maurisch klingendem Namen (Alifanfarón) im Kampf gegen ein christliches Heer zu erkennen glaubt, eine für Fragen nach Heroisierung und Deheroisierung in der spanischen Kultur der Frühen Neuzeit zentrale Bezugnahme auf *conquista* und *reconquista* erkennen wollen. Dieser Rekurs auf die beiden großen epischen Momente der spanischen Geschichte dieser Zeit – die Rückeroberung Spaniens von den Mauren und die Eroberung Lateinamerikas – maskiere dabei das Begehren Don Quijotes (das stellvertretend für das Begehren der zeitgenössischen Gesellschaft steht), nämlich »die Bewahrung des kolonisierenden Selbst vor Zersplitterung durch den Anderen«,⁵³ und legitimiere zugleich seine Aggression.⁵⁴ Doch unterlaufe der schier endlose »Heldenkatalog«, der immer neue Heldenfiguren in den Blick nimmt, diese dichotomische Struktur (und damit das »Stereotyp vom bösen Mauren«⁵⁵) samt ihrer heroisierenden Effekte – im Übrigen auch dadurch, dass bei der wiederholten Beschreibung heroischer Qualitäten der Kontrahenten zugleich auch

51 Casaldueiro 1975, 59.

52 Leopold 2006, 51.

53 Leopold 2006, 51.

54 Leopold 2006, 51.

55 Leopold 2006, 52.

burleske bzw. parodistische Attribute beigemischt werden.⁵⁶ Als Don Quijote »nunmehr Epochen und Nationen wild durcheinanderwirbelt und zu einer gigantischen Völkerschlacht ausbaut«, verwandele Sanchos Kommentar, er höre nur Schafe und Hammel blöken, diese heroische Auseinandersetzung im Zeichen einer *reconquista* zu einer »Viecherei« ohne jeden heilsgeschichtlichen Zweitsinn. Zugleich wirft aber die christliche Semantik des Lamms als Opfertier und Figura Christi ihren Schlagschatten zurück auf den anfänglich verteuflten Mauren, der somit auch als Sündenbock lesbar wird.⁵⁷ Es ist offenkundig, dass Lektüren, die das Heroische mit Phänomenen wie dem Sakralen, mit Alterität und Gewalt und, dies der Gegenstand der folgenden Bemerkungen, mit dem Phänomen der Angst verknüpfen, von großer Aktualität sind. Besonders interessant ist nämlich in diesem Zusammenhang, dass nicht nur Don Quijotes Blick, der Schafherden in feindliche Heere verwandelt, als eine Art fantastische Transformation von Wirklichkeit problematisiert wird, sondern Don Quijote umgekehrt gerade die Wirklichkeit, die Sancho Panza ihm zu vermitteln trachtet, als lediglich vorgegaukelte, fiktive Realität beschreibt, eine Verwandlung, die aber gerade nicht wie im Falle Don Quijotes durch ein heroisches Sentiment ausgelöst wird, sondern durch einen vollständig aheroischen Affekt – die Angst. Als Sancho bekennt, die Heerführer, von denen Don Quijote spricht, weder zu sehen noch zu hören, heißt es: »Deine Furcht, Sancho«, sagte Don Quijote, »verwirrt dir Auge und Ohr, denn die Angst kann bewirken, dass sich die Sinne trüben und die Dinge nicht als das erscheinen, was sie sind.«⁵⁸

Vor diesem Hintergrund eines immer schwierigeren Zugangs zur (meta-)physischen wie historischen Wirklichkeit wird zweitens die Leistung der Fantasie Don Quijotes offenkundig, der die opake und gestaltlose Staubwolke zu einer Projektionsfläche gerät, auf der sie neue Figuren entstehen lässt, die der Legende (»la nube de polvo de la leyenda« [»die Staubwolke der Legende«]⁵⁹) bzw. literarischen Intertexten und deren heroischem Personal nachempfunden sind. Nicht umsonst hat eine neuere, philosophische und ästhetische Perspektiven auf den *Don Quijote* verbindende Interpretation in dieser Passage eine Art *mise en abyme* der Arbeit der Imagination selbst erkennen wollen. Die Staub-

⁵⁶ Heugas 1989.

⁵⁷ Leopold 2006, 52.

⁵⁸ Cervantes 2021, I, Kap. 18, 166.

⁵⁹ Casaldueiro 1975, 58 (Übers. d. Verf.).

wolke als »forme informe«⁶⁰ erscheine in einer Linie mit Argumenten Leonardo da Vincis – das Fixieren eines Punktes, z. B. eines Flecks auf der Wand, lasse Formen entstehen – als Ausdruck einer Vorstellungskraft und Kreativität, die, dies kann an dieser Stelle ergänzt werden, durchaus heroisch konnotiert scheint. In der spanischen Übersetzung von Leonardos Text heißt es, »porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones« [»weil das Ingenium aus solcher Verwirrung neue Erfindungen hervorzieht«],⁶¹ und Leonardo zählt zu diesen Formen explizit auch (Bilder von) Schlachten. Williamson hat von der poetischen Kraft gesprochen, die von dieser Passage der Heerschau Don Quijotes ausgeht und die ihre affektive Wirkung auf Sancho Panza (und über ihn auf uns Leser) nicht verfehlt:⁶² »Sancho Panza trank die Worte von seinen Lippen.«⁶³

Die von Quijote imaginierte Präsenz des Heroischen in der Staubwolke wird in Richard Strauss' Adaption der Episode bewusst unterlaufen. Anstatt ritterlicher Imaginationen wird dem Publikum eine Schafherde deutlich hörbar vorgeführt, deren Blöken mittels der ungewöhnlichen Spieltechnik der Flatterzunge in den Blechbläsern erreicht wird. Trotzdem hat diese Klangkombination den bei Cervantes beschriebenen Charakter einer Wolke: einerseits in kompositorischen Details, etwa dem Tremolo der Streicher, das den klanglichen Hintergrund für das Blöken der Blechbläser bildet, und den Crescendoeffekten, die ein Näherkommen dieses Klangbildes evozieren; andererseits auf einer Rezeptionsebene, denn das Spiel der Blechbläser ist diffus und muss als Blöken vom Publikum erst einmal decodiert werden. Rein musikalisch betrachtet, handelt es sich bei den Bläserakkorden nämlich um ein atonales Cluster, das nach den Konventionen der damaligen Kunstmusik als geradezu avantgardistisch verstanden werden konnte und dessen ›Kunstwürdigkeit‹ überhaupt in Zweifel stand. Strauss ging es wohl letztlich nicht um die Erschließung neuer musikalischer Ausdrucksmittel (wie etwa der Wiener Schule um Schönberg um 1910), sondern um »praktizierte Onomatopoetik« als »Abweichung« vom üblichen spättonalen Tonsatz.⁶⁴ Musik wird hier Geräusch: Ähnlich der Wolke in Cervantes' Roman, die eine dekodierende Positionierung von den sie Sehenden fordert, müssen auch die Hörer:innen im Hinblick

60 Cirlot 2018, 60.

61 Zitiert nach Cirlot 2018, 60 (Übers. d. Verf.).

62 Williamson 2008.

63 Cervantes 2021, I, Kap. 18, 166.

64 Hansen 2003, 160.

auf diese Klangwolke eine Haltung finden. Entsprechend schwankten die Reaktionen des Uraufführungspublikums zwischen Gelächter und verärgertem Unverständnis: »Es ist der derbste Ulk, [...] denn für eine Harmlosigkeit, für eine komische Wirkung ist die Sache eigentlich zu absichtsvoll in die Breite gezerzt, es steckt in dem Passus ein gut Teil Schalkheit, die einmal probiren will, was man sich heute in der Musik alles gefallen lassen kann.«⁶⁵

Noch deutlicher als der Don Quijote des Romans begegnet Strauss' Held der diffusen Bedrohung durch die Wolke mit Gewalt. Allerdings schreibt die Vortragsangabe »kriegerisch«, die mehr eine programmatische Beschreibung als eine Spielanweisung ist, der Variation schon von vornherein einen gewalthaften Konfliktcharakter zu. Der durch Thema und Instrumentalbesetzung vorgestellte Heldenkörper ist von Beginn an geradezu hypertroph: Nicht ein, sondern gleich drei Celli spielen den Themenkopf und das sonst in melancholisch-verwirrter Manier abschweifende Thema des Ritters bleibt auf den fanfarenhaften Kopfteil beschränkt, der am Phrasenschluss vom Streichertutti bestätigend aufgegriffen wird. Das achttaktige musikalische Thema dieses ↑Helden-auftritts ist in seiner Faktur geradezu banal. Es kontrastiert mit seiner ausgestellten Einfachheit bereits den atonalen, diffusen Charakter der Schafherde und erschafft damit eine komische Inkongruenz zwischen diesen beiden »Parteien«, die gleichwohl als heroischer Antagonismus gehört und verstanden werden kann. Das agonale Moment der Episode wird von Strauss auch dadurch verschärft, dass nicht wie bei Cervantes zwei Schafherden als »feindliche Heere« aufeinandertreffen, sondern nur eine als Kontrahent erscheint. Der Ritter greift so nicht in einen Konflikt zweier Parteien »entscheidend« ein, sondern repräsentiert die eine Partei in ihrer Gesamtheit. Der nachfolgende Kampf beider Prinzipien scheint mehr der realistischen Darstellung der Schafherde und weniger der heroischen Imagination des Ritters zu entsprechen. Das Chaos überwiegt: Quixote ist bei seiner »Heldentat« nur an einem in Umkehrung auftretenden Motiv aus seinem Hauptthema zu erkennen, das in den geteilten Geigen in einer Art *perpetuum mobile* den »Kampf« über durchläuft, während das Blöken der Schafe ins *Fortissimo* geradezu panisch anschwillt. Was letztendlich passiert, erscheint als Blackbox; den Zuhörenden ist nur das Ergebnis – der Triumph des Helden – bekannt. Dieser »Triumph« ist allerdings ein hohler eines sich kriegerisch gebärdenden Helden über den nicht satisfaktionsfähigen Gegner.

Der Antagonismus der beiden Musiken, die in der Variation mitein-

65 Neitzel 1898, I.

ander ›kämpfen‹, integriert auch Intertexte und zeitgenössische Kontexte. Das »kriegerische« Thema Quixotes ist eine rasselnde Militärmusik. Damit greift der musikalische Held den Ton seiner in der Lesefuge der Introduktion präsentierten heroisch-musikalischen Vorbilder auf, die ihrerseits in weiten Teilen Zitate von Militärmusik sind.⁶⁶ Wie Walter Werbeck zu einer anderen Stelle im *Don Quixote* bemerkt hat, wird hier ob der Banalität des Heldenthemas »[ä]ußerer Glanz ohne musikalische Substanz« aufs Korn genommen.⁶⁷ Der Annahme, dieser Auftritt vermittle »ein selbstherrliches Imponiergehabe, das man zeitgemäß mit wilhelministischen Präsentationsgepflogenheiten in Verbindung bringen möchte«,⁶⁸ kann man dann zustimmen, wenn man den Realismus der Schafherde als das musikalisch Andere begreift, das es analog dem kolonialimperialistischen Gebaren des Kaiserreichs zu bezwingen und zu erobern gelte. Wie bei Cervantes in der Schafepisode Aspekte des spanischen Kolonialismus und der Identitätspolitik gegen die ›Conversos‹ und ›Morisken‹ verarbeitet werden und Ruschdies *Quichotte* den Rassismus gegenüber arabisch- und indischstämmigen Amerikaner:innen und die Ideologie der *white supremacy* verhandelt, verbirgt sich auch hier hinter der Komik eine ernste Bedeutung. Strauss' transgressiver Einsatz des Geräuschs im Rahmen der Kunstmusik musste den Hass des konservativen Teils des Publikums treffen, der »nach Carbol [rief], um den ehrwürdigen [Konzertsaal] Gürzenich von dem Knoblauchgeruch so rotznasigen Tongelichters zu desinfizieren«.⁶⁹ Der wahrscheinlich antisemitische Unterton des Kritikers unterstreicht auch die vom Komponisten angelegte Assoziation von musikalischer Avantgarde mit dem Fremden bzw. dem Anderen. In seiner nachfolgenden Tondichtung *Ein Heldenleben* (1899) charakterisierte Strauss dann die ›Widersacher‹ seines Helden durch eine »aggressive ›Anti-Musik‹«,⁷⁰ die der Schafherde in *Don Quixote* in ihrer ästhetischen Hässlichkeit und ihrem Avantgardismus sehr ähnlich ist. Strauss' zwiespältige Haltung zur musikalischen Moderne, die sich später in seiner ›konservativen‹ Wende von *Elektra* zum *Rosenkavalier* manifestierte, wird schon hier deutlich. *Don Quixote* muss so im Charakter des ›Satyrspiels‹ gehört werden, als komisches Pendant zur ›Tragödie‹ des *Heldenlebens*. Quixote wird zum heroischen Kritiker von Strauss' Helden im *Heldenleben*. Bleibt

66 Edelman 2017, 204–215.

67 Werbeck 1996, 460.

68 Hansen 2003, 158.

69 Neitzel 1898, 1.

70 Youmans 2014, 421.

diesem jedoch in der Episode »Des Helden Walstatt« die offene Konfrontation mit seinen Gegnern, muss Quixote in eine Klangwolke reiten und bleibt im Unklaren, wen oder was er am Ende besiegt haben wird.

Auch bei Rushdie signalisiert eine Wolke – eine Nebelwolke in diesem Fall – ähnlich wie bei Cervantes und Strauss eine schwer lesbare Wirklichkeit. Die Mastodon-Episode entfernt sich von den sonst in Rushdies Roman üblichen Strategien der Komik (Wiederholung und Inkongruenz) und zeichnet die Ereignisse nicht als lediglich lächerlich, sondern als absurd, was bereits der Kapitteltitel ankündigt: »A Sequence of absurd Events during a brief Sojourn in New Jersey«. Figurennamen und Handlung der Episode signalisieren einen intertextuellen Bezug zu Eugène Ionescos absurdem Theaterstück *Rhinocéros* (1959). Dem absurden Theater ähnlich ist die Episode von unlogischen Handlungsfolgen, instabilen Raum- und Zeitordnungen und sich auflösenden Sprachbedeutungen geprägt. Dabei wird mehrfach auf die Theatralität der Begebenheit hingewiesen (»No doubt the locals are indulging in some form of [...] theatrical entertainment«⁷¹). Zur behinderten Sicht durch die Nebelwolke kommen verwirrende akustische Signale. Der Inhaber des Motels, in dem Quichotte und Sancho absteigen, Herr Jonésco, stellt eine Reihe merkwürdiger Fragen nach der Größe von Ohren und Zähnen der Reisenden und macht unerklärliche Bemerkungen, die er sofort wieder abstreitet. So stellt er erleichtert fest, dass Quichottes Ohren »completely human« aussehen, behauptet dann aber, er hätte »normal« gesagt. Ebenso schwer interpretierbar sind eine Reihe von harschen Trompetentönen, die von der Straße kommen. Die Trompetentöne erinnern in ihrer verstörenden Disharmonie an Strauss und das Geräusch wird sogar einem »deutschen« Instrument, dem Flügelhorn, zugeschrieben. Die naheliegendere Assoziation in der amerikanischen Gegenwart ist allerdings Donald Trump (»loud trumpeting noise«) und in Erweiterung die republikanische Partei, deren Emblem der Elefant ist. Für Leser:innen ist es genauso schwierig, die unklaren Sprachzeichen zu verstehen, wie für Quichotte und Sancho. Und auch Herr Jonésco, der weiß, was passiert, versteht die Welt nicht mehr: »There is no logic to it.«⁷²

Während Ionescos Theaterstück *Rhinocéros* mit der plötzlichen Verwandlung von Menschen in Nashörner den Faschismus kritisierte, stellt Rushdie die aufbrechenden gesellschaftlichen Gräben in Trumps Amerika als eine Mastodon-Epidemie dar. Die Doppelbedeutung von

71 Rushdie 2019, 179.

72 Rushdie 2019, 184.

Mastodon – einerseits prähistorisches Mammuttier, andererseits eine Social-Media-Plattform – tut ein Übriges, um Trumps gewaltbereite Anhängerschaft, den politischen Kontext der *white supremacists* und deren bevorzugtes Kommunikationsmedium (seinerzeit Twitter) aufzurufen. Wie bei Cervantes werden realistische und fantastische Wirklichkeitsbeschreibungen übereinandergelegt. In dieser Episode wird allerdings nicht Quichotte als wirklichkeitsferner Medienkonsument kritisiert, sondern eine absurde, mediengestützte politische Realität. *Quichotte* ist hier nicht nur eine Literatur- und Mediensatire, sondern vor allem eine Sozialsatire. Der selbststilisierte Held Quichotte wird in dieser absurden Welt tatsächlich zum Helden, der sich mit angeblich überholten Werten gegen destruktive gesellschaftliche Tendenzen wehrt.

Die Mastodon-Episode hat bei Rushdie eine zentrale Position in der Mitte des Buches, kurz vor der Ankunft Quichottes an seinem Zielort New York und gleichzeitig in der Mitte seines Weges durch die sieben symbolischen und mit spezifischen Bewährungsproben verbundenen Täler seiner Queste, die er, angelehnt an das Sufi-Gedicht »Konferenz der Vögel«, zu durchqueren meint; Berenger ist das vierte Tal und symbolisiert die Loslösung von der Welt, was im Text durch die Weltentrücktheit der Ereignisse in der Nebelwolke umgesetzt wird. Die Episode repräsentiert zudem einen Wendepunkt in Quichottes Positionierung als potenzieller Held. Nachdem Sancho und Quichotte auf ihrer Reise bisher vor rassistischer Aggression, der sie wiederholt begegnen, zurückgewichen sind, werden sie als vormalig ausgegrenzte Andere in Berenger zu entschlossenen Anführern im Kampf gegen eine akute Bedrohung, die das ganze Städtchen trifft. Quichotte, der bereits kurz vor Ankunft in Berenger jünger und dynamischer wirkt (»the years seemed to drop away from him«⁷³), stellt sich mutig dem Kampf mit den Mastodonten; er ist »calm and resolute« und rüstet sich wie ein Held zur Schlacht: »he [...] dressed with the care of a soldier going to war.«⁷⁴ Der Konflikt entfaltet sich zunächst vor dem Büro der Lokalzeitung in einer öffentlichen Diskussion unter den noch menschlichen Einwohnern, wie man am besten auf die Mastodonten reagieren könnte. Das Printmedium Zeitung versagt als verlässliche Informationsquelle und büßt seine Position als Meinungsführer ein. Zudem macht die brüllende Menge eine rationale Auseinandersetzung unmöglich. Die affektiv aufgeladene Situation beruhigt sich kurzzeitig, als Sancho eine Wissenschaftlerin vorstellt, die ein Serum zur Heilung von Mastodonitis

73 Rushdie 2019, 181.

74 Rushdie 2019, 186.

parat hat. Aber auch die Wissenschaftlerin erweist sich als untauglich für die Rolle der Heldin und der extrem volatile Mob fordert in wechselnden Schlachtrufen radikale Lösungen (»Hunt – them – down!«, »Shoot – the – darts!«, »Poison darts now!«⁷⁵). Die Diskussion löst sich im Chaos von Geschrei, Tränen und Trompetengeräuschen auf und Quichotte führt mit erhobenem Arm in den Kampf.

Obwohl Quichotte hier als heroischer Anführer in Erscheinung tritt und die spannungsgeladene Szene (Krise, Tumult, Bewaffnung, Treffen auf das gegnerische Heer, Waffen im Anschlag) grundsätzlich auf Immersion und Affizierung ausgelegt ist, wird dieses Angebot immer wieder unter- oder abgebrochen, sodass Leser:innen aktiv daran gehindert werden, sich der affektgeladenen ↑Atmosphäre vollständig zu überlassen. Beispielsweise folgt auf Quichottes Kampfruf »I myself will fire the first dart«⁷⁶ eine Reflexion Sanchos über die überzogene Theatralität der Situation. Der Kampf mit den Mastodonten führt zunächst zu einem völlig chaotischen Aufeinandertreffen der Parteien, dargestellt in ebenso chaotischer Syntax, aber bevor Quichotte an vorderster Front der Schlacht heroische Taten vollbringen kann, verschwindet die ganze Szene für immer im Nebel. Der Ausflug ins Absurde, den die Episode darstellt, hinterfragt einerseits grundsätzlich die Sinnhaftigkeit heroischer Handlung in einer absurden Welt. Das Kapitel – und der Roman insgesamt – legt aber auch nahe, dass es keine zielführende Alternative zur heroischen Auseinandersetzung mit den Herausforderungen einer absurden Realität gibt: Gerade eine absurde Realität braucht heroische Antworten. Leser:innen werden eingeladen, eine Doppelperspektive einzunehmen, die sich einerseits auf die Affizierungsangebote der aktionsgeladenen Auseinandersetzung einlässt, die andererseits aber auch eine kritische Distanz zu wahren versteht.

Schlussbemerkungen

Quichottes Aneignung heroischer Muster wirkt nur bedingt, ist teilweise lächerlich oder absurd, teilweise ineffektiv, aber überraschenderweise auch teilweise erfolgreich. Nachdem die Schlacht von Berenger im Chaos endet und sich Quichotte und Sancho unvermittelt auf der Straße nach New York wiederfinden, kommentiert Quichotte das

⁷⁵ Rushdie 2019, 188–190.

⁷⁶ Rushdie 2019, 190.

eben Erlebte lediglich mit »phantasmagoria are to be expected«.77 Er akzeptiert die absurden Auswüchse der Gegenwart, in der Menschen zu Mastodonten werden, deutlich gelassener als der zitternde Sancho und demonstriert damit auch seine durch diese Bewährungsprobe neu gewonnene Souveränität. Seine heroische Grundhaltung ermöglicht es Quichotte, sich den Herausforderungen einer aggressionsgeladenen und bedrohlichen Wirklichkeit zu stellen. Heroisch kodierte Sprach- und Textvorlagen, die in der modernen Welt zunächst komisch-inkongruent erscheinen, helfen dabei, die zunehmend instabilen Bedeutungsstrukturen der Wirklichkeit (zumindest vorübergehend) neu zu stabilisieren. Rushdies *Quichotte* setzt die Auflösung der Sinnstrukturen am Ende des Romans wörtlich in Szene, indem das Universum der Romanfiguren von schwarzen Löchern verschluckt wird, während sich die heroische Schlüsselfigur Quichotte durch ein Portal in die Welt des (fiktiven) Autors retten kann – allerdings in der falschen Größenrelation, viel zu klein, um zu überleben. Diese erneute Inkongruenz löst den heroischen Triumph Quichottes am Ende doch wieder im Tragikomischen auf.

Bei Strauss triumphieren Quixote und seine heroische Sicht auf die Welt nicht nur in der sehr früh erscheinenden 2. Variation, auch im weiteren Verlauf des Werks bleibt der Erfolg des Helden gegen alle realen oder imaginierten Widerstände persistent. Das ist selbst im Finale der Fall, das auf die entscheidende Niederlage folgt:78 In einer Art Apotheose gibt Strauss dem in die Welt der Vernunft zurückgekehrten Helden noch einmal Raum für eine reflektierende Rückschau in Form eines großen Cellosolos. Dieser im Ton des *espressivo* vorgebrachte Monolog Quixotes trägt nicht mehr die Marker der Uneigentlichkeit, mit denen die anderen »sentimentalen« Passagen des Werkes noch ausgezeichnet waren. Dadurch wird das Werk gegen Ende melancholisch getönt und erscheint geradezu als Apologie der heroischen Figur. Das Quixote-Thema erklingt im Cello in einer letzten Variation, die den zurückgezogenen Hidalgo charakterisiert, ist aber immer noch als Heldenthema erkennbar. So wird die Komik am Ende zurückgenommen, das Heroische bleibt aber bestehen.

Bei Cervantes' Don Quijote mündet diese erzählende und zugleich inter- und metatextuelle, idealistische und zugleich vieldeutige, ja ambivalente, tragikomische wie melancholische Form der Auseinandersetzung mit dem Heroischen in eine Art »Persönlichkeitsspaltung«. Alonso Quijano, der am Anfang des ersten Teils des Romans sich in

77 Rushdie 2019, 191.

78 Strauss 2012, 76–92.

Don Quijote verwandelt hatte, nimmt kurz vor seinem Tod wieder seinen ursprünglichen Namen an und stirbt als »Alonso Quijano der Gute«⁷⁹: »Verrückt war ich und bin nun bei Verstand, Don Quijote von der Mancha war ich und bin nun, wie gesagt, Alonso Quijano der Gute«. Doch ist dieses Ende gleichzeitig eine Art Aufbruch, ist es Alonso Quijano, der, ohne dies zu wollen, die Figur des fahrenden Ritters Don Quijote de la Mancha »in das zeitlose Leben der Literatur entlassen hat«.⁸⁰

Doch ganz unabhängig davon, welches Schicksal Cervantes, Strauss und Rushdie für ihre Protagonisten bereithalten, die fantastischen, tragikomischen, teilweise absurden Versuche von Don Quijote, Quixote oder Quichotte, sich in einer geradezu undeutbar gewordenen, krisenhaften Wirklichkeit zu orientieren und handlungsfähig zu bleiben, stellen das Faszinosum dieser wie auch immer gebrochenen Heldenfigur dar, die in unterschiedlicher Gestalt bis heute ihr Publikum berührt und stets aufs Neue affiziert. Diese Mobilisierung des Publikums geschieht, ganz unabhängig vom jeweiligen Medium, in dem die Geschichte des Don Quijote uns bis heute begegnet, nicht zuletzt über eine ganze Reihe von Verfahren der Einbindung von textinternem wie textexternem Publikum – u. a. über die hier analysierten Dialog- und Appellstrukturen, Formen komischer Überzeichnung oder den intertextuellen bzw. intermedial ausgestalteten Aufruf von kulturellem Hintergrundwissen, von Kontexten und Perspektiven, deren große Zahl die tatsächliche Reichweite und Bedeutung von Quijotes heroischem Unterfangen unterstreicht. Sie lädt ein zur empathischen Teilhabe an den Abenteuern des fahrenden Ritters, ermuntert zugleich aber auch durch gegenläufige Strategien der Distanzierung zum Nachdenken über das problematische Verhältnis von Held und Welt.

⁷⁹ Cervantes 2021, II, Kap. 74, 626.

⁸⁰ Lange 2021, 747.

6 Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624/38)

Multimodalität und Affektivität im dramatischen Madrigal
nach Tassos *Gerusalemme Liberata*

Einleitung

Claudio Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* schildert einen Zweikampf, dessen multimodale Darbietung (↑Medialität), eine szenisch vergegenwärtigte Kombination von Dichtung und Musik, Stimmen und Instrumenten, ganz auf die Anteilnahme (↑Identifikation) der Zuhörenden und Zuschauenden ausgerichtet ist. Wie der *Combattimento* das zeitgenössische ↑Publikum affizierte, berichtet Monteverdi im Erstdruck seines 1638 veröffentlichten 8. Madrigalbuchs in einer Werkerläuterung, die an die Erstaufführung 1624 im Palazzo Mocenigo in Venedig erinnert: Der anwesende venezianische Adel sei so sehr »vom Affekt des Mitgefühls« (»l'affetto di compassione«) bewegt gewesen, dass er »beinahe Tränen vergossen« habe.¹ Dazu trug auch die szenische Darstellung des heroischen Geschehens bei. Nach dem Vortrag einiger konzertant dargebotener Madrigale trat »alla sprovista« (»überraschend«) die Darstellerin der Clorinda in voller Rüstung auf (↑Auftritt), der Darsteller des Tancredi ritt sogar auf einem Pferd ein, und »il Testo« (»der Erzähler«) begann unvermittelt mit der Schilderung des heroischen Zweikampfs: Der Kreuzritter Tancredi, Held des Christenheeres, fordert nachts einen vermeintlich unbekannten Gegner zum Kampf auf, ohne zu ahnen, dass sich in dessen Rüstung die von ihm geliebte feindliche Heroine Clorinda verbirgt.² Beide kämpfen ritterlich, aber erbittert die ganze Nacht hindurch gegeneinander, bis die Amazone am Morgen von Tancredi tödlich verwundet wird. Als die sterbende Kriegerin von dem Sieger getauft zu werden wünscht, erkennt Tancredi, nachdem er mit dem Helm Wasser aus einem nahen Quell geschöpft hat, das Angesicht der geliebten Prinzessin. Von Trauer

1 Monteverdi 1638, 19; Original und Übersetzung zit.n. Ehrmann 1989, 146–148.

2 Vorgeschichte: Tancredi ist in Clorinda verliebt, seit er sie beim Wassertrinken aus einem Bach beobachtet hatte (»Das Bild der schönen Kriegerin im Herzen«). – Clorinda ist, ohne sich dessen selbst bewusst zu sein, eine heimliche Christin und hat den Heiligen Georg zum Schutzheiligen.

überwältigt, tauft er Clorinda, die mit den Worten »S'apre il cielo; io vado in pace« (»Der Himmel tut sich auf, ich gehe in Frieden«) aus dem Leben scheidet.³

Der Applaus des venezianischen ↑Publikums galt einem Werk, wie es laut Monteverdi ein solches »vorher weder gesehen noch gehört hatte« (»canto di genere non più visto ne udito«). Der Innovationsanspruch ist berechtigt, denn tatsächlich entzieht sich der *Combattimento* einer eindeutigen ↑gattungsmäßigen Einordnung.⁴ Unter den *Madrigali Guerrieri, et Amorios* des 8. Madrigalbuches steht der *Combattimento* in der Gruppe der neun *Canti Guerrieri* an vorletzter Stelle. In diesem Madrigalbuch überlagern sich Liebes- und Kriegsthemen so sehr, dass sie fast ununterscheidbar werden. So begegnet in allen *Canti Guerrieri* die Waffen- und Kampfmetaphorik ebenso wie die Ambivalenz von Anziehung und Ablehnung, von Feindschaft und Liebe. Diese Ambivalenz kennzeichnet auch den Text, der Monteverdis *Combattimento* zugrunde liegt: den XII. Gesang des Kreuzzugsepos *La Gerusalemme Liberata* (1581) von Torquato Tasso. Dieses Heldenepos war um 1600 äußerst populär. Maßgeblich hierfür war aber weniger das historische Sujet, die Eroberung Jerusalems im Jahre 1099 durch ein Kreuzritterheer unter Gottfried von Bouillon, als die zahlreichen, auch über Religions- und Parteigrenzen sowie Nationalitäten hinweg reichenden Liebesbeziehungen, vor allem jene von Tancredi und Clorinda wie auch von Rinaldo und Armida. Die oft tragischen Episoden heroischer Liebe überlagerten zunehmend das Interesse für den kriegerischen Glaubenskonflikt, ein Geschmackswandel, der sich für Venedig möglicherweise auch kompensatorisch, mit dem zunehmenden politisch-militärischen Bedeutungsverlust der Republik, erklären lässt. Zu den in Bildender Kunst und Musik bevorzugten Episoden zählte der ↑Tod Clorindas: Die entsprechenden Stanzas aus dem *Befreiten Jerusalem* wurden mehrfach vertont und bildkünstlerisch gestaltet, gerade auch in Venedig (Abb. 19).⁵ Man darf deshalb davon ausgehen, dass das Publikum der Erstaufführung des *Combattimento* mit der tragischen Liebesgeschichte Tancredis und Clorindas bestens vertraut war.

3 Der italienische Text der *Gerusalemme Liberata* (künftig GL) wird zitiert nach Tasso 1979; darauf beziehen sich die eingeklammerten GL-Nachweise mit Angabe von Gesang, Stanze und Vers. Die deutschen Prosaversionen bzw. sinngemäßen Wiedergaben stammen von den Verfassern, die dazu auch die maßgeblichen deutschen Übertragungen von Johann Diederich Gries und Karl Streckfuß konsultiert haben.

4 Vgl. Osthoff 1960; Ehrmann-Herfort 2000; Carter 2002b.

5 Abegg 1997.



Abb. 19 Domenico Tintoretto: *Tancredi tauft Clorinda*, 1586-1600, Öl auf Leinwand, 168,5 × 114,8 cm, Inv. Nr. 61.77, Museum of Fine Arts Houston, Texas.

Während die bisherige musikwissenschaftliche Forschung den epochalen Rang des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* betonte, ihn im Werk Monteverdis situierte und kontextualisierte,⁶ das Stück in seiner Affinität zur Oper als hybrides Madrigal (↑Gattung) charakterisierte, innovative ↑Stilmittel herausarbeitete⁷ und seinen sozialgeschichtlichen Standort untersuchte,⁸ erörterte die literarhistorisch orientierte Komparatistik den *Combattimento* vorrangig als Wirkungszeugnis von Tassos Epos.⁹ Unser Erkenntnisinteresse gilt dagegen den ↑Affizierungsstrategien in Tassos Text, in Monteverdis Musik und im Zusammenspiel der Künste. Den Weg zu einer solchen intermedialen ↑Affektästhetik haben Jane W. Davidson, Frederic Kiernan und Sandra Garrido gewiesen. Sie rekonstruieren das musikalische Emotionsmechanismus-Modell der Spätrenaissance und wenden es auf Monteverdis *Combattimento* an, um mithilfe einer psychohistorischen Erklärung zu bestimmen, wie Musik sich auf die ↑Affekte der Zuhörenden auswirkt.¹⁰ Die exemplarischen Analysen zeigen sowohl Möglichkeiten als auch Grenzen einer Historischen Rezeptionsforschung: Sie erhellen zwar die emotionalen Elemente in der Musik, blenden jedoch den intermedialen Zusammenhang mit der textlichen Basis, Tassos Heldenepos, aus.

Die Affizierungsstrategien in Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* werden im Folgenden vorrangig aus dessen ↑multimodaler Faktur, dem Zusammenwirken von Text, Stimme und Musik, erschlossen und durch exemplarische Analysen zentraler Stellen präzisiert. So soll gezeigt werden, wie Monteverdis neuartiges Werk ein doppeltes ↑affektives Arrangement inszeniert, indem der heroische Kampf zwischen Tancredi und Clorinda durch die Erzählerfigur des »Testo« einem externen ↑Publikum sympathetisch (↑ Identifikation) vermittelt wird. Die doppelte Affizierungsstrategie in der multimodalen Repräsentation soll aus dem Werk selbst, seinen vielfältigen paratextuellen, sprachlich-rhetorischen, musikalischen und intermedialen Elementen erschlossen werden.

6 Osthoff 1960.

7 Menke 2019.

8 Cascelli 2018.

9 Moses 1985; Kesting 1994; Fabbri 1999.

10 Davidson u.a. 2017.

Monteverdis Textgrundlage

Monteverdi hat die Stanzen 52 bis 68 aus dem XII. Gesang der *Gerusalemme Liberata* (GL) in Musik gesetzt. Dabei hat er einige Eingriffe in den Text vorgenommen.¹¹ Um ohne Verzögerung zum tragischen Ende des Zweikampfs zu kommen, ist die Stanze 63 ausgelassen, die einen langen epischen Vergleich des Geschehens mit der Beruhigung von Wind und Wellen enthält. Einige kleinere Abweichungen gehen vielleicht auf Tassos umgearbeitete Version des Epos, *La Gerusalemme Conquistata* (GQ, 1593), zurück, wo sich die Episode im »Libro decimoquinto« (65–82) findet.¹² Sie enthält etwa Monteverdis Wendung »e vansi incontro a passi tardi e lenti / quai duo tori gelosi e d'ira ardenti« (»sie gehen mit zögerlichem und langsamen Schritt aufeinander zu wie zwei eifersüchtige und vor Zorn brennende Stiere«, GQ XV 67, 7–8), die in der *Gerusalemme Liberata* anders lautet.¹³ Auch die von GL 54 abweichende Anfangsstellung der Apostrophe an die Nacht (»Notte, che nel profondo oscuro seno / Chiudesti« [»Nacht, die du schlossest im tief dunklen Schoß«]) findet sich in Tassos revidierter Werkfassung (GQ XV 68).

Der XII. Gesang der *Gerusalemme Liberata* enthält inhaltlich und sprachlich mehrere Bruchstellen, die mit Identitätskrisen der Heldenfiguren einhergehen. Das betrifft vor allem Clorinda. Sie steht zwischen den Ethnien, da sie als weißes Kind des schwarzen christlichen Äthiopierkönigs Senapo unter dem Einfluss eines Gemäldes des Heiligen Georg (»Vergine, bianca il bel volto e le gote / vermiglia« [»ein Mädchen mit weißem Gesicht und roten Wangen«], GL XII 23, 3–4) geboren wurde, zwischen den Religionen, da sie vom Eunuchendiener Arsete im islamischen Glauben erzogen wurde, zwischen den Geschlechtern, da sie früh schon eine Neigung zu kriegertischem Tun hatte, und schließlich zwischen Leben und ↑Tod, da ein Traum Arsetes das Ende Clorindas ankündigt (»che dée cangiar Clorinda e vita e sorte« [»dass Clorinda Leben und Los wechseln muss«], GL XII 39, 6).

Tassos XII. Gesang setzt mit Clorindas Identitätskrise ein. Sie möchte ihre Kämpferrolle ablegen und wieder zu ihrer weiblichen Rolle zurückkehren (»ch'ove il maschio valor si manifesta / mostrarmi qui tra cavalier donzella! / Ché non riprendo la feminea vesta, / s'io ne son

¹¹ Vgl. Carter 2002a, 96–101.

¹² Vgl. die Synopse von GL und GQ in: Tasso 1952, Bd. 2, 72–79.

¹³ Vgl. GL XII 53, 7–8: »e vansi a ritrovar non altrimenti / che duo tori gelosi e d'ira ardenti«.

degnà, e non mi chiudo in cella?» [»statt hier, wo sich männliche Tugend offenbart, mich als Mädchen zwischen Rittern zu zeigen! Warum nehme ich nicht das weibliche Gewand wieder an, wenn es mir gebührt, und warum schließe ich mich nicht ins [stille] Gemach?«], GL XII 4, 3-6). Clorinda entschließt sich, in einer letzten kriegerisch-heroischen Aktion einen Belagerungsturm der Christen in Brand zu setzen, um danach als fürsorgliche Begleiterin ihren Ziehvater, den Eunuchen Arsete, nach Ägypten zu geleiten. Da Arsete um das Leben Clorindas fürchtet, enthüllt er ihr ausführlich ihre wundersame Vorgeschichte (GL XII 20-40)¹⁴ und den Taufbefehl des Heiligen Georg, der ihm im Traum erschienen sei (GL XII 36). Dennoch macht sich Clorinda, nachdem sie ihren Silberpanzer gegen eine schwarze rostige Rüstung getauscht hat (GL XII 18), zum »vanto« auf, zu ihrer »Ruhmestat« (GL XII 42, 2). Nachdem sie den Turm in Brand gesteckt hat, findet sie das Tor Jerusalems jedoch verschlossen (GL XII 50). Sie flüchtet in den Wald, während Tancredi sie zu Pferde verfolgt, ohne sie zu erkennen. An dieser Stelle setzt Monteverdis Vertonung mit einer leichten Abwandlung von Tassos Text ein. Den Beginn von GL XII 52, 1-2 (»Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima / degno a cui sua virtù si paragone«) verändert Monteverdi so, dass die Namen der Protagonisten gleich genannt werden: »Tancredi che Clorinda un omo stima / vòl ne l'armi provarla als paragone« (»Tancredi, der Clorinda für einen Mann hält, will sie auf die Waffenprobe stellen«). Schon gleich darauf erreicht das agonale Liebessetting einen ersten Höhepunkt in Tancredis Kampfansage, die Clorinda als militante Losung wiederholt: »[Tancredi:] ›E guerra e morte«. // ›Guerra e morte avrai; disse ›io non rifiuto / d'arlàti, se la cerchi« – e ferma attende« [»Kampf und Tod«. ›Kampf und Tod sollst Du haben«, sagte sie, ›ich verweigere ihn dir nicht, wenn Du ihn suchst« und wartet standhaft.«] (GL XII 52, 8-53, 2).

Monteverdi lässt die Erzählung mit Clorindas letzten Worten »S'apre il cielo; io vado in pace« abrupt enden. Ausgespart bleiben die Beschreibung der Schönheit der Toten und Tancredis Lamentatio, seine Reue, dass er die geliebte Amazone getötet hat (GL XII 69-89), sein todesähnlicher Schlaf und der Traum, in dem ihm Clorinda erscheint (GL XII 90-94), die feierliche Bestattung der Geliebten (GL XII 95-99) und die Reaktion unter dem muslimischen Volk Jerusalems sowie der Racheschwur Argantes (GL XII 100-105). Die Stanzen 77 bis 79 hatte

¹⁴ Dazu zählen vor allem zwei Wunderepisoden, die Clorinda als Kleinkind überlebt habe: Einmal habe eine wilde Tigerin Clorinda gesäugt (GL XII 29-31), ein anderes Mal habe die Strömung im Fluss sie vor Räufern gerettet (GL XII 34-35).

Monteverdi allerdings bereits in seinem fünfstimmigen Madrigal »Vivrò fra i miei tormenti« (3. Madrigalbuch, 1592) in Musik gesetzt.¹⁵

Medias in res beginnend, konfrontiert Monteverdi die Zuhörenden und Zuschauenden (↑Publikum) direkt mit dem Zweikampf, der abrupte Schluss lässt sie ebenso unvermittelt mit Clorindas letzten Worten allein und überantwortet den Fortgang der tragischen Episode der Imagination des Publikums, das – jedenfalls zur Zeit der Erstaufführung – die *Gerusalemme Liberata* und die Tancredi-Clorinda-Episode gut kannte. Durch Monteverdis isolierende Aussparung und die Konzentration auf den Zweikampf bleibt der ↑Affektpegel vom dramatischen Beginn bis zum tragischen Ende der Heldin beinahe durchgehend hoch, reicht sogar über das plötzliche Ende hinaus und fordert das Publikum zur sympathetischen Anteilnahme (»compassione«, ↑Identifikation) auf.

Epische Stimmen

So dramatisch die 16 Stansen des *Combattimento* auch anmuten, so hält sich der Anteil direkter Rede der beiden heroischen Hauptfiguren Tancredi und Clorinda doch in überschaubaren Grenzen. Er macht nur knapp ein Fünftel der insgesamt 128 Verse aus: In zwölf Versen spricht Tancredi, auf dreizehn Verse erstrecken sich Clorindas Worte. In den drei Dialogen zwischen Tancredi und Clorinda herrscht aber eine hochgradig ↑affektive Spannung: Die Skala der Gefühle reicht von wechselseitigem Vernichtungswillen (»Guerra e morte«) über ritterlichen Respekt und Ruhmeswillen bis zur Freundschaftsbekundung (»Amico, hai vinto«). Das ausführlich geschilderte Duell zwischen Tancredi und Clorinda ist durch eine Kampfpause zweigegliedert. Den affektiven Umschlag markiert Tancredis Ansprache an Clorinda in Stanze 60. Es zeugt von heroischem Respekt, wenn er den vermeintlichen Feind nach Stand und Namen fragt, da sie beide bei Nacht und ohne Zeugen kämpfen und eine anonyme Heldentat ruhm- und ehrlos bliebe:

»Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma, poi che sorte rea vien che ci neghi
e lode e testimon degno de l'opra,
pregoti (se fra l'arme han loco i preghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,

¹⁵ Vgl. Carter 2002a, 92.

acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la vittoria onore.« (GL XII 60)

»Es ist wohl unser Missgeschick, dass wir hier
so große Tapferkeit beweisen, wo Schweigen sie verdeckt.
Doch da ein feindliches Schicksal uns
Lob und Zeugnis, die der Tat würdig wären, versagt,
bitte ich dich (wenn Bitten im Kampf Platz haben),
dass du mir deinen Namen und deinen Stand entdeckst,
damit ich weiß, ob als Besiegter oder als Sieger,
wer mich mit Tod oder Leben beehrt.«

Auch wenn Clorinda weder Stand noch Namen nennt und mit diesem Affront Tancredi nur zur »Rache« (»vendetta«) an dem »barbaro discortese« animiert, eröffnet dieser Dialog das tragische Ende. Nachdem Tancredi seinen Gegner tödlich verwundet hat, schlägt die Stimmung von Feindschaft in Freundschaft und schließlich Liebe um:

»Amico, hai vinto: io ti perdon ... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.«
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza. (GL XII 66)

»Freund, du hast gesiegt: Ich vergebe dir – vergib
auch du, nicht dem Leib, der nichts fürchtet,
sondern der Seele: Ach, bete für sie und gib mir
die Taufe, die all meine Schuld fortwäscht.«
In diesen sehnsuchtsvollen Worten klingt
etwas so Wehmütiges und Süßes,
dass es ihm das Herz anrührt und seinen Zorn dämpft
und ihm die Tränen in die Augen treibt.

Dieser überraschende Gefühlswechsel vom unerbittlichen Kampf zu bedingungsloser Hingabe, der plötzliche Wandel vom mehrfach bekräftigten Status eines »nemico« (»Feind«) zum »amico« (»Freund«), suggeriert eine Affinität von heroischem Handeln und heroischer Liebe, von ↑Helden- und Liebestod. Dass Tancredi in diesem Dialog

verstummt und Clorindas letzte Worte – »der Himmel öffnet sich, ich gehe in Frieden« – den *Combattimento* beschließen, unterstreicht diesen Zusammenhang.

Maßgeblich für die Affizierung des Publikums ist aber vor allem Tassos Erzähler. Er repräsentiert die heldenepische Erzählinstanz. Er kennt das Geschehen, reaktualisiert und dramatisiert es, als ereigne es sich in der Erzählgegenwart. Seiner eigenen Funktion als Überlieferungs- und Verewigungsinstanz heroischen Handelns ist sich der Erzähler ohnehin bewusst: Zwar klagt er in einer Apostrophe an die Nacht, es gäbe keine Zeugen dieses nächtlichen Zweikampfes, der »des hellen Sonnenlichts und eines voll besetzten Theaters würdig wäre« (»Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno / teatro«; GL XII 54, 1-2). Doch verdeutlicht der Erzähler mit dieser Klage auf paradoxe Weise erst recht seine Rolle eines bedeutenden Heldenepikers. Er ist auch kein neutraler, sondern ein empathischer Erzähler. Dies zeigt sich etwa in seinem »Lamento«, als Tancredi sich glücklich wähnt, seinem Feind (»nemico«) eine tödliche Wunde beigebracht zu haben: »Oh nostra folle / mente ch'ogn'aura di fortuna estolle!« (»O unser törichter Geist, der jeden Glückshauch gleich verherrlicht!«, GL XII 58, 7-8). Auch beklagt er in drastischen Bildern die schweren Wunden, die sich Tancredi und Clorinda wechselseitig zufügen: »O che sanguigna e spaziosa porta / fa l'una e l'altra spada, ovunque giugna / ne l'arme e ne le carni! [...]« (»Ach, welche blutigen und klaffenden Wunden schlagen beide Schwerter, wo immer sie in die Rüstung und ins Fleisch treffen!«, GL XII 62, 5-7). Zudem affiziert der Erzähler das Publikum durch Leseranreden wie etwa »odi le spade« (»höre die Schwerter!«, GL XII 55, 5). Zur ↑Appellstruktur des Texts tragen außerdem zahlreiche Interjektionen, Apostrophen und Fragen bei.

Unverkennbar ist die Anteilnahme des Erzählers an Tancredis tragischem Handeln, die eine ↑sympathetische Rezeption fördert. So apostrophiert er in einer empathischen Vorausdeutung des künftigen Leids Tancredi, der sich seines Sieges rühmt, nicht ahnend, dass er die geliebte Amazone töten wird:

Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto. (GL XII 59, 1-4)

Armseliger! Woran hast du Gefallen? O wie traurig werden
die Triumphe sein und wie unglücklich deine Prahlererei!

Deine Augen werden (wenn du am Leben bleibst) jeden
Tropfen dieses Blutes mit einem Meer von Tränen bezahlen.

Noch deutlicher wird diese ↑identifikatorische Überformung des Geschehens, wenn der Erzähler in Klagerufen Tancredis Leid nachempfindet, als dieser die tödlich verwundete Geliebte wiedererkennt: »Ahi vista! ahi conoscenza!« (»Ach, welcher Anblick, ach, welche Erkenntnis!«, GL XII 67, 8), ein ↑Appell an die »compassione« des ↑Publikums.

Dass der Erzähler über den Zweikampf zwischen Tancredi und Clorinda nicht nur berichtet, sondern wie eine Art erstinstanzliches Publikum die ↑Affizierung lenkt, zeigt der Stimmungswechsel des sentimentalischen Schlusses. Tancredi reagiert auf Clorindas süße Stimme mit Tränen, und seine Reaktion ist auch ein rührender Appell an die Zuhörenden, der nach Monteverdis Darstellung schon bei dem Publikum der Uraufführung seine Wirkung nicht verfehlte:

In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza. (GL XII 66, 5-8)

In diesen matten sehnsuchtsvollen Worten klingt ein
ungewisses Etwas von Wehmut und Süße wieder,
dass es ihm das Herz anrührt und seinen Zorn dämpft
und seine Augen zu weinen lockt und zwingt.

Musikalische Stimmen

Tassos ↑Ästhetisierung der menschlichen Stimme als »un non so che di'«, die klassische Wendung ungreifbarer Schönheit, das »ungewisse Etwas«, liest sich wie ein metapoetischer Kommentar zur Musik, die Monteverdi zu Tassos Stanzen komponierte. Auch sie entzieht sich einer festen Bestimmung. Zugleich leitet sie über vom physischen Geschehen zum metaphysischen Schluss, der Clorindas ↑Tod christlich verklärt.

Die religiöse Wendung ist insofern nicht überraschend, als auch die Instanz des Erzählers, den Monteverdi als »Testo« bezeichnet, seinen Ursprung unter anderem in der geistlichen Musik hat. Er schildert, zumindest zu Beginn, die tragisch-heroische Geschichte des *Combat-*

timento wie ein Evangelist die Leidensgeschichte Christi in jenem noch zur Monteverdi-Zeit verbreiteten Typus der Passions-Vertonung, in dem die Worte des Evangelisten einstimmig im ↑Stil des Gregorianischen Choralen gesungen wurden.¹⁶ Monteverdi greift diesen liturgischen Tonfall für einige Abschnitte seines Werks auf, aktualisiert ihn aber zugleich, indem er die Stimme des Testo und auch die Reden Clorindas und Tancredis nicht allein erklingen, sondern von einem Instrumentalensemble begleiten lässt, das nach einer mit Ziffern versehenen Basslinie mehrstimmige Akkorde improvisiert und damit eine den Gesang sowohl stützende wie intensivierende Klanggrundlage schafft.

Tassos *Gerusalemme Liberata* verlangt, wie wohl jede epische Dichtung seit Homer, implizit nach einem Vortrag, der sich an ein anwesendes oder auch nur gedachtes ↑Publikum wendet und so beschaffen ist, dass aus der dichterisch intendierten eine real sich ereignende Affizierung entsteht. Das der Dichtung Tassos inhärente Affizierungspotenzial wird im ganzen Umfang erst wirksam, wenn die gedruckten Worte durch den Akt des Sprechens zu Klang werden und als äußeres ↑affektives Arrangement das Publikum affizieren. Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* stellt einen besonderen Modus des Epenvortrags dar. In seinen Vorbemerkungen zum *Combattimento* ordnet Monteverdi das Werk innerhalb des 8. Madrigalbuches den Stücken im »genere rappresentativo« zu, in denen zur Musik eine szenische Darstellung tritt. Die beiden Protagonisten treten wie in einem Theaterstück auf und stellen dar, was der epische Text berichtet: »Faranno gli passi, & gesti nel modo, che l'oratione esprime.«¹⁷ Anders als in einer Oper, in der die Figurenrede im Mittelpunkt steht, sieht Tassos Text, wie schon gesagt, für Clorinda und Tancredi nur wenige Verse in direkter Rede vor. Diese Verse weist Monteverdi den beiden Protagonisten zu, außerhalb dieser Verse sind sie für die Zuhörenden, die für Monteverdi auch Zuschauende (↑Publikum) sind, als stumme, aber gestisch agierende Darsteller präsent.

Zur szenischen Seite tritt im inneren ↑affektiven Arrangement der in Musik gesetzte Vortrag des Epentextes durch den Testo. Neben der Tradition des berichtenden Evangelisten in Passionsvertonungen mag er auch, wie Tim Carter vermutet, auf den »cantastorie« anspielen, »the

¹⁶ Vgl. Massenkeil 1998, 13–43.

¹⁷ Zit.n. Ehrmann 1989, 147. Die Nachweise aus der Einleitung zum 8. Madrigalbuch und den Erläuterungen zum *Combattimento di Tancredi e Clorinda* erscheinen im Folgenden im Haupttext nur noch in Form von Seitenzahlen, die sich auf diese Ausgabe beziehen.

itinerant ballad-singer who for a price would recite the heroic deeds of mythical heroes to simple poetic and musical formulas«. ¹⁸ In Anlehnung an Elena Abramov-van Rijk entspricht seine Funktion schließlich auch der Tradition des gesungenen Vortrags von Versen, die sich bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen lässt. ¹⁹

Für die Musikalisierung der Verse Tassos verwendet Monteverdi einen Kompositionsstil, der sich eng an jener Art gehobenen Sprechens orientiert, wie sie im Theater und in der rhetorischen Praxis des frühen 17. Jahrhunderts verbreitet war. Monteverdi nannte diesen Stil »parlar cantando« (»singendes Sprechen«). ²⁰ Wie der dichterische Text Tassos bedarf auch der Notentext Monteverdis einer klanglichen Realisierung, die den ↑Affektreichtum der mit der Dichtung verknüpften Musik sinnlich erfahrbar werden lässt. Im Mittelpunkt stehen die Vokalpartien und ihre Art des Textvortrags, für den Monteverdi sich auf eine bis in die Antike zurückreichende Tradition des Nachdenkens über die Wirkungskraft der menschlichen Stimme bezieht.

Die Stimme dient sowohl dem Sprechen als auch dem Singen und dem Hervorbringen von ↑Affektlauten wie Lachen, Schreien oder Seufzen. Doris Kolesch und Sybille Krämer charakterisieren sie als ein »Schwellenphänomen«.

Sie ist sinnlich *und* sinnhaft; Soma und Semantik, *aisthesis* und *logos* vereinigen sich in ihr. Die Stimme ist aber auch diskursiv *und* ikonisch; sie sagt und zeigt zugleich, in ihr mischen sich Sprachliches und Bildliches. Sie ist überdies physisch *und* psychisch; Körper und Seele, Materie und Geist bringen beide in ihr sich zur Geltung und prägen ihre phänomenalen Eigenschaften. ²¹

Über die komplexe Doppelnatur der Stimme äußerten sich schon die antiken Theoretiker der Redekunst, die u.a. erkannten, dass die Wirkung von Worten entscheidend von der Art ihres Vortrags abhängt. Der deutsche Musiktheoretiker Michael Praetorius, ein Zeitgenosse Monteverdis, der die aktuellen Entwicklungen der italienischen Musik aufmerksam verfolgte und kommentierte, übertrug diese Erkenntnis auf den Vortrag von Musik:

¹⁸ Carter 2002a, 102.

¹⁹ Abramov-van Rijk 2009.

²⁰ Vgl. Monteverdis Brief an Alessandro Striggio vom 9. Dezember 1616, zit.n. Ehrmann 1989, 71.

²¹ Kolesch und Krämer 2006, 12 (Hervorhebungen im Original).

Gleich wie eines Oratoris Ampt ist/ nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten/ unnd herrlichen Figuris zu zieren/ sondern auch recht zu pronunciiren, und die affectus zu moviren: In dem er bald die Stimmen erhebet/ bald sincken lesset/ bald mit mehligter und sanffter/ bald mit gantzer und voller Stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen/ sondern Künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret/ und die affectus bewoget werden/ und also der Gesang seine Endschafft/ dazu er gemacht/ und dahin er gerichtet/ erreichen möge.²²

Der affizierende Gebrauch der Stimme ist nach Praetorius dem Redner und dem Sänger gemeinsam. Das Heben und Senken der Stimme, der Gebrauch lauten oder leisen Sprechens beruhen in der gesprochenen Rede auf Entscheidungen des Redners. In komponiertem Gesang ist der klangliche Vortrag hingegen zu weiten Teilen vorgegeben. Ein Sänger hat die Vorgaben des Notentextes stimmlich umzusetzen, er muss die dort fixierten Affekte im Akt der Aufführung zu klingender Realität werden lassen.

Die drei Protagonisten in Monteverdis *Combattimento* tragen Tassos Text in jener Weise vor, die dessen in der Notenschrift fixierten Interpretation durch den Komponisten entspricht. Seine Komposition ist die Grundlage einer spezifischen Vortragsweise der heldenepischen Dichtung, die ↑Affizierungsstrategien der Rhetorik aufgreift und zu einem Teil der musikalischen Struktur selbst macht. Das gilt insbesondere für die Parameter Tonhöhe und Rhythmus, die in der europäischen Kunstmusik seit dem Mittelalter von zentraler Bedeutung sind.

In der programmatischen Vorrede zum 8. Madrigalbuch, in der Monteverdi seine Ideen zur musikalischen Darstellung menschlicher ↑Affekte entwickelt, werden beide Parameter angesprochen. Gleich zu Beginn verweist Monteverdi auf die Natur der menschlichen Stimme (»la natura stessa de la voce nostra«, »alta, bassa, & mezzana«, 143). Gemeint sind nicht unterschiedliche Stimmgattungen wie Sopran, Bass oder Alt, sondern vokale Klangbezirke, hohe, mittlere und tiefe Tonlagen, die jeder Stimme eigen sind. Diese Dreiteilung der Stimme sieht Monteverdi in Analogie zu den drei Grundaffekten Zorn, Mäßigung und Demut (»Ira, Temperanza, & Humilità«, 143), von denen seine Überlegungen ausgehen.²³ Für sie verwendet er die auf Musik bezogenen Attribute

²² Praetorius 1619, 299. Praetorius' eigene Corrigenda sind in diesem Zitat berücksichtigt.

²³ Vgl. Hanning 1992.

Testo

8 Tan-cre - di che Clo - rin - da un o - mo sti - ma vol ne l'ar-mi pro

Basso continuo

8 var - la al pa - ra - go - ne.

Abb. 20

»concitato« (erregt), »molle« (weich) und »temperato« (gemäßigt, 143). Monteverdi führt die Analogie zwischen den Affekten und den Stimmlagen zwar nicht explizit aus, doch lässt sich »concitato« auf eine relativ hohe Lage der Stimme beziehen, »molle« auf eine relativ tiefe Lage und »temperato« auf eine mittlere, denn die Führung der Stimmen im *Combattimento* orientiert sich weitgehend an dieser Dreiteilung.

Zur rhythmischen Gestaltung äußert sich Monteverdi weniger systematisch. Sein Interesse gilt vor allem einer neuen Art von Rhythmusmodell, das in der raschen Wiederholung kurzer Notenwerte besteht und von ihm als »concitato genere« (»erregte Gestaltungsweise«, 143) beschrieben wird.²⁴ Dass es auch langsame und mittlere Bewegungsarten in der Musik gibt, scheint Monteverdi vorauszusetzen. Der *Combattimento* bestätigt diese Annahme, denn Monteverdi verwendet eine affektbezogene, große Bandbreite rhythmischer Werte, die von lang gedehnt bis rasend schnell reicht und auch ein am Sprechtempo der einfachen Rede orientiertes mittleres Tempo einschließt.

In seiner Erläuterung zum *Combattimento* gibt Monteverdi Anweisungen für die Ausführenden. Vom Sänger des Testo fordert er, ganz in der Tradition antiker Rhetorik, eine klare, sicher geführte Stimme und gute Aussprache; im Interesse der Textverständlichkeit soll der Sänger außerdem einigen Abstand zu den Instrumenten halten, um von diesen nicht übertönt zu werden (»La voce del Testo dovera essere chiara, ferma, & di bona pronuntia alquanto discosta da gli ustrimenti, atìò meglio sij intesa nel oratione«, 147). Monteverdi vermerkt ausdrücklich, dass der Sänger entgegen den aufführungspraktischen Usancen der Zeit den Notentext respektieren und keine zusätzlichen Verzierungen anbringen soll. Eine Ausnahme bildet der Abschnitt, der mit dem Wort »Notte« beginnt (»Non dovera far gorghe ne trilli in altro

²⁴ Vgl. Drebes 1991.

Testo

Tre-mar sen-ti la man, men-tre la fron-te non co-no-sciu-ta an-

Basso continuo

cor sciol-se e sco-pri-o. La vi-de, la vi-de e la co-nob-be,

e re-stò sen-za e vo-ce e mo-to.

Forte Piano Forte Piano

Ahi vi-sta! ahi co-no-scen-za! Non mo-ri

Abb. 21

loco, che solamente nel canto dela stanza che incomincia Notte«, 147). Die Zwischenbetrachtung über den besonderen Status des nächtlichen Kampfes in Tassos Stanze 54 wird also auch auf der Ebene der Musik und ihrer Ausführung von der epischen Erzählung abgesetzt. In allen anderen Teilen des Werks soll der Testo »seine Sprechweise den Leidenschaften der Rede anpassen« (»Il rimanente porterà le pronuntie à similitudine dele passioni del'oratione«, 147). Gemeint ist damit eine Art des Vortrags, die die affektbezogene Vertonung des Textes durch den Akt der Aufführung vermittelt und intensiviert.

Der Beginn des *Combattimento* ist geprägt von »Temperanza« (Notenbeispiel Abb. 20). Der Testo deklamiert den Text in einem der einfachen Rede nahen Rhythmus und weitgehend in mittlerer Tonlage auf einem einzigen Ton, ähnlich wie eine gesungene Lesung geistlicher Texte in einem liturgischen Kontext. Die sachliche Vorstellung der handelnden Personen bedarf keiner affektiven Akzentuierung. Monteverdi vermittelt aber auf einer anderen Ebene dem Publikum, dass es sich um eine tragische Geschichte handelt, die hier beginnt. Indem er einen Moll-Modus auf D als harmonische Basis wählt, taucht er die Erzählung klanglich von Anfang an in ein dunkles Licht. Und am Ende des zweiten Verses sinkt die Stimme zu den Worten »al paragone« auf den

Violoncello da braccio soprano
Violoncello da braccio alto
Violoncello da braccio tenore
Testo
Basso continuo

O - di le spa - de o - di, o - di le
spa - de or - ri - bil-men - te ur - tar - si a mecz - zo il
fer - ro, e i più d'or - ma non par - te;

Abb. 22

Abb. 21). Zu Beginn und am Ende dieses Abschnitts bewegt sich die Stimme zwischen nur zwei Tönen am unteren Ende des von Monteverdi genutzten Klangraums. Die Worte »Tremar sentì la man« (»Er fühlte seine Hand zittern«, GL XII 67, 5) trägt der Testo in gedehntem Rhythmus vor. In der Vortragspraxis der Monteverdi-Zeit war es üblich, das Zittern, von dem im Text die Rede ist, in der Stimme des Sängers hörbar zu machen.²⁵ Der folgende Teil des Satzes (»mentre la fronte / non conosciuta ancor sciolse e scoprio«, GL XII 67, 5-6) wird als eher sachliche Mitteilung im Tempo der normalen Rede, aber weiterhin in tiefer Lage vorgetragen. Die Aussage des folgenden Halbsatzes »La vide, la conobbe« (»Er sah sie, er erkannte sie«) intensiviert Monteverdi auf zweifache Weise. Zum einen dynamisiert er den Text, indem er ihn durch Wiederholung der beiden ersten Wörter zu »La vide, la vide e la conobbe« verändert, zum anderen wechselt er in eine andere Vortragsweise und lässt die Stimme in raschen Notenwerten nach oben steigen.

²⁵ Vgl. Doni 1763, 76 (»tremolare un poco la voce«).

Grundton, das tiefe D, ab – eine Katabasis, die bereits ahnen lässt, dass der anstehende Waffengang (»paragone«) kein triumphaler, sondern ein tragischer sein wird.

Für den Affekt, den Monteverdi mit dem Attribut »molle« bezeichnet, ist eine tiefe Tonlage charakteristisch. Sie geht oft einher mit langsamen Rhythmen und langen Pausen wie in einem zentralen Abschnitt gegen Ende des *Com battimento*. Der Testo berichtet, wie Tancredi der sterbenden Clorinda den Helm abnimmt und erkennt, gegen wen er gekämpft hat (GL XII 67, 5-8, Notenbeispiel

Tancredis plötzliche Erkenntnis und sein Erschrecken darüber finden in der erregten Schilderung ihr Gegenstück. Auch der Schockzustand, in den Tancredi dann verfällt – »e restò senza / e voce e moto« (»und erstarrte sprach- und bewegungslos«, GL XII 67, 7-8) – wird in der Musik durch Pausen, langsame Notenwerte und das Verharren auf einem Ton mimetisch abgebildet. Diese Takte sind ein Beispiel für die von Kolesch und Krämer beschriebene Doppelnatur der menschlichen Stimme: Der Testo berichtet, wie Tancredi handelt und wie sein Handeln emotional wirkt. Doch anders als der betont neutrale Tonfall, mit dem der *Combattimento* beginnt, ist der Bericht des Testo hier affektiv aufgeladen – im Vortrag des Textes werden dessen affektive Qualitäten sinnlich erfahr- und nachvollziehbar: Das interne ↑affektive Arrangement wird durch die ↑multimodale Darbietung auch zu einem ↑Identifikationsangebot für das Publikum.

Tasso hat die Ergriffenheit des Erzählers, wie sie die Vertonung Monteverdis prägt, erst in den folgenden Ausrufen explizit gemacht: »Ahi vista! ahì conoscenza!« (»O welch Anblick! O welche Erkenntnis!«, GL XII 67, 8). Monteverdi nimmt dieses Heraustreten des Testo aus seiner Erzählerrolle zum Anlass, seine Worte in noch gesteigerter Form in Musik zu setzen. Die Interjektionen auf »Ahi!« hebt er gleich dreifach hervor: durch Hochtöne, die Vortragsanweisung »Forte« und eine zweimal unvorbereitet auftretende Dissonanz, eine Septime zum Basston. Den jeweils zweiten Teil der Ausrufe nimmt er sowohl dynamisch (»Piano«) als auch hinsichtlich der Tonhöhe zurück. Hinzu treten beredte Pausen, eine vor dem Ausbruch des Testo und weitere zwischen seinen Ausrufen, die durch diese Trennung umso eindringlicher wirken. Die Doppelrolle des Testo, der Teil des internen und des externen ↑affektiven Arrangements ist, wird an dieser ↑multimodalen Ausgestaltung paradigmatisch deutlich.

Der mit »concitato« gekennzeichnete Affekt ist von Monteverdi besonders vielfältig gestaltet. Direkt nach der »Notte«-Stanze setzt die Schilderung des Kampfes ein – »Principio della guerra« notiert Monteverdi in den Stimmbüchern der Instrumente (Notenbeispiel Abb. 22). Der Testo vergegenwärtigt das Geschehen durch die direkte Höreransprache: »Odi le spade orribilmente urtarsi / a mezzo il ferro, e 'l piè d'orma non parte« (»Hört die Schwerter schrecklich klirren in der Mitte der Klinge, und jeder bleibt dem andern auf den Fersen«, GL XII 55, 5-6). Die Stimme des Testo bleibt auf einem Ton, doch nicht mehr wie zu Beginn des Werks in der Mitte der Stimme, sondern in einer der Erregung der Szene angemessenen höheren, gespannten Lage. Monteverdi nutzt auch hier das oben bereits beschriebene Mittel der Wortwiederholung

The image shows a musical score for a scene from Monteverdi's opera. It features five staves: three for violas (soprano, alto, and tenore) and two for the basso continuo. The violas play a rhythmic pattern of eighth notes, while the basso continuo plays a more complex, syncopated rhythm. The vocal line (Testo) is written in a single staff with lyrics in Italian. The lyrics are: 'L'on-ta ir-ri-ta lo sde-gno al-la ven-det-ta al-la ven-det-ta, e la ven-det-ta poi e la ven-det-ta poi l'on-ta ri-no - va.' The score is in 3/4 time and consists of two measures.

Abb. 23

zur Ausdrucksintensivierung.

Eine besonders radi-kale Form des »concitato« setzt mit Beginn von Stanze 56 ein (Notenbei-spiel Abb. 23). Analog zur zunehmenden Intensität des Kampfes trägt der Testo seinen Text in rasend schnellen Notenwerten vor. Die Worte sind in diesem Tempo kaum ver-ständlich auszusprechen und können dementspre-chend auch nur mit Mühe verstanden werden. Auf das einzelne Wort kam es

Monteverdi hier aber offenkundig gar nicht an – auf dem Höhepunkt der Erregung schlägt Sprache in reinen ↑Affektausdruck um, der auch beim Publikum für entsprechende ↑Resonanz sorgen soll.

Eine am Affektgehalt des Textes orientierte Vortragsweise verlangt Monteverdi auch von den Instrumentalisten, zu denen neben der Basso-Continuo-Gruppe (Clavicembalo, Viola da braccio basso und Viola da gamba contrabbasso) drei Viole da braccio in den Stimmlagen Soprano, Alto und Tenore gehören. Sie sollen, je nach Situation, »ihre Töne erregt und weich spielen« (»gli ustrimenti gli suoni incitati, & molli«, 147) und »mit ihrem Spiel der Darstellung der ↑Leidenschaften der Rede dienen« (»doveranno essere tocchi ad immitazione delle passioni del'oratione«, 147). Gleichmäßige Tonbewegungen begleiten Clorindas Abschreiten eines Berggipfels, von dem der Testo berichtet (»Va girando colei l'alpestre cima«, GL XII 52, 3) und das von der Darstellerin der Clorinda zum Rhythmus der Musik pantomimisch gezeigt wird. Die Musik der Instrumente geht dem Bericht voraus, d.h. der Testo beschreibt einen Vorgang, der bereits begonnen hat. Aus dem ruhigen und gleichmäßigen Schreiten wird in der Musik der Instrumente eine sich beschleunigende Bewegung, die Monteverdi als »Trotto del cavallo« (»Traben des Pferdes«) kennzeichnet. In Tassos Dichtung ist zunächst nur die Rede davon, dass Tancredi Clorinda ungestüm verfolgt. Dass er auf einem Pferd sitzt, wird erst in der nächsten Stanze berichtet. Monteverdi nutzt die Möglichkeit der ↑Multimedialität und verdeutlicht die Bewegung zu Pferd bereits

Viola da braccio soprano

Viola da braccio alto

Viola da braccio tenore

Testo

quai duo to - ri ge - lo - si e d'i - ra ar - den - ti.

Basso continuo

Abb. 24

zuvor musikalisch. Und noch ein weiteres Mal führen die Instrumente in dieser ersten Szene der Handlung gleichsam mimetische Bewegungen aus: Dem Vers »e vansi incontro a passi tardi e lenti« (»und gehen sich entgegen mit verhaltenen, langsamen Schritten«, GQ XV 67, 7) geht eine Instrumentalpassage voraus, die Monteverdi mit »Passaggio bellicoso grave« überschreibt. Wiederum unterstreicht die Musik, was die Darsteller gestisch ausführen, bevor der Testo diese Handlung schildert. Der Satz geht aber noch weiter: »quai duo tori gelosi e d'ira ardenti« (»wie zwei lauernde, wutentbrannte Stiere«, GQ XV 67, 8). Auf diese Schilderung reagiert die Musik mit einem Umschlag in den »concitato«-Affekt. Erstmals erklingen in den Instrumenten jene raschen Tonwiederholungen, die später die Bezeichnung »Tremolo« erhielten, bei Monteverdi aber wichtigstes Klangzeichen des »concitato genere« sind (Notenbeispiel Abb. 24).

Die Instrumente haben noch weitere Funktionen. Nach Stanze 53 erklingt eine Sinfonia, ein 15-taktiger Instrumentalsatz ohne direkten Bezug zur Handlung, der die folgende »Notte«-Stanze deutlich von der vorangegangenen Schilderung des ersten Aufeinandertreffens der Kontrahenten trennt und kurzfristig den ↑Affektpegel senkt. Gegenstück zu dieser formale Zäsuren setzenden Verwendung der Instrumente ist deren tonmalerischer Gebrauch. In Stanze 56 schildert der Testo, wie die Kämpfenden wild und grausam mit den Helmen und Schilden aufeinander einschlagen (Notenbeispiel Abb. 25).

Monteverdi verlangt von den Streichinstrumenten an dieser Stelle eine besondere Spieltechnik: »Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con due dita« – die Saiten sollen mit zwei Fingern angerissen werden. Diese frühe Form des Pizzicato hat eine lautmalerische Wirkung, es imitiert die vom Testo beschriebenen Kampfgeräusche. In Momenten wie diesem werden der Inhalt des Textes und damit auch sein

Qui si lascia l'arco, e si strappano le corde con due dita.

Viola da braccio soprano
Viola da braccio alto
Viola da braccio tenore

Testo
gio - va. Dan - si con po - mi, [c]in - fel - lo - ni - ti e cru - di,

Basso continuo

Abb. 25

Affizierungspotenzial durch die pantomimische Darstellung und die begleitende Klangmimese der Instrumente doppelt unterstrichen. Die geschilderte Situation wird visuell und akustisch repräsentiert und damit sinnlich fassbar.

Eine weitere Funktion der Instrumente zeigt sich am Ende des Werks. Akkorde der Streicher geben den letzten Worten Clorindas (ab »Amico, hai vinto«) einen klanglichen Rahmen, sie unterstreichen den weichen Tonfall, zu dem die sterbende Kriegerin gefunden hat, und umgeben ihre Gestalt mit einem Nimbus aus Tönen, passend zur ↑Sakralität der Schlusszene, in der Clorinda sich in den Himmel verabschiedet.

Fazit

Die tragische Episode aus dem XII. Gesang von Tassos Heldenepos *Gerusalemme Liberata*, das Duell, in dem der christliche Held Tancredi seine geliebte Feindin, die Amazone Clorinda, unwissentlich tötet, bildet die Vorlage von Monteverdis multimodalem Werk *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Reaktualisiert wird ein ritterlicher Zweikampf

mythischer Helden der Vergangenheit, der dem Publikum großes Pathos, aber auch Faszination wie Gefahr einer solchen affektischen, transgressiven Heroik vermittelt, wie sie das interne affektive Arrangement inszeniert. Der Affektwechsel, die plötzliche Verwandlung des unbedingten Vernichtungswillens in unbedingte Liebe, ändert nichts an der Intensität der Affekte, zumal auch der Kampf bereits Züge eines Liebesspiels trägt. Denn beide Protagonisten suchen die Nähe des Anderen, und die forcierte Antithese von »nemico« und »amante« im Kampf weist eher auf deren Übergang hin: »So presst der Ritter drei Mal die Frau in seine starken Arme, drei Mal entwindet sie sich seinen zähen Schlingen, Schlingen eines wilden *Feindes*, nicht eines *Liebenden*« (GL XII 57, 1-4, Hervorhebung d. Verf.). Die Kippfigur vom Feind zum Freund ist von Anfang an angelegt und zielt im verzögerten Affektwechsel vom Heldentod zum Liebestod auf Rührung.

Monteverdis Vertonung des *Combattimento di Tancredi e Clorinda* konfrontierte das zeitgenössische Publikum mit einem neuen Genre (↑Gattung). Ist bei Tasso der Verlauf des nächtlichen Zweikampfs durch die Perspektive eines empathischen Erzählers, der als Augenzeuge und vorgeschaltetes Publikum fungiert, rezeptionsästhetisch gelenkt, hat Monteverdi die Vorlage multimodal ausgestaltet: Er hat die affizierende Funktion des Testo musikalisch differenziert verstärkt, das Geschehen instrumental untermalt und durch die Stimmen der heroischen Protagonisten dramatisch ausgestaltet. Wie Monteverdis Testo als Augenzeuge, Erzähler und Kommentator gezielt auf die tragische Heroik des internen affektiven Arrangements abhebt, so steigert die multimodale Repräsentation auch die externe Affizierung. Da das affektive Geschehen zusätzlich zum sprachlichen Text musikalisch wie stimmlich untermalt, ausgedrückt und sympathetisch gedeutet wird, übertragen sich die hohen Gefühle der heroischen Protagonisten rational wie sinnlich auf das Publikum. Indem die multimodale Darbietung die Chronologie des ↑Narrativs dadurch relativiert, dass Geschehnisse musikalisch antizipiert, gedehnt oder nachträglich ausgemalt werden, wird die Affizierung unabhängig von der Temporalität gesteigert und verstetigt. »Das starke Mitgefühl« (»l'affetto di compassione«), mit dem das Primärpublikum auf die Erstaufführung von Monteverdis *Combattimento* reagierte, legt jedenfalls nahe, dass die multimodale Inszenierung ritterlicher Heroik den venezianischen Adel zu Beginn des 17. Jahrhunderts in seinem Standesbewusstsein und dessen latenter heroischer Disposition affektiv bestärkte.

7 Andreas Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit* (1657)

Hagioheroik des Leidens

Einleitung

Barocke Trauerspiele sind aus dem kollektiven Gedächtnis weitgehend verschwunden. Ihr übersteigertes ↑Pathos, ihre manieristische Rhetorik, ihre christliche Eschatologie sowie das schematische Figurenhandeln befremden das moderne Publikum. Im Märtyrerdrama, in welchem die Protagonist:innen ↑Leiden auf sich nehmen, um in einer *imitatio Christi* den Heiligenstatus zu erlangen, ist diese Fremdheit noch potenziert. Wenn im Folgenden die Hagioheroik im »Trauer-Spiel« *Catharina von Georgien* (Erstdruck 1657, 2. autorisierte Fassung 1663 [3. Fassung 1698]), das Andreas Gryphius Ende des Dreißigjährigen Krieges verfasst hat, untersucht wird, liegt das Augenmerk auf der ↑medialen Affizierungsstrategie, die Catharina sowohl innerhalb der theatralen Diegese als auch auf der zeitgenössischen Bühne den Status einer heiligen Heldin zusichert.

Wie im *Carolus Stuardus* (Erstdruck 1657, revidierte Fassung 1663), der die Ermordung des englischen Königs Karl I. zum Thema hat, gestaltet Gryphius in der *Catharina von Georgien* ein zeitgeschichtliches Thema: den Martertod, den die Königin Catharina von Georgien-Gurgistan, später Heilige der georgisch-orthodoxen Kirche, als Gefangene des persischen Schah Abas im Jahre 1624 auf sich nahm.¹ Der Schah von Persien hatte die Regentin einkerkern lassen, als diese den persischen Hof besuchte, um günstige Bedingungen für die Regierung ihres Sohnes Tamaras auszuhandeln. Eine Heirat mit dem Schah, der sie begehrt, lehnt Catharina ebenso ab wie den Übertritt vom Christentum zum Islam. Obwohl er dem russischen Gesandten verspricht, die politische Gefangene freizulassen, bricht »Chach Abas« seine Zusage und stellt Catharina das Ultimatum: »Ehbett oder Tod« (III, 408).² Da Catharina aber standhaft bleibt, wird sie gefoltert und am Ende bei

1 Gryphius hatte den aktuellen Stoff den *Histoires tragiques de nostre temps* von Claude Malingre (Rouen 1641, zuerst 1635) entnommen (siehe dazu Harst 2016, bes. 204–205, sowie Mannack 1986, 61–64).

2 Die eingeklammerten Abhandlungs- und Verszahlen im Text beziehen sich auf Gryphius 2008 [1657].

lebendigem Leibe verbrannt. Als der Schah sein Todesurteil aus Reue widerrufen will, ist es zu spät. In der Schlusszene erscheint ihm die Märtyrerin Catharina als verklärte Lichtgestalt, die ihm Rache und Untergang prophezeit.

Das Trauerspiel des Andreas Gryphius entspricht in seinem Aufbau, seiner Konfiguration mit Held(in) und Gegenspieler sowie der sprachlich-metrischen Gestalt dem Typus der klassizistischen Tragödie des 17. Jahrhunderts nach antikem Vorbild. So erfüllt das Drama die Erfordernisse der aristotelischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung: Es spielt an einem einzigen Tag, dem Todestag Catharinas, am Persischen Hof in Schiras und ist teleologisch auf den Martertod der Protagonistin ausgerichtet. Typisch sind neben dem didaktischen, die Moral des Stücks erhellenden Doppeltitel *Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit* der fünftakte Aufbau sowie die vier als »Reyen« bezeichneten Zwischenakte. Die Dramenpersonen sprechen in paargereimten Alexandrinern, jambischen Sechshebern, deren Zäsur oft antithetische Sentenzen begünstigt (»Diß Creutz gibt vns die Cron die Niemand nimbt noch kränckt« [IV, 215]); dagegen sind die Reyen metrisch nicht festgelegt, bei denen an einen Gesangsvortrag zu denken ist. Heterometrisch, d.h. metrisch uneinheitlich, ist sogar der Prolog, den Gryphius die »Ewigkeit« sprechen lässt. Komplettiert wird der Typus der Barocktragödie durch »Anmerkungen«, die bei Gryphius aber relativ knapp ausfallen, sich auf die ersten drei Akte beschränken und historische Anspielungen erläutern.

Die Forschung hat das Trauerspiel *Catharina von Georgien* gründlich untersucht, wobei die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Immanenz und Transzendenz unterschiedlich beantwortet wurde.³ Zum einen konnten Differenzen und Gemeinsamkeiten der protestantischen Märtyrertragödie zum jesuitischen Märtyrerdrama herausgearbeitet werden.⁴ Gegenüber der französischen Quelle, welche die Probe der christlichen Glaubenstreue mit einem erotischen Werben des Gegenspielers kombiniert, verstärkt Gryphius das Märtyrertum durch Zusätze (vorausdeutender Traum, Apotheose) und Streichungen (griechisch-orthodoxe Konfession).⁵ Zum anderen wurde die konfessionelle Prägung des Stücks erörtert, das als »spezifisch lutherische Eitelkeitserklärung

3 Einen Überblick zur Forschungskontroverse bieten Mannack 1986; Harst 2016 sowie Marquardt 2008.

4 Gryphius hatte zwischen 1634 und 1644 die neulateinische *Felicitas* (1620) des französischen Jesuiten Nicolaus Caussin ins Deutsche übersetzt als *Beständige Mutter. Oder Die Heilige Felicitas* (vgl. Harring 1907; Wehrli 1964; Parente 1984).

5 Vgl. Susini 1986, dort auch der Abdruck des Quellentextes; synoptisch Harst 2016.

der kurrenten Souveränitätstheorien« gesehen wurde⁶ oder als »Vanitas-Demonstration«, deren »irrdischer Schauplatz« nicht überzubewerten sei, zumal die Versprechen der politischen Vernunft (*ratio status* und *ratio politica*) als »Wahn« entlarvt würden.⁷ So unterstreicht auch Hans-Jürgen Schings, dass es um »keinen innerweltlichen Heroismus« gehe, »der sich vor sich selbst bewähr[e]«, sondern um ein transzendentes Prinzip der »Bewährung«.⁸ Dagegen ist zum Dritten – vor allem in der jüngeren Forschung – die immanente Bedeutung von Catharinas Handeln als dynastischem Machtwillen behauptet worden:⁹ Sie gehe nicht als Märtyrerin in den Tod, sondern inszeniere noch ihr Sterben als politische Handlung.

Durch die Diskussion um die Geltungsreichweite und Rolle der Politik im Trauerspiel geriet die Frage, ob und wie Catharinas heroisches Sterben das ↑Publikum affiziere, in den Hintergrund. Obschon Schings die »konsolatorische Absicht« durch übersteigerte ↑Affekte im Sinne des Neustozismus betonte¹⁰ und Peter Burschel das inszenierte Leid als Weg zum Heilserwerb deutete,¹¹ blieben die figurativen, sprachlich-stilistischen und performativen Strategien der Affektlenkung heroischen Handelns unterbestimmt. Unsere Fallstudie analysiert diese Aspekte, indem sie die intra- wie extradiegetischen Strategien der Affektlenkung herausarbeitet.

Da Dramenfiguren in Sprache und Handeln, weil sie prinzipiell »fragmentarisch« gestaltet sind,¹² oft zur Stilisierung und Typisierung tendieren,¹³ kommt den affektischen Kontrast- und Korrespondenzrelationen im Bühnengeschehen große Bedeutung zu. Zugleich affiziert das Figurenhandeln auch das externe Publikum. Diese prinzipielle Dopplung des ↑affektiven Arrangements in ein internes und in ein externes ästhetisches Affizierungsarrangement gilt zwar für alle medialen Produkte, doch vor allem für das Drama.

Da im Falle deutschsprachiger Theaterstücke der Frühen Neuzeit historische Rezeptionszeugnisse weitgehend fehlen, müssen die zeitgenössischen ↑Affizierungen aus dem Text selbst erschlossen werden. Die Affizierungsstrategien der *Catharina von Georgien* werden daher vorrangig aus dem Dramentext erschlossen, durch *close readings* zen-

6 Wiedemann 1984, 460; Bogner 1999.

7 Burschel 2002, 115; dazu auch neuerdings Holt 2022.

8 Schings 1968, 65–66.

9 Vgl. Alt 2004; Leine 2010.

10 Schings 1968.

11 Burschel 2002.

12 Dazu grundlegend Hamburger 1961, insbes. 17.

13 Vgl. Pfister 2001, insbes. 221–224.

traler Stellen sowie durch Analysen der Konfiguration, der Paratexte und historischer Bühnenbilder. So soll gezeigt werden, wie Gryphius in seinem Trauerspiel ein doppeltes affektives Arrangement inszeniert, indem er das bühneninterne wie -externe ↑empathisierte Publikum zu einer *imitatio Catharinae* bewegt. Um diese doppelte Affizierungsstrategie zu erhellen, wird zunächst Catharinas Selbstdeutung als heilige Heldin erörtert, bevor deren interne Bestätigung durch das Dramenpersonal sowie deren externe Wirkung untersucht werden, nämlich die Interaktion mit dem Theater- oder Lesepublikum.

Catharinas hagioheroische Selbstdeutung

Heroischem Handeln geht in Heldennarrativen meist ein Entschluss als ↑polarisierender Schlüsselmoment voraus, in welchem, oft ästhetisch gedehnt und verzögert,¹⁴ die Heldenfigur ihre Beweggründe darlegt. Vor allem solche Entscheidungssituationen dienen in der ↑medialen Repräsentation dazu, das (interne wie externe) Publikum zu affizieren, um es zu ↑identifikatorischer Anteilnahme bzw. ablehnender Distanz zu bewegen. Dagegen scheinen Heilige oftmals »von Anfang an unter dem Aspekt der göttlichen Wahl« zu stehen.¹⁵

Catharina von Georgien bekennt bereits im ersten Akt ihre heroische Disposition, wenn sie im Gespräch mit den georgischen Gesandten Demetrius und Procopius ihre Verwandlung von der Regentin und Mutter des designierten Prinzen zur frommen Gottesdienerin und heiligen Märtyrerin ankündigt und vorwegnimmt. Bezeichnenderweise setzt ihre *conversio* von der weltlichen Herrscherin zur Braut Christi aber just dann ein, als sie die irdische Herrschaft ihres Landes gesichert und ihren weiblichen Auftrag erfüllt sieht:

[...] Wir haben diß volbracht
Was eine Fürstin sol/ was eine Fraw in Macht
Vnd Mutter hat in Trew erbötig noch zu wagen:
[...]

¹⁴ Zur »dysnarrativen Funktion« des Zauderns siehe Vogl 2007.

¹⁵ Blum u.a. 2022a, 8; entgegen dieser klassischen Annahme beschreiben die Hg. die Heiligenlegende mit Recht »als Gefüge von konfligierenden Entscheidungsinstanzen: historisch als Produkt einer Aushandlung zwischen Verehrergemeinschaften, kirchlichen Autoritäten und neutralen Publika; figural als Spannung von persönlicher Willensfreiheit und providentieller Determination; und erzähltechnisch als Polarität von Exzeptionalitätsanspruch und generischer Modellierung« (Blum u.a. 2022a, 11–12).

Da aller Printzen Printz vns willens zu entbinden;
 Vmbfangen wir sein Heil. Sol vns der Tod hir finden/
 Der Tod/ der stündlich vns durch lange Marter plagt/
 Vnd vor dem Sterben kränckt; hir sind wir/ seine Magd.
 Es ist vns schon genung daß wir von euch vernommen
 Daß vnser Reich in Ruh; vnd der ins Reich einkommen
 Den dieser Leib gebahr. [...]
 (I, 447-463)

Catharina antizipiert in dieser Rede ihr irdisches Ableben, indem sie über das Modalverb »soll« den †Tod vergegenwärtigt, wie die doppelte Hier-Deixis (»hir finden«, »hir sind wir«) unterstreicht. Zugleich richtet sie sich durch den *Pluralis majestatis* (wir, uns) wie ein *Memento mori* nicht nur an die unmittelbaren Dialogpartner, die georgischen Gesandten, sondern implizit auch an das externe Publikum. Die ambivalente Metaphorik des Regiments, in welche der christliche Gott als »aller Printzen Printz« ebenso einbezogen ist wie der georgische Thronfolger, markieren doppeldeutige Wiederholungsfiguren (»Tod«, »Heil« als Seelenheil und politisches Gelingen, »entbinden« als Sterben vs. Gebären, »Reich«); die Vergänglichkeit irdischen Lebens und Herrschens wird vor dem Hintergrund eines Jenseits angedeutet.

Ihre endgültige Absage an den weltlichen Ruhm zugunsten einer Christusunachfolge¹⁶ vollzieht Catharina, die anfangs keineswegs frei von Affekten ist, erst vollständig im vierten Akt, als sie mit dem Feuertod bedroht wird:

Schaut JEsus geht voran! ein Augenblick beschwert
 Die Ewigkeit erquickt. Creutz/ Messer/ Zang vnd Herd
 Sind Staffeln zu der Ehr'. [...]
 (IV, 351-353)

Indem die Regentin den flüchtigen »Augenblick« zugunsten der »erquick[enden]« »Ewigkeit« nicht nur abwertet, sondern irdisches Leid (»Creutz/Messer/ Zang vnd Herd«) in Analogie zu Christi Passion als Heilsweg (»Staffeln«) umkodiert, konturiert sie die spezifisch christliche Heroik, nach der sie trachtet und für die sie sich bewusst entscheidet.¹⁷ Es ist die Traditionslinie der heiligen Märtyrerinnen und

¹⁶ Zum kulturellen wie ästhetischen Muster der Christusunachfolge in der Frühen Neuzeit siehe Aurnhammer und Steiger 2020.

¹⁷ Zum Spannungsverhältnis von Autonomie und Providenz siehe den Band von Blum u.a. 2022a, darin insbes. die Einleitung der Herausgebenden, 7-16.

Märtyrer, die unmenschliche irdische Leiden heroisch erdulden, um dafür übermenschlichen himmlischen Lohn zu erhalten. Eine solche *Hagioheroik* zeichnet sich folglich durch eine spezifische Haltung aus, die das Immanente (den irdischen Leib) überwindet, um sich zum Transzendenten zu erheben.

Die fundamentale Diesseits-Jenseits-Antinomie artikuliert die Protagonistin auch in einem an Christus gerichteten Gebet, kurz nachdem sie das finale Angebot des Schahs zur »Königlichen Eh!« abgelehnt hat (IV, 101), der zusätzlich zu ihrem »Cörper« auch den christlichen Geist einforderte:

Ach! daß nur einmal mir vergönt für dich [Christus] zu sterben!

Die kurtze Pein ist ja nicht wert

Der Ehren die du mir beschert

Daß mein/ doch nichtig nichts/ muß dir zu Ruhm verterben.

Verterben! nein! es wird erhalten

Mein Bräutigam! was man für dich wagt!

[...]

Beut du mir selbst die Faust vnd hilff mir vberwinden

Alleine bin ich vil zu schwach/

Mit dir wil ich durch Angst vnd Ach

Den Sig/ das Licht/ den Weg/ zu dir/ Erlöser/ finden.

(IV, 277-296)

Das Gebet, das als Schlüsselmoment metrisch aus dem Alexandrinerkontext heraussticht, richtet sich als Appell auch an das externe Publikum: Es ist aufgefordert, Catharinas gedehnten Entschluss zur metaphysischen Hingabe an Christus als himmlischen »Bräutigam« durch die mehrstrophige Liedform und die affektischen Figuren (Ausrufe, Anrufe), vor allem die *Correctio*-Figur (»Nein!«), als intrapsychische Krise mit- und nachzuvollziehen. Indem Catharina um göttlichen Beistand (»mit dir«) bittet, um diesen gleichzeitig als immer schon Anderen und Ziel (»zu dir/ Erlöser«) ihres Strebens zu markieren, reiht sie sich in die paradoxe Hagioheroik der Märtyrer ein, die sich am Bild des *Christus patiens*, des Schmerzensmanns, orientiert. Spott erdulden, ↑Schmerzen ertragen – Leiden, wie sie der ans Kreuz geschlagene Christus durchleben musste, avancierten zu den höchsten christlich-heroischen Tugenden, die nun die einst Mächtigen trotz menschlicher Ängste mit demonstrativer Freude auf sich nimmt. Christi Passion dient folglich der heroischen Selbstvergewisserung sowie als Deutungsmuster der eigenen Haltung.

Gryphius spitzt die Entscheidungssituation dilemmatisch zu, vor die er die Heldin stellt, nämlich in eine Ehe mit dem persischen Tyrannen einzuwilligen oder sich für eine metaphysische Gemeinschaft als »Braut Christi« zu entscheiden. Da Catharina ihren Leib nicht dem liebestollen Tyrannen, sondern – in der Tradition der mittelalterlichen Brautmystik – Christus (*triumphans*) offeriert, intensiviert die weibliche Hingabe, ohne jegliches Standesbewusstsein, ihr Martyrium: »Vnd wilt du meine Leich; hir bin ich/ deine Magd« (IV, 68).

Weil Catharinas hagioheroische Haltung – ihre Bereitschaft zum Martyrium – gerade nicht als natürliche Anlage, sondern im Sinne der aristotelischen Kategorienlehre als »Hexis«, als erworbener Zustand, repräsentiert wird, wird sie zugleich als Tugend von der Protagonistin gelöst und als Ziel ethischer Selbstvervollkommenung nachahmbar und damit ein Vorbild für andere Konstellationen. Mit der existenziellen Alternative nötigt Gryphius das zeitgenössische Publikum, das sich nach einem dreißigjährigen Glaubenskrieg einer massiven Rekatholisierung des Landes Schlesien ausgesetzt sah,¹⁸ zu einer analogen Wahl: nämlich in einem Haltungsheroismus am eigenen Glauben festzuhalten und Angeboten politischer Partizipation zu entsagen, die als Verrat an der Vaterlandstreue gebrandmarkt werden.

So individuell Gryphius' Trauerspiel auch ist – seine Hagioheroik ist den generischen Affizierungsmustern des barocken Trauerspiels verpflichtet: Die Wirkungsästhetik des Märtyrerdramas ist neustoizistisch geprägt und folgt der senecanischen Tradition von Emotionalisierung und ↑Gewaltdarstellung.

Das Publikum soll Catharina angesichts der Qualen, welche die einst strahlende Herrscherin stoisch erleidet, weniger beweinen oder bejammern als vielmehr, und darin liegt die spezifische mediale Affizierungsstrategie, aufgrund ihrer Haltung ↑verehren. So insinuiert das narrativ tradierte Konzept der *imitatio Christi* die Selbst- und Fremddeutung des grausamen Schicksals der Catharina als Martyriumsmuster, das die Haltung des/der Heiligen immer als vorbildhaft erscheinen lässt.¹⁹ Catharina ist sich ihrer Funktion als wegweisendes »Beyspil« völlig bewusst, die sie im Dialog mit dem Imanculi reflektiert:

¹⁸ Einen Hinweis auf die »bedrängte Kirch« findet sich auch im Kommentar des Priesters (V, 243).

¹⁹ Zur Hagiografie nach wie vor grundlegend Jolles 2006 [1930]; zur Doppelrolle des Heiligen als *Imitator Christi* und *Persona imitabilis* siehe Weitbrecht 2012.

Wer würd in Gurgistan/ da jhn die Angst erwischt/
 Durch vnser Beyspil nicht zum Abfall angefrischt?
 Was? würd ein schwaches Kind/ ein zartes Fräulein dencken/
 Sol mich die grimme Pein biß zu dem Mord-Pfahl krencken?
 Wenn Catharine selbst den Thron fürs Creutz erkohr
 Vnd eh'r deß Glaubens Krantz' als jhren Leib verlohrt?
 Nein Libsten! da euch ja die Angst solt' vberfallen;
 Sucht eurer Königin standhaftig nachzuwallen/
 (IV, 167-174)

Daher münzt Catharina ihre Selbstzweifel in eine Verpflichtung für ihre Untertanen um. In einem adhortativen Gestus und Apostrophen, die in unbestimmter Ihr-Anrede auch das externe Publikum adressieren, appelliert sie an ihr Volk, ihrem Martyrium im Sinne eines »standhaftigen« Haltungsheroismus nachzufolgen. Catharinas Tugend entspringt folglich nicht ihrer *a priori* heiligen Person, sondern liegt, wie es der Untertitel des Trauerspiels bekundet, in einer erworbenen und damit nachahmbaren heroischen Haltung begründet, ihrer »Bewehrten Beständigkeit«.

Catharinas folgenschwere Entscheidung für Christus im Sinne einer *conversio* ist im wichtigsten Prätext des Trauerspiels präfiguriert: der Heiligenlegende der Katharina von Alexandria. Anders als viele Heilige, vor allem des Mittelalters, die vorrangig zur Stärkung des innerchristlichen Diskurses fungierten, muss Katharina von Alexandrien ihr Christsein gegenüber dem paganen Kult rechtfertigen. Schon der Umstand, dass Catharina von Georgien Gefangene des sie begehrenden persischen Schahs ist, schafft eine situative Analogie zu ihrer Namenspatronin, die von Kaiser Maxentius festgehalten wird und eine »mystische Hochzeit« mit Christus eingeht.²⁰ Durch die konstellativ wie onomastisch verbürgte Präfiguration wird die Deutung der historischen Regentin Georgiens als Heilige verstärkt und dem externen Publikum als Muster vorgehalten. Indem Catharina so zur Wiedergängerin einer frühchristlichen Heiligen stilisiert wird, andererseits als Postfiguration Christi erscheint, gewinnt sie eine Überzeitlichkeit, die ihre Historizität überblendet und vor allem auf ihre heroische Haltung abhebt.

20 Zur Legende der heiligen Katharina von Alexandria, einer Prinzessin, die ihren christlichen Glauben in einem Disput mit fünfzig gelehrten Männern rechtfertigte, bevor sie gerädert und enthauptet wurde, siehe Jacobus de Voragine 1925 [um 1264]. Zur Katharina von Alexandria als Bühnenfigur im Jesuitendrama siehe Tilg 2005.

Drameninterne Affizierung

Kontrastive Verbürgung der Hagioheroik Catharinas

Wie in einer barocken Märtyrertragödie üblich, bleibt es auch in Gryphius' Trauerspiel nicht bei der Ankündigung eines Martyriums. Vielmehr muss Catharina schwere körperliche Folter über sich ergehen lassen, die, ganz im Sinne der gesteuerten Affizierungsstrategie des Trauerspiels, nicht auf der Bühne gezeigt, sondern durch empathische Botenberichte vermittelt geschildert und gedeutet wird. Lediglich Catharinas Hinrichtung durch Feuertod ist wieder Bühnengeschehen.

Durch ihre freie Entscheidung zum Martyrium organisiert Catharina auf der Figurenebene ein affektives Arrangement, innerhalb dessen sie nicht als Opfer, sondern als heroische Bezwingerin wahrgenommen wird – sowohl von ihrer Verehrergemeinschaft, den Hofdamen, als auch von ihrem Gegenspieler Chach Abas, der fortan verdammt ist, sie weiterhin zu lieben. Mit ihrer übermenschlichen ↑Leidensfähigkeit affiziert Catharina ihr figurales Umfeld so sehr, dass sie von diesem als Märtyrerin bezeugt und verehrt wird, was wiederum dem externen Publikum zur Affektimitation dient.

Opposition als Strukturprinzip: Konfiguration

In der Konfiguration setzt Gryphius auf das Prinzip der Kontrastierung und Polarisierung. So stehen auf der einen Seite die georgische Königinwitwe und Regentin Catharina mit ihren Vertrauten und Hofdamen, auf der anderen Seite als ihr Gegenspieler der mächtige Schah von Persien, Chach Abas, mit seinen männlichen Beratern. Die geschlechtliche Opposition wird durch den religiösen Gegensatz zwischen der Christin Catharina und dem muslimischen Herrscher sowie den konträren Handlungsspielraum amplifiziert und intensiviert: Der Ohnmacht der gefangenen Regentin steht der gewalttätige Despot gegenüber.

Die Konfigurationstabelle (Abb. 26) verdeutlicht die Polarisierungsstrategie durch eine symmetrische Figurenbehandlung. So halten Catharina und Chach Abas jeweils zwei Monologe (die Schlusszene beginnt mit einem Monolog von Chach Abas) und haben zwei gemeinsame ↑Auftritte: am Ende des ersten Akts sowie am Ende des Schlussakts. Diese beiden gemeinsamen Auftritte stehen ebenfalls in starkem Kontrast zueinander. Denn im ersten Auftritt wirbt Chach Abas lüstern um die Gunst der Königin, um sie zur Einwilligung in die Ehe und zur Konversion zu überreden, in der Schlusszene erscheint

Personen	Erster Akt								Zweiter Akt				Dritter Akt			Vierter Akt					Fünfter Akt				
	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
CATHARINA (Königin von Georgien)				X	X	X	X	X					X			X	X	X	X	X		X			
Salome (Stattjungfrau)			X			X		X									X			X		X			
Serena (Stattjungfrau)																						X			
Cassandra (Stattjungfrau)																						X			
Der Königin Frauenzimmer																			X	X					
Procopius (Georg. Gesandter)			X	X				X	X															X	
Demetrius (Georg. Gesandter)			X	X				X	X															X	
Ambrosius (Priester)																						X		X	
CHACH ABBAS (König der Persen)								X	X	X	X	X	X	X								X			
Seinel Can (Geh. Rat des Chach)									X	X		X											X		X
Iman Culi (Geh. Rat des Chach)										X				X				X					X		
Der russ. Gesandte										X			X											X	X
Ein Diener																									
Der Blutrichter																									
Die Ewigkeit	X																								

Abb. 26 Konfigurationstabelle. Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien. Oder: Bewehrte Beständigkeit*.

die verklarte Gestalt der Königin dem reuigen Chach Abas, der »auff die Kny« sinkt (V, 428).

Für den Empathiezwang, den die Kontrastkonfiguration auf Theater- wie Lesepublikum ausüben soll, spielt erstaunlicherweise der Kulturkonflikt beziehungsweise die westeuropäische Sicht nur insofern eine Rolle, als er der Markierung einer fundamentalen Opposition dient: Chach Abas wird lediglich vordergründig als Repräsentant des islamischen Orients profiliert, wie auch die Alterität der politischen Vertreter Georgiens und Russlands unmarkiert bleibt.²¹ Eine entscheidende personalstrukturierende Opposition ist dagegen die unterschiedliche Haltung von Protagonistin und Gegenspieler: einerseits Selbstbeherrschung und Rollendisziplin, wie sie Catharina selbst noch als Gefangene und Gefolterte an den Tag legt, andererseits Leidenschaften und Triebe, von denen Chach Abas besessen ist. Die konträre Haltung zeigt sich paradigmatisch in einer gegensätzlichen Liebeskonzeption, die durch das rhetorische Mittel der Stichomythie, also einen ständigen Sprecherwechsel von Vers zu Vers, noch betont

²¹ Ein Kulturkonflikt zeigt sich in dem Passus, in dem Catharina dem muslimischen Despoten vorhält, er sei bereits in einer Vielehe gebunden (»Ist ihre Majestet mit andern nicht vermählt?« [I, 779]) und ihre Position mit der christlichen Eheformel begründet (»Der Christen Recht verknüpft nur Zwey durch dises Band« [I, 781]), die der Schah unter Verweis auf die Landessitte entkräftet (»Der Persen Recht gilt mehr. Wir sind in jhrem Land!« [I, 782]).

wird. Zugleich wird das Publikum durch den hohen Affektpegel dieses ↑Stilmittels in den Konflikt einbezogen und zur Positionsnahme gedrängt.

In der ersten Begegnung mit Catharina kleidet der persische Despot sein Begehren in Bilder und Metaphern, wie sie für die petrarkistische Lyrik typisch sind. So übt er sich in einer galanten Persuasionsrhetorik, indem er aus der äußeren Schönheit der georgischen Regentin eine Verpflichtung zur sinnlichen Gegenliebe ableitet. Doch nachdem er sie umsonst als »Sonn[e]« gerühmt (I, 727, 772), ihr Macht und Ehren versprochen und seine »Glut« bekannt hat (I, 802), stilisiert er sie zur Spröden, die sich »vberwinde[n]« solle (I, 821), bis er ihr unverhohlen mit Gewalt droht. Catharina wehrt das petrarkistisch camouflierte Begehren des Despoten (»Ach! das heist nicht gezirt wenn keusche Zucht geschändt!« [I, 777]) als Scheinwahl und Erpressung ab. Da sie sich als Gefangene des Schahs nicht frei entscheiden könne (»Wir wissen wo wir sind! wir sind! wir sind gefangen« [I, 811]), appelliert sie an seinen Anstand und bittet ihn, sie nicht zu missbrauchen (I, 805-810). Zugleich wertet Catharina die sinnliche Liebe ab, indem sie auf die Vergänglichkeit der äußeren Schönheit hinweist und die »Vernunft« als Richtschnur des Handelns deklariert (I, 787). Die Androhung von Gewalt, in die sich das Liebeswerben des Chach in einer Kippfigur verkehrt, nimmt Catharina unerschrocken hin, indem sie sogar die Folterinstrumente ihres Peinigers antizipiert:

CHACH

Wir haben vor den Trotz wol Mittel an der Hand.

CATH[ARINA]

Braucht Flamme/ Pfahl vnd Stahl.

CHACH

man bricht wol Diamant[.]

(I, 829f.)

Das petrarkistische Liebeskonzept, in das der Despot anfangs sein Begehren kleidet, wird, wie in der zeitgenössischen moralisch-christlichen Literatur häufig,²² im Laufe der Folter als Trug entlarvt. Denn mit der Destruktion des weiblichen Körpers werden auch die weltliche Liebe

²² Zur Funktionalisierung des Petrarkismus in der zeitgenössischen Moralsatire siehe Brucklacher 2023, 231-235 sowie 271-288.

und der Petrarkismus als bloßer Wahn dekonstruiert.²³ Noch deutlicher wird diese Opposition, wenn der russische Gesandte in einer *sermocinatio* vorwegnimmt, mit welchen Worten er das »verbrandte Haupt der Königin« Catharinas Sohn Tamaras überreichen soll. Die fiktive Du-Apostrophe richtet sich zwar vordergründig an den Fürsten Georgiens, aber implizit an das Theaterpublikum. Die Schilderung des »scheußlich[en] Haupt[s]« (V, 211) entspricht in der detaillierten Aufzählung der *donna sintetica* und den Preziosenmetaphern des petrarkistischen Schönheitslobs, das hier drastisch ins Gegenteil verkehrt wird. Damit fungiert der Totenkopf nicht nur als Anklage gegen den wortbrüchigen Tyrannen, sondern auch als antipetrarkistisches Symbol der Vergänglichkeit weiblicher Schönheit:

Printz Tamaras! bring ich dir so die Mutter wider?
 [...]
 Ach mit was Thränen wirst du diß Geschenck' empfangen!
 Die Stirnen sonder Fleisch! die eingeschrumpfften Wangen!
 Die nicht mehr schönen Zähn! die Lippe von Rubin/
 Deß Gülden Hares Pracht/ der Augen Glantz ist hin[.]
 (V, 209-216)

Als Kontrastmodell zur Liebesleidenschaft preist der Priester in seiner Gegenrede den »Mutt« der Königin, »[d]ie sterbend/ von Qual/ Angst/ vnd Lust vnd Tod bekriegt! / Doch herrlich vberwand« (V, 233-235). Im einvernehmlichen »Wir«, das sowohl das interne wie externe Publikum einbezieht, wird die metaphysische Gottesliebe, verbildlicht als himmlische Existenz, der weltlichen »Eitelkeit« übergeordnet: »Sie ist wohin wir gehn/ vnd lacht vons Himmels Hauß | Der Erden Eitelkeit vnd Abas wütten auß« (V, 239-240).

Die Opposition von Protagonistin und tyrannischem Gegenspieler gleicht, nicht zuletzt durch die konträre Zuordnung zu Hölle und Himmel, der Individualfiguration von Christenmensch und teuflischem Verführer. Allerdings sind die Kategorien des Bösen und Guten verinnerlicht, sodass die »bösen Lüste« des Schahs Ausdruck »seiner

²³ So rühmt auch die Augenzeugin Serena die Schönheit Catharinas vor der Folter in petrarkistischen Formeln, um die körperliche Zerstörung umso mehr hervorzuheben: »Der Augen Majestet/ die Persen zwang zu flihn/ | Der Stirnen Alabast/ die Rosenweisse Wangen | Deß reinen Halses Schnee/ vnd was den Chach gefangen / | Der wolberedte Mund lockt' aller Thränen vor« (V, 40-43).

eigenen, inneren Hölle« sind,²⁴ während die »Bewehrte Beständigkeit« Catharinas eine erworbene Tugend darstellt. Indem Gryphius die scheinbar äußerliche Opposition von Himmel und Hölle in die Personen verlegt, provoziert er das Publikum zur aktiv-affektiven Parteinahme für die bedrohte Heldin und gegen den gewalttätigen Despoten.

Sinnstiftende Verehrergemeinschaft: Catharinas Hofdamen

Da Catharinas Folter nicht auf der Bühne gezeigt wird, kann das dramentechnische Mittel des Botenberichts seine affizierende Kraft entfalten. So erfahren das Publikum bzw. die Leser:innen gemeinsam mit den drameninternen »Jungfrauen« erst durch die emphatischen Berichte der Hofdamen von den grausamen Vorgängen, die in den detaillierten Schilderungen bereits gedeutet sind. Die Assistenzfiguren stärken – durch implizite und explizite figurale Charakterisierungstechniken – Catharinas Deutung als Braut Christi oder dessen Postfiguration. Die intradiegetischen Reaktionen auf Catharinas Martyrium changieren zwischen ↑Identifikation, ↑Mitleid und distanzierender ↑Verehrung der Protagonistin und fordern implizit zur ↑Bewunderung der Leidensfähigkeit der Königin auf.

In welchem starkem Maß Catharinas Leiden die menschlichen Grenzen überschreiten, markiert im Sinne von Spiegelneuronen performativ die kognitive wie sensitive Überforderung (»Verstand vnd Sinn«) der Hofdame Serena, die der Folter ihrer Königin beiwohnt:

CASS[ANDRA]

Die bey der rauhen Pein der Königin gestanden
Verlor Verstand vnd Sinn als sie die Flamme sah
Vnd die bleibt vnverzagt/ die zwar dem Tode nah
Doch noch nicht sterben kan.

JUNGF[RAUEN]

Bringt Essig/ helfft sie kühlen
Bringt Balsam! sie begint die frische Lufft zu fühlen.
Seren!

SERE[NA]

O Königin!

²⁴ Holt 2022, 97–98.

CASS[ANDRA]

Seren! Sie kommt zu sich!

Der Himmel/ Ach Seren! helt leider mich vnd dich
Zu grösserm Vnheil auff/ dem mehr bestimmt zu leiden;
Den läst entsetzen nicht in leichter Ohnmacht scheiden.

JUNGF[RAUEN]

Wie hält die Königin in jhrer Marter stand?

(V, 10-19)

Serenas Ohnmacht spiegelt mittelbar Catharinas übermenschliches Leid. Die Jungfrauen, Cassandras intradiegetische Adressatinnen, reagieren auf deren Schreckensschilderung mit erregten stichomythischen Einwüfen. Ihre emphatischen Kommentare und die empathische Anteilnahme am Geschick ihrer »Königin« fungieren mithin auch als vorgeschaltete ↑Affizierungsmuster für das externe Publikum, das durch die detaillierte Passionserzählung zu Tränen gerührt werden soll.

Rasch aufeinanderfolgende kurze Fragesätze (»Wo bin ich? wie ist jhr? Ach wie ist mir geschehn?« [V, 24]) vermitteln Serenas Fassungslosigkeit, die in anaphorischen Wenn-Fragen gipfelt. Darin beklagt sie angesichts der Marter ihrer »Königin« das Ausbleiben einer kosmischen Katastrophe:

O meine Königin! darff noch die Sonne stehen
Vnd blitzt der Himmel nicht? Wenn wird die Welt vergehen
Wenn nun kein Donner schlägt? wenn reist die Erd entzwey/
Vnd schluckt die Felsen ein? wenn sie von zittern frey
Bey disem Traur-Spiel bleibt? [...]
(V, 25-29)

Serenas Klage über die fehlenden Folgen der aus den Fugen geratenen göttlichen Ordnung drückt zwar vordergründig Glaubenzweifel aus, bekräftigt aber in der Negation äußerlicher Zeichen unterschwellig das zentrale christliche Heilsgeschehen, den Erlösertod Christi. Denn die göttlichen Zeichen, wie Serena sie einfordert, schildert das Matthäusevangelium als Folge der Kreuzigung Christi:

VNd von der sechsten stunde an/ ward ein Finsternis vber das gantze
Land bis zu der neunden stunde. [...] Aber Jhesus schrey abermal
laut/ vnd verschied. VND sihe da/ Der Furhang im Tempel zureis in
zwey stück/ von oben an/ bis vnten aus. Vnd die Erde erbebete/ Vnd
die Felsen zurissen/ Vnd die Greber theten sich auff/ vnd stunden

auff viel Leibe der Heiligen die da schlieffen/ vnd giengen aus den grebern/ nach seiner Aufferstehung/ vnd kamen in die heilige Stad vnd erschienen vielen.

(Mt 27,45-53 [Luther 1545])²⁵

Obschon die Zeichen von Christi Tod fehlen, perspektiviert ihr negatives Zitat auch Catharinas Passion und legt dem Publikum das ↑intertextuelle Deutungsangebot einer *imitatrix Christi* nahe. Die ↑Gattung »Traur-Spiel« wird gleichsam ins Innere der »Königin« verlegt, das sich aber, doppelt-paradoxes Wortspiel, lediglich als Theater, als Schein entpuppt, da Catharinas tiefste Trauer in höchste Freude umschlägt, welche die Nachfolge Christi mit sich bringt.

Die Postfiguration wird in den Augenzeuginnen-Berichten von der Folterung noch bestärkt:

SEREN[A]

Man riß die Kleider hin. Die vnbefleckten Glider
Sind offentlich entblöst/ sie schlug die Wangen nieder
Die Schamröht' vberzog; vnd hilt für höchstePein
Vnkeuscher Augen Zweck' vnd Frevel Spiel zu seyn.

DIE JUNGR[AUEN]

So hat jhr Heyland selbst entblöst erblassen müssen.

SEREN[A]

Man hiß die zarten Händ vnd Füß' in Fessel schlissen/
Vnd zwang Arm Leib vnd Kny mit Ketten an den Pfahl.

DIE JUNGR[AUEN]

Ihr König schied' am Holtz' auß disem Jammerthal.

(V, 61-68)

Fast szenisch wird die Devestitur Catharinas evoziert. Sie gipfelt in der drastisch geschilderten Amputation der Brüste durch glühende Zangen, was die Jungfrauen durch Vergleiche mit Christus (»jhr Heyland«; »Ihr König«) sogleich in einen martyrologischen Kontext rücken. Wenn die Jungfrauen Serenas Schilderungen der Marter Catharinas mit der Passion Christi vergleichen, werden auch die Affekte des externen Publikums vorgebahnt und auf eine bestimmte Deutung hin dirigiert, die Catharina freilich selbst lenkt. So gibt Serena die Rede der Gemarterten wörtlich wieder:

²⁵ Vgl. auch Mk 15,34-38 (kürzer) sowie Lk 23,44-46 (noch kürzer); keine Beschreibung findet sich bei Joh 19.

SEREN[A]

Vnd griff die Schultern an/ der Dampf stieg in die Höh
Der Stahl zischt in dem Blut/ das Fleisch verschwand als
Schnee

In den die Flamme felt. Doch sie/ in dem man zwickte
Vnd von der Armen Röhr die flachen Mäusen rückte
Rief;

DIE JUNGF[RAUEN]

Himmel steh vns bey!

SEREN[A]

Erlöser gib Geduld!

Ich nehme dises Pfand der ewig-treuen Huld
In tiefster Demut an/ Ich/ die mit offnen Sünden
Die Flammen/ die dein Zorn vnendlich heist entzünden/
Durch meine Schuld erwarb/ bin nicht der Gnade werdt
Zu leiden für dein' Ehr: Es ist ein schärffter Schwerdt
Mit dem dein ernster Grimm pflegt Laster abzustraffen.
Was fühl'te nicht dein Geist als du vor mich entschlaffen/
Als deine Seel in Fluch vnd Todes Angst verfil
Vnd sich verlassen fand? mein Schmerz ist Kinderspil!

DIE JUNGF[RAUEN]

So läst sich Gottes Krafft in Gottes Kindern merken.

So pflegt der starcke Geist das schwache Fleisch zu stärken.

(V, 75-90)

Als Catharina, wie Serena anschaulich ausmalt, die Muskeln (»Mäusen«) von den Knochen (»der Armen Röhr«) gezogen werden, relativiert sie ihren Schmerz zum »Kinderspil«, der im Vergleich zu ihren menschlichen »Sünden« und zur Passion Christi nur gering sei. In einer direkten Christus-Anrede widmet sie ihr Leiden gar zu einer »Gnade« um (»Zu leiden für dein' Ehr«). Obwohl die Folter die menschliche Leidensfähigkeit übersteigt, bekräftigt der Chor der Jungfrauen in einem anaphorischen Alexandrinerpaar Catharina als historische Zeugin von »Gottes Krafft«. Ihr »starcke[r] Geist«, der sich dem »schwache[n] Fleisch« gegenüber als überlegen erweist, repräsentiert keine angeborene Ausnahme-Eigenschaft, sondern eine grundsätzlich erlernbare Fähigkeit, eine hagioheroische Haltung, die trotz irdischer Leiden am Vorrang des Ewigen festhält.

Anders als die Folter wird die Verbrennung der zu Tode Gemarterten auf einem Scheiterhaufen auf der Bühne gezeigt, wohl um Catharina die letzten Worte selbst sprechen und nicht nur aus zweiter Hand berichten zu lassen:

CATH[ARINA]

Willkommen süßer Tod!

DER PRIST[ER]

Princesse! Sie gedenck an JEsus letzte Noth.

SALO[ME]

Princesse! noch ein Wort!

CATH[ARINA]

Wir haben überwunden/

Wir haben durch den Tod das Leben selbst gefunden.

Ach JEsu kom!

(V, 119-123)

Catharinas letzte Worte richten sich in der Du-Ansprache an Christus. Im *Pluralis majestatis*, der den Gottessohn einbezieht, modifiziert Catharina dessen letzte Worte »Es ist vollbracht« und verbürgt somit ihr Sterben als christlichen ↑Märtyrertod in der Nachfolge und Erwartung Christi. Catharinas Tod, den die neuere Forschung als politischen Akt deutet, wird hierdurch gerade der politischen Sphäre entzogen. Catharina stirbt nicht als Machtpolitikerin, sondern als Christenmensch: Ihr Entschluss, das ↑Leiden Christi auf sich zu nehmen, um das göttliche Heil zu erwerben, macht die Heroik ihres Handelns aus. Dass sie sich zu dieser Haltung erst in der Krise durchringt, ihre Beständigkeit mit dem Tod büßen zu müssen, erleichtert es allen Christen, sich ihre *conversio* zum Vorbild zu nehmen und nachzuahmen.

Das doppelte affektive Arrangement fungiert mithin als paradoxe Affektschule: So zielen die Folterbeschreibungen und Reaktionen der Hofdamen keineswegs primär auf die Dämpfung der Leidenschaften, sondern emotionalisieren im Gegenteil das drameninterne wie -externe Publikum. Just im Moment höchster Erregung und affektiver Anteilnahme, die durch drastische Schilderungen und ↑pathetische innerdiegetische Reaktionen erreicht werden, erfährt das externe Publikum die Nichtigkeit jener Erregung angesichts der göttlichen ↑Größe. Der ↑wirkungsästhetisch-paradoxe Impetus zielt nicht auf Negation irdischen Fühlens, sondern auf die Illusion äußerster irdischer Leidenschaft und deren Überwindung durch metaphysische Desillusion. Als Muster einer solchen Überwindung der Affekte und Leiden bewundern die Hofdamen Catharina und stilisieren sie zur *imitatrix Christi*.

Im Zusammenwirken von internem und externem affektiven Arrangement wird die Beständigkeit der Protagonistin als heroische Haltung und als Martyrium verbürgt. So wie ihre Passion durch das interne Publikum ihrer Hofjungfrauen bezeugt wird, wird ihre metaphysische himmlische Existenz, von der Ewigkeit im Prolog schon avisiert, durch ihren Gegenspieler Chach Abas beglaubigt.

Indem er in der Schlusszene seine Mordtat bereut, fungiert er zugleich als Zeuge einer himmlischen Erscheinung, der verklärten Catharina. Die Vision des Chach Abas ist als implizite Szenenanweisung markiert und bezieht auch das externe Publikum durch einen anaphorischen Imperativ ein: »Schauet! schaut! der Himmel bricht! | Die Wolckenfeste reist entzwey/ | [...] Princessin Ach! wir sehn sie vor uns stehn!« (V, 385-389). Nicht zufällig fällt Chach Abas, wenn er die Schönheit der verklärten Königin und ihre Krönung mit einer Himmelskrone beschreibt (»Ihr wird ein Thron gesetzt in der besternten Höh. | [...] | Die Cron/ die Vnschuld jhr auff die beperlten Hare setzet/« [V, 400-402]), aus dem metrischen Rahmen des erhabenen Alexandriners, auch passen die Wortakzente kaum noch zu den Hebungen (vgl. etwa V, 383-385). Die Skala seines reuevollen Sprechens reicht vom dreisilbigen Kurzvers (»Ach! Ach! Ach!« [V, 416]) bis zu achthebigen Langversen (vgl. etwa V, 393-394, 409-410). Erst nach der lange verzögerten, nur zehn Verse umfassenden Gegenrede der verklärten Catharina, *de facto* eine Strafpredigt an den »Tyrann!« (V, 431), findet Chach Abas wieder zum regelmäßigen Alexandrinermetrum zurück. Auch wenn Catharina ihm keine Gnade in Aussicht stellt, sondern das Ende seiner Königsherrschaft und dynastischen Streit prophezeit, akzeptiert Chach Abas die ihm angekündigten Strafen als gerecht, empfindet es aber als »herber Rach' [...] | [...] daß Wir/ Feindin/ dich auch Tod stets müssen liben« (V, 447-448). Es blieb bisher unbeachtet, dass das Verbum »liben« das Schlusswort des Trauerspiels ist und die letzten Worte des Chach Abas eine Inversion des neutestamentlichen Gebots der Feindesliebe darstellen: Während Jesus in der Bergpredigt dazu auffordert: »Liebt eure Feinde und bittet für die, die euch verfolgen« (Mt 5,44), stellt die Liebe, die Chach Abas für seine »Feindin« auch nach deren Tod empfindet, in seinen Augen die Höchststrafe dar. Auf diese Weise wird das christliche Gebot der Feindesliebe in eine Strafe verwandelt, wodurch letztlich der Märtyrerstatus der Catharina von Georgien beglaubigt wird.

Externe Affizierung

Das externe ↑affektive Arrangement, das jede ↑mediale Inszenierung einer heroischen Figuration auszeichnet, hat Gryphius – entsprechend dem Gattungstyp der Barocktragödie – durch metapoetische Kommentare und Paratexte intensiviert, welche die ↑ästhetische Grenze des internen Bühnengeschehens überspielen.²⁶ Dazu zählen Prolog und Zwischenakte (»Reyen«), im gedruckten Lesedrama zusätzlich die Vorrede an den »Großgunstige[n] Leser« sowie der »Inhalt deß Traur-Spiels« und »Kurtze Anmerkungen über etliche dunckele Örter«.

In der Leservorrede konstruiert Gryphius eine enge Verbindung seiner Autorschaft mit der Protagonistin, die er ebenso verteidigt (»wie wol man [...] die/ die Christi Gottheit mit jhrem Sterben ehret/ entehren wollen«) wie sein eigenes Trauerspiel. Zugleich betont er, dass die »vnaußsprechliche Beständigkeit« von der Protagonistin in einem inneren Kampf errungen werden muss: »die Ehre/ Tod/ vnd Liebe ringen in jhrem Herten vmb den Preiß/ welchen die Liebe/ nicht zwar die Irrdische vnd Nichtige/ sondern die heilig-Ewige erhält«. Das solchermassen auf die konträren Liebeskonzeptionen eingestimmte Lesepublikum wird vom Autor angewiesen, »[s]ein Gesicht mit mir von dem was Vergänglich auff die ewigherrschende EWIGKEIT«, nämlich auf den Prolog, zu wenden.

Prolog

Der Prolog der Ewigkeit, die als christliche *Dea ex machina* vom Theaterhimmel auf die Bühne herabschwebt,²⁷ richtet sich ausschließlich an das externe Publikum, und zwar sowohl an die Zuschauer:innen im Theater als auch an die Leser:innen der Buchausgabe. Die 88 heterometrischen Verse, die Gryphius der Allegorie der Ewigkeit in den Mund legt, appellieren mit etwa vierzig Ihr-, Euch- und Euer-Anreden an das Publikum, zugunsten des himmlischen Jenseits jeden irdischen Ruhm als »Nichts« zu erachten. Den als »Ihr Blinden« (I, 5), »Ach thörichte!« (I, 47) und »Arme« (I, 65) apostrophierten Zuschauer:innen wird in

²⁶ Zum Konzept der »ästhetischen Grenze« siehe Michalski 1932.

²⁷ Die konstitutive Opposition von nichtigem irdischen Leben und ewiger metaphysischer Existenz findet sich im zweiteiligen Bühnenbild wieder, welches die für das 17. Jahrhundert erstaunlich ausführliche Szenenanweisung beschreibt: *Der Schauplatz liegt voll Leichen-Bilder/ Cronen/ Zepter/ Schwerdter etc. Vber dem Schau-Platz öffnet sich der Himmel/ vnter dem Schau-Platz die Helle. Die Ewigkeit kommet von dem Himmel/ vnd bleibt auff dem SchauPlatz stehen* (I, 1).



Abb. 27 Gregor Bieber und Hans Using: *Prolog der Ewigkeit* (Bieber/Using 1655, Blatt 2), Radierung, 253 × 316 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.

einer Kumulation bildhafter Antithesen die Flüchtigkeit und Nichtigkeit von Hier und Jetzt eingepägt: »Was dieser baut bricht jener Morgen ein/ | Wo jtz Paläste stehn | Wird künfftig nichts als Gras vnd Wiese seyn« (I, 27-29).²⁸ Anaphern und *correctio*-Figuren, in denen Begriffe modifiziert und damit betont werden (»Sarg« – »Sarg«), konfrontieren in einem repetitiven *memento mori* das Publikum drastisch mit dem Tod, den ein sarkastisches Oxymoron illustriert: »Euch selbst/ den grosse Schlösser noch zu enge | Wird [...] | Ein enges Hauß ein schmaler Sarg beschlossen. | Ein Sarg der recht entdeckt wie kurtz der Menschen Länge« (I, 31-34). Dass vor allem die auf Ruhm und humanistische Selbstverewigung zielenden Mühen (»euer Feder Macht« [I, 36]) als »Eitelkeit vnd Wahnwitz« (I, 64) diskreditiert werden, lässt als Affront auf ein Publikum schließen, dessen Sozialprestige auf Bildung und Gelehrsamkeit beruht. An sie richtet sich die Ewigkeit, wenn sie mit dem

²⁸ Vgl. die Ähnlichkeiten zu Sonett I, 8 in Gryphius 1963 [1643] (*Es ist alles Eitel, Inc.: »DV sihst/ wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden«*).

Dekor des vertikal in Himmel und Hölle zweigeteilten Schauplatzes die Vanitas des menschlichen Lebens veranschaulicht:

[...] Vor mir ligt Printz vnd Crone
Ich tret auff Zepter vnd auff Stab vnd steh auff Vater vnd dem Sohne.
Schmuck/ Bild/ Metall vnd ein gelehrt Papir/
Ist nichts als Sprew vnd leichter Staub vor mir.
Hir über euch ist diß waß ewig lacht!
Hir unter euch was ewig brennt vnd kracht.
(I, 67-72)

Der performative Einsatz des Bühnenbildes (Abb. 27), das auch in einer zeitgenössischen Illustration überliefert ist, noch verstärkt durch die anaphorischen Deiktika (»Hier«), vergegenwärtigt die Bühnenhandlung und überhöht den dramatischen Moment der Wahl, zu der die Ewigkeit das Publikum auffordert: »wehlt/ was jhr wündtschet zu besitzen« (I, 73). Bevor sich die Allegorie halb theatralisch, halb metapoetisch als künstliche Dramenfigur verabschiedet (»Ade! ich wird auff meinen Thron entrücktet« [I, 81]), appelliert sie an das Publikum, »der werthe[n] Fürstin«, die ihr in den Himmel folgen wird (I, 82), als heroischem Vorbild nachzueifern: »Last so wie Sie [Catharina] das werthe Blut zu Pfand: | Vnd lebt vnd sterbt getrost für Gott vnd Ehr vnd Land.« (I, 87-88) Damit ist das Publikum durch den Prolog schon auf die Sinngebung und Rezeption der Handlung eingestimmt.

Reyen

Ein weiteres Mittel affektiver ↑Publikumslenkung sind die als »Reyen« bezeichneten Zwischenakte. Sie fungieren sowohl als drameninterne wie -externe Instanz. Darin wird jeweils – analog zum antiken Chor – die Handlung angehalten, kommentiert und allegorisch reflektiert. Zum Teil rekrutieren sich ihre Sprech- oder Gesangsrollen aus Dramenpersonen, zum Teil aus imaginären oder allegorischen Gestalten. Die vier Reyen in der *Catharina von Georgien* bestehen aus den Chören der »Gefangenen Jungfrauen« (I und III), der »von Chach Abas erwürgeten Fürsten« (II) und einem »Reyen der Tugenden/ deß Todes vnd der Liebe« (IV). Während der allegorische Reyen vor dem Schlussakt ausschließlich dem externen affektiven Arrangement gilt, vermitteln die ersten drei Reyen durch ihren engen personalen Bezug zur Bühnenhandlung zwischen internem und externem affektiven Arrangement. Sie werden sämtlich von einem Kollektiv bestritten, das durch eine Opfergemeinschaft affektiv eng mit der Protagonistin



Abb. 28 Gregor Bieber und Hans Using: *Catharinas Kronenwahl* (Bieber/Using 1655, Titelblatt), Radierung, 318 × 249 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.

verbunden ist. So sehr etwa die »gefangenen Jungfrauen« ihr tragisches Geschick beklagen, so sehr richten sie sich am »vnverzagte[n] Mutt« ihrer Königin auf, die das besiegt, »was die Hellsche Grufft aufschickt/ | Auff ein Himmlisch Hertz« (I, 877-878). Als Kollektiv repräsentieren sie damit eine Sozialfiguration, deren Verehrung der christlich-stoischen Heroine auch die externen Zuschauer:innen »ansteckt«.

Dagegen appelliert der letzte Reyen direkt an das Publikum: Das Duett von Tod und Liebe rahmt ein Chor der »Tugenden«, der direkt die »erschreckte[n] Sterblichen« (IV, 437) anspricht.

Der Wechselgesang, den Tod und Liebe gemeinsam anstimmen, beginnt keineswegs als Streitgesang (Tenzzone), sondern als harmonisches Duett,²⁹ in dem sich beide allegorische Gestalten als komplementär in Parallelstrophen präsentieren. So werden zunächst die Attribute von Liebe und Tod vorgestellt, Pfeil, Fackel, Bogen und Kleid, bevor die Wirkung auf die Menschen geschildert wird, die dem »Thränenthal« und »Folter-Sal« (IV, 499 und 501) entsagen wollen. Ein scheinbarer Wettstreit um den Vorrang mündet nach einer Reflexion über das Zusammenwirken von Liebe und Tod bei der Kreuzigung Christi in ein wechselseitiges Anerkennen der komplementären Zusammengehörigkeit, die auch sprachlich-stilistisch in einem Alexandrinerpaar chiastisch verschränkt bekräftigt wird:

TOD

Der libt ohn alle falsch wer biß zum Tode libt;

LIBE

Wer libend stirbet wird nicht durch den Tod betrübt.

(IV, 525-526)

²⁹ Die trochäischen Vierzeiler aus männlich schließenden Vier- und Dreihebern im Kreuzreim waren im 17. Jahrhundert allerdings ungewöhnlich (vgl. Frank 1993, Nr. 4.30).

Die Tugenden, die den Wechselgesang abschließend kommentieren, betonen noch einmal, dass mit der Liebe, die den Tod überdauert, die Gottesliebe gemeint ist, für die der Tod die Bewährungsprobe ist.

Mit diesem allegorischen Reyen von Tod und Liebe wird das externe Publikum dramatisch, aber auf einer abstrakten Ebene, eingestimmt auf den Schlussakt: Er zeigt den heroischen Martertod Catharinas, aber auch die Belohnung ihrer Gottesliebe, indem sie zum Schluss in verkklärter Gestalt über den Tyrannen siegt.

Aufführungspraxis

Ein theatergeschichtlicher Sonderstatus kommt der *Catharina von Georgien* insofern zu, als sie das erste deutsche Kunstdrama mit Angaben zu Dekoration und Bühnenbild³⁰ und eine der wenigen barocken Tragödien ist, zu der szenische Illustrationen einer Aufführung überliefert sind: 1655 erschien eine acht Blätter umfassende Serie von Radierungen, verfertigt vom Breslauer Zeichner Gregor Bieber und dem Stecher Johann Using.³¹ Sie ist theatergeschichtlich bedeutsam, da sie Vorder- und Hinterbühne unterscheidet und auch den Einsatz aufwendiger Bühnenmaschinen – wie etwa in der Zeichnung zum Prolog der Ewigkeit – dokumentiert. Trotz der architektonischen Ähnlichkeit zum Theatersaal des Breslauer Magdalenengymnasiums wurde bezweifelt, ob die Kupferstichfolge ein unmittelbares »Aufführungsdokument« sei,³² da sie ikonografisch internationalen Theatertext-Illustrationen verpflichtet ist: So ist das Titelblatt (Abb. 28), das die Konfiguration auf die Kontrastrelation von Märtyrerin und Tyrann zuspitzt und die heroische Entscheidungssituation zwischen weltlicher Königs- und himmlischer Ehrenkrone veranschaulicht, dem Frontispiz des Opernlibrettos *La finta pazza* von Giulio Strozzi mit Musik von Francesco Saccati nachgebildet:³³ Ihm folgen Gestalt und Haltung der Catharina von

30 Vgl. Flemming 1921, 168–181, sowie dessen Vorwort zur Gryphius-Ausgabe von 1951 [1663], XII.

31 Die Radierungen verwahrt das Herzog Anton Ulrich-Museum (Sig. JUsing AB 3,1–3,8); sie sind über das Virtuelle Kupferstichkabinett (www.virtuelles-kupferstichkabinett.de) einsehbar.

32 Dazu nachdrücklich Zielske 1971. Bis zu Heidrun Langes Nachweis der architektonischen Ähnlichkeit mit dem Breslauer Gymnasium (vgl. Lange 2010) wurde verschiedentlich vermutet, der Kupferstichserie läge eine bestimmte Aufführung außerhalb von Breslau zugrunde, etwa am Hofe Herzogs Christians von Wohlau (Flemming 1921) oder in Ohlau (Zielske 1971, 4).

33 Den Nachweis erbrachte Zielske 1971, 9–11.



Abb. 29 Gregor Bieber und Hans Using: Die verklärte Catharina erscheint Chach Abas (Bieber/Using 1655, Blatt 8), Radierung, 255 × 323 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.

Abb. 30 Gregor Bieber und Hans Using: Catharinas Martyrium (Bieber/Using 1655, Blatt 7), Radierung, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Georgien, die auf Herrschaftsinsignien wie Schild, Kûraß und Schwert steht und sich an einen Sockel lehnt, allerdings keinen Lorbeerzweig, sondern eine Blume in der Rechten hält. Ihr gegenüber steht der Schah von Persien und bietet ihr die Krone seines Landes an. Die vom Himmel herabfliegende Personifikation der Ewigkeit, die Catharina die Himmelskrone bringt, hat der Künstler dem Frontispiz von Pierre Corneilles *Andromède* abgeborgt,³⁴ wobei er allerdings die pagane Venus durch die christliche Ewigkeit ersetzt hat. Doch ungeachtet der ikonografischen Anleihen profiliert das Titelblatt prägnant das hagioheroische Ideal von Gryphius' Tragödie. Es präsentiert Catharinas durative stoische Haltung als heroischen Entschluss: Sie tritt die weltlichen Insignien mit Füßen, lehnt das Liebeswerben und die weltliche Krone ab, die ihr Chach Abas offeriert, und entscheidet sich stattdessen in Gestalt der Himmelskrone für ein Martyrium im Zeichen Christi und das ewige Leben.

Mit dem Titelblatt korrespondiert das letzte Blatt der Kupferstichfolge (Abb. 29). Es konfrontiert Catharina wiederum mit Chach Abas, doch dieses Mal erscheint Catharina in verklärter Gestalt, wie der vage Umriss ihrer Gestalt zeigt. Außerdem dominiert Catharina das vorletzte Blatt (Abb. 30), das ihr Martyrium zeigt. Nackt, nur mit einem Lendentuch bekleidet, und an eine Säule gefesselt, steht Catharina in der Mitte der Szene, während die Schergen des Chach Abas sie mit glühenden Zangen quälen. Die augenfälligen ikonografischen Analogien

³⁴ Vgl. Keim 2010, 383.

zur Geißelung und Kreuzigung verstärken die Deutung Catharinas als Postfiguration Christi.

Indem sie das im Dramentext nur figural vermittelte Martyrium Catharinas bildlich darstellt, dokumentiert die Kupferstichfolge die prestigeträchtige Annäherung des protestantischen Schultheaters an das Hoftheater. Sie folgt nämlich den Buchausgaben europäischer Trauerspiele des 17. Jahrhunderts, deren Kupfertitel die Tötung und das Sterben der Protagonist:innen zeigen,³⁵ um das Lesepublikum affektiv auf den tragischen Höhepunkt, den Heldentod, einzustimmen. Solch heroischem Pathos leistet auch die Kupferstichfolge zu Gryphius' *Catharina* Vorschub, die den tragischen Tod der Protagonistin im Sinne des französischen Hoftheaters als Haltungsheroismus verherrlicht.

Fazit: Catharina als heilige Heldin

Wie im Barockdrama üblich, inszeniert Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien* ein doppeltes ↑affektives Arrangement. In dem internen Arrangement des historischen Bühnengeschehens stimmen die heroische Protagonistin und ihre Assistenzfiguren das externe Publikum darauf ein, an dem leidvollen Martyrium emotional teilzunehmen, geben ihm aber gleichzeitig einen heilsgeschichtlichen Sinn. Die Konfiguration verbürgt die kompositorisch dominante und pathetisch aufgeladene Antinomie von irdischer Verstrickung und himmlischer Verheißung. Denn als Postfiguration Christi verklärt wird Catharina nicht nur von ihrem Hofstaat, sondern auch von dem lüstern-infernalischen Gegenspieler Chach Abas. Enthistorisiert die postfigurativ überzeichnete Kontrastrelation von Märtyrerin und Tyrann das geschichtliche Ereignis, so forciert der Prolog der Ewigkeit als transzendente Instanz den überzeitlichen Sinn des Geschehens: Er verbürgt das Martyrium der Catharina von Georgien als gottgewollt und empfiehlt deren metaphysische Orientierung dem externen Theater- wie Lesepublikum zur Nachahmung. Mit extremer Affizierung, intern wie extern, der Konfrontation mit einem übermenschlichen Ausnahmezustand, einer progressiven Inszenierung von Grausamkeiten und Leidenschaften, wirbt Andreas Gryphius für eine ↑kathartische Überwindung der Affekte, die in Catharinas christlich-stoischem Haltungsheroismus idealisiert wird. Ihre Hagioheroik wird – bei aller Anlehnung an Konzepte des ›Heiligen‹ – als erworben und gegen Widerstände erkämpft dargestellt

35 Vgl. Zielske 1971.

und damit auch als nachahmbares Verhaltensmodell propagiert. Durch intern verbürgte, performativ und extern gestützte prä- und postfigurative Bezüge (heilige Katharina von Alexandria und Jesus Christus) wird die historische Catharina von Georgien in eine überzeitliche Sozialfiguration überführt, die das Publikum dazu auffordert, ihre hagioheroische Haltung von ihrer Person zu abstrahieren und zur Richtschnur des eigenen Lebens zu machen.

8 Byrons Prometheus-Ode (1816) und Mary Shelleys *Frankenstein* (1818/1831)

Vom romantischen Helden zum modernen Monster

Einleitung

Prometheus, der Titane des griechischen Mythos, wurde in wechselnden Interpretationen zum Repräsentanten einer europäischen Krise um 1800.¹ Der Mythos stellt Prometheus einerseits als Rebellen, andererseits als Wohltäter der Menschheit dar. Prometheus betrügt Zeus bei der Opferzeremonie und bringt den Menschen das Feuer. In einigen Überlieferungen formt Prometheus auch Menschen aus Ton. Zur Strafe für seine Transgressionen lässt ihn Zeus im Kaukasus an einen Felsen schmieden, wo ein Adler seine Leber frisst, die nachts wieder nachwächst. Prometheus kennt eine Prophezeiung über eine Gefahr, die den Göttern droht, aber er gibt sein Wissen trotz seiner Qualen nicht preis.² Als Feuerbringer stand Prometheus in der Nachfolge der Aufklärung für einen zukunftsweisenden Retter, der durch Technologie den Fortschritt bringt, aber gleichzeitig auch für einen Unheilsbringer, der durch Zivilisation korumpiert.³ Die Figur konnte sowohl in aufklärerischer als auch in antiaufklärerischer Lesart für den Glauben an individuelle Selbstverwirklichung stehen.⁴ Die Prometheusfigur faszinierte insbesondere die Künstler:innen der Romantik,⁵ die ihn vorrangig als Befreier, als Anarchisten, als stoisch Leidenden, als trotzigen Widerständler oder als kreative Künstlerfigur (*plasticator*) darstellten und als solchen heroisierten. Der im Mythos angelegte Antagonismus zwischen göttlichen, heroischen und menschlichen Figuren wie auch die affektiv aufgeladene Raumkonstellation boten für die Romantik die Vorlage

1 Gillespie 1990; Trouson 1964, Kapitel 7.

2 Frenzel 1998; Daemmrich 1987.

3 Siehe Gillespie 1990; Corbeau-Parsons 2013, 32; Barnett 2018.

4 Frenzel 1998, 254.

5 Einige Beispiele unter vielen sind Beethovens Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus* (Premiere 1801), das später in der *Eroica* weiterverarbeitet wurde, und Goethes Prometheusode, die Franz Schubert 1816 als Lied setzte. Heinrich Füssli und George Romney experimentierten mit der Figur in innovativen Zeichnungen. Dramen von Goethe (*Prometheus. Fragment*, 1773; *Pandora*, 1809) oder Edgar Quinet (*Prométhée*, 1838) u. v. a. nahmen das Thema auf.

für die Gestaltung von ↑affektiven Arrangements, die herkömmliche Hierarchien aufbrachen und damit auch etablierte Vorstellungen von Heldentum infrage stellten.

Der Zirkel um die englischen Dichter Percy B. Shelley und Lord Byron verbrachte den Sommer 1816 am Genfer See, einen Sommer, der nach den dramatischen Klimaveränderungen, verursacht durch den Vulkanausbruch des Tambora im April 1815, extrem kalt und verregnet war.⁶ Auch hier wurde die Figur des Prometheus diskutiert, bewundert und verarbeitet. Byron schrieb 1816 die Ode »Prometheus«, Mary Shelley verfasste als moderne Umarbeitung der Prometheusfigur den Schauerroman *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (Erstpublikation 1818) und Percy Shelley begann sein lyrisches Drama *Prometheus Unbound* (erschienen 1820). Mary Shelleys »moderner Prometheus« stellt eine dezidiert ambivalente Sicht auf die transgressiv-heroischen, aber letztlich selbstzentrierten Handlungen einer genialen Schöpfergestalt neben die heroisierende Bewunderung des Titanen durch männliche Romantiker wie Byron oder Percy Shelley. Dieser Beitrag betrachtet als vergleichende Studie zunächst Byrons lyrische (Selbst-)↑Identifikation als Dichter mit einem heroisch leidenden und letztlich unbesiegt Prometheus, um dann auszuführen, wie Mary Shelleys *Frankenstein* diese Form der Heroisierung infrage stellt. Auf dem Weg vom klassischen zum modernen Prometheus mutiert der heroisierte Titane zur vermenschlichten Heldenfigur (Byron) und vom Helden zum Monster (Shelley), dessen heroische Grenzüberschreitung in die Zerstörung führt. Shelley hinterfragt heroischen Exzess, indem sie Affektextreme zwar darstellt und damit starke Affizierungsangebote macht, aber gleichzeitig diese Affekte auch problematisiert. Die zentrale ästhetische Strategie des Romans ist der Bruch bzw. die Brechung. Gebrochen wird mit der klassisch-aufklärerischen Tradition von Prometheus als Zivilisationsbringer. Frankenstein beschwört Unheil über sich und die Welt herauf, indem er mit sozialen Bindungen bricht. Und Shelley bricht durch die multiperspektivische Erzählung die einheitliche Sinnstiftung im Kunstwerk. Diese Brüche und Brechungen destabilisieren heroische Ideale und stellen insbesondere die Figur des (männlich konnotierten) Überwinders infrage. Während Leser:innen von Byrons Ode zur Affizierung und ↑Identifikation mit Prometheus eingeladen werden, behindert Shelleys Ästhetik der Brechung diese Affizierung.

6 Siehe Higgins 2018 und Wood 2015 zum Einfluss des Vulkanausbruchs und der nachfolgenden Klimaveränderungen auf die Romantik und insbesondere auf Byron und die beiden Shelleys.

Der Übergang von Byrons Heroisierung zu Shelleys Deheroisierung der Prometheusfigur exemplifiziert eine Neuaushandlung gesellschaftlicher Ideale im Verhältnis zwischen einem männlich kodierten, selbstisolierenden Heldenkonzept der Naturbeherrschung und einer weiblich kodierten, sozial orientierten Ethik der Partizipation. Langfristig ist es Shelleys brüchige Frankensteinfigur und nicht der traditionelle Prometheus, die einen gestalthaften Fokus zur Aushandlung kultureller Ängste angesichts radikaler technischer, sozialer und ökologischer Umbrüche liefert und insbesondere die Figur des Wissenschaftlers als Naturüberwinder deheroisiert.

Byrons Prometheus: Heroisierte Identifikationsfigur

Byrons »Prometheus« zelebriert das Scheitern eines ungebrochenen Kämpfers, der sich für ein besseres Menschenlos einsetzte und der als Lohn für sein Mitgefühl und seine Güte Qualen auf sich selbst lädt (↑Leiden). Prometheus ist durch seinen unbeugsamen Geist, der noch im Tod unbesiegt bleibt, weil er sich der Unterdrückung nicht beugt, ein heroisches Modell für die Menschheit.

Das Gedicht hat die charakteristische dreiteilige Struktur der (Pindarischen) Ode und ist in drei unterschiedlich lange Strophen unterteilt. Zunächst erfolgt eine bewundernde Beschreibung stoischen Leidens, dann die Darstellung des Konflikts zwischen Prometheus und Zeus und schließlich die Glorifizierung von Prometheus als heroischem Vorbild. Die ersten beiden Strophen beginnen jeweils mit einer direkten Apostrophe: »Titan!« (1, 15). Die erste Strophe verleiht der Bewunderung für den selbstlosen Einsatz des Titanen Ausdruck. Prometheus trägt das extreme Leiden, das er durch sein Mitleid (»pity«, 5) mit der Menschheit auf sich geladen hat, mit Stolz und in Stille: »A silent suffering, and intense; / The rock, the vulture, and the chain, / All that the proud can feel of pain, / The agony they do not show« (6-9). Die Alliteration »proud«/»pain« (8) ruft nur kurz die klassische Verknüpfung von Hybris und Nemesis auf: Der vermessene Stolz des Titanen zieht die göttliche Vergeltung auf sich.⁷ Durch Prometheus' stolzes Stillschweigen, das weder einen Klagelaut zulässt noch Zeus die Prophezeiung offenbart, von der dieser erfahren will, wird die Dichterfigur zum alleinigen Sprecher und übernimmt damit als Sprachrohr des heroischen Vorbilds die Rolle eines *Prometheus plasticator* – sie schafft neue Menschen in ihrem

7 Marchionni 2020, 50.

Bilde, indem die Menschen zur Nachahmung des heroischen Titanen aufgerufen werden. Die zweite Strophe (Antistrophe) widmet sich dem Antagonismus zwischen Prometheus und Zeus (»the Thunderer«, 26). Obwohl Prometheus von einem unbeugsamen Himmel und gnadenlosen Schicksal (»inexorable heaven« [18], »deaf tyranny of Fate« [19]) zu endlosem ↑Leiden verurteilt ist, behält er durch sein Stillschweigen die Oberhand. Prometheus' verstörende Weigerung, die Bestrafung durch Zeus als solche zu akzeptieren und damit Zeus als Gewinner der Auseinandersetzung anzuerkennen, verunsichert und entmachtet Zeus: »And in thy Silence was his Sentence [...] That in his hand the lightnings trembled« (31; 34). In der dritten Strophe (Epode) schließlich postuliert der Sprecher die geduldig ertragende Kraft (»patient energy«, 40) und den unüberwindlichen Geist (»impenetrable Spirit«, 42) des Prometheus als Lektion für Menschen: »A mighty lesson we inherit« (44). Auch Menschen können widrigen Umständen die eigene Geisteskraft entgegensetzen: »To which his Spirit may oppose / Itself – and equal to all woes« (53–54). Auch Menschen, obwohl nicht unsterblich wie Prometheus, wird damit die heroische Überwindung eines tyrannischen Schicksals möglich.

Die Techniken der direkten Ansprache und der expliziten Parallelsetzung von Mensch und Prometheus generieren einen klaren ↑Appell an die Leser:innen. Zunächst wird die Aufmerksamkeit durch eine quasidramatische Konstellation geweckt: Aus Leser:innen werden dadurch Zeug:innen einer emotionsgeladenen Szene, in der allerdings nur der Sprecher des Gedichts auch tatsächlich zu hören ist.⁸ Leser:innen werden zur Sympathie mit dem leidenden Prometheus eingeladen, der nicht zuletzt für sein Mitgefühl mit der Menschheit bezahlt. Während die ersten beiden Strophen Prometheus ansprechen (»thy/thou«), wechselt der Fokus in der dritten Strophe auf die Menschheit (»we«, 44). Dies artikuliert die direkte Betroffenheit der Menschen; Prometheus ist Symbol und Zeichen, »a symbol and a sign« (45), für (angeblich) grundlegend menschliche Belange, wobei ›Mensch‹ gefasst wird als das selbstbestimmte (männliche) Individuum, das mit dem Subjekt der Aufklärung assoziiert werden kann.⁹

Bei der Verskonstruktion arbeitet Byron mit Zweier- bzw. Viererkonstellationen, die Polarität aufzeigen, aber gleichzeitig eine potenzielle Verbindung oder sogar Harmonie zwischen Gegensätzen gestalten.

8 Vgl. das Konzept des Affective Witnessing in Kapitel 4 und 10 dieses Bandes.

9 Zur Verknüpfung von Subjektvorstellungen und Heldentum in der Romantik, siehe auch Safaian u. a. 2024, Kapitel 3.

Byron konstruiert damit Dichotomien, die zunächst den Antagonismus zwischen Prometheus und Zeus verdeutlichen und dann den Menschen als ein fragmentiertes Wesen in den Vordergrund stellen. Das Gedicht präsentiert Gegensatzpaare, die häufig durch Lautung wie Reim oder Alliteration verknüpft werden: »proud« – »pain« (8), »create« – »annihilate« (21/22), »fate« – »force« (46), »Silence« – »Sentence« (31), »wretchedness« – »resistance« (51) u. a. Der inhaltliche Gegensatz wird durch die klangliche Verknüpfung einerseits betont, aber gleichzeitig überwunden. Menschen, wie die dritte Strophe verdeutlicht, sind durch interne Gegensätze definiert: gleichzeitig rein und unrein (»A troubled stream from a pure source«, 48), einerseits ihrem Schicksal ausgeliefert, aber andererseits mit der Kraft ausgestattet, dem Schicksal Widerstand entgegenzusetzen (»To Mortals of their fate and force«, 46), sowohl sterblich als auch mit Spuren von Göttlichkeit (»in part divine«, 47). Die Ode postuliert grundsätzlich, dass sich durch den starken Willen des selbstbestimmten Individuums alles in sein Gegenteil verkehren lässt: Prometheus macht aus einer Niederlage einen Sieg, aus dem überlegenen Unterdrücker Zeus wird ein verunsicherter Bittsteller, aus Elend wird Widerstand, aus ↑Tod wird Triumph (»Making Death a Victory«, 59). Aus der fragmentierten Existenz des Menschen eröffnet sich so die Möglichkeit einer sinnerfüllten Harmonie, die, in der Neuzentrierung der Fragmente, alle Widrigkeiten überwindet: »And a firm will, and a deep sense, / Which even in torture can descry / Its own concenter'd recompense« (56-58). Möglich wird dieser neue Einklang jedoch erst durch die Stimme des Dichter-Sprechers, der den Widerstand gegen Unterdrückung sprachlich fasst und kontrolliert. Dadurch wird allen voran der Dichter als prometheischer Gestalter zum heroisierten Kämpfer gegen Tyrannei.

Das Reimschema unterstützt die Vorstellung einer Harmonie aus disparaten Einzelteilen über das Gehör. Die Ode wechselt unregelmäßig zwischen Paarreim, umarmendem Reim und Kreuzreim, die alle eine Klangverbindung in unmittelbarer Nähe schaffen. Damit werden auch hier Gegensätze klanglich verbunden. Ausnahme zu den Reimpaaren in unmittelbarer Nähe sind die Reimwörter für die Zeilen 40 und 59 (»energy«, »Victory«), die jeweils nur einen Halb reim mit dem direkt vorangehenden Reimwort bilden, die sich aber aufeinander reimen. In der unmittelbaren Klangumgebung steht »Victory« (59) in Missklang zu »defy«, dem Reimwort der vorhergehenden Zeile, was nur logisch ist: Widerstand gestaltet Spannung und Disharmonie. Langfristig allerdings führt der Widerstand durch »patient energy« zu einem Sieg (»Victory«) und gestaltet so eine neue, zunächst übersehene beziehungsweise

überhörte, Harmonie. Die Zweierkonstellation »energy«/»Victory« wird von den Reimwörtern »Eternity« (24) und »destiny« (50) vervollständigt. In der Reihung bildet sich hier eine Verknüpfung zwischen Ewigkeit (»eternity«, ein Privileg von Göttlichkeit), dem geduldischen Widerstand von Prometheus bzw. Mensch (»patient energy«, 40), der die Kraft verleiht, das Schicksal (»destiny«) zu überwinden, und damit Tod und Unterdrückung in einen Sieg wendet (»Victory«). Durch die weit auseinanderliegenden Reime erschließt sich diese Verbindung dem Ohr vermutlich nicht – es erfordert eine kognitive Leistung, um den Zusammenhang aufzudecken. Die Kombination der Techniken macht die Botschaft des Gedichts auf sinnlicher wie auf kognitiver Ebene zugänglich.

Byron bricht in seiner Darstellung des Prometheus mit der tragischen Konvention von Hybris und Nemesis, die in der ersten Strophe anitiert wird: Prometheus' Vermessenheit und Transgression existiert, wenn überhaupt, nur aus Sicht des Zeus, der aber von Anfang an als Tyrann diskreditiert ist. Aus Sicht des Menschen sind Prometheus' Handlungen großzügig und bewundernswert, das angebliche Verbrechen ist Güte (»Thy godlike crime was to be kind«, 35). Der Heldenstatus von Byrons Prometheus generiert sich aus einem typisch romantischen Stolz, der dem Konzept der Selbstanmaßung diametral entgegensteht: Byrons Prometheus ist ein Held gerade aufgrund seiner Maßlosigkeit.¹⁰ Ebenso wie das Konzept der Hybris wird auch die Nemesis unterlaufen und zeigt keine Wirkung. Die Machtdemonstration des Unterdrückers Zeus läuft durch Prometheus' trotzigte Weigerung, diese Macht anzuerkennen, ins Leere beziehungsweise mündet in Stille.¹¹ Byrons Prometheus präsentiert damit den Triumph des Geistes über einen leidenden Körper. Prometheus wird zur ↑Identifikationsfigur für Menschen und interessanterweise gerade durch seine Inaktivität zum heroischen Vorbild – eine Inaktivität, die die Situation kontrolliert: Prometheus gibt sein Geheimnis nicht preis. Ein Überwinden durch Ertragen liegt im Bereich der Möglichkeiten auch derer, die nicht mit göttlichen Kräften ausgestattet sind. Entscheidend ist dabei die Vermittlung des Dichter-Sprechers, der mit seiner Anrufung an Prometheus auch für ihn spricht und an seiner Stelle aktiv wird.

Byrons Sicht auf Prometheus' Demonstration von Stärke im Widerstand liefert eine Folie, von der Mary Shelley sich absetzt. Im Gegensatz zu Byron (und anderen Romantikern) erzählt Mary Shelley

¹⁰ Corbeau-Parsons 2013, 62.

¹¹ Dennis 2009, 147.

letztendlich vom Triumph des Körpers über einen Geist, der über sein selbstgesetztes, heroisches Ziel hinausschießt und dadurch die Kontrolle verliert. Das klassische Format von Hybris und Nemesis ist hier wieder intakt. Dabei werden die männlich konnotierten heroischen Ideale von Macht, Kontrolle und Wortgewalt, die Byron feiert, bei Shelley radikal hinterfragt und als destruktiv für Individuum, für Gesellschaft sowie für den Zusammenklang von Mensch und Natur desavouiert. Mary Shelley artikuliert die Affektzustände einer Gesellschaft, die wissenschaftlichen Fortschritt einerseits forciert, andererseits aber auch fürchtet.

Frankenstein: Vom Scheitern des heroischen Ideals

Shelleys Roman vom modernen Prometheus erzählt von drei gescheiterten Helden und zeigt mit diesem ›Mythos vom Mythos‹¹² das monströse Potenzial von romantischen Heldenidealen. Die Rahmen-erzählung präsentiert den Entdeckungsreisenden Robert Walton, der in Briefen an seine Schwester von seinem Zusammentreffen mit Victor Frankenstein im arktischen Eis berichtet. Auf dem Sterbebett erzählt Victor, wie er als Student in Ingolstadt aus Leichenteilen eine lebende Kreatur schuf, die sich aber gegen ihn wandte und zum mordenden Rächer an Frankensteins Familie wurde. Eingefügt in Frankensteins Erzählung ist der Bericht der Kreatur, die ihren Werdegang erläutert und eindringlich um Mitgefühl bittet. Für alle drei Figuren werden Heldenmotive aufgerufen, die auf das Prometheusmuster zurückgreifen. Alle drei scheitern an diesen Idealen. Damit wird die Vorstellung von Heldentum zu einem zutiefst ambivalenten Konzept. *Frankenstein* ist nicht nur »the century's most blistering critique of Romantic egotism«,¹³ wie Esther Schor anmerkt, sondern auch ganz spezifisch eine Kritik an heroischen Idealen, die in ein – weitgehend maskulin kodiertes – destruktives Verhalten münden. Victor Frankenstein, der hochbegabte Wissenschaftler, sucht nach einer Möglichkeit, den Tod durch wissenschaftliche Errungenschaften zu überwinden und damit zum Heilsbringer der Menschheit zu werden. Er positioniert sich selbst als *Prometheus plasticator*.

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A

¹² Baldick 1987, 1.

¹³ Schor 2003, 2.

new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve their's [sic].¹⁴

Frankensteins Selbstwahrnehmung als Heilsbringer, Vater und Schöpfer einer neuen – und dankbaren – Spezies zeugt von seiner Hybris. Er übernimmt eine Rolle, die sowohl den christlichen Schöpfergott als auch den weiblichen Beitrag zur Schaffung von Leben eliminiert und allein den Wissenschaftler Frankenstein ins Zentrum stellt. Wie Byrons prometheischer (Dichter-)Held gestaltet er aus Fragmenten (aus Leichenteilen) eine neue Einheit, aber das Ergebnis ist kein harmonisches. Am Ziel seiner Wünsche angelangt, reagiert er mit extremer Abscheu auf die monströse Gestalt seiner Kreatur und flieht. Indem er die Kreatur ihrem Schicksal überlässt, setzt er eine Handlungsfolge in Gang, die nicht nur zu seinem eigenen Untergang, sondern auch zur fast vollständigen Auslöschung seines sozialen Umfelds führt: sein Bruder, sein Freund und seine Braut werden ermordet, sein Vater stirbt an Gram und das Dienstmädchen wird Opfer einer voreingenommenen Justiz.

Problematisiert wird hierbei nicht allein eine unheilbringende Wissenschaft, sondern der heroisch kodierte Exzess, mit dem Frankenstein sein Ziel verfolgt, während er seine soziale Verantwortung vernachlässigt. Er vergisst in seiner Hingabe an die Wissenschaft sämtliche Gefühlsbindungen und ruiniert seine Gesundheit: »I wished [...] to procrastinate all that related to my feelings of affection until the great object, which swallowed up every habit of my nature, should be completed.«¹⁵ Frankenstein kann nicht gleichzeitig lieben und arbeiten. Diese Trennung provoziert Frankensteins Versagen als Vater und als verantwortungsvoller Wissenschaftler.¹⁶ Er wird zwar zum *Prometheus plasticator*, aber er ist kein Zivilisationsbringer.¹⁷ Frankensteins affektgesteuerte Ablehnung macht aus dem grundsätzlich harmlosen, sogar wohlwollenden Geschöpf, das sich nach sozialer Bindung sehnt und durchaus erziehungsfähig wäre, einen heimtückischen Mörder.

Frankenstein verhält sich damit auf doppelte Weise ›unnatürlich‹: Er versucht sich die Natur zu unterwerfen, indem er Macht über Leben und Tod gewinnen will, und er verletzt seine ›natürlichen‹ Pflichten als

14 Shelley 2022, 35.

15 Shelley 2022, 36–37.

16 Mellor 1988, 221.

17 Porro 2016, 54.

Schöpfer und Vater der Kreatur. Natur wird von dem wissenschaftlichen Diskurs in *Frankenstein* – in der Zeit durchaus üblich – weiblich kodiert: »[Natural philosophers] penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding places«,¹⁸ wie Frankensteins Professor an der Universität Ingolstadt verspricht. Frankenstein internalisiert diese Haltung und nutzt sie für sein prometheisches Projekt, aus totem Material Leben zu formen: »I pursued nature to her hiding places. [...] tortured the living animal to animate the lifeless clay.«¹⁹ Das sexualisierte Sprachbild (»penetrate into recesses«) kommuniziert mehr als nur wissenschaftliche Neugierde. Durch den Drang zur Unterwerfung und gewaltsamen Inbesitznahme der Natur trennt sich Frankenstein von ihr und wird gleichzeitig sich selbst entfremdet. Der Roman inszeniert diesen Prozess räumlich: Isoliert im dunklen Raum seines Labors verliert sich Frankenstein. Im klaren Gegensatz dazu findet er in Wanderungen durch frühlingshafte Landschaften mit seinem Freund Clerval (zeitweise) zu sich selbst und zu sozialen Kontakten zurück:

A selfish pursuit had cramped and narrowed me, until your [Clerval's] gentleness and affection warmed and opened my senses; I became the same happy creature who, a few years ago, loved and beloved by all, had no sorrow or care.²⁰

Die exzessiv und einseitig verfolgte Vision eines heroischen Wissenschaftlers wandelt das Gute in das Böse. Wie Byrons Prometheus überwindet Frankenstein durch Geisteskraft die Widerstände materieller Körperlichkeit, indem er aus Leichenteilen neues Leben schafft. Heroischer Exzess produziert hier gleichzeitig Überschuss (neues Leben) und Fragment. Frankensteins Selbstüberhöhung generiert ein Ungleichgewicht auf zwischenmenschlicher Ebene vor allem im Kontext des Geschlechterdiskurses und in Frankensteins häuslichem Umfeld, wie auch zwischen (männlich kodiertem) Menschen und einer weiblich kodierten Natur. Die Selbstaufopferung der Prometheusfigur, die Byron heroisiert, wird bei Shelley zur Egozentrik. Anders als der Prometheus in Byrons Ode wird Frankenstein von den Bedürfnissen des Körpers eingeholt: Sein eigener Körper verfällt und der gigantische Körper seines Geschöpfes drängt sich in all seiner abstoßenden Materialität in sein Leben. Das Produkt seiner Hybris wird ihm zur Nemesis. Franken-

¹⁸ Shelley 2022, 31.

¹⁹ Shelley 2022, 36.

²⁰ Shelley 2022, 48.

steins Handlungen werden ab dem Moment, in dem er sein Geschöpf zum Leben erweckt, vor allem von den Affekten Furcht, Abscheu und Rachsucht geleitet. Obwohl Frankenstein von Walton als edler und feinsinniger Mensch eingeführt wird, wirkt seine extrem ablehnende Reaktion auf das (unschuldige) Produkt seiner wissenschaftlichen Experimente auf werkexterner Ebene abstoßend und kaltherzig.

Frankensteins Geschöpf ist der zweite gescheiterte Held des Romans. Auf sich selbst gestellt, generiert das Geschöpf hohe Ideale aus Naturerleben und aus Literatur, die ihm zufällig in die Hände fällt. Während Frankenstein für seine Wissenschaft sein Gefühlsleben vernachlässigt und dann von starken Affektreaktionen eingeholt wird, interpretiert das Geschöpf, das keine formale Bildung erhält, sich selbst vor allem über Gefühlserfahrungen: »I shall relate events that impressed me with feelings which, from what I was, have made me what I am.«²¹ Auch Frankensteins Geschöpf lebt in Extremen: Seine gigantische Statur und eine übermenschliche Stärke und Schnelligkeit evozieren ein potenzielles Heldentum der extremen körperlichen Überlegenheit. Nachdem sein soziales Umfeld seine Versuche, sich als Helfer und Retter zu betätigen (er rettet ein ertrinkendes Mädchen aus dem Fluss, er unterstützt heimlich die Familie de Lacy), aufgrund seines nicht normativen Äußeren mit Aggression beantwortet und ihn tätlich angreift, wird aus dem Helden in spe in einer rein affektiv geleiteten Wendung ein gnadenloser Rächer:

This was then the reward of my benevolence! I had saved a human being from destruction, and, as a recompence, I now writhed under the miserable pain of a wound, which shattered the flesh and bone. The feelings of kindness and gentleness, which I had entertained but a few moments before, gave place to hellish rage [...] I vowed eternal hatred and vengeance to all mankind.²²

Durch die wiederholte Ausschlusserfahrung identifiziert sich das Geschöpf nach einer Lektüre von Miltons *Paradise Lost* mit Miltons Satan: »I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for

21 Shelley 2022, 84.

22 Shelley 2022, 103–104. Emma Porro (2010) liest – in einer Verkürzung, die die Morde völlig außer Acht lässt – das Geschöpf aufgrund seiner gütigen und tugendhaften Impulse als den »true Prometheus« in Shelleys Roman: »[T]he existence of the creature as a sympathetic, loving individual shows that this is what Prometheanism truly means, not ambition or titanic endeavour, but responsibility and moral sensitivity, so that the creature becomes Mary Shelley's true Prometheus« (65, Hervorhebung im Original).

often, like him, when I viewed the bliss of my protectors [die Familie de Lacy], the bitter gall of envy rose within me.«²³ Wie Satan beginnt das Geschöpf sein Leben als Lichtgestalt (»I felt the greatest ardour for virtue rise within me, and abhorrence for vice«)²⁴ und wird durch die ablehnende Behandlung durch sein Umfeld zum Rebellen gegen etablierte Ordnungsstrukturen. Miltons Satan wurde zwar in der Romantik als Held bewundert, blieb aber, trotz seiner Ähnlichkeit zu Prometheus, eine ambivalente Figur. Percy B. Shelley formuliert dies im Vorwort zu *Prometheus Unbound*:

The only imaginary being resembling in any degree Prometheus is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which, in the Hero of ›Paradise Lost,‹ interfere with the interest.²⁵

Frankensteins Geschöpf hat wie sein Schöpfer die Anlagen zum Helden, kann diese aber nicht umsetzen, weil er von Affekten – Ehrgeiz, Neid und Rachsucht – geleitet wird. Das Geschöpf scheitert an der Weigerung seiner Umwelt, seine zunächst großzügigen Handlungen als heroisch oder doch wenigstens als nützlich zu interpretieren. Durch diese Ablehnung wird aus dem zivilisatorischen Feuerbringer – das Geschöpf versorgt die de Lacys mit Feuerholz – ein Zerstörer: Er brennt deren Hütte nieder.²⁶ Auch hier wird die Ambivalenz des Heroischen deutlich. Der Roman legt nahe, dass ein klassisch konzipiertes Heldentum, das auf Stärke und Überlegenheit basiert, nicht (mehr) zielführend ist. Gleichzeitig exponiert die Darstellung der zunehmend verrohenden Kreatur die Unterdrückungsstrukturen eines sozialen Systems, das Andersartigkeit nicht toleriert bzw. bereits marginalisierte Personen ungerecht bestraft. Während die Kreatur aufgrund ihres nicht normierten Körpers eine radikale Ausgrenzung erfährt, wird das Dienstmädchen Justine ungerechtfertigt für den Mord an Frankensteins Bruder hingerichtet, dessen Mörder die Kreatur war.

²³ Shelley 2022, 95.

²⁴ Shelley 2022, 94.

²⁵ Shelley 1922, 8. Für eine ausführlichere Diskussion der vielen Stimmen in der Romantik, die Prometheus in Bezug zu Satan setzen, siehe Curran 1986, 437–441.

²⁶ Baldick 1987, 46.

Als dritten Helden schließlich präsentiert die Rahmenerzählung von *Frankenstein* Walton, einen Entdecker auf der Suche nach der Nord-West-Passage, der sowohl Frankenstein als auch dessen Geschöpf in der Arktis antrifft. Walton wird von Frankensteins ↑Narrativ von heroischer Ambition und deren Umschlag in ↑Gewalt in den Bann gezogen, nicht zuletzt deshalb, weil er darin seine eigenen Ambitionen gespiegelt sieht.²⁷ Er liefert damit als Rahmenerzähler zunächst eine Rezeptionsvorlage, die Frankensteins heroisierende Selbstwahrnehmung unterstützt. Aber auch Walton scheitert mit seinem Wunsch, durch seine Entdeckungen der Menschheit einen unschätzbaren Dienst zu erweisen. Nach massiven Schwierigkeiten mit den arktischen Wetterverhältnissen sieht sich Walton mit einer meuternden Mannschaft konfrontiert, die nicht an heroischen Abenteuern interessiert ist. Er ist gezwungen umzukehren: »Thus are my hopes blasted by cowardice and indecision; I come back ignorant and disappointed.«²⁸ Wie Frankenstein und das Geschöpf sucht Walton die Schuld für sein Scheitern bei anderen. Alle drei Figuren stellen in ihrem Ehrgeiz ihre Selbstgratifikation über die Bedürfnisse anderer.

Frankenstein wird in der feministischen Kritik häufig als weibliche Antwort auf maskulin dominierte Strukturen gesehen.²⁹ Das bedeutet in diesem Fall nicht, dass der Roman heroisch kodierte Weiblichkeit oder weiblich kodierte Heldentum in den Vordergrund stellt. Im Gegenteil spielen die Frauenfiguren im Roman eine untergeordnete Rolle und werden vor allem zu Opfern von männlicher Gewalt. Shelley stellt die Destruktivität von männlich kodierten Heldennarrativen in den Vordergrund. Zunächst sind alle drei Protagonisten Grenzüberschreiter, die sich explizit gegen eine patriarchalisch geprägte Hierarchie wenden:³⁰ Victor ignoriert den Rat seines Vaters und seiner Professoren, sich nicht mit Alchemie zu befassen, Walton verfolgt eine Karriere auf See gegen das ausdrückliche Verbot seines Vaters und das Geschöpf, von allen potenziellen Vaterfiguren verstoßen, verschreibt sich der Zerstörung von familiärem Glück. Damit sind alle drei Figuren potenziell als Systemkritiker konzipiert, die sich, nach dem Vorbild des Prometheus, gegen überkommene Strukturen zur Wehr setzen. Trotz des hohen Grades an ↑Agency, den alle drei Figuren besitzen, kann keine von ihnen ihre heroischen Ambitionen umsetzen. Alle drei scheitern an man-

27 Hammond 2004, 187.

28 Shelley 2022, 162.

29 Grundlegend u.a. Mellor 1988a und 1988b und Moers 1976.

30 Siehe Schoene-Harwood 2000, 15.

gelnder sozialer Einbindung. Frankenstein verliert seinen heroischen Status, weil er sich nicht als Teilhaber von Naturkräften positioniert, sondern als Machthaber isoliert. Das Geschöpf und Walton können nicht zum Helden werden, weil ihnen die erhoffte soziale Partizipation verweigert wird.

Instead of celebrating the rebellious transgressor's heroic exploits and commending his enactment of a radical counterdiscourse to systemic normality – as her husband [...] would have been prone to – Shelley appears to blame excessive male heroism outside societally approved limits for everything that ever went wrong in history.³¹

Shelley schließt sich mit diesem grundsätzlichen Zweifel am gesellschaftlichen Wert von Heldentum der Position ihrer Eltern – und damit einer aufklärerischen Haltung – an.³² Der Vater, William Godwin, Sozialrevolutionär und Aufklärer, führte unter anderem in seinem Roman *Caleb Williams* (1794) die Fragwürdigkeit von überzogenen ritterlichen Idealen (Ferdinando Falkland) einerseits und die Selbstüberheblichkeit eines herkulischen Muskelprotzes (Barnabas Tyrrel) andererseits vor. *Frankenstein* macht durch die Widmung an den »author of *Caleb Williams*« auf die Parallelen zwischen den Romanen aufmerksam. Auch Shelleys Mutter, die Philosophin und Schriftstellerin Mary Wollstonecraft, stellte in *The Vindication of the Rights of Woman* (1792) eine vernunftbasierte Gesellschaftsordnung über heroische Taten: »the welfare of society is not built on extraordinary exertions; and were it more reasonably organized there would be still less need of great abilities.«³³ Wie in der Vorstellung ihrer Eltern ist Heldentum bei Mary Shelley zunächst Ausdruck und dann Ursache einer defizitären Gesellschaftsstruktur, die sowohl die Natur als auch Weiblichkeit unterdrückt. Dabei ist der Roman weniger ein Protest gegen Vernunft und Wissenschaft an sich, sondern eine Warnung vor den Gefahren einer Erkenntnissuche, die sozial und emotional nicht verankert ist und die aus wissenschaftlichen Erneuerern Zerstörer werden lässt: »Implicit in Mary Shelley's attack on the social injustice of established political systems is the suggestion that the separation from the public realm of feminine affections and compassion has caused much of this social evil.«³⁴ Frankensteins prometheische

31 Schoene-Harwood 2000, 17.

32 Baldick 1987, 27; 39.

33 Wollstonecraft 1993, 155.

34 Mellor 1988b, 222.

Isolation kippt eben durch die fehlende soziale Dimension und konkret durch seine Ausgrenzung jeglicher Form von Weiblichkeit ins Negative. Wie Byrons Prometheus bewahrt Frankenstein Stillschweigen über sein Handeln und Denken, aber Shelley dreht den passiv-aggressiven Widerstand von Byrons Ode in eine egoistische und sozial dysfunktionale Handlung, die Frankenstein zum Kollaborateur mit einem ungerechten System macht und die Justine das Leben kostet.³⁵

Empathie und Distanz

Shelley orchestriert als Autorin drei männlich kodierte Stimmen, die alle letztlich eine weibliche Figur (Waltons Schwester) adressieren.³⁶ Diese Form des *Crosswriting* über Genderkategorien hinweg und die narrative Form der verschachtelten Ich-Erzählungen (↑Narration) destabilisieren dabei die moralische Einordnung der jeweiligen Selbstheroisierung. Sie eröffnen zudem den Leser:innen die Möglichkeit, die emotionalen Schwankungen der Protagonisten nachzuvollziehen.³⁷ Charakteristisch für die ↑Gattung des Schauerromans steht die Beschreibung extremer Gefühlsreaktionen im Vordergrund. Der Ausdruck von Affekt ruft bei Beobachter:innen (im realen Leben wie in der Fiktion) üblicherweise eine affektive Resonanz hervor (↑Affizierung). Ebenfalls typisch für die Gattung wird die Darstellung von Gefühlserleben im Roman durch affektiv aufgeladene Landschaftsbeschreibungen (mit-)gestaltet. Durch ein ↑affektives Arrangement von ↑Raum, erhabener ↑Atmosphäre und emotionaler Reaktion der Protagonisten werden Leser:innen ermutigt, an den turbulenten Affektreaktionen teilzuhaben (↑Identifikation). Neben einer identifizierenden Nähe mit heroisierten Protagonisten entsteht paradoxerweise gleichzeitig auch kritische Distanz. Ein ausführlicheres Beispiel mag diese Strategie verdeutlichen.

Nach dem Mord an seinem Bruder William gerät Victor in einer alpinen Landschaft nahe seiner Heimatstadt Genf in einen Sturm:

[T]he thunder burst with a terrific crash over my head. [...] vivid flashes of lightning dazzled my eyes, illuminating the lake, making it appear like a vast sheet of fire; [...] While I watched the tempest,

35 Cooper 1988, 534.

36 Hodges 1983, 160.

37 Zu *Crosswriting*, siehe Hodges 1983; zur Destabilisierung maskuliner Selbstdarstellung siehe London 1993.

so beautiful yet terrific, I wandered on with a hasty step. This noble war in the sky elevated my spirits; I clasped my hands, and exclaimed aloud, ›William, dear angel! this is thy funeral, this thy dirge!‹ As I said these words, I perceived in the gloom a figure which stole from behind a clump of trees near me; I stood fixed, gazing intently: I could not be mistaken. A flash of lightning illuminated the object, and discovered its shape plainly to me; its gigantic stature, and the deformity of its aspect more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy daemon, to whom I had given life. What did he there? Could he be (I shuddered at the conception) the murderer of my brother? No sooner did that idea cross my imagination, than I became convinced of its truth; my teeth chattered, and I was forced to lean against a tree for support. [...] HE was the murderer! I could not doubt it. The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact. I thought of pursuing the devil; but it would have been in vain, for another flash discovered him to me hanging among the rocks of the nearly perpendicular ascent of Mont Salève [...].³⁸

Die Passage beschreibt den Sturm in der Berglandschaft mit dem charakteristischen Lexikon der ↑Erhabenheit: »terrific«, »dazzling«, »vast«. Visuelle wie auditive Sinneseindrücke (»terrific crash«, »vivid flash«, »sheet of fire«, »perceived in the gloom«) bewirken eine explizit benannte Affektreaktion in Victor (»elevated my spirits«) und haben physische Auswirkungen: Seine Augen sind geblendet, seine Zähne klappern vor Entsetzen, Schwäche übermannt ihn. Der rasche Wechsel zwischen gleißendem Licht und extremer Dunkelheit produziert eine Reihe von unreal erscheinenden Momentaufnahmen wie in einer *Laterna Magica*: der scheinbar brennende See, das plötzliche Erscheinen der gigantischen Kreatur aus dem Dunkel und ihr ebenso plötzliches Verschwinden die Felswand hinauf. In der Dunkelheit zwischen den hell beleuchteten Eindrücken ist Victor gezwungen zu spekulieren:³⁹ Ist das sein Geschöpf? Ist das der Mörder seines Bruders? Victors Spekulationen werden durch affektiv aufgeladene Urteile abgesichert (»filthy daemon«, »wretch«, »devil«), die ihrerseits seine emotionale Reaktion verstärken. Ohne jegliche Faktengrundlage akzeptiert der Wissenschaftler Frankenstein eine (vom Blitz provozierte) Erleuchtung als Tatsache und identifiziert das Geschöpf als Mörder seines Bruders:

³⁸ Shelley 2022, 52–53 (Hervorhebung im Original).

³⁹ Auch die Spekulation aufgrund von Teilwissen ist typisch für den Schauerroman.

»The mere presence of the idea was an irresistible proof of the fact.« Die detailreiche, anschauliche und emotionale Beschreibung generiert einen ↑Präsenzeffekt für Leser:innen und macht Victor's Affektwelt nachvollziehbar. Obwohl Victor's selbststilisierende Reaktion auf den Sturm nicht notwendigerweise Sympathie hervorruft, so wird doch ↑Empathie ermöglicht.

Die affektive Aufladung der Szene dient als intensivierendes Gestaltungsmittel, das für alle Akteure heroische Kategorien aufruft. Zum einen positioniert sie Victor als Überwinder, der sich unerschrocken dem Sturm stellt und dabei fast übernatürliche Einsichten erlangt. Das Geschöpf, von Victor als Dämon verunglimpft, tritt als Überwinder der Felsklippe mit außergewöhnlichen Kräften und Agilität in Erscheinung. Die Natur selbst schließlich verschafft sich mit quasigöttlicher Stimme Gehör und gibt Erleuchtung.⁴⁰ Victor, dessen Interesse an den Naturwissenschaften durch einen Blitzeinschlag geweckt wurde⁴¹ und der wie durch eine plötzliche Erleuchtung das Geheimnis des Lebens entdeckt hat (»from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me«⁴²), wird hier durch eine weitere blitzartige Einsicht mit den entsetzlichen Auswirkungen seines Experiments konfrontiert. Während die wissenschaftliche Erleuchtung ursprünglich heroisches Potenzial hat und Victor als prometheischen Überwinder des Todes präsentiert, sind die Konsequenzen seiner Entdeckung nicht kontrollierbar und Victor wird zum Todesbringer. »Mary Shelley deliberately exploits this ambiguity [des Blitzes] in *Frankenstein*, where actions described in terms of fire and light can connote altruistic rebellion, profane transgression or repressive tyranny [...].«⁴³

Die Natur selbst wird in *Frankenstein* zum Akteur: »Nature pursues Frankenstein«⁴⁴ und zieht ihn schließlich zur Rechenschaft. Gleichzeitig signalisiert das stürmische Wetter, das Shelley während des Sommers 1816 begleitete, auch im Roman unkontrollierbare und rapide Veränderungen. Das ↑affektive Arrangement von ↑erhabener Landschaft (desolater Eislandschaft der Arktis, alpinen Gletschern, einer sturmtumtosten Nordseeinsel und Bergen bei Gewitter), emotionsgeladenen Dialogen bzw. Monologen und detaillierter Beschreibung affektiver Reaktionen ist charakteristisch für *Frankenstein*. Die Wirkung dieses Arrangements

40 Zur Assoziation von Blitz und Donner mit Divinität siehe Gess 2022.

41 Shelley 2022, 24.

42 Shelley 2022, 34.

43 Cooper 1988, 535.

44 Mellor 1988b, 227.

wurde auch in der zeitgenössischen Kritik hervorgehoben. Der Rezensent im *Edinburgh Magazine* beschrieb das Zusammenspiel zwar als Effekthascherei, räumte jedoch die damit einhergehende Faszination ein:

In dark and gloomy views of nature and of man, bordering too closely on impiety, – in the most outrageous improbability, – in sacrificing everything to effect, – it even goes beyond its great prototype [Godwin's *Caleb Williams*]; but in return, it possesses a similar power of fascination, something of the same mastery in harsh and savage delineations of passion.⁴⁵

Auch Walter Scotts Rezension in *Blackwood's Edinburgh Magazine* betonte die Wirkung der Kombination von Landschaftsbeschreibung, wundersamen Ereignissen und emotionaler Reaktion:

Even in the description of his marvels [...] the author who manages this stile of composition with address, gives them an indirect importance with the reader, when he is able to describe with nature, and with truth, the effects which they are calculated to produce upon his dramatis personae.⁴⁶

Scott rechnete mit dem »sympathetic horror« der Leser:innen als Reaktion auf Shelleys Technik, die Figuren und deren Gefühle bzw. Handlungen in Extremsituationen zu beschreiben.⁴⁷ Für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert in Großbritannien war die Fähigkeit der »sympathy«, der intersubjektiven Identifikation mit den Emotionen, Leiden und Leidenschaften anderer, eine zentrale moralische Kategorie. Beeinflusst von den ethisch-philosophischen Ideen von Adam Smith und Francis Hutcheson, aber auch im Kontext der Debatten um die Französische Revolution, geführt u. a. von Edmund Burke, Mary Wollstonecraft und William Godwin, wurden ästhetische Ziele mit ethischen, politischen und sozialen verwoben. Insbesondere Burke politisierte eine »Rhetorik der Gefühle« in seiner Kritik der Französischen Revolution:⁴⁸ »Issues of aesthetics became vitally and essentially imbricated with the

⁴⁵ Anon. 1818, 249.

⁴⁶ Scott 1818, 613. Die erste Ausgabe des Romans wurde anonym publiziert und Rezensenten gingen von einem männlichen Autor aus.

⁴⁷ Scott 1818, 614.

⁴⁸ Steiner 2014, 132.

question of emotion, judgement and the grounds for collective life.«⁴⁹ Romantische Autor:innen gingen davon aus, dass eine Beschreibung von Emotionen auch eine emotionale Wirkung bei Leser:innen hervorruft (von Scott als »sympathetic horror« beschrieben). Eine wie auch immer geartete affektive Verbindung, evoziert durch ästhetische Mittel, hatte ihrerseits moralische Konsequenzen. Percy B. Shelley formuliert den Zusammenhang in seinem Vorwort zu *Prometheus Unbound*: »until the mind can love, and admire, and trust, and hope, and endure, reasoned principles of moral conduct are seeds cast upon the highway of life which the unconscious passenger tramples into dust.«⁵⁰ Entsprechend sieht er die Aufgabe von Kunstschaffenden darin, gesellschaftlichen Wandel einzuleiten: »[to be] the companions and forerunners of some unimagined change in our social condition or the opinions which cement it«.⁵¹ August Wilhelm Schlegel, der von den englischen Romantikern begeistert rezipiert wurde, weist in diesem Kontext besonders auf die prometheische Rolle von Kunst hin:

[D]ie Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll in die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisirend, lebendige Werke bilden [...] Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte; [...].⁵²

Während bei Byron der Dichter-Sprecher im Vordergrund der Vermittlung heroischer Entwürfe steht und als Gestalter von Harmonie selbst zum Helden wird, deutet Mary Shelley die vereinheitlichende Position einer urteilenden Leserin (Waltons Schwester) lediglich an. Wie Frankensteins Geschöpf innerhalb des Werkes verselbständigt sich das Kunstwerk *Frankenstein* in der Interaktion mit Rezipierenden. Eine Selbstheroisierung der Autorin bleibt dabei nur implizit. Das ↑affektive Arrangement von Shelleys Roman ermutigt die Leser:innen zwar zu einem »sympathetic horror«. Parallel dazu provoziert die polyphone Erzählung aber auch einen Wechsel der Empathie oder Sympathie, sodass Leser:innen im Laufe des Romans ganz unterschiedliche, sogar widersprüchliche, moralische Positionen einnehmen und sich am Ende sämtliche Urteile als instabil erweisen:

49 Langlotz 2014, 15.

50 Shelley 1922, 13.

51 Shelley 1922, 11.

52 Schlegel 1884, 102.

[The novel's] most challenging effect comes from the reversal of sympathies demanded by the monster's narrative. This jolt is reinforced by the ›doubling‹ in the relationship between the monster and Victor (and in Victor's resemblance to Walton too), so that all identities in the novel are unstable and shifting, the roles of master and slave, pursuer and pursued alternating or merging.⁵³

Durch die betont aufmerksamkeits- und empathieheischende Erzähltechnik ist das Lesepublikum (↑Publikum) eingeladen, die wechselnden Positionen affektiv nachzuvollziehen. Auf einer externen Ebene erleben Leser:innen die Unsicherheiten einer Umbruchsphase mit zunehmend brüchig werdenden Urteilkategorien und aufbrechenden heroischen Idealen, welche die Figuren des Romans auf der internen Ebene durchlaufen.

Der romantische Prometheus war eine grundlegend politische Figur,⁵⁴ die sich als Figur des Aufstandes gegen ein tyrannisches System flexibel einsetzen ließ. Während die männlichen Autoren der Romantik die Prometheusfigur als Transgressor und Befreier zelebrierten, forderte Mary Shelleys ›moderner‹ Prometheus durch radikale Grenzverwischungen heraus und hinterfragte die Unterscheidungen zwischen Natürlichem und Unnatürlichem, zwischen Mensch und Nicht-Mensch, zwischen Held und Schurke. Dabei werden aus Helden Monster.

Held als Monster, Monster als Held

Trotz gemischter kritischer Rezensionen und nur einer weiteren Ausgabe (im Jahr 1824) erreichte Mary Shelleys *Frankenstein* relativ schnell kanonischen Status. Im Jahr 1831 erschien der Roman in der Reihe *Bentley's Standard Novels* und wurde hierfür als »Mrs Shelley's celebrated Romance« angekündigt.⁵⁵ Er ist bis heute grundlegende Lektüre an Schule und Universität in Großbritannien und den USA. Allerdings entfaltete der Roman seine zeitgenössische Wirkung nicht als kanonisches Werk der englischen Literatur, sondern als umstrittenes Material in der populären Aneignung.

William St Clair verweist zu Recht darauf, dass der Roman aufgrund der niedrigen Auflagenhöhe zunächst vergleichsweise wenige

⁵³ Baldick 1987, 44.

⁵⁴ Curran 1986, 431.

⁵⁵ Robinson 2016, 21.

Leser:innen erreichte.⁵⁶ Allerdings wurden Tausende von zeitgenössischen Zuschauer:innen in den enorm populären Adaptionen des Romans für das Musiktheater ab den 1820er Jahren mit den Hauptfiguren der Handlung vertraut gemacht.⁵⁷ Aufgrund von restriktiven Lizenzbedingungen für das Sprechtheater wurde das Frankenstein-Material für das Musiktheater adaptiert, was deutlich weniger reguliert war.⁵⁸ Diese Adaptionen als Melodrama mit pantomimischen Elementen und Gesangseinlagen vereinfachten Shelleys komplexe Charakterisierung der drei potenziellen Helden auf eine klare Opposition zwischen dem Wissenschaftler Frankenstein – der in seiner Hybris die Grenzen einer christlichen Wissenschaft ignoriert und für diese Überheblichkeit bestraft wird – und dem Monster, das, meist als stumme Figur, vor allem Türen eintritt, harmlose Diensthofen zu Tode erschreckt und sich wilde Verfolgungsjagden mit Frankenstein liefert. Aus der komplexen Multiplizierung des Heldenmotivs in drei einander ähnliche, scheiternde Heldenfiguren in Shelleys Roman wurde ein relativ eindimensionaler Frankenstein als ein »Byronic hero-villain«.⁵⁹ Der Kreatur wurde die Möglichkeit genommen, ihre Sicht der Dinge darzustellen, was ihr jegliche (heroische) ↑Agency nahm. Das heroische Potenzial der Figuren erschöpfte sich weitgehend im Spektakulären. Trotz der Verflachung behielten die Adaptionen die dramatische ↑Rauminszenierung bei, die im Roman die affektive Aufladung von Schlüsselszenen intensiviert. Die Handlung spielt meist in einer »gothic chamber« oder einem dunklen Wald, kontrastiert mit idyllischen Gartenszenen in einer heilen Welt der Häuslichkeit. In Richard Brinsley Peakes *Presumption; or, The Fate of Frankenstein* (1823) werden Frankenstein und sein Monster am Ende von einer – von Frankenstein ausgelöst – Schneelawine begraben. In Henry M. Milners *Frankenstein; or, The Man and the Monster* (1826) stürzt sich das Monster in den lava- und feuerspuckenden Ätna. Und in John Atkinson Kerrs *The Monster and Magician; or, The Fate of Frankenstein* (1826) gehen Frankenstein und sein Monster, von einem Blitz getroffen, in stürmischer See unter: »the waves vomit forth a mass of fire and the Magician and his unhallowed abortion are with the boat engulfed in the waves«.⁶⁰ Auch die Burleske *Frank-In-Steam; or, The Modern Promise to Pay* (1824), in der ein schwer verschuldeter Franken-

56 St Clair 2004, 365.

57 Forry 1990, 121–122, listet 19 Theateradaptionen für das 19. Jahrhundert.

58 St Clair 2004, 369.

59 Hoeveler 2016, 179.

60 Kerr 1990, 226.

stein auf dem Friedhof versehentlich den Gerichtsvollzieher ausgräbt und zum Leben erweckt, endet in einer spektakulären Explosion, bei der das schuldeneintreibende ›Monster‹, begleitet vom Gesang der Umstehenden, in die Luft gejagt wird. Die Adaptionen für das Musiktheater behielten damit, trotz deutlicher Verflachung der Problematik, die Grundzüge der affektevozierenden Techniken des Originals bei, insbesondere das ↑affektive Arrangement von einem todbringenden Antagonismus zwischen einem überheblichen Wissenschaftler, dem Monster, das er selbst schafft, und einer rächenden Natur, die durch spektakuläre Rauminszenierungen finster-bedrohlich in Szene gesetzt wird. Die Ambivalenz des Heroischen, die bei Shelley so zentral ist, gerät dabei in den Hintergrund und wird durch eindeutige Polarisierungen ersetzt. Die Natur in Aufruhr wird Ausdruck einer gestörten Balance – in älteren Erklärungsmodellen ist sie die Stimme eines strafenden Gottes, in jüngeren der Protest einer vergewaltigten Natur.

Zeitgenossen waren einerseits fasziniert, andererseits alarmiert, was auf die Aktualität und das affektive Potenzial der Problematik hinweist. Die Stücke hatten meist vergleichsweise lange Spielzeiten⁶¹ und waren offensichtlich erfolgreich genug, immer neue Nachahmungen zu motivieren. Gleichzeitig sahen sich Tugendwächter genötigt, vor den gottlosen Tendenzen der Stücke zu warnen. So riet die *London Society for the Suppression of Vice and Immorality* dringend davon ab, die Familie mit in Peakes Theaterstück zu nehmen und Flugblätter warnten vor unmoralischen Tendenzen und gefährlicher Doktrin.⁶²

Trotz oder gerade wegen der moralischen Bedenken und der daraus erwachsenden Polarisierung der Diskussion entwickelte sich die Figur des Frankenstein zu einer Sozialfigur für kulturelle Ängste bei der Neuverhandlung der Beziehungen zwischen Mensch, Technik, Wissenschaft und Natur. »The Frankenstein myth gave them [the Victorians] an icon for mistaken idealism«⁶³ und damit auch für die falschen heroischen Ideale. Dabei verschwammen die Grenzen zwischen Frankenstein und seinem Monster zusehends, sodass – bis in den heutigen Sprachgebrauch – die eine Figur zum Synonym für die andere wurde. In John Balderstons Theaterstück *Frankenstein* von 1930 heißt das Monster selbst Frankenstein. »The word Frankenstein in Victorian culture is a cliché, a convenient tag for those who fear change. If you free the slaves, reform parliament, give votes to the working class or independence to

⁶¹ Forry 1990, 3.

⁶² Forry 1990, 5.

⁶³ Hitchcock 2007, 357.

the Irish, you will create a Frankenstein monster which will destroy you.«⁶⁴ Nicht alle fürchteten die Veränderung und entsprechend erkannten Sozialreformer in der Frankenstein-Figur auch weiterhin heroisches Potenzial. So begrüßte der Sozialist Sidney Webb zu Beginn des 20. Jahrhunderts die fortschreitende Demokratisierung der Gesellschaft durch technologische Entwicklungen: »The landlord and the capitalist are both finding that the steam-engine is a Frankenstein which they had better not have raised; for with it comes inevitably urban Democracy, the study of Political Economy and Socialism.«⁶⁵

Die Bedeutung der Figur des Frankenstein oszilliert in ihrer kulturellen Funktionalisierung zwischen (potenziellem) Heldentum und Bedrohung, zwischen Schöpfer und monströsem Geschöpf. Langfristig ist die Frankenstein/Monster-Figur vor allem als affektiv stark aufgeladene Kurzformel für menschengemachte, aber unkontrollierbare Entwicklungen der Moderne produktiv. Den Theateradaptionen folgten im 20. und 21. Jahrhundert über hundert Filmadaptionen.⁶⁶ Frankenstein – als ›mad scientist‹ – bleibt eine gleichzeitig heroisierte und dämonisierte Sozialfigur für die Auseinandersetzung mit dem Potenzial von künstlich geschaffenen Dingen und Wesen, unsere Welt grundlegend zu verändern. Spuren dieser Auseinandersetzung finden sich in der Ablehnung von genmanipulierten Lebensmitteln (sogenanntem ›Frankenfood‹), wie auch in der Konfrontation zwischen Menschen und Androiden in global erfolgreichen Filmen wie *Blade Runner* (1982, Regie Ridley Scott), *Terminator* (1984, Regie James Cameron) oder *Ex Machina* (2014, Regie Alex Garland) oder in der Diskussion um Klimawandel: »Just as the narrative itself continues to haunt our encounters with emerging science and technology, the conditions of its production [im Sommer 1816] offer an exemplary case study of creation from within a global environmental catastrophe.«⁶⁷ Frankenstein ist die Figur einer Zeitenwende, die sich in ihren ambivalenten heroischen Zuschreibungen auch für nachfolgende Zeitenwenden nutzen lässt. Als gestalthafter Fokus bündelt die Figur des Prometheus-Frankenstein-Monsters diffus im sozialen Raum verstreute Affekte der Ablehnung wie auch der Faszination.

64 St Clair 2004, 356.

65 Sidney Webb zit. n. Hitchcock 2007, 361.

66 Robinson 2016, 22.

67 Hannah 2018, 9–10.

9 Victor Hugos *Les Misérables* (1862)

Die Pluralität heroischer Figuren zwischen Eklektizismus,
(grotesker) Rekonfiguration und Entgrenzung des
Heroischen

Der Erfolg von *Les Misérables* und die Faszination des Heroischen

Es gibt nur wenige Texte der Weltliteratur, die wie *Les Misérables* (1862) von Victor Hugo weit über die Zeit ihrer Entstehung hinaus wirken, ja deren Faszination bis in die Gegenwart ungebrochen ist. Die Geschichte dieses Buchs und seine (Helden-)Figuren haben sich dabei im Lauf der Zeit verselbstständigt und vom Roman, dem sie entstammen, gelöst; sie tauchen in vielerlei medialer Gestalt auf und sind Teil eines weltweiten, transnationalen kollektiven Gedächtnisses geworden, das stets aufs Neue aktualisiert wird, wie die ununterbrochene Rezeption des Textes nahelegt. So gibt es von *Les Misérables* bis heute unzählige Kinoverfilmungen, Bearbeitungen fürs Fernsehen, Zeichentrickfilme, Comics, Theaterstücke, Musicals, Ballette, Hörspiele, Computerspiele etc. Die Figuren, allen voran Valjean, Fantine, Cosette und Marius haben sich dabei nicht nur von der Buchvorlage gelöst, sondern sind inzwischen sogar gänzlich unabhängig von der konkreten Handlung oder vom literarischen Stoff zu (Arche-)Typen, zu mythischen Figuren geworden – ihre Eigennamen finden sich im Französischen bezeichnenderweise vereinzelt sogar als Adjektive,¹ die charakteristische (und d.h. in unserem Zusammenhang heroische) Eigenschaften und Verhaltensweisen zum Ausdruck bringen.

Dieser außerordentliche Erfolg sowie die anhaltende Rezeption von *Les Misérables* lässt sich dabei ganz wesentlich durch die andauernde Wirkung heroischer ↑Affizierung, genauer gesagt durch die Affizierung des Publikums mittels ästhetischer Strukturen und heroischer Imaginationen, erklären, die den Roman in vielfältiger Weise prägen und die sich, wie oben erwähnt, offenkundig auch auf andere Medien übertragen lassen. Anders ausgedrückt: Die Faszination des Heroischen erklärt die Faszination, die von diesem Roman ausgeht; die außergewöhnliche Rezeptionsgeschichte des Romans verdankt sich, folgt man diesem Argument, zuvörderst einer bestimmten Art und Weise der Darstellung

¹ Chambaz 1997, 261.

des Heroischen. Und aufgrund der die Rezeptionsgeschichte von *Les Misérables* prägenden medialen Ausdifferenzierung und damit verbunden der Vielzahl und Pluralität an Darstellungsformen des Heroischen stellt *Les Misérables* ein besonders aussagekräftiges Beispiel für affizierende Ästhetiken des Heroischen dar. In dieser Fallstudie kann jedoch nur auf den Roman von Victor Hugo selbst eingegangen werden, der am Beginn der hier nur kurz angedeuteten Rezeptionsgeschichte steht.

Die Besonderheit dieses Romans mit Blick auf die Wirkmacht von Darstellungsformen des Heroischen besteht insbesondere darin, dass diese nicht auf einzelne, besonders ausgeprägte, vielleicht sogar typische Darstellungsformen des Heroischen zurückgeführt werden kann, sondern ganz im Gegenteil auf die Vielzahl ggf. sogar widersprüchlicher ästhetischer Formen des Heroischen im Roman, die darüber hinaus zur Beschreibung einer Vielzahl von Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Personengruppen im Text genutzt werden. Dies hat aus Leserperspektive unweigerlich eine Problematisierung überkommener heroischer Zuschreibungen zur Folge, die üblicherweise eher einer einzelnen, leicht identifizierbaren Hauptfigur und nur selten mehreren Personen bzw. Personengruppen zugleich gelten. Mit Blick auf *Les Misérables* kann man allerdings kaum behaupten, dass Jean Valjean die (alleinige) Hauptfigur dieses Romans darstellt, in dem er eine so prominente Rolle spielt. Victor Hugo selbst beschreibt sein Schreibprojekt eher plural als die »Histoire d'un saint / Histoire d'un homme / Histoire d'une femme / Histoire d'une poupée«² und damit als einen Verbund verschiedener Geschichten, in deren Zentrum durchaus mehrere starke Subjekte stehen. Die Geschichte der Heldinnen und Helden, die im Roman konstruiert (und ggf. dekonstruiert) wird, wird von Hugo, folgt man seiner Beschreibung, pluralisiert (u.a. durch den Einbezug der Figur eines Heiligen als Ausprägungsform religiösen Heldentums) und zugleich geschlechts- und generationenspezifisch ausdifferenziert.

Die bisher angeführten Besonderheiten des Romans sind deshalb so besonders interessant, weil dieser Mitte des 19. Jahrhunderts erschienene Text dergestalt eine Art Arsenal heroischer Vor- und Darstellungsformen ausbildet, ein Panorama, das besonders eindrücklich Einblicke in die ästhetischen (repräsentationslogischen wie performativen) und medialen Merkmale von Heroisierungs- und Deheroisierungsprozessen erlaubt. Man könnte einen Schritt weitergehen und behaupten, dass der Roman *Les Misérables* aufgrund der Konzentration vieler unterschiedli-

2 Zit. n. Drouet 2011, 14.

cher, ambivalenter, widersprüchlicher, sogar heterogener Vorstellungen des Heroischen auf seinen Seiten sogar eine Art Museum heroischer Skripte darstellt, das die vergleichende Betrachtung und Reflexion bereits obsoleter Heldenbilder und heroischer Logiken ebenso erlaubt wie die Analyse ihrer Transformationen und zeitgenössischen Aktualisierungen. Daher stellt *Les Misérables* einen idealen Gegenstand für die Untersuchung literarischer Artikulationsformen des Heroischen, ihrer wechselseitigen Bezüge, Abgrenzungen, Ambivalenzen, Widersprüche und Kontingenzen dar.

Vor diesem Hintergrund könnte man behaupten, dass die affizierende Wirkung heroischer Darstellungen in diesem Roman aufgrund ihrer totalisierenden Dynamik – gemeint sind die geradezu unübersehbaren Formen heroisierender und deheroisierender Darstellung – am Heroischen als solchem (und nicht an einem seiner Attribute oder Verkörperungen) ansetzt. Wenn gesagt wird, dass das sogenannte *boundary work* ein wesentliches Merkmal des Heroischen bzw. der Grenzfigur Heldin oder Held und seiner bzw. ihrer potenziell als heroisch wahrgenommenen Grenzüberschreitung ist, dann könnte man mit Blick auf Victor Hugos Roman in der Weiterführung dieses Arguments behaupten, dass sich die transgressive Logik des *boundary work* hier auf das Heroische selbst bezieht. Victor Hugos literarische Arbeit an der Grenze zwischen Menschlichem und Übermenschlichem, zwischen dem Gewöhnlichen und dem Außerordentlichen, aber eben auch an den Grenzen verschiedener Vorstellungen und Modelle des Heroischen kann dabei nicht nur als Faszinationsfigur im Sinne eines affizierenden Potenzials des Heroischen verstanden, sondern als Reflexionsfigur des Heroischen begriffen werden (insbesondere in historischen Umbruchzeiten wie dem in *Les Misérables* dargestellten Zyklus historischer und soziokultureller Revolutionen der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

Auch weil dieser Roman vermittelt der erwähnten Spezifika das Heroische an sich – implizit wie explizit – thematisiert und problematisiert, weil er als Kristallisations- und Kulminationspunkt ganz bestimmte historische Ausprägungsformen des Heroischen (intertextuell) aufgreift, rekombiniert und rekontextualisiert und auf diese Weise dem Heroischen zugrunde liegende konstitutive Dynamiken und Prozesse, aber auch sein ggf. utopisches Potenzial offenlegt, ist *Les Misérables* – und ein Beleg hierfür sind die eingangs erwähnten gleichsam unzähligen Rezeptionsdokumente des Romans in vielfältiger medialer Gestalt – nicht nur transmedial, sondern auch transnational und letztlich auch diachron anschlussfähig.

Die Pluralität heroischer Figuren und Modelle in *Les Misérables*

Wie manifestiert sich nun die Omnipräsenz bzw. die Hypertrophie heroischer Darstellungsformen in *Les Misérables*? Welche Bedeutung besitzt die damit verbundene und den Roman prägende totalisierende Logik des Heroischen, die die Darstellung aller Gesellschaftsschichten, aller Altersgruppen sowie beider Geschlechter bestimmt und in säkularer und religiöser Ausprägung und auf der Ebene der in den Roman eingeschlossenen Makrohistorie wie der Binnenlogik der Mikrohistorie handelnder Figuren zu finden ist?

Bemerkenswert ist zunächst die den Roman charakterisierende Verbindung fiktiver und historischer Heldenfiguren. Insbesondere Napoleon I. nimmt eine zentrale Rolle im Text ein: Victor Hugo widmet etwa der Schlacht von Waterloo ein großes Kapitel³ und schildert die Niederlage der *Grande Armée* insbesondere am Beispiel des Schicksals des »dernier carrée« und seines Anführers Cambronne. Die zentralen Antagonisten des Romans, Jean Valjean, der ehemalige Zuchthaussträfling, den nicht nur sein Mut, seine übermenschliche körperliche Kraft und heroische Tugenden als Helden auszeichnen, sondern auch seine allegorische Darstellung als eine Art neuer Christus, und Javert, der Polizeichef von Paris, interferieren mit den geschilderten historischen Ereignissen und ihren Protagonisten (z.B. der Kampf des Volks für die Freiheit und der innere Kampf Jean Valjeans). Dasselbe gilt für Figuren wie Monseigneur Myriel, Marius, Fantine, Cosette und Éponine, die Protagonisten der eher »privaten« Erzählebenen dieses monumentalen Romans. Dieser spezifische Präsentationsmodus des Heroischen gilt auch und insbesondere für die Darstellung der Kinder und der heroisch gezeichneten Jugend im Roman. Sie erscheinen als kollektive historische Akteure und Heldenfiguren, etwa der kleine Gavroche, »cette petite grande âme«,⁴ als Repräsentant des »gamin de Paris«, die Freunde von Marius, »les Amis de l'ABC«, als Teil der Gruppe der Revolutionäre. In ihrer allegorischen Dimension ähneln sie der titelgebenden Schar der *misérables* bzw. dem Volk und weiteren abstrakten Figuren – im Folgenden werden die Kräfte benannt, die laut Hugo für den Untergang Napoleons verantwortlich waren – wie etwa dem Gesetz des

3 Victor Hugo hat das Schlachtfeld 1861 besucht: »Je suis donc venu étudier cette aventure sur le terrain, et confronter la légende avec la réalité« (Hugo 1969, 1117).

4 Hugo 2020, V, 1, 15, 634.

19. Jahrhunderts (»la loi du dix-neuvième siècle«⁵), den Prinzipien, die für den Zusammenhalt, die Gravitationskräfte der moralischen und materiellen Sphäre verantwortlich sind (»les principes et les éléments, d'où dépendent les gravitations régulières dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel«⁶), dem Abgrund (»l'abîme«⁷), Gott.⁸ Ihr Wirken entfaltet sich mit Blick auf die Zukunft als Zeit heroischer Erwartung – dafür steht im Roman die immer wieder thematisierte Französische Revolution sowie der Untergang Napoleons, des großen Mannes, als, so Hugo, notwendige Voraussetzung der Geburt eines großen Jahrhunderts (»La disparition du grand homme était nécessaire à l'avènement du grand siècle. Quelqu'un à qui on ne réplique pas, s'en est chargé. La panique des héros s'explique«⁹).

Aber damit sind die vielfältigen Erscheinungsformen des Heroischen in Victor Hugos Roman noch nicht erschöpft. Der Roman wird wesentlich strukturiert von heroisierten Räumen, z. B. vom bereits erwähnten Waterloo als Ort einer Schlacht, Wendepunkt der Geschichte Frankreichs und Schnittpunkt der Lebenswege mehrerer Protagonisten des Romans, von der Stadt Paris, die als religiöse, christologische Figur begriffen wird (vgl. das Kapitel »Ecce Homo, Ecce Paris«)¹⁰, der Barrikade als heroischem Kristallisationspunkt, an dem alle Protagonisten aus unterschiedlichen Gründen zusammentreffen und interagieren.¹¹ Diese Räume dynamisieren den Text als Knotenpunkte handlungslogisch und in ihrer Eigenzeit nicht notwendigerweise aufeinander bezogener Handlungsstränge. Noch die Darstellung dieser Knotenpunkte ist in sich plural und expansiv, räumlich wie zeitlich: Die Stadt Paris etwa wird als Motor aller Revolutionen in der Welt nach 1789 beschrieben, als Matrix weltweiten Wandels im Zeichen gesellschaftlichen Fortschritts, zugleich aber auch als dreigeteilter Kosmos, der neben einer kosmischen eine terrestrische und eine unterweltliche Schicht aufweist. Eine zentrale heroische Episode spielt daher nicht zufällig in der Kanalisation, in den *égouts de Paris*, in denen Valjean vor Javert flieht und dabei Marius, seinem späteren Schwiegersohn, das Leben rettet¹² – ein unwahrscheinlicher, geradezu paradoxer labyrinthischer Raum des

5 Hugo 2020, II, 1, 9, 499.

6 Hugo 2020, II, 1, 9, 499.

7 Hugo 2020, II, 1, 9, 499.

8 Hugo 2020, II, 1, 13, 511.

9 Hugo 2020, II, 1, 13, 511.

10 Hugo 2020, III, 1, 10, 825.

11 Laforge 2001, 171.

12 Drouet 2011, 219.

Heroischen, der bei Hugo zu einem Raum sublimer Verwandlung der Protagonisten wird.

Es ist angesichts dieser Ausgestaltung des Textes nicht unerheblich, dass sich Victor Hugo als Autor, der diese Pluralität heroischer Entwürfe im Text verantwortet, als politisch verfolgter Exilant partiell mit dem vom Gesetz verfolgten Valjean identifiziert. So nimmt Victor Hugo während seines Exils in Guernsey die fast zwei Jahrzehnte ausgesetzte Arbeit am Roman wieder auf. Auf das Manuskript schreibt er, und er bezeichnet sich dabei selbst als *proscrit* (Verbannter, Geächteter): »14 février [1848]. Ici, le pair de France s'est interrompu, et le proscrit a continué: 30 décembre 1860. Guernesey.«¹³ Auch ein Vergleich des Schriftstellers (und damit von sich selbst) mit einem Propheten bzw. einem Priester ist Victor Hugo (und einer ganzen romantischen Generation) nicht fremd. So hat er 1845 in einer Rede in der *Académie française* den angeblich für die Menschheit in ihrer Gänze zuständigen Schriftsteller wie folgt charakterisiert: »Le Lettré doit sa sympathie à tous les malaises individuels, sa pensée à tous les problèmes sociaux, son respect à toutes les énigmes religieuses. Il appartient à ceux qui souffrent, à ceux qui errent, à ceux qui cherchent. [...] Le talent est une magistrature; le génie est un sacerdoce.«¹⁴ Die Öffentlichkeit hat schon zu Lebzeiten Hugos dessen Selbstbeschreibung übernommen; Zeitgenossen haben den Schrittsteller (und Politiker) immer wieder mit Begriffen wie *grand*, *terrible*, *immense*, *cyclopéen*, *olympien* monumentalisiert bzw. heroisiert. In *Les Misérables* ist diese heroisierende bzw. (auto-)heroische ↑Präsenz und Funktion der Autorinstanz gleich mehrfach sichtbar, einmal durch die Rahmung und Ausgestaltung bestimmter Handlungs- und Dialogsequenzen sowie durch explizite Kommentare der Erzählerfigur, sodann durch die Victor Hugo zuzuschreibende ›heroische‹, von ↑Pathos und sublimen Elementen getragene Rhetorik und Stilistik des Textes. Die Leser:innen werden auf diese Weise gelenkt und beeinflusst, andererseits sind diese heroisierenden Formen oder Muster oftmals lediglich an einzelne, spezifische Textelemente und unterschiedliche, mitunter konkurrierende Heroisierungslogiken gebunden.

¹³ Journet und Robert 1963, 380.

¹⁴ Gély 1997, 12.

Von *Les Misères* zu *Les Misérables* – die heroische Rekonfiguration des Romans

Die Folgen dieser Pluralisierung und Ausdifferenzierung heroischer Figuren – gemeint sind sowohl handelnde Figuren des Romans als auch allegorische bzw. mythische Figuren – in *Les Misérables* sind vielfältig. Zum einen führen sie zur Herausbildung unterschiedlicher Identifikationsangebote, die exemplarisch, geradezu systematisch dargeboten werden und den/die Leser:in mobilisieren, zugleich aber auch herausfordern können. Ein in diesem Zusammenhang bedeutsamer und bedeutender textgenetischer Wandel besteht in Victor Hugos Veränderung des Romantitels: Lautete der ursprünglich vorgesehene Titel *Les Misères*, wurde daraus im Laufe der Zeit *Les Misérables*.¹⁵ Hugo betont mit diesem neuen Titel also nicht länger die herrschenden Zustände, denen die Protagonisten des Romans unterworfen sind, er nobilitiert diejenigen, die sie erleiden, vielmehr als (heroische) Subjekte ihrer eigenen Geschichte.¹⁶ Zugleich macht der ursprünglich eher konservative Grundton des Romans einer stärker revolutionären Rhetorik Platz.¹⁷ Der Hintergrund dieser Radikalisierung ist in der Entstehungsgeschichte des Romans zu suchen. Der Roman, der selbst in den Jahren 1815–1833 spielt (Restauration, Beginn der Julimonarchie), wurde in den Jahren 1845–1848 (Ende der Julimonarchie), also vor der Revolution von 1848 begonnen, zunächst unterbrochen und erst 1860–1862 (Zweites Kaiserreich) fortgesetzt, nach Victor Hugos Protest gegen den Staatsstreich des späteren Napoleon III. und während seines jahrelangen politischen Exils auf den Kanalinseln Jersey und Guernsey. Stärker als die ursprüngliche Idee Hugos, die Geschichte von Valjean und Fantine, Cosette und Marius vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Entwicklungen zu schreiben, findet nach den beschriebenen Veränderungen eine Art heroische Rekontextualisierung des Textes statt, die einen Zusammenhang zwischen Romanprojekt und politischem Projekt herstellt und den ›Familienroman‹ zu einem historischen und geschichtsphilosophischen Fresko ausweitet.¹⁸ Auf diese Weise entsteht für den/die Leser:in u.a. die Möglichkeit, dem (scheinbar sinnlosen) ↑Tod mehrerer Akteure einen (historischen) Sinn zuzusprechen.¹⁹ Auf der anderen Seite produ-

¹⁵ Zu weiteren Implikationen des Titels vgl. Gély 1997, 52.

¹⁶ Rosa 2008, 32.

¹⁷ Rosa 2008, 35–36.

¹⁸ Rosa 2008, 33.

¹⁹ Rosa 2008, 38.

ziert, wie oben beschrieben, die spezifische Form der Darstellung und performativen Inszenierung unterschiedlicher Modelle des Heroischen jedoch Ambivalenzen, Widersprüche, Bruchstellen und Inkongruenzen, die ihrerseits zu Relativierungen bzw. Problematisierungen des Heroischen führen können. Generell jedoch rufen die schiere Fülle und der akkumulative Effekt dargestellter heroischer Verhaltensweisen, Artikulationsformen, Figuren etc., diese Form einer Hugo'schen ›Überwältigungsästhetik‹ (die übrigens auch charakteristisch für die Darstellung einzelner heroischer Akte im Roman ist), eine affizierende Wirkung hervor, der man sich kaum entziehen kann. Und dies gilt sogar noch dann, wenn man den oftmals rhetorisch stark überformten, oratorischen und pathetischen Stil Victor Hugos als sprachlichen Konterpart heroischer Ausstrahlung zum damaligen Zeitpunkt, in den 1860er Jahren zwischen der Epoche des Realismus und jener des Naturalismus, und möglicherweise erst recht heute als unzeitgemäß anzusehen vermochte.

Das Heroische – Begriffsumkehr, Bedeutungserweiterung und Dekonstruktion von Begriffen

Mit der Pluralisierung und Ausdifferenzierung heroischer Figuren erweitert sich auf konzeptioneller Ebene zugleich die Begriffsbedeutung des Heroischen radikal, verlieren bislang dominierende Vorstellungen des Heroischen ihre normative Kraft; sie werden disponibel und es kann nicht nur zu Bedeutungserweiterungen, sondern auch zu Fällen von Begriffsumkehr kommen, die Leser:innen herausfordern. Der titelgebende Begriff der *misérables* ist ein gutes Beispiel für das letztgenannte Phänomen einer scheinbar paradoxen Heroisierungsdynamik, der zufolge die ursprünglich einer aheroischen Sphäre der Gesellschaft zuzurechnende *misère* als neue heroische ›Ressource‹, die *misérables* nicht länger als Opfer, sondern als (heroische) Subjekte ihrer eigenen Geschichte erscheinen. Zugleich aber handelt es sich bei *misérables* um einen durchaus schillernden Begriff, dessen verschiedene Bedeutungen das ihm von Victor Hugo zugesprochene heroische Bedeutungs Potenzial zumindest problematisieren. Der Begriff bezeichnet nämlich einerseits die Armen und Ausgegrenzten, zugleich aber auch moralisch verwerfliche Personen – so bezeichnet Valjean sich nach dem mehr oder weniger unfreiwilligen Diebstahl eines Geldstücks von einem kleinen Jungen selbst wie folgt: »Je suis un misérable!«²⁰ – wie drittens in reli-

20 Hugo 2020, I, 2, 13, 226.

giöser Hinsicht den erlösungsbedürftigen Menschen in seiner Not (den Christus verkörpert und erlöst, vgl. auch die mehrmalige Erwähnung des *Ecce homo*-Motivs im Roman). Gerade in dieser fundamentalen Unausdeutbarkeit der im Roman zu Helden werdenden *misérables*, in denen sich die Leser:innen auf die eine oder andere Weise wiedererkennen können, liegt eine weitere Projektionskraft heroischer Transformation und die oftmals verkannte Modernität des Romans, die gerade von der Provokation der Nicht-Darstellbarkeit dessen, was die *misérables* sind oder in der Geschichte darstellen, ihren Ausgang nimmt.²¹

Unterhalb der Schwelle solcher Begriffsumkehr, gar der radikalen Dekonstruktion von Begriffen, führt die Pluralisierung und Ausdifferenzierung heroischer Figuren im Roman zu Erweiterungen der Begriffsbedeutung, insofern nicht länger nur in der Diegese handelnden, sondern auch allegorischen Figuren heroische Qualitäten zugeschrieben werden, wie etwa dem vom Erzähler explizit evozierten Geist der Geschichte (des 19. Jahrhunderts) oder der implizit dem Text eingeschriebenen, nicht minder heroisierten Christus-Figur, mit der einige Romanfiguren verglichen werden. Das Gleiche gilt für Zeitläufte und Epochen, die als historische Zeiträume heroischer Zuspitzung und Verdichtung erscheinen, wie etwa die Französische Revolution 1789, die Schlacht von Waterloo 1815, der Barrikadenkampf 1832 etc. Diese Ereignisse bilden zugleich heroische Räume aus, in denen die handelnden Figuren im Roman wie zufällig zusammenkommen und sich auf diese Weise durch ihre Präsenz im heroischen Chronotopos definieren (↑Raum). Diese zunehmende Abstraktion bezüglich der Attribution heroischer Qualitäten an Subjekte, personifizierte Gegenstände, Räume und Zeiten, mithin das Vorherrschen figurativer Darstellungsformen, ist ein wichtiges affizierendes Element, das weniger z.B. die einzelne, konkrete, ggf. realistisch gezeichnete Heldenfigur in den Vordergrund rückt, selbst wenn sie noch so exemplarisch gedacht sein sollte, sondern vielmehr die allegorische, symbolische bzw. mythische, ja sogar die religiöse Gestalt von Protagonistinnen, Protagonisten und Text,²² die die Vorstellungskraft der Leser:innen mobilisiert. So behauptet Victor Hugo mit Blick auf diese letzte Dimension zu Beginn seines Vorworts: »le livre que l'on va lire est religieux.« Auch bezeichnet er seinen Roman als ein neues Evangelium²³ und zeichnet eine der Hauptfiguren des

²¹ Vernier 1994, 82.

²² Vgl. u.a. Albouy 1985.

²³ Val-Zienta 2012, 12.

Romans, Jean Valjean, im Zeichen der *charité*, der *caritas*, als neuen Christus, als Erlöser.²⁴

Das Heroische und der Roman

Diese Dehnung und zunehmende Abstraktion heroischer Begriffe und mit ihnen verknüpfter Figuren stellt eine Herausforderung für die traditionell von heroischen Logiken bzw. Dynamiken geprägte ↑Gattung des Romans selbst dar, für traditionelle erzähltheoretische Instanzen (etwa die des Romanhelden oder der Romanheldin) und narrative Verfahren (u.a. die *aventure* als Erzählmodell [↑Narrativität]); es geht darum, in welcher Form zukünftig von Heldinnen und Helden bzw. heldenhaftem Verhalten erzählt werden kann oder soll. Eine Besonderheit des Hugo'schen Romans, ggf. eine Konsequenz aus dem gerade angedeuteten Sachverhalt der problematisch gewordenen Verbindung von Helden- und Romansystem, liegt nun darin, dass sein monumentaler Roman viele verschiedene Romane oder Romantypen (und damit verschiedene Formen des Heroischen) in sich birgt; er stellt einen Gattungshybrid dar, mit der Folge unterschiedlicher Kontextualisierungen und Perspektivierungen des Heroischen in einer Zeit historischer Übergänge (die Romanhandlung umfasst die Zeitspanne vom Ersten Kaiserreich bis zum Juniaufstand 1832). *Les Misérables* ist einerseits Epos, jene seit der Antike traditionell heroische Gattung, oder enthält doch zumindest epische Elemente.²⁵ So wird, wie bereits erwähnt, etwa ausführlich die Schlacht von Waterloo beschrieben und damit das Ende der napoleonischen Ära; zentrale epische Elemente des Romans sind darüber hinaus die Darstellung des Barrikadenkampfes während des Juniaufstands in Paris 1832, die heroische Durchquerung der *égouts de Paris* von Valjean, Marius und Javert, der sie verfolgt; auch die handlungsrelevante Darstellung innerer Konflikte der Protagonisten und ihrer heroisch konnotierten Entscheidungen wären in diesem Sinn zu interpretieren. Andererseits ist der Text aber auch geprägt von Elementen des pikaresken Romans (und seiner Antihelden), des historischen, Gesellschafts-, Entwicklungs- und philosophischen Romans sowie des Dramas (Victor Hugo: »Ce roman, c'est l'Histoire mêlée au drame, c'est le siècle, c'est un vaste miroir reflétant le genre humain

²⁴ Val-Zienta 2012, 13.

²⁵ Zur Unterscheidung zwischen dem Epos und dem Epischen bei Hugo vgl. Laforgue 2001, 163–172.

pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense«²⁶). Religiöse Erzählformate wie die mystische bzw. Visionserzählung,²⁷ die Märtyrer- und Erlösungsgeschichte prägen *Les Misérables* nicht minder. Der Roman enthält nicht zuletzt geschichtsphilosophische und andere essayistische Passagen, die die Fiktion kommentieren und mit ihr interferieren. All diese eigenständigen und dynamischen Formen konkurrieren und ergänzen sich, auf jeden Fall jedoch tangieren und beeinflussen sie die Darstellung des Heroischen im (Gesamt-)Roman (↑Intertextualität).

Ihre Dynamik manifestiert sich auf ganz unterschiedliche Weise, etwa in der bisweilen Widersprüche produzierenden Kopräsenz zahlreicher unterschiedlicher, von verschiedenen Figuren verkörperter, jeweils gattungstypischer heroischer (Handlungs-)Muster und Charakteristika. Dazu gehören u.a. die Bewährungsprobe und die Bewährung, Stärke (man denke etwa an die übermenschlichen Kräfte Valjeans, dank derer er Menschen das Leben rettet) und Schwäche, das Durchhalten und die Aufgabe, der Kampf, der Triumph und die Niederlage, ggf. das (Selbst-)Opfer, Erwartung, Enttäuschung und Erlösung, um nur einige zu nennen. Auch werden typische Figurenkonstellationen bei der Darstellung des Heroischen durch die beschriebene Akkumulation und Kopräsenz heroischer Dynamiken und Attribute ebenfalls unterlaufen: Ein Antagonismus wie der von Javert und Valjean, beide die Verkörperung des Dualismus von Gut und Böse, von Ordnung und Anarchie, wird subvertiert, weil sich erstens die Polarität der ihm zugrunde liegenden Kategorien im Romanverlauf geradezu umkehrt oder auflöst und weil zweitens Valjean im Sinne eines religiösen Heroismus (und damit aufgrund von heroischen Kriterien, die auf einer anderen Ebene angesiedelt sind als diejenigen, die Javerts staats- und gesetzgläubiges Handeln motivieren) Javert das Leben rettet und der unbeugsame Vertreter des Gesetzes daraufhin – nach dem Zusammenbruch seines (heroischen) Weltbilds – Selbstmord begeht. Die Vielfalt, gar die Heterogenität des Heroischen in *Les Misérables* bezieht sich dabei jedoch nicht nur auf bestimmte Modelle und Eigenschaften des Heroischen oder bestimmte heroische Handlungsmuster und ihre mindestens ambivalenten Beziehungen bzw. Konkurrenzen, sondern auch auf temporale Ausprägungsformen heroischer Prozessualität. Bestimmte Phasen von Heroisierung und Deheroisierung werden dabei nicht – und hierin liegt eine weitere Originalität des Romans begründet – in ihrer üblichen zeitlichen Abfolge vorgeführt, sondern mit Blick auf die verschiedenen Schauplätze

²⁶ Zit. n. Rosa 2008, 36.

²⁷ Gély 1997, 41.

des Romans und die Vielzahl gemäß verschiedenen heroischen Logiken handelnder Figuren phasenverschoben, sogar simultan. Unterschiedliche Ausprägungsformen und Temporalitäten des Heroischen prallen somit aufeinander.

Figurenkonstellationen im Zeichen von Ambivalenz und Neukonfiguration des Heroischen

Was für die instabil gewordene Verbindung von Helden- und Roman-system gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für die gerade am Beispiel des Dualismus von Valjean und Javert gezeigte prekäre Verknüpfung von Figuren, die unterschiedliche heroische Konzepte verkörpern oder von denen eine überhaupt keine heroischen Konzepte verkörpert – eine Verknüpfung, die in *Les Misérables* u.a. mittels der Figur der Filiation geleistet wird. Allein schon durch diese Textanlage stellt der Roman seiner Leserschaft immer wieder aufs Neue die Frage nach der Aktualität und den Entwicklungspotenzialen des Heroischen – insbesondere gilt dies aber natürlich für die Zeit seiner Entstehung, in der die großen militärischen Kampagnen der Revolutionsepoche sowie der napoleonischen Ära zu Ende gegangen sind, in der Napoleon I., der Große, Napoleon III. – *Napoléon le petit* in der Diktion Hugos – Platz gemacht hat. In dieser Perspektive wird das Heroische oder besser die Frage nach dem Heroischen gleichsam von einer Generation zur anderen weitergetragen (vgl. etwa auch die Sterbeszene von Valjean im Beisein seiner Ziehtochter Cosette und ihres Mannes Marius), und damit die Kategorie des Heroischen reflektiert, für obsolet erklärt oder transformiert bzw. aktualisiert. Bisweilen kompensieren Kinder in diesem Roman, der als einer der ersten in der französischen Literatur das Thema der Kindheit aufgegriffen hat, das unheroische Verhalten ihrer Eltern (Éponine und Gavroche vs. ihre Eltern, die Thénardier; Marius vs. sein Oheim Gillesnormand). Wenn die Zeiten womöglich gar nicht mehr heroisch sind, die Hugo in scheinbar widersprüchlicher Art und Weise einmal als Groteske und Karnevaleske beschreibt, dann aber wieder im Sinne eines providenzialistischen Geschichtsbilds,²⁸ wie und in welcher Gestalt kann dann das Auftauchen neuer Heldinnen und Helden gedacht werden?

Eine andere als die beschriebene genealogische Ableitung des Heroischen wird durch die zentrale Figur Jean Valjeans geliefert. Er, dessen

²⁸ Gély 1997, 41.

heroisches Potenzial ungeachtet seiner Vorgeschichte als Zuchthaussträfling und Vagabund nicht nur transgressiver bzw. polarisierender Natur ist, dessen Handlungen im Verlauf des Romans vielmehr auch gesellschaftlich integrativ und identitätsstiftend wirken, ist ein wesentlicher Bezugspunkt verschiedener, zunächst aus Gesellschaft und Geschichte ausgeschlossener Menschen und damit von Gruppen (u.a. der *miserables*), die er miteinander verbindet und auf diese Weise erneut oder erstmalig zum Teil der kollektiven Geschichte macht. Dies gilt insbesondere für die drei Figuren, deren Namen als Überschriften der zentralen Bücher von *Les Misérables* figurieren, Myriel, Fantine und Cosette,²⁹ womit seiner Figur auch eine strukturbildende Bedeutung für den Roman zukommt, als dessen Gravitationszentrum er sich entpuppt. Seine (in ethnologischer Lesart) rituelle Kraft – er reintegriert die aus der Gemeinschaft ausgeschlossenen Figuren in den gemeinschaftsstiftenden Ritus³⁰ – besitzt er, weil er selbst eine liminale und transgressive (und damit letztlich eine heroische) Figur darstellt, die verschiedene Identitäten angenommen und wieder verloren hat: Er ist der Namenlose, der nur über seine Zuchthausnummer gerufen wurde und im Verlauf der Handlung seinen eigenen Namen affirmiert, um ihn am Ende wieder aufzugeben, als er in einem anonymen Grab beerdigt wird. Die vermittelnde Funktion seiner Figur verdankt sich also der Tatsache, dass er selbst viele der genannten Grenzerfahrungen macht – Erfahrungen der Grenze zwischen den Fremden und jenen, die dazugehören, zwischen gesellschaftlichen Schichten, Männern und Frauen, den großen Männern (*grands hommes*) und dem Volk, den Toten und den Lebenden.³¹ Man denke etwa an Fantine, deren Andenken er in Gestalt ihrer Tochter Cosette hütet, oder an die Selbstbeschreibung Jean Valjeans, der über sich selbst sagt, »moi, un mort« oder »je suis hors de la vie«.³²

Diese Vermittlungstätigkeit Valjeans entfaltet sich im Roman u.a. entlang einer allegorisch lesbaren Bewegung in Zeit und Raum, im Sinne einer Initiationsreise (der »itinéraire romanesque« als »itinéraire ›initiatique‹«),³³ einer Art Heldenreise, die für Jean Valjean, der bei seinem ersten Erscheinen im Roman als Vagabund auf der Landstraße präsentiert wird, zu einer Reise fortwährender Prüfungen wird, an deren Ende er sich in eine heldenhafte, christologische Figur der Selbstüber-

²⁹ Drouet 2011, 14–15.

³⁰ Drouet 2011, 17.

³¹ Drouet 2011, 16–17.

³² Hugo 2020, V, 7, 1, 853.

³³ Gély 1997, 40.

windung und Entsagung verwandelt. Auf diesem Weg nun, im Zuge wechselnder und wiederholter Begegnungen, die Valjean zum Zentrum und Bindeglied der Konstellation weiterer Figuren (über Myriel, Fantine und Cosette hinaus) wie Javert, die Thénardier, Gavroche, Marius machen, werden auch diese Figuren in den Prozess von Heroisierung und Deheroisierung mit einbezogen. Auf diese Weise bilden sie alle gemeinsam eine Metafigur (man bedenke, dass Hugo selbst seinen Roman einmal als eine Art Leviathan bezeichnet hat),³⁴ die man im Sinne einer Montage bzw. Collage³⁵ auch als eine fragmentarisch zusammengesetzte und deswegen kritische (auf Unterschieden und Unterscheidungen beruhende) riesige und faszinierende Heldenfigur, als eine Art »héros-géant«,³⁶ beschreiben kann. Diese metahistorische Figur, die imstande ist, den Opferstatus der verschiedenen Figuren der *misérables* aufzuheben, kann ihrerseits allerdings weder auf ein individuelles noch im Sinne eines Kollektivsingulars auf ein kollektives Schicksal zurückgeführt werden. Sie ist vielmehr in sich plural,³⁷ eine Art Netz, das im Begriff der *misérables* nur näherungsweise begrifflich gefasst werden und das sogar Objekte wie z. B. die Barrikade mit einschließen kann.

Eklektizismus und Hybridisierung – groteske Konstruktionsformen des Heroischen im 19. Jahrhundert

Diese bisher am Beispiel der Semantik des Heroischen, der Gattung des Romans sowie des Personen- und Figurensystems gezeigten spezifischen Reaktionen Victor Hugos auf eine Krise des Heroischen in der Mitte des 19. Jahrhunderts führen nicht länger zur Herausbildung einer, wenn auch eklektischen, Gesamtvision des Heroischen, sondern vielmehr einer hybriden (die Differenz heterogener Modelle des Heroischen betonenden und lesbar machenden) Konstellation etwa, um beim Beispiel des Figurensystems des Romans zu bleiben, handelnder Personen. Mit Blick auf Hugos Geschichtsauffassung hat die Forschung dabei einem für das Schicksal der heroischen Figuren in *Les Misérables* wichtigen Chronotopos besondere Aufmerksamkeit geschenkt, nämlich der Barrikade. Die Barrikade (die der Raum zahlreicher zukunftsweisender heroischer Handlungen [↑Agency], gar heroischer Opfer wird)

34 Hugo in Chambaz 1997, 356.

35 Vgl. Vernier 1994, 81.

36 Vernier 1994, 76.

37 Vernier 1994, 74-75.

als bis in die Gegenwart ikonischer Raum von Revolte und Revolution, gesellschaftlicher Transgression, als Metonymie des Heroischen, erscheint dabei in *Les Misérables* als hybrider Raum: Die Barrikade setzt sich in dieser Lesart aus bestehendem Material zusammen, das in einer Art *bricolage* verbunden wird und neue Konstellationen ausbildet. Die Barrikade sei deshalb eine Ausdrucksform des Fortschritts, weil sie etwas zerstöre (das Vorhandene, das sie zertrümmert, um aus diesen Trümmern die Barrikade zu errichten), um Neues zu schaffen (»la barricade fait de la destruction le moyen de la construction en retournant sa faiblesse en force, et réussit ainsi à conjuguer bricolage et progrès«).³⁸ Hierbei kommt es laut Charles³⁹ im Roman zugleich zu einer historisch produktiven Umformung der *misère*, aus deren in ihrer Zusammenstellung grotesk anmutenden Gegenständen (Töpfe, Geschirr, Stühle, Matratzen etc.) die Barrikade besteht. Die *misère* ist gleichsam das Material der Barrikade, in deren Schutz die Kämpfer die staatliche Autorität herausfordern; die groteske Form verwandelt sich in eine utopische und sublime Antizipation politischer Zustände und Gestalten wie etwa jener der Republik.⁴⁰

Mit der zuvor beschriebenen, nicht weniger hybriden und zugleich grotesken Gestalt des »héros-géant« und der Barrikade als einem der Orte seiner heroischen Bewährung schließt Hugo an eine romantische Figur bzw. Figuration an, die er spätestens 1827 im europaweit rezipierten Vorwort zu seinem Theaterstück *Cromwell* (»Préface de Cromwell«) als emblematische Ausdrucksform der Moderne (des *génie moderne* vs. des *génie antique*) entworfen hat, bei der das »laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière«.⁴¹ Die so verstandene Konstellation von Groteske und Sublimem (†Erhabenheit) als eine »monströse« Gestalt wird dabei zum Ausdruck einer geradezu konstitutiven »paradoxen Kohärenz« des modernen Helden.⁴² Denn »[d]ans la pensée des modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon«.⁴³

Und so ist der Tod von Gavroche, des *gamin de Paris*, des kleinen

³⁸ Charles 1994, 49.

³⁹ Charles 1994, 55–56.

⁴⁰ Charles 1994, 59.

⁴¹ Hugo 1967, 416.

⁴² Cani-Wannegffelen 2002, 361.

⁴³ Hugo 1967, 418.

Jungen, der mit einem Lied auf den Lippen auf der Barrikade stirbt,⁴⁴ zugleich auch Ausdruck der Hoffnung auf historischen Fortschritt.⁴⁵ Diese Widersprüchlichkeit modernen Heldentums ist für manchen Vertreter der (alten) Ordnung wie den Polizeichef Javert, der den Befehl zum Angriff auf die Barrikade gegeben hatte, nicht vorstellbar. Ebenso wenig versteht er den Heroismus von Valjean, der ihm das Leben gerettet hat, jenes paradoxen »malfaiteur bienfaisant, un forçat compatissant«,⁴⁶ weshalb er an seiner Mission und Lebensaufgabe, der Verfolgung dieses angeblichen Missetäters, verzweifelt und Selbstmord begeht. Das in diesem Sinn berühmteste »heroische« Beispiel aus *Les Misérables* ist der Ausruf »Merde!« als heroische, sublime und zugleich karnevaleske Äußerung Cambronnés, des Kommandanten des letzten Karrees der napoleonischen Truppen, gegenüber den Engländern, die ihn zur Kapitulation auffordern. Diese groteske, historische und heroische Unbotmäßigkeit im Angesicht des Todes, eine Art geschichtlicher Katalysator und zugleich utopischer Horizont⁴⁷ im Roman, wird literarisch von der Invektive und damit von der Figur des Stilbruchs sowie von der Verwendung einer populären, mündlichen Ausdrucksweise in der Schriftsprache sekundiert, also von Formen literarischer und sprachlicher Hybridisierung.

Entgrenzung und Verlust des Heroischen?

Es wurde weiter oben bereits auf Hugos sukzessive Erweiterung des Bedeutungsumfangs des Heroischen sowie auf entsprechende gattungstheoretische und erzähltechnische Konsequenzen hingewiesen. Am Ende könnte der Eindruck entstehen, dass diese Dynamik zu einem wesentlichen Konturverlust des Heroischen in Victor Hugos Roman beiträgt. Betrachtet man etwa die oben analysierte allegorische Deutung des Lebenswegs Valjeans, aber auch anderer Protagonisten, als eine von Bewährungsproben geprägte Heldenreise, so fällt auf, dass diese im Roman in viel umfassendere und grundsätzlichere Bewegungslogiken eingebettet werden oder als deren Teil erscheinen – im Sinne von

44 »Le spectacle était épouvantable et charmant. Gavroche, fusillé, taquinait la fusillade. Il avait l'air de s'amuser beaucoup. C'était le moineau becquetant les chasseurs. Il répondait à chaque décharge par un couplet« (Hugo 2020, V, 1, 15, 633).

45 Laforgue 2001, 172.

46 Hugo 2020, V, 4, 762.

47 Gély 1997, 64.

Hugos providenzialistischem Geschichtsbild etwa in den Gang der Geschichte,⁴⁸ der seinerseits jedoch transzendiert wird:⁴⁹ »Le livre que le lecteur a sous les yeux en ce moment, c'est, d'un bout à l'autre, dans son ensemble et dans ses détails, [...] la marche du mal au bien, de l'injuste au juste, du faux au vrai, de la nuit au jour, de l'appétit à la conscience, de la pourriture à la vie, de la bestialité au devoir, de l'enfer au ciel, du néant à Dieu.«⁵⁰ Auch die beschriebenen Begegnungen zwischen den verschiedenen (Haupt-)Figuren, die einerseits eine Art Klimax von Heroisierungsprozessen auszubilden scheinen, insofern sie sich wechselseitig zum Anlass heroischer Bewährung werden, fallen andererseits zunehmend mehrdimensional aus, da diese Formen ›heroischer‹ Interaktion von anderen Formen des Austauschs begleitet werden, die nicht ohne Auswirkungen auf die heroische (Selbst-)Deutung der Figuren im Roman bleiben. So steht der Bischof Myriel z.B. für Valjeans Begegnung mit göttlicher Gnade, Fantine führt ihm exemplarisch die Bedeutung des Selbstopfers für andere (hier für ihre Tochter Cosette) vor Augen, die Nonnen im Kloster Picpus lehren ihn Demut und befreien ihn von seinem (heroischen) Stolz, es ist die väterliche Liebe gegenüber Cosette, die ihn dazu führt, sich am Ende des Romans selbst zu opfern.⁵¹

Andererseits könnte man behaupten, dass diese Elemente nur einzelne Schritte auf Victor Hugos Weg darstellen, eine allumfassende, aus traditionellen Bezugskontexten des Heroischen herausgelöste, gleichsam anthropologische Lesart des Heroischen vorzuschlagen, die säkulare und religiöse Sichtweisen miteinander verbinden würde (vgl. auch die Formel des Erzählers, mit der der Roman genau an dieser Schnittstelle verortet wird: »Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini. L'homme est le second«⁵²). So wird Jean Valjean, als er in den Roman eingeführt wird und seinen heroischen Parcours beginnt, lediglich als »l'homme«, als Mensch, bezeichnet (später auch Champmathieu, ein Mann aus dem Volk, dem Valjean das Leben rettet, als dieser zu Unrecht verurteilt zu werden droht, weil man ihn fälschlich für Valjean gehalten hatte),⁵³ eine Anspielung auf die biblische Formel des *Ecce homo*, die im Roman des Öfteren eine Rolle spielt (z.B. bei der Beschreibung der Stadt Paris, »Ecce homo, Ecce Paris«). Seine schlussendliche Verwandlung

48 Gély 1997, 55.

49 Gély 1997, 58-59.

50 Hugo 2020, V, 1, 20, 663-664.

51 Gély 1997, 40-41.

52 Hugo 2020, II, 7, 1, 726.

53 Vgl. Drouet 2011, 15.

in einen sich opfernden (Märtyrer-)Helden scheint angesichts dieser christologischen Deutung Valjeans grundsätzlicher Natur, weil sich sein Opfer nicht nur auf die Personen in seinem Umfeld, sondern auf alle Menschen beziehen ließe. Die (Wunder-)Taten Valjeans – u. a. die Rettung zweier Kinder aus den Flammen, die Rettung Fauchelevents, bei der er einen schweren Wagen anhebt wie Christus sein Kreuz (im Roman heißt es in einer Kapitelüberschrift über Valjean, »Lui aussi porte sa croix«⁵⁴), die Rettung Champmathieus vor ungerechtem Urteil, der verletzte Marius, den er auf seinen Schultern durch die Kanalisation von Paris trägt – untermauern die Parallele zu den Wundertaten Jesu.

Der Schlusspunkt dieser Heldenreise, deren »éthos pastoral« immer stärker die Oberhand zu gewinnen scheint,⁵⁵ bestünde dann in der Feststellung von Cosettes Ehemann angesichts des sterbenden Jean Valjean: »Le forçat se transfigurait en Christ.«⁵⁶ Diese Feststellung verbindet den Beginn des Romans (Valjeans Auftauchen als freigelassener Sträfling auf Suche nach Obdach und Arbeit, seine schicksalshafte Begegnung mit dem Bischof Myriel, der als Gerechter eingeführt wird, »Un juste«, so die Überschrift des ersten Romankapitels) mit seinem Ende, der Transfiguration und Erlösung Valjeans, der für seine Missetaten gebüßt hat, u. a. für den als Mundraub zu entschuldigenden Diebstahl von zwei Goldmünzen, der ihn ins Zuchthaus bringt, sowie den Tod Fantines, an dem er sich mitschuldig fühlt.

Diese Verbindung einer Heldengeschichte mit der Geschichte eines Propheten (vgl. die Namensähnlichkeit von Jean Valjean mit Saint Jean, dem heiligen Johannes),⁵⁷ eines Märtyrers oder einer christologisch gedeuteten Erlöserfigur ist ein wesentliches Element einer erzähltechnischen Steigerungsform des Heroischen im Roman (↑Sakralisierung), ohne dass die Geschichte am Ende eine bestimmte Lesart vorgeben würde. Ihre heroischen Implikationen wie etwa die Bereitschaft der Figuren zum Selbstopfer lassen sich aber nicht nur auf Valjean alleine beziehen, jene »âme géante qui résume toute la misère sociale actuelle«,⁵⁸ sondern auch auf all die Revolutionärinnen und Revolutionäre bzw. Barrikadenkämpferinnen und -kämpfer in seinem Umfeld, die im Kampf für eine bessere Zukunft den eigenen Tod in Kauf nehmen.⁵⁹

54 Hugo 2020, V, 3, 4, 721.

55 Drouet 2011, 242.

56 Hugo 2020, V, 9, 4, 918.

57 Gély 1997, 40.

58 Hugo zit. n. Gély 1997, 40.

59 Rétat 2004, 181.

Die Verknüpfung säkularer und religiöser Elemente des Heroischen im Roman erfüllt vor diesem Hintergrund u. a. auch die Funktion, das Leid der Menschen in *Les Misérables* (↑[Mit-]Leid / Schmerz) historisch mit Blick auf die Zwangsläufigkeit einer bevorstehenden Revolution und eschatologisch mit Blick auf ihre Erlösung im Jenseits zugleich zu deuten. Rund um die Präsenz des Heroischen in *Les Misérables* entspinnt sich also eine komplexe, ihrerseits über das Heroische hinausgehende und nie ganz aufzulösende Dialektik von für die menschliche Kondition konstitutiven Faktoren bzw. Determinanten, von (historischer) Krise, Not und Notwendigkeit auf der einen Seite, von Fortschritt, Revolution,⁶⁰ Freiheit und Erlösung auf der anderen.

Das Heroische und der gesellschaftliche Fortschritt

Die besondere Wirkung dieses Textes auf sein Publikum beruht auf Victor Hugos mitunter irritierendem Versuch, das Heroische als individuellen wie gesellschaftlichen Handlungsimpuls zu beschreiben und als historische, aber zugleich auch transzendente Kraft zu postulieren und es – bezogen auf seine gesellschaftlichen Bezugsfelder, ihr Personal sowie ihre Handlungen – dabei zu entgrenzen und derart zu multiplizieren, dass das Phänomen unspezifisch zu werden droht. Es ist eine Sache, z. B. Heroismus und christliche *humanitas* zusammenzudenken (dafür gibt es historische Vorbilder) – die in *Les Misérables* beschriebenen, immer neuen Ausprägungsformen und Kontexte heroischen Handelns jedoch erscheinen zumindest auf den ersten Blick nicht immer als offensichtliche heroische Bewährungsfelder – Kampf gegen Unwissenheit und für Bildung, gegen Ausbeutung und für die *générosité* (ein traditionelles heroisches Attribut, das nun in ökonomischer Perspektive aktualisiert wird), gegen den Hunger und für soziale Gerechtigkeit und Freiheit etc. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass Valjeans Heldenreise zugleich (und ein wenig widersprüchlich) auch einen Bildungsparcours darstellt, bei dem er u. a. das Alphabet, technische Fertigkeiten (»la science des muscles«)⁶¹ und kaufmännisches *Know how* erlernt und damit Wissen erwirbt, das ihm den Zugang zur Gesellschaft erleichtert.⁶² Auf diese Weise gelingt es ihm zumindest zeitweilig, unter dem Pseudonym M. Madeleine als Bürgermeister der Stadt Montreuil-sur-

⁶⁰ Reynaud 2004.

⁶¹ Hugo 2020, I, 2, 7, 202.

⁶² Drouet 2011, 232–236.

Mer und zugleich als Unternehmer zu wirken. Valjeans Bildungsgang und gesellschaftliches Engagement korrespondieren dabei mit dem ebenso politischen wie in Hugos Verständnis heroischen Motto, das er seinem Roman vorangestellt hat, demzufolge die Publikation eines Romans wie *Les Misérables* solange gerechtfertigt sei, wie auf der Erde »une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers« existiere, wie »les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit« nicht gelöst seien, wie »ignorance et misère« vorherrschten.⁶³

Auf der einen Seite besteht somit durch die scheinbare Ubiquität und Allzuständigkeit des Heroischen die Gefahr, dass es als Leitkategorie und Lektüreschlüssel dieses Romans seine Bedeutung einbüßt. Andererseits präsentiert Hugo seine Auseinandersetzung mit dem Heroischen, und dies sichert gewissermaßen die Relevanz dieser Kategorie, konsequent vor dem Hintergrund der Omnipräsenz einer die zeitgenössische Gesellschaft (und sicher nicht nur diese) prägenden physischen und – diese Ausweitung ist für die Aktualisierung und Ausweitung von Hugos Verständnis des Heroischen wesentlich – strukturellen Gewalt. Und es ist in diesem Zusammenhang sicher nicht die geringste der im Roman entfalteten heroischen Paradoxien, dass die Gewalt als eines der traditionellen Merkmale des Heroischen – gerade Jean Valjean ist zu Beginn des Textes jähzornig und gewalttätig⁶⁴ – im Handlungsverlauf verwandelt wird, eine utopische Transformation, die am Ende als das Vermächtnis Valjeans begriffen werden kann.

⁶³ Hugo 2020, 81.

⁶⁴ Drouet 2011, 253–254.

10 Thomas Struths Museumsfotografien (1989)

Leerstellen des Heroischen im Historienbild

Die starke Affizierungsmacht (↑Affizierung) von Historienbildern scheint zeitunabhängig. Thomas Struths Fotografie *Louvre 4* von 1989 eröffnet den Blick in die Salles Rouges im Pariser Louvre, in dem Théodore Géricaults monumentales Historiengemälde *Floß der Medusa* von 1819 hängt (Abb. 31). Dieses gilt als eines der wirkmächtigsten Bilder der Kunstgeschichte.

In der Fotografie stehen mehrere Besucher:innen unterschiedlicher Nationen mit dem Rücken zu den eigentlichen Betrachter:innen der Fotografie. Gemeinsam sind sie in die Bildrezeption versunken und laden die Rezipient:innen der Fotografie dazu ein, es ihnen gleichzutun, indem sie den Blick von der linken Bildecke in die Tiefe des ↑Raumes lenken. In ihrer kontemplativen Haltung geben die Museumsbesucher:innen eine Handlungsanweisung für die konzentrierte Betrachtung eines der zentralsten Werke der europäischen Kunstgeschichte vor. Als Rückenfiguren gewähren sie imaginäre Teilhabe, schließen jedoch gleichzeitig aus, indem sie einzelne Partien am unteren Rand des Gemäldes verdecken, den Blick dadurch teilweise verstellen und in ihrer Haltung ihre Regungen nur erahnen lassen. In der Doppelfunktion aus evozierter Partizipation und verweigertem Einblick folgt Struths Museumsfotografie einem Merkmal der romantischen ↑Ästhetik.¹ Der ↑Appell zur emotionalen Ergriffenheit durch das Bildgeschehen geht in romantischen Gemälden mit einer gleichzeitigen Verweigerung von räumlicher Zugänglichkeit einher. Ein- und Ausschluss bilden die Pole einer paradoxen ästhetischen Erfahrung, in deren Zentrum eine affizierte Bildrezeption steht.²

Géricaults Gemälde entfaltet dagegen einen starken immersiven Sog. Dementsprechend scherzten zeitgenössische Besucher:innen während der ersten Präsentation des Bildes im Salon, sie bekämen nasse Füße. Selbst wenn die Betrachter:innen Struths großformatiger Fotografie *Louvre 4* mit den Maßen 179,3 Zentimeter mal 213,2 Zentimeter in einem Museum mit ähnlich niedriger Hängung wie die Besucher:innen des Louvres begegnen, teilen sie jedoch nicht die gleiche Intensität der Bildwirkung. Anstatt im Meer oder auf dem schwankenden Floß zu stehen, verbleiben die Betrachter:innen vor Struths fotografiertem

1 Prange 2019, 125–167.

2 Für das Motiv der Seenot vgl. Bertsch 2018, 59–70.



Abb. 31 Thomas Struth: *Louvre 4*. © Thomas Struth.

Museumsinterieur auf sicherem und trockenem Grund. Zwischen dem Gemälde und ihnen befindet sich nämlich das museale Interieur als eine distanzierende Schwelle. Der Ereignischarakter von Géricaults dramatischer Schiffskatastrophe verwandelt sich dadurch in die künstlerische Reflexion über die Evokation von Nähe und Distanz und den Affizierungsgrad (↑Affizierung) von Historienmalerei. Struth arbeitete in der Erstellung seiner Fotografien nicht im Verborgenen, wurde von den meisten Besucher:innen nicht als Beobachter, sondern als ein Mitarbeiter des jeweiligen Museums interpretiert und darum nicht weiter beachtet.³ Das Selbstverständnis des Malers als Zeuge unbeobachteter Affizierungsprozesse bezieht sich auf die Rezeption von Historienbildern, die Struth in den panoramahaften Maßen seiner Fotografien formal wiederholt. *Louvre 4* ist eine Auseinandersetzung mit der besonderen Intensität von Affizierungsdynamiken mit Blick auf das Zusammenspiel von heroischer Darstellung, formaler Gestaltung und den mit der ↑Gattung verbundenen Rezeptionserwartungen.

³ Enweuor 2017, 308.

Die vorliegende Studie untersucht keine Held:innendarstellungen. Stattdessen beschäftigt sie sich mit Prozessen der Heroisierung, die Struth sichtbar macht und auf drei Ebenen zur Diskussion stellt. Zum einen verhandelt das fotografierte Gemälde Géricaults das Heroische im Motiv des Schiffbruchs, zum anderen führt die fotografierte Betrachtungssituation zu einer Thematisierung von Heroisierungsprozessen auf der Ebene der Rezeption. Die Versunkenheit der Besucher:innen in das Gemälde macht drittens die eigene Rezeptionserfahrung bewusst. Dementsprechend gilt es, in der Analyse von Struths Fotografie ein internes und ein externes ↑affektives Arrangement auseinanderzuhalten. Hieraus ergibt sich eine kritische Verhandlung der sogenannten *longue durée* des Heroischen unter Berücksichtigung einer zeitlichen Differenz, die historische und gegenwärtige Heroisierungspraktiken und -prozesse voneinander unterscheidet.

Die Krise des Historiengemäldes: Eine Krise heroischer Affizierung?

In *Louvre 4* konzentriert sich Struth auf die Rezeption eines Historiengemäldes, das die Aufgabe der Malerei zur Beglaubigung von Heldentaten, ihrer Re-Inszenierung und ihrem affizierenden Potenzial im Dienst einer nationalen Selbstvergewisserung kritisch hinterfragt. Als Géricault sein Gemälde über den Untergang der *Méduse* 1819 im Salon ausstellte, erregte es nicht nur aufgrund der Motivwahl, sondern auch wegen seiner realistischen Darstellungsweise großes Aufsehen. Der Maler zeigte die Ereignisse nach dem Schiffsunglück der französischen Fregatte vom 2. Juli 1816 vor der Küste Westafrikas, die auf politische Fehlentscheidungen zurückzuführen waren und zu einer menschlichen Katastrophe führten.

Unter der Restaurationsregierung und dem Marineminister François Joseph Du Bouchage waren Adlige aus dem Exil zurück in ihre Ämter gelangt, aus denen sie entweder vertrieben worden waren oder die sie nie ausgeführt hatten; so auch der Kapitän der *Méduse*, Hugues Duroy de Chaumareys.⁴ Dieser hatte nie zuvor das Kommando über eine größere Flotte geführt und war seit über 25 Jahren nicht zur See gefahren. Nachdem das Schiff auf Grund gelaufen war, rettete sich die Mannschaft in die Boote, von denen es jedoch nicht genügend gab. Darum wurde ein Floß gebaut, das von den Booten gezogen werden sollte. Allerdings begingen die Soldaten in den Rettungsbooten Verrat

4 Wedekind 2014, 235–253.

an den restlichen Passagieren, indem sie die Seile zum Floß kappten. Das Floß trieb daraufhin 14 Tage lang auf dem offenen Meer, bevor es von dem Schiff *Argus* entdeckt wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren von den 150 Passagieren bereits 135 an Hunger und Erschöpfung gestorben. Vor der Rettung kam es zu Szenen des Kannibalismus.⁵

Géricault wählte für sein Motiv nicht den Moment der Rettung, sondern den der hoffnungslosen Enttäuschung: Nach der ersten Sichtung verschwand die *Argus* noch einmal am Horizont und entdeckte die Schiffbrüchigen erst später zufällig, als sich diese bereits zum Sterben hingelegt hatten. Die Konzentration auf eine Szene der Stagnation und Hoffnungslosigkeit bedeutet eine Absage an den narrativen Gehalt und einen Helden bzw. eine Heldin als Handlungsträger – damals die zentralen Aufgaben des Genres der Historienmalerei.⁶ Revolutionär war für Géricaults Zeit die leere Mitte einer Komposition, die dem Format einer klassischen Affektpyramide folgt, also einer Dreieckskomposition, die sich um eine zentrale Adorationsfigur bildet und in der religiösen Malerei Transzendenz symbolisiert. Wie eine Klammer umfasst die pyramidale Komposition den einstigen Platz der Hauptfigur und verweist auf ihre Absenz inmitten des dramatischen Geschehens. Gregor Wedekind interpretiert diesen Kunstgriff als eine Kritik an der heroisierenden Aufgabe des Historienbildes, was die Modernität Géricaults ausmache:

Insofern hat man es mit einem modernen Historienbild zu tun, das, um durch den heldischen Körper der wahren Nation die Gloire des guten Frankreichs repräsentieren zu können, nicht länger den Körper des Königs, sondern den des zwar leidenden, aber sich aufbäumenden und einer besseren Zukunft zugewandten Volkes vorzeigt. Der Bezugspunkt für die Vergegenwärtigung des Historischen ist nicht mehr der absolutistische Monarch, sondern der Volkskörper.⁷

Anstelle des zentralen Held:innenkörpers begegnen die Betrachter:innen einem unübersichtlichen, gar chaotischen Bildgeschehen, in dem das Leiden Vieler heroisiert wird. Die Bildgattung fungiert nur als eine formale Klammer, die jene mit dem Genre verbundenen Erwartungshaltungen an die Darstellung einer heroischen Handlung weckt. Das Gemälde eröffnet ein Partizipationsangebot an einem intensiven ↑Affekt – dem übermenschlichen und damit heroisierten ↑Leid –, jedoch ohne eine

⁵ Wedekind 2014, 236.

⁶ Wedekind 2014, 238.

⁷ Wedekind 2014, 238.

hoffnungsbringende Monumentalfigur: Das Heroische kippt dadurch in das Hoffnungslose. Oder, um mit den Worten Wedekinds zu sprechen: Das Gemälde bringt eine »Tragödie ohne Helden, eine Szene physischen Leidens ohne Erlösung zur Anschauung«.⁸

In Anlehnung, aber auch Weiterführung Wedekinds sei hier die These aufgestellt, dass die Intensität heroischer ↑Affizierung gerade *durch* das Fehlen eines Helden bzw. einer Heldin deutlich wird, nämlich in der verdichtenden kompositionellen Rahmung der genannten Affektpyramide. In ihr formiert sich eine ›Leerstelle des Heroischen‹, die die Antizipation an eine erlösende Orientierungsfigur aufruft, um in ihrem Fehlen den Betrachter:innen ihre eigenen Erwartungshaltung bewusst zu machen.⁹ Der Blick auf das sinnlose ↑Leid der einzelnen Protagonisten der Katastrophe lässt nach Schuldigen fragen, woraus sich ein Interesse an den verborgenen Machtstrukturen speist, die für das menschliche Drama verantwortlich waren. Das ↑Mitleiden am Elend der Schiffbrüchigen tritt in ein Spannungsverhältnis zur Distanz am Bildgeschehen und einem Interesse an dem, was ›hinter‹ der Darstellung liegt.

Die Suche nach einer Schuld am menschlichen Drama bleibt trotz seiner affektiven Wirkung letztlich ungewiss, was die Vieldeutigkeit von Géricaults Werk ausmacht. Anstelle einer Polarisierung in Held:innen und Opfer zerfällt die Komposition in einzelne Figuren und Figurengruppen und ihr jeweiliges Leiden, was auf eine Heterogenität des Volkskörpers hinweisen könnte. Zeitgenössische Deutungen des Gemäldes fielen dementsprechend vielfältig aus. Der Blick auf das Leiden, insbesondere gesellschaftlich Niedriggestellter, wie *People of Colour*, wurde u.a. als Kritik an der Unterdrückung einzelner sozialer Klassen oder an der Sklaverei gedeutet, die erst 1848 in Frankreich abgeschafft wurde.¹⁰

Im Vordergrund des Gemäldes rekurriert Géricault auf die barocke Pathosformel (↑Pathos) der Pietà, hier in der Abwandlung eines über den ↑Tod seines Sohnes sinnierenden Vaters.¹¹ Als inhaltsleeres Zitat hat diese Figurengruppe die für die Pathosformel notwendige Intensität verloren: Nicht physisches ↑Leid höchster Erregung, sondern im

8 Wedekind 2014, 251.

9 Es handelt sich hier um eine freie Adaption von Wolfgang Isters Konzept der Leerstelle in der Tradition Max Imdahls, und zwar mit spezifischem Augenmerk auf die zeitliche Verdichtung durch Leerstellen und ihre Fähigkeit, Rezipient:innen zu aktivieren (vgl. Imdahl 1996, 424-455). Vgl. auch die Ausführungen zur Leerstellenthematik in Kapitel 13 in diesem Band (↑Erhabenes).

10 Weier 2014.

11 Wedekind 2014, 244.

Gegenteil völlige Resignation bestimmt den Affektpegel des Bildes und durchkreuzt damit die auf motivischer und formaler Ebene aufgerufene Erwartung an eine heroische Darstellung. Indem der ältere Mann melancholisch aus dem Bild herausblickt und der Hoffnung buchstäblich den Rücken kehrt, lässt er die Betrachter:innen teilhaben an seinem unumkehrbaren Verlust. Der grenzüberschreitende Blick zieht ↑Aufmerksamkeit auf sich, wodurch der Ausdruck innerer Leere an die Stelle des Heroischen tritt.

Gabriele Brandstetter und Beate Söntgen haben mit Verweis auf Édouard Manet ein zitathaftes Arbeiten der modernen Malerei an barocken Pathosformeln festgestellt, die in ihrem Nachleben von einer gewissen Nüchternheit geprägt sind.¹² Ihre Diagnose eines sogenannten leeren ↑Pathos der Moderne ist Teil einer kunsthistorischen Beschäftigung mit dem Verlust von heldischen Figuren und markiert einen Wandel in der Tradition des Historienbildes.¹³ Die künstlerische Abarbeitung am Heroischen findet sich bei Malern wie Francisco de Goya, Jean Léon Gerôme und Édouard Manet im Motiv des gewaltsamen Heldentodes (↑Tod) und manifestiert sich in dessen Dezentrierung oder Darstellung als ruhmlos liegengelassener Leichnam. Die Abwertung des Heroischen im Bild bei seiner gleichzeitigen Persistenz als Thema hatte eine Aufwertung der Rezipient:innen als von nun an das Heroische selbst gewichtende Instanzen zur Folge.¹⁴ Dies ist eine größere Linie innerhalb der Kunstgeschichte, die insofern von Belang ist, als Struth fragt, welchen Stellenwert das Historienbild als Genre des Heroischen in der Gegenwart hat.

Struth knüpft somit an einen Diskurs in der Kunstgeschichte an, demzufolge das Auftreten von Held:innen zwar erwartet wird, diese im Bild jedoch nicht länger über eine ↑Agency verfügen oder ganz fehlen. Wolfgang Kemp bezeichnet diese Entwicklung als eine Trivialisierung des Helden (und seines ↑Todes), die durch die beständige Umwertung dessen, was ein Held oder eine Heldin im Kontext der Französischen Revolution und den folgenden politischen Machtwechseln sei, ausgelöst wurde.¹⁵ Söntgen reiht Struths Historienfotografien in ebendiese Entwicklung ein, wenn sie in ihnen Momente einer zeitlichen Verdichtung sieht, die ein Versprechen auf Teilhabe und Augenzeugenschaft geben.¹⁶

12 Brandstetter und Söntgen 2012.

13 Vgl. hierzu Busch 2014, 221–233; Kemp 1995, 101–123.

14 Busch 2014, 228.

15 Kemp 1995, 111.

16 Söntgen 2007, 49–68.

Louvre 4 spitzt die Metareflexion über das Heroische im Historienbild zu, da an die Stelle des Heldentodes die Leerstelle des Heroischen tritt: Die Erwartung an einen Heros als erlösende Instanz bleibt unbeantwortet. Die Leerstelle des Heroischen meint somit nicht nur das Fehlen einer heldischen Figur, sondern ein Arrangement aus Gegenstand (dem Historienbild), der von ihm aufgerufenen Erwartungshaltung und dem kulturell vorgeprägten ↑Publikum. Sogar die Abwesenheit einer heldischen Figur führt in einem heroisch geprägten Genre zu ihrer imaginierten ↑Präsenz; im Fehlen eines gestalthaften Fokus der Szene werden Heroisierungsprozesse bewusst reflektierbar. Heroische Leerstellen intensivieren demnach heroische Effekte, laden aber gleichzeitig zur Deheroisierung ein, indem sie die Betrachter:innen in ein ↑affektives Arrangement einbinden und dieses gleichzeitig zur Disposition stellen.

Bilder im Bild und sinnentleertes Pathos: Heroische Präsenz

Bilder im Bild sind in der Kunst seit dem späten Mittelalter Gegenstand der theoretischen und ästhetischen Reflexion. Sie eignen sich als eine Art Metakommentar: Häufig evozieren sie den Eindruck einer Gegenwärtigkeit des Dargestellten, also einen Ereignis- und Mimesischarakter der Szene, indem sie das Bild als ein vermittelndes und das Auge täuschendes Medium thematisieren.

Die Reflexion der Betrachtungsebene im Bild ist ein fester Bestandteil der europäischen Malerei und Kunsttheorie seit dem späten 15. Jahrhundert. Jan van Eycks Arnolfini-Portrait von 1514 bezeugt beispielsweise durch eine innerbildliche Spiegelung die Anwesenheit zweier Figuren, die des Malers und eines weiteren Zeugen der eheähnlichen Verbindung (Abb. 32 und 33). Hierdurch verschränken sich einerseits die Produktions- und Rezeptionsebene des Bildes, andererseits wird den Betrachter:innen ein Angebot zur imaginären Teilhabe gemacht. Vera Beyer verweist auf die historische Differenz, die entsteht, sobald sich die Betrachter:innen durch veränderte Lebensgewohnheiten und Kleidung nicht länger mit den Figuren im Bild identifizieren können.¹⁷ Das Auseinanderfallen von innerer und äußerer Einheit (oder Bild- und Betrachtarraum) führe zu einem abgeschwächten Ereignischarakter der gemalten Alltagsszene, d.h. einem Verlust der Teilhabe- und Beglaubigungsfunktion der Rezipient:innen. Eine ähnliche Wirkung haben innerbildliche Rahmungen durch Gemälde im Bild, die zunächst in

¹⁷ Beyer 2010.



Abb. 32 und 33 Jan van Eyck: *Arnolfini Portrait*, 1434, Öl auf Eichenholz, 82 × 60 cm, Inv. Nr. NG186, National Gallery, London.

der religiösen Malerei zu finden sind, von wo aus sie als Motiv in die Interieurmalerie wandern. Auf einer Metaebene kommentieren innerbildliche Gemälde das dargestellte Thema/Geschehen der Hauptszene, indem sie es in Gestalt biblischer oder mythologischer Held:innen moralisch deuten.¹⁸ Zudem unterstreichen innerbildliche Gemälde durch ihre ›Gemaltheit‹ den Wirklichkeitscharakter der Hauptszene. Ähnlich verhält es sich bei Struth, bei dem zunächst die Gemaltheit von Géricaults *Floß der Medusa* den realistischen und immersiven Charakter des Museumsinterieurs evoziert.

Allgemein führen Bilder im Bild jedoch zu einer spannungsvollen ↑Af-fizierung: Einerseits steigern sie die Suggestion der Partizipation an der alltäglichen Hauptszene, andererseits markieren sie auch die Momente, in denen die Kunst über das Alltägliche hinausgeht, indem sie dieses in einen übergeordneten (religiösen oder mythologischen) Kontext einordnet. Bilder im Bild verhandeln somit die künstlerische Inszenierung von Wirklichkeit und liefern zugleich einen Gegenwartscommentar.

Indem Struth in *Lowre 4* ein Historiengemälde zitiert, weckt er Erwartungen an eine semantische Verbindung zwischen der Schiffskata-

¹⁸ Kemp 1996.

strophe und dem Geschehen im musealen Präsentationsraum. Da jedoch zwischen der historischen Schiffskatastrophe und ihrer Betrachtung im Museum wenig Zusammenhang besteht, entwickelt sich der Eindruck einer unüberbrückbaren Distanz beider Bildebenen. Diese bewirkt auch eine zunehmende Beziehungslosigkeit zwischen dem Bildraum der Fotografie und ihren eigentlichen Betrachter:innen, also dem internen Rezeptionsgefüge. Das Auseinanderfallen zwischen innerem Arrangement (hier der Museumsbesucher:innen und Géricaults Gemälde) und äußerem Arrangement (hier der eigentlichen Betrachter:innen und Struths Fotografie) verstärkt sich mit der Zeit unaufhaltsam. Die historische Differenz, die zwischen Géricaults Historiengemälde und seinen Rezipient:innen aus dem 20. Jahrhundert besteht, wird also in dem Maße größer, wie sich die Kleidung der Museumsbesucher:innen aus den 90er Jahren von der Mode der aktuellen Rezipient:innen von Struths Fotografie unterscheidet.

Struths Museumsfotografie *Louvre 4* steht damit in der Tradition einer Kritik an heroischer ↑Affizierung, die in Géricaults *Floß der Medusa* ihren Ausgangspunkt hat, jedoch über die Persistenz des heroischen (†) Affekts im Zeitalter des Verlustes der Held:innenfigur hinausgeht, indem sie die Wirkmacht heroischer Affizierung als zeitunabhängiges Phänomen in Zweifel zieht.

Transparente und opake Bildoberflächen: Heroische Unschärfe

Das Ausbleiben heroischer ↑Affizierung bzw. ihr Diskursivwerden provoziert auch eine Auseinandersetzung mit dem Heroischen als einem präreflexiven Effekt. Struth nähert sich diesem Thema durch die Verhandlung von Augenzeugenschaft. Motivisch findet sich das Thema bereits in Géricaults Gemälde. Am äußersten Rand des Floßes am Mast stehen die beiden Autoren Alexandre Corbard und Jean Baptiste Henry Savigny, die wegen ihres späteren Berichtes über die Katastrophe von 1817 verleumdet wurden. Ihnen verdankte Géricault wichtige Informationen für seine malerische Rekonstruktion der Ereignisse.¹⁹ Für den Künstler war die Einbindung der beiden Augenzeugen wichtig, um die Ereignishaftigkeit seines Gemäldes zu unterstreichen.

Struth wiederum stellt den Eindruck von Gegenwärtigkeit und Partizipation an einem historischen Ereignis zur Diskussion, insofern er Géricaults Spiel mit der affizierten Augenzeugenschaft aufgreift

¹⁹ Wedekind 2014, 249.

und sie mit Blick auf die Historienmalerei und ihre Aufgabe der Vergegenwärtigung geschichtsschreibender Momente befragt. Indem Struth nicht allein das Gemälde, sondern auch dessen Rezeption im Museumskontext fotografierte, evozierte er eine Deheroisierung des gemalten ↑Leids.²⁰ Anstelle einer fiktiven Teilnahme an der dramatischen Szene auf offenem Meer wird die Betrachtungsvorgabe des Gemäldes zur Partizipation und Immersion in das Geschehen auffällig, d.h. die Art und Weise, wie das Bild dazu anhält, sich vor ihm zu positionieren und sich zu ihm zu verhalten. Dem Wirklichkeitsversprechen des Historienbildes steht die Einsicht in dessen Konstruiertheit für einen impliziten Betrachter:innenstandpunkt gegenüber. Schließlich erkennt das ↑Publikum vor Struths großformatiger Fotografie, dass die vom Tuschschwenker, den beiden Autoren und der Vater-Sohn-Konstellation gebildeten senkrechten Achsen im Bild jeweils durch eine betrachtende Person im Louvre über das Bild hinausgehend verlängert werden. Auffällig wird somit ein formaler Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren auf dem Floß und ihren Rezipient:innen im Museumsraum. Géricaults Gemälde erweist sich als ein aktiver Agent innerhalb eines ↑affektiven Arrangements: Das Bild konstituiert sein Publikum und ebenso – so die logische Folge – verhält es sich auch mit der externen Betrachtungssituation vor Struths Fotografie.

Gemälde und Fotografie weisen den Rezipient:innen spezifische Positionierungen im Bildraum zu und geben Wahrnehmungsweisen vor. Folglich werden sich in der Betrachtung der Museumsszenen die Rezipient:innen von Struths Fotografien ihrer eigenen auf Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten beruhenden Erwartungshaltungen bewusst. Künstlerische Strategien zur Darstellung und Evokation des Heroischen werden klar konturiert; der Heroisierung als präreflexiver Wirkung tritt damit die Deheroisierung als reflexive Einsicht gegenüber.

Heroisierung des Medialen: Sinnentleertes Pathos und affizierende Unschärfe

In der Fotografie *Louvre 4* ist die Museumsbesucherin im blauen Mantel farblich mit dem Meer verbunden. Die Dreieckskomposition im Bild findet zudem ein Echo in der Aufreihung der Besucher:innen, deren ↑Aufmerksamkeit dem hoffnungsvollen Blick der Figuren auf den Horizont folgt: Das interne und das externe Arrangement der

²⁰ Richardson und Schwankweiler 2018, 166-177.

Figuren verschränkt sich.²¹ Für die Betrachter:innen der Fotografie als Teilhaber:innen am bildexternen Rezeptionsarrangement hat dies wiederum den gegenteiligen Effekt. Prinzipien der Wiederholung und formalen Gestaltung zwischen Museumsraum und Gemälde führen dazu, dass der affektive Eindruck einer Gegenwart des Gemalten als etwas vorgeführt wird, das komponiert ist, und zwar durch die Auswahl des Künstlers. Den Rezipient:innen der Fotografie ermöglicht die Inszenierung der formalen Gestaltung eine Reflexion über heroische Wirkmechanismen und ihre Kritik. Das Heroische entlarvt sich als ein Phänomen der Zuschreibung.

Struths Fotografien von Museumspräsentationen stellen damit heroische Bildformeln im kulturellen Gedächtnis und in ihrer nationalen Bedeutung infrage.²² *Lowvre 4* reflektiert die »gegenseitige Abhängigkeit von Bild- und Geschichtsbegriff«, in deren Kern das Heroische bzw. die an das Heroische gerichtete Erwartungshaltung und seine Wirkkraft stehen.²³ Hierzu setzt sich Struth mit der »Aushöhlung« von Pathosformeln auseinander und dem, was Kristin Marek ein »negative[s] Historienbild[...]« nennt.²⁴ Darunter versteht sie Gemälde, die paradigmatisch den Traditionsbruch in der Moderne repräsentieren, indem sie Darstellungsformeln ihrer inneren Intensität berauben. Bilder – wie Géricaults *Floß der Medusa* – wecken durch die Einbindung des Heroischen als Leerstelle eine Sehnsucht nach Orientierung. Diese war vormals gegeben durch die künstlerische Darstellung exzeptioneller Figuren als Handlungsträger:innen. Historienfotografien, die negative Heroisierungen vermitteln, ersetzen die antizipierte Sehnsucht durch auffällig konstruierte Kompositionen und formale Entsprechungen, die sie der ästhetischen Reflexion zugänglich machen.

Sie [die Komposition] führt den Blick auf keinen Helden zu, sondern lenkt ihn konterkarierend über sich immer wieder ausbremsende, ablenkende Diagonalen, die in den verschiedensten Winkeln aufeinanderstoßen, über die Bildfläche in die Bildtiefe. Referenz sind allein formale, koloristische, nicht aber die ehemals inhaltlichen Kriterien der Gattung.²⁵

²¹ Belting 2005, 115.

²² Belting 2005, 110.

²³ Belting 2005, 111.

²⁴ Marek 2008, 66.

²⁵ Belting 2005, 116.

Durch das Offenlegen formaler Prinzipien ohne heroischen Fluchtpunkt hinterfragt Struth die Wahrnehmungsbedingungen historischer Darstellungen und ihrer Traditionen. Geschichtsschreibung und ihre Held:innen erweisen sich als ein Konstrukt, das von unterschiedlichen künstlerischen Darstellungsmodi und dem Realitätscharakter verschiedener Medien abhängt.

Gerade Fotografien haften die Annahme des Dokumentarischen an. Indem Struth mit dem Genre der Historienfotografie experimentiert, transferiert er jedoch nicht etwa die Aufgabe der Heroisierung und Geschichtsschreibung in ein neues Medium. Stattdessen befragt er eine kunsthistorische Tradition und die mit ihr verbundenen Wahrnehmungskonventionen. Für die Fotografie bedeutet dies, dass die »technisch-medialen Bedingungen der Produktion von bildlicher Evidenz« selbst thematisch werden.²⁶ Die Evidenz des Heroischen im Bild erweist sich dadurch als ein Ergebnis des Zusammenspiels von künstlerischer Darstellung und Fotografie als einem Medium, dem eine besondere Realitätsnähe zugeschrieben wird.²⁷ Struth spielt mit diesen Erwartungen an ein Genre und an ein spezifisches Medium, indem er das Verhältnis von Bild, medialer Darstellung sowie von Wahrnehmung und Geschichtsschreibung zur Disposition stellt.

Dies zeigt sich auch darin, dass *Louvre 4* Wahrnehmung sichtbar macht. Einzelne Partien des Bildes sind unscharf wiedergegeben, wodurch sie eine Bildwerdung von Wahrnehmung suggerieren.²⁸ In *Louvre 4* liegt der Fokus der Kamera auf dem Bildzentrum und der Pietà-Gruppe, während die übrigen Elemente des Bildes unscharf sind. Hierdurch wird der Blick der Betrachter:innen auf die heroische Leerstelle und das ↑Pathos der Hoffnungslosigkeit gelenkt. Für die Rezipient:innen der Fotografien entsteht der Eindruck, als hätten sie teil an dem vergangenen Wahrnehmungserlebnis der Museumsbesucher:innen, das über die Fotografie vermittelt wird. Das Sehen, das ebenfalls Unschärfen am Rande des Fokus aufweist, wird dadurch sichtbar; gleichzeitig werden Affektintensitäten im Bild betont.

Schon in Géricaults Gemälde bewirkt die sinnliche Oberflächen-

²⁶ Belting 2005, 120.

²⁷ Das Verhältnis von Realitätsnähe und Fotografie ist komplex und kann hier nur angedeutet werden. Dieser Artikel bezieht sich auf die Rolle von Fotografien im Kontext von menschlichem Leid wie Krieg und Terror. Nach Hana Gründler drängt Gewalt darauf hin, Bild zu werden. In der Sichtbarwerdung des Leids in der Fotografie verlangt das Grauen nach einer aktiven Auseinandersetzung. Hierdurch werden die Betrachter zu (un-)moralischen Voyeuren (vgl. Gründler 2019, 203).

²⁸ Schneemann 2019, 84.

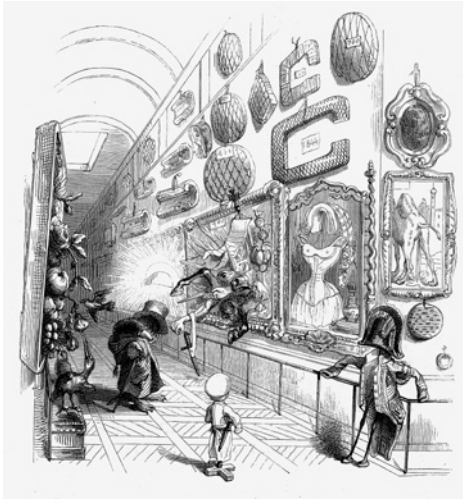


Abb. 34 Jean-Jacques Grandville: Illustration aus dem Kapitel *Le Louvre des marionnettes*. In: *Un autre monde*, Paris 1844.

gestaltung, besonders in der diffusen Unschärfe der Meeresgisch, eine Art »affektive Energie« bzw. affektive Aufladung des Bildes.²⁹ Diese führt dazu, dass die ästhetische Wahrnehmung und nicht das menschliche Drama zum eigentlichen Ereignis der Rezeption wird. Die Absage an eine transparente Wirkung der Bildoberfläche zugunsten einer gesteigerten Opazität war Thema der französischen Kunstkritik und entzündete sich am Beispiel der Exponate im Pariser Salon. Bemerkt wurde eine sich verstärkende körperliche Adressierung der Betrachter:innen durch einen

die haptischen Sinne ansprechenden Farbauftrag, der eine gleichzeitige Markierung und Absenkung der ästhetischen Schwelle zwischen Bild- und Betrachter:innenraum zur Folge hatte.³⁰ Diese bedeutete je nach Intensität weniger einen Sog ins Bild als eine Bewegung des Dargestellten in den Betrachter:innenraum. Es handelte sich also um einen gegenläufigen Moment der Grenzüberschreitung, der als ein Ausstieg der Bildheld:innen in die Ausstellungsräume karikiert wurde. Adressiert wurde das ↑Publikum mit seinem Seh- und Tastsinn.

Prägnant ins Bild gesetzt hat diese intensivierte somatische Wirkung der modernen Malerei der Karikaturist Grandville, indem er überzogene Szenen aus dem Salon zeigt, in denen das Meer aus Seestücken in den Betrachter:innenraum ausläuft oder Held:innen von Schlachtenbildern ahnungslose Besucher:innen attackieren (Abb. 34 und 35). Der Eindruck einer »lebendigen Gegenwart, an der der Betrachter selbst Teil hat«, ³¹ war plötzlich von der ↑Gattung ungebunden, er stellte sich durch ein differenziertes Spiel von Transparenz und Opazität ein. Gleichzeitig wurde in der Schwellenerfahrung von Ein- und Austritt die

²⁹ Kemp 1996, 50.

³⁰ Wagner 2018, 87–104.

³¹ Wagner 2018, 90.

Grenze zwischen Bild- und Betrachter:innenraum zunehmend thematisch.

Die körperliche ↑Affizierung der Betrachter:innen durch eine sinnliche Intensität des Farbauftrags beschäftigte bereits den Kunstkritiker Denis Diderot, der im Pariser Salon von 1760 wirkungsästhetische Studien anstellte. Diderot besuchte die Ausstellung gleich zweimal, einmal, um seine eigenen Reaktionen auf die Werke zu notieren, und ein anderes Mal, um die emotionalen Regungen der Museumsbesucher:innen zu studieren.³² In seinen Salonkritiken bemerkte er eine intensiviertere affektive Wirkung in der Betrachtung von Gemälden, die partielle Unschärfen einzelner Bildpartien zeigen.³³ Die Evokation der physischen Teilhabe an einem Ereignis, das durch malerische Mittel sinnlich und damit besonders lebendig wiedergegeben wurde, hat nach Diderot einen paradoxen Effekt: Evoziert werde (hier mit den Worten Oliver Kases) eine »Verinnerlichung des Bildes, für das die bemalte Fläche der Leinwand zum vorübergehenden Hindernis wird.«³⁴

Michael Fried, der im Rekurs auf Diderots Salonkritik Versenkungsfiguren in der Malerei untersucht hat und diese als eine Rezeptionsanleitung für die Bildbetrachtung interpretiert,³⁵ sieht in der Wirkung von Struths Fotografien ein Angebot zur Teilhabe an einem Seherlebnis bei gleichzeitiger Betonung historischer Differenz. Der Eindruck, zum Teil des innerbildlichen Arrangements zu werden, ergebe sich dadurch, dass



Abb. 35 Jean-Jacques Grandville: Illustration aus dem Kapitel *Le Louvre des marionnettes*. In: *Un autre monde*, Paris 1844.

³² Bexte 2005, 299.

³³ Kase 2010, 90.

³⁴ Kase 2010, 158.

³⁵ Fried 1980.

Struths Museumspublikum unbeobachtet wirke.³⁶ Der Autor unterstreicht Struths Auseinandersetzung mit einer Historienmalerei, welche die von ihr aufgerufene (heroisierende) Wirkung nicht erfüllt. Dies führe dazu, dass die historische Exzeptionalität des Geschehens dem Bild erst vom betrachtenden Subjekt zugeschrieben werde.³⁷ Durch das scheinbare Unbeobachtetsein der Betrachter:innen ergebe sich einerseits die Möglichkeit der inneren Versenkung und Teilhabe, andererseits provokiere das Museumspublikum – wie in Diderots Salonbesuchen – jedoch auch eine analytische Reflexion der eigenen Betrachtungsposition. Die Rolle der Betrachter:innen vor den Fotografien ist damit einerseits passiv versenkend, jedoch auch distanzierend und letztlich sinnstiftend.

(Un)Beobachtete Rezeptionsweisen

Die Distanz zum fotografierten Bildgeschehen vergrößert sich in Struths jüngerer Serie *Audiences* von 2004, die die Besucher:innen der Galleria dell'Accademia in Florenz nicht als Rückenfiguren, sondern in Frontalansicht zeigt. In ihrer Betrachtung wird deutlich, dass eine Metareflexion über das Affiziertsein von Bildern maßgeblich von der eigenen unbeobachteten Position abhängt.

Die großformatige Fotografie *Audience 7* zeigt Museumsbesucher:innen vor dem *David* Michaelangelos, ohne dass die Skulptur im Bild wäre (Abb. 36). Struth positioniert seine 8x10-Zoll-Stativkamera an der Seite des Skulpturensockels neben der Absperrung. Die Figur des David als »Inbegriff des militanten und männlichen Heldentums in der frühneuzeitlichen Tradition des Abendlandes« ist damit nur indirekt Fokus der ↑Aufmerksamkeit,³⁸ nämlich als unsichtbarer heroischer Fluchtpunkt oder Leerstelle im Bild: Befragt wird die Intensität seiner heroischen Wirkung auf die Rezipient:innen.

Michaelangelos *David* wurde zwar zum Inbegriff kämpferischen Heldentums, stellt an sich jedoch bereits eine ikonografische Neuformulierung dar. Als einen jugendlichen Helden, der zum Kampf gegen den Giganten Goliath bereit ist, steht er alleine, ohne seinen Kontrahenten, also noch vor dem heroischen Ereignis. Vorgängige David-Goliath-Skulpturen – wie von Donatello oder Verrocchio – präsentieren David als Sieger, der über den Riesen Goliath mit dessen abgeschlagenem

³⁶ Fried 2008.

³⁷ Fried 2008, 128.

³⁸ Fried 2008, 148.



Abb. 36 Thomas Struth: *Audience 7*. © Thomas Struth.

Haupt triumphiert. Michelangelo nahm demgegenüber eine Vereinzelung vor: Die Betrachter:innen müssen aus dem Blick *Davids*, der auf den imaginären Goliath gerichtet ist, diesen als Komplementärfigur erschließen. Das interne ↑affektive Arrangement bleibt somit eine Ergänzungsleistung des Betrachters. Struth greift mit seiner Fotografie folglich ein Gestaltungsprinzip aus der Kunstgeschichte auf, indem er nunmehr die Davidskulptur als das Gegenüber der Betrachter:innen ausspart. Damit modifiziert er das interne Arrangement auf kongeniale Weise: Die Betrachter:innen der Fotografie müssen eine aktive Ergänzungsleistung erbringen, um die Situation zu vervollständigen.³⁹ Nur so lässt sich die ergriffene Haltung einiger Museumsbesucher:innen, die den Kopf ehrfürchtig in den Nacken gelegt haben, erklären.

Dass es sich um eine überwältigende Darstellung handelt, verrät – unabhängig von kultureller Prägung – der nach oben gerichtete Blick einzelner Besucher:innen. Wie *David* den Riesen Goliath mit seinem Blick fixiert, blicken die Museumsbesucher:innen auf zum übermenschlich großen *David*. Die Betrachter:innen der Fotografie, die das äußere ↑affektive Arrangement bilden, müssen sich über das Aufschauen der Museumsbesucher:innen Gedanken machen, die anscheinend vor einem großen oder erhabenen Objekt stehen. Heroische ↑Affizierung wird

³⁹ Ich danke Prof. Achim Aurnhammer für die Anregungen zu dieser Passage des Textes.

deutlich als ein Beziehungsgeflecht, das von der Distanz zu dem Objekt abhängt: Proxemik vermittelt die mögliche Ansteckung des ↑Publikums durch die nur vermittelt dargestellte Heroik.

Eine heroische ↑Affizierung lässt sich aber nicht für alle Besucher:innen gleichermaßen behaupten. Ein Beispiel für eine offensichtlich ausbleibende Wirkung des heroisierenden Affekts ist der Mann mit Hut, der prominent breitbeinig in der Bildmitte steht und lieber den Fotografen beobachtet, als dem Heros seine ↑Aufmerksamkeit zu schenken. Bei genauem Hinsehen entdecken die Betrachter:innen der Fotografie den Heros als Spiegelbild in der Sonnenbrille des Mannes. Die heroische Affizierung scheint von dem am *David* wenig interessierten Mann abzuwallen und wird stattdessen auf den Fotografen oder die Betrachter:innen der Fotografien geworfen. Heroische Affizierung zeigt sich hier als eine gegenläufige Dynamik, für die die unterschiedlichen Protagonist:innen eines ↑affektiven Arrangements empfänglich sein müssen. Durch diese visuelle Inszenierung heroischer Affizierungsdynamiken wird zudem die Differenz zwischen der Entstehungs- und der Rezeptionszeit der Fotografie deutlich. Die Bildwirkung verliert an Gegenwärtigkeit, weil der heroische Effekt nur vermittelt über die Spiegelung und noch dazu miniaturisiert und damit seiner ↑Erhabenheit beraubt ins Bild kommt. Das Spiel mit heroischer Affizierung, ihre gegenläufige Gerichtetheit und der Verlust ihres Empfängers stellen das Heroische nicht auf der Ebene der Darstellung, sondern in seiner überzeitlichen Wirkung zur Diskussion. Nicht generell die Persistenz des Heroischen in der Befragung einer ↑Gattung und ihrer kunsthistorischen Tradition steht in *Audience 7* im Zentrum, sondern konkret die Frage nach einem dauerhaften Affektpegel in der Rezeption des Heroischen und seine zeitliche Bedingtheit.

Struths Fotografie *Louvre 4* und die spätere Fotografie *Audience 7* sind folglich komplexe Auseinandersetzungen mit den unsichtbaren Dynamiken heroischer ↑Affizierung. Während die Ansicht der Rückenfiguren vor Géricaults *Floß der Medusa* die Persistenz des Heroischen in der Absage an Heldentum diskutiert, rückt *Audience 7* das Thema der historischen Differenz stärker in den Vordergrund, in der heroische Formeln zunehmend an Wirkmacht einbüßen. Hierin zeigt sich, dass heroische Affizierung ein vielschichtiges, zeitbedingtes und sogar individuelles Phänomen ist. Wie ein Blick auf das mehr oder minder emotional reagierende ↑Publikum verdeutlicht, ist heroische Affizierung – auch wenn eine ikonische Heldendarstellung wie der David Gegenstand der ästhetischen Betrachtung ist – eine Frage des Alters, des Geschlechts und des kulturellen Wissens. Die *longue durée*

des Heroischen im Medium Bild wird bei Struth einerseits bestätigt, gleichzeitig jedoch kritisch hinterfragt, da es nicht nur um die An- oder Abwesenheit von Held:innen geht, sondern Heroisierung als abhängig von einem heterogenen und diversen Museumspublikum gezeigt wird.⁴⁰

Struths Verhandlung des Heroischen im Medium der Fotografie macht die Betrachter:innen zu affizierten Zeug:innen, jedoch nicht einer heroischen Tat oder einer exzeptionellen Figur. Was vor Struths Fotografien bezeugt und gleichzeitig infrage gestellt wird, ist vielmehr die Evokation des heroischen ↑Affekts selbst bzw. die Zuschreibung des Heroischen an eine Figur oder ein Sujet in ihrer Abhängigkeit von der Geschichte der ↑Gattung, der Zeit der Rezeption und ihrer Protagonist:innen.

Deheroisierung im Museum: Archive des Heroischen

Struths Museumsfotografien lassen sich als eine künstlerische Reflexion über die Persistenz des Heroischen verstehen, die insofern »postheroisch«⁴¹ ist, als sie deutlich machen, dass jegliche Reflexion über Held:innen und ihre Wirkung an visuelle Darstellungs- und Wahrnehmungsmodi gebunden bleiben. Jedoch kommt es in der Betrachtung der fotografierten Museumsräume nicht etwa zu einer Trivialisierung des Heroischen, sondern vielmehr zu einer differenzierten Analyse seiner Wirkmechanismen abhängig vom historischen und kulturellen Kontext der Rezeption.

Struths Aufnahmen zeugen sowohl von einer Auseinandersetzung mit künstlerischen Strategien der Deheroisierung als auch von ihrer Aneignung, da Werke abgelichtet werden, in denen die Held:innenfigur aus dem Zentrum der Darstellung gefallen oder innerhalb der Fotografien als Bezugspunkt der ↑Aufmerksamkeit nicht länger sichtbar ist. Das Fehlen von heldischen Figuren hinterlässt eine Leerstelle, die sich durch eine unbesetzte Bildmitte oder das Ausloten der vom Heroischen affizierten Erwartungs- und Rezeptionshaltung konstituiert. Damit rückt die Anfälligkeit von Gesellschaften für das Heroische in der Vergangenheit und Gegenwart ins Zentrum. Dem widersprechen zunächst Strategien der Deheroisierung nicht, da diese ein Bestandteil des Heroischen sind. Held:innen erleiden klassischerweise einen Statusverlust, um in der Überwindung von Krisen ihr heroisches Potenzial zu entwickeln. Eine Kritik an Heroisierungsprozessen wird erst dort

⁴⁰ Gelz 2019, 5.

⁴¹ Bröckling 2020.

spürbar, wo Deheroisierungen »auf das Heroische selbst ausgreifen und diese Kategorie sozialer, innerweltlicher Transzendenz als solche in Frage stellen«.⁴²

Eine derartige kategoriale Infragestellung findet sich angelegt bereits in Géricaults Gemälde *Floß der Medusa*, in dem sich das ursprünglich aus dem religiösen Kontext stammende Prinzip der Dreieckskomposition als Zeichen der Transzendenz und Orientierung in eine Affektpyramide der gescheiterten Hoffnung und Resignation wendet. Das Bild weist nicht über sich hinaus, sondern in seine Sinnleere hinein. Gerade dadurch wird das Gemälde zur Kritik an einer höheren Legitimation gesellschaftlicher Ordnungen, in denen Einzelne (adlige) Privilegien genießen. Struth führt diese Kritik am Heroischen dezidiert weiter, indem er die Rolle der Medien und Institutionen hinsichtlich ihrer Darstellung heldischer Figuren, ihrer Erwartung und ihrer Bewahrung befragt.

Struths frühe Museumsfotografien entstanden zu einer Zeit, als Museumsbauten im großen Stil neu geplant wurden und sich als ein populäres Ziel des internationalen Tourismus etablierten.⁴³ In der Tradition der Düsseldorfer Schule, an der Struth bei Gerhard Richter studierte, waren monumentale Formate von Kunstwerken durch die Werbung inspiriert. Struths großformatige Fotografie von Géricaults Gemälde veralltäglicht jedoch nicht das Heroische an der Grenze zum Unheroischen und Populären, vielmehr reflektiert der Künstler die Persistenz des Heroischen in bestimmten Wahrnehmungs- und Präsentationskontexten, die sich durch unterschiedliche Grade von Öffentlichkeit auszeichnen. Insofern werden seine Fotografien als Medien der Geschichtsschreibung selbst zu Akteuren im Prozess der Entintensivierung, da sie eine »Geschichte der Deheroisierung« schreiben, bei der »alle Faktoren, die die Herausbildung eines kulturellen Gedächtnisses determinieren« berücksichtigt werden.⁴⁴ Damit stellt sich »die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion solcher Kommunikationsprozesse über das Heroische« sowie die nach der Rolle von Museen als Orte der Heroisierung und Wirklichkeitskonstruktion.⁴⁵

Unter diesem Blickwinkel gewinnt Struths Wahl des Genres der Historienfotografie eine besondere Brisanz. Die Fotografien schreiben eine Geschichte der Deheroisierung in der Kunst weiter, die das Thema der Wirkweisen und Determinierungen eines kulturellen Gedächtnisses

⁴² Gelz u.a. 2015, 135–149.

⁴³ Weski 2017, 11–17.

⁴⁴ Gelz 2019, 138.

⁴⁵ Gelz 2019, 138.

aufruft. Da das ↑Publikum aus unterschiedlichen Ländern zu kommen scheint und verschiedenen Altersklassen und Geschlechtern zugehörig ist, stellt sich für die Betrachter:innen der Fotografien die Frage nach einem allgemeinen Affizierungsgrad des Heroischen und seiner jeweiligen national-spezifischen Funktion.

Die hochrangigen Museen, in denen Struth fotografierte – der Prado in Madrid, der Pariser Louvre, die Accademia dell'Arte in Florenz und das Pergamonmuseum in Berlin – waren einst Orte der kulturellen Verständigung und der nationalen Selbstvergewisserung sowie des Prestiges. Struth hatte seine Museumsfotografien zunächst als eine Art »Erinnerungskampagne« geplant, in der die Fähigkeit von Kunst reflektiert werden sollte, den Besucher:innen eine lebhaft Einbeziehung in die Geschichte zu gewähren.⁴⁶ Inspiriert von Restaurierungsarbeiten an historischen Gemälden, denen der Künstler beiwohnen durfte, interessierte er sich dann zunehmend für die verschiedenen Zeitschichten von Bildern, die er nicht allein auf materieller Ebene, sondern auch hinsichtlich der sich wandelnden Rezeptionskontexte reflektierte. Fotografie wirkt für Struth ähnlich wie ein »Zeitraffer«, der die unterschiedlichen Wahrnehmungsschichten eines Kunstwerks in verdichteter Form zugänglich macht.⁴⁷ Als ein »psychologischer Seismograph« lenken die Fotografien den Blick auf die affektiven Reaktionen, die sich in den unterschiedlichen Phasen der Erschütterung heroischer Darstellungen ereignet haben und gegenwärtig ereignen.⁴⁸ Dabei geht es sowohl um geteilte als auch individuelle Wahrnehmungsmuster des Heroischen.

Ulrich Beil ist zuzustimmen, dass Struths Fotografien die berühmten Gemälde der sogenannten Alten Meister der Kunstgeschichte ihres »ikonischen Standpunktes« entreißen,⁴⁹ da sie in verschiedenen Printmedien abgedruckt werden und so eine Eigendynamik erlangen, mithilfe derer sich viele Menschen erreichen lassen. Jedoch scheint es zu weit zu gehen, Struths künstlerisches Schaffen darum als ein »demokratisches Anliegen« zu bezeichnen.⁵⁰ Schließlich fotografiert Struth nicht nur die Gemälde der Alten Meister, sondern er macht das Zusammenspiel von heroischer ↑Affizierung und heroischer Zuschreibung sowie deren Unterwanderung durch künstlerische Mittel und einen externen Beobachter:innenstandpunkt sichtbar. Hieraus resultiert eine Bewusst-

46 Enweuor 2017, 304.

47 Enweuor 2017, 308.

48 Enweuor 2017, 308.

49 Beil 2014, 57.

50 Beil 2014, 57.

werdung der zunehmenden Diversität von Rezeptionsgemeinschaften bedingt durch einen gesteigerten Museumstourismus. Dieser mag für Struth ausschlaggebend gewesen sein, um über heroische Affizierung, ihre kulturelle Bedeutung und über-historische Differenzen mithilfe eines Medienwechsels zu reflektieren.⁵¹ Das Museum tritt dabei nicht nur als eine Art konservierender Standort auf, sondern als ein aktiver Agent, der in seiner archivierenden Funktion soziale, räumliche und emotionale Beziehungen schafft. Die Reflexion heroischer Darstellungen und ihrer Wirkweisen betrifft damit auch das Museum als eine archivierende Institution und reflektiert die an sie geknüpften Machtstrukturen in ihrer historischen und gegenwärtigen Form.

First, Struth's museum photographs depict the controlling mechanisms of representation and vision shared by museum and archive: and second, the museum's retrospective exhibition transforms the apparent isolation of singular genre-based archives into a collective hyper-archive or matrix, capable of re-examining the structuring of human socio-cultural production.⁵²

In Struths Museumsaufnahmen werden die soziokulturellen Formen ästhetischer Sinnzuschreibung und ihre Wandlungsprozesse sichtbar, da der Dialog von Kunstobjekten und ihren Rezipient:innen in den Vordergrund rückt. Folglich lassen sich Struths Fotografien selbst als Archive des Heroischen deuten, da sie Zeit verdichten, auf historische Einschnitte und Visualisierungsprozesse hinweisen und die Frage nach der Bedeutung von Geschichtsschreibung für die Gegenwart stellen. Die archivierende Funktion von Museen und visuellen Medien wird damit einerseits zitiert, jedoch gerade hierdurch weniger bestätigt als hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Machtposition und Naturalisierungstendenz befragt.⁵³ Struths Museumsfotografien produzieren folglich Wissen über künstlerische Strategien der Heroisierung, ihre soziokulturellen Bedeutungen und ihre Wirkkraft.

⁵¹ Heilmeyer 2008, 223.

⁵² Last 2005, 78.

⁵³ Last 2005, 82.

Mediale Reproduktion und Heroisierung

Mit Hans Blumenberg lässt sich festhalten, dass das Heroische in Géricaults Gemälde Schiffbruch erleidet;⁵⁴ ebenso verhält es sich mit den Betrachter:innen in Struths Fotografien, die den Blick auf einen Heros antizipieren. Struths Fotografien treten das Erbe des Historienbildes an, jedoch nicht in der Beglaubigung heroischer Taten, sondern in der Kritik an medialen Historisierungsprozessen und ihrer transkulturellen wie auch überzeitlichen Affizierungskraft.

Andrea Meyer hat Struths Museumsfotografien als eine differenzierte Studie des Betrachter:innenverhaltens betitelt und ihnen ein Spannungsverhältnis zwischen nationaler Identität und internationaler Diskussion von Geschichtsschreibung zugesprochen.⁵⁵ Die Kunstaustellungen im Louvre seien seit dessen Anfängen als Galerie Française (1793 im Zuge der Französischen Revolution) Teil eines deutsch-französischen Dialogs, in dem sich das nationale Selbstverständnis Frankreichs artikuliere. Schon früh war Géricaults *Floß der Medusa* eines der Hauptwerke der Präsentation. Im Kontext des internationalen Austauschs avancierte der Louvre auch zu einem beliebten Ort des künstlerischen Kopierens, was – wie eine Karikatur von Adolph Menzel zeigt – teilweise zur Behinderung der Kunstrezeption durch aufgestellte Staffeleien führte (Abb. 37).⁵⁶

Struths Fotografien zeigen den Louvre weniger als einen Ort der nationalen Selbstvergewisserung als vielmehr des internationalen Austauschs, da das Museumspublikum heterogen ist. In der Zusammenführung von historischen Objekten und zeitgenössischen Rezipient:innen zeigt sich Struths Interesse an der Diversität des heutigen Museumspublikums sowie an der Frage, was von den unterschiedlichen Rezipient:innen eigentlich geteilt wird. Struths künstlerische Appropriation von Géricaults Gemälde schließt ihre Rezeptionssituation ein, was zur Folge hat, dass mit zunehmender zeitlicher Differenz zwischen der Entstehung des Werkes und der Fotografien auch das abgelichtete Museumspublikum zu historischen ›Zeug:innen‹ wird.⁵⁷

Im Verhältnis zur immersiven Wirkung von Géricaults Gemälde im Louvre haben die Betrachter:innen von Struths Fotografien – sowohl im Museum als auch in der Lektüre von Museumskatalogen etc. – nicht länger den Eindruck, dass ihre Füße vom Meerwasser umspült werden.

54 Blumenberg 1979.

55 Meyer 2000, 289.

56 Meyer 2000, 292.

57 Meyer 2000, 301.



Abb. 37 Adolph Menzel:
Im Louvre, 1867, Öl auf
Holz, 23,6 × 18 cm, Inv.
Nr. HK-2457, Hamburger
Kunstthalle, Hamburg.

Der affektive Sog des Gemäldes verwandelt sich in seiner fotografischen Reproduktion vielmehr in eine analytische Distanz, die die Reflexion über die eigene Rolle als Rezipient:innen eines an die Historienmalerei angelehnten modernen Mediums ermöglicht. Die Erfahrung einer Differenz mit Blick auf die inner- und außerbildliche Rezeptionssituation (das ästhetische Arrangement) hat Norman Bryson als ein Moment des Flüchtigen interpretiert.⁵⁸ Der Blick auf das Gemälde innerhalb der Fotografie bleibe durch die verstellenden Rückenfiguren und die durch sie geschaffene Distanz fragmentarisch; trotz des Detailreichtums der Fotografien werde den eigentlichen Rezipient:innen mehr vorenthalten als mitgeteilt, was zu einer Art unvollständiger Rezeption führe. Damit verkehre sich der Eindruck der Partizipation an einer heimlichen Beobachtung von Rezipient:innen im Museum in eine Reflexion über die Fotografie als Medium der Wahrheit und der Vergegenwärtigung.⁵⁹

Peter Schneemann spricht mit Blick auf die distanzierende Wirkung von Struths Fotografien auch von einer ↑Ästhetik der Mittelbarkeit, die

⁵⁸ Bryson, 2008, 109.

⁵⁹ Bryson 2008, 108.

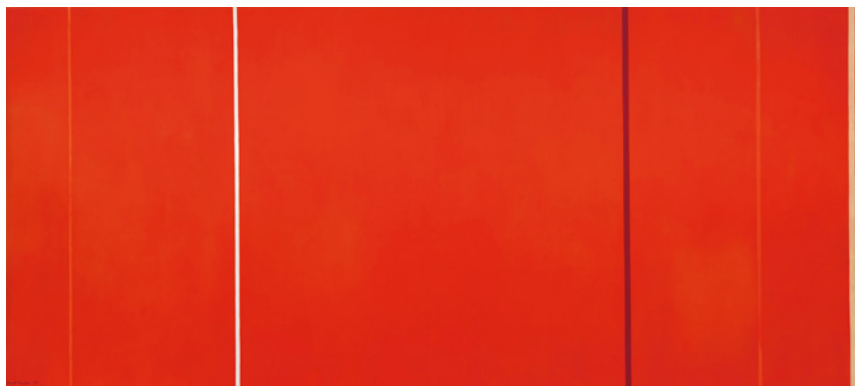


Abb. 38 Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, Öl auf Leinwand, 242,2 × 541,7 cm, Inv. Nr. 240.1969, The Museum of Modern Art, New York. © 2024 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.

die Frage einer Ermächtigung der eigentlichen Rezipient:innen stelle.⁶⁰ Die fotografische Reproduktion sei allgemein eine Kulturtechnik der Vergegenwärtigung, jedoch weniger im Sinne einer wiederholten Ereignishaftigkeit – was bereits ein Widerspruch in sich wäre –, sondern als die Möglichkeit, »das Historische auf das Gegenwärtige zu beziehen«.⁶¹ Letztlich »emanzipiert« Struth seine Rezipient:innen, indem er Rezeptionsmodi in seine Fotografien einschreibt, die die Reflektion über die Bedingtheiten der eigenen Wahrnehmung ermöglichen.⁶² Dies bedeutet auch eine Kritik an der allgemeinen Wirkweise der aufmerksamkeitslenkenden Funktion etablierter Darstellungsmodi, an deren Stelle das Bewusstsein für eine Heterogenität und Vielfalt der globalen Öffentlichkeit innerhalb von Museen tritt.⁶³

Struths Fotografien erinnern, so lässt sich zuspitzen, an Momente identitärer, nationaler und gemeinschaftsbildender Prozesse heroischer Darstellung und Wirkung, indem sie ihre Verhandlung im Visuellen zeigen. Wenn Struth die Affizierungskraft des Heroischen auf formale Prinzipien reduziert und inhaltlich aushöhlt, d.h. es letztlich seiner heroischen Intensität beraubt, so schließt er zudem an eine kunsthistorische Tradition an, in deren Kern die Beziehung des Heroischen zum

⁶⁰ Schneemann 2019.

⁶¹ Schneemann 2019, 83.

⁶² Schneemann 2019, 84.

⁶³ Schneemann 2019, 81.

Erhabenen steht. Das wohl prägnanteste Beispiel ist Barnett Newmans Gemälde *Vir Heroicus Sublimis* von 1950/51, in dem der Künstler mit dem lateinischen Titel (übersetzt: »Mann, heroisch und erhaben«) auf die epischen Wurzeln des Heroischen, seine Bezogenheit auf einen menschlichen Protagonisten und seine überwältigende Kraft anspielt (Abb. 38).

Indem die Abstraktion die realistische Darstellung ablöst, kündigt Newman die gegenständliche Erfahrung des Heroischen im Medium der Malerei auf. Vor seinem postmodernen Werk entsteht die Erfahrung von Grenzüberschreitung und Transzendenz nunmehr auf Basis der materiellen Wirkung des großformatigen Kunstwerks und seiner Betrachtung aus nächster Nähe. Nach Robert Rosenblum steht Newmans postmoderne Ästhetik des ↑Erhabenen in unmittelbarer Tradition von Caspar David Friedrichs rahmensprengenden Landschaftsgemälden.

Auch Struths großformatige Fotografien lassen sich auf Friedrichs erhabene Landschaften rückbeziehen, indem sie den Blick entgrenzen.⁶⁴ Anstelle einer Immersion schärfen sie jedoch zeitgleich den Blick auf formale Prinzipien der künstlerischen ↑Affizierung. Anstatt eine realistische Darstellungsweise aufzukündigen, nutzt Struth das Medium der Fotografie, um eine Begegnung mit dem Heroischen im Spannungsfeld zwischen affektivem Sog und subjektiver Distanz zu evozieren. Folglich sind Struths Historienfotografien beides zugleich: eine Erfahrung der medialen Bedingtheiten heroischer Affizierung und deren Verfasstheit als ein wechselseitiger Prozess zwischen Bildern und ihrem ↑Publikum, abhängig von dessen kultureller und historischer Situiertheit.

64 Hier wird auf Heinrich von Kleists Metapher der weggeschnittenen Augenlieder angespielt. Der Ausspruch findet sich in dem Aufsatz »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« vom 13. Oktober 1810 und wurde in den »Berliner Abendblättern« veröffentlicht.

11 Edward Snowdens Auftritt beim *TED-Talk* (2014)

Whistleblowing als Affizierungsprozess

Der Auftritt

Am 9. Juni 2013 um 15 Uhr Ortszeit veröffentlichte die amerikanische Abteilung des *Guardian* auf ihrer Website das erste Interview mit Edward Snowden. Bereits vier Tage zuvor war ein Artikel erschienen, der davon berichtete, dass die Telefondaten von Millionen amerikanischer Bürger:innen über den Anbieter Verizon an den amerikanischen Geheimdienst, die National Security Agency (NSA), übermittelt wurden. Grundlage dieser Enthüllungen waren streng geheime Dokumente. Sehr schnell war klar, dass die Geheimdokumente den Journalist:innen nur von einer hochrangigen Person aus dem Geheimdienst selbst zugespielt worden sein konnten. Es gab also eine/einen Whistleblower:in. Dem ersten Artikel folgten weitere, aus denen zum einen hervorging, dass es sich um umfassende Überwachungsprogramme der NSA handelte, und zum anderen, dass die Quelle nicht nur ein Dokument, sondern offenbar eine Vielzahl an Geheimakten ›geleakt‹ hatte.

Die Spekulationen, wer hinter dieser Aktion stecken könnte, waren entsprechend rege. Und es wurde heftig darüber diskutiert, ob die Veröffentlichung gerechtfertigt war und welche Folgen sie haben würde. Zu diesem Zeitpunkt, als ihm die Aufmerksamkeit der Medien sicher war, betrat Edward Snowden die Bühne der Weltöffentlichkeit. »Um Punkt 16 Uhr [eine Stunde, nachdem das Interview publiziert worden war] brach sich die Story dann Bahn. Jedes Network zeigte das gleiche Bild. CNN sendete das ganze zwölfminütige Video. [...] *Twitter* explodierte sofort. Es wurde zur meistgeklickten Story in der Geschichte des *Guardian*.«¹ Die ersten Bilder zeigen einen schlanken jungen Mann mit Brille und Dreitagebart, der in einem Hotelzimmer interviewt wird (vgl. Abb. 39).

Snowden hatte über verschlüsselte Mails Kontakt zu Journalist:innen aufgenommen. Am 20. Mai flog er dann mit vier Laptops nach Hongkong. Dort traf er wenige Tage später in einem Hotelzimmer die Journalisten Glenn Greenwald und Ewen MacAskill sowie die Dokumentarfilmerin Laura Poitras. Diese berichten, dass sie überrascht waren, einen so jungen Mann – 29 Jahre alt – anzutreffen, der mit weißem T-Shirt, Jeans und Turnschuhen auf dem Bett in seinem kleinen Hotelzimmer

¹ Harding 2014, 126.

saß.² Er sei eher schüchtern gewesen, wirkte am sichersten, wenn er vor seinem Computer saß, und vorsichtig: Er stapelte Kissen vor der Tür, um nicht vom Flur aus abgehört zu werden, und zog eine Decke über Kopf und Laptop, wenn er Passwörter in seinen Computer eingab. So zeigt ihn auch der Dokumentarfilm *Citizenfour*, den Poitras über diese erste Begegnung mit Snowden in Hongkong drehte.³

Für das Interview zog sich Snowden ein graues, gebügeltes Hemd an. Zu Beginn stellt er sich als »Ed Snowden« vor. Er habe als Systemadministrator bei Booz Allen Hamilton gearbeitet, einem Dienstleister der NSA auf Hawaii. Er habe seine Arbeit als ganz normaler Angestellter verrichtet. Durch seine Position habe er jedoch mitbekommen, dass die USA in den letzten Jahren immense Überwachungsprogramme installiert habe. Diese seien nicht nur auf Informationen einzelner Personen und auch nicht nur auf verdächtige Personen im Ausland ausgerichtet gewesen. Vielmehr würden Kommunikationsdaten weltweit – und somit auch die von amerikanischen Bürger:innen – systematisch gespeichert und ausgewertet. Die amerikanische Regierung wisse davon und unterstütze diese Programme.

Damit war die zentrale Frage, die durch seine Aktion verhandelt werden sollte, gesetzt: War es rechtmäßig und angemessen, dass die NSA und mittelbar die amerikanische Regierung massenhaft die Kommunikationsdaten ihrer Bürger:innen und von Menschen weltweit erfasste, speicherte und auswertete? War dies durch die Anschläge des 11. September und die Absicht zu rechtfertigen, Ähnliches in Zukunft verhindern zu wollen? Durch Snowdens Veröffentlichungen wurde den meisten Menschen erst deutlich, dass digitale Infrastrukturen für eine solche Überwachung genutzt werden können.

Dem stand das Bild eines Internets gegenüber, das als Kommunikationsform den Austausch und die freie Zirkulation von Wissen und Information ermöglicht. So war es lange gesehen worden und mit diesem Bild eines partizipativen Mediums identifizierten sich viele Nutzer:innen. Durch die netzwerkförmige Struktur dieses Mediums sind es nicht nur wenige Sender:innen – wie noch beim Fernsehen –, denen viele passive Empfänger:innen gegenüberstehen. Im Gegenteil: Grundsätzlich kann jede und jeder Informationen und Meinungen ins Netz stellen und teilen. Gerade in der Anfangszeit war dies mit einem großen Versprechen an Wissensgewinn, Partizipationsmöglichkeiten und Freiheit verbunden:

² Vgl. Harding 2014, 89.

³ *Citizenfour* ist ein oscarprämierter Dokumentarfilm von Laura Poitras. 114 Min. Produktion: USA und Deutschland 2014.



Abb. 39 Edward Snowden beim Interview mit den Journalisten Glenn Greenwald und Ewen MacAskill in Hongkong Anfang Juni 2013. © picture alliance / dpa / Glenn Greenwald / Laura Poitras.

»Die Onlinewelt war eine Parallelwelt mit maximalen Freiheiten.«⁴ Nachdem sich die Möglichkeiten des Internets seit den 1990er Jahren weiterentwickelt hatten, stellte sich nun die Frage, wie diese in Zukunft genutzt werden sollten. Zumal das Internet schon bald keine Parallelwelt mehr zur realen Welt darstellte, sondern diese mit seinen Anwendungen und seinen Kommunikationsformen zunehmend durchdrang. Wofür soll das Netz genutzt werden – für offene Teilhabe und freie Zirkulation von Wissen oder staatliche Überwachung und Kontrolle? Wer soll darüber entscheiden – die Bürger:innen oder der Staat in Kooperation mit den entsprechenden Unternehmen? Im Zentrum der Debatte stand die Frage, welche Möglichkeiten, aber auch welche Gefahren das Internet bietet und zu welchem Zweck und von wem es genutzt werden soll. Gesetzt war damit auch, dass die erstgenannte Position in der Debatte von Edward Snowden, die andere, entgegengesetzte, vom amerikanischen Geheimdienst, der NSA, vertreten wurde. Für diejenigen, die sich über die Überwachungsmethoden empörten, war Edward Snowden ein Held, für diejenigen, die sie als legitim betrachteten, war er ein Verräter. Diese polare Figurenkonstellation prägte fortan die öffentliche Diskussion.

Am Ende dieser Woche war Edward Snowden eine bekannte Figur der Weltöffentlichkeit.

⁴ Kohout 2022, 8.

Vorher war Snowden nur seinen Freunden, seiner Familie und ein paar Kollegen bekannt gewesen. Nun war er plötzlich ein globales Phänomen – nicht nur einfach ein Individuum, sondern Blitzableiter für alle Arten sich widersprechender Ansichten über den Staat, die Grenzen von Privatsphäre und Sicherheit, und sogar die moderne *condition humaine*.⁵

Dies beschreibt sehr prägnant den Übergang von Snowden als realer Person zu ihm als öffentlicher Persona, also dem, was man als »Sozialfigur« bezeichnen kann.⁶ Solche Sozialfiguren dienen der Öffentlichkeit als Anlass, ihre »brennenden« Fragen und Themen zu diskutieren. Und dies geschieht durchaus mit hoher affektiver Intensität – wo Blitzableiter gebraucht werden, sind Donnergerollen und aufgeladene Spannung nicht weit.

Die Wette des Whistleblowers auf seine eigene Heroisierung

Snowden hat mit der Veröffentlichung geheimer Dokumente gegen die Regeln seines Arbeitgebers, der NSA, verstoßen. Ein solcher Regelbruch zeichnet alle Whistleblower:innen aus. Sie sehen keine Möglichkeit, die Missstände, die sie bemerken oder aufdecken, *innerhalb* ihrer arbeitgebenden Organisation zu klären. Gleichzeitig halten sie diese Missstände aber für so gravierend und so relevant für die Öffentlichkeit, dass sie sich an diese wenden und die internen Missstände publik machen – entgegen den Regeln oder Gesetzen der Organisation, bei der sie angestellt sind. In diesem Sinn definiert Haglunds Whistleblowing als einen »individual and unauthorized act performed in the name of public good or for the public interest, by a former or current member of a legitimate organization, who joined the organization for other purposes than sounding an alarm«. ⁷ Hieraus ergibt sich eine Rechtfertigungssituation, in der der Regelbruch mit der arbeitgebenden Organisation gegenüber dem Wert, den die Information für die Öffentlichkeit hat, abgewogen wird. War es gerechtfertigt, an dieser Stelle Alarm zu schlagen und dafür die

5 Harding 2014, 126 (Hervorhebung im Original).

6 Vgl. Moser und Schlechtriemen 2018.

7 Haglunds 2009, 49. Ich danke an dieser Stelle Levin Nikolai, der sich im Rahmen seiner Mitarbeit im SFB 948 mit der Figur des Whistleblowers in verschiedenerlei Hinsicht auseinandergesetzt und durch die bereichernden Gespräche zu dieser Fallstudie mit beigetragen hat.

Gesetze und Regeln zu brechen? Whistleblowing geht mit dieser Form von Ambivalenz einher, die sich auch in der Reaktion der Öffentlichkeit widerspiegelt:

When whistle-blowers are profiled in mass media, the reaction is usually a mixed one. While the most common framing is the story of the courageous hero, the opinion that the organization has been betrayed is also raised when journalists ask representatives of the accused organization, or people from the immediate community.⁸

Beide Rahmungen von Whistleblower:innen als Held:innen oder als Verräter:innen sind darin angelegt. Ursprünglich ist die Person nicht in die Organisation eingetreten, um interne Informationen aufzuspüren und an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Informationen und ihre Brisanz müssen erst während des Arbeitsverhältnisses deutlich geworden sein und die Person dann dazu motiviert haben, ›Alarm zu schlagen‹. Auf dieses Alarmsignal geht auch die Bezeichnung »Whistleblower« zurück. Das ›In-die-Pfeife-Blasen‹ wird mit dem Pfeifen auf Schiffen in Notfällen in Verbindung gebracht oder auch mit der entsprechenden Warnung durch einen/eine Polizist:in oder einen/eine Schiedsrichter:in.⁹ Die Frage nach der Rechtmäßigkeit kann letztlich nur die Öffentlichkeit selbst beantworten.

In Snowdens Fall ist die betroffene Organisation der amerikanische Geheimdienst. Es handelt sich also um eine der wichtigsten Institutionen des amerikanischen Staates, gegen deren Regeln Snowden hier verstößt. Keine Organisation hat ein Interesse daran, dass Interna an die Öffentlichkeit gelangen. Für den Geheimdienst ist eine solche Aktion jedoch besonders brisant. Zudem wird der Verstoß nicht auf der Ebene einer Organisation verhandelt, sondern er betrifft staatliche Interessen. Für die Frage nach der Rechtmäßigkeit seines Handelns, die nicht zuletzt durch die öffentliche Meinungsbildung entschieden werden muss, stellt das Internet einen nicht unerheblichen Teil der öffentlichen Infrastruktur dar. An dieser Stelle fallen das, was Snowden verteidigen möchte – das Internet als freier, gemeinnütziger Ort –, und die Instanz, die über

⁸ Haglunds 2009, 37.

⁹ Hier verweist Haglunds zu Recht darauf, dass die Konnotation des Pfeifens durch einen/eine Polizist:in oder auch einen/eine Schiedsrichter:in irreführend ist, weil es sich dabei um Autoritätspersonen handelt, deren Autorität auf ihrem Amt beruht. Eine solche Autorität und ihre entsprechende Legitimation weisen Whistleblower gerade nicht auf (vgl. Haglunds 2009, 50).

seinen Fall mitentscheidet, zusammen. Dabei kommt ihm zugute, dass er sich im Handling dieser Infrastruktur sehr gut auskennt.

Bei den Aktionen im Juni 2013 wird schnell deutlich, dass Snowden diese sehr gut vorbereitet hat und sehr gezielt versucht, die Medien für seine Zwecke einzuspannen. Das sind in erster Linie die Journalist:innen, die er angefragt hat, aber auch die kritische Dokumentarfilmerin Poitras.¹⁰ Snowden beweist ein bemerkenswertes Geschick im Umgang mit den Medien. »Die publizistische Choreographie mit mehreren großen Storys gefolgt von dem Video war fantastisch«, bemerkt der Journalist MacAskill dazu.¹¹ Dennoch gilt auch für Snowden, dass er nicht vollständig kontrollieren kann, wie sich die Berichterstattung über ihn entwickelt. Sein Anliegen ist es, die Öffentlichkeit zu informieren und zu überzeugen. »Was am Ende zählte, da stimmte Snowden zu, war das Urteil der Öffentlichkeit. In diesem Zusammenhang würde das Interview helfen, die öffentliche Wahrnehmung zu formen.«¹² Daher ist es nicht verwunderlich, dass seine Aktionen auf die Öffentlichkeit und auf eine möglichst große mediale Reichweite abzielen.

Nicht alle Held:innen haben ihre eigene Heroisierung im Blick. Im Gegenteil: Es zeichnet sie vielmehr aus, dass dies gerade nicht die Motivation ihres Handelns ist.¹³ Den Whistleblower als heroische Figur kennzeichnet es hingegen, dass er gewissermaßen eine ›Wette‹ auf seine eigene Heroisierung eingeht. Er braucht zunächst die größtmögliche Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit und muss die Menschen anschließend davon überzeugen, dass seine Tat in ihrem Sinne war. Im Falle der öffentlichen Anerkennung seiner Tat würden die Missstände, über die er berichtet hat, strafrechtlich verfolgt – und nicht er selbst. Damit ginge dann auch seine Heroisierung einher. Für ihn mag das eher so etwas wie einen Nebeneffekt darstellen. Im Zentrum seiner Kommunikation steht jedenfalls – und das gilt auch für Snowden –, dass es ihm um die Sache geht und nicht um sich selbst und die eigene Heroisierung. Aber es ist klar, dass mit der Entscheidung der Sachlage in seinem Sinne auch seine Heroisierung einhergehen würde.

10 Dazu passt auch, dass er ein Jahr später ein Interview für die Zeitschrift *Wired* gab, zu dem der renommierte Fotograf Platon Antoniou Bilder von ihm machte, die Snowden dann an verschiedenen Stellen – wie etwa für seinen Twitteraccount – nutzte (vgl. Bamford 2014).

11 Zit. n. Harding 2014, 126. Dieser temporale Aspekt gehört mit zur Erzeugung der Wirkung. Auch Haglunds verweist auf die Bedeutung des Zeitpunkts der Veröffentlichung beim Whistleblowing (vgl. Haglunds 2014, 175–176).

12 Harding 2014, 123.

13 Vgl. Bröckling 2020, 56.

Snowdens Geschichte beginnt, wie Heldengeschichten beginnen: mit einer außergewöhnlichen Tat und einer Grenzüberschreitung.¹⁴ Die Außergewöhnlichkeit von Snowdens Tat liegt sowohl in den technischen Fähigkeiten, die er benötigte, als auch in dem beachtlichen Geschick, mit dem er die Sammlung der Daten und deren Veröffentlichung plante. Zudem war ihm klar, dass er mit dem Schritt, sich zu zeigen, sein normales Leben verlieren würde. Aber er verfolgt hier ein ›höheres‹ Ziel und ist bereit, dafür ein enormes Risiko einzugehen. Die Veröffentlichung der Geheimdienst Dokumente stellt einen Gesetzesbruch dar. Zugleich ist es ein Bruch mit dem ethischen Kodex, seinem Arbeitgeber gegenüber loyal zu sein, zumal, wenn es sich letztlich um den amerikanischen Staat handelt. Auf diese Grenzüberschreitung folgt entsprechend eine heftige Kontroverse und ein Aushandlungsprozess über die Bewertung seiner Tat – ob sie als Heldentat im Dienst der Öffentlichkeit gefeiert oder als Landesverrat bestraft werden sollte.¹⁵

Im Folgenden soll mit Snowdens Auftritt beim TED-Talk im März 2014 exemplarisch ein Ausschnitt dieser öffentlichen Debatte genauer untersucht werden. Die Debatte wird in unterschiedlichen Medien ausgetragen. Die Argumente, Positionen und Meinungen müssen entsprechend medial *dargestellt* werden. Ästhetische Darstellungsformen spielen in den Aushandlungsprozessen folglich eine wesentliche Rolle. Dies gilt auch für den TED-Talk, in dem unterschiedlichste Medien zum Einsatz kommen und in ihrem multimodalen Zusammenspiel wirken. Die folgende Analyse widmet sich daher dem ↑ästhetisch-affektiven Arrangement des TED-Talks und seiner heroisierenden Wirkung.

Held oder Verräter? Der gesellschaftliche Aushandlungsprozess am Beispiel des TED-Talks

Snowbot – der Auftritt des Telepräsenzroboters

Die TED-Konferenz 2014 (»Technology, Entertainment and Design«) fand im kanadischen Vancouver statt. Der Moderator Chris Anderson begrüßte dort einen ganz besonderen Gast mit den Worten: »Bürgerrechte, die Zukunft des Internets. Ich möchte auf der Bühne von

¹⁴ Zur Grenzüberschreitung vgl. Schlechtriemen 2019a; Bröckling 2020, 29–32.

¹⁵ Zu verschiedenen Grenzaushandlungsprozessen im Rahmen von Heroisierungen vgl. Schlechtriemen 2018b.

TED den Mann hinter diesen Enthüllungen begrüßen: Ed Snowden.«¹⁶ Snowdens erste Enthüllungen lagen zu diesem Zeitpunkt noch kein Jahr zurück.¹⁷ Er hielt sich an einem geheimen Ort in Moskau auf. Und nun ein ↑Auftritt in Kanada? Der Vorhang öffnete sich – und ein Gerät mit einem Flachbildschirm an zwei Stangen fuhr herein. Auf dem Bildschirm war das Gesicht von Edward Snowden zu sehen.¹⁸ Anderson erklärt: »Ed hält sich an einem entfernten Ort in Russland auf. Er steuert diesen Roboter von seinem Laptop aus«. Aber er könne sehen, was der Bot sehe. Snowdens Stimme ist über Lautsprecher im Raum zu hören. Er dreht sich mit dem Roboter auf der Bühne und verkündet: »Ich kann alle sehen. Es ist fantastisch!«

Ein zentrales Prinzip der TED-Talks ist es, Menschen live auf der Bühne zu Wort kommen zu lassen, deren »Ideen es wert sind, verbreitet zu werden«. Oder, wie es der Journalist Tim Bjarin formuliert: »The mission is to inspire, challenge, and be thought provoking and, in some cases, to evoke awe and wonder.«¹⁹ Es geht um innovative Ideen, aber auch darum, eine Wirkung beim Publikum zu erzielen – zunächst einmal bei den Teilnehmer:innen der Konferenz, die in einem Halbrund um die Bühne platziert sind.²⁰ Die Vorträge werden aber auch aufgezeichnet und eine Auswahl davon auf der Website der TED Foundation veröffentlicht.²¹ Chris Anderson, der als Medienunternehmer das Format der Innovationskonferenzen 2001 kaufte und seither leitet und moderiert, entschied 2006, dass die besten Vorträge kostenlos über YouTube zugänglich sein sollten.²² Die Vortragenden werden gezielt

16 Die folgenden Zitate sind alle den Untertiteln des TED-Talks von Snowden auf der Website »TED.com« entnommen. »So erobern wir das Internet zurück«, TED-Talk mit Edward Snowden, März 2014; www.ted.com/talks/edward_snowden_here_s_how_we_take_back_the_internet?language=de (12. 1. 2024).

17 Der TED-Talk fand am 18. März 2014 statt.

18 Es handelt sich um einen BeamPro, einen Bildschirm mit Kamera, der auf einem fahrbaren Gerät installiert und 160 Zentimeter hoch ist. Auf dem Bildschirm wird ein Videostream gesendet.

19 Bjarin 2014. Der Artikel zeigt, dass der TED-Talk nicht nur Snowden bekannt gemacht und zu seiner Heroisierung beigetragen hat, sondern umgekehrt auch die Bedeutung der TED-Talks aufwertete.

20 Für die Konferenz in Vancouver waren 1 200 Personen zugelassen. Sie wurden zuvor sorgfältig ausgewählt und mussten eine hohe Teilnahmegebühr zahlen. Denn es geht auch darum, Geschäfte zu machen, Kontakte zu knüpfen und den Wert der eigenen Idee oder Initiative zu steigern (vgl. Bjarin 2014).

21 www.ted.com.

22 Der Architekt Richard Saul Wurman entwickelte das Format der Innovationskonferenzen 1984 und verkaufte es dann 2001 an Chris Anderson.

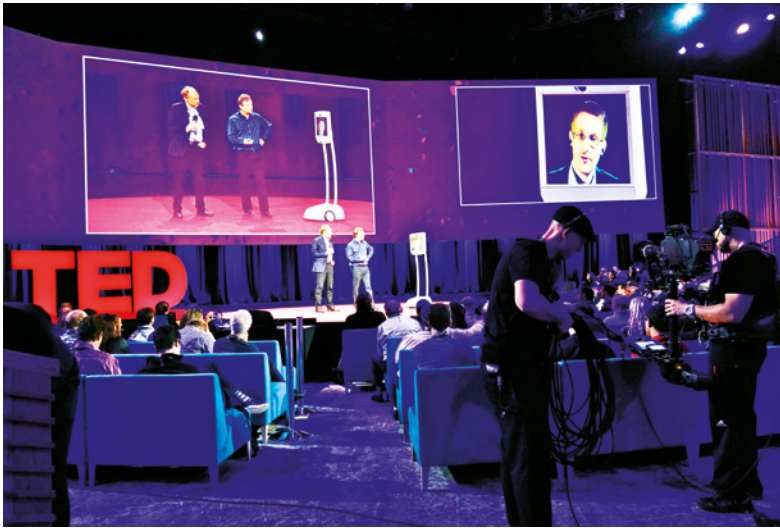


Abb. 40 Der Snowbot auf der Bühne der TED-Konferenz 2014.

ausgewählt und auf ihren Liveauftritt vorbereitet. Die Vorträge dürfen nicht länger als 18 Minuten dauern. Bei Snowden wird eine Ausnahme gemacht. Er tritt zwar live auf, ist aber nicht vor Ort, sondern wird über den »Telepräsenzroboter« zugeschaltet.²³ Der Roboter gibt Snowden vor Ort eine Gestalt und bildet auch im Gespräch mit Anderson ein Gegenüber auf der Bühne. Wie der Roboter personifiziert wird, zeigt sich nach dem Vortrag auch daran, dass man ihm das Konferenzschild ansteckt, das alle Konferenzteilnehmer:innen tragen und das ihn als Edward Snowden ausweist. Viele Teilnehmer:innen machen Selfies mit dem »Snowbot«, wie er auch genannt wird.²⁴ Auch wenn der Roboter eine gewisse Adressierung erlaubt: Durch die Form der technischen Verkörperung wird zugleich die Abwesenheit des realen Körpers deutlich.

Heroische Figuren zeichnen sich in der Regel durch eine starke Handlungsmacht (↑Agency) aus.²⁵ Snowdens ↑Auftritt ist jedoch durch eine ambivalente Agency gekennzeichnet. Einerseits ist es sehr deutlich, wie folgenreich seine Enthüllungen sind und welche enorme Reichweite

²³ Auch der NSA-Vertreter, Richard Ledgett, wird ausnahmsweise zugeschaltet. Aber er erhält keinen Robotervertreter und erscheint nur über Screen, was ihn weniger menschlich erscheinen lässt (vgl. Greenberg 2014).

²⁴ Eine Auswahl der Selfies ist zu sehen auf: <https://blog.ted.com/snowden-selfies-and-conversations-in-the-halls-edward-snowden-roams-ted2014/>.

²⁵ Vgl. Schlechtriemen 2019b.

auch ein solcher TED-Talk haben wird. Insofern kann man ihm eine starke Handlungsmacht im Sinne massenmedialer Wirkung zusprechen. Auch wie ernst ihn die amerikanische Regierung nimmt, unterstreicht seine starke Agency. Zwei Tage nach Snowden tritt der stellvertretende NSA-Chef Richard Ledgett – ebenfalls per Video zugeschaltet – bei der TED-Konferenz auf. Die starke Handlungsmacht der heroischen Figur wird nicht zuletzt über die Stärke oder Größe von Gegenspieler oder Gegenspielerin konstituiert. Andererseits wirkt der Telepräsenzroboter bemerkenswert fragil und eingeschränkt in seinen Möglichkeiten. Zwar ermöglicht er Snowden in gewisser Weise einen ›Ausbruch‹ aus seinem Exil, ein Agieren vor Ort auf der Konferenz. Er kann ihn fernsteuern und sehen, was vor Ort passiert. Andrew Rice beschreibt das als »hacking«: »Snowden's body might be confined to Moscow, but the former NSA computer specialist has hacked a work-around: a robot. If he wants to make his physical presence felt in the United States, he can connect to a wheeled contraption called a BeamPro.«²⁶ Doch die Bewegungsfreiheit des Roboters endet ganz unheroisch an der nächsten Treppe oder Tür. Snowden selbst sitzt dabei in seinem Zimmer in Moskau und bewegt lediglich seine Finger auf der Tastatur.²⁷ Diese Form virtueller ↑Agency, bei der die Handlungsmacht weniger über körperliche Aktion als über digitale Kompetenzen ausgeübt wird, kennzeichnet bereits die Nerds und Hacker, welche als Präfiguration des Whistleblowers fungieren und auf die weiter unten eingegangen wird.²⁸

Viele der genannten Aspekte beziehen sich darauf, wie Snowdens Handlungsmacht in den Berichten und Bildern *dargestellt* wird. Als Whistleblower kommt auf der Ebene der erzählten Geschichte hinzu, dass er – wie bereits erwähnt – auf die Wertung des ↑Publikums angewiesen ist. Auch hier zeigt sich, dass er als Held in seinem Handeln nicht unabhängig und souverän erscheint. Alle heroischen Figuren sind auf die

²⁶ Rice 2016.

²⁷ In der Folge nutzt Snowden den Telepräsenzroboter noch für eine Reihe von Auftritten, bei denen er auf diese Weise seinen Anwalt, Ben Wizner, begleitet. Lee Bell schreibt dazu: »In his latest digital adventure as a flat screen with wheels, the former US National Security Agency worker – who is described as a traitor by British and American intelligence services after leaking huge amounts of data relating to mass surveillance – gallivanted around New York City at the weekend with his lawyer, Ben Wizner« (Bell 2016).

²⁸ Für die heroische Darstellung stellt das eine Herausforderung dar, weil digitale Agency erst einmal nicht direkt greifbar ist. Sie lässt sich nur über ihre Wirkung erfassen – etwa wenn bei Snowdens Twitterauftritt dann ein User schreibt, dass Snowden den Server zum Absturz gebracht habe.

Zuschreibung ihres Heldenstatus durch ein Publikum angewiesen. Im Fall des Whistleblowers ist die Frage, wie seine Tat durch die Öffentlichkeit bewertet wird, jedoch Teil der Geschichte selbst. Im Rahmen des TED-Talks wird die Wertung durch das Publikum eigens inszeniert.

Held oder Verräter?

Die Face-to-Face-Abstimmung als Rezeptionsvorlage

Nach der Begrüßung des Snowbots fragt Anderson ihn auch gleich nach seinem Heldenstatus: »Man hat dich vieles genannt in den letzten Monaten: einen Whistleblower, einen Verräter, einen Helden. In welchen Worten würdest du dich beschreiben?« Snowden stimmt zu, dass viel über ihn geredet werde. Aber es gehe ihm um die Sachverhalte und nicht um seine Person. Die Frage nach dem Heldenstatus richtet Anderson nach fast einer halben Stunde Gespräch auch an das ↑Publikum:

Ich möchte an dieser Stelle um Stimmen aus dem Publikum bitten, weil ich weiß, dass es sehr unterschiedliche Reaktionen auf Edward Snowden gibt. Angenommen, Sie hätten die Wahl zwischen zwei Optionen: Sie könnten das, was er getan hat, als im Wesentlichen rücksichtslose Tat sehen, die die USA in Gefahr gebracht hat, oder Sie können es im Wesentlichen als Heldentat sehen, die den USA und der Welt langfristig zum Vorteil gereichen wird? [...] Ich bin gespannt, zu sehen, wer bereit ist, die erste Option zu wählen, dass es eine rücksichtslose Aktion war.

Die Kamera schwenkt auf das Publikum und es gehen vereinzelt Hände hoch. Bei der zweiten Option strecken viele Menschen ihre Hände in die Höhe, begleitet von Applaus und Jubelrufen. Nachdem der Applaus verklungen ist, hält der Moderator fest, dass es auch eine Reihe von Personen gegeben habe, die sich bei keiner der Optionen gemeldet hätten und die scheinbar noch dabei seien, sich eine Meinung zu bilden. In dieser kurzen Abstimmung zeichnet sich die Möglichkeit einer Polarisierung ab, die auch in dem Entweder-oder der Fragestellung angelegt ist. Die Stimmung im Saal tendiert jedoch eindeutig zur Heroisierung. Das, worum es beim Whistleblowing als grenzüberschreitender Tat und deren anschließender öffentlicher Aushandlung geht, wird hier im Kleinen performativ als Face-to-Face-Interaktion vollzogen.²⁹ Die Szene fungiert daher im Video auch als Rezeptionsvorlage für diejenigen, die

²⁹ Damit wird zugleich die Möglichkeit freier Meinungsbildung demonstriert.

sich das Video anschauen, da sich die Betrachtenden an der Reaktion im Saal orientieren können. Die Interaktion zeigt, wie Snowdens Tat bewertet werden kann und spricht sich für die Heroisierung aus.

Die Tendenz zur Heroisierung wird auch durch den ↑Auftritt von Tim Berners-Lee unterstrichen. Der ›Begründer des World Wide Web‹ wird aus dem Publikum auf die Bühne geholt und um seine Wertung gebeten (siehe Abb. 40). Berners-Lee adelt Snowden als Helden. Es gehe um den Wert und die zukünftige Nutzung des Internets. Wer könne da eine bessere Autorität darstellen als der ›Vater‹ oder ›Gründer des Internets‹. Die Luxemburgische Tageszeitung *L'Essentiel* titelt passend dazu: »Vater des Internets trifft Roboter-Snowden.«³⁰ Insgesamt ist es eine Konstellation von männlichen Figuren: ›Vater‹, ›Sohn‹ und Moderator sowie der Geheimdienstchef als Gegenspieler.

Figurenkonstellation und Präfigurationen

Wie bei heroischen Figuren üblich, tritt auch der Whistleblower als Figur nicht allein auf, sondern ist zum einen in eine zeitgenössische Figurenkonstellation eingebunden, zum anderen gibt es zu ihm historische Vorläuferfiguren, die sich rekonstruieren lassen.

Zur Figurenkonstellation gehören die bereits erwähnten Personen: der NSA-Chef Richard Ledgett als Gegenspieler Snowdens, der kurz nach Snowden seinen Auftritt beim TED-Talk hat; Anderson als Moderator, der einerseits als neutrale Figur agiert, andererseits als Leiter der TED-Talks eine deutliche Affinität zu Snowdens Anliegen hat; sowie Tim Berners-Lee als Vaterfigur; und schließlich das Publikum, das hier einen Teil der theatralen Inszenierung bildet und als richtende Instanz in die Befragung einbezogen wird.

Nun ist Snowden nicht der erste Whistleblower. Vielmehr steht er in einer Reihe von bekannten Whistleblower:innen. Dazu gehört etwa der FBI-Ermittler Mark Felt, bekannt unter dem Pseudonym »Deep Throat«, der zusammen mit den Reportern Bob Woodward und Carl Bernstein die Watergate-Affäre auslöste, die 1974 zum Rücktritt von US-Präsident Richard Nixon führte, oder Daniel Ellsberg, der 1971 geheime Pentagonpapiere veröffentlichte und damit die Wahrheit über den Vietnamkrieg ans Licht brachte. Die Reihe ließe sich um viele weitere Namen ergänzen, auf die in der Diskussion um Snowden immer wieder Bezug genommen wird, von ihm selbst, aber auch von anderen. Die Figur

30 *L'Essentiel* am 20. März 2014.

des/der Whistleblower:in ist dabei nicht geschlechtlich festgelegt und steht in der Nähe von Nachbarfiguren wie Investigativjournalist:innen, Spion:innen oder auch Informant:innen.³¹

Was bei Snowden jedoch neu hinzukommt und ihn von den meisten seiner Vorgänger:innen unterscheidet, ist der enge Bezug zu digitalen Medien: Er ist Informatiker und berichtet in erster Linie über Überwachungstechniken, die mithilfe digitaler Infrastrukturen durchgeführt werden.³² Für die Identifizierung relevanter Vorläuferfiguren ist ihre Verbindung zum Computer und zum Digitalen von Bedeutung, sodass hier auch die Figuren des Nerds und des Hackers einbezogen werden müssen.

Annekathrin Kohout hat in ihrer Popkulturgeschichte des Nerds sehr schön herausgearbeitet, dass diese Figur ihre heute bekannten Züge in den amerikanischen Teenagerkomödien der 1960er und 1970er Jahre erhält.³³ Dabei stellt der Nerd zunächst die negative Abgrenzungsfolie zum selbstbewussten und attraktiven, anfangs rebellischen und später vor allem sportlichen Jugend- und Frauenhelden der Filme dar. Demgegenüber bildet der Nerd den brillentragenden, blassen, schüchternen und unbeholfenen Gegenpart. Er achtet nicht auf sein Äußeres, hat sehr spezialisierte Interessen und ist ein Einzelgänger, der sich am liebsten in den Keller oder die Garage zurückzieht. In den 1980er und 1990er Jahren erfährt die Figur des Nerds dann eine erstaunliche Umdeutung. In dieser Zeit etabliert sich das Erzählmotiv der »Rache der Nerds«: Zunächst gehänselt und verspottet, nutzt er die Zeit der Ausgrenzung und seine speziellen Interessen, um Fähigkeiten zu entwickeln, die ihm später Erfolg und Anerkennung bringen und beweisen, dass seine Peiniger im Unrecht waren.³⁴ Hier findet auch die Verknüpfung der Figur mit Computern statt, denn zeitgleich feiern die Computerpioniere des Silicon Valley ihre Erfolge. Die Nähe der Nerddarstellungen in den Serien zu den Erfolgsgeschichten realer Personen zeigt, wie eng diese Darstellungsformen miteinander einhergehen.³⁵ Die Figur des Nerds erfährt dabei eine völlige Um- und Aufwertung.³⁶ Durch die enge

31 Vgl. Haglunds 2009, 43.

32 Julian Assange mit seiner Enthüllungsplattform WikiLeaks ließe sich ähnlich einordnen.

33 Vgl. Kohout 2022.

34 Vgl. Kohout 2022, 71.

35 Vgl. Kohout 2022, 86.

36 Ab den 2010er Jahren gibt es noch einmal einen Wandel: Die Nerdfigur verschmilzt mit dem Hipster und es bildet sich ein »Nerdstyle« mit Modeaccessoires wie eben der betonten Brille, dem lässigen Hemd etc. heraus.

Verbindung mit den neuen Computertechnologien ergibt sich auch eine Nähe zwischen den Computernerds und der Figur des Hackers.³⁷ Auch Hacker:innen zeichnen sich »durch ihr besonderes Verhältnis zur Informations- und Kommunikationstechnik« aus, die sie »in virtuoser, zuweilen unerlaubter Weise« und »für neue, konzeptionell nicht vorgesehene Zwecke«³⁸ verwenden. Außerdem teilen sie mit dem Whistleblower die Eigenschaft des Grenzgängertums, weil der Einsatz ihres technischen Wissens und ihrer Kreativität bei der Problemlösung nicht in den vorgesehenen und konventionellen Bahnen verläuft. Nicht zuletzt folgen beide der ethischen Prämisse, dass Wissen und Informationen frei zirkulieren sollten.³⁹

Anhand der beiden Figuren des Nerds und des Hackers werden neben älteren Genievorstellungen in erster Linie die neuen Möglichkeiten und Gefahren digitaler Technologien verhandelt. Dementsprechend schreibt Kohout über die Figur des Nerds, dass sie der »Aushandlung von Ängsten und Diskursen [dient], die im Angesicht der neuen Technik aufgekommen sind«.⁴⁰ Mit der Figur des Nerds werden zudem Formen von Maskulinität verhandelt und konterkariert. Zunächst einmal verkörpert er gerade nicht die Eigenschaften einer körperlich-athletischen, sexuell aktiven und machtvollen Männlichkeit – wobei durch die starke Betonung des Fehlens dieser Eigenschaften das Männlichkeitsideal ex negativo bestätigt wird. Mit der Umwertung der Figur kommt dann eine Maskulinität ins Spiel, die ihre vermeintlichen Defizite durch rationale und technische Fähigkeiten kompensiert und Attraktivität durch Erfolg und Reichtum generiert. Beide Varianten schließen Frauen weitgehend aus. Sie werden in dieser Relation vor allem sexistisch als »Belohnung« für Erfolg gezeichnet.

Das Nerdmodell ermöglicht, dass der digitale Whistleblower heroisiert werden kann, obwohl er körperlich kaum etwas tut und alles andere als den athletischen Helden verkörpert.⁴¹ Zudem ist er deutlich maskulin codiert – auch wenn es Ausnahmen wie Chelsea Manning gibt. Über die Inszenierung als Telepräsenzroboter kommen außerdem die entsprechenden Vorlagen aus Roboterdarstellungen hinzu, die auf

³⁷ Vgl. Kohout 2022, 77; 81.

³⁸ Funken 2010, 190.

³⁹ Vgl. Funken 2010, 198.

⁴⁰ Kohout 2022, 102.

⁴¹ Er steht eher noch in der Tradition des Geisteshelden, der *grands hommes*, die im 18. Jahrhundert prominent neben den kriegesischen Typus des Helden treten (vgl. Ritter 2004).

ihre Weise die enge Verbindung des digitalen Whistleblowers mit der Technologie noch einmal bestärken.⁴²

Multimodale Verschränkungen

Im ↑ästhetisch-affektiven Arrangement des TED-Talks ergibt sich ein Zusammenspiel von traditionellen und neueren Medien (↑Medialität). Face-to-Face-Interaktionen werden mit virtuellen Interaktionen gekoppelt. Die Bühne, der Vorhang, das Publikum und die Lichtregie bilden einen theatralen Raum. Die Aktionen auf der Bühne und die Interaktion mit dem anwesenden Publikum spielen sich zunächst in diesem Raum ab. Die theatralen Elemente sind im ästhetisch-affektiven Arrangement des TED-Talks jedoch mit neueren Medien kombiniert. Einer der Akteure auf der Bühne ist kein Mensch, sondern als ferngesteuertes Gerät nur ›telepräsent‹. Die Figur des Roboters verkörpert zudem die jüngere Technikgeschichte. Ein weiteres wesentliches Element im multimodalen Zusammenspiel sind die Bildschirme.

Die Bildschirme

Drei große Bildschirme gehören als wesentliches Element zum ästhetisch-affektiven Arrangement des TED-Talks. Auf einem ist der obere Teil des Telepräsenzroboters – also ein weiterer Bildschirm mit Snowdens Kopf – zu sehen und seine Stimme wird über Lautsprecher übertragen. Die beiden anderen zeigen meist den Moderator und dann auch die visuelle Präsentation, die Snowdens Ausführungen begleitet. Durch die ↑Größe des Bildschirms erhält Snowden selbst eine Größe, die ihn von allen anderen Beteiligten absetzt. Aber auch hier – wie beim Telepräsenzroboter – ist es eine abwesende Anwesenheit im Raum. Der große Bildschirm zeigt immer die Rahmung des kleinen Bildschirms des Telepräsenzroboters und verweist insofern in der Darstellung Snowdens zugleich auf seine bloße Repräsentation. Zudem befindet er sich nicht nur geografisch weit entfernt – der Reporter spricht in seiner Anmoderation von »somewhere in Russia« –, sondern es wird auch deutlich, dass eine Rückkehr von Snowden nach Amerika nicht absehbar ist. Er spricht aus dem Exil, sozusagen als ›Stimme aus dem Off‹.

Die Zuschaltung per Video über große Bildschirme wird in der Folge eine der Formen, wenn nicht die wichtigste Form, in der Snowden an

42 Zur Geschichte der Roboterdarstellungen vgl. Cave und Dihal 2018.

unterschiedlichen Orten auftritt: bei Befragungen in verschiedenen Parlamenten, aber auch bei Computerkonferenzen sowie in netzaktivistischen Settings.⁴³ Das Grundarrangement ist dabei immer wieder ähnlich: Es gibt einen großen Bildschirm, auf dem sein Kopf und sein Oberkörper zu sehen sind, und seine Stimme wird in den Raum übertragen. Er ist also nicht ein beliebiger Teilnehmer unter vielen, sondern überlebensgroß und so im Zentrum der Aufmerksamkeit aller Anwesenden. Er selbst spricht als physisch Abwesender aus dem Off. Die Hängung der Bildschirme – vor schwarzem Hintergrund – unterstützt diesen Eindruck (vgl. Abb. 41).

Videoschaltungen in Parlamentssitzungen bilden die Ausnahme.⁴⁴ In der Regel gehört die physische Anwesenheit zur Konstitution des Parlaments. Auch für Konferenzen war die Kommunikation zwischen Anwesenden – vor der Coronapandemie – die übliche Form der Zusammenkunft. In der Mediengeschichte des Sprechens einer abwesenden Figur zu einer Gruppe von Menschen über einen Bildschirm finden sich in erster Linie Filmszenen, die motivisch pikanterweise just mit Überwachung verbunden sind: etwa, wenn in *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) die Überwachung der Angestellten in den unterirdischen Industrieanlagen von den Herrschenden über Fernsehschirme kontrolliert wird, wenn der Fabrikleiter sich in Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) zur Kontrolle zuschaltet oder wenn Bildschirme in Orwells *1984* zur Überwachung genutzt werden.⁴⁵ Snowden entzieht sich dieser Widersprüchlichkeit zwischen der Tradition, in der die Medialität seines Auftretens steht und mit seinem Anliegen nicht, sondern greift sie aktiv auf, bemerkt Andrew Rice im *New York Magazine*: »He often opens with an ironic reference to Big Brother.«⁴⁶

43 »He is scheduled to make more than 50 such appearances around the world this year [2016], earning speaking fees that can reach more than \$25,000 per appearance, though many speeches are pro bono. Besides allowing Snowden to make a good living, his virtual travels on the public-lecture circuit are part of a concerted campaign to situate him within a widening zone of political acceptability. ›One of the things we were trying to do is to normalize him,‹ says Greenwald. ›Normalize his life, normalize his presence‹« (Rice 2016).

44 So war die Videoschaltung mit dem ukrainischen Präsidenten Wolodymyr Selenskyj am 17. März 2022 die bislang einzige per Video übertragene Rede im Deutschen Bundestag.

45 Zur Filmgeschichte der Überwachung vgl. Kammerer 2018. Für viele Hinweise dazu, die ich hier nicht alle aufgreifen konnte, danke ich Anja Peltzer.

46 Rice 2016.



Abb. 41 Auftritt von Snowden per Videoschaltung bei der Verleihung der Carl-von-Ossietzky-Medaille durch die Internationale Liga für Menschenrechte (ILMR) in Berlin am 14. Dezember 2014. © Tobias Schwarz / AFP.

Beim TED-Talk wird die ↑Größe, die Snowden über die Bildschirme erhält, durch die Fragilität des Telepräsenzroboters gebrochen. Dennoch liegt der ganze Fokus der Bühne, des Lichts, der Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit auf ihm. Dazu tragen nicht zuletzt die professionellen Kameras bei, die im Video in einigen Einstellungen – und auf Abb. 40 – zu sehen sind und deren Einblendung auf ihre Weise die Bedeutung des Geschehens auf der Bühne vermitteln.

Soziale Medien

In den Interaktionen nach dem Vortrag, in den Gesprächen und Selfies mit dem Telepräsenzroboter, verschränken sich Anwesenheit und Abwesenheit erneut. Dies betrifft etwa die Kommunikationen nach dem TED-Talk in den sozialen Medien, wie etwa die Selfies, die mit dem Snowbot aufgenommen und dann gepostet wurden. Die (nachbearbeitete) Aufnahme des TED-Talks, wie sie auf der Website publiziert wurde, stellt für sich ein internes ↑ästhetisch-affektives Arrangement dar, das dann durch die Rezeption des Videos als externes Arrangement ergänzt wird. Die Rezeption funktioniert dabei weitgehend nach den Eigenheiten der sozialen Medien: Über YouTube findet sie im privaten Raum statt, von dort aus kann sie aber durch Kommentare, Bewertungen,

Weiterleitungen etc. aktiv mitgestaltet werden.⁴⁷ Die interaktive Komponente der Kurzumfrage, die sich im Rahmen des internen Arrangements abspielt, passt damit zu einem der Kernmerkmale sozialer Medien, die sich durch eine interaktive und partizipative Form auszeichnen.⁴⁸

Insgesamt setzt die Inszenierung des TED-Talks, abgesehen von der Theatralität der Bühne, auf eine eher nüchterne Darstellungsform, bei der die Personen und Sachthemen im Mittelpunkt stehen und auf zusätzliche Effekte wie Sound verzichtet wird. Durch den Kontext der TED-Talks, die auf Innovationen und Changemaker ausgerichtet sind, wird Snowdens ↑Auftritt aber bereits in einen Kontext gestellt, der als computer- und technikaffin sowie liberal bezeichnet werden kann. Zudem sprengt sein Auftritt gleich mehrere der eigentlich festgelegten Vorgaben von TED-Talks, die live vor Ort vorgetragen werden und nur 18 Minuten dauern dürfen – das Gespräch mit ihm dauert fast doppelt so lange.

Soziale Formationen

Snowden selbst adressiert in seinen Ausführungen immer wieder die Weltgemeinschaft oder -öffentlichkeit. Letztlich müsse es im Interesse aller sein, dass man in einer freien Gesellschaft mit freier Meinungsbildung und freien Kommunikationsmedien lebe. Leitend ist dabei das Bild einer Netzcommunity, in der die Beteiligten ohne Hierarchien und ohne Einschränkungen miteinander verbunden sind. Alle sind in gleicher Weise – und mit gleicher Agency – an den Prozessen beteiligt und profitieren dabei – so eine Kernannahme – alle von dieser Kooperation. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte ›Schwarmintelligenz‹, bei der Wissen gerade durch die Beteiligung aller entsteht. Hierarchiefreie Vernetzung ist wohl eines der zentralen postheroischen Vergesellschaftungsmotive. Dem steht allerdings entgegen, dass Snowden im ↑ästhetisch-affektiven Arrangement im Zentrum der ↑Aufmerksamkeit steht und als individueller Akteur mit einer starken ↑Agency erscheint.

In der Abstimmung zu ihm als Held oder Verräter wird gefragt, ob seine Aktion den USA genützt oder geschadet habe – hier wird also

47 Zur Funktionsweise von sozialen Medien gehört, dass es nur zum Teil um kommunizierte Inhalte und zu einem erheblichen Teil auch um Kommunikationsformen wie Kontakte, *links* und *likes* geht, die Bedeutung und Daten auf einer strukturellen Ebene erzeugen (vgl. Esposito 2022, 5).

48 Vgl. Schreiber 2020.



Abb. 42 Demonstration gegen PRSIM und für Snowden im Sommer 2013 in Berlin.

primär das Kollektiv der Nation angesprochen.⁴⁹ Nation und Weltgemeinschaft bilden wechselnd in den Diskussionen die zentralen Bezugspunkte. In der inszenierten Abstimmung des TED-Talks zeichnet sich zudem ein Verehrungskollektiv ab. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es Demonstrationen für Snowden gab, etwa in Berlin, bei denen sich die Teilnehmenden Snowden-Masken (und Manning-Masken) vor das Gesicht hielten oder geschnürt hatten (vgl. Abb. 42). Gerade vor dem Hintergrund, dass er selbst als Person abwesend war, griffen die Demonstrierenden auf eine Form der körperlichen Identifikation mit Snowden zurück. Diese Form des Protests ist vor allem als Bild nach außen gerichtet, im Bewusstsein, dass man mit der Maske dann insgesamt Snowden eine Gestalt verleiht. Das Publikum stellt sich jedoch nicht geschlossen hinter Snowden, sondern ist gespalten und teilweise unentschieden. In der Rezeption in den sozialen Medien bilden sich dann entsprechende Kollektive, die Snowden als Helden feiern – und auch solche, die seine Tat als Verrat und Verbrechen wahrnehmen. Allerdings gehen die Bewertungen eng mit der medialen Form einher, in der sie kommuniziert werden: So arbeitet Jie Qin für die amerikanische Debatte heraus, dass Snowden in den sozialen Medien – insbesondere auf Twitter – in erster Linie als Person adressiert

⁴⁹ In den Fotoaufnahmen von Platon Antoniou hält er die amerikanische Flagge im Arm – was zu durchaus kontroversen Reaktionen geführt hat.

und meist heroisiert werde; demgegenüber setzten die traditionellen Medien – wie Zeitungen – Snowdens Tat zu Fragen internationaler Beziehungen und nationaler Sicherheit in Bezug und betrachteten ihn als Verräter.⁵⁰ Mit Snowden als Sozialfigur werden folglich auch zwei politische Modelle verhandelt: Das eines starken Staates mit weitgehenden Rechten gegenüber den Bürger:innen steht dem eines schwachen Staates gegenüber, in dem das Internet als Kommunikationsstruktur wichtige politische Funktionen erfüllt.

Schluss

↑Affizierungen beschreiben solche Dynamiken oder Prozesse, in denen sich die beteiligten Akteure wechselseitig prägen und beeinflussen und am Ende alle ein Stück weit verändert daraus hervorgehen. Die kontroversen Aushandlungen rund um Snowdens Whistleblowing stellen einen solchen Prozess dar. Da sind zunächst einmal die verschiedenen Akteure: er selbst, die NSA, die Journalist:innen, die gesellschaftliche Öffentlichkeit und unterschiedlichste soziale Gruppierungen, aber auch die medialen Formate der Nachrichten, des TED-Talks, der sozialen Medien usw. mit ihren multimodalen Darstellungsformen, ihren Präfigurationen, Figurenkonstellationen und Narrativen. Sie alle tragen zur Dynamik des Prozesses bei. Es wäre zu kurz gegriffen, die Dynamik allein auf Snowden als menschlichen Akteur oder allein auf die Medien oder den gesellschaftlichen Kontext zurückzuführen. Aus fachlicher Perspektive sind diese Reduktionen oftmals angemessen und auch forschungspraktisch notwendig, um eine Analyse handhabbar zu halten. Aber es zeichnet die in diesem Band verfolgte, interdisziplinäre Perspektive aus, dass sie zumindest exemplarisch die unterschiedlichsten Akteure mit ihrer Form der Beteiligung sowie der Weise, wie sie selbst im Rahmen des Affizierungsprozesses geprägt werden, nachzeichnet.

Für das Whistleblowing ist die Affizierung entscheidend: Denn nur, wenn sich die Öffentlichkeit von der Unrechtmäßigkeit des Veröffentlichten überzeugen und in diesem Sinne bewegen, d.h. affizieren lässt, besteht die Aussicht auf Veränderungen, die den Rechtsbruch der Veröffentlichung im Nachhinein als gerechtfertigt erscheinen lassen. Damit einher ginge eine Heroisierung des/der Whistleblower:in. In Bezug auf Snowdens Whistleblowing bestehen bis heute konträre Wertungen seiner Tat: Für die einen ist er ein heroischer Kämpfer für

50 Vgl. Qin 2015.

die Freiheitsrechte und insbesondere für die Freiheit des Internets, für die anderen ist er ein Landesverräter, der die Sicherheit der USA untergraben hat und sich seiner rechtmäßigen Bestrafung entzieht. Von der amerikanischen Regierung ist er bislang nicht rehabilitiert worden.

Im Hinblick auf die ästhetischen Formen (↑ästhetisch-affektives Arrangement) sind die Widersprüche interessant, die bei der Heroisierung des Whistleblowers aufgetreten sind. So widerspricht die Heraushebung einer Einzelfigur mit einer starken Agency dem Selbstbild der Netzcommunity als einer Gemeinschaft, an der alle über die Netzform gleichberechtigt partizipieren können. Es ist bemerkenswert, dass auch in einem Kontext, in dem grundsätzlich egalitäre Werte vertreten werden, auf etablierte Heroisierungsformen wie die Heraushebung einer Einzelfigur und die Konzentration der Agency auf diese Figur zurückgegriffen wird. Auffällig ist auch der Umgang mit körperlicher Abwesenheit. Das Exil ist zunächst eine Einschränkung der Bewegungsfreiheit und insofern auch der Agency des Whistleblowers. Aber Snowden nutzt die digitalen Technologien, um dennoch seine Auftritte durchzuführen, die dann manchmal unfreiwillig komisch oder fragil wirken wie beim Telepräsenzroboter, in anderen Kontexten aber wie über den Großbildschirm eine starke Wirkung entfalten. Dass Snowden dann über die Zuschaltung per Videoscreen ausgerechnet die popkulturgegeschichtliche Form aufruft, in der Überwachung inszeniert wurde, ist ein Widerspruch, der auch ihm selbst aufgefallen ist. Interessant ist dabei zudem die Transformation, die Snowden durchläuft: von der Privatperson zur öffentlichen Persona, zur Botform, zum Bildschirmgesicht bis hin zur Maskenform auf den Demonstrationen. Betrachtet man den Whistleblower als Sozialfigur, wäre die anhaltende Diskussion um ihn ein Indiz dafür, dass die gesellschaftliche Selbstverständigung rund um das Thema der Digitalisierung noch nicht abgeschlossen ist.

12 *Darkest Hour* (2017) und *Churchill* (2017)

Winston Churchill als politischer Held im Biopic

Einleitung

Im Jahr 2017 kamen zwei Spielfilme über Winston Churchill in die Kinos: *Darkest Hour* (dt. *Die dunkelste Stunde*, Regie Joe Wright) und *Churchill* (Regie Jonathan Teplitzky). Beide befassen sich mit Churchill als Politiker, der während des Zweiten Weltkriegs heroisiert wurde, weil er in dieser Zeit großer Gefahr sein Land im entschlossenen Widerstand gegen den Aggressor Hitler hinter sich vereinte und es nach opferreichen Jahren zum Sieg führte. Die Churchill im Krieg zugeschriebene heroische Reputation verfestigte sich und Churchill wurde zu einer Ikone nationaler Identität. Britische Helden, so schreibt der Soziologe Chris Rojek in seinem Buch *Brit-myth*, verkörpern mit ihren außerordentlichen oder außergewöhnlichen Eigenschaften die Charakterzüge und Werte, die die Nation als ganze bestimmen.¹ Im Jahr 2002 führte Churchill in einer BBC-Umfrage die Liste der 100 größten Briten aller Zeiten an. Für Rojek ist dies ein Indiz, dass die Charakterzüge, die Churchill im Krieg verkörperte und mit denen er sein Volk inspirierte, nämlich Leidenschaft (↑Leid), Durchhaltevermögen und Mut (»British stoicism, endurance and daring«), bis heute Vorstellungen von »Britishness« prägen.²

Darkest Hour und *Churchill* nehmen Neuheroisierungen vor, indem sie Churchills heroische Reputation für ein Publikum des 21. Jahrhunderts reaktualisieren, und sie tun dies mit einer intensiv affizierenden ↑Ästhetik, die bereits ihrem Filmgenre (↑Gattung) inhärent ist. Biopics, biografische Spielfilme, stellen reale Figuren dar, die eine Kultur zu einer bestimmten Zeit für bemerkenswert hält, die sie schätzt oder von denen sie sich distanziert. Sie machen aus dem Leben der dargestellten Figuren »einen filmtauglichen und emotionalisierten ›Plot‹« und transformieren existierende (oder existiert habende) Personen in dramatische Charaktere.³ Biopics haben deshalb in der Regel eine intensive affektive Tonalität, einen hohen Affektpegel, und positionieren ihr ↑Publikum emotional zu den dargestellten Figuren. Die Rezipierenden vor der Leinwand sollen für (oder gegen) die Figuren Gefühle entwickeln, und hierfür

1 Rojek 2007, 89.

2 Rojek 2007, 91.

3 Korte 2022; hier auch weiterführende Literaturhinweise.

steht gerade dem Medium Film mit seiner Mischung von Erzählen, Zeigen und schauspielerischer Aufführung ein großes Repertoire an Gestaltungsmitteln zur Verfügung.

In den folgenden Ausführungen zu *Darkest Hour* und einer kurzen ergänzenden Betrachtung von *Churchill* werden ↑affektive Arrangements analysiert: *Erstens* das in der historischen Handlung *dargestellte* Arrangement, welches die wechselseitigen ↑Affizierungen zwischen Churchill und anderen Figuren und Gemeinschaften zeigt. In politischen Biopics sind solche Affizierungen zentral, denn Politik verlangt nach affektiver Investition sowohl aufseiten derer, die politische Führung beanspruchen, als auch aufseiten derer, die solcher Führung folgen oder sie unterstützen.⁴ Deshalb sind bei der Betrachtung der beiden Filme zwei dargestellte Arrangements von besonderer Bedeutung: das zwischen Churchill und anderen Politikern, welches in den Szenarien von Kabinett und Parlament situiert ist, und das zwischen Churchill und den Menschen seines Landes – »dem Volk« oder »the people«, wie es im englischen Original der Filme heißt. *Zweitens* das Arrangement, an dem die Filme mit ihrer Gestaltung selbst partizipieren, nämlich in der Kommunikation mit ihren Publika. In den Analysen von *Darkest Hour* und *Churchill* werden die Filmtexte im Mittelpunkt stehen, es darf aber nicht vergessen werden, dass sie für das Kino gemacht wurden, also für eine Rezeptionssituation mit besonderem Potenzial, Personen intensiv zu affizieren und in ihren Bann zu ziehen. Im Kino wirken Filme nicht nur dank ihrer spezifischen, multimodalen ↑Medialität und formalen Gestaltungsmittel,⁵ sondern auch durch eine Umgebung, die dieses Potenzial noch verstärkt: die kollektive Rezeption in einem verdunkelten Saal, das Seherlebnis großer Bilder auf großer Leinwand und intensive Höreindrücke dank effizienter Lautsprechersysteme.

Die beiden hier diskutierten Churchill-Filme wurden international verbreitet, hatten die größte Resonanz jedoch in Großbritannien und den USA. Dies lässt sich mit der Bedeutung des Zweiten Weltkriegs als heroischer Episode in den jeweiligen Erinnerungskulturen begründen, war aber auch aktuell motiviert. Politische Biopics erleben im 21. Jahrhundert allgemein eine Konjunktur, die mit politischen Krisen der

4 So Sharma und Tygstrup 2015, 3 (»Whether spurred by enthusiasm of fear, politics seems to demand an affective investment, for those aspiring to lead others, as well as for those being somehow persuaded to follow or support a would-be leader«).

5 Siehe u.a. Smith 1995; Kassabian 2001; Eder 2008; Singh 2014.

Gegenwart erklärt werden kann,⁶ aber auch mit einer Krise der Politik und weitverbreiteter Unzufriedenheit mit heutigen Ausprägungen des Politikers: »In an age of political dissent and dissatisfaction with governments world-wide, the political biopic is flowering.«⁷ Als *Darkest Hour* und *Churchill* 2017 in die Kinos kamen, war in Großbritannien und den USA die Frage nach guter politischer Führung virulent, und die Filme wurden hier gerade im Hinblick auf ihre Heroisierungen emotional rezipiert. Den Analysen voranzustellen sind zunächst jedoch einige allgemeine Bemerkungen zu Churchills heroischer Reputation und ihrem Ursprung im Zweiten Weltkrieg.

Die Heroisierung Churchills

Churchill war in seinen Memoiren und historiografischen Werken ein großer Selbstheroisierer. Seine Reputation als Charakter wie als Politiker war jedoch nie unumstritten. Zu seinen Lebzeiten galt er als ambitioniert, arrogant und unberechenbar, und seine politische Karriere weist Fehlentscheidungen auf. Insbesondere wurde Churchill, der damals Marineminister war, das Desaster der verlustreichen Operation von Gallipoli im Ersten Weltkrieg zum Vorwurf gemacht. Heute ist Churchill vor allem aufgrund seiner imperialistischen und rassistischen Positionen eine kontroverse Figur. Sein Denkmal gegenüber dem Londoner Parlamentsgebäude wurde 2020 zum Objekt von Black-Lives-Matter-Protesten, und neuere fiktionale und dokumentarische Fernsehprogramme präsentieren Churchill mit kritischer Distanz.⁸ Die heroische Reputation, die Churchill im Zweiten Weltkrieg erlangte, lebt dennoch fort, weil sie immer wieder erneuert wurde, etwa in der Biografie seines Bewunderers – und selbst weitaus weniger bewundernten – Amtsnachfolgers Boris Johnson:

When I was growing up there was no doubt about it. Churchill was quite the greatest statesman that Britain had ever produced. From a very early age I had a pretty clear idea of what he had done: he had

6 Siehe Frago und Alfonso 2017; für Überblicke zu politischen Biopics auch Barnier und Fontanel 2010; Cheshire 2014.

7 Lloyd 2011.

8 Siehe u.a. die Churchill-Darstellungen in der Serie *The Crown* (Netflix, seit 2016), dem Fernsehrama *Churchill's Secret* (ITV, 2016) und der Dokumentarserie *Churchill* (Channel 5, 2021).

led my country to victory against all the odds and against one of the most disgusting tyrannies the world has seen.⁹

Das Zitat vermittelt, dass die heroische Reputation Churchills wesentlich, und fast ausschließlich, im Zweiten Weltkrieg gründet – in dem von ihm geführten Widerstand des Vereinigten Königreichs (und seines Empires) gegen Hitler, im Namen von Freiheit und Demokratie. Diese Reputation ist verdichtet in der berühmten Victory-Geste, die neben Attributen wie Hut und Zigarre für Churchill ikonisch geworden ist. Insbesondere die ersten Monate von Churchills Premierministerschaft ab Mai 1940 haben seinen Ruf als »größter britischer Staatsmann« geprägt. Es waren Monate, in denen der im Amt noch neue Premier in kurzer Zeit Entscheidungen von großer Tragweite treffen und mit seinem Land mehrere Krisen überstehen musste: die Rettung britischer Truppen vor dem deutschen Feind in Dünkirchen, die Luftschlacht um England und den Beginn des Blitzkriegs. Dabei stand das Land dem Feind zunächst allein gegenüber, nachdem es die Alliierten auf dem Kontinent verloren hatte und solange die USA noch neutral blieben. Vor allem im sogenannten »Wunder« von Dünkirchen kristallisiert sich die britische Kollektiverinnerung des Zweiten Weltkriegs als »the People's War« heraus,¹⁰ als Krieg, bei dem die zivile Bevölkerung ebenso tapfer zur Kriegsanstrengung beitrug wie das Militär: Die im Mai 1940 auf den Stränden des Ärmelkanals festsitzenden Soldaten – fast die gesamten britischen Landstreitkräfte – konnten nur gerettet werden, weil für ihre Evakuierung auch zahlreiche zivile Boote ausrückten.¹¹ Der Literaturwissenschaftler Robert Eaglestone bezeichnet das britische Kollektivgedächtnis des Krieges ausdrücklich als »affektive Erinnerung« (»affect memory«), die der Verifizierung durch Fakten nicht bedarf und vor allem mit Gefühlen konnotiert ist: als Zeit der Bedrohung, aber auch des engen sozialen Zusammenhalts; als stolze Bewährung gegen einen mächtigen Feind; als Demonstration von Durchhaltevermögen (»keeping calm and carrying on«) und eben als Element nationaler Identität.¹²

Darkest Hour und *Churchill* stellen Churchill ins Zentrum dieser Affekterinnerung und zeigen dabei, dass es vor allem das Volk war, das Churchill während des Krieges heroisierte. In den dargestellten

9 Johnson 2014, 1.

10 Zur populären Vorstellung des »People's War« siehe Calder 1969.

11 Siehe z.B. Summerfield 2010. Zur Erinnerungskultur des Zweiten Weltkriegs siehe u.a. Connelly 2004; Havardi 2014; Noakes und Pattinson 2014; Rau 2016.

12 Eaglestone 2018, 96-97.

affektiven Arrangements beider Filme liegt deshalb auf Churchills Beziehung zum Volk ein besonderes Gewicht, nicht nur, weil es Churchill heroisiert, sondern auch, weil diese Heroisierung an das Volk zurückgespiegelt wird, sodass es sich selbst als heroisch wahrnehmen kann. Diese reziproke Affektdynamik in den Filmerzählungen (und in der Affekterinnerung des Zweiten Weltkriegs überhaupt) ist für die ↑Resonanz der beiden Biopics ebenso ausschlaggebend wie ihre auf intensive Involvierung des Publikums abzielende Ästhetik.

Die Affizierungsdynamik von *Darkest Hour*

Bereits der Titel von *Darkest Hour* bezieht sich auf die bedrohliche Situation im Mai 1940. Der rasante Vormarsch des deutschen Gegners und dessen personelle und materielle Überlegenheit werden in der Titelsequenz mit Bildern aus dem historischen Archiv demonstriert. Der Filmtitel evoziert aber auch die von Churchill in einer Kriegsrede vom 16. Juni 1940 beschworene »finest hour«, die das im Widerstand gegen Hitler geeinte Königreich in einer kollektiv-heroischen Anstrengung erlebte. Tatsächlich ist Kern der Filmerzählung, wie sich eine tiefdunkle in eine große Stunde wandelt, und zwar dank der Entschlossenheit und Tatkraft Churchills, der im Film zwar nie direkt als »Held« bezeichnet wird, der aber den Fokus der ↑Aufmerksamkeit bildet und auf den sich die heroische ↑Agency konzentriert. Diese Agency ist primär eine politische und rhetorische. Churchill ist kein Kriegsheld, sondern ein Held, der andere in den Krieg schicken und dort mehr oder weniger heroisch sterben lassen muss. Der Krieg selbst wird im Film nur in wenigen kurzen Momenten gezeigt. Pathetische Bilder setzen hier das Opfer der Soldaten in Szene, verdeutlichen aber gleichzeitig die übergroßen Entscheidungen, die Churchill abgerungen werden und die er auf sein Gewissen nehmen muss. Churchills heroische Agency entfaltet sich vor allem in der Dynamik, mit der er sich im Verlauf der Filmhandlung gegen seine inneren Gegner in Partei und Parlament durchsetzt, die mit Hitler noch immer ein Appeasement, ein Friedensabkommen, aushandeln wollen, statt ihn zu bekämpfen. Ein sorgfältig komponiertes Publicityfoto für den Film (Abb. 43) zeigt Churchill, verkörpert von dem britischen Starschauspieler Gary Oldman, in entschlossener, kraftvoller Siegerpose inmitten einer akklamierenden Gruppe von Parlamentariern, die er auf seine Seite bringen konnte. Die Ästhetik dieses Bildes ist auf ähnlich eindeutige Weise heroisierend wie Jacques Louis Davids Skizze für den *Ballhausschwur*, der es auch in seiner Komposition gleicht:



Abb. 43 Publicity-Standfoto für *Darkest Hour* (Focus Features / Universal Pictures, 2017). Foto von Jack English. © Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo.

Churchill ist im Bildrahmen zentriert und ragt als Einzelner vertikal aus der Gruppe heraus (↑Größe). Die markant sichtbaren Hände der applaudierenden Figuren bilden Linien, die alle auf Churchills Victory-Geste zulaufen; auch die Blicke der umgebenden Gruppe sind sämtlich auf Churchill gerichtet. Das gesamte Bildarrangement signalisiert so nicht nur Triumph, sondern vor allem auch Gefolgschaft, und da Churchills Blick – von der Kamera frontal und in Augenhöhe aufgenommen – die *Betrachtenden* des Bildes trifft und keine Figur der dargestellten Gruppe selbst, werden diese Betrachtenden in die dargestellte Verehrungsgemeinde (↑Verehrung) integriert. *Darkest Hour*, so suggeriert das Werbebild, stellt einen Mann dar, der in der dargestellten historischen Situation bewundert wurde (↑Bewunderung), aber auch für das Heute möglicherweise noch bewundernswert ist.

Der Film befördert ein positives Bild seines biografischen Subjekts auch dadurch, dass er in seiner Figurenzeichnung und Handlung problematische Züge auslöst: Churchills persönliche Ambitionen, sein Wankelmut, sein schwieriger Charakter und seine früheren politischen und militärischen Fehler kommen nur insofern zur Sprache, als sie die Ressentiments seiner politischen Gegner motivieren. Stattdessen konzentriert sich der Plot des Films auf jenen kleinen Ausschnitt der Churchill-Biografie, der sich für eine Heroisierung besonders eignet, nämlich wenige Tage zwischen der Ernennung zum Premier bis zum Wunder von Dünkirchen. Hat die Handlung des Films bereits durch die zugrunde liegende Geschichte eine starke Dramatik, so wird dies durch die spannende narrative Inszenierung (↑Narrativität) noch ver-

stärkt: Die Einblendung der Tagesdaten vom 9. Mai bis zum 28. Mai 1940 vermittelt, wie Churchill im Wettlauf mit der Zeit Entscheidungen von großer Tragweite treffen muss. Bezeichnenderweise lenken keine Rückblenden in frühere Lebensphasen, wie sie in Biopics oft anzutreffen sind, von der Dramatik ab. Involvierend ist die Inszenierung des Films auch deshalb, weil sie zeigt und manchmal regelrecht zur Schau stellt, mit welchen Gefühlen Churchill die ›dunkle Stunde‹ privat durchlebt: vom Zorn über seine Nemesis Hitler und Depressionen, die Rückschläge in ihm auslösen, bis zur Liebe zu seiner Frau und dem Mitgefühl für seine junge Sekretärin, die um ihren Bruder trauert.

Zu den am sorgfältigsten auf starke Affizierung angelegten Szenen des Films gehören jedoch jene, die Churchill in seiner Rolle als Premierminister zeigen, in Interaktionen mit seinen politischen Antagonisten und mit dem Volk. In beiden Fällen inszeniert der Film Situationen, in denen sich die Akteure zwar wechselseitig affizieren, die *Kontrolle* der Affizierung aber letztlich bei Churchill liegt und seine Führerschaft so unterstreicht. Die zentralen Settings dieser Situationen sind einerseits der Plenarsaal des britischen Unterhauses (ein institutionelles Setting, wie man es in einem politischen Biopic erwartet) und andererseits die Londoner U-Bahn.

Das Parlament ist die Bühne, auf der Churchill sich hauptsächlich öffentlich inszeniert. In Biopics hat Performativität grundsätzlich ein besonderes Gewicht, weil die dargestellten realen Figuren bzw. Vorstellungen davon immer durch schauspielerische Darstellungen hindurchscheinen und es so zu Schichtungen von ›Performances‹ kommt:

[B]iopics are built through layers of performance: the performance of reality or a perceived reality, the subject's performance of his or her own identity, the actor's performance of the subject's public and private identities, and the actor's performance of his or her own celebrity identity as it reflects on the embodied subject.¹³

Im Fall des politischen Biopic werden diese Schichtungen noch dadurch ergänzt, dass eine Aufführung von politischer Aufführung stattfindet, die das (selbst-)inszenatorische Moment politischer Akteure hervorhebt. Zu dieser politischen Inszenierung gehört essenziell die Redekunst, die bei ihrer Re-Inszenierung in einem Biopic nicht nur als Rhetorik

13 Cartmell und Polasek 2020, 7. Siehe auch Donaldson 2014; Kennedy-Karpat 2020 sowie Geraghty 2020 zu Meryl Streeps Darstellung von Margaret Thatcher in *The Iron Lady*.

wirkt und Momente starker Affizierung schafft, sondern gleichzeitig eine dramaturgische Funktion erfüllt, denn große Reden konstituieren auch Höhe- und Wendepunkte der Handlung und markieren »fundamentale Etappen in der Konstruktion eines politischen Helden«. ¹⁴ Im Fall Churchills liegt auf der Re-Inszenierung seiner Kriegsreden ein besonderes Gewicht, da diese Reden noch immer als Höhepunkt nationaler Rhetorik gelten und zum Zitatenschatz der britischen Kultur (und der englischsprachigen Welt überhaupt) gehören. *Darkest Hour* zeigt, wie Churchill seine Reden sorgfältig komponiert, denn sie sind die Waffe, mit der er im Parlament für seine Überzeugung kämpft und seine Antagonisten letztendlich bezwingt. Wie der im Film als Churchills Hauptgegner angelegte Halifax am Ende der Handlung resigniert eingesteht: »He mobilised the English language and sent it into battle«. ¹⁵ Bei dieser Mobilisierung der Sprache griff Churchill, wie Rojek beobachtet, auf heroische Traditionen zurück: die Abenteuer rhetorik elisabethanischer Freibeuter wie Drake and Raleigh und die Literatur des Empire wie bei Tennyson, Henty und Kipling. ¹⁶ Für Churchills Bewunderer Boris Johnson sind die Kriegsreden von 1940 »erhaben« (»some of the most sublime speeches ever made«) und waren ein Mittel, mit dem Churchill direkt in die Herzen der Menschen traf: »He found in the war the words to speak directly to people's hearts.« ¹⁷ In *Darkest Hour* wird ihre rhetorische Kraft durch die dynamische Performance des Schauspielers stimmlich und körperlich reaktiviert und sie treffen nun auch ins Herz des Kinopublikums. Verstärkt wird dies noch durch den Status der Reden im kulturellen Gedächtnis; dieser löst Wiedererkennungseffekte aus, die ein Gefühl der kulturellen Teilhabe und der Gemeinschaft mit der Vergangenheit evozieren.

Das Parlament als »Bühne« für politische Performanz ist im Film von Anfang an präsent und in den ersten Minuten der Handlung wird diese Bühne im wörtlichen Sinne für Churchill freigemacht. Im Unterhaus herrscht Tumult, als die Opposition die Absetzung des amtierenden Premierministers Neville Chamberlain fordert, der sich nach Jahren der Inaktivität und Inkompetenz für die Führung der Nation im Krieg

¹⁴ Desmoulin 2016, §6 (Übers. d. Verf.). Siehe auch Brown 2014 zur Inszenierung politischer Rede in *Amazing Grace*, einem Biopic über William Wilberforce.

¹⁵ Auch dieses Zitat ist in der englischsprachigen Welt bekannt und kann deshalb als intertextuelle Referenz wirken. Tatsächlich stammt es von dem US-amerikanischen Journalisten und Kriegskorrespondenten Edward R. Murrow und wurde geläufig, nachdem John F. Kennedy es in einer Ansprache an Churchill benutzt hatte.

¹⁶ Rojek 2007, 91.

¹⁷ Johnson 2014, 93; 96.

disqualifiziert habe: »Therefore, in the national interest, let us find a new leader.«¹⁸ Obwohl von der eigenen Partei eigentlich nicht als Premier gewollt, kann Churchill im Parlament, im Kontrast zu seinem entmachteten und von schwerer Krankheit gezeichneten Amtsvorgänger, seine Stärke unter Beweis stellen. Churchill war 65 Jahre alt, als er seine »enorme Aufgabe« (wie Anthony Eden im Film formuliert)¹⁹ akzeptierte. Der Film präsentiert ihn jedoch bei seinen öffentlichen Auftritten mit der Dynamik eines jüngeren Mannes mit energischem Gang und lebendiger Körpersprache. Bei seinem ersten ↑Auftritt als Premier deklariert Churchill sein politisches Ethos unmissverständlich und kämpferisch: Er will, im Gegensatz zu Chamberlain (der die Konservative Partei weiter anführt) und dem Außenminister Halifax, keinen unrühmlichen Frieden, sondern Hitler kompromisslos die Stirn bieten:

You ask, what is our policy? I say it is to wage war, by sea, land and air with all our might and with all the strength that God can give us, to wage war against a monstrous tyranny never surpassed in the dark and lamentable catalogue of human crime. [...] Victory, however long and hard the road may be. For without victory, there can be no survival.²⁰

Im Figurenkonzept des Films kommt Chamberlain und Halifax die Rolle von Churchills Antagonisten in Kabinett und Parlament zu. Im rhetorischen Kampf gegen seine Widersacher wirbt Churchill im Parlament für den Kampf gegen Hitler und wirkt durch diese doppelte Agonalität besonders heroisch. Demgegenüber ist Halifax, der es ablehnt hat, selbst Premierminister zu werden, mit seinem Insistieren auf Friedensverhandlungen als distinkt unheroische Figur gezeichnet, die Churchills Kampfbereitschaft als romantische Fantasie abtut:

The deadly danger here is this romantic fantasy of fighting to the end. [...] There's nothing heroic in going down fighting if it can be avoided. Nothing even remotely patriotic in death or glory if the odds are firmly on the former. Nothing inglorious in trying to shorten a war that we are clearly losing.²¹

18 *Darkest Hour* 2017, 00:02:34–00:03:54.

19 *Darkest Hour* 2017, 00:20:23.

20 *Darkest Hour* 2017, 00:25:10–00:25:28. Die »Blood, Sweat and Tears«-Rede wurde am 13. Mai 1940 gehalten.

21 *Darkest Hour* 2017, 01:01:53–01:06:32.

Diese Äußerung soll Churchill diskreditieren, aber sie bewirkt das Gegenteil, weil sie seine Bereitschaft zu heroischem Handeln exponiert. Für Churchill ist der Kampf gegen Monster keine leere Fantasie, sondern eine Notwendigkeit. Er ist zu großen Risiken bereit, um Hitler zu bezwingen, und er kämpft für seine Überzeugung mit dem Mittel, das ihm im Parlament zur Verfügung steht, nämlich dem Wort: im Zweikampf des Dialogs wie mit Halifax, vor allem aber im Plenum des Unterhauses.

Dieser Plenarsaal ist ein historisch, kulturell und affektiv aufgeladener ↑Raum, in dem über das Geschick der Nation entschieden wird. In *Darkest Hour* gewährt schon das erste Bild nach der Titelsequenz einen Blick in den Saal; die hierfür gewählte Kameraperspektive der Aufsicht ist ungewöhnlich und weckt deshalb Aufmerksamkeit, vor allem zeigt sie jedoch, wie die gegenüberliegenden Sitzbänke für Regierung und Opposition politischen Antagonismus und Agonalität bereits räumlich markieren. Der Saal hat eine umlaufende Besuchergalerie und wirkt dadurch in vielen Totalen des Films wie eine Arena, in der Churchill angriffslustig und kraftvoll agiert, während das ›Publikum‹ ihn in den engen Sitzreihen dicht gedrängt umgibt; in dieser Enge ist evident, dass Affizierung auch eine Beziehung zwischen Körpern ist (wie das Publikum im Kinosaal gleichzeitig am eigenen Leib erfährt). Der Eindruck einer vollgepackten, emotionalisierten Arena ist besonders intensiv, als die Kamera Churchill vor seiner ersten Rede als Premier beim Betreten des Parlamentssaals folgt (Abb. 44). Während man Bilder des erwartungsvollen Publikums sieht, sind auf der Tonspur die Glocken des Parlaments zu hören, die den Kampf einzuläuten scheinen.

Diesen ersten Kampf in der Arena kann Churchill noch nicht für sich entscheiden, denn Chamberlain signalisiert den Abgeordneten der Konservativen Partei, dass sie dem Premier nach seiner kriegsfordernden Rede nicht applaudieren dürfen. Genau das Gegenteil geschieht am Ende des Films nach der Rede, die Churchill zum Wunder von Dünkirchen hält und verkündet, dass die ganze Nation überall entschlossen kämpfen und sich verteidigen wird:

We shall fight on the seas and the oceans. We shall fight with growing confidence and growing strengths in the air. We shall defend our island, whatever the cost may be. We shall fight on the beaches. We shall fight on the landing grounds. We shall fight in the fields and in the streets. We shall fight in the hills. We shall never surrender.²²

22 *Darkest Hour* 2017, 01:51:35–01:52:12. Als der ukrainische Präsident Wolodymyr Selenskyj am 8. März 2022 per Video zum britischen Unterhaus sprach, um es zur



Abb. 44: 00:22:22, **Abb. 45:** 01:54:24, *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. © Focus Features / Universal Pictures.

Die berühmte Rede mit der suggestiven Wiederholung »we shall fight« wird im Film mitreißend gespielt und für das Kinopublikum wird ihre affizierende Kraft durch Musikuntermalung noch gesteigert. Selbst bei Großaufnahmen ist neben dem redenden Churchill immer auch sein Publikum im Parlament zu sehen, sodass für die Zuschauer vor der Leinwand erkennbar ist, wie er die Abgeordneten emotional bewegt und für sich einnimmt. Auch Chamberlain kann sich nicht mehr widersetzen und genehmigt den konservativen Abgeordneten den Applaus. Das Ende der Sequenz zeigt einen triumphierenden Churchill mit

Victory-Geste, zunächst in Nahaufnahme, dann in einer Totalen, die verdeutlicht, dass er alle Abgeordneten (bis auf Halifax) auf seine Seite gebracht hat. Die Parlamentarier sind dabei nicht nur emotional bewegt, sondern auch körperlich. Sie sind zum Applaus aufgesprungen und wedeln mit ihren Papieren; bewegt ist zudem die Kamera, die durch den Raum fährt und das *movere* der klassischen Rhetorik so mit einem filmischen Mittel umsetzt. Auch die Filmmusik ist dynamisch: Ihre Lautstärke steigt an, und am Ende dominieren Blechbläser, sodass auch auf der Tonebene eine heroische Konnotation entsteht. Affizierungsstrategisch ist die Dünkirchen-Rede der Höhepunkt der Filmhandlung und des Films an sich. Es ist Churchill gelungen, mit dem ↑Pathos seiner Rede auch sein ↑Ethos auf die Zuhörer zu übertragen, und dieser Moment des Triumphs wird in den letzten Bildern des Films übersteigert als Spektakel inszeniert, das beim externen Publikum ↑Staunen auslöst. In einer Totalen, die vom Ausgang des Parlamentssaals aufgenommen ist, sieht man Churchill aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera (und da-

Unterstützung gegen den Aggressor Putin zu bewegen, zitierte er aus genau dieser Passage der Dünkirchen-Rede, wohl wissend um die Wirkung, die sie an dem Ort haben würde, an dem sie mehr als achtzig Jahre zuvor erstmals zu hören war.

mit auf die Zuschauer) zugehen, während er die ›Arena‹ verlässt (Abb. 45). Dieser Moment des Auszugs nach siegreichem Kampf wird dadurch gedehnt, dass die Kamera vor Churchill zurückfährt. Dabei regnen die weißen Papiere der Abgeordneten in einem poetischen, verzauberten Moment wie große Konfetti auf ihn herab. Dass im dunklen Raum von rechts oben aus einem hohen Fenster ein Lichtstrahl (↑Glanz) auf den Platz fällt, von dem aus Churchill gesprochen hat, überhöht die Szene zusätzlich und verleiht ihr den Anstrich einer Apotheose.

Der Sieg Churchills über seine politischen Antagonisten ist in der Dramaturgie des Films allerdings nur möglich, weil er sich zuvor der Anhängerschaft des Volkes vergewissert hat. Der politische Held in einer Demokratie, so wird suggeriert, braucht den Rückhalt des Volkes. Die benötigte Vergewisserung holt sich Churchill im Film bei einer Fahrt in der U-Bahn, die auf den ersten Blick ein alltägliches Setting ist, für das Publikum des Films jedoch auch ein Erinnerungsort des »People's War«, denn in der U-Bahn suchten die Londoner Schutz vor deutschen Luftangriffen. Die U-Bahn-Episode in *Darkest Hour* findet nicht während eines Angriffs statt, wohl aber zu einem Moment, in dem Churchill fürchtet, seinen Gegnern im Parlament doch noch nachgeben zu müssen. Wie durch eine Eingebung besinnt er sich nun aber auf den Rat seines Königs, Georg VI., dass ein guter Führer auf das Volk hören müsse,²³ und begibt sich in ein affektives Arrangement, das im Gegensatz zu den Konfrontationen im Parlament völlig unagonal ist, da ihm das Volk – in der Darstellung des Films – nur Wertschätzung und Bewunderung entgegenbringt. Diese positive Affektivität, die Churchills Heroismus affirmiert, wird durch

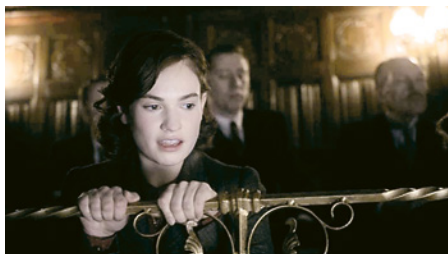


Abb. 46 01:36:14, **Abb. 47:** 01:50:59, *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. © Focus Features / Universal Pictures.

23 »Go to the people. Let them instruct you« (*Darkest Hour* 2017, 01:31:41).

eine filmische Inszenierung unterstrichen, die die Episode strukturell heraushebt und ihr eine besondere Stimmung verleiht.

In der Erzählstruktur des Films bildet der Beginn der Episode eine Parallele zu einer Sequenz vom Anfang des Films, in der Churchill vom Volk noch distanziert erscheint. Als er in den Buckingham-Palast gefahren wird, um zum Premier ernannt zu werden, fällt sein Blick auf eine Straße voller Menschen, die trotz der Kriegssituation ihrem Alltag nachgehen. Der Film nimmt sich für diese Sequenz fast eine Minute Zeit und hebt sie durch eine leichte Zeitlupe und das Fehlen von diegetischem Ton, bei gleichzeitiger Untermalung durch leise, ruhige Klaviermusik, aus dem Erzählfluss heraus. Gezeigt wird die Resilienz einer Bevölkerung, die sich vom Krieg nicht unterkriegen lässt – eine Stärke, die Churchill zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht erkennt. Vielmehr fühlt er sich zu der Bemerkung veranlasst, dass er als Mitglied der Oberschicht noch nie öffentliche Verkehrsmittel benutzt habe. Zu Beginn der U-Bahn-Episode ist Churchill erneut auf einer Autofahrt zum Parlament und zu diesem Zeitpunkt hat sich das Volk bereits an der Rettungsaktion in Dünkirchen beteiligt. Wieder blickt Churchill auf die Leute auf der Straße, und wieder werden diese in Zeitlupe und mit Musikuntermalung gezeigt. Als eine Ampel auf Rot springt, ist dies für Churchill das Signal, die Limousine zu verlassen und die Grenze zwischen sich und dem einfachen Volk zu überschreiten. Bei jetzt dynamischer, rhythmischer Hintergrundmusik begibt er sich in eine U-Bahn-Station und steigt im wörtlichen Sinn zu den ›normalen‹ Menschen herab.

Die Episode wurde frei erfunden und deshalb, aber auch wegen ihrer Plakativität und Sentimentalität, von der Filmkritik negativ aufgenommen.²⁴ Von der Logik eines politischen Biopic her ist sie jedoch stimmig, denn hier wird prominent die Affizierungsdynamik zwischen Politiker und Öffentlichkeit in Szene gesetzt und gleichzeitig die Art und Weise, in der der Politiker diese Dynamik steuert. Die Menschen, denen Churchill in einem U-Bahn-Wagen begegnet, wiederum auf engstem Raum, Körper an Körper, bilden einen – nach *heutigen* Maßstäben – Querschnitt der britischen Öffentlichkeit ab und repräsentieren unterschiedliche Geschlechter, Ethnien und Generationen. Obwohl er ein offensichtlicher Fremdkörper in dieser Alltagsumgebung ist (Abb. 46), konstituiert Churchill Gemeinschaft, baut eine Beziehung zu und zwischen den Fahrgästen auf, erkundigt sich nach ihren Namen und Berufen und scherzt mit ihnen; an den Blicken und am Gesichtsaus-

²⁴ Siehe u.a. die Rezensionen von Ide 2018; Kemp 2018; Maher 2018; Norman 2018.

druck der Passagiere ist ablesbar, dass sie sich durch das Interesse ihres Premierministers geehrt fühlen und ihm Sympathie und Bewunderung entgegenbringen. Für das Kinopublikum ist aber auch ersichtlich, wie Churchill die ihm entgegengebrachten Gefühle aufgreift und für seine Zwecke nutzt: Er befragt das Volk suggestiv nach seiner Stimmung angesichts eines für alle entbehrungs- und verlustreichen Krieges: »You, the British people. What is your mood? Is it confident?«²⁵ Er bekommt die Antwort, die er wünscht und braucht. Emphatisch bestätigen alle Fahrgäste, quasi mit einer Stimme, dass sie »niemals« Hitler nachgeben und in jedem Fall »kämpfen« würden, also Churchills heroisches Ethos teilen. Die Distanz der Kamera wechselt dabei zwischen Großaufnahmen der Gesichter, die die Emotionen der einzelnen Figuren zeigen, und Halbtotale, die die Fahrgäste, einschließlich Churchill, als Gruppe zeigen und so einen Eindruck von Zusammenhalt und Gemeinschaft unterstreichen.

Das ↑Pathos der Episode wird intertextuell (↑Intertextualität) noch gesteigert, als Churchill eine Strophe aus einem berühmten heroischen Gedicht des 19. Jahrhunderts zitiert, in dem seine Haltung des entschlossenen Widerstands präfiguriert ist. Die Ballade »Horatius« von Thomas Babington Macaulay war im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sehr populär und Teil des Bildungskanons. Churchill hatte sie (wie auch andere von Macaulays *Lays of Ancient Rome*) als Privatschüler in Harrow auswendig gelernt.²⁶ Das Gedicht preist den Mut des Publius Horatius Cocles, der in der frühen Republik eine wichtige Brücke Roms erfolgreich gegen die Etrusker verteidigte:

Then out spake brave Horatius,
The Captain of the Gate:
›To every man upon this earth
Death cometh soon or late.
And how can man die better
Than facing fearful odds,
For the ashes of his fathers,
And the temples of his Gods.«²⁷

Churchill hält, während er diese Zeilen zitiert, Blickkontakt mit einem Mädchen, als wolle er mit dem Gedicht an die junge Generation appel-

25 *Darkest Hour* 2017, 01:38:51.

26 Siehe Churchill 1930, 33. Für eine Analyse des Gedichts siehe Maier 2016.

27 *Darkest Hour* 2017, 01:40:08–01:40:40.

lieren (↑Appell). Ein Migrant aus der Karibik stimmt ein und spricht bewegt die beiden letzten Zeilen der Strophe, sodass sich nicht nur ein im ganzen Empire verbreitetes literarisches Erbe offenbart, sondern auch eine heroische Wertegemeinschaft. Das gegenseitige Affizieren wird hier besonders intensiv inszeniert, denn der Migrant rührt durch das Vollenden des Zitats Churchill zu Tränen. Die U-Bahn-Szene ist insgesamt so pathetisch gestaltet, dass es beim Zuschauen schwerfällt, sich ihrer Emotionalität zu entziehen. Dennoch mögen distanziertere Teile des Publikums beim Zitat des Macaulay-Gedichts eine Metaebene entdecken, denn hier wird in der Handlung des Films ein heroischer Diskurs des 19. Jahrhunderts, der selbst auf das antike Rom rekurriert, von Churchill für seine Gegenwart aktiviert – genauso wie *Darkest Hour* einen heroischen Churchill für das 21. Jahrhundert reaktualisiert.

Gestärkt durch sein ›Bonding‹ mit der Öffentlichkeit kehrt Churchill entschlossenen Schrittes in sein vertrautes Aktionsfeld, das Parlament, zurück. Er bringt zunächst, mit Verweis auf die Stimmung des Volkes, eine Gruppe von Parlamentariern auf seine Seite und erteilt dann den Appeasement-Verfechtern in seinem Kriegskabinett eine Abfuhr, ebenfalls unter Verweis auf die Gefühle der Öffentlichkeit. Anschließend schreibt und hält er die Dünkirchen-Rede, womit der Film seine Klimax erreicht. Dass man sieht, wie Churchills Sekretärin seine Worte zu Papier bringt und teils sogar leise mitspricht, suggeriert noch einmal den Konsens zwischen dem Premier und dem Volk. Von Beginn der U-Bahn-Episode bis zum Ende des Films vergeht eine halbe Stunde; der Film verwendet also ein Viertel seiner Erzählzeit darauf, zu zeigen, wie Churchill seine Anhängerschaft ausbaut und es ihm gelingt, selbst frühere Gegner zu integrieren. So ist am Ende der Handlung um den Helden ein soziales Gefüge entstanden, das sich gemeinsam und gefestigt der Kriegsanstrengung stellt; signifikanterweise tragen sowohl der König als auch Churchills Ehefrau, als sie die Dünkirchen-Rede am Radio verfolgen, Uniform.

Es ist Churchill, so wird mit solchen Bildern vermittelt, tatsächlich gelungen, mit seiner heroischen Haltung die ganze Nation zu inspirieren und in eine Gemeinschaft zu verwandeln, die seine Haltung übernommen hat und ihn bewundert oder sogar verehrt. Die Bewunderung für Churchill vermitteln Nah- und Großaufnahmen von Gesichtern, die das Potenzial haben, auch das Publikum vor der Leinwand mit den gezeigten Gefühlen ›anzustecken‹, etwa in einer Einstellung (Abb. 47), die Churchills Sekretärin zeigt, während sie seiner Rede, als Teil des filminternen Publikums, gebannt von der Besuchergalerie des Parlaments folgt.

Die Sekretärin erfüllt für das externe Publikum hier die Funktion einer Mittlerfigur, die signalisiert, wie auf die heroisierte Person reagiert werden soll. Noch wesentlicher für den Film ist aber ihre Rolle als Assistenzfigur, die dazu beiträgt, die Distanz zwischen dem Helden und normalen Menschen zu überbrücken. Wie die einzige andere wichtige Frauenrolle im Film, Churchills Ehefrau, begegnet die Sekretärin Churchill in Situationen, in denen er nicht der große Staatsmann ist, sondern nur ein älterer, exzentrischer Mann. Mit ihr hat auch das Publikum die erste Begegnung mit Churchill, als dieser, ganz unheroisch, mit Frühstückstablett im Bett liegt. Es ist charakteristisch für Biopics, dass sie Spannungen zwischen der öffentlichen Person und dem privaten Individuum herausstellen. *Darkest Hour* spielt dieses Element bis zur ↑Komik aus und zeigt Churchill in den profansten Situationen, etwa wenn er beim Zeitungslesen auf der Toilette erstmals ein Victory-Zeichen sieht und gleich selbst ausprobiert. Derartige Momente machen auch für das Publikum des Films Churchill zugänglich und ermöglichen es, ↑Sympathie für ihn zu entwickeln. Die ›leichten‹ Elemente des Films sind aber immer auch eine Folie, vor der die heroische Statur Churchills umso prägnanter hervorsticht.

Mediale Gefühlsdarstellungen geben den Emotionen der sie Rezipierenden eine Struktur und tragen dazu bei, »die emotionalen Normen und Leitbilder einer Gesellschaft auszuhandeln und auszudifferenzieren«.²⁸ Die emotionslenkende Struktur, die in der Ästhetik von *Darkest Hour* am stärksten angelegt ist, ist die der Bewunderung. Zwar zeigt der Film, wie Churchill seine politische Performance genau kalkuliert, aber gleichzeitig ist seine Affizierungsästhetik darauf angelegt, Churchill auch für das Publikum bewundernswert erscheinen zu lassen. Die so entstehende Überlagerung von filminternen und -externen affektiven Arrangements ist eine wichtige Voraussetzung für die Neukonstitution eines heroischen Churchill-Bildes. Anders als *Darkest Hour* wollte das Biopic *Churchill* der Heroisierung Churchills in der kulturellen Erinnerung einen Gegenentwurf vorlegen. Allerdings wird diese Absicht, wie der folgende Teil verdeutlicht, durch die Affizierungsgefüge des Films selbst unterlaufen.

²⁸ Bartsch u.a. 2007, 22.

Die Affizierungsdynamik von *Churchill*

Churchill kam fast zeitgleich mit *Darkest Hour* in die Kinos. Auch dieser Film arbeitet mit einer stark affizierenden Bild- und Musikästhetik – allerdings nicht primär, um Churchill zu heroisieren. Dem Film liegt vielmehr die Absicht zugrunde, den berühmten Staatsmann als Ikone zu dekonstruieren.²⁹ Er konzentriert sich deshalb nicht auf den heroischen Beginn von Churchills Premierministerschaft, sondern auf die Endphase des Zweiten Weltkriegs, und porträtiert seinen Protagonisten hier als eine Version der tragischen Lear-Figur. Der Film spielt in den Tagen vor dem D-Day 1944 und zeigt Churchill als alten, kraftlosen Mann, der von Schuld über das verlustreiche Desaster von Gallipoli im Ersten Weltkrieg geplagt wird und deshalb um jeden Preis und gegen jeden Rat die Landung der Alliierten in der Normandie zu verhindern sucht. Churchill ist hier kein Mann, der Kriegstat fordert, sondern sie blockiert und seine heroische Reputation aus der Frühphase des Krieges damit selbst unterminiert. Diesen Verlust an Heroizität vermitteln auch die ersten Eindrücke, die der Film von Churchill vermittelt: Bilder, in denen er, von elegischer Musik untermalt, als kleine, gebeugte Gestalt und am Stock einen langen, leeren Strand entlanggeht. Auch sonst zeigt der Film ihn häufig in leeren Landschaften, in denen er verloren wirkt.

Im Parlament sind Churchill seine Anhänger weitestgehend abhanden gekommen und der Oberbefehl über die alliierten Truppen liegt bei dem amerikanischen General Eisenhower. Dieser wie auch die Führer der eigenen Streitkräfte werden von Churchill als Antagonisten wahrgenommen, während er selbst für die Militärs keinen ernst zu nehmenden Gegner darstellt, sondern nur ein lästiges Relikt einer vergangenen Zeit. Weite Teile der Filmerzählung bestehen daraus, dass der zur Belastung gewordene Premier zur Raison gebracht und in seine Grenzen gewiesen wird, während er selbst sich auf das Abstellgleis gedrängt fühlt und eifersüchtig ist auf die jüngeren Generäle und ihre Handlungsmacht. Mit dem heroischen Status, den er zu Beginn des Krieges erworben hat, kann er sich selbst nicht mehr identifizieren. Es ist bezeichnend, dass der Film Churchill kein einziges Mal im Parlament zeigt, also in jenem Raum, in dem er in *Darkest Hour* seine Agency und Brillanz unter Beweis stellt. Auch die Art, mit der der Film das ikonische Victory-Zeichen einsetzt, indiziert seine deheroisierende Tendenz: Als kriegspielende Kinder den Premierminister in seiner Limousine erkennen und ihn mit ›seiner‹

²⁹ Der Film wurde u.a. auf DVD-Covern mit dem Slogan beworben: »The icon you know – the man you don't.«



Abb. 48 *Churchill*. 2017. Regie: Jonathan Teplitzky. © Lionsgate.

Geste grüßen, erwidert er dies nur deprimiert und müde. Dies ist so gefilmt, dass über eine Spiegelung im Autofenster das V-Zeichen der Kinder und Churchills kraftlose Geste sich für einen Moment überlagern (Abb. 48) und so Churchills heroisches Image und die Tatsache, dass er sich diesem entfremdet fühlt, in einem Bild thematisiert werden. Für das Volk ist der Premierminister noch immer der verehrte Fokus der nationalen (Kriegs-)Gemeinschaft, er selbst sieht sich von dieser Gemeinschaft aber dissoziiert. Obwohl das Filmbild eine Spiegelung zeigt, ist die Reziprozität des affektiven Arrangements und mit ihr die Rückspiegelung von Churchills Heroisierung an das Volk in diesem Moment gestört.

Über die Beziehung zum Volk kommt es jedoch in der Dramaturgie des Films zu einer positiven Wende, als Churchill sich mit seiner heroischen Reputation wieder identifiziert und er so auch für das Kinopublikum reheroisiert wird. Churchill erkennt, dass er für die Öffentlichkeit noch immer Vorbild und Inspiration ist und dies zum Aufrechterhalten der Moral auch bleiben muss. Im Dialog wird diese Verpflichtung gegenüber dem Kollektiv von Churchills Frau formuliert: »You must stay with them, make their sacrifice have a purpose. Make them believe that, by God, they will win this war.«³⁰ So, versichert sie ihm, wird er für immer der Mann bleiben, »who led us through this«³¹ – und ebenso sieht es die junge Sekretärin, die auch in diesem Film die Stimmung der Bevölkerung repräsentiert: »You're the one, sir. The one who'll see us through. You won't give up on us.«³² Als Churchill akzeptiert, dass seine Führungsrolle im vierten Kriegsjahr vor allem in seiner Funktion

³⁰ *Churchill* 2017, 01:17:49.

³¹ *Churchill* 2017, 01:19:00.

³² *Churchill* 2017, 00:06:45.

als Vorbild für heroisches Durchhalten besteht, kann er sie wieder verantwortungsvoll ausfüllen und in seiner Radioansprache nach dem D-Day mit großer Rhetorik die Öffentlichkeit inspirieren, mit ihm nun auch noch den zu erwartenden deutschen Gegenschlag mit V2-Raketen zu ertragen: »We do not melt in fire. We are tempered by fire.«³³

Während *Darkest Hour* zeigt, wie Churchill zu Beginn des Krieges zu einem glanzvollen und dynamischen politischen Führer wurde, präsentiert *Churchill* einen Politiker, der zu seiner Rolle als verantwortungsvoller Führer zurückgebracht wird und sich mit dieser Rolle wieder identifiziert. Auch *Churchill* demontiert den politischen Helden also nicht, sondern nimmt ihn auseinander, um ihn dann wieder zu restaurieren. Am Ende des Films deklariert eine letzte Schrifteinblendung: »He [Churchill] is often acclaimed as the greatest Briton of all time.« Churchill bleibt auch in der Darstellung dieses Films der Nukleus der Nation als einer affektiven Gemeinschaft, und er wird narrativ und filmästhetisch in einer Weise dargestellt, die auch das Publikum im Kino zu affizieren vermag. In der Tat hatte *Churchill* bei Erscheinen eine ähnliche Resonanz wie *Darkest Hour* und die Filme wurden oft in einem Atemzug besprochen, denn beide inszenieren ein affektives Arrangement zwischen Politik(er) und Volk, von dem viele glaubten, dass es sich in der Gegenwart nicht mehr finden ließe.

Zur Resonanz der Churchill-Biopics

Wie eingangs festgestellt, wurden die beiden Churchill-Filme in Großbritannien, ihrem kulturellen Ursprungsland, und in den USA am intensivsten rezipiert. Diese Rezeption war stark auf die Frage politischer Führung ausgerichtet, denn sowohl die Vereinigten Staaten als auch das Vereinigte Königreich erlebten bei Erscheinen der Filme eine Krise der Politik. In ersterem polarisierte Donald Trump das Land, in letzterem verstärkte das Brexitdilemma bereits verbreitete Zweifel am Ethos der politischen Elite. Für beide Kontexte boten sich die Filme mit ihrem heroisierten Protagonisten als Vergleichsfolie an. Dieser Vergleich wurde zum Teil bereits durch die Filmvermarktung angeregt; so wurde *Darkest Hour* in den USA auf Plakaten mit dem Slogan beworben: »The movie we need right now: This is a portrait of leadership at its most brilliant, thoughtful and morally courageous.«³⁴ Der Film traf aber auch spontan

33 *Churchill* 2017, 01:52:50–01:52:52.

34 IMDB *Darkest Hour*.

den Nerv des Publikums. Bei einer Aufführung in einem britischen Kino löste Churchills kämpferische Rede am Ende des Films nicht nur in der Handlung stürmischen Applaus aus, sondern auch im Kinosaal.³⁵ Eine solche Reaktion ist nicht allein durch die Affizierungsästhetik des Films selbst zu erklären, sondern auch eine bestimmte Rezeptionsdisposition. Dass Churchill Anfang 2018 für seine Dünkirchen-Rede in einem britischen Kino applaudiert wurde, wirft eine Frage auf, die in einem Essay im *New Statesman* auch der britische Autor Nicholas Shakespeare stellte: »[W]e remain entranced by the story of Britain's heroic resistance to Nazism and its wartime leader. What are the lessons to be learnt? And why must we keep looking back?«³⁶ Anders formuliert: Welche Rückschlüsse auf die Konstitution des Sozialen lassen sich aus der Tatsache ableiten, dass 2017 zwei Biopics über Churchill erschienen, die seine heroische Reputation mit der ganzen affizierenden Kraft des Kinofilms reaktualisierten und damit auf Resonanz stießen? Welche *structures of feeling* kommen hier zum Ausdruck?

Mit ihrer intensiven Affizierungsästhetik indizieren die Filme zunächst ein allgemein emotionalisiertes politisches Klima, in dem der politische Ökonom William Davies eine Herausforderung für Demokratien sieht und das er unter dem Titel *Nervous States* analysiert hat. Damit bezeichnet er die Tatsache, dass politisches – wie auch privat-individuelles – Handeln zunehmend nicht mehr auf Basis von Fakten und Expertise geschieht, sondern auf der Grundlage von Gefühlen:

Some feelings have greater political potency than others. Feelings of nostalgia, resentment, anger and fear have disrupted the status quo. Populist uprisings, as manifest in the victories of Donald Trump, the Brexit campaign and a wave of nationalist surges across Europe, are cases of this, and have been widely criticised for their denigration of expertise and harnessing of emotional discontents.³⁷

Eine politisch entscheidende Frage ist in dieser Situation, wer oder was die Macht hat, die Gefühle der Menschen zu mobilisieren,³⁸ wobei diese Macht zwischen politischen Akteuren und traditionellen wie neuen Medien auf eine oft diffuse Weise verteilt ist. Zu diesem Befund vermitteln die beiden Churchill-Biopics das Gegenbild eines starken politischen Akteurs, der

³⁵ Jack 2018.

³⁶ Shakespeare 2018, 25.

³⁷ Davies 2018, xiv; siehe auch Slaby und von Schewe 2019, 3.

³⁸ Davies 2018, 7.

eine Autorität verkörperte, die noch klar personalisiert, zentriert und moralisch orientiert war – und zwar im Namen von Demokratie und Freiheit.

Wenn Davies den Brexit als Beispiel für »nervous states« nennt, so ist dies auch der primäre Aspekt, unter dem die beiden Churchill-Biopics auf das Vereinigte Königreich bezogen wurden – ein Land, das durch die Diskussionen um den Brexit so gespalten und emotional aufgeheizt wurde, dass es in diesem Kontext sogar zum politisch motivierten Attentat kam.³⁹ Weder *Churchill* noch *Darkest Hour* waren als direkte Reaktionen auf den Brexit intendiert, aber ihre Produktion und Rezeption fiel in die Zeit um das EU-Referendum. Während der Brexitektampagne wurde die Öffentlichkeit von Populisten desinformiert und mit nationalistischer Rhetorik manipuliert. Nach dem knappen Votum erwiesen sich die Politiker in Westminster als unfähig, es umzusetzen. Vor allem unter Brexitkritikern bestätigte sich so das Misstrauen gegenüber einer politischen Elite, der Eigennutz und die eigene Partei wichtiger sind als das Wohl der Nation:

The country is facing one of the most important decisions in its history, but it appears to be led by people whose overwhelming self-interest, hypocrisy and hubris surpass the record of most other politicians in Britain's very long parliamentary history (and there have undoubtedly been some rotten ones).⁴⁰

Dieses Zitat attestiert eine negative Beziehung zwischen Politik und zumindest Teilen der Öffentlichkeit, also ein gestörtes politisch-affektives Arrangement, zu dem die beiden Churchill-Biopics ein Gegenbild anboten. Eine Rezension in der Zeitung *The Telegraph* sah die Botschaft von *Churchill* in der Aussage, dass »echte politische Autorität eine Frage von Komplexität und Kompromiss« sei (»stems from complexity and compromise«), und meinte, dass dies eine gute Lektion für die Politiker der Gegenwart sei: »a lesson Westminster's Class of '17 would do well to heed«.⁴¹ Ein anderer Rezensent sah im Film und seiner Rezeption in Großbritannien den Ausdruck von »Hunger nach prinzipienfesten Parlamentariern in einer Zeit frasierter Spesen, schwacher Führer und Sexskandale«.⁴² Kritischer wurde gesehen, dass die Filme auch einer

39 Die Abgeordnete Jo Cox wurde in der Woche vor dem EU-Referendum am 23. Juni 2016 von einem ultrarechten Brexitbefürworter ermordet.

40 Dorling und Tomlinson 2019, 17.

41 Collin 2017; siehe ähnlich auch Gaine 2017.

42 McIntyre 2018 über *Darkest Hour* (»a hunger for parliamentarians of principle in an age of fiddled expenses, weak leaders and sex scandals«); einige deutsche Rezen-

»Brexit-Stimmung«⁴³ entgegenkamen, in der die Enttäuschung vieler Menschen, die sich von neoliberaler Wirtschaft und Politik »zurückgelassen« fühlten, mit gesteigertem Nationalgefühl und Nostalgie nach alter Größe kompensiert wurde. Wie Robert Eagleston gezeigt hat, ließ sich im Kontext des Brexit die Affekterinnerung an den Zweiten Weltkrieg reibungslos aktivieren.⁴⁴ Es gibt keine Aussage dazu, inwieweit die Macher der hier betrachteten Biopics diese Aktivierung explizit intendierten, aber sie wurde durch Inhalt und Ästhetik der Filme ermöglicht und ist in der Rezeption nachweisbar. Ian Jack fand es befremdlich, dass seine Landsleute sich im Kino bei *Darkest Hour* zu spontanem Beifall erhoben, und sah darin ein Indiz für ein Land, das sich unkritisch zu seiner idealisierten Vergangenheit gratuliert.⁴⁵ Eine deutsche Rezension fragte aus der Außensicht, ob man sich vor einem Land fürchten müsse, das sich seiner selbst mit sentimental, nostalgischen Filmen vergewissert.⁴⁶ Auch solche kritischen Äußerungen attestieren das starke Affizierungspotenzial der hier betrachteten Churchill-Filme und ihrer Neuheroisierungen Churchills. Wenige Spielfilme werden zu Klassikern und die hier betrachteten Filme dürften keine lange Wirkungsgeschichte haben. Bei ihrem Erscheinen hatten sie jedoch, zeitlich begrenzt, eine starke Resonanz, weil ihre Heroisierungen mit einer dominanten Empfindungsstruktur zusammenwirkten. Die ästhetisch-affektiven Arrangements der Filme scheinen, so deuten die Filmkritiken an, vor allem einen Rückschluss auf die Gegenwart nahezulegen: den empfundenen Mangel an demokratischen Volksvertretern, denen eine Gesellschaft sich anvertrauen und an denen sie sich gerade in Krisenzeiten orientieren kann. Allerdings inszenieren die Filme ihren Protagonisten vor allem in dramatischen, gefühlsintensiven Momenten und suggerieren mit ihren Heroisierungen damit ein weiteres Gegenwartsphänomen, nämlich das Ausmaß, in dem in heutigen Affektgesellschaften auch die Politik emotionalisiert ist.

sionen hatten einen ähnlichen Tenor, wie z.B. Heidmann 2017, der in *Churchill* eine Sehnsucht nach Zeiten artikuliert sieht, in denen »man aufblicken konnte zu Politikern und Staatsoberhäuptern, die mit Entscheidungswillen und Aufrichtigkeit durch schwerste Krisen führten«.

43 Jack 2018 verwendet den Begriff »Brexit mood«.

44 Eaglestone 2018, 96-97.

45 Jack 2018.

46 Kniebe 2018.

13 Schlüsselbegriffe

Dieser Teil stellt die in der Einleitung kurz und diskursiv besprochenen Schlüsselbegriffe ausführlicher von A–Z dar. Der Fokus liegt dabei auf dem Nexus »Heroisches – Affizierung – Ästhetik«. Schlüsselbegriffe sind im Text durch ↑ markiert.

Übersicht der Einträge:

Ästhetik
Affizierung, Affektivität, Affekt
Affektives / ästhetisch-affektives Arrangement
Agency
Appell
Atmosphäre
Aufmerksamkeit
Auftritt
Bewunderung / Verehrung
Empathie / Sympathie
Erhabenheit
Gattung
Gefühls- / Affektansteckung
Gewalt
Glanz
Größe
Identifikation
Intertextualität
Katharsis
Komik
(Mit-)leid/Schmerz
Materialität
Medialität, Materialität und Modalität
Narrativität
Pathos / Ethos
Präsenz
Publikum
Raum
Resonanz
Rührung

Sakralisierung
Staunen
Stil
Structures of Feeling
Tod
Überwältigung

Ästhetik

Ästhetik, zurückgehend auf gr. *aisthesis* (Wahrnehmung, Empfindung), untersucht sinnliche Wirkungen und daraus folgende Welterkenntnis, die durch die Gestaltung eines Artefakts hervorgerufen werden. Die Darstellung von Held:innen ist durch ein intensiviertes Clustering von aufmerksamkeitsleitenden und affektbezogenen ästhetischen Gestaltungsweisen besonders darauf ausgelegt, eine Positionierung zu, idealerweise eine Befürwortung der dargestellten Werte hervorzurufen (von den Hoff 2020).

Alexander Baumgarten prägte im 18. Jahrhundert den Begriff Ästhetik als eine »Wissenschaft von der schönen und sinnlichen Erkenntnis« (Strube 2007). Ausgehend von Shaftesbury und Francis Hutcheson entwickelte sich parallel zur deutschen Diskussion um Baumgarten und Kant eine philosophische Tradition, die den Sinn für das Schöne mit dem Sinn für das Gute verband und damit Ästhetik und Ethik in Bezug setzte. Während sich die Ästhetik ab dem 18. Jahrhundert vor allem auf Prinzipien der Beurteilung der (feinen) Künste konzentrierte, kehrte sie im Kontext einer postmodernen Ästhetizierung der Welt zu ihrem ursprünglichen breiteren Interesse zurück und setzt sich mit dem Beitrag, den Sinneserfahrungen zum Verständnis der Welt leisten, auseinander (Goldman 2005).

Ein Charakteristikum ästhetischer Wahrnehmung ist ihre Losgelöstheit von pragmatischer Funktion, ein Aspekt, den vor allem Kant betont. Trotz dieser Autonomie bleibt ästhetische Erfahrung, gerade in der Wahrnehmung von Held:innen, in soziale bzw. ethische Positionen eingebettet. Die Erfahrung des Schönen, insbesondere in der Kunst, und die dadurch hervorgerufene affektive Resonanz wurde in der Philosophie (ausgehend von Platon) als valide Form der Erkenntnis abgelehnt, weil es keine primär kognitive Erfahrung ist. Neoaristotelische Positionen (z.B. Nussbaum 1990) dagegen schätzen affektive Reaktionen als Komplement zu kognitiven Prozessen. Eine dritte Position (z.B. Altieri 2003) deklariert die ästhetische Wahrnehmung als eine prädispositive Form der Erkenntnis, die selbstständig neben der kognitiven

Erkenntnis steht. Ästhetisches Erleben ist, wie Gernot Böhme betont, gerade deshalb wertvoll, weil es handlungsentlastet ist (Böhme 1995, 16): Man muss dem feuerspeienden Drachen nicht ausweichen. Diese imaginierten Erfahrungen erweitern Erfahrungswissen und artikulieren gleichzeitig Ideale einer kulturellen Gruppe, erinnern an Überzeugungen und inspirieren zu bestimmten Handlungsmustern (Carroll 2004). Sie tragen damit zur Akkulturation von Gruppenmitgliedern bei. Träger von solchen Idealen und Handlungsmustern sind meist durch Heroisierung legitimierte Figuren (siehe auch: Erhabenheit, Gewalt, Glanz, Größe, Narrativität, Staunen, Stil).

Stefanie Lethbridge

Literatur:

- Altieri, Charles. 2003. *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. London.
- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.
- Carroll, Noël. 2004. Art and the Moral Realm. In: *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hg. Peter Kivy. Malden, 126-151.
- Goldman, Alan. 2005. The Aesthetic. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2. Auflage. Hg. Berys Gaut und Dominic McIver Lopes. London, 255-266.
- Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck. 2013. Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld, 11-28.
- Strube, Werner. 2007. Ästhetik. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Georg Braungart u.a. Berlin, 15-19.
- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge. Essay on Philosophy and Literature*. Oxford.
- von den Hoff, Ralf, u.a. 2020. Affizierungsästhetiken. In: *Compendium Heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/aaed1.1.20220214.

Affizierung, Affektivität, Affekt

Spricht man vom Affekt, dann sind die Grenzen zu Gefühl, Emotion und Leidenschaft im alltäglichen Wortgebrauch nicht von vornherein klar. Unwillkürlich denkt man an eine menschliche, unmittelbare, emotional aufgeladene körperliche Reaktion. Schon darin wird erkennbar, dass ein Affekt zwar im psychologischen Sinn einem Individuum zugerechnet, aber zugleich als Teil eines dynamischen Geschehens verstanden werden kann. Uns interessiert in diesem Sinne, wie sich Affekte als Wechselwirkungen *zwischen* Lebewesen, aber auch mit Dingen abspielen: relational, geradezu reflexhaft und eher präreflexiv.

Insofern wird man *vor* der Bestimmung konkreter Affekte von Prozessen eines wechselseitigen Affizierens und Affiziertwerdens sprechen. Dieses Geschehen nennen wir Affizierung (Slaby und Scheve 2019; SFB 1171 2022). Affizierung bemisst sich in ihrer Intensität und hat kein notwendig auf Intentionen Einzelner rückführbares Ziel, führt aber gleichwohl zu Effekten bei den Beteiligten. Als Affektivität ist das Potenzial einer Handlung, Aussage, Darstellung, eines Menschen oder einer Sache, aber auch eines Mediums, Ortes oder ↑Arrangements zu verstehen, Affizierung in Gang zu setzen und Anteil an ihr zu haben.

Im Zuge von Affizierungsprozessen werden zunächst schwer diskursiv zu fassende Stimmungen und ↑Atmosphären »verarbeitet« und dabei als bestimmte Emotionen und Gefühle, wie Trauer, Zorn, Begeisterung oder Freude, benannt und kulturell codiert. Emotionen in diesem Sinn gehen über reflexhaft-körperliche Reaktionen hinaus, denn sie sind zielgerichteter, beruhen stärker auf Erfahrungen und kommen nur in Individuen zum Tragen, haben also mehr kognitiv-wertende Bestandteile als Affekte. Zudem ist ihre kulturelle Codierung und historische Bedingtheit stärker. Insofern lassen sich ↑Bewunderung, Sym- und Empathie, Befremden oder Erfahrungen von ↑Erhabenheit eher als Gefühle oder Emotionen verstehen, Erschrecken und Schmerz, vielleicht auch ↑Staunen und Angst eher als Affekte. In Emotionen konkretisieren sich *in* einzelnen Individuen Effekte von Affizierungen, die sich *zwischen* Individuen bzw. mit Dingen abspielen. Affektivität und Emotionalität kann man zudem als Kategorien unterschiedlicher Analyseperspektiven sehen. In einer Perspektive auf die beteiligten Menschen und ihr Selbstverständnis liegt der Fokus eher bei den Emotionen und ihren historisch bedingten Äußerungsformen; in der Perspektive auf die Intensität der Kommunikation und soziale Effekte wird das Relationale und Prozessuale der Affizierungen wichtiger.

Affektansteckungen können Teil von Affizierungen sein und bezeichnen eine Affektübernahme, also die Adaption von Affekten und in der Folge von Gefühlen bei einem Publikum. Affektansteckung ist eine Form affektiver ↑Resonanz und zeigt fließende Übergänge zur allgemeineren Einbindung von Menschen in intensive und affektgeladene Situationen (↑Identifikation).

Als Affektpegel lässt sich die Intensität bezeichnen, in der in Darstellungen Affekte und Affizierungen deutlich gemacht werden. Auf darstellungsimmanenter und performativer Ebene kann ein hoher Affektpegel durch räumliche Verhältnisse evoziert werden, in denen eine Figur handelt, durch ihre relativ hohe innere Erregung (↑Pathos), plötzliche Gesten oder Handlungen; er kann aber auch durch bestimmte Darstellungsmittel wie Begriffe, Farben oder Klangbilder

deutlich werden. Der hohe Affektpegel einer Figur oder Handlung drängt zur Affektansteckung durch das Publikum; er dynamisiert und intensiviert das ↑affektive Arrangement. Darstellungsextern können Affektansteckung und Affektpegel zudem soziale Wechselwirkungen in affektiven Arrangements beeinflussen, durch die sich Rezeptionsgemeinschaften ausbilden. Dementsprechend können beide interne und externe ↑affektive Arrangements verbinden und die ästhetische Grenze zwischen Darstellung und Rezipient:innen vergessen machen.

Die besondere Verbindung zwischen Heroisierungen und Affizierungen liegt zunächst darin, dass Heroisierungen als kommunikative Prozesse, die Grenzen infrage stellen und polarisieren, Zustimmung oder Ablehnung auslösen. Sie zeichnen sich schon deshalb durch eine starke oder intensivierte Affektivität aus. Im Hinblick auf Darstellungen des Heroischen, ihre Affektivität und ihre Affektpegel spielen Akteure, Gegenstände, Inhalte, Mittel und Kontexte der Kommunikation, die in heroisierenden ↑affektiven Arrangements das wechselseitige Affizieren und Affiziertwerden in Bewegung setzen, eine entscheidende Rolle. Ästhetischen Faktoren (↑Ästhetik) einer Darstellung in einem Arrangement können zur Intensivierung von Affektivität beitragen, Affizierung anstoßen oder ggf. Affektansteckung bewirken.

Ralf von den Hoff, Anne Hemkendreis und Tobias Schlechtriemen

Literatur:

- Bal, Mieke. 2006. Einleitung. Affekt als kulturelle Kraft. In: *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Hg. Antje Krause-Wahl u.a. Bielefeld, 7-19.
- Falkenhayner, Nicole. 2020. What is the ›Hero Affect‹? Outlining a Research Perspective on the Affective Role of Heroizations in Contemporary Popular Culture. In: *Journal of European Popular Culture* 11, 85-90.
- Hengelbrock, Jürgen und Jakob Lanz. 1971. Affekt. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie I*. Hg. Joachim Ritter u.a. Basel, 89-100.
- Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch (Hg.). 2016. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin.
- Knudsen, Britta T. und Carsten Stage (Hg.). 2015. *Affective Methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. London.
- Lünenborg, Margreth u.a. 2018. *Affekte als sozial-relationales Phänomen medialer Kommunikation. Affekttheorien für die Medienforschung nutzbar machen*. SFB 1171 Affective Societies: Working Paper 01/18. DOI: 10.17169/refubium-25112.
- SFB 1171 Affective Societies (Hg.). 2022. *Affective Societies. Key Concepts Online*. 4. November 2022. <https://key-concepts.sfb-affective-societies.de> (31.1.2024).
- Sharma, Devika und Frederik Tygstrup (Hg.). 2015. *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Berlin.
- Slaby, Jan und Christian von Scheve (Hg.). 2019. *Affective Societies. Key Concepts*. London.

Affektives/Ästhetisch-affektives Arrangement

Affektives Arrangement (*affective arrangement*) ist ein Konzept zur Analyse von ↑Affizierung. Ein affektives Arrangement ist eine sozio-materielle Konstellation: die lokale Anordnung heterogener Elemente – Personen, Räume, Objekte, Technologien, Medien, Ausdrücke –, die menschliche Akteur:innen und nicht menschliche Entitäten in einer charakteristischen Dynamik wechselseitiger Affizierung verbindet. Affektive Dynamiken entstehen hier im Zusammenspiel des Affizierens und Affiziertwerdens mehrerer Individuen und Objekte in bestimmten situativen Rahmungen (Slaby 2019; Slaby u.a. 2019, 3). Affektive Arrangements bringen also »Akteure in einen dynamischen, orchestrierten Zusammenhang« und ein typisches »Gefüge (layout)« (Slaby 2019, 3). Sie sind zugleich bestimmt durch Ensembles unterschiedlicher ↑Medien, Materialien und Modalitäten, aber auch durch Diskurse, Verhaltensweisen und konventionelle Ausdrucksformen in einer charakteristischen Art der Zusammenstellung. Beispiele für affektive Arrangements sind das Sportstadion, die Gerichtsverhandlung oder die Moschee, ein bestimmtes Fest, das Museum, moderne *Social Media* oder auch bestimmte lokal-soziale Milieus.

Die Untersuchung von affektiven Arrangements soll aufzeigen, wie Affekte (↑Affizierung) wechselweise hervorgerufen und dabei formatiert und typisiert werden und welche unterschiedlichen Bestandteile eines Arrangements dabei welche affizierenden Bezüge zueinander haben. Die Affektivität des Heroischen, wie sie in diesem Band untersucht wird, kommt also nicht in einer unmittelbaren, einzig und allein zielgerichteten, intentional geprägten Kommunikation zum Tragen, sondern in affektiven Arrangements.

Das Konzept des affektiven Arrangements wurde für empirisch beobachtende Sozialstudien in gegenwärtigen Gesellschaften entwickelt. Für die Untersuchung von ↑Ästhetiken der ↑Affizierung, von Darstellung des Heroischen und von historischen Gesellschaften bedarf es der Präzisierung. Dies betrifft einerseits die Tatsache, dass Darstellungen des Heroischen erst im Falle ihrer Erneuerung, Wiederaufführung, Rezeption oder Duplizierung Veränderungen erfahren können (also selbst »affiziert« werden). Es betrifft andererseits den Mangel an konkreten Rezeptionsdokumenten und damit den grundsätzlichen Rekonstruktionscharakter historischer affektiver Arrangements, aber auch alternative Rezeptions- oder Mediensettings derselben Darstellung im Laufe ihrer Geschichte.

Vor allem gilt es bei der Untersuchung von Darstellungen des Heroischen die Wechselwirkung der affektiven Arrangements des

Dargestellten als Inhalt (>inneres Arrangement<) mit solchen Arrangements zu berücksichtigen, in denen Darstellungen präsentiert, also mit Publika, Orten, Objekten und Vorstellungen verbunden werden (>äußeres Arrangement<). Weil schließlich Ästhetiken entsprechend ihrem großen Anteil an der Affektivität von Darstellungen des Heroischen im Zentrum dieses Bandes stehen, rücken die auf die Sinnlichkeit der Wahrnehmung bezogenen Faktoren von affektiven Arrangements, das heißt ästhetisch-affektive Arrangements, ins Zentrum. Deren Rekonstruktion und Analyse ist konstitutiv, um die Prozesse der Affizierung des Heroischen auch in ihren sozialen Dimensionen zu verstehen.

Ralf von den Hoff

Literatur:

- SFB 1171 Affective Societies (Hg.). 2022. Affektives Arrangement. *Affective Societies. Key Concepts Online*. 4. November 2022. <https://key-concepts.sfb-affective-societies.de> (31.1.2024).
- Slaby, Jan. 2019. Affective Arrangement. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. New York, 109-118.
- Slaby, Jan u.a. 2019. Affective Arrangements. In: *Emotion Review* 11.1, 3-12. DOI: 10.1177/1754073917722214.
- Schütze, Paul. 2020. From Affective Arrangements to Affective Milieus. In: *Frontiers in Psychology* 11, o.S. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.611827.

Agency

Agency ist ein kulturtheoretisches Konzept zur Untersuchung von Handlungsmacht. Es ist für die Analyse von Heroisierungsprozessen bedeutsam, weil in diesen Prozessen die Handlungsmacht auf die heroische Figur konzentriert wird: Eine Heldin oder ein Held bildet in der Regel das Aktivitätszentrum des Geschehens (vgl. Schlechtriemen 2018 und 2019). Sie oder er geht etwas aktiv an, zeichnet sich durch Tatkraft und oft auch durch eine herausragende Heldentat aus.

Soll nun das ästhetisch-affektive Arrangement in seiner Gesamtdynamik analysiert werden, gilt es, den Fokus von der heroisierten Einzelfigur zu lösen. Dann wird untersucht, auf welche Weise die jeweiligen Elemente des ästhetisch-affektiven Arrangements zur Gesamtdynamik beitragen. Dies erfordert allerdings eine Erweiterung dessen, was unter »Handlung« oder »Handlungsmacht« verstanden wird. Denn prägend für die Kulturforschung war und ist die Definition Max Webers, der Handlungen als *menschliche* und durch verstehbare Intentionen moti-

vierte Aktivitäten fasst (Weber 1956, 1). Demgegenüber schlagen die Autor:innen der Akteur-Netzwerk-Theorie mit der Agency ein Konzept vor, mit dem nicht nur menschliches Handeln, sondern auch das Handeln größerer Handlungseinheiten – wie Organisationen – oder die Beteiligung natürlicher oder technischer Dinge am Geschehen beschrieben werden können (vgl. etwa Latour 2002 und 2007; Belliger und Krieger 2006).

Agency fungiert dabei als analytische Kategorie, als Beobachtungsinstrument. Da Heroisierungen in diesem Band als Affizierungsprozesse aufgefasst werden, ist das Konzept der Agency zentral. Denn mithilfe des Konzepts kann analysiert werden, wie sich alle an diesem Prozess Beteiligten in dessen Verlauf wechselseitig beeinflussen und prägen. Genauer geht es um folgende Fragen: Auf welche Weise sind die einzelnen Elemente eines ästhetisch-affektiven Arrangements an der Affizierungsdynamik beteiligt? Wie gestalten sich die Handlungspotenziale, aber auch die Formen von Agency im Verlauf des Affizierungsprozesses? Auf welche Weise trägt eine auf eine Einzelfigur konzentrierte Agency zu einer Intensivierung der Affizierung bei? Mit der Agency wird also analytisch zum einen die Verteilung der Handlungsmacht beobachtet – wer agiert in der Geschichte oder in der visuellen Darstellung, wer hat welche Handlungsspielräume, welche ästhetischen Artikulationsformen von Handlungsmacht gibt es etc. Hier ist es ein Vorteil des Agencykonzepts, dass es nicht nur menschliches Handeln, sondern jede Form der Beteiligung am dargestellten Geschehen berücksichtigt. Zum anderen kann der Prozess der Konzentration von Handlungsmacht auf die heroische Figur bei gleichzeitiger Ausblendung der Aktivität aller anderen Beteiligten nachgezeichnet werden. Gerade in der nachträglichen Heldenerzählung historischer Ereignisse lässt sich zeigen, dass in den heroischen Darstellungen die Handlungsmacht auf die Zentralfigur konzentriert – und den anderen Beteiligten abgesprochen – wird.

Tobias Schlechtriemen

Literatur:

- Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hg.). 2006. *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld.
- Latour, Bruno. 1988. *The Pasteurization of France*. London.
- Latour, Bruno. 2002. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno. 2007. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.

Schlechtriemen, Tobias. 2018. Der ›Held‹ als Effekt. *Boundary work* in Heroisierungsprozessen. In: *Berliner Debatte Initial* 29.1, 106–119.

Schlechtriemen, Tobias 2019b. Handlungsmacht. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hd1.0.20191114.

Weber, Max. 1956. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Halbbd. 1. Tübingen.

Appell

Der Begriff Appellstruktur oder auch Appellfunktion wurde von Wolfgang Iser (1970) geprägt und bezieht sich zunächst auf ein insbesondere fiktionalen Texten eigenes Wirkungspotenzial: Indem diese ›Realität‹ bzw. bestehende Diskurse und Sinnsysteme neu perspektivieren, erzeugen sie Freiräume, Diskordanzen und Verfremdungen (bei Iser »Unbestimmtheit« und »Leerstelle« genannt). Die Texte »appellieren« an ihre Leser:innen, diese Unbestimmtheiten zu interpretieren und damit Realität imaginativ zu konstituieren. Sie machen durch ihre ästhetische Struktur (z.B. durch bestimmte Erzählweisen) Vorgaben, innerhalb derer sich die Sinnbildungsprozesse der Lektüre bewegen können. Es gilt also, die Appellstruktur der Texte zu erfassen, um ihre Wirkung adäquat zu beschreiben. Appellstrukturen meinen ein apriorisches Wirkungspotenzial, das den Texten eingeschrieben ist – die empirischen, konkreten Ausgestaltungen im Rahmen dieses Sinnpotenzials bleiben unerschöpflich. Appellstrukturen können je nach Epoche, Genre und weiteren Kontexten ein unterschiedliches Gepräge haben.

Heroische Appellstrukturen entstehen, wenn künstlerische Unbestimmtheit (z.B. durch Aktualisierung von Präfiguranten in neuem Kontext oder durch eine ideologische Umwertung) Heroisierungen anleitet. Heldenfiguren können dabei affirmiert oder erschüttert werden, in jedem Fall werden sie durch die imaginative Umgestaltung von Realität und durch die zwischen Zeigen und Verschweigen oszillierende Dynamik des Rezeptionsprozesses neu konstituiert. Entscheidend ist, dass die Rezipient:innen durch ein intensiviertes Wahrnehmungserlebnis zum wirklichkeits- und (helden-)konstituierenden Bestandteil des Werkes werden. Max Imdahl (1980) definiert beispielsweise die Kommunikations- und Teilnahmeaufforderungen von gemalten Figuren in der Kunst als emotionalisierende Strategie. Eine ästhetische Intensivierung szenischer Ereignisse stellt sich also durch bildinterne und -externe dialogische Beziehungen ein. In der Malerei sind Appellstrukturen eingelassen in planimetrische Ordnungen und begründen den evokativen Gehalt von Bildern. Dementsprechend bedeutet die Appellstruktur in der bildenden Kunst nach Wolfgang Kemp (1986) eine Einladung zur

Partizipation in einer Rezeptionssituation und zur Evokation eines imaginativen Arrangements von Wirklichkeit.

Appelle können durch direkte Adressierungen von Figuren oder Leerstellen in Bild, Text oder auch Aufführungssituationen erfolgen. Als ausgesparte Beziehungen sind sie Teil interner und externer Verweisstrukturen, die wiederum die Matrix für eine Interaktion zwischen Kunstwerk/Text, Aufführung und Rezipient:innen bilden. Appelle und Signale führen folglich insgesamt zur Realisierung dargestellten Geschehens, da die Rezipient:innen als integrativer Teil der deiktischen Verfasstheit eines Werkes einbezogen werden. In heroischen Arrangements dienen Appelle und Signale der Intensivierung der dargestellten Situation durch die Suggestion von Teilhabe. Die Rezipient:innen begreifen sich als integrale Bestandteile eines Werkes.

Stefan Tilg und Anne Hemkendreis

Literatur:

- Iser, Wolfgang. 1971. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz.
- Kemp, Wolfgang. 1986. Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hg. Hans Belting u.a. Berlin, 203-21.
- Imdahl, Max. 1996. Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. In: *Reflexion – Theorie – Methode*. Hg. Gottfried Boehm. Berlin, 424-455.

Atmosphäre

Die Atmosphäre verfügt nach Thomas Bulka nicht über einen ähnlich etablierten wissenschaftlichen Diskurs wie die vom Subjekt geprägte ästhetische Kategorie der Stimmung, was ihre genaue Definition bis heute schwierig macht. Atmosphären wurden weder als äußere Phänomene noch als psychologische Projektionen, sondern als Vorstellung einer prinzipiellen Offenheit menschlicher Konstitution in die Phänomenologie eingeführt. Während ↑Affekte beschreiben, wie sich Körper zueinander verhalten, meint die Atmosphäre, wie mehrere heterogene Körper in einer Situation verankert sind. Als Teil von körperlichen Prozessen der Involvierung und Partizipation sind Atmosphären materiell, weshalb ihre Beschreibung und Visualisierung häufig in Form von Dunst, Rauch und Nebel erfolgen. Grundlegend sind Atmosphären leiblich verfasst, d.h., sie beschreiben nach Gernot Böhme den Zustand unmittelbaren sinnlichen Erlebens als einen ausgedehnten und in seiner Örtlichkeit absoluten. Die Durchlässigkeit der Haut (die den Körper zu

einem offenen Leib macht) und Momente sinnlicher Affizierung ermöglichen erst ihr Erleben. In der Betonung körperlicher Affizierung zeigt sich eine Nähe zum Erhabenheitsdiskurs (↑Erhabenheit). Anders als der unbewusste Zustand der Stimmung markiert die Erfahrung der Atmosphäre im ästhetischen Kontext jedoch ein Moment der Selbstreflexion. Atmosphären entstehen immer dann, wenn Räumlichkeit bewusst wird. Atmosphären sind zusammengefasst räumlich und beziehungsstiftend und bilden einen Grundzug des menschlichen Weltverhältnisses.

Allgemein bezeichnen Atmosphären intensivierte Situationen, die anstecken, stark wirksam sind und keinen klaren Ursprung haben; in ihnen bilden sich ↑Affektgemeinschaften aus. Atmosphären unterlaufen die Unterscheidung von innerer und äußerer Welt, Medium und Inhalt sowie Individuum und Kollektiv. Insofern sind sie das, was sämtliche Elemente einer Gestaltung und Präsentation, aber auch die diesen entgegengebrachten Erwartungen und Erfahrungen umfasst. Atmosphären färben Kommunikationsprozesse in einer spezifischen Gestimmtheit. Für das Heroische bedeutet dies, dass Prozesse der präreflexiven ↑Affizierung und Bewusstwerdung in atmosphärischen Situationen spannungsvoll einander gegenüberstehen. Heroische Atmosphären sind hochpolitisch, weil Held:innen aufgrund ihrer starken Affizierungskraft konträre Stimmen in einem homogenisierten Licht erscheinen lassen können. Dementsprechend können Held:innen durch ihr Charisma Unterschiede nivellieren und so Massen mobilisieren. In ihrer besonderen Sinnlichkeit können atmosphärische Zustände jedoch auch für die Verfasstheit eines Raumes sensibilisieren. Heroische Atmosphären führen folglich zu Prozessen der Homogenisierung, können jedoch auch durch Momente der Bewusstwerdung deheroisierende Potenziale entfalten.

Anne Hemkendreis

Literatur:

- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.
 Böhme, Gernot. 2019. *Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin.
 Bulka, Thomas. 2015. *Stimmung, Emotion, Atmosphäre. Phänomenologische Untersuchungen*. Münster.
 Kemp, Wolfgang. 2015. *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz.
 Schmitz, Hermann. 1995. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Ostfildern.
 Riegl, Alois. 1899. Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: *Die Graphischen Künste*. Hg. Leopold Wieser. Baden, 2195-6172.
 Riedl, Friedlind. 2019. Atmosphere. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 85-95.

Aufmerksamkeit

Als Aufmerksamkeit wird die kognitive Praxis der Selektion bezeichnet, die aus vielfältigen Reizangeboten einzelne auswählt und das Bewusstsein bevorzugt darauf konzentriert, andere aber weniger intensiv beachtet. Das Phänomen spielt in der Psychologie und Pädagogik, der Philosophie, den Kommunikations- und Medienwissenschaften sowie in den Kultur- und Sozialwissenschaften eine je unterschiedliche Rolle. In der Forschung haben historische und gegenwärtige Aufmerksamkeitspraktiken und -ökonomien als spezifische Phänomene der Moderne und der Formierung von Subjektivität Interesse gefunden (Crary 1999).

Grundsätzlich lassen sich zwei Formen von Aufmerksamkeit unterscheiden: die spontan geweckte, eher kurzfristige, unwillkürliche Aufmerksamkeit (*attention*) für eine Sache oder einen bestimmten Inhalt und die anschließende, eher längerfristige, willkürliche Konzentration auf etwas als Gegensatz zur Zerstreuung.

Für Heroisierungen als kommunikative, ↑affektive Prozesse der Zuschreibung eines herausragenden Status ist vor allem die erste Form von Aufmerksamkeit wichtig. Inhaltlich bedeutet schon die Außerordentlichkeit heroischer Figuren einen Anreiz zur Selektion, da sie sie aus der Masse und dem Normalen herausstechen lässt und so Aufmerksamkeit weckt. Durch heroisierende Darstellungen wird die Wahrnehmung sinnlich auf diese Figuren und ihre Qualitäten gelenkt, ähnlich dem, was Roland Barthes als *punctum* einer Fotografie bezeichnet hat: »Es schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren« (Barthes 1986, 35). Ein solcher Effekt ist Teil einer ↑Affizierung. Die Weckung von Aufmerksamkeit für eine Figur ist damit ein konstitutiver Bestandteil ihrer Heroisierung, wenn auch nicht jede Lenkung von Aufmerksamkeit auf eine Figur eine Heroisierung bedeuten muss. Sie hat immer auch eine sinnengeleitete Komponente (↑Ästhetik).

Die Zuschreibung besonderer Handlungsmacht (↑Agency), aber auch von Exzeptionalität und Grenzüberschreitung gehört zu den konstitutiven Bausteinen des Heroischen, die Aufmerksamkeit für heroisierte Figuren wecken. Zudem werden bestimmte ästhetische Formen der aufmerksamkeitsweckenden Darstellung besonders häufig mit heroischen Figuren verbunden. Dazu zählen die Zuschreibung von ↑Größe und ↑Glanz oder kompositorische oder narrative Gestaltungselemente wie ↑Auftritt, Vereinzelung, Zentralisierung, Fokussierung oder Spannung. Dabei erregen besonders solche Darstellungsformen Aufmerksamkeit für eine Figur, die irritieren, weil sie von medialen, gattungsbezogenen oder formalen Standards und vom »Hintergrund« der Darstellung ab-

weichen, mit Erwartbarem brechen und Kontraste erfahrbar machen. Polarisierung und Agonalität sind als Grundelemente des Heroischen ihre inhaltlichen Pendants. In der Werbung, für die Ökonomien der Aufmerksamkeit besonders bedeutsam sind (Franck 1998), lässt sich beobachten, dass alleine schon der Begriff Held oder Heldin zur Erregung von Aufmerksamkeit genutzt wird. Als unmittelbarer, affektiver Effekt von Ästhetiken, die Aufmerksamkeit auf heroische Figuren und ihre Darstellung lenken, kann das ↑Staunen gelten, aber auch Schrecken und Abscheu. Gestaltungsformen der Fokussierung von Aufmerksamkeit lassen sich sowohl in äußeren wie in inneren ↑affektiv-ästhetischen Arrangements heroisierender Darstellungen beobachten.

Ralf von den Hoff

Literatur:

- Baisch, Martin u.a. (Hg.). 2013. *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg.
- Barthes, Roland. 1986. *Die helle Kammer*. 2. Auflage. Frankfurt a.M.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspension of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. London. (Deutsche Übersetzung: 2002. *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M.)
- Franck, Georg. 1998. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München.
- Schroer, Markus. 2014. Soziologie der Aufmerksamkeit. Grundlegende Überlegungen zu einem Theorienprogramm. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie* 66, 193-218.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann (Hg.). 2001. *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 7. München.

Auftritt

Unter Auftritt versteht man allgemein jegliches Erscheinen, sei es erwartet oder überraschend, einer menschlichen Person an einem bestimmten Ort. Der Auftritt der heroischen Figur strukturiert zugleich die Handlung in performativen, szenischen Repräsentationsformen, andererseits wirkt er disruptiv. Oft als epochales Ereignis inszeniert, fundiert er heroische Narrative, stellt gleichwohl aber eine kompositionelle Zäsur dar. Er wirkt unmittelbar affizierend, unabhängig davon, ob er sich zu Beginn ereignet, spannungsvoll hinausgezögert wird oder gar ausbleibt. Der Auftritt der heroischen Figur kann lange vorbereitet, angekündigt oder eingeleitet werden, wie etwa in *Wallensteins Lager*, dem ersten Teil von Schillers *Wallenstein*-Trilogie, aber auch durch plötzliches In-Erscheinung-Treten als Überraschungsmoment im Sinne eines *Deus*

ex machina inszeniert werden. Die neuere Auftrittsforchung (Juliane Vogel, Erika Fischer-Lichte) betont stark den Ereignischarakter und Aspekt der Zeitlichkeit in »Auftrittsprotokollen«, um auch den prekären Status des »richtigen Moments« und das mögliche Scheitern im zu frühen oder zu späten Erscheinen zu reflektieren.

Dass der Auftritt der heroischen Figur im europäischen Theater explizit oder implizit immer an einen epiphanischen Erwartungshorizont appelliert, bezeugen das finale und triumphale Erscheinen eines Gottes in der griechischen Tragödie, der Auftritt des auferstandenen Christus im mittelalterlichen Osterspiel, der ikonografisch mit Kreuzesfahne als Sieger/Triumphator die schlafenden Wächter am Grab dominiert, aber auch paradoxerweise noch das Ausbleiben Godots im modernen Theater.

Heute beschränkt sich der Begriff allerdings nicht nur auf Bühne und Theater, sondern repräsentiert einen allgemeinen kulturwissenschaftlichen Terminus, der auf den inszenatorischen und konstruktivistischen Aspekt des öffentlichen In-Erscheinung-Tretens eines individuellen oder kollektiven Akteurs zielt. Beim Auftritt handelt es sich um eine Figuration, die nicht nur eine Differenz zwischen auftretendem Akteur und Zuschauenden schafft, sondern auch deren ↑Aufmerksamkeit und ↑Affizierung lenkt. Je nach Grad der affektiven Asymmetrie kann der Auftritt der heroischen Figur das Publikum erschüttern, dessen ↑Empathie oder ↑Bewunderung hervorrufen. Wie im Theater wirkt der Auftritt ebenso auf das interne wie externe affektive Arrangement. Vor allem performativ geprägte Medien nutzen den Auftritt der heroischen Figur, um deren Exzeptionalität ästhetisch fassbar zu machen und sie räumlich sowie in der Figurenkonstellation visuell, akustisch, sprachlich, choreografisch und technisch hervorzuheben. Nicht zuletzt die affektiven Wirkungen, die das Erscheinen des Helden bzw. der Heldin auf das (interne und externe) ↑Publikum ausübt, führen vor Augen, welch großen Anteil ein Kollektiv an der Konstruktion einer heroischen Figur hat.

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

- Japp, Uwe. 2005. Auftritte. Inszenierte Dramatik in Prosa (»Melück Maria Blainville«, »Don Juan«, »Massimilla Doni«). In: *Das »Wunderhorn« und die Heidelberger Romantik. Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*. Hg. Walter Pape. Tübingen, 123–133.
- Kolesch, Doris. 2006. *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt a.M.

- Matzke, Annemarie u.a. (Hg.). 2015. *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld.
- Otto, Ulf. 2013. *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld.
- Reiling, Jesko. 2013. Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert. In: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld, 173-197.
- Vogel, Juliane und Christopher Wild (Hg.). 2014. *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin.
- Vogel, Juliane. 2018. *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. München.

Bewunderung / Verehrung

Affizierende Prozesse der Bewunderung und Verehrung liegen in der Regel allen Heroisierungen zugrunde. Helden und die sie bewundernde bzw. verehrende Gemeinschaft sind aufeinander angewiesen und bilden ein historisch, kulturell und situativ je verschieden ausgestaltetes affektives Arrangement. Während unter Bewunderung eher die konkrete und selektive Überhöhung bestimmter Eigenschaften und Merkmale zu verstehen ist, unterscheidet sich davon die Verehrung als abstrakte, globale und völlige Unterwerfung unter das von einer Heldenfigur personifizierte oder symbolisierte Sinnsystem. Die religiöse Konnotation von Verehrung zeigt die begriffliche Nähe zum Kult, wörtlich verstanden etwa im griechischen Heroenkult oder in der christlichen Heiligenverehrung und ↑Sakralität. In der sozialen Interaktion verschwimmen die Begriffe Bewunderung und Verehrung allerdings oft und lassen sich in der Praxis und Dynamik von Heroisierungen kaum unterscheiden. Die »admirative ↑Identifikation« etwa, die nach Jauß 1982 dem Protagonisten einer Erzählung entgegengebracht werden kann, konstituiert über eine gewisse Nachahmung von als vorbildlich gesehenen Merkmalen und Werten soziale Normen, was aber auch in einen regelrechten Kult umschlagen kann; eine solche kultische, durch Rituale und Zeremonien oft propagandistisch geförderte Heldenverehrung kann sich zwar auch auf fiktive Gestalten (›Werther-Kult‹), mehr aber auf historische Personen (Napoleon-Kult, Bismarck-Kult) beziehen. Umgekehrt ist etwa die von Max Weber beschriebene charismatische Herrschaft von Führerfiguren selten frei von der konkreten Bewunderung bestimmter Charakterzüge, Taten und Gedanken. Gemeinsam ist dem Bewundern und Verehren außerdem die relative zeitliche Kontinuität. Es handelt sich nicht wie beim ↑Staunen vorrangig um Augenblicksphänomene, sondern um durative Haltungen bzw. um ein Ethos (↑Pathos / Ethos),

das immer neu bekräftigt werden und sich gegebenenfalls auch gegen die Gefährdung durch Veralltäglicung und Deheroisierung bewähren muss.

Achim Aurnhammer und Stefan Tilg

Literatur:

- Asch, Ronald G. und Michael Butter (Hg.). 2016. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg.
- Büschel, Hubertus. 2006. *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770-1830*. Göttingen.
- Jauff, Hans Robert. 2006. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M. 264-270.
- Sonderforschungsbereich 948. 2022c. Bewunderung und Verehrung. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/buvd2.0.20220913.
- Zink, Veronika. 2014. *Von der Verehrung. Eine kultursoziologische Untersuchung*. Frankfurt a.M.
- Zink, Veronika. 2019. Bewunderung und Verehrung. In: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Hermann Kappelhoff u.a. Berlin, 210-214.

Empathie / Sympathie siehe Identifikation, Katharsis

Erhabenheit

Eine besondere ›Höhe‹ bzw. ↑Größe von Äußerungen bzw. von Empfindungen ist typisch für heroischen Stil. Ursprünglich die gedankliche und/oder sprachliche ›Höhe‹ von Äußerungen mit der Kraft zur Überwältigung bezeichnend und im disziplinären Feld der Rhetorik und Poetik beheimatet, wurde Erhabenheit seit dem 18. Jahrhundert zunehmend als gemischtes Gefühl aus Lust und Unlust angesichts überwältigender sinnlicher Eindrücke definiert und dem neuen disziplinären Feld der Ästhetik zugeordnet. Die Wende setzt mit Edmund Burke ein, der in *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* von 1757 als Quelle des Erhabenen nicht mehr primär die Sprache, sondern die Natur postuliert – in der angelsächsischen Forschung wird in diesem Zusammenhang oft von einer Ablösung des »rhetorical sublime« durch ein »natural sublime« gesprochen. Erhaben wirkt nach Burke die Natur dann, wenn sich der Betrachter an ihren schrecklichen und bedrohlichen Phänomenen aus sicherer ästhetischer Distanz erfreuen kann und so eine gewisse Befriedigung über seine Selbsterhaltung im Angesicht der Gefahr erfährt (= delightful horror).

Mit der Lust zur Selbsterhaltung bzw. Selbstbehauptung unter scheinbar widrigen Umständen ist auch ein neuer Ansatz für das Heroische gegeben, das nun immer stärker rezeptionsseitig zu suchen ist.

In Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* von 1790 wird das Erhabene endgültig zu einem Gefühl im affizierten Subjekt. Auf die Erfahrung von jedwede Fassungskraft des menschlichen Gemüts sprengenden Natureindrücken wie den unendlichen Weiten des Meeres oder des Sternenhimmels reagiert das betrachtende Subjekt mit einer mentalen Expansion und Gefühlen des Staunens, der Bewunderung, Achtung und Erschütterung. In dieser Erfahrung erhebt sich der Mensch über die eigene Sinnlichkeit in die Welt der Ideen, indem er sich als ein vernunftbegabtes, würdevolles und moralisch überlegenes Wesen erfährt. In der Literatur wurde dieses Konzept u.a. von Schiller auf seine Tragödienhelden übertragen.

Eine gewisse Enthierisierung des Erhabenen ist in der Kunst der Postmoderne zu beobachten, die sich vorrangig auf die Frage nach der Evokation von Transzendenz konzentriert. Jean-François Lyotard prägte in seiner Auseinandersetzung mit Kant und den zeitgenössischen Avantgarden den Ausdruck einer »Kunst der Intensität«, in der nunmehr nicht länger das Dargestellte, sondern das Materielle in seiner scheinbaren Tiefe und Grenzenlosigkeit die Reflexion über das Jenseitige ermöglichte. Die Verschiebung des Erhabenen von der Ebene des Motivs bzw. Inhalts auf die Ebene der Darstellungsweise bedeutet auch eine Trennung des heroischen Effekts der Darstellung bzw. des Auftretens heldischer Figuren von ihrer Wirkung. In Barnett Newmans Gemälde *Vir heroicus sublimis* von 1950 ist die Aufgabe von Historienbildern, heroische Handlungen zu zeigen, beispielsweise in eine deutliche Krise geraten. Zur Darstellung kommt nur noch der Effekt des Heroischen als eine überwältigende Wirkung, die gegenstandsfrei durch das Sichtbarwerden des Bildmaterials Farbe ins Bild kommt. Das Nicht-Repräsentierbare wird in eine Spannung zum Medium und seiner Materialität gesetzt, wobei die Rezipient:innen als Beziehungstifter auftreten.

Anne Hemkendreis, Stefan Tilg und Morten Grage

Literatur:

- Clewis, Robert R. 2018. *The Sublime Reader*. London u.a.
- Doran, Robert. 2015. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge.
- Kallendorf, Craig u.a. 1994. Erhabene, das. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Darmstadt, 1357-1389.
- Pries, Christine. 1989. *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim.
- Wetzel, Dietmar J. und Thomas Claviez. 2016. Ethik: Lyotard, Agamben und das Erhabene. In: *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden.

Gattung

Gattungszugehörigkeit ist eine Affordanz im Sinne von »Angebot« (Levine 2015) für das ↑Affizierungspotenzial heroisierender Darstellung und Aufführung. Gattung (seit dem 18. Jahrhundert auch synonym für »Genre« verwendet) ist als Ordnungsbegriff seit der klassischen Antike weitläufig und vielfältig theoretisiert worden, allerdings unterschiedlich je nach Darstellungsart, Epoche, kulturellem Kontext und Disziplin (Literatur-, Theater-, Bild-, Medien-, Musikwissenschaft). Übergreifend lassen sich Gattungen definieren als Bündel von formalen, thematischen und/oder funktionalen Merkmalen, an denen die einzelne Darstellung jeweils partizipiert. Generische Merkmale sind in der Produktion einer Darstellung ebenso wirksam wie als »Genresignale« (Fricke 1981) in ihrer Rezeption, da sie beim ↑Publikum bestimmte Erwartungen im Hinblick auf Figuren und Handlungen oder auch Stilhöhen auslösen. Etwa für das Epos und die Tragödie galt bis ins 18. Jahrhundert die sogenannte »Ständeklausel«, wonach nur Personen hohen Standes auftreten, nur im hohen Stil sprechen und »erhabene« Gegenstände (*res tragicae*) verhandelt werden. Dementsprechend war in solchen »heroischen Gattungen« auch der Affektpegel höher. So waren starke Affekte ein Gattungsmerkmal der Tragödie, die sich als Furcht und ↑Mitleid auf das Publikum auswirken sollten (↑Katharsis).

Die soziale Wirksamkeit von Gattungen, die im Fall von Heroisierungen von besonderer Bedeutung ist, ist in unterschiedlichen Ansätzen betont worden. Für Tzvetan Todorov etwa kodifizieren (literarische) Gattungen die Diskurseigenschaften einer Gesellschaft und stehen in einer Beziehung zu ihren dominanten Ideologien; Carolyn Miller bestimmt Gattung als soziales Handeln (»social action«) und Paul Cobley betont, dass Gattungen Erfahrungshorizonte für sozial mögliche Diskurse schaffen.

Abgesehen von dieser grundsätzlichen sozialen Wirksamkeit haben bestimmte Gattungen dank ihrer Eigenschaften ein besonderes Potenzial zur Affizierung und werden gezielt eingesetzt, um Affektgemeinschaften zu konstituieren; zu solchen affizierenden Leitgattungen zählen seit der Antike etwa Epos oder Tragödie, das Altargemälde im Mittelalter, das Historiengemälde im 19. Jahrhundert oder bestimmte Filmgenres wie das Biopic in der Gegenwart. Umstritten ist in der Forschung, wie transhistorisch das gattungsspezifische Affizierungspotenzial ist und inwieweit Gattungsmischungen oder Gattungszitate – wie etwa Rührszenen, abrupte Glückswechsel oder erhabene Monologe

und Klagereden im Drama – ihre affektische Wirkung beibehalten oder einbüßen.

Achim Aurnhammer, Barbara Korte und Stefan Tilg

Literatur:

- Cobley, Paul. 2006. Objectivity and Immanence in Genre Theory. In: *Genre Matters. Essays in Theory and Criticism*. Hg. Garin Down u.a. Bristol, 41-54.
- Dowd, Garin u.a. (Hg.). 2006. *Genre Matters. Essays in Theory and Criticism*. Bristol.
- Fricke, Harald. 1981. *Norm und Abweichung*. München.
- Frow, John. 2006. *Genre*. London.
- Hempfer, Klaus W. 1973. *Gattungstheorie*. München.
- Kemp, Wolfgang. 2002. Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76, 294-299.
- Knoblauch, Hubert und Susanne Komfort-Hein. 1996. Gattungslehre. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Hg. Gert Ueding. Tübingen, 528-564.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton.
- Mauser, Siegfried. (Hg.). 2005. *Theorie der Gattungen*. Laaber.
- Miller, Carolyn. 1984. Genre as Social Action. In: *Quarterly Journal of Speech* 70, 151-167.
- Todorov, Tzvetan. 1976. The Origin of Genres. In: *New Literary History* 8, 159-170.

Gefühls- / Affektansteckung siehe Affekt, Affizierung

Gewalt

Relevant für die Diskussion eines Zusammenhangs zwischen Heroisierung und Gewalt sind vor allem Formen der physischen Gewalt, definierbar als »Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen« (Christ und Gudehus 2013, 1). Es gibt entscheidende Schnittstellen zwischen Heldentum und Gewaltausübung: Transgressivität, Agonalität, Autonomie, ein hoher Grad an ↑Agency und, nicht zuletzt, starke ↑Affektwirkung (vgl. Brink und Gözl 2020). Heldentaten sind häufig mit Gewalt verschränkt, da heroische Handlungen grundsätzlich agonal sind. Insbesondere der riskante Einsatz unverletzter Körperlichkeit zum Schutz Wehrloser und damit der Wille zum Selbstopfer (↑Leid, ↑Tod) sind ein zentraler Aspekt heroischen Handelns. In der Bewertung überlagert die Gewalterfahrung der Schutzbedürftigen meist die Gewalttat des Helden oder der Heldin (Brink und Gözl 2020, 15). Durch die Verschränkung mit Gewalt sind Heldentaten aber potenziell immer moralisch ambivalent und bedürfen einer Legitimation durch die soziale Gruppe. Die Heroisierbarkeit von Gewalthandlungen ist auch von räumlichen Bedingungen abhängig

(↑Raum); in bestimmten Kontexten – Baberowski spricht von »Räumen der Gewalt«, im Sinne von sozialen Praktiken – sind Gewalthandlungen meist akzeptiert (z.B. Schlachtfeld, Kampfarena), während sie in anderen Kontexten (z.B. im häuslichen Raum) deutlich schwerer legitimierbar sind. Nicht zuletzt durch diese räumliche Codierung sind Gewalthandlungen und damit Heldentaten auch an Geschlechternormen gekoppelt. Traditionelle Gewalträume wie Schlachtfeld oder Kampfarena werden mit Konzepten (hegemonialer) Männlichkeit assoziiert. Gewalttätige Frauen dagegen brechen die Normen konventioneller Vorstellungen von Weiblichkeit (Watanabe-O’Kelly 2018). Sie erscheinen damit deviant und eine Affizierung wird behindert (Maury und Roche 2020). Bei Akteurinnen fällt westlichen Gesellschaften (vor allem in historischen Kontexten) die Heroisierung von passiv erduldeten Gewalt leichter als von aktiv ausgeübter Gewalt. Frauen wird damit der Zugriff auf aktive Gewalt als Ressource für Heroisierungsprozesse erschwert (Brink und Gözl 2020, 19) oder muss zusätzlich legitimiert werden, etwa durch Mutterschaft oder Rache (Watanabe-O’Kelly 2018).

Gewalt und ihre Darstellung affiziert unter anderem dadurch, dass sie erschreckt und abstößt, sie fasziniert aber auch durch die Plötzlichkeit und Energie, die von einer Gewalthandlung ausgehen. Die Darstellung von Gewalt (ausgeübt oder erduldet) ist damit auch ein effektives narratives Mittel für die Konstruktion von Held:innen (Brink und Gözl 2020); sie dient der Aufmerksamkeitslenkung (↑Aufmerksamkeit) und bietet Identifikationspotenzial (↑Identifikation). In diesem Zusammenhang spricht Hans Georg Soeffner von dem »Charisma der Gewalt«, die Freiheit und Agency zu versprechen scheint, und Frantz Fanon betont den Aspekt einer befreienden Machterfahrung durch Gewalthandlungen im Kampf gegen Unterdrückung.

Stefanie Lethbridge

Literatur:

- Baberowski, Jörg. 2015. *Räume der Gewalt*. Frankfurt a.M.
- Brink, Cornelia und Olmo Gözl. 2020. Das Heroische und die Gewalt. Überlegungen zur Heroisierung der Gewalttat, ihres Ertragens und ihrer Vermeidung – Einleitung. In: *Gewalt und Heldentum*. Hg. Cornelia Brink und Olmo Gözl. Baden-Baden.
- Christ, Michaela und Christian Gudehus. 2013. Gewalt. Begriffe und Forschungsprogramme. In: *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 1-16.
- Fanon, Frantz. 2004. *The Wretched of the Earth*. New York.
- Maury, Cristelle und David Roche. 2020. Introduction. In: *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*. Hg. Cristelle Maury und David Roche. London, 1-30.

- Soeffner, Hans-Georg. 2004. Gewalt als Faszinosum. In: *Gewalt. Entwicklung, Strukturen, Analyseprobleme*. Hg. Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt a.M., 62-85.
- Watanabe-O’Kelly, Helen. 2018. From Viragos to Valkyries. Transformations of the Heroic Warrior Woman in German Literature from the Seventeenth to the Nineteenth Century. In: *Tracing the Heroic Through Gender*. Hg. Carolin Hauck u.a. Baden-Baden, 93-106.

Glanz

Der Glanz als physikalisches Phänomen einer anderes überstrahlenden Helligkeit oder kontrastreich schimmernden Reflexion im Sinne von Lichteffekten hat in diachroner Perspektive zahlreiche metaphysische und metaphorische Ausdeutungen erfahren. Die bildliche Vorstellung vom Glanz des Helden, einer heldenhaften Lichtgestalt oder eines strahlenden Helden ist ein Attribut zahlloser Heldendarstellungen; in der glanzvollen Tat hat man das Wesen des Heroischen erkennen wollen.

In der Antike ist diese Verbindung noch lose: Im konkreten wie übertragenen Sinne des Hervorstechens, des Strahlens und der Schönheit wird schon seit den homerischen Epen (8./7. Jahrhundert v. Chr.) von glänzenden Taten, vom Glanz der Jugend, aber auch des Goldes und der Gestirne gesprochen. Heroen kann Glanz zugeschrieben werden, doch werden sie nicht distinktiv mit Lichterscheinungen verbunden. Diese Verbindung wird im Lauf der Geschichte jedoch enger, nicht zuletzt unter dem Einfluss der figurativen Deutung des Lichts als Ausdruck der Repräsentation von göttlicher wie weltlicher Herrschaft oder heilbringender Präsenz. Von bildlichen Darstellungen des Sonnengottes (Helios/Sol) überträgt sich der ›Strahlenkranz‹, der um das Haupt gelegt ist, seit Alexander dem Großen auf Könige und später römische Kaiser. Glanz wird auf diesem Wege – über Bilder götterähnlicher Herrschaft, nicht über antike Heroen – Christus und christlichen, aber auch buddhistischen Heiligen ebenso wie Herrscherfiguren zuteil und bezeichnet die auratische Verklärung einer Figur (Nimbus, Gloriole, Aureole, Mandorla), die auch bei Darstellungen des Heroischen bedeutsam wird. Der Glanz ist das Medium der Artikulation von Macht und ihrer analog zum Licht unbezweifelbaren ↑Präsenz, einer scheinbar transzendentalen religiösen, politischen, aber auch Wissensordnung, in die sich Held:innen einschreiben.

In der Neuzeit taucht der Begriff im Umfeld weiterer Ausdrücke auf, die zusammen ein Wortfeld des Exzeptionellen und damit auch des Heroischen konstituieren. Dabei wächst die Vieldeutigkeit. Der

französische Begriff *éclat*, der auch eine Heldentat bezeichnen kann und seit dem 17. Jahrhundert zu einem Merkmal des Heroischen wird, der nicht mehr nur Einzelfiguren, sondern auch historische Epochen, ja eine historische Dynamik bezeichnen kann, die individuelles und kollektives Handeln im Zeichen des Heroischen bestimmt, fügt dem Bild des Glanzes die Nuance des Aufsehererregenden, aber auch Skandalösen hinzu, was zu Ambiguitäten führt. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert und erst recht nach der Französischen Revolution können diese auch dazu dienen, das Heroische infrage zu stellen. So wird der Glanz Ausdruck der engen, aber ambivalenten Verbindung von Held und ↑Publikum, das einerseits durch die Strahlkraft des Helden affiziert wird und zugleich der Selbstbespiegelung des Helden dient, also zugleich erleuchtet und geblendet wird. Die Ausstrahlung des Helden als Projektionsfigur gesellschaftlicher Normen kann ob ihrer transgressiven Wirkung einen Eklat provozieren. Die Taten des Helden erscheinen im Licht und rufen zur Nachahmung auf, sind zugleich aber unnachahmlich, in ihrem Glanz eine scheinbar voraussetzungslose Offenbarung. Der Held sonnt sich im Glanz seines Ruhms, dessen Verblassen oder dessen Entlarvung als bloßer Schein er fürchten muss.

Glanz kann in heroischen Darstellungen durch entsprechende Begriffe oder durch eine ↑Atmosphäre von Helligkeit, er kann zeigend und aufführend durch helle Farben, Licht oder Strahlen sowie evozierend z.B. durch bestimmte Klänge in der Musik (»heroic brilliance«) ins Spiel gebracht werden. Besonders visuelle Darstellungsmittel wie Lichtstrahlen oder nimbusartige Lichtaureolen lenken die ↑Aufmerksamkeit auf die heroische Figur oder Teile ihres Körpers, was die ↑Affektivität verstärkt. ↑Auftritte und Darstellungen Ludwigs XIV. oder Lichteffekte im Kinofilm sind beispielhaft zu nennen. Das umstrahlte Haupt oder der umstrahlte Körper kann wie schon seit der Spätantike (Nimbus) auch als sakrale Überhöhung (↑Sakralisierung) wahrgenommen werden.

Glanz ist also keine grundsätzlich mit dem Heroischem verbundene Qualität, aber eine über lange Zeiträume genutzte Möglichkeit, Exzeptionalität sinnlich greifbar zu machen. Durch den Kontrast, das Blenden und Überstrahlen, ist Glanz mit starker ↑Affektivität verbunden. Er sondert die heroische Figur gegenüber ihrer Umgebung ab, schafft ↑Aufmerksamkeit und führt zu Überwältigung (↑Erhabenheit) und ↑Staunen oder schafft in der Darstellung eine erhebende, von Helligkeit geprägte ↑Atmosphäre.

Andreas Gelz und Ralf von den Hoff

Literatur:

- Bergmann, Marianne. 1998. *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. Mainz.
- García, Claudia und Stefanie Tappe. 2022. *Glanz. Ein wandelhaftes Phänomen und seine Wahrnehmung*. Berlin.
- Gelz, Andreas. 2016. *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Gelz, Andreas. 2020. Glanz des Helden / l'éclat du héros. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/gedo.9.20200303.
- Hecht, Christian. 2003. *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg.
- Lechtermann, Christina und Haiko Wandhoff (Hg.). 2008. *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Frankfurt a.M.
- Warland, Rainer. 2013. Nimbus. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. 25. Stuttgart, 915–938.
- Willis, Jakob. 2018. *Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des siècle classique*. Bielefeld.

Größe

Größe hat eine physikalisch-metrische (äußere) und eine metaphorische (innere) Dimension. Äußerlich bezeichnet sie die räumliche Ausdehnung eines Körpers, die Weite eines Raumes. Übertragen meint sie eine besondere Leistungsfähigkeit, Haltung oder Wertigkeit, so in Namenszusätzen (»Katharina die Große) oder in Bestimmungen wie »geschichtliche Größe«, »Geistesgröße«, »große Kunst« oder »großer Stil«.

Im Zusammenhang mit dem Heroischen spielt die metaphorische Dimension von Größe eine wichtige Rolle (*magnitudo*). Sie wird heroischen Figuren seit der griechisch-römischen Antike zugeschrieben, ja jenseits von Gut und Schlecht als Kennzeichen des Heroischen verstanden (Tonio Hölscher). Man spricht dann von »heroischer Größe« (Disselkamp), der »grand homme« ist ein Gegenmodell des 18. Jahrhunderts zum traditionell militärischen Helden. Thomas Carlyle (1840) sah »great men« als Helden der Menschheitsgeschichte, für andere waren sie Agenten des »Weltgeistes« (Georg W.F. Hegel). Größe in diesem Sinne ist, so Jacob Burkhardt, immer das »was wir nicht sind« (Bröckling 2020, 24–25). Dabei unterscheidet sich, was zu welcher Zeit und in welchem Kontext als groß angesehen und mit dem Heroischen verbunden wird.

In Darstellungen des Heroischen kommt metaphorische Größe naturgemäß vor allem evokativ zum Tragen. Das kann erzählend, zeigend oder aufführend geschehen und erweist sich weniger ästhetisch als in Inhalten und Taten. Bei ästhetischen Evokationen von Größe denkt man

an musikalische Äußerungen wie helle Blechbläser oder ↑Erhabenheit als ästhetische Erfahrung.

Die physische Größe heroischer Figuren ist mit dem Körper verbunden. Heroen schrieb man in der griechischen Antike übermenschliche Körpergröße zu. So machte man innere Größe ästhetisch erfahrbar. Während performative Modi der Heroisierung wie das Theater sich der ↑Affektivität körperlicher Größe von Helden seltener bedienen, ist sie für zeigende Modi ein Gestaltungsmittel mit hoher Affektivität, so durch die Kolossalität von Statuen. Bildwerke wie die Leinwandfläche eines Historienbildes können zur Heroisierung beitragen, indem ein Publikum sie als groß wahrnimmt. Das macht Heroisches sinnfällig, erzeugt Aufmerksamkeit und bewirkt Überwältigung. Dies gilt auch für vorgegebene Betrachtungsperspektiven wie die Unteransicht in Film oder Fotografie (▷hero shot◁), die Überhöhung und Distanz evoziert – der dabei imitierte Blick des Publikums nach oben auch ↑Bewunderung und Unterordnung. Die übergroße Nahaufnahme hingegen schafft Nähe und ↑Präsenz.

Innerhalb von Darstellungen können heroische Figuren durch ihre Größe gegenüber anderen hervorgehoben werden (▷Bedeutungsgröße◁). So wird Größe evident. Wenn sie dabei sogar Mittlerfiguren überragen, die besonders stark zur Identifikation einladen, werden Rezipient:innen umso stärker aufgefordert, sich in Vergleich zur Größe der heroischen Figur zu setzen. Hier wirken Faktoren des inneren und äußeren ↑affektiven Arrangements zusammen. Auf der anderen Seite eröffnet die Fähigkeit, eine übergroße Figur oder einen Riesen zu überwinden (Giganten; David und Goliath), einen für den Sieger umso stärkeren Heroisierungseffekt.

Physische Größe ist keine grundsätzlich mit dem Heroischen verbundene Qualität, aber eine Möglichkeit, Exzeptionalität ästhetisch anschaulich zu machen. ↑Affizierende Kraft hat Körpergröße nur im Kontrast zu anderen Figuren. Sie wird intensiviert, wenn sich das ↑Publikum gegenüber der Körpergröße der Heroen als kleiner erkennt. Dies setzt Heroen in Distanz, macht aber auch ihre Größe sinnfällig. Wie sich dies zur metaphorischen Dimension von Größe verhält und dass beide sprachlich nicht immer deutlich zu trennen sind (groß; *grand/e*, aber: *big* vs. *great*), eröffnet Zuschreibungspotenziale und Ambiguitäten (↑Glanz).

Ralf von den Hoff

Literatur:

- Bröckling, Ulrich. 2020. *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin, 24-25.
- Cancik, Hubert. 1990. Größe und Kolossalität als religiöse und ästhetische Kategorien. In: *Visible Religion 7: Genres in Visual Representation*. Leiden, 51-68.
- Disselkamp, Martin. 2002. *Barockheroismus. Konzeptionen ›politischer‹ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Gamper, Michael. 2016. *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen.
- Heftrich, Eckhardt. 1974. Größe, historische. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Hg. Joachim Ritter u.a. Basel, 886-887.
- Hölscher, Tonio. 2019. Die unheimliche Größe des Heldentums. In: *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum. Identität, Herrschaft, Ideologie*. Hg. Tonio Hölscher. Berlin, 81-82.
- Marquart, Benjamin. 2018. Grand homme. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/grand-homme.
- Smith, J. Warren. 2020. *Ambrose, Augustine, and the Pursuit of Greatness*. New York.

Identifikation

Grundbedingung der Identifikation mit einer heroischen Figur ist deren menschliche Gestalt. Die Kulturwissenschaft verwendet Identifikation als wirkungs- bzw. rezeptionsästhetischen Begriff für Darstellungen, die dazu einladen, sich in heroische Figuren hineinzusetzen, indem sie die ästhetische Grenze absenken und durch ästhetische Ausdrucksmittel/Techniken die Einfühlung der Rezipienten forcieren.

Der psychoanalytische Begriff der Identifizierung, mit dem Sigmund Freud kollektives Sozialverhalten charakterisiert, ist inzwischen weitgehend durch den sozialpsychologischen Terminus der Empathie ersetzt worden, der mehr auf das Affizierungspotenzial des ästhetischen Gegenstands als auf den Rezipienten im Kunsterlebnis abhebt. Die neuere Forschung erkundet daher stärker die wirkungsästhetischen Strategien der ↑Appellstruktur von Kunstwerken (Leseranreden in Erzähltexten, Spiel mit der Rampe in szenischen Formen). Während die Theorie der Spiegelneuronen als Erklärung für die zwischenmenschliche Übertragung von Gefühlen umstritten ist, ist die psychologische Theorie der Gefühlsansteckung (*emotional contagion* nach Elaine Hatfield) anerkannt, welche die fast automatische Nachahmung von Ausdruck, Stimme, Bewegung und Haltung einer anderen Person bis zur emotionalen Konvergenz beschreibt. Neben Gesicht und Körper kann aber auch heroisches Handeln zu einer affektiven Nachahmung anregen. Gerade für kollektives Sozialverhalten sind solche Gefühlsansteckungen, in denen sich Affekte wechselseitig steigern, bedeutsam.

Sie helfen etwa zu verstehen, warum eine Gemeinschaft eine Figur mit projektiven Affekten überformt und ihr Qualitäten wie heroische Eigenschaften zuschreibt.

Andere ästhetische Theorien gehen nicht davon aus, dass jedem Rezipienten die gleichen Ausdrucksformen gegeben sind, und ob derselbe affektive Zustand immer unmittelbar zwischen Subjekten transferiert werden kann, ist umstritten (vgl. etwa Croce, Collingwood, Scruton). Legt man einen weiteren Mimesisbegriff zugrunde, der neben der Imitation auch andere Darstellungsmodi zulässt (vgl. Ricœur), lässt sich affektive Identifikation trotz dieser Differenzen beschreiben. So hat das Konzept des *affect attunement* des Entwicklungspsychologen Daniel Stern, das beschreibt, wie Affektresonanzen in der Interaktion auch durch nicht nachahmende, aber als modal äquivalent wahrgenommene Handlungen kommuniziert werden können, in den letzten Jahren an Interesse gewonnen. Für das Affizierungspotenzial heroischer Figuren ist gerade deshalb die Form und Geltungsreichweite der Identifikation aufschlussreich, denn der ästhetische Reiz absoluter Held:innen resultiert aus einer Mischung von bewundernder Distanz und Empathie. Da absolute Held:innen wie die sophokleische Antigone oder Schillers *Jungfrau von Orleans* durch ihre unbewusste Radikalität faszinieren, rührt auch die Grazie ihres Handelns von ihrer Unreflektiertheit her, ja der Verweigerung einer kalkulierten Wirkungsabsicht. Dadurch wird aber die Gefühlsansteckung oder Identifikation im externen affektiven Arrangement eingeschränkt, während »mittlere Held:innen« eine Gefühlsansteckung geradezu provozieren. Doch ermöglichen absolute Held:innen dem Publikum, projektiv und temporär aus seiner von äußeren Zwängen bedingten Existenz zu flüchten. So kann die Grenze zwischen Held und Nichtheld imaginativ oder durch Imitation graduell suspendiert werden oder aber sie trägt gerade wegen ihrer Unüberwindlichkeit zur kontrastiven Identitätsbildung bei, indem die heroische Existenz den Rezipienten vor Augen führt, was sie nicht sind.

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

- Allesch, Christian. 2000. Identifikation. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. Harald Fricke mit Georg Braungart u.a. Berlin und New York, 116–118.
- Bullough, Edward. 1957. »Psychical Distance« as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In: *Aesthetics*. London, 91–130.
- Freud, Sigmund. 1982 [1921]. Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: *Werke. Studienausgabe*. Bd. 9. Frankfurt a.M. 61–134, insbes. 98–103.

- Hatfield, Elaine, John T. Cacioppo und Richard L. Rapson. 1993. *Emotional Contagion*. Cambridge.
- Hickok, Gregory. 2015. *Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen*. München.
- Lanzoni, Susan. 2018. *Empathy. A History*. New Haven.
- Scheler, Max. 2023 [1923]. *Wesen und Formen der Sympathie*. Hg. Christan Bermes. Hamburg.

Intertextualität

Das Konzept der Intertextualität denkt Texte im Sinne Bakhtins dialogisch und damit innerhalb eines Netzwerks kultureller Praktiken. In diesem Sinne hat der Einzeltext keine klaren Grenzen zu einem wie auch immer definierten Kontext, sondern repräsentiert eine Verdichtung bzw. »Verwebung« bereits bestehender Bedeutungskomponenten, die frühere Bedeutungskontexte in den neuen Text importieren (Kristeva 1967). Die Intertextualitätstheorie hat dabei ein sehr breites Textverständnis, das auch beispielsweise Musik oder visuelle Kunstwerke mit einschließt. Durch lange Traditionslinien von als Held:innen erkennbaren Figuren, heroischen Handlungsmustern, heroischen Bildmotiven oder heroisch konnotierten musikalischen Topoi (Hatten 2004) weisen heroische Darstellungen häufig intertextuelle Bezüge auf, die etablierte Konventionen entweder aufnehmen oder infrage stellen.

Insbesondere beim expliziten Aufruf von Prätexten (durch Anspielung, Wiederholung, Zitat in Einzeltextreferenzen oder Aufruf von Gattungskonventionen in Systemreferenzen) treten die Bedeutungen und Affizierungen der Vorlagen zu den Affordanzen des neuen Textes hinzu, auch wenn sie nicht immer explizit gemacht werden. Bezüge zwischen Texten können kontingente Züge tragen, die über die poetischen Absichten der Textproduzenten (Autor:innen, Komponist:innen, Bild- oder Filmschaffenden) hinausgehen. Diese sich überlagernden Textbedeutungen können sich gegenseitig verstärken (der Herkules des neuen Textes löst scheinbar unlösbare Aufgaben) oder sie stehen in Spannung zueinander und hinterfragen damit Präfigurationen (der Herkules im neuen Text ist ein Schwächling). Die Wirkung von Zitaten setzt allerdings voraus, dass Rezipient:innen nicht nur das Zitierte, sondern auch dessen semantische Bedeutung im gegenwärtigen Werk erkennen (Tischer 2009). Warum etwa Robert Schumann in seinem Klavierstück *Faschingsschwank aus Wien* die *Marseillaise* zitiert, erklärt sich erst aus dem Kontext des Werks, der rigiden österreichischen Zensur in den 1830er Jahren. Durch das Aufgreifen der als revolutionär konnotierten französischen Hymne hat

das Werk einen subversiven, potenziell heroischen Charakter. Nicht textgebundene Musik gewinnt so durch die Anspielung auf präexistente und als heroisch konnotierte Musik eine zusätzliche semantische Ebene.

Durch ihre Unabgeschlossenheit erhalten Texte mit starken intertextuellen Bezügen eine dialogische Struktur und werden damit nicht nur bedeutungsoffen, sie erhalten auch ein ›revolutionäres‹ Potenzial, indem etablierte Bedeutungen des Heroischen in veränderten Bedeutungsnetzwerken immer wieder neu verhandelt, hinterfragt oder bestätigt werden. Auch wenn sich Heldenzuschreibungen durch neue Variationen ändern, trägt die Dimension der Intertextualität zur Fortschreibung des jeweiligen Heldennarrativs bei.

Stefanie Lethbridge, Thomas Seedorf und Morten Grage

Literatur:

- Blumenberg, Hans. 2014. *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Berlin.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktion, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington.
- Kristeva, Julia. 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique* 23, 438-65.
- Plett, Heinrich (Hg.). 1991. *Intertextuality. Research in Text Theory*. Berlin.
- Tischer, Matthias. 2009. Zitat – ›Musik über Musik‹ – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale. In: *Musik & Ästhetik* 13.1, 55-71.
- Utz, Christian. 2010. Intertextualität. In: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*. Laaber, 198-199.

Katharsis

Katharsis (griech. κάθαρσις = Reinigung) ist ein Grundkonzept der Tragödientheorie bei Aristoteles, das er aber auch auf Musik anwendet. Da in der griechischen Tragödie im Mittelpunkt der Handlung immer ein:e Held:in steht, ist das Konzept mit dem Heroischen aufs Engste verknüpft. In der *Poetik* bestimmt Aristoteles den Begriff als die Reinigung von den in der Tragödie erregten Affekten ἔλεος (éleos = Mitleid, Jammern) und φόβος (phóbos = Furcht, Schaudern) durch die Erregung der Affekte selbst: »Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...], die Jammer und Schauer hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt« (Aristoteles 1982, 19).

Häufig auf einem produktiven Missverständnis von Aristoteles' Schrift beruhend, gibt es verschiedene historische Interpretationsan-

sätze dieser Kategorie. Ein erster, wohl ursprünglich von Aristoteles intendierter Ansatz versteht die Affekte als etwas Auszuscheidendes, was durch die Erfahrung der Tragödie erreicht werde. Als eine Variante erscheint ein zweiter Ansatz in der Renaissance und im Barock (besonders bei Pierre Corneille): Diese Interpretation beobachtet im ↑Pathos der Tragödie ein Übermaß der Affekte beim Helden, was dem ↑Publikum als Katharsis schlagartig deutlich werde und es zum Maßhalten der Affekte anleite. Der dritte Ansatz wurde am prominentesten durch Gotthold Ephraim Lessing vertreten. Er nobilitiert die durch die Tragödie erzeugten Affekte, besonders den éleos, der als ↑Mitleid übersetzt mit dem Ideal der christlichen Nächstenliebe vermischt wird (im Sinne von Sympathie). Das Theater wird dabei durch das Lehren des Mitleids in den Dienst eines größeren, moralisch-ästhetischen Bildungssystems gestellt und wurde als bürgerliches Theaterideal im 18. und 19. Jahrhundert dominant.

Katharsis begreift die ↑Affekte im Bereich des Theaters und der Musik (und in der Wirkungsgeschichte dann auch in anderen Medien) als zentralen Teil des Kunsterlebnisses und problematisiert sie zugleich. Zudem führt das Konzept eine teleologische Dimension in den ästhetischen Vollzug ein (nämlich die schlussendliche Reinigung) und steht mit der Konzentration auf die Wahrnehmungsdimension im Kunstvollzug mit ↑Resonanz im Zusammenhang. Da die Tragödie für Aristoteles der Darstellung von »bessere[n] Menschen« dient (Aristoteles 1982, 9), legitimiert und problematisiert es zugleich die ↑Identifikation mit der heroischen Figur. Katharsis ermöglicht dem Publikum die Eröffnung einer eigenen Reflexion über das Erlebte und somit die Lösung von der ↑identifikatorischen Bindung zur heroischen Figur hin zur moralischen und affektiven Freiheit bei deren Kunsterlebnis.

Morten Grage

Literatur:

- Aristoteles. 1982. *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart. Flashar, Hellmut. 2007. Katharsis. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Hg. Joachim Ritter u.a. Basel, 784-786.
- Jauß, Hans Robert. 1982. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M.
- Kappelhoff, Hermann und Hauke Lehmann. 2019. Poetics of Affect. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 210-219.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2013. *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart.
- Mittenzwei, Werner. 2001. Katharsis. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Hg. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, 245-272.

In der Theoriegeschichte einer Ästhetik der Komik stehen drei Wirkungsweisen von Komik im Vordergrund: Inkongruenz mit disruptivem Charakter (Kant, Jean Paul), ein Gefühl der Überlegenheit bei den Rezipient:innen (Hobbes, Bergson) und Erleichterung bzw. Spannungsauflösung (Freud). Insbesondere die ersten beiden Positionen machen deutlich, dass das Komische als *das* Mittel der Deheroisierung gelten kann, da es durch die mangelnde Ernsthaftigkeit das dargestellte Heldentum hinterfragt. Komik bedient sich der affektiven Reaktion des Lachens, das Helmuth Plessner dem Weinen als Gegenpol der Extreme von menschlichen Reaktionen gegenübergestellt hat; beide sind »Antworten auf eine Grenzlage [...] – Krisenreaktion mit Antwortcharakter« und damit Resultat von ↑Resonanz (Plessner 2003, 378). Gleichwohl setzt das Lachen eine Form der Distanzsetzung voraus, die sich von der unmittelbaren ↑Affizierung entfernt.

Das Komische tritt in den verschiedenen ↑Medien und ↑Gattungen in sehr unterschiedlichen Erscheinungen auf. So kann das Mittel der Inkongruenz, die Gegenüberstellung zweier zueinander unpassender Entitäten, sowohl in der Sprache als auch im Bild oder in der Musik eingesetzt werden. Weiterhin kann durch die Disruption gewohnter Muster und Topoi komische Wirkung entfaltet werden. Solche Mittel können auch zusammenspielen: So wirkt die Darstellung eines Feldherrn auf einem Steckenpferd sowohl inkongruent als auch disruptiv und hat für die Figur des Feldherrn einen deheroisierenden Effekt.

Für Kant beruhen viele komische Effekte auf der »plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts« (Kant 2005, 25). Dies bringt eine zeitliche Komponente hinein, die besonders in erzählenden Gattungen wieder disruptive Qualitäten hat und Helden-↑Narrative durchbrechen kann, was einerseits Inkongruenz, andererseits aber auch Spannungsauflösung mit sich bringt. Jean Paul hat das »Lächerliche« (d.h. das Komische) als den »Erbfeind des ↑Erhabenen« bezeichnet (Jean Paul 1990, 105), dem das Heroische traditionell sehr nahesteht. Für Henri Bergson hat das Komische in dem Sinne deheroisierende Funktion, als dass das Lachen die individualistischen Tendenzen einer (potenziell heroisierbaren) Figur nivelliert und der lachenden Masse angleicht (Bergson 2011, 98). Plessner führt diesen Gedanken weiter, indem er feststellt, dass der »komische Konflikt [...] überall da hervorbrechen [kann], wo eine Norm durch die Erscheinung, die ihr *gleichwohl offensichtlich gehorcht*, verletzt wird« (Plessner 2005, 109). Held:innen als Figuren der Normüberschreitung laufen daher immer auch Gefahr, lächerlich zu werden.

Innerhalb der komischen Spannungsauflösung bleibt eine ↑Identifikation mit Held oder Heldin trotz einer potenziell deheroisierenden Inkongruenz weiter möglich, wenn das Publikum *mit* der heroischen Figur lacht anstatt *über* sie. Auch in diesem Kontext wird zwar Distanz reduziert (z.B. durch einen geteilten transgressiven Witz), das Publikum wird aber an der Grenzüberschreitung beteiligt und performiert damit Gruppenzugehörigkeit.

Morten Grage und Stefanie Lethbridge

Literatur:

- Bergson, Henri. 2011. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg.
- Cohen, Ted. 2005. Humor. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2. Auflage. Hg. Berys Gaut und Dominic McIver Lopes. London, 469-476.
- Paul, Jean. 1990. *Vorschule der Ästhetik. Nach der Ausgabe von Norbert Müller*. Hg. Wolfhart Henckmann. Hamburg.
- Kant, Immanuel. 2005. Auflösung gespannter Erwartung. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Hg. Helmut Bachmeier. Stuttgart, 24-28.
- Plessner, Helmuth. 2003. *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a.M.
- Plessner, Helmuth. 2005. Ambivalenz und exzentrische Position. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Hg. Helmut Bachmeier. Stuttgart, 108-112.

(Mit-)leid / Schmerz

Die ästhetischen Repräsentationen leidender heroischer Figuren zielen auf ↑Empathie und emotionale Anteilnahme der Rezipienten am Geschick der heroischen Figur ab.

Diese Form der ↑Affizierung ist typisch für tragische Helden, die ihr Leben, im Extremfall als Sühneopfer, für ein Kollektiv hingeben. Das gilt nicht nur für die *imitatio Christi*, die vom Gläubigen eine *compassio* verlangte. Anders als beim triumphierenden Helden appelliert das Opfer des tragischen Helden an das Mitleid des Publikums (Giesen 2004). Hier korreliert das Leiden mit der affektiven Anteilnahme des Rezipienten, einer *imitatio passionis*. Deren wirkungsästhetischer Zweck galt seit Aristoteles auch in ästhetischen Darstellungen als ›kathartisch‹, also ethisch bessernd (↑Katharsis). Indem das Publikum mit einem tragischen Helden mitleidet und über die tödlichen Folgen seines Handelns erschrickt (griech. *éleos* und *phóbos*, von Lessing mit »Mitleid« und »Furcht« wiedergegeben), würde es von solchen Affekten gereinigt. In der Frühen Neuzeit wurde die separative Lesart noch favorisiert: Die Zuschauer:innen sollten durch das Anschauen übermenschlichen

Leidens und Schmerzes so abgehärtet und stoisch gestärkt werden, dass sie selbst solchen Wechselbädern der Gefühle besser gewachsen wären. Gerade das Märtyrerdrama evozierte im Leiden der Hauptpersonen und in Gestalt mitleidender Assistenzfiguren entsprechende Affekte beim Publikum, die es aber im Sinne einer metaphysischen Heilsgewissheit zu überwinden galt. Im Unterschied zu dieser stoischen Hagioheroik wertete die Aufklärung die Leidenschaften auf: Das Publikum sollte nicht von seinen Affekten befreit werden, diese sollten vielmehr ›humanisiert‹ werden nach Gotthold Ephraim Lessings Diktum: »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch!« Zugleich hat diese Mitleidsästhetik, die im süddeutschen Raum sogar im Programm der ↑Rührung intensiviert wurde, Auswirkungen auf das Heldenkonzept. Denn Mitleid setzt einen bestimmten, ›mittleren‹, also fehlbaren Helden voraus. Dagegen sind dem Mitleid mit ›absoluten‹ Helden in ästhetisierenden Darstellungen Grenzen gesetzt, da ihr heroisches Handeln in seinem transgressiven Modus nicht immer nachvollziehbar ist. Nur die allgemeinen menschlichen Erfahrungen wie Liebe und ↑Tod, die weniger den übermenschlichen als vielmehr den menschlichen Aspekt der heroischen Figur illustrieren, laden die Rezipienten zur Empathie ein.

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

- Bub, Stefan. 2009. Imitatio Passionis als literarisches Motiv im 20. Jahrhundert. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 246.1. DOI: 10.37307/j.1866-5381.2022.02.
- George, David E.R. 1972. *Deutsche Tragödien-theorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München.
- Giesen, Bernhard. 2004. *Triumph and Trauma*. Boulder.
- Primavera-Lévy, Elisa. 2012. *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870-1945*. Berlin.
- Ritzer, Monika. 2012. »Gewalt über unsre Leidenschaften«? Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung. In: *KulturPoetik* 12.1, 1-40.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York.
- Schings, Hans-Jürgen. 1980. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München.
- Schuchter, Veronika. 2013. *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg.
- Weigel, Sigrid. 1983. Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: *Die verborgene Frau*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin, 138-152.

Materialität *siehe* Medialität, Materialität und Modalität

Medialität, Materialität und Modalität

Das Heroische ist nur qua Ausdruck oder Darstellung wahrnehmbar und wirksam: über den Ausdruck des Körpers und der Stimme, über konkret präsente Dinge oder über Kommunikationsmedien (Text-, Bild- und Tonmedien bzw. mediale Mischungen). Der Begriff Materialität bezieht sich auf die stoffliche Beschaffenheit einer Darstellung, die materiellen Eigenschaften eines Mediums und die Arten, wie beides mit Handlungen und Akteuren in Zusammenhang steht. Der Begriff Medialität bezieht sich auf die Eigenschaften eines Mediums bzw. einer konkreten Medialisierung in ihrer Gesamtheit. Die Beschaffenheit von Medialität ist abhängig von den in einer Gesellschaft jeweils verfügbaren Mediensystemen: den zur Verfügung stehenden Kommunikationsmitteln, ihren Semiotiken, technischen Voraussetzungen und ihrer gesellschaftlichen Organisation.

Bei Heroisierungen ist Medialität ein wesentliches Element des ↑ästhetisch-affektiven Arrangements. Allerdings haben unterschiedliche Medien unterschiedliche Affordanzen, d.h. Ermöglichungsbedingungen, für die ↑Affizierung. Ein Schrifttext hat per se ein geringeres Potenzial für die Vermittlung von Gefühlen als der Film, der aufgrund seiner medialen Eigenschaften als »Emotionsmaschine« bezeichnet worden ist (Tan 2011). Gerade im Hinblick auf Affizierung ist eine Grundkenntnis der Medien- und Kommunikationsforschung von Bedeutung: Medien sind nicht nur Träger von Botschaften, sondern produzieren semantische Überschüsse und Eigenwirkungen. Bereits in den 1960er Jahren hat der Medientheoretiker Marshall McLuhan dies mit dem Diktum »The medium is the message« auf den Punkt gebracht, später auch mit der Variation »The medium is the massage«, die die Intensität, mit der Medien auf das menschliche Sensorium einwirken, prägnant fasst (McLuhan 1964; McLuhan und Fiore 1976). Seitdem hat sich die Medienforschung in zahlreiche Richtungen entwickelt und eine fast unüberschaubare Zahl von Zugängen und Begrifflichkeiten hervorgebracht. Zu den neueren Entwicklungen gehört eine Verschiebung der Aufmerksamkeit vom Medium zu den Prozessen der Kommunikation und den dabei wirksamen Medialitäten. Motiviert ist diese Verschiebung von dem Eindruck, dass angesichts zahlreicher medialer Mischformen und intermedialer Beziehungen (siehe z.B. Rajewsky 2002) sowie zunehmender Medienkonvergenz (Jenkins 2006) die Vorstellung von Einzelmedien problematisch erscheint und der Komplexität von Vermittlungs- und Wahrnehmungsprozessen nicht gerecht wird. Der

Blick auf mediale – aber auch materiale – Eigenschaften und ihre Konstellation in konkreten Darstellungen erlaubt demgegenüber eine feingliedrige Analyse und den transmedialen Vergleich unterschiedlicher Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen auf der Mikroebene.

Konsequent umgesetzt wird dies in Ansätzen, die mit dem Konzept der Modalität arbeiten. Sie fragen, wie in jedem Akt der Kommunikation Ensembles von Modi oder Modalitäten als »Ressourcen der Bedeutungsgenerierung« (Kress 2010, 79) zusammenwirken und in der Wahrnehmung der Rezipierenden Bedeutung konstituieren und Effekte aktivieren. Das Modell von Lars Elleström unterscheidet materiale, sensoriale, spatio-temporale und semiotische Modalitäten. Für Heroisierungen ist z.B. relevant, aus welchem Material eine Darstellung geschaffen ist oder welchen materialen Träger sie hat: Signalisieren etwa kostbare Materialien Außerordentlichkeit und ↑Glanz oder hat das eingesetzte Material einen deheroisierenden Effekt? Wurde ein Film analog oder digital aufgenommen und welche Verfahren der Heroisierung (visuelles Spektakel, Spezialeffekte) werden hierdurch jeweils ermöglicht? Sensoriale Modalitäten unterscheiden sich darin, welche Sinne bei den Rezipierenden dominant angesprochen werden. Ist eine Darstellung mono- oder multimodal? Im Hinblick auf spatio-temporale Modalität ermöglichen z.B. dreidimensionale Darstellungen intensive ↑Raumwirkungen. Von Bedeutung für Affizierung ist zudem, wie Rezipierende zu einer Darstellung oder Aufführung positioniert sind: in raumzeitlicher Distanz oder in Kopräsenz wie im Theater, Kino oder Museum. Unter semiotischen Modalitäten sind Codes und Konventionen der Darstellung zu verstehen; so kann etwa der Film für die Affizierung der Zuschauer z.B. Großaufnahmen, Klangeffekte oder Musikuntermalung nutzen.

Barbara Korte

Literatur:

- Elleström, Lars. 2010. The Modalities of Media. A Model for Understanding Inter-medial Relations. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. Lars Elleström. Basingstoke, 11-48.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York.
- Kress, Gunther. 2010. *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London.
- Korte, Barbara, Nicole Falkenhayner und Georg Feitscher. 2019. Medialität. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/md1.0.20190716.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media*. London.

- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore. 1967. *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. New York.
- Miller, Daniel. 2005. *Materiality*. Durham.
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen.
- Tan, Ed S. 2011 [1996]. *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. London.

Narrativität

Narrativität ist insofern ein klassisches (wenn auch nicht notwendiges) Merkmal von Heroisierungsprozessen, als gerade profilierte und weithin bekannte Helden in der Regel eine ›Geschichte‹ haben, die deren Heldenstatus begründet, interessant und mitteilbar macht (was wäre Achill ohne die *Ilias*?). Im Unterschied zu den Darstellungsmodi des Zeigens und Evozierens erhalten Helden in der Narration einen zeitlichen Hintergrund, d.h., ihre Geschichten werden als Folge von Ereignissen vermittelt. Im Unterschied zum Darstellungsmodus des Aufführens sind Erzählungen nicht an Performanz gebunden und in der Regel durch eine mehr oder weniger hervortretende Erzählinstanz vermittelt. Eine allgemeine Narrativität kann man jeder herausgehobenen Figur als ›Protagonist‹ unterstellen, wofür in der modernen Erzählanalyse auch manchmal der Begriff ›Held‹ in schwachem Sinn verwendet wird. Der hier vertretene starke Begriff von heroischer Narrativität dagegen zeichnet sich durch bestimmte Erzählweisen aus, deren heroische Wirkung freilich nicht aus sich selbst heraus verständlich, sondern in den relevanten historischen, kulturellen und künstlerischen Kontexten zu plausibilisieren ist. Manche narrativen Genres wie das Epos werden mitsamt ihren Bausteinen (wie z.B. der Rüstungsszene oder dem epischen Gleichnis) per kultureller Konvention als heroisch angesehen. Schwieriger ist es, allgemeiner anzugeben, welche Erzählweisen und Erzählmittel qualitativ bevorzugt oder auch nur statistisch häufig heroische Wirkungen zeitigen. Hier lassen sich etwa Wirkungen unterscheiden, die hauptsächlich von der Handlung/vom Plot (z.B. das Schema von Campbells [1949] »Heldenreise«), von den dargestellten Figuren (z.B. Figuren in kritischen Entscheidungssituationen, die zu der von Jauß 1982 beschriebenen »admirativen Identifikation« führen), von bestimmten perspektivierenden Darstellungsmitteln (z.B. Fokalisierung auf Zentralhelden) oder von der kommunikativen Situation zwischen Erzähler und Publikum (z.B. heroischer Status bereits des Erzählers, hoher ↑Stil) ausgehen. Narrativität ist primär ein sprachliches Phänomen, kann aber auch

in anderen Medien zum Ausdruck kommen (z.B. in Bildfolgen) oder zumindest evoziert werden (Nünning 2002).

Stefan Tilg

Literatur:

- Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. New York.
- Jauß, Hans Robert. 1982. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M.
- Nünning, Ansgar. 2002. Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier, 23-104.
- Tilg, Stefan u.a. 2022. Heldennarrative. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hnd1.1.20220909.

Pathos/Ethos

Der in der heutigen Umgangssprache meist abwertend gebrauchte Begriff Pathos (dem Wortsinn von gr. πάθος nach jedes passive Erleiden im Gegensatz zum aktiven Tun: Erfahrenes, Erlittenes, Leid, Leidenschaft, Emotion) hat seinen Ursprung als Fachterminus in der antiken Rhetorik, in der auch seine weitere Rezeptionsgeschichte in Stillehre, Affektenlehre und Wirkungsästhetik begründet liegt. Der Begriff des Ethos (von gr. ἦθος = Charakter und ἔθος = Gewohnheit, Gewöhnung) ist sowohl historisch als auch im heutigen Sprachgebrauch primär mit der Gesinnung und Haltung von Individuen und Gruppen verbunden (die Domäne der ›Ethik‹), kann sekundär aber als Gegenbegriff zu Pathos auch rhetorisch-wirkungsästhetisch besetzt werden. In der nacharistotelischen Rhetorik wird Ethos vom Charakter des Redners abgelöst und zu einer emotionalen Qualität, die sich vom heftigen und impulsiven Pathos als gemäßigtem und konstanterem Gefühl unterscheidet (so wie es sich eben dauerhaft als ›Haltung‹ im Charakter einer Person zeigen kann). Von hier aus wurde in der Theorie der drei rhetorischen Affekt- bzw. Stillagen das Pathos gern mit dem hohen ↑Stil und das Ethos mit dem gemäßigten, mittleren verbunden. Gerade die Kategorie des Pathos wurde auch an literarische Werke von einer gewissen emotionalen ›Höhe‹ herangetragen (v.a. Epos, Tragödie, Ode). Für Longin ist Pathos eine der Quellen von ↑Erhabenheit, wobei aber nur das rhetorische bzw. literarische Genie imstande ist, das Abgleiten in äußerlichen Schwulst zu vermeiden. Die allen diesen Ansätzen gemeinsame Annahme einer Übertragbarkeit des sprachlich gestalteten Pathos (und

mit Abstrichen: Ethos) auf den realen Gefühlshaushalt des Publikums bildet den Ausgangspunkt aller späteren Wirkungsästhetik und auch ein wichtiges Element des hier vertretenen Konzepts heroischer Affizierung. Der Pathosbegriff wird dabei auch auf außersprachliche Künste bzw. ästhetische Arrangements übertragen; der Ethosbegriff im Einklang mit dem außerhalb der Rhetorik üblichen Sprachgebrauch stärker an Personen zurückgebunden. Pathos und Ethos bleiben aber insofern sinnvoll zugeordnete Begriffe, als die ›ethische‹ Festigung ›pathetischer‹ Affekte einer Heldenfigur als ein häufiges wirkungsästhetisches Schema in Heldennarrativen angesehen wird (die Heldenfigur kann erst dann ihre Vorbildwirkung für eine soziale Gruppe entfalten, wenn sie über emotionale Einzelmomente hinaus ein Ethos verkörpert). Ein gefestigtes Heldenethos ist auch mit dem Begriff des ›Heroismus‹ gemeint, sofern er gewohnheitsmäßige heroische ›Einstellungen‹ bezeichnet. Man denke in diesem Zusammenhang daran, dass Bourdieu den Begriff ›Ethos‹ verwendet hat, bis er ihn durch den des »Habitus« ersetzte. Heldenpathos und Heldenethos im Sinn einer Heldenhaltung sind aufeinander angewiesen. Das Pathos erzeugt den unmittelbaren Affekt, das Ethos dient als nachhaltiges Vorbild – beides wirkt in einer übergeordneten Affizierung zusammen. Dennoch wird wegen der größeren Intensität und Profiliertheit öfter das Pathos mit dem Heroischen verbunden (↑Erhabenes, ↑Stil).

Stefan Tilg

Literatur:

- Mouchel, Christian u.a. 1994. Ethos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen, 1516–1543.
 Bär, Jochen A. u.a. 2003. Pathos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen, 689–717.
 Tilg, Stefan u.a. 2022. Heldennarrative. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hnd1.1.20220909.

Präsenz

Präsenz ist ein schillernder, in der Philosophie, vor allem der Phänomenologie, in der Literatur, Theater- und Kunst- bzw. Objektwissenschaft, der Medienwissenschaft und der Religionswissenschaft verwendeter Begriff. Entsprechend der Ableitung vom lateinischen *praesentia/praesens* meint Präsenz die zeitliche Gegenwart, die räumlich-physische, aber auch ideelle Anwesenheit, das Zur-Verfügung-Stehen, im medialen

Sinne auch die Unmittelbarkeit und die Erfahrung der Intensität, des Daseins oder der Nähe von jemandem oder etwas.

Durch Augustinus mit der Omnipräsenz Gottes in allen Dingen verbunden (geistige Präsenz) und in der substanziellen ›Realpräsenz‹ Gottes im christlichen Abendmahl überhöht, entsteht in der Frühen Neuzeit in Europa die Vorstellung einer objektiven Präsenz der Gegenstände. In der Folge wird in der Phänomenologie Edmund Husserls das sinnlich Wahrgenommene zur gegenwärtigen »reinen« Präsenz. Demgegenüber kritisiert Jacques Derrida, dass das abendländische Denken Präsenz metaphysisch als Identität von Zeichen und Bezeichnetem gegenüber der Repräsentation überhöht habe. In einer Gegenbewegung gegen die daraus ableitbare Endlosigkeit Sinn generierender Zeichenrelationen (»Sinneffekte«) wird neuerdings in den Kulturwissenschaften eine Hinwendung zu »Präsenzeffekten« gefordert, die ausschließlich mit den Sinnen verbunden seien (Gumbrecht 2004, 12). Dabei spielen körperlich-emotionale Vorgänge, Materialität, aber auch das Performative als leibliche Präsenz von Körpern eine Rolle, und es stellt sich die Frage, wie Präsenz- und Bedeutungseffekte, wie Präsenz und Repräsentation in Zusammenhang stehen, wie Präsenz in darstellerischer Form evoziert, aber auch, wie sie »diesseits der Hermeneutik« (Gumbrecht 2004) beschrieben und analysiert werden kann.

Die Bedeutung von Präsenzeffekten ist im Rahmen heroischer ↑Affizierungsästhetiken, die das sinnlich Wirksame und Bewegende von Darstellungen des Heroischen meinen, besonders deutlich, denn Darstellungen verschaffen dem Heroischen sinnliche Präsenz: Heroischen Figuren wird durch die Sichtbarkeit, Erfahrbarkeit und Nähe zum Publikum eigen. So wirken sie dabei mit, dem Heroischen das notwendige Gleichgewicht zwischen Nähe und Distanz zu verschaffen. Darstellungen heroischer Figuren verschaffen ihnen »artifizielle Präsenz« (Wiesing 2005), was durch sinnliche, ästhetische Effekte über die Bedeutung des Dargestellten hinausgeht. Figuren in übermenschlicher ↑Größe oder starkem ↑Glanz zu zeigen, gibt ihnen durch sinnliche Effekte Distanz; durch Realitätseffekte oder Epiphanie (↑Auftritt) kann ihnen aber ggf. zugleich hohe Präsenz zukommen. Überwältigung erfordert eine Kombination starker Präsenz- mit Größenerfahrung (↑Erhabenheit). In performativen Darstellungen kommt heroischen Figuren eine besonders starke (Ko-)Präsenz mit dem Publikum zu, die durch Verfremdungen oder Grenzziehungen wieder relativiert werden kann. Unterschiedliche Medien und Darstellungsmodi können Präsenzeffekte in unterschiedlicher Intensität hervorbringen, zeigende Modi besonders körperlich-räumliche, erzählende vor allem erfahrungs- und handlungsbezogene.

Andererseits gehören viele heroische Figuren zum Symbolhaushalt von Gemeinschaften und lassen sich dort im Gegensatz zu »Repräsentanz-Zeichen« wie Flaggen, Wappen, aber auch Institutionen, vor allem aufgrund ihrer menschlich-leiblichen Qualitäten als »Präsenz-Symbole« verstehen, in denen das, was sie repräsentieren, unmittelbar präsent und verkörpert ist (Rehberg 2001); sie erlauben das intensivierte »Erleben von Unmittelbarkeit« und können gerade durch diese Präsenz »Begriff, Argument und Reflexion das Recht entziehen« (Soeffner 2010, 36-37), wie es für das Heroische kennzeichnend ist.

Ralf von den Hoff

Literatur:

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M.
- Hornbacher, Annette u.a. 2015. Präsenz. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. Thomas Meier u.a. Berlin, 87-99.
- Kobusch, Theo. 1989. Präsenz. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel, 1259-1265.
- Rehberg, Karl-Siegbert. 2001. Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien. Eine Einführung in systematischer Absicht. In: *Institutionalität und Symbolisierung. Verfestigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*. Hg. Gert Melville. Köln, 3-52.
- Soeffner, Hans-Georg. 2010. *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und Rituals*. Weilerswist.
- Wiesing, Lambert. 2005. *Artifizielle Präsenz*. Frankfurt a.M.

Publikum

Heroische Figuren und ihr Publikum stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander: Da Held:innen kollektiv konstruiert werden, ist das Publikum die entscheidende Zielgruppe ästhetischer Darstellungen heroischen Handelns. Gleichzeitig konstituiert sich ein heroisches Publikum als solches erst in der Setzung bzw. der Annahme der (angebotenen) heroischen, anschauungs- und anhörungswürdigen Figur(en).

In der neueren Medienwirkungsforschung hat die Persuasionskraft affektiver ↑Appelle an Bedeutung gewonnen. Das gilt für die medienökonomisch bestimmte Zielgruppenforschung ebenso wie für die empirische Kommunikationswissenschaft oder die Rezeptionsästhetische Publikumsforschung. Die Rezeptionsästhetik unterscheidet dabei zwischen individuellen Rezipienten und einer kollektiven Instanz, an die sich Akte öffentlicher Kommunikation richten. Darüber hinaus bemüht

sich die Kommunikationswissenschaft um eine weitere, wenngleich vage Differenzierung des Kollektivs in Öffentlichkeit, Menge oder Masse. Doch konvergieren die Ansätze darin, dass sich die Modi der ↑Affizierung unterscheiden: Ein Publikum kann Affekte und Emotionen verstärken und kollektivieren, interne Affektzirkulationen entwickeln sowie die Individuen durch affektbezogene Sozialnormen regulieren. Bei individueller Rezeption hingegen sind subjektive Faktoren wie die affektive Disposition der Einzelnen, ihre soziale Herkunft, Alter, Generation, Bildung und Gender wichtiger.

Gemein ist allen Ansätzen dagegen ein Interesse an der ↑raumzeitlichen Konstellation. Während in performativen Darstellungen heroischer Figuren eine leibliche Ko-↑Präsenz von Akteur:innen und Publikum gegeben ist, die zu einer ›Feedbackschleife‹ zwischen den beiden Instanzen führt, ist das Zielpublikum in literarischen, bildkünstlerischen oder audiovisuellen Gattungen vom Moment der Kunstproduktion entfernt und vielmehr impliziert als leiblich anwesend. Das hat Konsequenzen sowohl für die jeweiligen Affizierungsstrategien der Kunstwerke als auch für die tatsächliche Affizierung des Publikums während der Rezeption.

Da Autor:innen ihre Kunstwerke an ein abstraktes Publikum adressieren und so dem ↑Medium einschreiben, gibt es feste und historisierbare Relationen zwischen ↑Genres/Gattungen und ihren Rezipient:innen. An diesen Gattungsdynamiken lassen sich Konstellationen in Heroisierungsprozessen ablesen. So konnten etwa die bürgerlichen Opernheld:innen des 19. Jahrhunderts ihrem zeitgenössischen Publikum ein Angebot zur ↑Identifikation machen, das in der Barockoper des 17. und 18. Jahrhunderts noch unwahrscheinlich gewesen wäre.

Entscheidend für die Rezeptionslenkung sind überdies medieninterne Publikumsvorgaben, etwa ein Rahmenpublikum in narrativen Texten mit diversen Erzählebenen (↑Narrativität). Wie ein diegetisch integriertes Publikum die Glaubwürdigkeit einer medialen Botschaft erhöht, zeigt exemplarisch die Erzählgemeinschaft in Boccaccios *Decameron*, die auf jede Erzählung affektiv reagiert. Diese internen Vermittlerrollen geben auch dem externen Publikum ein Rezeptionsverhalten vor, das etwa im Falle Boccaccios sozial- oder genderspezifisch codiert sein kann. In Theatertexten, vor allem im Spiel im Spiel (vgl. die Königsmordszene in Shakespeares *Hamlet*) resultieren aus den Reaktionen der Dramenpersonen entsprechende Vorgaben. Gerade bei Echtzeitpubliken sind die Reaktionen allerdings nie gänzlich determiniert und die Aufführung wird Schauplatz kontingenter Affizierungsereignisse. So können die Affizierungsstrategien auch scheitern, etwa wenn die Figuren vom Publikum hinterfragt, abgelehnt oder gar ausgelacht werden (↑Komik).

Das Publikum fungiert jedoch nicht nur als Ziel-, sondern auch als Ausgangspunkt von Heroisierungsprozessen, da in der Interaktion der heroischen Figur mit einem Kollektiv – etwa dem Chor im griechischen und barocken Drama oder aber dem realen Publikum in Situationen sozialer Performanz – ↑Resonanzen erzeugt werden, die auf sie zurückwirken. Während in der empirischen Kommunikationswissenschaft lange die Wirkungsforschung dominierte, in der das Publikum lediglich als »Empfänger« fungiert, wurde es in letzter Zeit stärker als eigener Akteur betrachtet. Der Einfluss des Publikums auf mediale Produkte rückt zunehmend ins Blickfeld der neueren kommunikations- und medienwissenschaftlichen Forschung. Solche Resonanzeffekte sind für die Produktion und Modifikation heroischer Konzepte von maßgeblicher Bedeutung. Zudem eröffnet ein an den Rezipient:innen orientierter Ansatz eine Differenzierung und Dynamisierung der Medienbotschaft, die sich im Prozess des Verstehens ändert und ganz unterschiedlich aufgefasst werden kann. Wie im dynamisch-transaktionalen Erklärungsansatz das Publikum als Variable aufgewertet wird, lässt sich auch die Affizierung des Heroischen als dynamischer Prozess nachzeichnen.

Achim Aurnhammer, Martin Beichle und Morten Grage

Literatur:

- Asch, Ronald G. und Michael Butter (Hg.). 2016. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Jauß, Hans Robert. 1982. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M.
- Kolisch, Doris und Hubert Knoblauch. 2019. Audience Emotions. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. Milton Park, 252-263.
- Korte, Hermann und Hans-Joachim Jakob (Hg.). 2012. »Das Theater glich einem Irrenhause«. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg.
- Marsden, Jean I. 2019. *Theatres of Feeling. Affect, Performance, and the Eighteenth-Century Stage*. Cambridge.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris.
- Schenk, Michael (Hg.). 2007. *Medienwirkungsforschung*. Tübingen.
- Wirth, Werner u. a. (Hg.). 2007. *Dynamisch-transaktional denken. Theorie und Empirie der Kommunikationswissenschaft*. Köln.

Raum

Mit Henri Lefebvre kann Raum als ein Produkt sozialer Praxis (und nicht als leerer Behälter) gefasst werden. Raum stellt sich dabei auf drei Ebenen dar: auf der materiellen Ebene, der kulturellen Bedeutungsebene und der Ebene der Repräsentation (mediale Vermittlung von Räumen). Analog dazu unterscheidet Michel de Certeau zwischen Ort (*lieu*) als einem statisch verstandenen Ordnungspunkt und Raum (*espace*), der dynamisch gefasst ist, als »praktizierter Ort«, der durch die Praktiken seiner Benutzer funktional entfaltet wird. So wird z.B. beim *Ballhausschwur* der Raum aristokratischer Freizeitbeschäftigung (Ballhaus) durch die Konstitution der Nationalversammlung symbolisch umcodiert, und zwar im realen Ereignis wie auch in der Darstellung bei Jacques-Louis David. Als praktizierte Orte sind Räume auf gesellschaftliche Sinnstiftungsprozesse bezogen und tragen dazu bei, das Handeln von Einzelnen und von Kollektiven zu strukturieren. Räume, auch zu denkende Räume in Erzählungen, evozieren ↑Atmosphäre, die zu einer intensivierten ↑Affizierung beitragen können. Insbesondere in kollektiven Räumen (wie Stadien, Theatern) sind auch Phänomene der ↑Affektansteckung beobachtbar. Hartmut Böhme weist darauf hin, dass (über ästhetische Darstellung) erzählte Räume Einblicke in kulturell vorherrschende Raumordnungen geben, aber auch Aussagen erlauben über die kulturpoietische Kraft der in der Darstellung inszenierten Raummodelle, die die bestehende Ordnung mitprägen oder unterlaufen. Ästhetischer Raum kann dadurch Raumordnungen bezeichnen, bei denen es sich um etablierte oder um veränderte Wahrnehmung bzw. Wahrnehmungsangebote handelt. Er macht die sinnstiftende Funktion von Raumordnungen besonders anschaulich, da er überstrukturiert, symbolisch angereichert und aus pragmatischen Handlungszwängen herausgelöst ist (Cassirer). Charles Altieri identifiziert vier Affizierungsstrategien der ästhetischen Raumdarstellung, die, angepasst an Heroisierungsprozesse, folgendermaßen aussehen könnten: 1. Skala und Relation (besonders groß oder besonders klein, ↑Größe), 2. Positionierung und Konstellation (Vordergrund/Hintergrund, Raumbezüge zu anderen Akteuren), 3. Dynamik: raumeinnehmende Bewegung (Eroberung) oder wirkungsvoller Stillstand (Fels in der Brandung) und 4. metaphorisches Potenzial (insbesondere Grenzüberschreitung, Überwindung von Hindernissen). In einem ↑affektiven Arrangement interagieren Raumkonstellationen somit mit potenziell heroischen Figuren. Ein erhabenes Setting (↑Erhabenheit), wie eine Felsschlucht oder eine Kathedrale, verstärkt heroisierende Impulse, während ein eher prosaischer

Kontext wie ein Wohnzimmer zumindest physisch große heroische Gesten einschränkt und pozentuell ins Lächerliche wendet (↑Komik). Die wichtige Rolle des (symbolischen) *boundary work* von Held:innen, die in Heldendarstellungen häufig durch tatsächliche Bewegungen oder Positionierungen des Körpers im Raum ausgedrückt werden, z.B. durch tatsächliche Grenzüberquerungen, legt eine detailliertere Untersuchung der Rolle von Raumkonstruktionen in der ästhetischen Darstellung von Held:innen nahe. Dabei geht es um text- oder bildinterne wie auch um externe Verortungen von Heldendarstellungen und deren symbolische Aufladung. Während beim *Ballhausschwur* bildintern ein aristokratisch konnotierter Raum neu besetzt wird, war das geplante Bild in Monumentalgröße für die Stirnseite der Nationalversammlung geplant, womit die Mitglieder der Versammlung in den historischen Akt des Schwurs integriert wurden.

Stefanie Lethbridge

Literatur:

- Altieri, Charles. 2003. *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. Ithaca.
 de Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Übers. Steven F. Rendall.
 Berkeley.
 Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.). 2006. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.
 Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hg.). 2015. *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin.
 Günzel, Stephan (Hg.). 2010. *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart.
 Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hg.). 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld.
 Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. 4. Auflage. Paris.

Resonanz

Resonanz ist ein Modell zur Abbildung von Affizierungsprozessen der Rezeptionsseite (↑Publikum), das erklären soll, wie die breite ↑Affizierung ganzer Gruppen, dazu in der bei Darstellungen des Heroischen oft exzeptionellen Weise funktioniert. Während das ähnliche Modell der ↑Affektansteckung die jahrhundertealte Assoziation von Affekten mit Krankheiten fortsetzt, beschreibt das eigentlich auf einem physikalischen Phänomen beruhende Konzept der Resonanz wesentlich neutraler ein System, in dem sich zwei Entitäten gegenseitig in eine Schwingung versetzen.

Im Bereich der Affektheorie betrachtet Rainer Mühlhoff Resonanz als ungerichtetes, stark kontingentes Phänomen der gegenseitigen Affizie-

rung v. a. in kleineren Gruppen (Mühlhoff 2019). Stärker auf einem von John Dewey geprägten Verständnis von Kunst als Erfahrung beruhend (Dewey 2021) und besonders auf performative ↑Medien wie Musik bezogen, versteht Christian Grüny Resonanz als eine Form des ästhetischen Nachvollzugs (Grüny 2014). Dabei wird das ästhetische Objekt durch die Rezipierenden erfahren, indem ein innerer Prozess der Mimesis, des Angleichens an das ästhetische Gegenüber, stattfindet. Resonanz stellt allerdings eine »Mimesis auf Distanz« dar (Grüny 2017, 68), denn das Eigene des erfahrenden Subjekts sowie ästhetische Differenzen oder gar »Dissonanzen« können nicht getilgt werden. Resonanz ist dabei ein Phänomen vor jeder ästhetischen Reflexion und Kritik und kann als Affizierung beschrieben werden, die die Auseinandersetzung mit einer heroischen Figur erst beginnen lässt. Ästhetische Resonanz kann sich bis zu einer Reaktion steigern, die Grüny mit Adorno als »Idiosynkrasie« fasst und unter der er eine ins Körperliche gehende, heftige Reaktion auf den ästhetischen Gegenstand – sowohl positiv als auch negativ – versteht. Bezogen auf das Heroische kann diese idiosynkratische Reaktion auch als Überwältigung durch die heroische Figur verstanden werden, was die ↑Gewaltdimension des Heroischen gleichermaßen abbildet. Gleichzeitig – und das gilt gerade für performative Medien und ↑Gattungen – impliziert die Figur der Resonanz sehr deutlich auch die Relationalität von Affekten, sodass das Publikum der heroischen Figur selbst eine affizierende Wirkung auf die heroische Figur haben kann.

Morten Grage

Literatur:

- Dewey, John. 2021. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M.
 Grüny, Christian. 2014. *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*. Weilerswist.
 Grüny, Christian. 2017. Mimesis auf Distanz. Musik als Resonanz und Vollzug. In: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*. Hg. Klaus Aringer u. a. Freiburg, 59–75.
 Mühlhoff, Rainer. 2019. Affective Resonance. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 189–199.

Rührung

Rührung bezeichnet ein emotionales Affiziertsein (↑Affizierung). Wie das lateinische Pendant »Emotion« von *movere*, leitet es sich von dem Bewegungsverb »rühren« ab. Die Bewegungsmetapher indiziert eine

psychische Zustandsveränderung, die mit Spinozas *affectus* korrespondiert. Die ästhetische Bestimmung dieses Zustands, des Veränderungsprozesses und seines Objektbezugs ändert sich allerdings im Lauf der Zeit beträchtlich.

Von der antiken und frühneuzeitlichen Rhetorik, die das *movere* als Wirkungsziel des pathetischen und erhabenen Stils im *genus grande*, in Epos und Tragödie, bestimmte, unterscheidet sich der in ästhetischen Debatten der Aufklärung entwickelte Begriff der Rührung maßgeblich. Mit ›rührender‹ Wirkung verband man »sanfte und zärtliche Affekte« (Torra-Mattenklott 2016, 566) im Sinne der Empfindsamkeit (*sentimentalité/sentimentality*), die aber auch mit heroischen Narrativen kombiniert werden. Die sentimentale Rührung basiert auf einer Einfühlungsästhetik, mithin auf ↑Identifikation und affektiver Teilhabe, aber auch auf einer spannungsvollen Kopräsenz von Nähe und Distanz bzw. einer paradoxen Affektmischung wie etwa in Schillers Definition von »Lust durch Unlust« (NA 20, 136). Darin zeigt sich die Affinität der Rührung zu heroischen Figuren, deren Attraktionskraft einerseits ein affektives Engagement des Publikums provoziert, deren Exzeptionalität andererseits Distanz fordert. Roger Fayet führt die komplexe Wirkung der Rührung auf einen – im Gegensatz etwa zum Erhabenen – humanisierenden Effekt zurück: Rührend sei ein »geradezu heroische[s] [...] Sich-Behaupten von Menschlichkeit angesichts einer scheinbaren Vorherrschaft anders gerichteter Kräfte« (Fayet 2023, 22). Die neuere Heldenforschung hat allerdings gezeigt, dass dieses Humanum ein heroisches Narrativ durchaus unterminieren kann.

Dieses Paradox der Rührung wird in der Aufklärung gerade im Umgang mit heroischer Affizierung reflektiert. So postuliert etwa Adam Smith in seiner *Theory of Moral Sentiments* (1759), ausgehend vom *moral sense* als geteiltem Humanum, eine intuitive Affektansteckung, ein »fellow-feeling«, zwischen heroischer Figur (»those heroes of tragedy or romance«) und dem sich identifizierenden ↑Publikum (Smith 2002 [1759], 13).

Vor allem die Ästhetik in der Nachfolge Kants hat Zweifel an diesem unvermittelten Affekttransfer angemeldet. So kann für Schiller die Rührung erst in Kombination mit reflektierender Distanz ihre moralische Wirkung entfalten. Christian Fürchtegott Gellert, wichtigster deutschsprachiger Vertreter der *Comédie larmoyante* bzw. des sogenannten ›Rührenden Lustspiels‹, löst das Dilemma der Vereinbarkeit von Rührung und Heroik auf gattungspoetischer Ebene mittels eines bürgerlich-privaten Tugendbegriffs, der die intensiven »Empfindungen großer Helden« der Tragödie mit der harmoniestiftenden Liebe der

Komödie vermittelt (Gellert [Lessing] 1751/54). Gellerts Tugendkatalog favorisiert eine internalisierte Heroik, die von einem rührungsbezogenen Affektregime bestimmt ist. Im Zentrum heroischer Rührszenen stehen moralische Affektregulation und Verzichtshandlungen wie familiäre Selbstopfer (»heroic magnanimity«, Smith 2002 [1759], 59; vgl. Brandom 2019), Liebe als Widerstand gegen Standesgrenzen oder patriotische Akte.

Auch nach der Aufklärung lebt die neue Tugendheroik im Diskurs des Sentimentalischen fort, vor allem in der populären Kultur und oftmals jenseits kanonischer Grenzen. Von besonderer Bedeutung ist dabei das Melodrama in der Nachfolge der *Comédie larmoyante* und der Rührstücke des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Dort suggerieren nach Peter Brooks die von heroischen Figuren gestifteten affektiven Strukturen eine moralische Eindeutigkeit und versöhnliche Providenz, die im Realen längst schon verloren geglaubt wurde (Brooks 1976). Demnach bildet die melodramatische Heroik eine Art ästhetisches Refugium, indem sie Ambivalenzen suspendiert und das Publikumsversprechen der Rührung einlöst, Identifikation und affektive Teilhabe auch mit heroischen Figuren zu ermöglichen.

Mit dieser Verschiebung ins Populäre haftet der Rührung oftmals das Stigma der kritiklosen Affirmation und Reproduktion einer bloß kulinarisch-konsumptiven Unterhaltung an. Doch die neueren *affect studies* haben dieses Verdikt relativiert und die Sentimentalkultur der Gegenwart neu aufgewertet (Berlant 2008; Fayet 2023). So entwickelte sich in der Rezeption sentimentalischer Kunst US-amerikanischer Frauen eine gemeinschaftsstiftende Artikulationspraxis, mündend in die weibliche Solidarität eines *intimate public*, das auf der Legitimität seiner Gefühle besteht. Diese affektive Selbstbehauptung kommt einem Akt des heroisch-sentimentalischen Widerstands gleich: »a scene of heroism and pragmatism authorized by fantasy« (Berlant 2008, 12).

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

- Berlant, Lauren. 2008. *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham.
- Brandom, Robert. 2019. *Heroism and Magnanimity. The Post-Modern Form of Self-Conscious Agency*. Milwaukee.
- Brooks, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven.
- Fayet, Roger. 2023. *Ästhetik der Rührung. Erkundungen auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls*. Basel.

- Gellert, Christian Fürchtegott. 1890. Abhandlung für das rührende Lustspiel [Pro comœdia commovente (1751), dt. von G.E. Lessing (1754)]. In: *G.E. Lessing. Sämtliche Schriften. Bd. 6: Theatralische Bibliothek 1754-1758*. 3. Auflage. Hg. Karl Lachmann. Stuttgart, 6-53.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Bd. 20: Philosophische Schriften*. Hg. Benno von Wiese. Weimar 1962.
- Smith, Adam. 2002 [1790]. *The Theory of Moral Sentiments*. 6. Auflage. Hg. Knut Haakonssen. Cambridge.
- Torra-Mattenklott, Caroline. 2002. *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München.
- Torra-Mattenklott, Caroline. 2016. Rührung. In: *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hg. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin, 566.

Sakralisierung

Unter Sakralisierung versteht man die kultische Verehrung einer Person aufgrund ihres Märtyrertodes, ihres frommen Lebens, ihrer glaubensüberzeugten Taten oder göttlicher Wunder. Unabhängig von einer offiziellen Heiligsprechung (Kanonisierung) finden sich auch heterodoxe Formen der Heiligenverehrung, in denen Heiliges und Heroisches interferieren. So wurden militärische Siege in Glaubenskriegen dem kämpferischen Einsatz von Heiligen zugeschrieben, wie der Heiligen Jeanne d'Arc, die als gerüstete Jungfrau zu Pferd nach der Befreiung von Orléans zwar den Martertod erlitt (1431), aber Frankreich den Sieg gegen England im Hundertjährigen Krieg bescherte (Krumeich 2021). Gerade Jeanne d'Arc bezeugt in ihrer sukzessiven Umdeutung von der Häretikerin bis zur Heiligen (1920) einerseits und französischen Nationalheldin andererseits die Übergänglichkeit des christlichen Märtyrers und *miles christianus* zur heroischen Person.

Die Affinität zwischen Helden- und Heiligenfiguren liegt darin begründet, dass sie ein Kontinuum von heroisch-immanenten zu sakral-transzendenten Seinsbereichen postulieren. So können Heldentat und Wundertat funktional ebenso analog verstanden werden wie die integrale Bedeutung von Leid und ↑Tod, die kollektive Legendenbildung, die beiden Figuren geltenden Praktiken der kultischen Verehrung sowie die Integration der Figur in das symbolische Inventar einer Nation. Vereint sind beide Aspekte des Exzeptionellen vor allem durch ihre Funktion als Mittlerfiguren, die wie die Halbgötter der griechischen Antike eine Kontaktzone zwischen Menschlichem und Übermenschlichem eröffnen.

Neuerer Forschung zufolge lassen sich Helden ebenso wie Heilige als Resultat einer kollektiven Entscheidung betrachten (vgl. Heinzer u.a. 2017; Blum u.a. 2022), bei der ↑Affizierungsprozesse eine maßgeb-

liche Rolle spielen. Inwieweit die Affektregimes sich entsprechen oder differieren und ›religiöse Empfindungen‹ ebenso eine *imitatio Christi* provozieren können wie heroische Figuren eine *imitatio heroica*, welcher Grad der wechselseitigen Durchdringung vorliegt und wie sich das Objekt im umliegenden Diskurs verortet, insbesondere zum Säkularisierungsnarrativ der Moderne, muss im Einzelfall entschieden werden (vgl. etwa Otto 2004 [1917]; Wynn 2008; Berg u.a. 2019; Aurnhammer und Steiger 2020).

Typisch für die Hagioheroik ist eine Tendenz zum symbolischen Synkretismus, die von der ikonografischen Übertragung aus dem Bereich des Heiligen auf heroische Figuren (vgl. Liebenwein-Kramer 1977) bis zu einer Vereinigung der Bereiche reicht. So entspricht der Heiligenschein (Nimbus) der Licht- und ↑Glanzmetaphorik, die Heldenfiguren in Kunst und Literatur verklärt (Gelz 2016). Synkretistisch vermischt Shakespeare in der berühmten Rede zum ›St Crispin's Day‹ aus *Henry V* den antiken Topos des *kleos aphiton* (ewigen Ruhms) der ›happy few‹ mit dem Bewusstsein des Gedächtnisses im Rahmen des liturgischen Memorialkults: Das bei Azincourt vergossene Blut figuriert der christlichen Eucharistie entsprechend als Medium der Erinnerung, das im Ritus des Crispins-Mahls jährlich reaktualisiert wird. Henrys Rede hat, wie vor allem die filmischen Adaptationen zeigen, eine so intensive Affektwirkung auf seine Kampfgefährten, dass der anschließende Sieg wie ein Wunder erscheint.

Auch in vermeintlich postheroischen Zeiten zeigt sich die Kontinuität zumindest in der Formensprache. So können die zahlreichen Anleihen von Comics und Filmen an der christlichen Ikonografie (vgl. etwa die christologischen Anspielungen in Superman-Medien: Kozloff 1981) die affektive Intensität des Dargebotenen erhöhen, indem sie das Geschehen als *re-enactment* oder zumindest eine Art Abglanz der Heilsgeschichte inszenieren. Verbunden damit ist ein messianisch-kosmischer Bezug, der die Heroik als Residuum oder Reaktualisierung von Ganzheitsvorstellungen erscheinen lässt, die gegen eine profane und fragmentarische Wirklichkeit hervorstechen. Diese Invokation der messianischen Zeit unterlegt etwa das in gegenwärtigen Superheldenadaptationen oftmals konstitutive ↑Pathos der Weltrettung.

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

Aurnhammer, Achim und Johann Anselm Steiger (Hg.). 2020. *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur Imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*. Berlin.

- Berg, Anna u.a. (Hg.). 2019. *Affect and Emotion in Multi-Religious Secular Societies*. Abingdon.
- Blum, Daniela u.a. 2022. *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne*. Heidelberg.
- Gelz, Andreas. 2016. *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Heinzer, Felix u.a. (Hg.). 2017. *Sakralität und Heldentum*. Würzburg.
- Kozloff, Sarah R. 1981. Superman as Savior. Christian Allegory in the Superman Movies. In: *Journal of Popular Film and Television* 9, 78-82.
- Krumeich, Gerd. 2021. *Jeanne d'Arc: Seherin, Kriegerin, Heilige. Eine Biographie*. München.
- Liebenwein-Kramer, Renate. 1977. *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Frankfurt a.M.
- Otto, Rudolf. 2004. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München.
- Wynn, Mark. 2008. Religious Emotions and Religious Experience. In: *Religious Emotions. Some Philosophical Explorations*. Hg. Willem Lemmens und Walter van Herck. Newcastle, 27-34.

Staunen

Staunen ist eine mögliche Reaktion auf das Heroische. Der Begriff des Staunens hat eine Geschichte, die in die Erkenntnistheorie, Poetik und Rhetorik der griechischen Antike zurückreicht. In der heutigen Alltagssprache wird das Verb »staunen« laut dem *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache* mit zwei Hauptbedeutungen verwendet: 1. »eine ungewöhnliche Sache, Person mit Verwunderung wahrnehmen« und 2. »einem bedeutenden Werk, einer hervorragenden Persönlichkeit Bewunderung entgegenbringen«. In diesen Definitionen zeigt sich, dass die Begrifflichkeit des Staunens komplex und mit anderen Begriffen wie Bewunderung verflochten ist. Dies betont auch die neuere kulturwissenschaftliche Forschung zum Staunen. So unterscheidet Gess einen Oberbegriff Staunen, »unter den die Wörter Verwunderung, Bewunderung und Staunen/Erstaunen fallen«, von Staunen/Erstaunen im engeren Sinn als einer gesteigerten Form von Verwunderung (Gess 2019, 22-23). In diesem engeren Verständnis ist Staunen eine affektive Reaktion auf Unerwartetes, Neues, Überraschendes, Außeralltägliches, Wunderbares oder auch Schreckliches und steht im Zusammenhang mit dem ↑Erhabenen, besonders in der ästhetischen Theorie Edmund Burkes: »The passion caused by the great and sublime [...] is Astonishment« (Burke 1998, 53).

Als intensive Irritation der normalen Erfahrung, als Sprengung von

Erwartungshorizonten und gängigen Ordnungsmustern, konstituiert Staunen »eine Grenze des Verstehens und Wissens«, eröffnet aber auch Möglichkeiten der Grenzüberschreitung (Gess und Schnyder 2017, 7). In der Grenzerfahrung des Staunens wird die ↑Aufmerksamkeit eines Individuums vorübergehend arretiert oder »gebannt« (Baisch u.a. 2013). Leiblich kann sich dies in Sprach- oder Bewegungslosigkeit manifestieren: Der Körper erstarrt, der Blick wird starr auf das Objekt des Staunens gerichtet. Als derart ästhetische Emotion ist das Staunen von der ↑Bewunderung als Hochachtung für jemanden oder etwas unterschieden.

Das Heroische provoziert Staunen, weil es sich von der Normalität abhebt und selbst ein Grenzphänomen darstellt. Der Effekt des Staunens lässt sich in Aufführungen und Darstellungen des Heroischen aber mit bestimmten Mitteln auch produzieren, etwa durch extreme ↑Größe, überwältigende Raumwirkung, ↑Glanz, Unerwartetes (plötzliche Wendungen in einer Handlung oder in der Musik), Wunderbares in der Erzählwelt, Spektakel in Film und Theater oder einen erhabenen Sprachstil.

Barbara Korte

Literatur:

- Baisch, Martin, u.a. (Hg.). 2013. *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg.
- Burke, Edmund. 1998 [1757]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford.
- Gess, Nicola. 2019. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen.
- Gess, Nicola und Mireille Schnyder. 2017. Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung. In: *Staunen als Grenzphänomen*. Hg. Nicola Gess u.a. Paderborn, 7–15.
- Staunen. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. www.dwds.de/wb/staunen (7.3.2023).

Stil

Ursprünglich »Schreibgriffel« (lat. *stilus*) bzw. »Schreibart« meinent, wurde der Begriff im Lauf der Zeit auf diverse Künste und Techniken sowie allgemein auf Seins- und Lebensbereiche übertragen. Über einen in sich schon sehr heterogenen Kern von literarisch-künstlerischen Äußerungen hinaus (z.B. »Musikstil«, »Personalstil«, »Gattungsstil«, »Epochenstil«, »Nationalstil«) spricht man etwa auch von »Schwimmstil«, »Ziierstil«, »Programmierstil«, »Denkstil« und »Lebensstil«, schließlich evalu-

ativ und oft mit moralischer Konnotation von ›gutem‹ und ›schlechtem Stil‹ bzw. von ›Stillosigkeit‹ als Gegensatz zum Vorhandensein von Stil. Als kleinster gemeinsamer Nenner aus diesem Sprachgebrauch ergibt sich Stil als ein charakteristisches Set von Ausdrucksmerkmalen, die wiederholbar und wiedererkennbar sind. Zur Befolgung und Beurteilung von Stil spielen Konventionen und Erwartungen auf verschiedenen Ebenen, von der immanenten Kunstgemäßheit bis zur gesellschaftlichen Akzeptanz, eine wichtige Rolle (vgl. das *aptum/decorum* der Rhetorik). Für das Heroische sind insbesondere die Konzepte von ›epischem Stil‹ und von ›hohem Stil‹ relevant (wobei ›epischer‹ Stil immer auch ›hohen‹ impliziert, der ›hohe‹ aber nicht notwendig ans Epische gebunden ist). Die Rede vom ›epischen Stil‹ leitet sich vom literarischen Genre des Epos ab, das von der Antike bis in die Frühe Neuzeit als die heroische Ausdrucksform par excellence galt und auch heute noch z.B. in Film-*epics* nachlebt. Der allgemeinere ›hohe‹ Stil wurzelt in der antiken Lehre von den drei sprachlichen und affektiven Ausdrucksniveaus des ›niedrigen‹, ›mittleren‹ und ›hohen‹ Stils. Dem ›hohen‹ Stil in diesem Sinn wurde im Gegensatz zum schlicht-sachlichen ›niedrigen‹ und zum angenehm unterhaltenden ›mittleren‹ stets ein affektiver ↑Appell ans Publikum zugeschrieben. Der gelegentlich anzutreffenden Rede vom ›heroischen Stil‹ liegt manchmal ein direkter Bezug zum Epos, immer aber die Vorstellung einer gewissen ›Höhe‹ zugrunde. Tasso beschrieb in seinen *Discorsi del poema eroico* (1594) die Sprache des Epos als »stile eroico« im Gegensatz zur »gravità del tragico« und der »vaghezza del lirico«. Der Kunsthistoriker Roger de Piles unterschied in seinem *Cours de peinture par principes* (1708) den »style Héroïque« vom »style Champêtre« und legte damit den terminologischen Grundstein für die »heroische« Landschaftsmalerei. Der Gegensatz von »heroisch« und »ländlich« steht hier in der seit dem Mittelalter gängigen Tradition der Illustration der Dreistillehre durch Vergils Oeuvre, wobei der niedrige Stil den bukolischen *Eklogen* und der hohe Stil der *Aeneis* entsprach. Bis ins 18. Jahrhundert regelmäßig und später gelegentlich waren die poetisch-rhetorischen Konzepte von hohem und niedrigem Stil auch mit einer Vorstellung von hoher und niedriger sozialer Schicht verbunden. Für das mit dem hohen Stil verbundene Heroische bedeutete das dann, dass zumindest im Normalfall nur sozial hochstehende Personen überhaupt heroisierungsfähig waren. Eine weitgehend allgemeine – und im Einzelnen ganz verschieden zu bestimmende – ›Höhe‹ des Stils ist in modernen Buchtiteln wie *Beethoven's Heroic Style* (Broyles 1987) oder *Der heroische Stil: Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik* (Raith 1997) verstanden. Insgesamt erlaubt der Begriff des

Stils zwar keine detaillierte Analyse, erfasst aber gerade durch seine pauschale Zusammenfassung von im Einzelnen schwer fassbaren und/oder unklar hervortretenden Merkmalen ein wirkungsästhetisch nicht zu unterschätzendes Moment des Heroischen. Stile vermitteln oft Bedeutungen, Stimmungen und Haltungen, gegenüber denen der Inhalt sekundär werden kann. In der Wertschätzung des Heroischen als allgemeines Phänomen kommt es dann weniger darauf an, wer gegen wen oder mit sich selber kämpft, sondern vielmehr darauf, ob man ›epischen‹ und ›hohen‹ Stil mag.

Stefan Tilg

Literatur:

- Broyles, Michael. 1987. *Beethoven. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York.
- Raith, Frank-Bertold. 1997. *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*. Berlin.
- Sowinski, Bernhard. 2007. Stil. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 8. Darmstadt, 1393–1419.

Structures of Feeling

Die neuere Affektforschung hat für die affektive Konstitution von Gesellschaften einen Begriff des britischen Literatur- und Kulturwissenschaftlers Raymond Williams wiederentdeckt. Mit dem Begriff *structures of feeling* (Empfindungsstruktur) erfasst Williams (1977, Kapitel 9) kollektive Gestimmtheiten einer Epoche: schon präsente oder noch emergierende Empfindungsweisen, die das Gefühl bestimmen, in einer bestimmten Zeit zu leben und so die Qualität sozialer Erfahrung und letztlich auch soziales Handeln konfigurieren. Sharma und Tygstrup (2015) bezeichnen *structures of feeling* deshalb treffend als eine Art affektive Infrastruktur, die die Ideen und Interessen einer Zeit mitbestimmt. Auch die Art, in der Heroisches affiziert, ist durch Empfindungsstrukturen beeinflusst; umgekehrt kann eine heroische Darstellung Empfindungsstrukturen und Ästhetiken der Zeit, in der sie produziert wurde oder in der sie auf eine bestimmte Weise rezipiert wird, indizieren.

Barbara Korte

Literatur:

- Sharma, Devika und Frederik Tygstrup. 2015b. Introduction. In: *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Hg. Devika Sharma und Frederik Tygstrup. Berlin, 1-19.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford.

Tod

Der Tod – sowohl im Sinne heldenhaften Sterbens als auch des Todes von Helden – bildet oftmals einen Fluchtpunkt heroischer Narrative, der ein internes ebenso wie ein externes Publikum affizieren kann. In der Antike – bis zu Alexander dem Großen – war der Tod gar die Grundbedingung der Heroisierung. Wenngleich sich die Formen der Darstellung und Ästhetisierung des Todes, aber auch die Strategien der Ausblendung stark unterscheiden, sind drei Aspekte von konstanter Bedeutung: erstens das Spannungsfeld von ↑Identifikation und transgressiver Exzeptionalität – die heroische Figur stirbt menschlich und lässt die Verehrer zurück –, zweitens der Appell an das Kollektiv, der als Vermächtnis kohäsionsstiftend oder -lösend wirken kann, drittens seine symbolische Funktion in kulturellen Prozessen.

Als Handlung – sowohl des Zufügens als auch des Erleidens – ist der Tod schon deshalb affektiv aufgeladen, weil seine Ereignishaftigkeit im Gegensatz zu anderen Geschehnissen grundsätzlich nicht infrage steht. Stets semantisierungsbedürftig, fokussiert er daher die affektiven Kräfte von Heroisierungsprozessen und erlaubt es, ihre Konstituenten (etwa seine Funktion in der Legitimierung von Taten, einer sozialen Ordnung oder moralischen Normen) an seiner fundamentalen Natur zu messen. Paradoxerweise ermöglicht er gerade durch seine implizite Forderung nach Eindeutigkeit in der Bedeutungsstiftung ein breites Spektrum von ↑Affizierungsstrategien jenseits der reinen Affirmation. Das gilt für die Racheakte der griechischen Tragödie ebenso wie für das Zaudern Hamlets oder den soteriologisch geprägten Tod Supermans im Comic. Doch auch als Nichthandlung stellt der Tod oft eine konstitutive Absenz dar. So kann er in heroischen Narrativen auch dann als affektives Movens wirken, wenn er sich noch nicht ereignet hat, verhindert, aufgeschoben oder gar durch Wiedergeburt oder Transzendenz überwunden wird.

Im Rahmen dieser jeweiligen Arrangements kann das Sterben über die Heroisierung einer Figur entscheiden. Allerdings spielt der Aspekt der Zeitlichkeit eine maßgebliche Rolle. Der Tod ist oft die notwendige affektive Deckung des heldenhaften Status: Das gilt als *conditio sine qua*

non für Märtyrer, aber nicht unbedingt für Kriegs- und Nationalhelden, noch weniger für Kulturhelden. Während ein gewaltsamer Tod die Hagioheroik religiöser Held:innen überhaupt erst verbürgt, erwarben andere Personen ihren Heldenstatus erst durch Einsatz und Verlust ihres Lebens, etwa in einem ›Heldentod‹ auf dem Schlachtfeld wie die Dreihundert Spartaner oder Gustav Adolph von Schweden. Einen ›Königstod‹ im Kampf hatten Mitglieder der Obersten Heeresleitung im Oktober 1918 Kaiser Wilhelm II. vergeblich nahegelegt, um dadurch die Monarchie zu retten. Doch andererseits entlarven Darstellungen vom Massensterben im maschinellen Ersten Weltkrieg das Etikett des ›Heldentodes‹ als hohle Phrase (Stefan George: *Der Krieg* [1917]: »Zu jubeln ziemt nicht: kein triumph wird sein · | Nur viele untergänge ohne würde .. | [...] | Der alte Gott der schlachten ist nicht mehr«) und werden im 20. Jahrhundert zu einem wesentlichen Mittel der Deheroisierung (Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues* [1928]).

Viele Heroen wie Alexander der Große, Friedrich Barbarossa, der albanische Nationalheld Skanderbeg oder auch Napoleon starben allerdings nicht heldenhaft, ohne dass dies ihren zuvor schon erworbenen Heldenstatus beeinträchtigt hätte. Ein unheroischer Tod kann sogar in einem komischen Kontrast (↑Komik) zum vorgängigen heldenhaften Leben stehen, wie ihn die Legende Homer zuschrieb, wonach er an den Folgen eines Fehltritts starb. Aber auch der Tod eines ausgemusterten oder vormaligen Helden, wie exemplarisch der Kult des verbannten und im Exil gestorbenen Napoleon im 19. Jahrhundert zeigt, konnte dessen Verehrer affizieren und sie zu Anwälten und Anhängern des Verkannten mobilisieren.

Achim Aurnhammer und Martin Beichle

Literatur:

- Brink, Cornelia u. a. (Hg.). 2019. *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes*. Baden-Baden.
- Bleumer, Hartmut. 2014. Der Tod des Heros, die Geburt des Helden und die Grenzen der Narratologie. In: *Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne*. Hg. Udo Friedrich u. a. Berlin, 119–141.
- Detken, Anke. 2011. Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*. In: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Hg. Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann. Göttingen, 73–97.
- Goodman, Jessica (Hg.). 2022. *Last Scene of All. Representing Death on the Western Stage*. Cambridge.

- Roßmeißl, Esther. 2000. *Märtyrerstilisierung in der Literatur des Dritten Reiches*. Tausenstein.
- Behrenbeck, Sabine. 1996. *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945*. Vierow bei Greifswald.
- Haas, Alois M. 1993. Der geistliche Heldentod. In: *Tod im Mittelalter*. Hg. Arno Borst u. a. Konstanz, 169-190.
- Rüth, Antonia. 2016. Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1, 23-31. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/03.
- R. Renchan, Robert. 1987. The Heldentod in Homer. One Heroic Ideal. In: *Classical Philology* 82.2, 99-116.

Überwältigung siehe Erhabenheit

Anhang

Abbildungen

- Abb. 1** Jacques-Louis David, *Der Schwur im Ballhaus*, 1791, Federzeichnung/Tusche, 101 × 66 cm, Inv. Nr. MV 8409, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles.
- Abb. 2** Diagramm zur Komposition von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 3** Grundriss des geplanten Neubaus der französischen Nationalversammlung, 1791 (X = Anbringungsort von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*).
- Abb. 4** Schnitt durch den Plenarsaal des geplanten Neubaus der französischen Nationalversammlung, 1791 (A = Anbringungsort von Jacques-Louis Davids *Der Schwur im Ballhaus*).
- Abb. 5, 6** *Hercules Farnese*, römische Kopie des *Herakles Farnese* aus den Caracalla-Thermen in Rom, 216 n. Chr. Marmor, Höhe 3,17 m, Inv. Nr. 6001, Museo Archeologico Nazionale, Neapel.
- Abb. 7** *Herakles Kopenhagen*, römische Kopie einer Herakles-Statue des mittleren 4. Jhs. v. Chr., 1. Jh. n. Chr. Marmor, erhaltene Höhe 1,40 m, Inv. Nr. 1720, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen.
- Abb. 8** Rom, Caracalla-Thermen: Frigidarium. Zeichnerische Rekonstruktion der Aufstellung des *Hercules Farnese* und *Hercules Caserta*, 216 n. Chr. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 9** *Hercules Caserta*, römische Kopie einer Herakles-Statue des 2. Jhs. v. Chr. aus den Caracalla-Thermen in Rom, 216 n. Chr. Marmor, Höhe circa 3 m, Palazzo Reale Regio di Caserta.
- Abb. 10** Hendrik Goltzius: *Hercules Farnese*, 1617, Druck nach Kupferstich, Maße 42,1 × 30,4 cm, Inv. Nr. 17.37.59, Metropolitan Museum of Arts, New York.
- Abb. 11** Ulrike Rosenbach: *Hercules – Herakles – King Kong ... die Vorbilder der Mannsbilder*, 1977, Foto- und Videoinstallation. Staatliches Museum Schwerin. © Ulrike Rosenbach / VG Bild-Kunst, Bonn 2024.
- Abb. 12** Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, Werktagseite (geschlossener Zustand), Öl und Tempera auf Holz (Linde), 336 × 589 cm, 1515–1516, Inv. Nr. 88.RP.139, Musée Unterlinden, Colmar. Die Creative-Com-

mons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.

- Abb.13** Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*, Festtagsseite (geöffneter Zustand), Öl und Tempera auf Holz (Linde), 336×589 cm, 1515-1516, Inv. Nr. 88.RP.139, Musée Unterlinden, Colmar.
- Abb.14** Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*. Detail: *Kreuzigung*.
- Abb.15** Albrecht Dürer: *Die große Passion, Christus steigt in die Unterwelt hinab*, 1510, Holzschnitt, 280×390 mm, Inv. Nr. 1943.3.3627, National Gallery of Art, Washington DC.
- Abb.16** Matthias Grünewald: *Isenheimer Altar*. Detail: *Auferstehung*.
- Abb.17** Albrecht Dürer: *Die Auferstehung*, 1512, Kupferstich, 118×75 mm, Inv. Nr. 1943.3.3512, National Gallery of Art, Washington DC.
- Abb.18** Albrecht Dürer: *Die große Passion, Die Auferstehung*, 1510, Holzschnitt, Inv. Nr. 1943.3.3569, National Gallery of Art, Washington DC.
- Abb.19** Domenico Tintoretto: *Tancredi tauft Clorinda*, 1586-1600, Öl auf Leinwand, 168,5×114,8 cm, Inv. Nr. 61.77, Museum of Fine Arts Houston, Texas.
- Abb.20-25** Claudio Monteverdi: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Notenbeispiele.
- Abb.26** Konfigurationstabelle zu: Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit*.
- Abb.27** Gregor Bieber und Hans Using: *Prolog der Ewigkeit* (Biber/Using 1655, Blatt 2), Radierung, 253×316 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.
- Abb.28** Gregor Bieber und Hans Using: *Catharinas Kronenwahl* (Biber/Using 1655, Titelblatt), Radierung, 318×249 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.
- Abb.29** Gregor Bieber und Hans Using: *Die verklarte Catharina erscheint Chach Abas* (Biber/Using 1655, Blatt 8), Radierung, 255×323 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig.
- Abb.30** Gregor Bieber und Hans Using: *Catharinas Martyrium* (Biber/Using 1655, Blatt 7), Radierung, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
- Abb.31** Thomas Struth: *Louvre 4*. © Thomas Struth. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb.32** Jan van Eyck: *Arnolfini-Portrait*, 1434, Öl auf Eichenholz, 82×60 cm, Inv. Nr. NG186, National Gallery, London.
- Abb.33** Jan van Eyck: *Arnolfini-Portrait*. Detail: *Spiegel*.
- Abb.34** Jean-Jacques Grandville: Illustration aus dem Kapitel *Le Louvre des marionnettes*. In: *Un autre monde*, Paris 1844.
- Abb.35** Jean-Jacques Grandville: Illustration aus dem Kapitel *Le Louvre des marionnettes*. In: *Un autre monde*, Paris 1844.
- Abb.36** Thomas Struth: *Audience 7*. © Thomas Struth. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für

dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.

- Abb. 37** Adolph Menzel: *Im Louvre*, 1867, Öl auf Holz, 23,6×18 cm, Inv. Nr. HK-2457, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
- Abb. 38** Barnett Newman: *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, Öl auf Leinwand, 242,2×541,7 cm, Inv. Nr. 240.1969, The Museum of Modern Art, New York. © 2024 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.
- Abb. 39** Edward Snowden beim Interview mit den Journalisten Glenn Greenwald und Ewen MacAskill in Hongkong Anfang Juni 2013. © picture alliance / dpa / Glenn Greenwald / Laura Poitras. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 40** Der Snowbot auf der Bühne der TED-Konferenz 2014.
- Abb. 41** Auftritt von Snowden per Videoschaltung bei der Verleihung der Carl-von-Ossietzky-Medaille durch die Internationale Liga für Menschenrechte (ILMR) in Berlin am 14. Dezember 2014. © Tobias Schwarz / AFP. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 42** Demonstration gegen PRSIM und für Snowden im Sommer 2013 in Berlin.
- Abb. 43** Publicity-Standfoto für *Darkest Hour* (Focus Features / Universal Pictures, 2017). Foto von Jack English. © Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 44-47** *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. © Focus Features / Universal Pictures. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für diese Bilder und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.
- Abb. 48** *Churchill*. 2017. Regie: Jonathan Teplitzky. © Lionsgate. Die Creative-Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für dieses Bild und eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers ist erforderlich.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot
- Abb. 2** Kemp, Wolfgang. 1986. Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des ›Schwurs im Ballhaus‹. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 168, Abb. 4. Zitat nach § 51 UrhG

- Abb. 3, 4** Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France
- Abb. 5** Foto Deutsches Archäologisches Institut / H. Schwanke, D-DAI-ROM-80.2908
- Abb. 6** Foto Deutsches Archäologisches Institut / H. Schwanke, D-DAI-ROM-80.2910
- Abb. 7** Bol, Peter C. (Hg.). 2004. *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik*. Mainz, Abb. 328a. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 8** Heinemann, Alexander u.a. (Hg.). 2023. *Broken Hero. Der Herakles Farnese in Tübingen*. Tübingen, 37, Abb. 3. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 9** Foto: Sascha Kansteiner
- Abb. 10** The Metropolitan Museum, Public Domain
- Abb. 11** Staatliches Museum Schwerin / Ludwigslust / Güstrow. 2016. Kunst / Landschaft mit weitem Horizont. Herzögliche Schätze in Mecklenburg-Vorpommern. In: Magazin Museum.de 27, 66 Abb. oben. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 12-14, 16** © Musée Unterlinden Colmar, photo Le Réverbère
- Abb. 15, 17, 18** Courtesy National Gallery of Art, Washington
- Abb. 19, 32-35** Wikimedia Commons
- Abb. 20-25** Notenbeispiele erstellt von Alexander Reich
- Abb. 26** Achim Aurnhammer
- Abb. 27-29** museum-digital niedersachsen / Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Gemeinfrei nach § 64 und § 68 UrhG
- Abb. 30** Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel. Gemeinfrei nach § 64 und § 68 UrhG
- Abb. 31, 36** © Thomas Struth
- Abb. 37** Hamburger Kunsthalle
- Abb. 38** The Museum of Modern Art / © 2024 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.
- Abb. 39** picture alliance / dpa / Glenn Greenwald / Laura Poitras
- Abb. 40** Steve Jurvetson / Flickr. CC BY 2.0 DEED
- Abb. 41** AFP PHOTO / Tobias Schwarz
- Abb. 42** Mike Herbst / Flickr. CC BY-NC 2.0 DEED
- Abb. 43** Pictorial Press Ltd / Alamy Stock Photo
- Abb. 44** *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. DVD Universal Pictures. 00:22:22. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 45** *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. DVD Universal Pictures. 01:54:24. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 46** *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. DVD Universal Pictures. 01:36:14. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 47** *Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. DVD Universal Pictures. 01:50:59. Zitat nach § 51 UrhG
- Abb. 48** *Churchill*. 2017. Regie: Jonathan Teplitzky. DVD Lionsgate. 00:21:23. Zitat nach § 51 UrhG

Literaturverzeichnis

- Abegg, Werner. 1997. Monteverdis *Combattimento* im Lichte des venezianischen Manierismus. In: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*. Bd. 1. Hg. Axel Beer u.a. Tutzing, 1-10.
- Abramov-van Dijk, Elena. 2009. *Parlar Cantando. The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*. Bern.
- Ahmed, Sara. 2014. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh.
- Albouy, Pierre. 1985. *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris.
- Albersmeier, Sabine (Hg.). 2009. *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece*. Baltimore.
- Allesch, Christian. 2000. Identifikation. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin, 116-118.
- Alt, Peter-André. 2004. *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveränität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin.
- Althoff, Gerd. 2000. Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters. In: *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Hg. Gerd Althoff u.a. Köln, 82-99.
- Altieri, Charles. 2003. *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. London.
- Anguissola, Anna. 2018. *Supports in Roman Marble Sculpture. Workshop Practice and Modes of Viewing*. London.
- Anon. März 1818. Review of Frankenstein. In: *The Edinburgh Magazine and Literary Miscellany. A New Series of the Scots Magazine*. Bd. 2. Edinburgh, 249-53.
- Aristoteles. 1982. *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart.
- Asch, Ronald G. und Michael Butter (Hg.). 2016. *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg.
- Assmann, Aleida und Jan Assmann (Hg.). 2001. *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*. Bd. 7. München.
- Aurnhammer, Achim. 2008. Joris-Karl Huysmans' ›Supranaturalismus‹ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption. In: *Moderne und Antimoderne. Der ›Renouveau catholique‹ und die deutsche Literatur*. Hg. Wilhelm Kühlmann und Roman Luckscheiter. Freiburg, 17-42.
- Aurnhammer, Achim. 2019. Der Isenheimer Altar in der Literatur der Klassischen Moderne. In: *Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung*. Hg. Werner Frick und Günter Schnitzler. Freiburg, 155-181.
- Aurnhammer, Achim. 2023. *Die vierhundert Pforzheimer. Entstehung, Popularisierung und Dekonstruktion einer Heldenlegende*. Göttingen.
- Aurnhammer, Achim und Barbara Korte (Hg.). 2017. *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600-1900)*. Würzburg.
- Aurnhammer, Achim und Johann Anselm Steiger (Hg.). 2020. *Christus als Held und seine heroische Nachfolge. Zur Imitatio Christi in der Frühen Neuzeit*. Berlin.
- Aurnhammer, Achim und Chen Zhuangying (Hg.). 2020. *Deutsch-chinesische Helden und Anti-Helden. Strategien der Heroisierung und Deheroisierung in interkultureller Perspektive*. Baden-Baden.
- Austin, Roland G. 1971. *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*. Oxford.
- Baberowski, Jörg. 2015. *Räume der Gewalt*. Frankfurt a.M.

- Bär, Jochen A. u.a. 2003. Pathos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen, 689-717.
- Baisch, Martin u.a. (Hg.). 2013. *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg.
- Bajarin, Tim. Why TED Matters. *TIME*. 24. März 2014. www.time.com/34784/why-ted-matters/ (2.5.2024).
- Bal, Mieke. 2006. Einleitung. Affekt als kulturelle Kraft. In: *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Hg. Antje Krause-Wahl u.a. Bielefeld, 7-19.
- Baldick, Chris. 1987. *Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. New York.
- Bamford, James. The Most Wanted Man in the World. *Wired*. 13. August 2014. www.wired.com/video/watch/the-most-wanted-man-in-the-world-behind-the-scenes-with-edward-snowden (2.5.2024).
- Barnett, Suzanne L. 2018. Romantic Promethethis and the Molding of *Frankenstein*. In: *Frankenstein and Its Classics. The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. Hg. Jesse Weiner u.a. London, 76-90.
- Barnier, Martin und Rémi Fontanel (Hg.). 2010. *Les biopics du pouvoir politique de l'Antiquité au XIXe siècle. Hommes et femmes de pouvoir à l'écran*. Lyon.
- Barthes, Roland. 1986. *Die helle Kammer*. 2. Auflage. Frankfurt a.M.
- Bartsch, Anne u.a. 2007. *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln.
- Béguerie-De Paepe, Pantxika und Magali Haas. 2018. *Der Isenheimer Altar. Das Meisterwerk im Musée Unterlinden*. Paris.
- Behrenbeck, Sabine. 1996. *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945*. Vierow bei Greifswald.
- Beil, Ulrich Johannes. 2014. Fotografie, Aura, Übertragung. Von Walter Benjamin zu Thomas Struth, Gregory Crewdson und Carlos Goldgrub. In: *Cadernos de Tradição* 1, 50-81.
- Bell, Lee. Bot About Town. Edward Snowden Takes to the Streets of New York as a Screen on Wheels. *Mirror*. 30. Juni 2016. www.mirror.co.uk/tech/bot-town-edward-snowden-takes-8314966 (2.5.2024).
- Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hg.). 2006. *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld.
- Belting, Hans. 2004. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, Hans. 2005. Der photographische Zyklus der »Museumsbilder« von Thomas Struth. In: Hans Belting u.a. (Hg.). *Thomas Struth. Museum Photographs* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 1993-1994). München, 108-127.
- Berg, Anna, u.a. (Hg.). 2019. *Affect and Emotion in Multi-Religious Secular Societies*. Abingdon.
- Bergmann, Marianne. 1997. Hymnos der Athener auf Demetrios Poliorketes. In: *Querlektüren. Weltliteratur zwischen den Disziplinen*. Hg. Wilfried Barner. Göttingen, 25-47.
- Bergmann, Marianne. 1998. *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*. Mainz.
- Bergson, Henri. 2011. *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Hamburg.

- Berlant, Lauren. 2008. *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham.
- Bertsch, Markus. 2018. Zwischen Erhabenheitsästhetik und dokumentarischem Anspruch. Das Motiv des Schiffbruchs im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Markus Bertsch und Jörg Trempler (Hg.). *Entfesselte Natur* (Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 2018). Petersberg, 59-70.
- Betz, Albrecht. 2009. Musikhelden und Heldenmusik. In: *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*. Hg. Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Stuttgart, 916-924.
- Bexte, Peter. 2005. Sinne im Widerspruch. Diderots Schriften zur bildenden Kunst. In: *Denis Diderot. Schriften zur Kunst*. Hg. Peter Bexte. Berlin, 291-325.
- Beyer, Vera. 2010. *Rahmenbestimmungen. Funktionen von Rahmen bei Goya, Velázquez, van Eyck und Degas*. München.
- Binder, Gerhard. 2019. *P. Vergilius Maro, Aeneis. Ein Kommentar*. 3 Bde. Trier.
- Birgitta von Schweden. 1502. *Das buch der Himlischen offenbarung* [Revelationes sancte Birgitte, dt.]. Nürnberg.
- Birkner, Thomas u.a. (Hg.). 2020. *Historische Medienwirkungsforschung. Ansätze, Methoden und Quellen*. Köln.
- Blanshard, Alastair. 2005. *Hercules. A Heroic Life*. London.
- Blanshard, Alastair und Emma Stafford. 2020. *The Modern Hercules. Images of the Hero from the Nineteenth to the Early Twenty-First Century*. Leiden.
- Bleumer, Hartmut. 2014. Der Tod des Heros, die Geburt des Helden und die Grenzen der Narratologie. In: *Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne*. Hg. Udo Friedrich u.a. Berlin, 119-141.
- Blum, Daniela u.a. 2022a. Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne. In: *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne*. Hg. Daniela Blum u.a. Heidelberg, 7-16.
- Blum, Daniela, u.a. 2022b. *Entscheidung zur Heiligkeit? Autonomie und Providenz im legendarischen Erzählen vom Mittelalter bis zur Moderne*. Heidelberg.
- Blumenberg, Hans. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Berlin.
- Blumenberg, Hans. 2014. *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*. Berlin.
- Boardman, John u.a. 1990. Herakles. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. 5. Zürich, 1-192.
- Boardman, John u.a. 2004. Dedications. In: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*. Bd. 1. Los Angeles, 268-318.
- Boardman, John und Olga Palagia. 1988. Herakles. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. 4. Zürich, 728-838.
- Böhme, Gernot. 2001. *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München.
- Böhme, Gernot. 2013. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot. 2019. *Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin.
- Bogner, Ralf Georg. 1999. Die Not der Lüge. Konfessionelle Differenzen in der Bewertung der unwahren Rede am Beispiel von Andreas Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien*. In: *Daphnis* 28, 595-611.
- Bohrer, Karl Heinz und Kurt Scheel (Hg.). 2009. *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*. Stuttgart.

- Bolay, Ann-Christin und Andreas Schlüter. 2015. Faszinosum Antiheld. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1, 5-8. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01.
- Borbein, Adolf H. 1985. Kanon und Ideal. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 95, 263-270.
- Bordes, Philippe. 1983. *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Paris.
- Boschung, Dietrich. 2017. *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*. Köln.
- Brandstetter, Gabriele und Beate Söntgen (Hg.). 2012. *Renaissance der Passion. Flaubert Lectures VI*. Berlin.
- Brandom, Robert. 2019. *Heroism and Magnanimity. The Post-Modern Form of Self-Conscious Agency*. Milwaukee.
- Bremmer, Jan M. 2017. From Heroes to Saints and from Martyrological to Hagiographical Discourse. In: *Sakralität und Heldentum*. Hg. Felix Heinzer u.a. Baden-Baden, 35-66.
- Brink, Cornelia u.a. (Hg.). 2019. *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes*. Baden-Baden.
- Brink, Cornelia und Olmo Gözl. 2020. Das Heroische und die Gewalt. Überlegungen zur Heroisierung der Gewalttat, ihres Ertragens und ihrer Vermeidung. Einleitung. In: *Gewalt und Heldentum*. Hg. Cornelia Brink und Olmo Gözl. Baden-Baden, 9-30.
- Brink, Cornelia und Olmo Gözl. 2021. Geschlechter ordnen? Männlichkeit als paradoxes Versprechen. In: *Zeithistorische Forschungen* 18, 437-452. DOI: 10.14765/zzf.dok-2385.
- Brinkmann, Vinzenz. 2013. *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*. München.
- Broch, Hermann. 1978. *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Hg. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a.M.
- Bröckling, Ulrich. 2020. *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin.
- Bröckling, Ulrich u.a. (Hg.). 2023. *Starke Männer. Figuren disruptiver Politik*. Hamburg.
- Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktion, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- Brooks, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven.
- Broyles, Michael. 1987. *Beethoven. The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York.
- Brown, Tom. 2014. Consensual Pleasures. Amazing Grace, Oratory and the Middlebrow Biopic. In: *The Biopic in Contemporary Film Culture*. Hg. Tom Brown und Belén Vidal. New York, 118-135.
- Brucklacher, Emma Louise. 2023. *Frauensatiren der Frühen Neuzeit. Traditionen, Topoi, Tendenzen*. Berlin.
- Bruun, Christer. 2007. The Antonine Plague and the »Third Century Crisis«. In: *Crises and the Roman Empire*. Hg. Olivier Hekster u.a. Leiden, 201-217.
- Bryson, Norman. 2008. Thomas Struths Fotografie der Diagonalen. In: *Texte zum Werk von Thomas Struth*. Hg. Hans Rudolf Reust und James Lingwood. München, 106-110.

- Bub, Stefan. 2009. Imitatio Passionis als Literarisches Motiv im 20. Jahrhundert. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 246.1. DOI: 10.37307/j.1866-5381.2022.02.
- Büschel, Hubertus. 2006. *Untertanenliebe. Der Kult um deutsche Monarchen 1770-1830*. Göttingen.
- Büttner, Frank. 1998. Vergegenwärtigung und Affekte in der Bildauffassung des späten 13. Jahrhunderts. In: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Hg. Dietmar Peil u. a. Tübingen, 195-213.
- Bulka, Thomas. 2015. *Stimmung, Emotion, Atmosphäre. Phänomenologische Untersuchungen*. Münster.
- Bullough, Edward. 1957. »Psychical Distance« as a Factor in Art and an Aesthetic Principle. In: *Aesthetics Lectures and Essays*. London, 91-130.
- Burke, Edmund. 1998 [1757]. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford.
- Burschel, Peter. 2002. Leid und Heil. Gryphius' *Catharina von Georgien* in frömmigkeitsgeschichtlicher Perspektive. In: *Frömmigkeit und Spiritualität. Auswirkungen der Reformation im 16. und 17. Jahrhundert*. Hg. Matthieu Arnold und Rolf Decot. Mainz, 99-119.
- Busch, Werner. 2014. Das Pathos der Sinnlosigkeit. Moderne Geschichtserfahrung in Francisco Goyas *Erschießung der Aufständischen*. In: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin, 221-233.
- Byron, George Gordon, Lord. 1986. Prometheus. In: *The Complete Poetical Works*. Bd. 4. Hg. Jerome McGann. Oxford, 31-33.
- Cadwalladr, Carole. 2011. TED's Chris Anderson. The Man Who Made YouTube Clever. In: *The Guardian*. 17. Juli 2011.
- Cain, Hans Ulrich. 2002. Der Herakles Farnese. Ein müder Heros? In: *Körper, Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*. Hg. Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas Hildesheim, 33-61.
- Calder, Angus. 1969. *The People's War. Britain, 1939-1945*. London.
- Campbell, Joseph. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton.
- Cancik, Hubert. 1990. Größe und Kolossalität als religiöse und ästhetische Kategorien. In: *Visible Religion 7: Genres in Visual Representation*, 51-68.
- Cani-Wannegffelen, Isabelle. 2002. Visage, masque, grimace. De la nécessité des monstres (Hugo, Dumas, Mary Shelley). In: *Victor Hugo ou Les frontières effacées*. Hg. Dominique Peyrache-Leborgne und Yann Jumelais. Nantes, 351-366.
- Carlyle, Thomas. 1841. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*. London.
- Carter, Tim. 2002a. The Composer as Theorist? Genus and Genre in Monteverdi's *Combattimento*. In: *Music in the Mirror. Reflections on the History of Music*. Hg. Andreas Giger und Thomas J. Mathiesen. Lincoln, 77-116.
- Carter, Tim. 2002b. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven.
- Cartmell, Deborah und Ashley D. Polasek. 2020. Introduction. In: *A Companion to the Biopic*. Hg. Deborah Cartmell und Ashley D. Polasek. Hoboken, 1-10.
- Carroll, Noël. 2004. Art and the Moral Realm. In: *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Hg. Peter Kivy. Malden, 2004, 126-151.
- Casaldauero, Joaquin. 1975. *Sentido y forma del Quijote. 1605-1615*. Madrid.
- Cascelli, Antonio. 2018. Place, Performance and Identity in Monteverdi's *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. In: *Cambridge Opera Journal* 29.2, 152-188.

- Cave, Stephen und Kanta Dihal. 2018. Ancient Dreams of Intelligent Machines. 3,000 Years of Robots. In: *Nature* 559, 473-475. DOI: 10.1038/d41586-018-05773-y.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2021 [2016]. *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha. Gesamtausgabe in einem Band*. 5. Auflage. Hg. und Übers. Susanne Lange. München.
- Chambaz, Bernard. 1997. *Distraction. Une anthologie des Misérables de Victor Hugo*. Paris.
- Chaniotis, Angelos. 2011. The Ithyphallic Hymn to Demetrios Poliorcetes and Hellenistic Religious Mentality. In: *More than Men, Less than Gods. Studies in Royal Cult and Imperial Worship*. Hg. Panagiotis P. Iossif u.a. Leuven, 157-195.
- Charles, David. 1994. Le bricolage. Loi de formation métique des barricades. In: *Les Misérables. Nommer l'innommable*. Hg. Gabrielle Chamarat-Malandain und Paule Petitier. Orléans, 45-73.
- Cheshire, Ellen. 2014. Into the Storm. The Politics of Political Bio-Pics. In: *Bio-Pics. A Life in Pictures*. London, 93-108.
- Christ, M. und Ch. Gudehus. 2013. Gewalt. Begriffe und Forschungsprogramme. In: *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, 1-16.
- Churchill. 2017. Regie: Jonathan Teplitzky. DVD, Lionsgate.
- Churchill, Winston S. 1930. *My Early Life. A Roving Commission*. London.
- Cirlot, Victoria. 2018. Le nuage de poussière, les armées et la tache sur le mur. Pour une critique de l'imagination. In: *Philosophie et esthétique dans le Don Quichotte de Cervantès*. Hg. Dominique de Courcelles. Paris, 57-69.
- Clewis, Robert R. 2018. *The Sublime-Reader*. London.
- Close, Anthony J. 2019. *Guía esencial del Quijote*. Madrid.
- Clough, Patricia Ticineto und Jean Halley (Hg.). 2007. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham.
- Cobley, Paul. 2006. Objectivity and Immanence in Genre Theory. In: *Genre Matters. Essays in Theory and Criticism*. Hg. Garin Down u.a. Bristol, 41-54.
- Cohen, Ted. 2005. Humor. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2. Auflage. Hg. Berys Gaut und Dominic McIver Lopes. London, 469-476.
- Collin, Robbie. *Churchill Review*. Brian Cox Dazzles in a Scalpel-Sharp, Timely Lesson in Political Leadership. *The Telegraph*. 14. Juni 2017. www.telegraph.co.uk/films/o/churchill-review-brian-cox-dazzles-scalpel-sharp-timely-lesson/ (5.3.2023).
- Colzani, Giovanni. 2021. *Statue in piccolo formato nel mondo greco e romano. La scultura ideale*. Sesto Fiorentino.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley.
- Connelly, Mark. 2004. *We Can Take It! Britain and the Memory of the Second World War*. London.
- Conte, Gian Biagio. 2007. *Virgilio. L'epica del sentimento*. 2. Auflage. Turin. [Engl. Fassung mit zusätzlichen Beiträgen 2007 u.d. T. *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic*. Hg. Stephen Harrison. Oxford.]
- Cooper, Andrew M. 1988. Chains, Pains, and Tentative Gains. The Byronic Prometheus in the Summer of 1816. In: *Studies in Romanticism* 27.4, 529-550.
- Corbeau-Parsons, Caroline. 2013. *Prometheus in the Nineteenth Century. From Myth to Symbol*. London.
- Corbett, Martyn. 1988. *Byron and Tragedy*. Basingstoke.
- Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts.

- Crary, Jonathan. 1999. *Suspension of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. London. (Deutsche Übersetzung: 2002. *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M.
- Critcher, Chas. 2008. Moral Panic Analysis. Past, Present and Future. In: *Sociology Compass* 2, 1127-1144. DOI: 10.1111/j.1751-9020.2008.00122.x.
- Cubitt, Geoffrey. 2000. Introduction. Heroic Reputations and Exemplary Lives. In: *Heroic Reputations and Exemplary Lives*. Hg. Geoffrey Cubitt und Allen Warren. Manchester, 1-26.
- Curran, Stuart. 1986. The Political Prometheus. In: *Studies in Romanticism* 25.3, 429-455.
- Curtius, Ernst R. 1930. Zweitausend Jahre Vergil. In: *Neue Schweizer Rundschau* 23, 730-741.
- Daehner, Jens. 2005. Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 120, 155-299.
- Daehner, Jens M. und Kenneth Lapatin (Hg.). 2015. *Power and Pathos. Bronze Sculpture of the Hellenistic World*. Los Angeles.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid Daemmrich. 1987. Prometheus. In: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen, 653-658.
- Dennis, Ian. 2009. Heroic Victimhood. »Prometheus: and »The Prisoner of Chillon«. In: *Lord Byron and the History of Desire*. Newark, 95-108.
- Darkest Hour*. 2017. Regie: Joe Wright. DVD, Universal Pictures.
- Davidson, Jane W. u.a. 2017. Introducing a Psycho-Historical Approach to the Study of Emotions in Music. The Case of Monteverdi's *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. In: *Emotions. History, Culture, Society* 11, 29-58.
- Davies, William. 2018. *Nervous States. How Feeling Took Over the World*. London.
- Davis, Virginia und Barbara Korte (Hg.). 2016. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 2: The Making of Reputations. Honour – Glory – Celebrity*. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/QMR.
- de Certeau, Michel. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Trans. S.F. Rendall. California.
- DeLaine, Janet. 1997. *The Baths of Caracalla. A Study in the Design, Construction and Economics of Large-Scale Building Projects in Imperial Rome*. Portsmouth.
- Detken, Anke. 2011. Das Sterben inszenieren. Der Tod erhabener Heldenfiguren in Schillers *Fiesko* und *Maria Stuart*. In: *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Hg. Friederike Felicitas Günther und Torsten Hoffmann. Göttingen, 73-97.
- Desmoulin, Claire. 2016. Les biopics d'hommes politiques: des »films de discours«? Croisements esthétiques, rhétoriques et politiques autour du film *Le Discours d'un roi*. In: *Revue LISA* 14.2. DOI 10.4000/lisa.8988.
- Dewey, John. 2021. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a.M.
- Disselkamp, Martin. 2002. *Barockheroismus. Konzeptionen »politischer« Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Donaldson, Lucy Fife. 2014. Performing Performers. Embodiment and Intertextuality in the Contemporary Biopic. In: *The Biopic in Contemporary Film Culture*. Hg. Tom Brown und Belén Vidal. New York, 103-117.
- Doni, Giovanni Battista. 1763. Trattato della Musica Scenica. In: *De' trattati di musica di Gio. Batista Doni*. Bd. 2. Hg. Anton Francesco Gori. Florenz, 1-144.
- Doran, Robert. 2015. *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge.

- Dorling, Danny und Sally Tomlinson. 2019. *Rule Britannia. Brexit and the End of Empire*. London.
- Dowd, Garin, Jeremy Strong und Lesley Stevenson (Hg.). 2006. *Genre Matters. Essays in Theory and Criticism*. Bristol.
- Drucker, Susan J. und Robert S. Cathcart. 1994. The Hero as a Communication Phenomenon. In: *American Heroes in a Media Age*. Hg. Susan J. Drucker und Robert S. Cathcart. Cresskill, 1-14.
- Drebes, Gerald. 1991. Monteverdis »Kontrastprinzip«, die Vorrede zu seinem 8. Madrigalbuch und das »Genere concitato«. In: *Musiktheorie* 6.1, 29-42.
- Drouet, Guillaume. 2011. *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*. Nancy.
- Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.). 2006. *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.
- Dünne, Jörg und Andreas Mahler (Hg.). 2015. *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin.
- Dürer, Albrecht. 1956-1966. *Schriftlicher Nachlass*. Hg. Hans Rupprich. Berlin.
- Duncan-Jones, Richard. 2018. The Antonine Plague Revisited. In: *Arctos* 52, 41-72.
- Eaglestone, Robert. 2018. Cruel Nostalgia and the Memory of the Second World War. In: *Brexit and Literature. Critical and Cultural Responses*. Hg. Robert Eaglestone. London, 92-104.
- Eckert, Georg u.a. 2024. *Umbrüche und Umdeutungen. Heroisierungen in historischer Perspektive*. Göttingen.
- Edelmann, Bernd. 2017. Vom Bayerischen Defilermarsch zu Gustav Mahler. »Poetischer Kontrapunkt« im *Don Quixote* von Richard Strauss. In: *Richard Strauss. Der Komponist und sein Werk. Überlieferung, Interpretation, Rezeption. Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag München, 26.-28. Juni 2014*. Hg. Sebastian Bolz u.a. München, 191-257.
- Eder, Jens. 2008. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg.
- Egbert, Marie-Luise und Ulrike Zimmermann (Hg.). 2018. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 3: Animals. Projecting the Heroic Across Species*. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2018/A.
- Ehrmann, Sabine. 1989. *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheoretischen Denkens*. Pfaffenweiler.
- Ehrmann-Herfort, Sabine. 2000. Musikalische Bühnenwerke für Venedig. Zu Claudio Monteverdis *Combattimento* [...] und *L'incoronazione di Poppea* [...]. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 55.5, 6-14.
- Eliot, Thomas S. 1953. Vergil and the Christian World. In: *The Sewanee Review* 61, 1-14.
- Elleström, Lars. 2010. The Modalities of Media. A Model for Understanding Inter-medial Relations. In: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Hg. Lars Elleström. Basingstoke, 11-48.
- Enweuor, Okwui. 2017. Bildermachen. Ein Gespräch mit Thomas Struth. In: *Thomas Struth*. Hg. Thomas Weski und Ulrich Wilmes. München, 298-311.
- Erdrich, Michael u.a. (Hg.). 2020. *Marcomannic Wars and Antonine Plague. Selected Essays on Two Disasters that Shook the Roman World*. Brno.
- Esposito, Elena. 2022. *Artificial Communication. How Algorithms Produce Social Intelligence*. Cambridge.
- Fabbri, Paolo. 1999. Monteverdi legge Tasso. In: *Torquato Tasso e la cultura estense*. Bd. 3. Hg. Gianni Venturi. Florenz, 1221-1248.

- Falkenhayner, Nicole. 2020. What is the ›Hero Affect‹? Outlining a Research Perspective on the Affective Role of Heroizations in Contemporary European Popular Culture. In: *Journal of European Popular Culture* 11.2, 85–90. DOI: 10.1386/jepc_00018_2.
- Falkenhayner, Nicole u.a. 2019. Heroism – Violence – Mediality. Working Paper of the Collaborative Working Group on Mediality. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 5: Analyzing Processes of Heroization. Theories, Methods, Histories*, 69–78. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2019/APH/08.
- Fanon, Frantz. 2004. *The Wretched of the Earth*. New York.
- Fayet, Roger. 2023. *Ästhetik der Rührung. Erkundungen auf dem Gebiet eines wenig angesehenen Gefühls*. Basel.
- Fehr, Burkhard. 1979. *Bewegungsweisen und Verhaltensideale*. Bad Bramstedt.
- Fischer, Carolin u.a. (Hg.). 2015. *Konzepte der Rezeption. Bd. 1: Produktive Rezeption. Imitatio, Intertextualität, Intermedialität*. Tübingen.
- Fischer, Carolin u.a. (Hg.). 2018. *Konzepte der Rezeption. Bd. 2: Rezeptionsästhetik. Der Leser als Subjekt der ästhetischen Reflexion von Kant zur interaktiven Fiktion*. Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Flashar, Hellmut. 2007. Katharsis. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Hg. Joachim Ritter u.a. Basel, 784–786.
- Fleckner, Uwe. 2011. Damatio memoriae. In: *Handbuch der politischen Ikonographie*. Bd. 1. Hg. Uwe Fleckner u.a. München, 208–215.
- Flemming, Willi. 1921. *Andreas Gryphius und die Bühne*. Halle.
- Flinders, Matthew und Matthew Wood. 2015. From Folk Devils to Folk Heroes. Rethinking the Theory of Moral Panics. In: *Deviant Behavior* 36, 640–66. DOI: 10.1080/01639625.2014.951579.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London.
- Forry, Steven Earl. 1990. *Hideous Progenies. Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*. Philadelphia.
- Frago, Marta und Eva Alfonso. 2017. 2008–2013 Political Biopics. Adapting Leaders for a Time of Crisis. *Javnost – The Public* 24.1, 1–14. DOI: 10.1080/13183222.2017.1275162.
- Franck, Georg. 1998. *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München.
- Frank, Horst Joachim. 1993. *Handbuch der deutschen Strophenformen*. 2. Auflage. Tübingen.
- Frenzel, Elisabeth. 1998. Prometheus. In: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 9. Auflage. Stuttgart, 254–256.
- Freud, Sigmund. 1982 [1921]. Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: *Werke. Studienausgabe*. Bd. 9. Frankfurt, 61–134.
- Frick, Werner und Günter Schnitzler (Hg.). 2019. *Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung*. Freiburg.
- Fricke, Harald. 1981. *Norm und Abweichung*. München.
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago.
- Fried, Michael. 2008. *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*. München.
- Frow, John. 2006. *Genre. (The New Critical Idiom)*. London.

- Funken, Christiane. 2010. Der Hacker. In: *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Hg. Stephan Moebius und Markus Schroer. Berlin, 190-205.
- Gaine, Vincent. 2017. Movie Review. *Churchill* (2017). *Critical Movie Critics*. 21. Juni 2017. <https://thecriticalcritics.com/reviews/movie-review-churchill/> (5.3.2023).
- Galinsky, Karl. 1972. *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford.
- Gamper, Michael. 2016. *Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas*. Göttingen.
- García, Claudia und Stefanie Tappe. 2022. *Glanz. Ein wandelhaftes Phänomen und seine Wahrnehmung*. Berlin.
- Gasparri, Carlo u.a. (Hg.). 2020. *Le sculture Farnese*. Mailand.
- Gehrke, Hans-Joachim. 1990. *Geschichte des Hellenismus*. München.
- Gellert, Christian Fürchtegott. 1890. Abhandlung für das rührende Lustspiel [Pro comœdia commovente (1751), dt. von G.E. Lessing (1754)]. In: *G.E. Lessing. Sämtliche Schriften. Bd. 6: Theatralische Bibliothek 1754-1758*. 3. Auflage. Hg. Karl Lachmann. Stuttgart, 6-53.
- Gély, Claude. 1997. *Les Misérables de Hugo*. Paris.
- Gelz, Andreas. 2016. *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Gelz, Andreas. 2019. Deheroisierung. In: *Compendium Heroicum*. DOI: 10.6094/hericum/dehd1.0.
- Gelz, Andreas. 2020. Glanz des Helden / l'éclat du héros. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/hericum/gedo.9.20200303.
- Gelz, Andreas u.a. 2015. Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne (Einführung). In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1, 135-149. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/13.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.
- Genette, Gérard. 1995. *Die Erzählung*. München.
- Gensheimer, Maryl B. 2018. *Decoration and Display in Rome's Imperial Thermae. Messages of Power and their Popular Reception at the Baths of Caracalla*. New York.
- George, David E.R. 1972. *Deutsche Tragödien-theorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München.
- Geraghty, Christine. 2020. »She was an actress ...«. Performing Margaret Thatcher in *The Iron Lady*. In: *A Companion to the Biopic*. Hg. Deborah Cartmell und Ashley D. Polasek. Hoboken, 333-351.
- Gess, Nicola. 2019. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen.
- Gess, Nicola. 2022. Emerging from Stupor. A Chapter in the Cultural History of Thunder. In: *RES. Anthropology and Aesthetics* 77-78, 120-132.
- Gess, Nicola und Mireille Schnyder. 2017. Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung. In: *Staunen als Grenzphänomen*. Hg. Nicola Gess u.a. Paderborn, 7-15.
- Giesen, Bernhard. 2004. *Triumph and Trauma*. Boulder.
- Gillespie, Gerald. 1990. Prometheus in the Romantic Age. In: *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Hg. Gerhart Hoffmeister. Detroit, 197-210.
- Giuliani, Luca. 2003. *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München.
- Giuliani, Luca. 2022. Meisterwerke der Kopie. Ein transatlantischer Dissens. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 16, 85-110.

- Göbel, Hanna Katharina und Sophia Prinz (Hg.). 2015. *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*. Bielefeld.
- Gölz, Olmo. 2019. Martyrdom and Masculinity in Warring Iran. The Karbala Paradigm, the Heroic, and the Personal Dimensions of War. In: *Behemoth. A Journal on Civilisation* 12, 35–51. DOI: 10.6094/behemoth.2019.12.1.1005.
- Gölz, Olmo. 2022. Kollektive. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/kollid.2.20220905.
- Gölz, Olmo und Cornelia Brink (Hg.). 2020. *Gewalt und Heldentum*. Baden-Baden.
- Goldman, Alan. 2005. The Aesthetic. In: *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2. Auflage. Hg. Berys Gaut und Dominic McIver Lopes. London, 255–266.
- Goodman, Jessica (Hg.). 2022. *Last Scene of All. Representing Death on the Western Stage*. Cambridge.
- Grave, Johannes. 2022. Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens. München.
- Gregg, Melissa und Gregory J. Seigworth (Hg.). 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham.
- Greenberg, Andy. Inside Edward Snowden's Life as a Robot. *Wired*. 12. Juni 2014. www.wired.com/2014/06/inside-edward-snowdens-life-as-a-robot/ (2.5.2024).
- Grill, Oliver und Brigitte Obermayr (Hg.). 2020. *Abenteuer in der Moderne*. Leiden.
- Groeben, Norbert. 1980. *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma- durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen*. 2. Auflage. Kronberg.
- Groebner, Valentin. 1999. »Abbild« und »Marter«. Das Bild des Gekreuzigten und die städtische Strafgewalt. In: *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600*. Hg. Bernhard Jussen und Craig Koslofsky. Göttingen, 209–238.
- Gründler, Hana. 2019. *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*. Berlin.
- Grüny, Christian. 2014. *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*. Weilerswist.
- Grüny, Christian. 2017. Mimesis auf Distanz. Musik als Resonanz und Vollzug. In: *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens. Diskurse – Geschichte(n) – Poetiken*. Hg. Klaus Aringer u.a. Freiburg, 59–75.
- Gryphius, Andreas. 1951 [1663]. *Catharina von Georgien*. 2. verbesserte Auflage. Hg. Willi Flemming. Halle.
- Gryphius, Andreas. 1963 [1643]. *Sonette*. Hg. Marian Szyrocki. Tübingen.
- Gryphius, Andreas. 2008 [1657]. *Catharina von Georgien. Trauerspiel*. Hg. Alois M. Haas. Stuttgart.
- Günzel, Stephan (Hg.). 2010. *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M.
- Guyard, Marius-François. 2004. Héros vierges. In: *Hugo, »Les Misérables«*. *Actes de la journée d'étude, 19 novembre 1994*. Hg. Pierre Brunel. Cazaubon, 165–178.
- Haas, Alois M. 1993. Der geistliche Heldentod. In: *Tod im Mittelalter*. Hg. Arno Borst u.a. Konstanz, 169–190.
- Habert, Jean (Hg.). 2006. *Le Paradis de Tintoret. Un concours pour le palais des Doges* (Ausstellungskatalog, Paris, Musée du Louvre 2006). Paris.
- Haecker, Theodor. 1931. *Vergil, Vater des Abendlands*. Leipzig.
- Haglund, Magnus. 2009. *Enemies of the People. Whistle-Blowing and the Sociology of Tragedy*. Stockholm.

- Hallett, Christopher H. 2011. *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC – AD 300*. Oxford.
- Hallett, Wolfgang und Birgit Neumann (Hg.). 2009. *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Bielefeld.
- Hamburger, Käte. 1951. Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung. In: *DVjs* 25, 1–26.
- Hammond, Kim. 2004. Monsters of Modernity. Frankenstein and Modern Environmentalism. In: *Cultural Geographies* 11, 181–198.
- Hannah, Dehlia. 2018. Introduction. In: *A Year Without a Winter*. Hg. Dehlia Hannah. New York, 9–23.
- Hanning, Barbara Russano. 1992. Monteverdi's Three Genera. A Study in Terminology. In: *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude Palisca*. Hg. Barbara Russano Hanning und Nancy K. Baker. Stuyvesant, 145–170.
- Hansen, Mathias. 2003. *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel.
- Hardie, Philip. 2014. *The Last Trojan Hero. A Cultural History of the Aeneid*. London.
- Harring, Willi. 1907. *Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten*. Halle.
- Harst, Joachim. 2016. Catharina von Georgien. In: *Gryphius-Handbuch*. Hg. Nicola Kaminski und Robert Schütze. Berlin, 203–220.
- Haskell, Francis und Nicholas Penny. 1981. *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven.
- Hatfield, Elaine u. a. 1993. *Emotional Contagion*. Cambridge.
- Hatten, Robert. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington.
- Hausenstein, Wilhelm. 1919. *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*. München.
- Havardi, Jeremy. 2014. *Projecting Britain at War. The National Character in British World War II Films*. Jefferson.
- Hayum, Andree. 1990. *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton.
- Hecht, Christian. 2003. *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg.
- Heftrich, Eckhardt. 1974. Größe, historische. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Basel, 886–887.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1986 [1837]. *Werke. Bd. 12: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a.M.
- Heidmann, Patrick. 2017. Kritik zu *Churchill. epd Film*. 21. April 2017. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/churchill> (5.3.2023).
- Heilmeyer, Wolf-Dieter. 2008. Der Besucher – Das unbekannte Wesen. Erneut zu Thomas Struth, Pergamon Museum 1–6. In: *Texte zum Werk von Thomas Struth*. Hg. Hans Rudolf Reust und James Lingwood. München, 222–230.
- Heinemann, Alexander u. a. (Hg.). 2023. *Broken Hero. Der Herakles Farnese in Tübingen*. Tübingen.
- Heinze, Richard. 1915. *Virgils epische Technik*. 3. Auflage. Leipzig.
- Heinzer, Felix. 2015. Hos multo elegantius, si ecclesiastica loquendi consuetudo pateatur, nostros heroas uocemus. Sprachbilder im frühchristlichen Märtyrerdiskurs. In: *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Hg. Ralf von den Hoff u. a. Baden-Baden, 119–136.
- Heinzer, Felix u. a. (Hg.). 2017. *Sakralität und Heldentum*. Würzburg.

- Hempfer, Klaus W. 1973. *Gattungstheorie*. München.
- Hengelbrock, Jürgen und Jakob Lanz. 1971. Affekt. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Basel, 89-100.
- Heugas, Pierre. 1989. La guerre des nuages. In: *Bulletin Hispanique* 91.2, 237-53.
- Hickok, Gregory. 2015. *Warum wir verstehen, was andere fühlen. Der Mythos der Spiegelneuronen*. München.
- Higgins, David. 2018. Tambora and British Romantic Writing. In: *A Year Without a Winter*. Hg. Dehlia Hannah. New York, 29-54.
- Himmelfmann, Nikolaus. 1990. *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*. Berlin.
- Himmelfmann, Nikolaus. 2009. *Der ausruhende Herakles*. Paderborn.
- Hinds, Aimee. 2020. Hercules in White. Classical Reception, Art and Myth. *The Jugaad Project*. 23. Juni 2020. www.thejugaadproject.pub/home/hercules-in-white-classical-reception-art-and-myth (3.3.2023).
- Hitchcock, Susan. 2007. *Frankenstein. A Cultural History*. New York.
- Hodges, Devon. 1983. Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 2.2, 155-64.
- Hölscher, Fernande. 2017. *Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue*. Heidelberg.
- Hölscher, Tonio. 1989. *Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen*. Stuttgart.
- Hölscher, Tonio. 2000. Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft. In: *Autour de la colonne Aurélienne*. Hg. Valérie Huet und John Scheid. Turnhout, 89-106.
- Hölscher, Tonio. 2019a. Die unheimliche Größe des Heldentums. In: *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie*. Hg. Tonio Hölscher. Berlin, 81-82.
- Hölscher, Tonio. 2019b. *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie*. Berlin.
- Hoeveler, Diane Long. 2016. Nineteenth-Century Dramatic Adaptations of Frankenstein. In: *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Hg. Andrew Smith. Cambridge, 175-189.
- Hofmann, Werner. 1998. *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München.
- Holt, Isabel von. 2022. *Figurationen des Bösen im barocken Trauerspiel. Eine Studie zu Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein*. Berlin.
- Horn, Fabian. 2014. *Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*. Tübingen.
- Hornbacher, Annette u.a. 2015. Präsenz. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. Thomas Meier u.a. Berlin, 87-99.
- Hugo, Victor. 1967. Préface de *Cromwell*. In: *Théâtre complet I*. Hg. Jean-Jacques Thierry. Paris, 409-454.
- Hugo, Victor. 1969. Lettre de Victor Hugo à François-Victor Hugo, le 20 mai 1861. In: *Œuvres complètes*. Bd. 12. Paris, 1116-1117.
- Hugo, Victor. 2020 [1862]. *Les Misérables*. Hg. Pierre Laforgue. Paris, 2020.
- Hunt, Lynn. 1984. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley, 1984.
- Huttner, Ulrich. 1997. *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum*. Stuttgart.

- Ide, Wendy. *Darkest Hour* Review. The Woman Behind a Very Great Man. *The Guardian*. 14. Januar 2018. www.theguardian.com/film/2018/jan/14/darkest-hour-review-gary-oldman-kristin-scott-thomas-churchill (5.3.2023).
- Imdahl, Max. 1996. Giotto. Zu Fragen der ikonischen Sinnstruktur. In: *Gesammelte Schriften. Bd. 3: Reflexion, Theorie, Methode*. Hg. Gottfried Boehm. Frankfurt a.M., 424-455.
- IMDB. *Darkest Hour*. *Internet Movie Database*. www.imdb.com/title/tt4555426/me-diaviewer/rm955142400/ (5.3.2023).
- Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck. 2013. Helden gestalten: Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld, 11-28.
- Immer, Nikolas und Mareen van Marwyck (Hg.). 2014. *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Bielefeld.
- Iser, Wolfgang. 1971. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München.
- Jack, Ian. 2018. Dunkirk and Darkest Hour Fuel Brexit Fantasies – Even If They Weren't Meant to. The Glorious Myths of Britain's Wartime Role Are Gaining Ground. *The Guardian*. 27. Januar 2018. www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/27/brexit-britain-myths-wartime-darkest-hour-dunkirk-nationalist-fantasies (5.3.2023).
- Jacobus de Voragine. 1925 [um 1264]. *Legenda aurea*. Übers. Richard Benz. Jena.
- Japp, Uwe. 2005. Auftritte. Inszenierte Dramatik in Prosa (»Melück Maria Blainville«, »Don Juan«, »Massimilla Doni«). In: *Das »Wunderhorn« und die Heidelberger Romantik. Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*. Hg. Walter Pape. Tübingen, 123-133.
- Jauß, Hans Robert. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.
- Jauß, Hans Robert. 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York.
- Johnson, Boris. 2014. *The Churchill Factor. How One Man Made History*. London.
- Johnson, Christopher D. 2012. N+2, or a Late Renaissance Poetics of Enumeration. In: *Modern Language Notes* 127.5, 1096-1113.
- Jolles, André. 2006 [1930]. *Legende*. In: *Einfache Formen*. Tübingen, 23-61.
- Jones, Christopher. 2010. *New Heroes in Antiquity. From Achilles to Antinoos*. Cambridge.
- Journet, René und Guy Robert. 1963. *Le Manuscrit des Misérables*. Paris.
- Jung, Helmut. 1984. Zur Vorgeschichte des spätantoinischen Stilwandels. In: *Marburger Winckelmann-Programm 1984. Symposium über die antiken Sarkophage*. Hg. Bernard Andreae. Marburg, 59-103.
- Kahl, Antje (Hg.). 2019. *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*. London.
- Kammerer, Dietmar. 2018. Film und Überwachung. In: *Handbuch Filmsoziologie*. Hg. Alexander Geimer u.a. Wiesbaden, 1-16.
- Kallendorf, Craig u.a. 1994. Erhabene, das. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Darmstadt, 1357-1389.

- Kallendorf, Craig. 2007. *The Other Virgil. ›Pessimistic‹ Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*. Oxford.
- Kant, Immanuel. 2005. Auflösung gespannter Erwartung. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Hg. Helmut Bachmeier. Stuttgart, 24-28.
- Kansteiner, Sascha. 2000. *Herakles. Die Darstellungen in der Großplastik der Antike*. Köln.
- Kansteiner, Sascha. 2020a. Λυσίππου έργον. Eine Ergänzungsfälschung des 16. Jahrhunderts. In: Σπονδή. Αφιέρωμα στη μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη. Hg. Angelos Delivorrias u.a. Athen, 379-388.
- Kansteiner, Sascha. 2020b. Lysipps Statuen des Herakles. In: *Archäologischer Anzeiger* 1, 120-137.
- Kansteiner, Sascha u.a. (Hg.). 2014. *Der Neue Overbeck*. 5 Bde. Berlin.
- Kappelhoff, Hermann und Hauke Lehmann. 2019. Poetics of Affect. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 210-219.
- Karagianni, Angeliki u.a. 2015. Materialität. In: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. Thomas Meier u.a. Berlin, 33-46. DOI: 10.1515/9783110371291.
- Karlinger, Hans. 1919. Der Isenheimer Altar. In: *Münchener Allgemeine Zeitung*, 30. März 1919, 153-154.
- Kase, Oliver. 2010. *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibungen im 18. Jahrhundert*. Petersberg.
- Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film. Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York.
- Kawabata, Maiko. 2004. Virtuoso Codes of Violin Performance. Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830). In: *19th-Century Music* 28.2, 89-107.
- Keim, Katharina. 2010. Theaterwissenschaftliche Ergänzungen zu *Catharina von Georgien*. In: *Kunstchronik* 63.8, 381-385.
- Kemp, Philip. *Darkest Hour* Review. Gary Oldman Convinces as Winston Churchill. *Sight and Sound*. 6. März 2018. www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/darkest-hour-gary-oldman-convinces-winston-churchill (5.3.2023).
- Kemp, Wolfgang. 1986. Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des ›Schwurs im Ballhaus‹. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 165-184.
- Kemp, Wolfgang (Hg.). 1992. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin.
- Kemp, Wolfgang. 1995. Death at Work. A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting. In: *Representations* 10, 101-123.
- Kemp, Wolfgang. 1996. *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München.
- Kemp, Wolfgang. 2002. Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76, 294-299.
- Kemp, Wolfgang. 2008. Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. 7. Auflage. Hg. Hans Belting u.a. Berlin, 247-265.
- Kemp, Wolfgang. 2011. Volksmenge. In: *Handbuch der Politischen Ikonographie*. Bd. 2. Hg. Uwe Fleckner u.a. München, 521-529.

- Kemp, Wolfgang. 2014. Die handelnde Menge. Jacques-Louis-Davids »Der Schwur im Ballhaus« als Revolution des Historienbildes. In: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin, 201-210.
- Kemp, Wolfgang. 2015. *Der Explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz.
- Kennedy-Karpat, Colleen. 2020. Performance and Prestige in the Biopic, or Stardom and Statuettes. In: *A Companion to the Biopic*. Hg. Deborah Cartmell und Ashley D. Polasek. Hoboken, 395-414.
- Kernbauer, Eva. 2011. Die Repräsentation der Menge. In: *Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie*. Hg. Beate Fricke u.a. München, 205-234.
- Kerr, Atkinson. 1990 [1826]. The Monster and Magician; or, The Fate of Frankenstein. In: *Hideous Progenies. Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*. Hg. Steven Earl Forry. Philadelphia, 205-226.
- Kesting, Marianne. 1994. Tasso und Monteverdi. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. In: *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen. Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag*. Hg. Walter Bernhart. Tübingen, 21-33.
- Kluwick, Ursula. 2021. Adventure as a Return to Reality in Salman Rushdie's *Quichotte*. In: *The Pleasures of Peril. Rereading Anglophone Adventure Fiction. Yearbook of Research in English and American Literature* 37. Hg. Tobias Döring und Martina Kübler. Tübingen, 195-214.
- Kniebe, Tobias. Ein Kriegsherr namens Pig. In: *Süddeutsche Zeitung*. 16. Januar 2018. www.sueddeutsche.de/kultur/kino-ein-kriegsherr-namens-pig-1.3827432 (5.3.2023).
- Knoblauch, Hubert und Susanne Komfort-Hein. 1996. Gattungslehre. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen, 528-564.
- Knudsen, Britta T. und Carsten Stage (Hg.). 2015. *Affective Methodologies. Developing Cultural Research Strategies for the Study of Affect*. Basingstoke.
- Kobusch, Theo. 1989. Präsenz. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Basel, 1259-1265.
- Kohout, Annekathrin. 2022. *Nerds. Eine Popkulturgeschichte*. München.
- Kolesch, Doris. 2006. *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV*. Frankfurt a.M.
- Kolesch, Doris und Hubert Knoblauch. 2019. Audience Emotions. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. Milton Park, 252-263.
- Kolesch, Doris und Sybille Krämer. 2006. Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Hg. Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M., 7-15.
- Koppenfels, Martin von und Cornelia Zumbusch (Hg.). 2016. *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin.
- Koppenfels, Martin von und Manuel Mühlbacher (Hg.). 2019. *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*. Leiden.
- Korte, Barbara. 2022. Biopics. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/bpd1.o.20220601.
- Korte, Barbara u.a. (Hg.). 2016. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 4.1: Heroes and Things. Heroisches Handeln und Dinglichkeit*. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/01.

- Korte, Barbara u.a. (Hg.). 2019. *Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture*. London.
- Korte, Barbara, Nicole Falkenhayner und Georg Feitscher. 2019. Medialität. In: *Compendium heroicum*. Freiburg. DOI: 10.6094/heroicum/md1.0.20190716.
- Korte, Hermann und Hans-Joachim Jakob (Hg.). 2012. »Das Theater glich einem Irrenhause«. *Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts*. Heidelberg.
- Kozloff, Sarah R. 1981. Superman as Savior. Christian Allegory in the Superman Movies. In: *Journal of Popular Film and Television* 9.2, 78-82.
- Kreikenbom, Detlev. 1992. *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten 1. Jh. n. Chr.* Berlin.
- Kress, Gunther. 2010. *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. London.
- Kristeva, Julia. 1967. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: *Critique* 23, 438-65.
- Krüger, Klaus. 2015. *Politik der Evidenz. Öffentliche Bilder als Bilder der Öffentlichkeit im Trecento*. Göttingen.
- Krüger, Klaus. 2016. *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*. Göttingen.
- Krull, Diethelm. 1985. *Der Herakles vom Typ Farnese. Kopienkritische Untersuchung einer Schöpfung des Lysipp*. Frankfurt a.M.
- Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.). 2006. *Affekte. Analyse ästhetisch-sozialer Prozesse*. Bielefeld.
- Krumeich, Gerd. 2021. *Jeanne d'Arc. Seherin, Kriegerin, Heilige. Eine Biographie*. München.
- Kyrieleis, Helmut. 1996. *Der große Kuros von Samos*. Bonn.
- Laforge, Pierre. 2001. *Hugo, romantisme & révolution*. Besançon.
- Landwehr, Christa. 1985. *Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae. Griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*. Berlin.
- Lange, Heidrun. 2010. Die Stichfolge zum Drama *Catharina von Georgien*. Zeugnis einer Breslauer Schulaufführung. In: *Kunstchronik* 63.3, 97-103.
- Lange, Susanne. 2021. Nachwort zu Miguel de Cervantes Saavedra. In: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Gesamtausgabe in einem Band*. 5. Auflage. Übers. Susanne Lange. München, 710-780.
- Langlotz, Andreas und Agnieszka Soltysik Monnet. 2014. Introduction. In: *Emotion, Affect, Sentiment. The Language and Aesthetics of Feeling*. Hg. Andreas Langlotz und Agnieszka Soltysik Monnet. Tübingen, 11-25.
- Lanzoni, Susan. 2018. *Empathy. A History*. New Haven.
- Laschinger, Anna. 2009. Das Blumenkohlrohr in der griechischen und römischen Kunst. In: *Antike Kunst* 52, 75-94.
- Last, Nana. 2005. Thomas Struth. From Image to Archive to Matrix. In: *PRAXIS. Journal of Writing + Building* 7, 78-87.
- Latour, Bruno. 1988. *The Pasteurization of France*. London.
- Latour, Bruno. 2002. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.
- Latour, Bruno. 2007. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.
- Lausberg, Heinrich. 1973. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2. Auflage. München.

- La Via, Stefano u.a. 1999. Le combat retrouvé. Les ›passions contraires‹ du ›divin Tasse‹ dans la représentation musicale de Monteverdi. In: *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique et ballet*. Hg. Giovanni Careri. Paris, 109-158.
- Lechtermann, Christina und Haiko Wandhoff (Hg.). 2008. *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*. Frankfurt a.M.
- Lecourt, Dominique. 1996. *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondements imaginaires de l'éthique*. Paris.
- Leine, Torsten W. 2010. Das Martyrium als Politikum. Religiöse Inszenierung eines politischen Geschehens in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien*. In: *DVjs* 84.2, 160-175.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. 4. Auflage. Paris.
- Leopold, Stephan. 2006. Eroberungsparodien. Schafe, Marionetten, Inseln und der Andere im *Don Quijote*. In: *Iberoromania* 61.1, 46-66.
- L'Essentiel. Vater des Internets trifft Roboter-Snowden. *L'Essentiel*. 20. März 2014. www.lessentiel.lu/de/story/vater-des-internets-trifft-roboter-snowden-628622583035 (12.1.2024).
- Lessing, Gotthold Ephraim. 2013. *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. Klaus L. Berghahn. Stuttgart.
- Levine, Caroline. 2015. *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton.
- Lewis, Clive S. 1942. *A Preface to Paradise Lost*. Oxford.
- Liebenwein-Kramer, Renate. 1977. *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Frankfurt a.M.
- Linfert, Andreas. 1994. Boethoi. In: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*. Hg. Gisela Hellenkemper-Salies u.a. Köln, 831-847.
- Lloyd, Rebecca. 2011. The Rise of the Political Biopic. Why Do We Want to See Our Political Figures on the Big Screen? *The New Statesman*. 15. Dezember 2011. www.newstatesman.com/culture/2011/12/biopic-film-life-truth-bush (5.3.2023).
- London, Bette. 1993. Mary Shelley, Frankenstein and the Spectacle of Masculinity. In: *PMLA* 108.2, 253-67.
- Loraux, Nicole. 1995. *The Experience of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. Princeton.
- Lüdke, Dietmar. 2007. Die »Kreuzigungen« Grünewalds im Spiegel mittelalterlicher Passionsliteratur. In: Jessica Mack-Andrick (Hg.). *Grünewald und seine Zeit* (Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2007). Karlsruhe, 87-95.
- Lünenborg, Margreth u.a. 2018. *Affekte als sozial-relationales Phänomen medialer Kommunikation. Affekttheorien für die Medienforschung nutzbar machen*. Sonderforschungsbereich 1171 Affective Societies: Working Paper 01/18. DOI: 10.17169/refubium-25112.
- Lukatis, Christiane und Hans Ottomeyer. (Hg.). *Herkules. Tugendheld und Herrscherideal. Das Herkules-Monument in Kassel-Wilhelmshöhe*. Eurasburg.
- Mack-Andrick, Jessica (Hg.). 2007. *Grünewald und seine Zeit* (Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2007). Karlsruhe.
- Maderna, Caterina. 2004. Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik. In: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik*. Hg. Peter C. Bol. Mainz, 303-382.
- Maher, Kevin. Film Review. *Darkest Hour* – This is the Best Screen Churchill of the

- Modern Era. *The Times*. 12. Januar 2018. www.thetimes.co.uk/article/film-review-darkest-hour-x567j7kmaq (5.3.2023).
- Maier, Emma Louise. 2016. A Roman Hero Revived. Thomas Babington Macaulay's *Horatius* (1842) as a Poetic Guide to Empire. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.2, 41-48. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2016/02/05.
- Mainz, Valerie und Emma Stafford (Hg.). 2020. *The Exemplary Hercules from the Renaissance to the Enlightenment and Beyond*. Leiden.
- Manderscheid, Hubertus. 1981. *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*. Berlin.
- Mannack, Eberhard. 1986. *Andreas Gryphius*. Stuttgart.
- Marchionni, Francesco. 2020. »And Making Death a Victory«. Scepticism and Personal Conflict in *Childe Harold's Pilgrimage* I-II and »Prometheus«. In: *Byron Journal* 48.1, 45-56.
- Marek, Kristin. 2008. Bildmedien der Geschichte – Geschichte der Bildmedien. Historien-Fotografie von Jeff Wall, Thomas Struth und Thomas Ruff. In: *Topologien der Bilder*. Hg. Inge Hinterwaldner u.a. München, 59-77.
- Marquart, Benjamin. 2018. Grand homme. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/grand-homme.
- Marquardt, Franka. 2008. Unerhört. Funktionen des Gebets in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien*. In: *Daphnis* 37, 457-487.
- Marquard, Reiner. 2009. *Mathias Grünewald und die Reformation*. Berlin.
- Marsden, Jean I. 2019. *Theatres of Feeling. Affect, Performance, and the Eighteenth-century Stage*. Cambridge.
- Marstaller, Vera u.a. (Hg.). 2019. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 7: Heroische Kollektive. zwischen Norm und Exzeptionalität*. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2019/HK.
- Martínez, Matías. 2011. *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart.
- Massenkeil, Günther, 1998. *Oratorium und Passion. Teil 1*. Laaber.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham.
- Massumi, Brian. 2015. *Politics of Affect*. Cambridge.
- Matzke, Annemarie u.a. (Hg.). 2015. *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld.
- Mausier, Siegfried. (Hg.). 2005. *Theorie der Gattungen*. Laaber.
- Maury, Cristelle und David Roche. 2020. Introduction. In: *Women Who Kill. Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-Feminist Era*. Hg. Cristelle Maury und David Roche. London, 1-30.
- McIntyre, Ben. 2018. Every Age Craves a New Image of Churchill. *The Times*. 13. Januar 2018. www.thetimes.co.uk/article/every-age-craves-a-new-image-of-churchill-b670srwvw (5.3.2023).
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media*. London.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore. 1967. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. New York.
- Meyer, Andrea. 2000. Wenn Bilder reisen. Zu den Louvre-Fotografien von Thomas Struth. In: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Hg. Uwe Fleckner u.a. Köln, 289-304.
- Mellor, Anne K. 1988a. *Mary Shelley. Her Life, Her Fictions, Her Monsters*. New York.

- Mellor, Anne K. 1988b. Possessing Nature. The Female in *Frankenstein*. In: *Romanticism and Feminism*. Hg. Anne K. Mellor. Bloomington, 220-232.
- Menke, Johannes. 2019. Musik fürs »Eiserne Zeitalter«. Rubens, Seneca und Monteverdis achtes Madrigalbuch. In: *Musik & Ästhetik* 23, 10-27.
- Michalski, Ernst. 1996 [1932]. *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin.
- Miller, Carolyn. 1984. Genre as Social Action. In: *Quarterly Journal of Speech* 70.2, 151-167.
- Miller, Daniel. 2005. *Materiality*. Durham.
- Miller, Dean A. 2000. *The Epic Hero*. Baltimore.
- Mittenzwei, Werner. 2001. Katharsis. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart, 245-272.
- Moers, Ellen. 1976. *Literary Women*. Garden City.
- Monteverdi, Claudio. 1638. *Madrigali Guerrieri, et Amorosì con alcuni opuscoli in genere rappresentativo [...]*. Venedig.
- Moreno, Paolo. 1982. Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo. In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 94, 379-526.
- Moreno, Paolo (Hg.). 1995. *Lisippo. L'arte e la fortuna*. Rom.
- Moser, Sebastian J. und Tobias Schlechtriemen. 2018. Sozialfiguren. Zwischen gesellschaftlicher Erfahrung und soziologischer Diagnose. In: *Zeitschrift für Soziologie* 47.3, 164-180.
- Moses, Gavriel. 1985. Tasso to Monteverdi. Intertextual Poetics. In: *Studies in the Italian Renaissance. Essays in Memory of Arnaldo B. Ferruolo*. Hg. Gian Paolo Biasin u. a. Neapel, 245-261.
- Mouchel, Christian u. a. 1994. Ethos. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen, 1516-1543.
- Mühlhoff, Rainer. 2019. Affective Resonance. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 189-199.
- Neitzel, Otto. 1898. Zehntes Gürzenich-Concert am 8. März unter Leitung von Dr. Franz Wüllner. In: *Kölnische Zeitung*, 9. März 1898, 1.
- Niebuhr, Barthold G. 1848. Rom eine Monarchie. In: *Vorträge über römische Geschichte an der Universität Bonn gehalten*. Bd. 3. Hg. Meyer Isler. Berlin, 115-347.
- Noakes, Lucy und Juliette Pattinson (Hg.). 2014. *British Cultural Memory and the Second World War*. London.
- Noll, Thomas. 2004. Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67.3, 297-328.
- Noll, Thomas. 2007. Wort und Bild in der Frömmigkeit des späten Mittelalters. In: Jessica Mack-Andrick (Hg.). *Grünewald und seine Zeit* (Ausstellungskatalog, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2007). Karlsruhe, 96-103.
- Norman, Matthew. *Darkest Hour* Review. An Effective Vehicle for Gary Oldman's Talent. *Evening Standard*. 12. Januar 2018. www.standard.co.uk/go/london/film/darkest-hour-review-an-effective-vehicle-for-gary-oldmans-talent-a3738421.html (5.3.2023).
- Nünning, Ansgar. 2002. Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier, 23-104.

- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge. Essay on Philosophy and Literature*. Oxford.
- Osborne, Robin. 1997. Men Without Clothes. Heroic Nakedness and Greek Art. In: *Gender and History* 9, 504–528.
- Osborne, Robin. 1998. Sculpted Men of Athens. Masculinity and Power in the Field of Vision. In: *Thinking Men. Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*. Hg. Lin Foxhall und John Salmon. London, 23–42.
- Osthoff, Wolfgang. 1960. *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*. Tutzing.
- Otis, Brooks. 1964. *Virgil. A Study in Civilized Poetry*. Oxford.
- Otto, Rudolf. 2004. *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München.
- Otto, Ulf. 2013. *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*. Bielefeld.
- Padilla, Mark W. 1998. *The Myths of Herakles in Ancient Greece. Survey and Profile*. Lenham.
- Parente, James A. 1984. Andreas Gryphius and Jesuit Theatre. In: *Daphnis* 13, 525–551.
- Parry, Adam. 1963. The Two Voices of Virgil's *Aeneid*. In: *Arion* 2, 66–80.
- Paul, Barbara. 1998. Mythos Mann. Ulrike Rosenbachs Videoinstallation *Herakles – Herkules – King Kong* (1977). In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 25, 199–220.
- Paul, Jean. 1990. *Vorschule der Ästhetik. Nach der Ausgabe von Norbert Miller*. Hg. Wolfhart Henckmann. Hamburg.
- Peakes, Richard Brinsley. 1990 [1823]. Presumption; or, The Fate of Frankenstein. In: *Hideous Progenies. Dramatizations of Frankenstein from Mary Shelley to the Present*. Hg. Steven Earl Forry. Philadelphia, 135–160.
- Perret, Jacques. 1952. *Virgile, l'homme et l'oeuvre*. Paris.
- Perutelli, Alessandro. 1979. Registri narrativi e stile indiretto libero in Virgilio (a proposito di Aen. 4, 279 sgg.). In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 3, 69–82.
- Petersen, Christoph und Markus May (Hg.). 2022. *Heroen – Helden. Eine Geschichte der literarischen Exorbitanz von der Antike bis zur Gegenwart*. Göttingen.
- Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München.
- Pinder, Ulrich. 1507. *Speculum passionis domini nostri Jhesu christi*. Nürnberg.
- Pink, Johanna. 2018. Heroismen im Koran. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/heroismen-koran.
- Pink, Johanna. 2019. Nationalheld. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/nd1.0.20191010.
- Pirson, Felix. 1997. Style and Message on the Column of Marcus Aurelius. In: *Papers of the British School at Rome* 65, 139–179.
- Plackinger, Andreas u.a. 2024. *Männer, Helden und Held:innen. Effekte des Heroischen in Geschlechterordnungen*. Göttingen.
- Plessner, Helmuth. 1981. *Macht und menschliche Natur*. Frankfurt a.M.
- Plessner, Helmuth. 2003. *Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt a.M.
- Plessner, Helmuth. 2005. Ambivalenz und exzentrische Position. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Hg. Helmut Bachmeier. Stuttgart, 108–112.
- Plett, Heinrich (Hg.). 1991. *Intertextuality. Research in Text Theory*. Berlin.
- Porro, Emily. 2016. Mary Shelley's True Prometheus. In: *Hideous Progeny. Bicentenary Essays on Mary Wollstonecraft Godwin's Frankenstein*. Hg. James Soderholm. Canterbury, 49–66.

- Potysch, Nicolas und Angelika Zirker (Hg.). 2019. *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 6: Ambigie Helden*. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2019/AH.
- Pöschl, Viktor. 1977. *Die Dichtkunst Virgils. Bild und Symbol in der Aeneis*. 3. Auflage. Berlin.
- Praetorius, Michael. 1619. *Syntagmatis musici [...] tomus tertius [Syntagma musicum III]*. Wolfenbüttel.
- Prange, Peter und Raimund Wünsche (Hg.). 2000. *Das Feige(n)blatt ...* (Ausstellungskatalog, Glyptothek München, 2000). München.
- Prange, Regine. 2019. Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Referenz am Beispiel der Rückenfigur. In: *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Hg. Verena Krieger und Rachel Mader. Göttingen, 125-167.
- Prater, Andreas. 2019. Der Isenheimer Altar. Eine Einführung in seine Bildwelt und deren Interpretation. In: *Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung*. Hg. Werner Frick und Günter Schnitzler. Freiburg, 9-40.
- Pries, Christine. 1989. *Das Erhabene zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim.
- Primavera-Lévy, Elisa. 2012. *Die Bewahrer der Schmerzen. Figurationen körperlichen Leids in der deutschen Literatur und Kultur von 1870-1945*. Berlin.
- Qin, Jie. 2015. Hero on Twitter, Traitor on News. How Social Media and Legacy News Frame Snowden. In: *The International Journal of Press/Politics* 20.2, 166-184.
- Quint, David. 1993. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton.
- Raith, Frank-Bertold. 1997. *Der heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik*. Berlin.
- Raïzis, M. B. 1991. Byron's Promethean Rebellion in 1816. Fictionality and Self-Projection in His Poetry of That Year. In: *Byron Journal* 19, 41-52.
- Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris.
- Rau, Petra (Hg.). 2016. *Long Shadows. The Second World War in British Fiction and Film*. Evanston.
- Rautzenberg, Markus. 2012. Zur non-visuellen Macht der Bilder – Eine Forschungsskizze. In: *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hg. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. Leiden, 49-68.
- Reckwitz u.a. (Hg.). 2022. *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. 4. Auflage. Berlin.
- Reemtsma, Jan Philipp. 2020. »Mother don't go!« Der Held, das Ich und das Wir. In: *Helden und andere Probleme. Essays*. Hg. Jan Philipp Reemtsma. Göttingen, 7-33.
- Rehberg, Karl-Siegbert. 2001. Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien. Eine Einführung in systematischer Absicht. In: *Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigung kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart*. Hg. Gert Melville. Köln, 3-52.
- Reiling, Jesko. 2013. Der Auftritt des Helden. Zu einem konstitutiven Aspekt des Heroismus seit dem 19. Jahrhundert. In: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld, 173-197.

- Reitz, Christiane und Simone Finkmann (Hg.). 2019. *Structures of Epic Poetry*. 4 Bde. Berlin.
- Renhan, Robert. 1987. The Heldenot in Homer. One Heroic Ideal. In: *Classical Philology* 82.2, 99–116.
- Rétat, Claude. 2004. Clôtures. In: *Hugo, »Les Misérables«*. Actes de la journée d'étude, 19 novembre 1994. Hg. Pierre Brunel. Cazaubon, 179–197.
- Reuter, Astrid. 2007. Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Ge- kreuzigten. In: Jessica Mack-Andrick (Hg.). *Grünewald und seine Zeit* (Ausstel- lungskatalog, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 2007). Karlsruhe, 78–86.
- Reynaud, Jean-Pierre. 2004. Progrès et Calvaire. In: *Hugo, »Les Misérables«*. Actes de la journée d'étude, 19 novembre 1994. Hg. Pierre Brunel. Cazaubon, 97–113.
- Richardson, Michael und Kerstin Schwankweiler. 2018. Affective Witnessing. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 166–177.
- Rice, Andrew. 2016. I, Snowbot. In: *New York Magazine*. 26. Juni 2016. [www.nymag. com/intelligencer/2016/06/edward-snowden-life-as-a-robot.html](http://www.nymag.com/intelligencer/2016/06/edward-snowden-life-as-a-robot.html) (2.5.2024).
- Richter, Daniel S. und William A. Johnson (Hg.). 2017. *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*. New York.
- Ridgeway, Brunilde S. 1997. *Fourth Century Styles in Greek Sculpture*. London.
- Riedl, Friedlind. 2019. Atmosphere. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 85–95.
- Riegl, Alois. 1899. Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: *Die Graphischen Künste*. Hg. Leopold Wieser. Baden, 2195–6172.
- Rieks, Rudolf. 1989. *Affekte und Strukturen. Pathos als ein Form- und Wirkprinzip von Vergils Aeneis*. München.
- Riepertinger, Rainard (Hg.). 2002. *Das Rätsel Grünewald* (Ausstellungskatalog, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 2002–2003). Stuttgart.
- Ritter, Henning. 2004. Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime. In: *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*. Hg. Martin Warnke. Berlin, 1–15.
- Ritter, Stefan. 1995. *Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus*. Heidelberg.
- Ritzer, Monika. 2012. »Gewalt über unsre Leidenschaften«? Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung. In: *KulturPoetik* 12.1, 1–40.
- Robinson, Charles E. 2016. *Frankenstein*. Its Composition and Publication. In: *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Hg. Andrew Smith. Cambridge, 13–25.
- Rodenwaldt, Gerhart. 1935. *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*. Berlin.
- Rodenwaldt, Gerhart. 1944. *Theoi rheia zootes*. Berlin.
- Rojek, Chris. 2007. *Brit-Myth. Who Do the British Think They Are?* London.
- Roos, Dave. How TED Talks Work. *HowStuffWorks*. 27. Juli 2015. [www.people.how- stuffworks.com/ted-talks.htm](http://www.people.how-stuffworks.com/ted-talks.htm). (12.1.2024).
- Rosa, Guy. 2008. Abrégé de l'histoire des *Misérables*. In: *»Les Misérables«, un roman inconnu? Petit journal de l'exposition, Maison de Victor Hugo, 10 octobre 2008–1er février 2009*. Hg. Maison de Victor Hugo. Paris, 31–38.
- Rose, Marice. 2021. Body/Culture. Display and Reception of the *Farnese Hercules*. In: *Roman Sculpture in Context*. Hg. Peter D. De Staebler und Anne Hrychuk Kontokosta. Boston, 176–197.

- Rotermund, Meike. 2012. *Metamorphosen in inneren Räumen. Video- und Performancearbeiten der Künstlerin Ulrike Rosenbach*. Göttingen.
- Roßmeißl, Esther. 2000. *Märtyrerstilisierung in der Literatur des Dritten Reiches*. Tausenstein.
- Ruck, Brigitte. 2007. *Die Großen dieser Welt. Kolossalporträts im antiken Rom*. Heidelberg.
- Rüth, Antonia. 2016. *Wenn Helden sterben. Über die Bedeutung des Todes für den griechischen Heros und seine Wiedergabe in Vasenbildern aus Athen*. 2016.
- Rushdie, Salman. 2007. Quixote at 400. *PEN America*. 20. November 2007. <https://pen.org/quixote-at-400-6/> (10.10.2023).
- Rushdie, Salman. 2019. *Quichotte. A Novel*. New York.
- Rushing, Robert A. 2016. *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*. Bloomington.
- Safaian, Dorna u.a. 2024. *Held:innen. Personalisierung – Subjektivierung – Autorität*. Göttingen.
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York.
- Schad, Brigitte und Thomas Rathka (Hg.). 2003. *Grünwald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünwalds im 20. Jahrhundert*. Köln.
- Schankweiler, Kerstin und Philipp Wüschner. 2019a. Images that Move. Analyzing Affect with Aby Warburg. In: *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*. Hg. Antje Kahl. London, 101-119.
- Schankweiler, Kerstin und Philipp Wüschner. 2019b. Pathosformel (*pathos formula*). In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 220-230.
- Schankweiler, Kerstin und Philipp Wüschner. Pathosformel. In: *Affective Societies. Key Concepts Online*. Hg. Sonderforschungsbereich 1171, Berlin. 4. Januar 2023. <https://key-concepts.sfb-affective-societies.de/articles/pathosformel-version-1-0>. (18.9.2023).
- Schauer, Markus. 2007. *Aeneas dux in Vergils Aeneis. Eine literarische Fiktion in augusteischer Zeit*. München.
- Scheer, Tanja S. 2000. *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*. München.
- Scheler, Max. 2023 [1923]. *Wesen und Formen der Sympathie*. Hg. Christan Bermes. Hamburg.
- Schenk, Michael (Hg.). 2007. *Medienwirkungsforschung*. Tübingen.
- Schierl, Petra. 2020. Der Heldenkörper in Szene gesetzt. Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie. In: *Thersites* 11, 31-68.
- Schiller, Friedrich. 1962. *Werke. Bd. 20: Philosophische Schriften*. Hg. Benno von Wiese. Weimar.
- Schings, Hans-Jürgen. 1968. Catharina von Georgien Oder Bewehrte Beständigkeit. In: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*. Hg. Gerhard Kaiser. Stuttgart, 35-72.
- Schings, Hans-Jürgen. 1980. *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*. München.
- Schneemann, Peter J. 2019. Emanzipierte Rezeption. Kopie und Reproduktion als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4.3, 77-89.

- Schlechtriemen, Tobias 2018a. Konstitutionsprozesse heroischer Figuren. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/konstitutionsprozesse.
- Schlechtriemen, Tobias. 2018b. Der ›Held‹ als Effekt. *Boundary work* in Heroisierungsprozessen. In: *Berliner Debatte Initial* 29.1, 106–119.
- Schlechtriemen, Tobias 2019a. Grenzüberschreitung. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/gd1.0.20190813.
- Schlechtriemen, Tobias 2019b. Handlungsmacht. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hd1.0.20191114.
- Schlegel, August Wilhelm. 1884. *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Bd. 1 (1801–1802): Die Kunstlehre*. Heilbronn. DOI: 10.11588/diglit.47307.
- Schmid, Wolf. Implied Reader. *The Living Handbook of Narratology*. Hg. Peter Hühn u.a. Hamburg. 7. April 2014. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/59.html>. (21.3.2024).
- Schmidt-Thomé, Olivia. 2022. Heroische Landschaft. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hld1.0.20220611.
- Schmitz, Hermann. 1995. *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Ostfildern.
- Schneider, Rolf M. 2005. Der Hercules Farnese. In: *Meisterwerke der antiken Kunst*. Hg. Luca Giuliani. München, 136–157.
- Schoene-Harwood, Berthold. 2000. *Writing Men. Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh.
- Schor, Esther H. 2003. Introduction. In: *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Hg. Esther H. Schor. Cambridge, 1–6.
- Schreiber, Maria. 2020. *Digitale Bildpraktiken. Handlungsdimensionen visueller vernetzter Kommunikationen*. Wiesbaden.
- Schreurs-Morét, Anna. 2019. Matthias Grünewald und der Isenheimer Altar. Vom Leuchten der Farbe zur Fama eines Künstlers. In: *Der Isenheimer Altar*. Hg. Werner Frick und Günter Schnitzler. Freiburg, 41–64.
- Schroer, Markus. 2014. Soziologie der Aufmerksamkeit. Grundlegende Überlegungen zu einem Theorienprogramm. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie* 66, 193–218.
- Schuchter, Veronika. 2013. *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg.
- Schütze, Paul. 2020. From Affective Arrangements to Affective Milieus. In: *Frontiers in Psychology* 11. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.611827.
- Schuppisser, Fritz Oskar. 1993. Schauen mit den Augen des Herzens. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern. In: *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*. Hg. Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen, 169–210.
- Scott, Walter. März 1818. Remarks on *Frankenstein; or the Modern Prometheus*; a Novel. In: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 2.12, 613–620.
- See, Klaus von. 1978. Was ist Heldendichtung? In: *Europäische Heldendichtung*. Hg. Klaus von See. Darmstadt, 1–38.
- Seel, Martin. 2000. *Ästhetik des Erscheinens*. München.
- Selig, Karl-Ludwig. 1974. The Battle of the Sheep (*Don Quixote*, I, xviii). In: *Revista Hispánica Moderna* 38.1/2, 64–72.
- Shakespeare, Nicholas. 2018. What Can Brexit Britain Learn from Winston Churchill? In: *The New Statesman*, 19.–25. Januar 2018, 25–28.

- Sharma, Devika und Frederik Tygstrup (Hg.). 2015a. *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Berlin.
- Sharma, Devika und Frederik Tygstrup. 2015b. Introduction. In: *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Hg. Devika Sharma und Frederik Tygstrup. Berlin, 1-19.
- Shelley, Mary. 2022. *Frankenstein. The 1818 Text, Contexts, Criticism*. Hg. J. Paul Hunter. New York.
- Shelley, Percy Bysshe. 1922. Prometheus Unbound. In: *The Dramatic Poems of Percy Bysshe Shelley*. Hg. C.H. Herford. London, 5-130.
- Singh, Greg. 2014. *Feeling Film. Affect and Authenticity in Popular Cinema*. London.
- Slaby, Jan. 2019. Affective Arrangement. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. New York, 109-118.
- Slaby, Jan u.a. 2019. Affective Arrangements. In: *Emotion Review* 11.1, 3-12. DOI: 10.1177/1754073917722214.
- Slaby, Jan und Rainer Mühlhoff. 2019. Affect. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 27-41.
- Slaby, Jan und Christian von Scheve. 2019a. Introduction. Affective Societies – Key Concepts. In: *Affective Societies. Key Concepts*. Hg. Jan Slaby und Christian von Scheve. London, 1-24.
- Slaby, Jan und Christian von Scheve. 2019b (Hg.). *Affective Societies. Key Concepts*. London.
- Smith, Adam. 2002 [1790]. *The Theory of Moral Sentiments*. 6. Auflage. Hg. Knut Haakonssen. Cambridge.
- Smith, J. Warren. 2020. *Ambrose, Augustine, and the Pursuit of Greatness*. New York.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford.
- Soeffner, Hans-Georg. 2004. Gewalt als Faszinosum. In: *Gewalt. Entwicklung, Strukturen, Analyseprobleme*. Hg. Wilhelm Heitmeyer und Hans-Georg Soeffner. Frankfurt a.M., 62-85.
- Soeffner, Hans-Georg. 2010. *Symbolische Formung. Eine Soziologie des Symbols und Rituals*. Weilerswist.
- Söntgen, Beate. 2007. Am Rande des Ereignisses. Das Nachleben des 19. Jahrhunderts in Andreas Gurskys Serie »F1 Boxenstopp«. In: *Andreas Gursky*. Hg. Beate Söntgen u.a. (Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel, 2007-2008). Ostfildern, 49-68.
- Sonderforschungsbereich 948. 2019a. Attraktionskraft. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/atd1.0.
- Sonderforschungsbereich 948. 2019b. Held. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.
- Sonderforschungsbereich 948. 2022a. Heroisierung. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hed1.2.20220818.
- Sonderforschungsbereich 948. 2022b. Präfiguration. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/pfd1.1.20220909.
- Sonderforschungsbereich 948. 2022c. Bewunderung und Verehrung. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/buvd2.0.20220913.
- Sonderforschungsbereich 1171 (Hg.). 2022a. *Affective Societies: Key Concepts Online*. 4. November 2022. <https://key-concepts.sfb-affective-societies.de> (31.1.2024).

- Sonderforschungsbereich 1171. 2022b. Affektives Arrangement. *Affective Societies: Key Concepts Online*. 4. November 2022. <https://key-concepts.sfb-affective-societies.de> (31.1.2024).
- Sowinski, Bernhard. 2007. Stil. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 8. Darmstadt, 1393–1419.
- Speitkamp, Winfried. 1997. *Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik*. Göttingen.
- Squire, Michael. 2011. *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*. London.
- Stähli, Adrian. 2022. Parapiktorialität. Rahmenbedingungen einer praxeologischen Ästhetik in der Antike. In: *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*. Hg. Annette Gerok-Reiter u.a. Berlin, 393–443.
- Stafford, Emma. 2010. *Herakles*. London.
- Staunen. *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. www.dwds.de/wb/staunen (7.3.2023).
- St Clair, William. 2004. *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge, 2004.
- Steiner, Enit Karafili. 2014. Exuberant Energies. Affect in *Vathek*, *Zofloya* and *The Giaour*. In: *Emotion, Affect, Sentiment. The Language and Aesthetics of Feeling*. Hg. Andreas Langlotz und Agnieszka Soltysik Monnet. Tübingen, 125–142.
- Steiner, Reinhard. 2009. Heldenposen. In: *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*. Hg. Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Stuttgart, 925–933.
- Stenhouse, William. 2005. Visitors, Display, and Reception in the Antiquity Collections of Late-Renaissance Rome. In: *Renaissance Quarterly* 58, 397–434.
- Stewart, Andrew. 1990. *Greek Sculpture*. New Haven.
- Stewart, Andrew. 1997. *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Cambridge.
- Stewart, Peter. 2003. *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford.
- Strube, Werner. 2007. Ästhetik. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Georg Braungart u.a. Berlin, 15–19.
- Strauss, Richard. 2012 [1898]. *Don Quixote. Tone Poem. Tondichtung. Op. 35*. Mainz (Eulenburg EE 3504).
- Strauss, Walter L. 1977. *Hendrick Goltzius 1558–1617. The Complete Engravings and Woodcuts*. Bd. 1. New York.
- Summerfield, Penny. 2010. Dunkirk and the Popular Memory of Britain at War, 1940–58. In: *Journal of Contemporary History* 45.4, 788–811.
- Susini, Eugene. 1968. Claude Malingre, sieur de Saint-Lazare, et son *Histoire de Cathérine de Géorgie*. In: *Études germaniques* 23, 37–41.
- Syversen-Stork, Jill. 1986. *Theatrical Aspects of the Novel. A Study of Don Quixote*. Valencia.
- Tan, Ed S. 2011 [1996]. *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. London.
- Tasso, Torquato. 1952. *La Gerusalemme Liberata e la Gerusalemme Conquistata. Edizioni integrali a raffronto*. Hg. Francesco Flora und Ettore Mazzali. Mailand.
- Tasso, Torquato. 1979. *Gerusalemme Liberata*. Hg. Lanfranco Caretti. Mailand.
- Thomas, Richard. 2001. *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge.
- Tilg, Stefan. 2005. *Die heilige Katharina von Alexandria auf der Jesuitenbühne*. Berlin.
- Tilg, Stefan. 2019. Zur Rolle des Todes in der Heroisierung antiker Dichter. In: *Helden müssen sterben. Von Sinn und Fragwürdigkeit des heroischen Todes*. Hg. Cornelia Brink u.a. Würzburg, 67–79.

- Tilg, Stefan. 2020. Rezension: Anne Weber. Annette, ein Heldinnenepos.. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 8.2, 35–38. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2020/02/06.
- Tilg, Stefan u.a. 2022. Heldenennarrative. In: *Compendium heroicum*. DOI: 10.6094/heroicum/hnd1.1.20220909.
- Tischer, Matthias. 2009. Zitat – »Musik über Musik« – Intertextualität: Wege zu Bachtin. Vers une musique intégrale. In: *Musik & Ästhetik* 13.1, 55–71.
- Todorov, Tzvetan. 1976. The Origin of Genres. In: *New Literary History* 8.1, 159–170.
- Toller, Ernst. 2001. *Eine Jugend in Deutschland*. Hg. Wolfgang Frühwald. Stuttgart.
- Torra-Mattenklott, Caroline. 2002. *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*. München.
- Torra-Mattenklott, Caroline. 2016. Art. »Rührung«. In: *Handbuch Literatur & Emotionen*. Hg. Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch. Berlin, 566.
- Tran-Gervat, Yen-Mai. 2023. Quixotism as a Humorous Reflection on Fiction's Effects. In: *Can Fiction Change the World?* Hg. Alison James u.a. Cambridge, 205–218.
- Trentin, Lisa. 2015. *The Hunchback in Hellenistic and Roman Art*. London.
- Treu, Ursula und Kurt Treu (Übers.). 1987. *Athenaios von Naukratis: Das Gelehrtenmahl*. Leipzig.
- Trey, Juliette und Antoine de Baecque (Hg.). 2008. *Le serment du Jeu de Paume. Quand David réécrit l'histoire*. Versailles.
- Trouson, Raymond. 1964. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genf.
- Tyler, Stephen A. 1986. Post-Modern Ethnography. From Document of the Occult to Occult Document. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Hg. James Clifford und George E. Marcus. Berkeley, 122–138.
- Utz, Christian. 2010. Intertextualität. In: *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft. Musikästhetik – Musiktheorie – Musikpsychologie – Musiksoziologie*. Laaber, 198–199.
- Val-Zienta, Dominique. 2012. *Les Misérables, l'Évangile selon »saint Hugo«*? Paris.
- van den Berg, Karen. 1997. *Die Passion zu malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald*. Duisburg.
- Vernier, France. 1994. Ni personnage ni Peuple. Quel est le héros des *Misérables*? In: »Les Misérables«: »la preuve par les abîmes«. *Actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994 (Société des études romantiques)*. Hg. José-Luis Diaz. Paris, 73–83.
- Vikela, Eugeneia. 1994. *Die Weibreliefs aus dem Athener Pankrates-Heiligtum am Ilissos*. Berlin.
- Vlachos, Stavros. 2018. Forcierte Lichtwirkung in Darstellungen der Auferstehung Christi um 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen. In: *Das Expressive in der Kunst*. Hg. Jiri Fajt und Susanne Jäger. Berlin, 123–139.
- Vogel, Juliane. 2018. *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. München.
- Vogel, Juliane und Christopher Wild (Hg.). 2014. *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin.
- Vogl, Joseph. 2007. *Über das Zaudern*. Zürich.
- Vogt, Adolf Max. 1957. *Grünewald*. Zürich.
- von den Hoff, Ralf. 1994. *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*. München.
- von den Hoff, Ralf. 2004. Horror and Amazement. Colossal Mythological Statue Groups and the New Rhetoric of Images in Late Second and Early Third Century Rome. In: *Paideia. The World of the Second Sophistic*. Hg. Barbara Borg. Berlin, 105–129.

- von den Hoff, Ralf. 2016. Ein Weinkelch für Herakles. Die Heroik des Trinkens und das Glück der Heroen(verehrer) im 6. und 5. Jahrhundert vor Christus. In: *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*. Hg. Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling. Würzburg, 21-40.
- von den Hoff, Ralf. 2019. *Einführung in die Klassische Archäologie*. München.
- von den Hoff, Ralf u.a. 2013. Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 7-14. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.
- von den Hoff, Ralf u.a. 2015. Imitatio heroica. Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens. In: *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Hg. Ralf von den Hoff u.a. Baden-Baden, 9-33. DOI: 10.5771/9783956505843-9.
- von den Hoff, Ralf u.a. 2020. Affizierungsästhetiken. In: *Compendium Heroicum*. DOI: 10.6094/hericum/aaed1.1.20220214.
- Vorster, Christiane. 2011. Statue des Herakles, Typus ›Kopenhagen-Dresden‹. In: *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2. Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II*. Hg. Christiane Vorster u.a. München, 631-634.
- Wagner, Monika. 2018. John Constable. Taktils Sehen fluider Landschaften. In: *Wind und Wetter. Kultur – Wissen – Ästhetik*. Hg. Georg Braungart und Urs Büttner. Leiden, 87-104.
- Walter, Peter. 2019. ›Compassio‹ – ›Einfühlung‹ als theologisches Motiv des Isenheimer Altars damals und heute. In: *Der Isenheimer Altar*. Hg. Werner Frick und Günter Schnitzler. Freiburg, 131-153.
- Warland, Rainer. 2013. Nimbus. In: *Reallexikon für Antike und Christentum*. Bd. 25. Stuttgart, 915-938.
- Warren Roberts. 2000. *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists. The Public, the Populace and Images of the French Revolution*. Albany.
- Watanabe-O’Kelly, Helen. 2018. From Viragos to Valkyries. Transformations of the Heroic Warrior Woman in German Literature from the Seventeenth to the Nineteenth Century. In: *Tracing the Heroic Through Gender*. Hg. Carolin Hauck u.a. Baden-Baden, 93-106.
- Weber, Anne. 2020. *Annette, ein Heldinnenepos*. Berlin.
- Weber, Gregor (Hg.). 2007. *Kulturgeschichte des Hellenismus*. Stuttgart.
- Wedekind, Gregor. 2014. Schiffbruch des Zuschauers. Théodore Géricaults »Floß der Medusa« als Dekonstruktion des Historienbildes. In: *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Hg. Uwe Fleckner. Berlin, 235-253.
- Wehrli, Max. 1964. Gryphius und die Dichtung der Jesuiten. In: *Stimmen der Zeit* 90.175, 25-39.
- Weier, Sabine. Géricaults schwarze Helden. *Schirn Mag.* 23. Januar 2014. https://www.schirn.de/magazin/kontext/gericaults_schwarze_helden/ (27.2.2023).
- Weigel, Sigrid. 1983. Die geopfert Heldenin und das Opfer als Heldenin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: *Die verborgene Frau*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin, 138-152.
- Weitbrecht, Julia. 2012. ›Imitatio‹ und Imitabilität. Zur Medialität von Legende und Legendenspiel. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 134.2, 204-2019.
- Werbeck, Walter. 1996. *Die Tondichtungen von Richard Strauss*. Tutzing.

- Weski, Thomas. 2017. Über das Bild hinaus. In: *Thomas Struth*. Hg. Thomas Weski und Ulrich Wilmes. München, 11-17.
- Wetzel, Dietmar J. und Thomas Claviez. 2016. Ethik: Lyotard, Agamben und das Erhabene. In: *Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden.
- Whitmarsh, Tim 2005. *The Second Sophistic*. Oxford.
- Wiedemann, Conrad. 1984. Andreas Gryphius. In: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*. Hg. Harald Steinhagen und Benno von Wiese. Berlin, 435-472.
- Wiesing, Lambert. 2005. *Artifizielle Präsenz*. Frankfurt a.M.
- Wiesing, Lambert 2013. *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin.
- Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford.
- Williamson, Edwin. 2008. Lectura del capítulo XVIII. In: *Miguel de Cervantes. Don Quijote de la Mancha. Edición del Instituto Cervantes*. Hg. Francisco Rico. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/partes1/cap18/nota_cap_18.htm (6.11.2023).
- Willis, Jakob. 2018. *Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des Siècle classique*. Bielefeld.
- Winkler, Thomas. 2019. Salman Rushdie über sein neues Buch. »Ich bin ein erbärmlicher Prophet«. In: *taz*. 15. November 2019. <https://taz.de/Salman-Rushdie-ueber-sein-neues-Buch/!5638515/> (4.10.2023).
- Winko, Simone und Tilmann Köppe. 2008. Rezeptionsästhetik. In: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Hg. Simone Winko und Tilmann Köppe. Stuttgart, 85-96.
- Winterson, Jeanette. 2019. Salman Rushdie Updates »Don Quixote« for the Digital Age. In: *New York Times*. 3. September 2019. <https://www.nytimes.com/2019/09/03/books/review/quichotte-salman-rushdie.html> (10.10.2023).
- Wirth, Gerhard und Oskar von Hinüber (Übers.). 1985. *Arrian: Der Alexanderzug / Indische Geschichte*. Berlin.
- Wirth, Henning. 2010. *Die linke Hand. Wahrnehmung und Bewertung in der griechischen und römischen Antike*. Stuttgart.
- Wirth, Werner u.a. (Hg.). 2007. *Dynamisch-transaktional denken. Theorie und Empirie der Kommunikationswissenschaft*. Köln.
- Wlosok, Antonie. 1982. Der Held als Ärgernis. Vergils Aeneas. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 8, 9-21.
- Wlosok, Antonie. 1985. Zur Funktion des Helden (Aeneas) in Vergils *Aeneis*. In: *Klio* 67, 216-223.
- Wlosok, Antonie. 1990. Aeneas Vindex. Ethischer Aspekt und Zeitbezug. In: Antonie Wlosok. *Res humanae – res divinae. Kleine Schriften*. Hg. Eberhard Heck und Ernst A. Schmidt. Heidelberg, 419-436.
- Wolf, Simone. 1993. *Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei*. Köln.
- Wolf, Simone. 1998. Unter dem Einfluss des Dionysos. Zu einem hellenistischen Wehrrelief an Herakles. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 113, 49-89.
- Wollstonecraft, Mary. 1993 [1792]. *A Vindication of the Rights of Woman*. Hg. Janet Todd. Oxford.
- Wood, Gillen D'Arcy. 2015. *Tambora. The Eruption That Changed the World*. Princeton.
- Woodford, Susan. 1976. Heracles Alexikakos Reviewed. In: *American Journal of Archaeology* 80, 291-294.

- Wrede, Henning. 1982. Bildnisse epikureischer Philosophen. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 97, 235-245.
- Wünsche, Raimund. 1998. *Der Torso. Ruhm und Rätsel*. München.
- Wünsche, Raimund (Hg.). 2003. *Herakles – Herkules*. München.
- Wynn, Mark. 2008. Religious Emotions and Religious Experience. In: *Religious Emotions. Some Philosophical Explorations*. Hg. Willem Lemmens und Walter van Herck. Newcastle, 27-34.
- Wyke, Maria. 1997. Herculean Muscle! The Classicizing Rhetoric of Bodybuilding. In: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 4, 51-79.
- Youmans, Charles. 2014. Tondichtungen. In: *Richard-Strauss-Handbuch*. Hg. Walter Werbeck. Stuttgart, 374-442.
- Zanker, Paul. 1987. *Augustus und die Macht der Bilder*. München.
- Zanker, Paul. 1995. *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München.
- Zanker, Paul. 1997. *Der Kaiser baut fürs Volk*. Opladen.
- Zielske, Harald. 1971. Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* auf der Bühne. Zur Aufführungspraxis des schlesischen Kunstdramas. In: *Maske und Kothurn* 17, 1-17.
- Zielske, Harald. 1983. Andreas Gryphius' Trauerspiel *Catharina von Georgien* als politische ›Festa Teatrale‹ des Barock-Absolutismus. In: *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte*. Bd. 1. Hg. Bärbel Rudin. Dortmund, 1-32.
- Zilling, Henrike M. 2011. *Jesus als Held. Odysseus und Herakles als Vorbilder christlicher Heldentypologie*. Paderborn.
- Zink, Veronika. 2014. *Von der Verehrung. Eine kultursoziologische Untersuchung*. Frankfurt a.M.
- Zink, Veronika. 2019. Bewunderung und Verehrung. In: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Hermann Kappelhoff u.a. Berlin, 210-214.
- Zülch, Walther Karl. 1938. *Der historische Grünewald Mathis Gotthardt-Neithardt*. München.

Gesamtregister

Schlüsselbegriffe (s. Kap. 13) sind fett gesetzt.

- Abas I., Schah von Persien 42, 172,
180-183, 189-192, 195f., 364
- Abramov-van Rijk, Elena 162
- Abstammung, heroische 62, 82
- absurdes Theater *siehe* Gattung 129,
146-148
- Adel 42, 94, 151, 171
- Adorationsfigur 243
- Aeneas *siehe* Vergil
- Ästhetik** 10, 16f., 25-31, 39, 44, 47, 51,
59-61, 69-71, 76f., 79, 105, 107, 118,
154, 178, 199, 221, 227, 240, 262, 264,
286, 290, 301f., 305, 307, 309f., 312-314,
319f., 323, 337, 339, 343, 345f. 352,
359
- Ästhetik des Erhabenen *siehe*
Erhabenheit
- Ästhetisches Arrangement / Ästhetisch-
affektives Arrangement / Affektives
Arrangement 16f., 26-31, 44-52, 58,
60f., 64, 69, 72-78, 97, 99, 113, 123,
133, 154, 161, 167, 171, 174f., 180,
188-190, 192, 196, 199, 211, 213, 215,
218, 242, 246, 248-250, 253, 255f.,
262, 271, 279-282, 285-287, 290f., 297,
301, 303f., 307, 311-315, 317, 320-322,
331, 333, 340, 344, 349, 360
- ästhetische Grenze *siehe* Grenze
- Affekt, Affektivität 9f., 12, 14, 16f.,
19f., 22, 24, 26-41f., 44-53, 58, 60f., 64,
69, 72, 76, 79, 80f., 86-89, 92, 97-99,
104f., 107, 110f., 116, 119f., 123, 131,
133, 136, 142f., 147f., 151, 154, 157,
161-169, 171, 174-177, 180, 182, 184,
186, 188-190, 192, 196, 198f., 204f.,
207-213, 215-219, 242-246, 248-253,
255-259, 262, 264, 268, 271, 279, 281f.,
286-290, 295, 297, 301, 303f., 306f.,
309f., 312-315, 317-322, 325f., 329,
331-333, 335-340, 343f., 346f., 349-353,
355f., 358-360
- Affective Turn 17
- Affect Studies, Affektttheorie 17, 20,
24, 353
- Affective Witnessing 119, 201
- Affektansteckung 87, 256, 311f., 349,
350, 352
- affektive Intensität / Intensivierung
14, 20-26, 29f., 39, 44f., 48, 53, 64,
67, 77, 91, 105f., 109f., 114, 116,
118f., 161, 166, 168, 178, 180, 190,
213, 217, 241, 243-246, 250, 253f.,
258, 268, 286f., 290, 295, 300, 305,
307, 309, 311f., 315-318, 324, 331,
339, 341, 344-346, 349, 352, 355f.
- Affekterinnerung (*affect memory*)
289-290, 307
- Affektdynamik 289
- Affektgesellschaft (*affective society*)
20, 307
- Affektlenkung 174
- Affektpegel 34, 44, 50, 86, 157, 169,
182, 244, 256, 286, 311f., 325
- Affektpyramide 243f., 258
- Affektspirale 116
- Affizierung 10-12, 14, 16f., 19-39,
43-55, 59f., 64, 69, 71, 73f., 77, 80-102,
104-107, 109, 113f., 118-120, 122, 126,
130f., 136-138, 150f., 154, 159-161, 163,
171f., 174f., 178, 180-196, 199, 211,
220-222, 227f., 240-257, 259-261, 263f.,
284, 286f., 290-305, 307, 310-315,
318-321, 324f., 327, 329, 331-334,
337f., 340f., 344f., 347-352, 354, 359-
361
- Affizierungsdynamik 14, 19-21, 24, 26,
33, 38, 54, 98, 222, 241, 256, 284, 290-
304, 312-315
- Affizierungsstrategien 96, 102, 104f.,
132, 154, 163, 172, 174-175, 178, 180,
347, 349, 360
- Agency** 23, 31, 66, 68, 131, 209, 233,
245, 273f., 282, 285, 290, 302, 314f.,
319, 326f.

- Agon, Agonalität, agonales Prinzip 9, 23, 33, 37, 54, 62, 66, 69, 144, 156, 294f., 297, 320, 326
- Ahmed, Sara 17-19, 23
- Aitien 94
- Akteur-Netzwerk-Theorie 20, 315
- Aktivität / Inaktivität 23, 31, 65f., 69f., 75, 203, 293, 314f.
- Alexander der Große 40, 58, 70f., 328, 360f.
- Allegorie 14, 192-194, 223, 226, 228, 232, 235
- Allgemeinmenschliches *siehe* Existenz, Existenzielles
- Allwissenheit *siehe* Erzähler
- Alter 32, 42, 65, 112, 125, 136, 223, 245, 256, 259, 301, 347
- Alterität 23, 131, 142, 181, 207f.
- Amazone 42, 151, 156, 159, 170
- Ambivalenz 69, 71, 84, 86, 88-93, 124, 140, 149, 152, 176, 199, 204, 208, 218f., 222, 227, 230-233, 269, 273, 326, 329, 353
- Andachtsbild 105
- Angst 19, 41, 54, 87, 139, 142, 177, 179, 183, 187, 200, 218, 278, 311
- Anhänger, Anhängerschaft 23, 25, 147, 297, 300, 302, 361 *siehe auch* Verehrung
- Antagonismus (heroischer), Antagonist 32, 53, 85, 94, 144, 198, 201, 218, 223, 230, 292-295, 297, 302
- Anteilnahme *siehe* Erzähler
- Antiheld 80, 84, 229
- Antike 23, 44, 46, 49, 52-54, 57-79, 137, 162, 164, 173, 192, 229, 325, 328f., 330f., 343, 352, 354-356, 358, 360
- griechische Antike 21, 48, 61-71
- römische Antike 40f., 71-77, 80-100, 300 *siehe auch* Rom
- Antoniterkloster 41, 54, 101, 107f., 110
- Antonius *siehe* Heilige
- Antoniusfeuer 102, 107f.
- Appell 16, 22, 24, 35, 41, 45, 48, 53f., 69, 76, 86, 88f., 93-97, 104, 130, 137, 150, 159f., 177, 179, 190, 192f., 201, 240, 300, 316f., 321f., 338, 346, 358, 360
- Applaus, Applaudieren 152, 275, 291, 295f., 305, 307
- Archetyp 58
- Architektur, architektonische Inszenierung 30, 45, 60, 73, 194, 358 *siehe auch* Raum
- Argus 243
- Arktis 204, 209, 213
- Armida *siehe* Tasso, Torquato
- Arnolfini-Portrait 246f.
- Assistenzfigur 33, 45, 107, 109, 117, 184, 196, 301, 339
- Athlet, Athletik 62, 66f., 74, 278
- Atmosphäre 10, 27, 30f., 46, 52, 64, 72, 76, 81, 148, 211, 311, 317f., 329, 349
- Attar, Fariduddin, *Die Konferenz der Vögel* (12. Jhd.) 128f., 147
- Attribute (von Helden) 65, 67, 193, 228, 238, 288, 328
- Bogen 64, 75, 193
- Keule 64f., 68, 74
- Aufführung, Aufführen, Vortrag 10, 31, 34, 36, 46, 49, 127, 132f., 144, 151f., 157, 160-168, 171, 173, 194-196, 272f., 281, 287, 292, 305, 313, 317, 325, 329f., 341f., 347, 357
- Aufmerksamkeit 9, 17, 21-24, 25, 30, 32, 37, 44, 61, 64f., 76, 78, 201, 216, 245, 249, 254, 256f., 263, 265, 270, 280-282, 290, 295, 309, 319-321, 327, 329, 331, 340, 357
- Auftritt 35, 49, 86, 144f., 151, 180, 264-285, 294, 319, 320f., 329, 345
- Augustus (römischer Kaiser) 41, 53, 81, 84, 94-100
- Aushandlung 16-18, 20, 26f., 54, 81, 98, 175, 198, 271-276, 278, 284
- Autoheroisierung *siehe* Heroisierung
- Autor(schaft) 41, 97, 99f., 123, 126, 128, 130, 139f., 149, 190, 211, 214-216, 225, 248f., 254, 305, 315, 334, 347
- Autorität 175, 234, 269, 276, 306
- Außerordentlichkeit 9, 17f., 22f., 31-33, 37, 61, 64, 69, 222, 286, 319, 341

- Ballade *siehe* Gattung
Ballhausschwur *siehe* David,
 Jacques-Louis
 Barock 58, 125, 141, 172-197, 245, 336,
 347f.
 Barrikade *siehe* Raum
 Beethoven, Ludwig van 128, 134, 198,
 358
 Beifall *siehe* Applaus
 Bestrafung *siehe* Recht
 Betrachter:in 12, 45, 78, 101, 104-106,
 110, 112-116, 118-120, 240, 243-261,
 323 *siehe auch* Publikum
 Bewährung(sprobe) 125, 139, 147, 149,
 174, 194, 230, 234-236, 238, 289
 Bewegen (*muovere*), Bewegung 12, 16, 19,
 22f., 30f., 34f., 68, 79, 96, 109, 114, 151,
 163f. 167-169, 175, 232, 235, 252, 274,
 284f., 296, 300, 312, 332, 345, 349f., 357
Bewunderung 9, 19, 24f., 33, 41, 47, 57,
 69, 74, 78, 94, 99, 115, 123, 132, 136,
 184, 188, 199f., 203, 208, 288, 291, 293,
 297, 299f., 311, 321-324, 331, 333, 356f.
siehe auch Verehrung
 Bildkomposition 118f.
 Bildung, Bildungsideal 76f., 191, 207,
 238f., 299, 336, 347
 Biografie 42, 102, 286, 291
 Biopic 286-307, 325
 Black Lives Matter 288
 Blick, Blicklenkung 11f., 14, 36, 38,
 46, 50, 57, 64, 68, 70, 75, 78f., 87, 94,
 105, 113f., 117, 139, 142, 240, 244f.,
 249-251, 255, 259, 261f., 264, 291, 295,
 298f., 331, 357
 Blumenberg, Hans 39, 261
 Böhme, Gernot 25, 30, 310, 317
 Bogen *siehe* Attribute
 Bouchage, François Joseph Du 242
 Bouillon, Gottfried von 151
 Breslau 194
 Brexit 44, 304-307
 Birgitta von Schweden 102, 110
 Bühne, Bühnenbild 36, 45, 113f., 118,
 172, 174f., 179f., 184, 187, 190, 192,
 194, 196, 271f., 276, 279, 281f., 292f.,
 321
 Burke, Edmund 96f., 214, 323, 326
 Byron, George Gordon, Lord 43, 52,
 54, 198-206, 211, 215, 217
 »Prometheus« (1816) 43, 52, 54,
 198-204, 206, 211
 Camões, Luís de 98
 Campbell, Joseph 33, 342
 Carlyle, Thomas 99f., 330
 Carter, Tim 152, 155, 157, 161f.
 Catharina (Keteva), Königin von Geor-
 gien und Heilige 41, 172-197
 Cervantes, Miguel de 42f., 46, 53f.,
 122-150
Don Quijote de la Mancha
 (1605/1615) 42, 46, 54, 122-150
 Christentum *siehe* Religion
 Christus 49, 50, 54, 83, 100-121, 176,
 277-279, 286-88, 297, 223, 228f., 237,
 321, 328 *siehe auch* Imitatio Christi
und Passion Christi
 Churchill, Winston 44, 47, 49, 51f.,
 286-307
Churchill (Film, Regie: Jonathan
 Teplitzky, 2017) 44, 47, 49-52, 286-307
 Clorinda *siehe* Monteverdi, Claudio *und*
 Tasso, Torquato
 Comics *siehe* Medien
Compassio / Compassione 31, 104, 110,
 151, 157, 160, 171, 338
concitato genere 164, 167-269
conquista / reconquista 141f.
 Corbard, Alexandre 248
 Corneille, Pierre 195, 336
Darkest Hour (Film: Regie, Joe Wright,
 2017) 44, 47, 49-52, 286-307
 Darstellungsmodi 31, 34-38, 51f., 116,
 124, 251, 257, 263, 331, 333, 341f., 345,
 347
 David 254-256, 331
 David, Jacques-Louis 9-51, 290, 349
Ballhausschwur 9-51, 290, 349f.
 Deheroisierung *siehe* Heroisierung
 Deixis 106, 119, 139, 176, 317
 Demokratie 34, 40, 44, 219, 259, 289,
 297, 305-307

Denkmal, Denkmalsturz 60, 288
 Deutsches Kaiserreich 125, 145
 Dialogizität 46, 109, 118, 122-150, 316, 334f.
 Dichter 42 f., 89, 93, 95, 99f., 161 f., 199, 215
 Heroisierung 99, 200-205
 Kanonisierung 41, 99
 Diderot, Denis 253f.
 Distanz 29, 32-34, 36, 45, 84-51, 53, 60, 64, 66, 69, 96, 97, 127, 148, 150, 171, 184, 211-216, 241, 244, 248, 254, 256, 262, 264, 286, 288, 298-301, 323, 331, 333, 337f., 341, 345, 351f.
Don Quijote de la Mancha (1605/1615) *siehe* Cervantes, Miguel de
Don Quixote (1897) *siehe* Strauss, Richard
 Drastik 102, 110, 112, 120, 159, 183, 186, 188, 191
 Dürer, Albrecht 109, 114-117, 121
 Durchhaltevermögen 286, 289
 Effektsteigerung 76
 Einnischung *siehe* Erzähler
Eklogen (ca. 39 v. Chr.) *siehe* Vergil
 Emotionalisierung 44, 47, 50, 90, 178, 188, 286, 295, 300, 305, 307, 311, 316
Empathie/Sympathie 12, 24, 32, 34, 46, 76, 88-90, 104, 150, 159, 171, 175, 180f., 185, 201, 211, 216, 225, 299, 301, 311, 321, 323, 332-334, 336, 338f. *siehe auch* Identifikation, Katharsis, Affizierung, Affektansteckung
 Empfindungsstruktur *siehe* *Structures of Feeling*
 Entwicklungsroman *siehe* Gattung
 Epiphanie 34, 63f., 69, 321, 345
 episch *siehe* Epos
 Episode 42, 52, 83, 85, 87f., 125, 127-134, 136-148, 152, 155-157, 170, 224, 287, 297-300
 Epos, episch 38, 40, 42, 45f., 49, 52f., 80-100, 152, 154f., 157-161, 163, 165, 170, 229, 264, 325, 342f., 352, 358f.
 epische Bauform / Techniken 80, 86
 Nationalepos 80-100

Erhabenheit, Erhabenes, das Erhabene 19, 32, 34, 37, 41, 45f., 64f., 69, 83, 85f., 96f., 99, 123, 189, 211-213, 234, 244, 255f., 264, 293, 311, 318, 323-325, 329, 331, 337, 343, 345, 349, 352, 356f.
 Erinnerung 10, 13, 60, 71, 87, 92f., 100, 113, 135, 137, 259, 297, 310, 355
 kulturelle / kollektive Erinnerung 172, 220, 250, 258, 287, 289, 293, 301
 siehe auch Affekterinnerung (*affect memory*)
 erlebte Rede *siehe* Erzähler
 Erlösung *siehe* Religion
 Erotik (Liebeskampf) 31, 66, 173
 Erster Weltkrieg *siehe* Krieg
 Erwartung 22, 25, 29f., 34, 47, 68, 188, 224, 230, 241, 243-251, 257f., 292, 295, 304, 318, 320, 325, 337, 356-358
 Erwartungshorizont 28, 61, 66, 69, 73, 321, 357
 Erzähler, Erzählstimme, Erzählerfigur 47, 83, 86, 88-93, 97f., 123, 130f., 133, 138f., 151, 154, 159-161, 164-169, 171, 209, 225, 228, 236, 242f.
 Allwissenheit 94, 139
 Anteilnahme 34, 46, 50, 53, 91, 106, 110, 151, 157, 159, 175, 185, 188, 338
 erlebte Rede 91
 overt narration (Einmischung) 93
 Erzählung, Erzählen, Geschichte 17, 20f., 23, 28, 31, 34-36, 40f., 51-54, 61f., 65, 75f., 81, 83, 85, 87-90, 93-96, 99, 122, 126-129, 131-134, 136, 149f., 152, 156, 160f., 165, 175, 185, 199, 203f., 208, 211, 215f., 221f., 226f., 229f., 235, 237, 271, 274f., 277, 287, 290f., 298, 300, 302, 315f., 322, 330, 332, 337, 342f., 345, 347, 349, 357
 große Erzählung (*grand récit*) 96
 Erzählpotenzial 75
 Ethnie 141, 155, 298
 Ethos 25, 237, 294, 296, 299, 304, 322, 343f.
 Evidenz 35, 38, 44, 77, 88, 118, 251
 Evozieren 16, 23, 31, 34-37, 45, 49f., 52, 64f., 69f., 74, 104, 108, 119, 128, 143, 186, 207, 215, 218, 228, 240f., 246f.,

- 249, 253, 257, 264, 272, 290, 293, 311, 316f., 324, 329-331, 339, 342-349 *siehe auch* Zeigen
- Exil *siehe* Politik
- Existenz, Existenzielles 19, 62, 84, 92f., 178, 183, 189f., 202, 333
- Expressivität 58
- Exzess, heroischer 199, 205f.
- Fantastik, das Fantastische 34, 43, 46, 124, 137f., 140, 142, 147, 150
- Faszination 23, 42, 55, 57, 69, 93, 124, 150, 171, 198, 214, 218-233, 327, 333
- Feind, Feindschaft 23, 42, 51f., 81, 85, 87, 93, 123, 137, 139, 142, 144, 151f., 157-159, 170f., 189, 289
- Fernsehen *siehe* Medien
- Festtagsseite 103, 114, 117
- Figurenkonstellation 32, 128, 230, 140, 231, 267, 276-279, 284, 321
- Fiktionalität 32, 35, 105, 123, 125, 131, 211, 230, 288, 316
- Film *siehe* Medien
- Filmmusik *siehe* Musik
- Floß der Medusa* *siehe* Géricault, Théodore
- Form 14, 21, 22, 26f., 34-38, 40, 44, 51, 53, 60, 64, 68, 71, 73, 76, 85-97, 113, 116, 125, 133f., 143, 150, 167-169, 177, 204, 211, 221f., 225, 227f., 233, 235, 241, 243, 250, 263f., 271, 273, 277, 282-285, 287, 319f., 332f., 345, 355, 358, 360 *siehe auch* Klassik
- Foto, Fotografie 43, 47, 50f., 79, 240-264, 270, 283, 290f., 319, 331
- Frankenstein Adaptionen *siehe* Shelley, Mary
- Französische Revolution 10-17, 22, 101f., 214, 224, 228, 245, 261, 329
- Freiheit *siehe* Politik
- Frieden 54, 95, 98, 152, 159, 290, 294
- Führung 41, 44, 100, 287f., 293, 303f.
- Fürstenspiegel 95
- Galleria dell'Accademia 254, 259
- Gattung**, Genre 16, 28, 34, 38, 53, 80, 85f., 92, 98, 122, 124-126, 133, 139, 152, 154, 163, 171, 186, 190, 211, 229-230, 233, 235, 241, 243, 245f., 250-252, 256-258, 260, 286, 316, 319, 325f., 334, 337, 342, 347, 351f., 357f.
- absurdes Theater 129, 146-148
- Ballade 52, 162, 299
- Drama 23, 45, 49f. 139, 151-197, 199, 217, 229, 288, 326, 339, 348, 353
- Entwicklungsroman 229
- Gothic*, Schauerroman 199, 204-219
- Groteske 220-239
- Instrumentalkonzert 127, 134
- Märtyrerdrama, Märtyrertragödie 41, 45, 50, 172, 173, 178, 180, 339
- Metaroman 124
- Ode, pindarische 43, 54, 200-204, 206, 211
- Oper 36, 42, 104, 124, 128, 154, 161, 194, 347
- Parodie 53, 122, 124-126, 132, 142
- Pikareske 229
- Ritterroman 38, 42, 122, 125f., 134, 137
- Roman 28, 34, 42f., 46f., 49f. 52-55, 122-150, 199, 204-219, 220-239
- Satire, Satyrspiel 42, 134, 136, 145-147, 182
- symphonische Dichtung/Tondichtung 40, 124f., 127, 133, 145
- Trauerspiel 41, 83, 145, 172-175, 178, 180, 189f., 194-196, 244, 321, 325, 335f., 339, 343, 352, 360 *siehe auch* Epos
- Gefühl 9, 19, 27, 32, 41, 46, 95, 97, 108, 119, 132, 157f., 171, 205, 207, 211, 214, 286, 289, 292f., 299-301, 305, 307, 310f., 324, 332f., 337, 339f. 343f., 353, 359
- gemischtes Gefühl *siehe auch*
- Erhabenheit 96, 323
- Lebensgefühl 41, 95
- Mitgefühl 43, 151, 171, 200f., 204, 292
- nationales Gefühl 45, 96, 307
- Gefühls- / Affektansteckung 87, 311f., 326, 332f., 349f., 353 *siehe auch*
- Affizierung, Affekt

- Gegenspieler:in 173, 180f., 183, 189,
196, 274, 276
- Gegnerschaft *siehe* Agonalität
- Gender, Geschlecht, Geschlechterrollen
7, 43, 57, 66, 68, 79, 88, 112, 129, 155,
180, 206, 221, 223, 256, 259, 277, 298,
327, 347 *siehe auch* Maskulinität und
Weiblichkeit
- Generation 23, 43, 225, 231, 299, 347
- Genre *siehe* Gattung
- Georgica* (ca. 29 v. Chr.) *siehe* Vergil
- Geräusch 130, 133, 140, 143-146, 148,
169
- Géricault, Théodore 43, 47, 52, 240-264
Floß der Medusa 43, 240-264
- Gerôme, Jean Léon 245
- Geschichte 10, 41, 52-54, 79, 81f., 84,
89, 93-95, 98-102, 104, 106, 118, 141,
151, 156, 220f., 224, 226, 228, 232, 236,
240-265, 277, 279f., 307, 314, 328, 330,
336f., 343, 355f.
- Utopie 222, 234f., 239
- Zukunft 16, 22, 29, 34, 44, 46, 54, 66,
70, 79, 86, 94, 98, 107, 198, 224, 229,
233, 237, 243, 266-267, 271, 276
- Gesellschaft 7, 9f., 16-22, 24, 26f.,
39, 42f., 47, 53f., 81f., 84, 95-98,
100, 123-125, 141, 146-147, 200, 204,
210, 215, 219, 223f., 226f., 229, 232,
234, 238f., 244, 257f., 260, 271, 282,
284f., 301, 307, 313, 325, 327, 329,
340, 349, 358f.
- Gesellschaftlicher Aushandlungsprozess
16, 271
- Gesetz *siehe* Recht
- Geste 12, 31, 106, 133, 289, 291, 296,
303, 311, 350
- Gestimmtheit 27, 30, 318, 359
- Gewalt** 10f., 22, 31, 50, 60, 71, 74, 98,
118f., 138, 142, 144, 147, 178, 180,
182, 184, 204, 206, 209, 218, 239, 245,
251, 310, 326f., 351, 361 *siehe auch*
Kampf
- Giesen, Bernhard 338
- Glanz** 31, 37f., 50f., 62, 66, 99, 118, 137,
145, 297, 304, 310, 319, 328f., 331, 341,
345, 355, 357
- Gloriole 115f., 328
- Glück 62, 70, 83, 86, 88-90, 157, 159,
209, 325
- Glykon aus Athen (Bildhauer) 66, 71,
74, 76
- Godwin, William 210, 214
- Goliath 254f., 331
- Goltzius, Hendrik (Zeichner) 78
- Gothic* *siehe* Gattung 217
- Goya, Francisco de 235
- Grandville, Jean-Jacques 252f.
- Grenzüberschreitung, heroische *siehe*
Transgression
- Grenze 9, 19, 22, 33, 38-40, 52, 58, 60,
66, 104, 106, 113, 127, 130, 152, 154,
157, 184, 190, 222, 232, 238, 253, 258,
264, 268, 270, 280, 298, 302, 310, 312,
324, 332-334, 339, 353, 357
ästhetische Grenze 60, 104, 106, 190,
312, 332
- Griechenland 40, 53, 58, 61, 63f. 66f.,
76f., 99
- Gries, Johann Diederich 152
- Größe** 13, 29, 31, 37f., 40, 43, 45, 48,
50f., 57, 60, 64f., 69f., 72f., 78f., 92,
94, 96, 99, 101, 109, 210, 116, 137, 141,
149, 188, 248f., 254f., 258, 264, 274,
279-281, 285, 287, 289, 291, 319, 323,
330-332, 345, 349f., 357
göttliche Größe 188
- Größenirritation 72
- Groteske *siehe* Gattung
- Großbritannien 44, 214, 216, 287-289,
304, 306
- Grünewald, Matthias 41, 54, 101-121
- Gryphius, Andreas 41, 45f., 50f., 54,
172-197
- Hagioheroik 172-197, 339, 355, 361
- Haltungsheroismus 42, 178f., 186
- Handlungsmacht / Handlungspotenz
siehe Agency
- Heilige(-nfiguren) 40, 54, 96, 101f., 107f.,
113f., 116, 151, 155f., 172, 175f., 178f.,
186, 190, 196f., 221, 237, 322, 328,
354f.
- Hl. Antonius 101-103, 107f., 113

- Hl. Georg 151, 155f.
Hl. Hieronymus 102
Hl. Katharina von Alexandria 54,
179, 197
Hl. Sebastian 101, 113
siehe auch Catharina (Keteva), Königin
von Georgien und Heilige
Heldennarrativ 122, 175, 209, 335f.
Heldenreise 33, 51, 125, 135, 147, 232,
235, 237f., 342
road narrative 130
Queste 125, 129, 131, 135, 137
Heldentod *siehe* Tod
Hellenismus (Epoche) 58, 70, 96
Herakles, Hercules 34, 40, 44f., 49f.,
52f., 57-79
Herakles Farnese (Statue) 40, 41f., 44f.,
50, 52f., 57-79
Hercules Caserta (Statue) 73, 75
Hercules Farnese (Statue) 41, 44, 52-54,
57-79
heroic age / heroisches Zeitalter 100
heroische Qualitäten 22f., 37, 58, 76,
141, 228, 331, 333
heroisches (Figuren-)Handeln 22, 27,
33, 36, 47, 80, 139, 140, 158f., 174, 175,
188, 238, 274, 295, 326, 329, 332, 339,
346
Heroisierung 9-12, 14, 16-18, 20-34,
38-41, 43-45, 47-54, 57-79, 83, 97,
99-121, 126, 133, 139-141, 198-204,
206-209, 211, 219, 221f., 224f., 227f.,
230, 233, 236, 242f., 246, 249-254,
256-258, 260-264, 270f., 275f., 278,
284-286, 288, 290f., 301-304, 307, 310,
312, 314-316, 319f., 322, 325-327, 331,
337, 340-342, 347-349, 358, 360f.
Autoheroisierung 54, 122, 137, 211,
215
Deheroisierung 43, 60, 79, 124, 126,
132f., 136, 139-141, 200, 221f., 230,
233, 246, 249, 257f., 302, 318, 323f.,
337f., 341, 361
Neuheroisierung 61, 286, 307
Heros, griechisch 40, 52f., 57-79,
96, 99
Hieratik 64f.
- Hieronimus *siehe* Heilige
Historienbild 44, 105, 240-264, 324,
331
Hörspiel *siehe* Medien
Homer 32, 52, 62, 80, 82, 85, 90, 94,
100, 161, 328, 361
Ilias 32, 52, 62, 80, 82, 94, 342
homerisches Heldenideal 52
»Horatius« (Gedicht) *siehe* Macaulay,
Thomas Babington
Hortus conclusus 114, 119
Hugo, Victor 43, 47, 50, 54, 220-239
Les Misérables (1862) 43, 47, 50f., 54,
220-239
Hugues Duroy de Chaumareys 242
Hybris 203-206, 217
- Identifikation** 9, 21, 23, 25, 30, 32,
34-37, 40, 45-50, 69, 74, 76, 87f.
90f., 95, 99, 108, 110-112, 120, 135f.,
151, 154, 157, 160, 167, 175, 184,
199-204, 207, 211f., 214, 225f., 246,
266, 277, 283, 302-304, 311, 322, 327,
331-334, 336, 338, 342, 347, 352f.,
360
Identität (nationale / soziale / kollektive)
19, 81, 96, 145, 232, 261, 286, 289
Ikone, Ikonisierung 18, 29, 39, 53, 57,
74, 77-79, 104, 107, 113, 117, 126, 162,
194f., 234, 254, 256, 259, 286, 289, 302,
321, 356
Ilias *siehe* Homer
Imagination 16, 18, 93, 116, 123,
127-128, 142-144, 157, 212, 220, 316f.,
333
Imaginäres, das Imaginäre 124, 139, 192,
208, 240, 246, 255
Imitatio Christi 107, 172, 178, 338, 355
Inaktivität *siehe* Aktivität
Inkongruenz 132, 144, 146, 149, 227,
337f.
Inspirieren, Inspiration 256, 259, 272,
286, 300, 303f., 310
Instrument 133, 144, 146, 151, 161, 164,
167-171
Instrumentalkonzert *siehe* Gattung
Instrumentalmusik 36, 52, 127

Inszenierung 11f., 29, 35, 36, 49, 53,
 59f., 64, 70, 75-78, 100, 109, 114f., 118,
 134, 154, 171, 174-175, 190, 196, 217f.,
 237, 242, 247, 250, 256, 275f., 278, 282f.,
 285, 291f., 296, 298, 300, 304, 307, 320,
 349, 355
Intertextualität 31, 38f., 52-55,
 122-150, 186, 222, 230, 293, 299, 334f.
 Inter- / Transmedialität 37, 104, 126,
 150, 154, 222, 340f.
 Ionesco, Eugène 129, 146
Rhinocéros (1959) 129, 146
 Ironie 70, 127f., 133, 280
 Iser, Wolfgang 28, 61, 89, 105, 244, 316

 Jauß, Hans Robert 28, 69, 322, 342
 Jerusalem 152, 166 *siehe auch* Tasso,
 Torquato
 Jesus Christus *siehe* Christus
 Johnson, Boris 288, 293
 Jugend 62, 65, 87, 95f. 147, 223, 254,
 265, 277, 292, 294, 299, 303, 328
 Justiz *siehe* Recht

 Kampf 23, 33, 43, 62, 66, 73, 81, 85-87,
 94, 123, 125, 129, 132f., 135f., 138, 141,
 144f., 147f., 151f., 154-160, 165-171,
 190, 196, 200, 202, 223, 228-230, 234,
 237f., 254, 284, 290, 293-295, 297, 299,
 305, 327, 354f., 359, 361 *siehe auch*
 Gewalt *und* Zweikampf
 Kanon/Kanonisches 41, 67-69, 74, 108,
 216, 299, 353 *siehe auch* Dichter
 Kanonisierung 41, 66f., 99, 354
 Karikatur 252, 261
 Karnevaleske 231, 235
 Kassel, Landgräflicher Park 58
 Katharina von Alexandria 54, 179, 197
Katharsis 323, 335f., 338
 Kemp, Wolfgang 245, 316
 Keule *siehe* Attribute
 Kind(heit) 12, 62, 102, 114, 119, 128, 130,
 155f., 179, 187, 223, 231, 237, 302f.
 Kino 26, 28, 47, 220, 286-288, 293,
 295f., 299, 302-305, 307, 329, 341
 Kirche 12, 28, 37, 99, 101f., 107f., 111,
 113, 172

Klassik, Klassisches, »klassische Form«
 41, 53f., 76f., 80-100, 123, 127, 160,
 175, 199f., 204, 208, 243, 296, 307, 325
 Klassizismus 41
 Klimawandel 219
 Körper 19, 24f., 31, 35f., 41, 57-79, 101,
 105, 108-110, 112-114, 116-118, 144,
 162, 182f., 203, 206f. 223, 243f., 252f.,
 273f., 278, 280, 283, 285, 293, 295f.,
 298, 310f., 317f., 326, 329-332, 340,
 345, 350f., 357
 männlicher Körper 41, 57-79
 Körperkanon 67
 Körperkraft 66, 69
 Körpersprache 36, 294
 Kolesch, Doris 162, 167
 Kollektiv-Held 12, 18f., 22, 29, 46, 49,
 223, 233, 290, 329
 Kolonialismus 144
 Kolossalität 58f., 64, 70, 78, 331
Komik 42, 46, 122-150, 285, 301, 337f.,
 347, 350, 361
 Konfiguration 54, 86, 88f., 97f., 109,
 133, 173, 175, 180f., 194, 196, 220,
 226f., 231, 359
 Kontrast(-ästhetik) 11f., 31f., 35, 38, 45,
 51, 64, 66, 69-71, 74, 76-77, 79, 101-121,
 124f., 133-136, 144, 174, 180-189, 194,
 196, 217, 320, 328f., 331, 361
 Krämer, Sybille 162, 167
 Kreuzestheologie 102, 105, 112
 Krieg 41f., 45, 52, 54, 81, 85f., 92, 95,
 97f. 117f., 120, 138, 144f., 151f., 155f.,
 170, 172, 178, 251, 276, 278, 286-307,
 354, 361
 Erster Weltkrieg 104, 120, 288, 302,
 361
 Zweiter Weltkrieg 44, 52, 286-307
 Kriegsheld 290
 Krise 7, 22, 40-44, 93, 108, 126, 148, 150,
 155, 177, 188, 198, 233, 238, 242, 257,
 287-289, 304, 307, 324, 337
 Kultbild 63f., 106, 108
 Kupferstich 78, 116, 194-196

 Landschaft 21, 32, 34, 206, 211-214, 264,
 302, 358

Latour, Bruno 20, 315
 Lebensgefühl *siehe* Gefühl
 Leerstelle 47, 89, 100, 105, 240-264, 316f.
 Legende 54, 142, 175, 179, 223, 354, 361
 Leiblichkeit 21, 32, 35 *siehe auch*
 Körper
 Leid, Leiden 9, 31f., 41, 45, 50, 54, 81-84, 92f., 96-97, 101-121, 159-161, 172-197, 198-201, 203, 214, 226, 238, 243f., 249, 251, 257, 261, 286, 326, 338f., 343, 354, 360 *siehe auch* Mitleid
 Leidenschaft 165, 168, 181, 183, 188, 196, 214, 310, 339, 343 *siehe auch* Pathos
 Leidenschaftlichkeit 180, 184, 187, 286
 Leistungsfähigkeit, -kraft 40, 62, 69, 71, 330
Les Misérables (1862) *siehe* Hugo, Victor
 Liebestod *siehe* Tod
 Lichtmetaphorik 114-118
 Liszt, Franz 125
 Longin (eig. Pseudo-Longin) 99f., 343
longue durée 242, 356
Lord of the Rings 34
 Louvre 10, 12, 43, 47, 49, 52, 240-264
 Ludwig XIV. (König von Frankreich) 100, 329
 Lukan 98
 Luther, Martin 102, 116, 173, 186
 Lyrik, Lyrisches 42, 86, 88, 91-93, 182, 199-204
 Lysipp aus Argos (Bildhauer) 57, 63-71, 74, 76, 79
 Macaulay, Thomas Babington 52, 299
 »Horatius« (Gedicht, 1842) 52, 299f.
 Madrigal 42, 151-171
Madrigali guerrieri, et amorosi (1638) *siehe* Monteverdi, Claudio
 Manet, Édouard 245
 Martyrium 45f., 172-197
 Märtyrerdrama, Märtyrertragödie *siehe* Gattung
 Maskulinität, Männlichkeit 41, 43, 53f., 57, 62, 66f., 69, 74, 76, 78f., 129, 156, 180, 199-201, 204, 206, 209, 211, 214, 216, 254, 276, 278, 327 *siehe auch*
 Gender

Massumi, Brian 17, 21, 24
Materialität 31, 37, 65, 74, 116, 206, 324, 340-342
 Maxentius (römischer Kaiser) 179
Medialität 17, 27f., 31, 37, 40, 48, 60f., 77, 79, 104, 109, 122, 124, 126, 150f., 153f., 168, 172, 174f., 178, 190, 220-222, 249-254, 261-264, 271, 274, 279, 280, 283f., 287, 301, 319, 340-342, 344, 347, 348f.
 Medien 17, 29, 37f., 48, 52, 122, 125-127, 130, 147, 220, 251, 258-260, 265, 270f., 277, 279-284, 305, 313, 321, 336f., 340-343, 345-348, 351, 355
 Comics 40, 124, 129, 220, 355, 360
 Computerspiel 220
 Fernsehen 33, 42, 125, 135, 220, 226, 266
 Film 10, 27, 33f., 38, 40, 44, 47, 49-52, 80, 124f., 129, 135, 219f., 265f. 270, 277, 280, 286-307, 325, 329, 331, 334, 340f., 355, 357, 358
 Hörspiel 220
 Musical 124, 128, 220
 Theater 10, 14, 26, 28, 36, 124, 129, 146, 159, 161f., 172-197, 217-220, 234, 320-322, 331, 335f., 341, 347, 349, 357
 siehe auch Inter-, Transmedialität
 Meditationes 111
 Melancholie 93, 122, 140, 144, 149, 245
 Menschlichkeit 19, 21f., 31f., 40, 45f., 50, 58, 61f., 69, 76, 84, 92f., 147, 160, 162f., 167, 177, 184, 187, 192, 198f., 201, 206, 222, 238, 242, 244, 251f., 264, 273, 284, 310, 313-315, 317f., 320, 324, 332, 337, 339f., 346, 352, 354, 360 *siehe auch* Übermenschlichkeit
 Mentorfigur 33
 Michaelangelo 254
 Milton, John 207f.
 Paradise Lost (1667/1674) 207f.
 Mimesis, Mimese, mimetisch 34, 36f., 168-170, 246, 333, 351
mise en abyme 142

- Mitleid / Mitleiden 19, 34, 83, 112, 120, 184, 200, 214, 244, 325, 333f., 338f.
siehe auch compassione
- Mittlerfigur 33, 50, 78, 94, 112, 301, 331, 347, 354
- Modalität** 31, 36, 313, 340-342
- Multimodalität, multimodal 38, 151-171
- Moderne 41, 48, 57, 60, 84, 104, 125, 127, 145, 149, 219, 234f., 243, 245, 250, 252, 319, 321, 355
- Monarchie 40f., 71, 95, 226, 361
- Montaigne, Michel de 139
- Monteverdi, Claudio 42, 46, 50, 52, 151-171
Madrigali guerrieri, et amorosi (1638)
 151-171
 Clorinda 42, 151-171
 Tancredi 42, 151-171
 Testo (Erzähler) 151, 154, 160f., 164-171
- Monumentalität 9, 78, 98, 223, 225, 229, 240, 244, 258, 350
- muovere* *siehe* Bewegen
- Musical *siehe* Medien
- Musik 10, 21, 27, 32, 34, 36-38, 42, 46, 49, 52f., 104, 122-171, 194, 216-218, 295f., 298, 302, 329, 331, 334-337, 341, 351, 357
 Filmmusik 295f., 298, 302, 341
- Multimodalität *siehe* Modalität
- Muskeln, Muskulösität 57-59, 66-69, 74, 78f., 187, 210
- Mut 9, 13, 87f., 137, 147, 183, 193, 223, 286, 299
- Mythos 10, 33, 34, 52, 74, 81, 100, 198, 204
- Nacktheit 40, 57, 59, 66f., 72, 74, 76, 195
- Nähe 34f., 37, 45, 49-51, 63-65, 69-72, 171, 202, 211, 241, 251, 264, 277f., 331, 345, 352
- Napoleon 43, 223f., 229, 231, 235, 322, 361
- Narrativität**, narrativ 34, 49, 51, 65, 74-76, 86, 94, 97, 106, 119, 122, 130f., 133, 171, 175, 178, 209, 211, 216, 219, 229, 243, 284, 291, 304, 319f., 327, 335, 337, 342-344, 347, 352, 355, 360 *siehe auch* Erzählung
- musikalische Narrativität 125, 133
- Nation 14, 45, 82, 104, 120, 142, 152, 240, 242f., 250, 259, 261, 263, 283f., 286, 289, 293-295, 300, 303-307, 354, 357, 361
- Nationalepos *siehe* Epos
- Nationalheld: in 82, 354, 361
- Natur 12, 32, 37, 90, 96, 200, 204-207, 210, 213-216, 218, 323f.
- Nemesis 200, 203f., 206, 292
- Neuheroisierung *siehe* Heroisierung
- Neustoizismus 174, 178
- Neuzeit, Frühe 41f., 54, 57, 89, 92, 134, 140f., 174, 176, 254, 338, 345, 352, 358
- Newman, Barnett 263f., 324
Vir Heroicus Sublimis (1950/1951)
 263f., 324
- Nikodemus-Evangelium 114
- Octavian *siehe* Augustus
- Ode, pindarische *siehe* Gattung
- Oper *siehe* Gattung
- Opfer 32, 47, 84, 89, 98, 108f., 112, 118, 142, 180, 192, 198, 205f., 209, 227, 230, 233, 236f., 244, 286, 290, 326, 338, 353
- Originalität 230
- Othering / das Andere *siehe* Alterität
- Palazzo Farnese *siehe* Rom
- Palazzo Mocenigo *siehe* Venedig
- Paris 11, 223f., 229, 234, 236f., 240, 252f., 259
- Parodie *siehe* Gattung
- Passion Christi 111, 119, 186, 287
- Pathos**, pathetisch 12, 14, 30f., 33, 37, 47, 52, 85f., 91, 96, 135, 171f., 188, 196, 225, 227, 246-254, 290, 296, 299f., 311, 336, 343f., 352, 355
- Pathosformel 39, 244f., 250
- Patriotismus *siehe* Politik
- Paulus Eremita 102
- Peakes, Richard Brinsley 217f.
- People of Colour 244

Performativität 36, 49, 140, 174, 184,
 192, 197, 221, 227, 275, 292, 320f., 331,
 345, 347, 352 *siehe auch* Aufführung
 Personalisierung 306
 Personifizierung, Personifikation 195,
 228, 273, 322
 Perspektivierung, perspektivisch 13,
 34, 38, 46, 123f., 129, 186, 199, 229,
 316, 342
 Petrarkismus, petrarkistisch 181-183
 Pflicht 53, 82f., 94, 95, 179, 182, 205,
 303
 Pietà 244, 251
 Pikareske *siehe* Gattung
pizzicato 169
 Polarisierung 9, 23, 25, 33, 47, 94, 175,
 180, 201, 218, 230, 232, 244, 267, 275,
 304, 312, 320 *siehe auch* Agonalität
 Politik 16-18, 22, 42-44, 60, 68, 83f.,
 95-97, 99, 145, 147, 152, 172, 174, 176,
 178, 181, 188, 210, 214, 216, 225f., 234,
 239, 242, 245, 280, 284, 286-307, 318,
 328
 Exil 50, 225f., 242, 274, 279, 285, 361
 Freiheit 95, 223, 238, 266f., 274, 285,
 289, 306
 Patriotismus 138, 294, 353
 Politiker:in 44, 47, 51, 188, 225,
 286-288, 298, 304, 306f.
 Revolution, Revolutionäre 43, 95,
 210, 222f., 226, 231, 234, 237f., 334f.
siehe auch Französische Revolution
 Staat 43, 48, 95, 230, 234, 267-269,
 271, 284
 Volk 10, 13f., 18, 22, 29, 46f., 52, 71,
 83, 90, 93-95, 156, 179, 223, 232,
 236, 243f., 286f., 289f., 292, 297-300,
 303f., 307
 Polyphonie 88f., 123, 215
 Polytheismus 62
 Ponderation, ponderiert 68
 Postheroismus 84, 93, 96, 257, 282, 355
 Postmoderne 43f., 130, 260, 309, 324
 Präfiguration / Postfiguration 14, 24,
 31, 38f., 41, 52-54, 60, 76, 95, 179, 184,
 186, 196f., 274, 276-279, 284, 299, 316,
 334

Praetorius, Michael 162-163
Präsenz 28, 31, 35f., 38, 45, 49-51, 60,
 64f., 70, 79, 90, 100, 106, 116, 139f.,
 143, 213, 225, 228, 238, 246-248,
 271-275, 278f., 281, 285, 328, 331,
 344-347
 Priester *siehe* Religion
 Prinzipat 41, 81, 95
 Prolog 45, 173, 189, 190-192, 194, 196
 Prometheus 43, 46, 50, 52, 54, 125,
 198-219 *siehe auch* Byron, George
 Gordon, Shelley, Percy Bysshe *und*
 Shelley, Mary
 Prophet *siehe* Religion
Publikum 9, 10, 12f., 16, 27f., 32, 34,
 36, 44-51, 53, 60f., 64f., 69, 78, 87, 97,
 104, 122f., 127f., 133, 139, 143-145,
 150-152, 157, 159-161, 165, 167f.,
 171f., 174-186, 188-194, 196f., 216,
 220, 238, 246, 249, 252, 254, 256f., 259,
 261, 264, 272, 274-276, 279, 283, 286,
 290, 293, 295-297, 299-301, 303-305,
 311f., 321, 325, 329, 331, 333, 336,
 338f., 342, 344-348, 350f., 353, 358
 internes Publikum 87, 122, 139, 150,
 175, 183, 188, 189, 248, 300, 321, 347,
 360
 externes Publikum 13, 45f., 49, 54,
 123, 150, 154, 174-177, 179f., 183,
 185f., 188, 190, 193f., 196, 216, 249f.,
 259, 296, 301, 321, 347, 360
 Queste *siehe* Heldenreise
 Rassismus 42, 126, 129, 135, 138, 147,
 288
Raum, heroischer 13, 16, 26, 28-34,
 36f., 40, 46, 50f., 60f., 63-66, 72-74, 76,
 101, 106, 110, 112f., 118, 130, 146, 173,
 198, 206, 211, 217f., 224f., 228, 232-234,
 240, 246, 248-253, 257, 260, 279f.,
 295-298, 302, 311, 313, 318, 321, 326f.,
 330, 339, 341, 344f., 346, 349f., 357
 Barrikade 228f., 233-235, 237
 Stadt 40, 63, 70f., 147, 211, 224, 236,
 238
 Unterwelt 62, 66, 94, 114, 224

Waterloo 223f., 228f.
siehe auch Architektur
 Reaktualisierung (des Heroischen) 107,
 120, 159, 170, 286, 300, 305, 355
 Realismus 50, 68, 160, 145, 227
 Realitätseffekt 49, 65, 70, 345
 Recht 85, 181, 270f., 281, 284f., 346
 Bestrafung 62, 187, 201, 208, 217,
 271, 285
 Gesetz 13, 65, 85, 223, 225, 230, 268,
 269, 271
 Justiz 205
 Reckwitz, Andreas 17
reconquista siehe conquista
 Redekunst *siehe* Rhetorik
réécriture 127
 Reflexion, Selbstreflexion 24, 47f., 58,
 84, 123f., 127f., 131f., 148, 193, 222,
 241, 246, 250, 254, 257, 260, 262, 380,
 324, 328, 336, 346, 351
 Reformation 108
 Reich 43, 45, 82, 84, 120, 125, 145, 176,
 226, 229
 Religion 32, 41f., 52, 60-63, 102, 119,
 141, 152, 155, 160, 180, 221, 223f., 228,
 230, 236, 238, 243, 247, 258, 322, 328,
 344, 355, 361
 Christentum 41f., 46, 54, 83, 89, 106,
 112, 141f., 155, 160, 172f., 176f., 179,
 181f., 185, 188-190, 193, 195f., 205,
 217, 224, 232, 237, 238, 322, 328, 336,
 345, 354f.
 Erlösung 43, 110, 113, 177, 185, 187,
 228-230, 237f., 244, 246
 Märtyrer:in *siehe auch* Martyrium 41,
 45f., 50f., 172-180, 184, 186, 188f.,
 194-196, 230, 237, 339, 354, 361
 Priester 178, 183, 225
 Prophet 112, 225, 237
 Sakralität 28, 63, 64, 69, 96, 132, 170,
 322, 329 *siehe auch* Sakralisierung
 Transfiguration 237
 siehe auch Christus und Heilige
 Republik 10, 16, 41f., 81, 95, 146, 152,
 234, 299, 358
 Reputation, heroische 286, 288f., 302f.,
 305

Resonanz 19, 21, 24-26, 30, 39, 127,
 168, 211, 287, 290, 304f., 307, 309, 311,
 333, 336f., 348, 350f.
 Revolution *siehe* Politik
 Reyen (Zwischenakt) 173, 190, 192-194
 Rezeption, kollektive 28, 46, 48f., 98,
 120, 122, 124, 172, 220, 287, 289, 346,
 348, 354
 Rezeptionsästhetik 12, 14, 28f., 61, 89,
 105f., 171, 332, 346
 Rezeptionsforschung 28, 154
 Rezeptionsvorlage 209, 275
 Rhetorik, heroische; Redekunst 39, 46,
 77, 86, 91, 134, 137, 154, 162-164, 172,
 181f., 214, 225-227, 290, 292-294, 296,
 304, 306, 323, 343f., 352, 356, 358
Rhinocéros (1959) *siehe* Ionesco, Eugène
 Rhythmus 34, 35, 163-166, 168, 298
 Rinaldo *siehe* Tasso, Torquato
 Ritter 38, 42, 46, 54, 62, 122-125, 127f.,
 132, 134, 136f., 139, 143f., 150-152,
 156f., 170f., 210
 Ritterroman *siehe* Gattung
road narrative siehe Heldenreise
 Rom 40f., 45, 52f., 57-59, 63, 71, 73-77,
 81, 84, 89, 95, 99f., 299f.
 Palazzo Farnese 77
 Thermen des Caracalla 57, 59, 72-76
 Roman *siehe* Gattung
 Romantik 43, 54, 123, 198-219, 225,
 234, 240
 Romulus 81
 Rosenbach, Ulrike (Medienkünstlerin)
 79
 Rückenfigur 240, 256, 262
Rührung 87, 92, 150, 158, 160, 163,
 171, 185, 300, 325, 339, 351-353
 Ruhe / Ruhehaltung 34, 58, 64, 66-70,
 74, 168, 176, 298
 Rushdie, Salman 42f., 54, 122-150
 Quichotte (2019) 42f., 122-150
 Sakralisierung 237, 239, 354f.
 Sakralität *siehe* Religion
 Satan 207f.
 Satire *siehe* Gattung
 Satyrspiel *siehe* Gattung

- Savigny, Jean Baptiste Henry 248
 Scham / Schamlosigkeit 57, 186
 Schauerroman *siehe* Gattung
 Scheitern 18, 34, 140, 200, 204, 207-209, 217, 258, 321, 347
 Schlacht 62, 95, 125, 137f., 142f., 147f., 223f., 228f., 252, 289, 327, 361 *siehe auch* Kampf
 Schlegel, August Wilhelm 215
 Schmerz 19, 32, 50, 86f., 92, 110, 118, 177, 187, 238, 311, 338f. *siehe auch* Leid *und* Mitleid
 Schmerzensmann 104, 107, 110f., 119, 177
 Schönheit 31, 66, 69, 78, 109, 110, 127, 151, 156, 160, 163, 182f., 189, 309, 328
 Schule 26, 99, 143, 196, 216, 258
 Scott, Walter 214-215
 Sebastian *siehe* Heilige
 Seel, Martin 25
 Selbstmord *siehe* Tod
 Sieg 41, 62, 66, 71, 81f., 86, 89, 95, 117, 137f., 146, 151, 158f., 193f., 199f., 202f., 254, 286, 290, 297, 321, 331, 354f.
 Sinnlichkeit 10, 14, 22, 25, 30f., 35, 60, 69f., 73, 77, 116, 119, 162, 167, 170f., 182, 203, 251, 253, 309, 314, 317-319, 323f., 329, 345
 Shelley, Mary 43, 46, 50, 52, 54, 198-219
 Frankenstein (1818) 43, 46f., 52, 54, 198-219
 Frankenstein-Adaptionen 217f.
 Shelley, Percy Bysshe 199, 208, 215
 Prometheus Unbound (1820) 199, 208, 215
 Slaby, Jan 17, 19f., 24, 26, 29f., 305, 311, 313
 Sozialfigur 20-22, 94, 193, 197, 218f., 268, 284, 285
 Spannung 23, 28, 33, 37, 46, 48-51, 64, 67, 69, 72, 74, 83, 89, 91f., 106, 114, 124, 132, 136, 148, 157, 175f., 202, 234, 247, 261, 264, 268, 301, 318-320, 324, 334, 337f., 352, 360
 Staat *siehe* Politik
 Stadt *siehe* Raum
 Statue 37, 40f., 44f., 49f., 52f., 57-79, 96, 109, 113, 124, 331
Stauern 24, 67, 69, 121, 123, 296, 310f., 320, 322, 324, 329, 356f.
Stil 30f., 38, 83, 85f., 90f., 104f., 154, 161f., 174, 182, 193, 225, 227, 235, 258, 310, 323, 325, 330, 342-344, 352, 357-359
 objektiver Stil 90
 subjektiver Stil 90-92
 Stimme 36, 84, 86, 88f., 91f., 97, 128f., 133, 151, 154, 157, 160-167, 171, 193, 202, 208, 211, 213, 218, 272, 275, 279f., 299, 318, 332, 340
 Stimmung 36f., 45, 48, 58, 71, 81, 83, 85, 90, 97, 98, 158, 160, 275, 298, 299f., 303, 307, 311, 317-318, 359 *siehe auch* Atmosphäre
 Strauss, Richard 42, 52-54, 122-150
 Don Quixote (1897) 42, 52-54, 122-150
 Streckfuß, Karl 152
 Striggio, Alessandro 162
Structures of Feeling 27, 307, 359
 Subjektivität 86, 88, 90-92, 97, 119, 214, 264, 319, 347
 Sufi-Dichtung *siehe* Attar, Fariduddin
sympathetic horror 214f.
 Sympathie, sympathetisch *siehe* Empathie
 symphonische Dichtung *siehe* Gattung
 Tambora (Vulkanausbruch, 1815) 199
 Tancredi *siehe* Monteverdi, Claudio *und* Tasso, Torquato
 Tasso, Torquato 42, 46, 52, 125, 151-171, 358
 Armida und Rinaldo 152
 Gerusalemme Conquistata 151, 155
 Gerusalemme Liberata 42, 52, 151-171
 Tancredi und Clorinda 42, 151-171
 Teleologie 88f., 95, 173, 336
 Teplitzky, Jonathan *siehe* Churchill
 Testo (Erzähler) *siehe* Monteverdi, Claudio
 Theater *siehe* Medien

- Thermen des Caracalla *siehe* Rom
Tintoretto, Domenico 13, 153
Tod 22, 32, 41, 43, 83, 87f., 90, 94, 99,
106-110, 112f., 115-120, 131, 150-152,
155f., 158-160, 171-174, 176, 180,
183-194, 196, 200, 202-205, 213,
217-218, 226, 234f., 237, 244-246, 326,
338f., 354, 360f.
Liebestod 158, 171
Heldentod 171, 196, 245f., 361
Selbstmord 230, 235
Tondichtung *siehe* Gattung
Tonhöhe 163, 167
Tragik, Tragisches 42, 46, 50, 53, 81-84,
86, 89, 97, 113, 152, 155, 157-160,
165f., 170-172, 193, 196, 203, 302, 325,
338
Tragikomik 124f., 149
Transfiguration 237
Transgression, Transgressivität 22f.,
30f., 37, 62, 82, 106, 109, 113, 116,
118f., 140, 145, 171, 196, 198f., 203,
210, 213, 216, 222, 232, 234, 252, 264,
271, 319, 326, 329, 338f., 349, 357, 360
Transnationalität 220, 222
Trauerspiel *siehe* Gattung
Triumph 32, 41, 69, 95, 101, 108f., 114f.,
117f., 137f., 144, 149, 159, 166, 178,
202f., 230, 255, 291, 296, 321, 338
Troja / Trojanischer Krieg 53, 80-100
Trump, Donald 44, 146f. 304f.,
Tugend 62, 100, 156, 177-179, 184,
192-194, 207, 218, 223, 352f.
Tyrann 45, 178, 183, 189, 194, 196,
201-203, 216, 289, 294
Übermenschlichkeit 62, 64f., 109, 177,
180, 185, 196, 207, 222f., 230, 233, 255,
331, 338f., 345, 354
Überwältigung 24, 31, 40, 45, 47, 50,
71-73, 76-78, 101, 107, 110, 117f., 127,
152, 227, 255, 264, 323f., 329, 331, 345,
351, 357, 362 *siehe auch* Erhabenheit
Umbruch, Umbruchsituation 12, 14,
16, 18, 20-22, 37, 40-44, 48, 52, 54, 123,
140, 216, 219
Unausgesprochenes 89
Unterlindenmuseum 101-103
Unterwelt *siehe* Raum
USA 44, 126, 129, 135, 141, 260, 266, 275,
282, 285, 287-289, 304
Utopie *siehe* Geschichte
van Eyck, Jan 246f.
Variationsform 134
Venedig 13, 42, 151f.
Palazzo Mocenigo 151
Verantwortung 52, 82, 85, 205, 223-225,
244, 304
Verehrung, Verehrungsgemeinschaft
9, 23, 25, 28, 33, 47, 49, 61-63, 99,
107, 175, 178, 180, 184, 193, 203, 291,
300, 303, 322f., 354, 360f. *siehe auch*
Bewunderung
Vergil 40, 45, 50, 52f., 80-100, 358
Aeneas 40f., 45, 49, 52-53, 80-100
Aeneis (19 v. Chr.) 33, 40f., 49f., 52f.,
80-100, 358
Eklogen (ca. 39 v. Chr.) 91, 100, 358
Georgica (ca. 29 v. Chr.) 96
Vernunft 123, 145, 174, 182, 210, 324
Vir Heroicus Sublimis *siehe* Newman,
Barnett
Volk *siehe* Politik
Vortrag 46, 132, 134, 151, 161-163,
165-168, 272f., 281
Votivstatue / Weihgeschenk 40, 63f.,
69, 72
Wagner, Richard 128, 134
Wandelaltar 41, 101f., 107
Warburg, Aby 39
Waterloo *siehe* Raum
Webb, Sidney 219
Weber, Anne 38
Weiblichkeit 66, 155f., 175, 178, 182f.,
200, 205f., 209-211, 327, 353 *siehe*
auch Gender
Werktagseite 101, 103, 107-109
Wilhelm V. (Herzog von Bayern) 105
Williams, Raymond 27, 359 *siehe auch*
Structures of Feeling
Winckelmann, Johann-Joachim 58
Winterson, Jeanette 131

- Wirkungsästhetik 105, 178, 188, 253, 342f., 338, 343f., 359
- Wissenschaft, Wissenschaftler 27, 43, 61, 91, 105, 138, 147f., 154, 200, 204-207, 210, 212f., 217f., 289, 309, 317, 319, 321, 325, 332, 344f., 346, 348, 356, 359
- Wollstonecraft, Mary 43, 210
Vindication of the Rights of Woman (1792) 210
- Wright, Joe *siehe Darkest Hour*
- Zeigen 31, 34-38, 42, 51-52, 86, 113, 196, 253, 261, 263, 265, 279, 287, 292, 299f., 316, 324, 329-331, 342, 345 *siehe auch* Evozieren
- Zeitalter, heroisches *siehe heroic age*
- Zeugenschaft 11, 44f., 104, 112, 115, 118-120, 157, 159, 171, 189, 141, 245, 246, 248 *siehe auch* Affective Witnessing
- Zukunft *siehe* Geschichte
- Zweikampf (Einzelkampf) 86, 94, 151, 155, 157, 159f., 170f., 295 *siehe auch* Kampf
- Zweiter Weltkrieg *siehe* Krieg

Verzeichnis der Autor:innen

Achim Aurnhammer, em., Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, ord. Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.

Forschungsschwerpunkte: Frühe Neuzeit, Klassische Moderne (Schnitzler, George, Rilke), deutsch-italienische Literaturbeziehungen.

 0000-0002-6803-5993

Emma Louise Brucklacher, Studium der Germanistik, Italianistik und Anglistik in Freiburg und Pisa. Promotion mit einer Arbeit zu Frauensatiren der Frühen Neuzeit. Seit 2021 Postdoc an der Universität Bern im Rahmen des SNF-Projekts »Gattungspoetik des Sakralen«.

Forschungsschwerpunkte: Rezeptionsforschung, deutsch-italienische Literaturbeziehungen, Literatur und Gender, Literatur und Religion.

 0000-0002-9445-1317

Andreas Gelz, seit 2007 Inhaber des Lehrstuhls für Romanische Philologie am Romanischen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Herausgeber der Zeitschrift *lendemains. Études comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*. Von 2012-2024 Teilprojektleiter am Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Kulturgeschichte Frankreichs und Spaniens des 17.-21. Jahrhunderts, u. a. spanische Aufklärung, Return Migration, Literatur und Sport (DFG/ANR-Projekt 2023-2026), Avantgarde, Skandal, literarische Kurzformen, Biofiktion.

Morten Grage, von 2020 bis 2024 als Musikwissenschaftler wiss. Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« im Teilprojekt S4 »Ästhetiken der Affizierung«.

Forschungsschwerpunkte: Heroische Figuren im Musiktheater des 19. Jahrhunderts, Affektästhetik der Singstimme, Musik und Humor, Sozialgeschichte der Musik.  0009-0000-3969-1767

Anne Hemkendreis, seit 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Graduiertenkolleg 2132 »Das Dokumentarische: Exzess und Entzug« an der Ruhr-Universität in Bochum und seit 2022 Mitglied der Jungen Akademie der Leopoldina und der BBAW. Von 2020 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« im Teilprojekt S4 »Ästhetiken der Affizierung«.

Forschungsschwerpunkte: Bildwissenschaften und Affektforschung, ökologische und postkoloniale Theorie, moderne und zeitgenössische Kunst.

 0000-0002-2638-7704

Barbara Korte, seit 2002 Professorin für Anglistik (Literatur- und Kulturwissenschaft) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und von 2012-2024 Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Forschungsschwerpunkte: britische Literatur, Kultur und Medien seit dem 19. Jahrhundert.  0000-0002-8463-8831

Stefanie Lethbridge, (apl.) Professorin für Englische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und 2020 bis 2024 Leiterin im Teilprojekt S4 »Ästhetiken der Affizierung« im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«. *Forschungsschwerpunkte:* britische Druckkultur seit der Renaissance, englischer Schauer- und Sensationsroman, Heldenkulturen in der zeitgenössischen Populärkultur, Gedichtanthologien, Ecocriticism.  0009-0008-7295-8206

Tobias Schlechtriemen, seit 2019 Kultursoziologe am Institut für Soziologie der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und Leiter im Teilprojekt »Ästhetiken der Affizierung« im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Forschungsschwerpunkte: soziologische Theorien, ethnografische Methoden sowie Bild- und Diskursanalyse, Wissenschaftsgeschichte der Soziologie sowie Kulturen der Digitalisierung und Nachhaltigkeitsforschung.  0009-0000-5527-1885

Thomas Seedorf, seit 2006 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Karlsruhe, von 2012 bis 2016 und von 2020 bis 2024 Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Forschungsschwerpunkte: Liedgeschichte und -analyse, Aufführungspraxis sowie Theorie, Ästhetik und Geschichte des Kunstgesangs.

Stefan Tilg, seit 2014 Professor für Klassische Philologie (Latinistik) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Als Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen« Arbeiten u.a. zum heroischen Erzählen in Theorie und Praxis sowie zur Rezeption antiker heroischer Muster.

Forschungsschwerpunkte: griechisch-lateinischer Roman, Historische Narratologie, Rezeptionsgeschichte.  0000-0001-5040-9638

Ralf von den Hoff, seit 2006 Professor für Klassische Archäologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und seit 2022 Direktor des Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS). Von 2012 bis 2024 Sprecher des Sonderforschungsbereichs 948 »Helden – Heroisierungen – Heroismen«.

Forschungsschwerpunkte: Bildkulturen und Bildpraktiken, Heroenbilder und Herrscherrepräsentation in der griechischen und römischen Antike.

 0000-0003-4995-4588