

II. Elemente einer Theorie des Heroischen

Eintagswesen! Was ist ein Jemand? Was ein
Niemand? Schattens Traum der Mensch! Aber
wenn Glanz gottgegeben kommt, ist strahlendes
Licht auf den Männern und versöhnt das Leben.

PINDAR, SIEGESLIEDER¹

Im nun folgenden theoretischen Teil der Arbeit soll nicht etwa der Versuch unternommen werden, eine vollständige Theorie des Heroischen zu entwickeln, die wegen der Vielfalt relevanter Phänomene als solche ohnehin kaum realisierbar sein dürfte. Vielmehr wird es darum gehen, einzelne grundlegende Aspekte zur Terminologie, zur Semantik und zur Medialisierung von Held und Heldentum herauszuarbeiten und, wo möglich, zu verallgemeinern. Der Held wird dabei nicht auf seine literarische Funktion als Hauptfigur reduziert, gleichwohl erfolgt die Annäherung nicht losgelöst von der Beobachtung, dass er schon immer auch im Fokus der Literatur und der anderen Künste stand. Von den ersten Epen der griechischen Antike bis in die unmittelbare Gegenwart kam Helden medienübergreifend eine zentrale Bedeutung zu, wobei langlebige Traditionen und Kontinuitäten neben Transformationen und Brüchen stehen. Da es sich bei dem Heroischen demnach um ein Phänomen der *longue durée* handelt, soll die literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive dieser Arbeit sowohl historisch spezifische als auch strukturelle Elemente erfassen.

1 PINDAR: *Siegeslieder*, hrsg. v. Dieter BREMER, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992. S. 191.

1. DIE FIGUR DES HELDEN

Will man sich über das Heroische verständigen, kommt man an der Figur des Helden nicht vorbei. In unzähligen, teils auch stark divergierenden Darstellungen der Künste und Medien werden heroischen Tugenden konkrete figürliche Formen verliehen, werden Abstrakta wie Mut, Stärke und Exzeptionalität gleichsam anthropomorphisiert. Als verehrter Repräsentant der Werte und Ideale einer Gemeinschaft ist der Held im Sinne Helmut Plessners eine „gestalthafte Mitte“, eine Projektions- und Bezugsfigur sozio-kultureller Gruppen.² Plessners Überlegung weiterführend, beschreibt Hans-Georg Soeffner den Helden als ein Kollektivsymbol, das in seiner „figurative[n] Gestalt“ integrativer Bestandteil von Mythen und Erzählungen ist.³ Beim Nachdenken über das Heroische drängen sich unweigerlich archetypische Figuren wie Achill, Herkules, der Cid, Roland, Siegfried oder Jeanne d’Arc in ihrer körperlichen Gestalt auf. Die Spezifik ihrer Figürlichkeit, d.h. ihr Wuchs, ihre Haltung oder ihre Physiognomie, lässt charakterliche Eigenschaften wie Mut, Entschlossenheit und Opferbereitschaft erkennen, der Körper ist Manifestationsort des Heroischen. Es überrascht vor diesem Hintergrund kaum, dass die antike Vorstellung der Entsprechung von edlem Gemüt und edlem Erscheinungsbild (*kalokagathia*) besonders in traditionellen Heldennarrativen, etwa der mittelalterlichen Epik, häufig aufgegriffen wurde.

Als figürliches Korrelat zu ethisch-moralischen Abstrakta versinnbildlichen Helden die Werte, Ideale und Wunschvorstellungen einer Verehrergemeinschaft. Sie stellen menschliche Reflexionsfiguren dar, die sich, wenngleich als fiktionale Idealtypen, immer durch eine gewisse Ebenbildlichkeit zum Menschen auszeichnen. Grob vereinfacht ließe sich sagen, dass die Menschen in den unterschiedlichen Figuren des Helden jeweils das zur Anschauung bringen, was ihrer eigenen historisch und kulturell veränderlichen Lebens- und Vorstellungswelt entspricht. Wenn sich Menschen ihre Helden schaffen, blicken sie gleichsam auf ihr zum Ideal vergrößertes Spiegelbild. Damit der in diesem Sinne als anthropologisches Wunschbild beschreibbare Held dem Publikum zur Identifikation und, mittelbar, zur mimetischen Aneignung, zu Imitation und Emulation dienen kann, darf er jedoch nicht zu sehr entrückt sein. Das heroische Antlitz im Spiegel muss immer noch Züge des menschlichen Betrachters tragen. Die Notwendigkeit der

2 PLESSNER, Helmut: *Gesammelte Schriften. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 48.

3 SOEFFNER, Hans-Georg: „Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals“, in: WULF, Christoph und Jörg ZIRFAS (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, München: Fink 2004, S. 149–176. Hier S. 164.

Figürlichkeit des Helden, dem im Gegensatz zu anderen positiv besetzten Ausnahmegealten, wie etwa den deutlich entrückteren Götter- und Heiligenfiguren, stets auch eine im weitesten Sinne pädagogische Vorbild- und Modellfunktion zukommt, lässt sich so auch auf einer pragmatischen Ebene fassen. Zum historisch wirksamen Vorbild wird nur, wer gleichzeitig als Ausnahmegealt Bewunderung hervorruft und als Identifikationsfigur Imitation ermöglicht.⁴

Wie in der Folge dieser Studie gezeigt werden soll, ist das Spannungsverhältnis von Idealität und Lebensweltlichkeit, von Distanz und Nähe in vielerlei Hinsicht charakteristisch für die literarische Konstruktion von Figuren des Heroischen. Obwohl Helden, wie Susan Neiman jüngst bemerkt hat, häufig als „Giganten“ und „überlebensgroße Gestalten“ vorgestellt werden,⁵ zeichnen sich die meisten wirkungsmächtigen Heldenfiguren bei näherer Betrachtung durch eine deutlich labilere Konstitution aus. Neben der exzeptionellen Handlungsmacht und Stärke kennzeichnen die Helden demnach einzelne Schwächen, Spannungen und Konflikte, die oft auch figürlich-körperlich zum Ausdruck gelangen. Die Ferse des Achilles und die verletzte Stelle zwischen Siegfrieds Schulterblättern verdeutlichen den Zusammenhang im Bereich von Mythos und Sage. Ohne an dieser Stelle zu weit vorausgreifen zu wollen, sei festgehalten, dass es gerade auch die ambivalente Bestimmung ist, die als ein zentrales Strukturmerkmal des Heroischen beschrieben werden kann. Im Folgenden soll jedoch zunächst einmal verständlich gemacht werden, wieso eine wissenschaftliche Bestimmung des Heldenbegriffs bislang auf so große Schwierigkeiten stieß.

1.1 Konzeptionelle und terminologische Schwierigkeiten

„Held“ bzw. „Heldin“ ist einer jener Begriffe, deren Bedeutungsgehalt sich scheinbar unmittelbar erschließt.⁶ Zu universell ist seine Verankerung im kol-

4 Christian Ronning systematisiert diverse psychologische, soziale und mediale Dynamiken der Konstruktion von Identifikationsfiguren. Vgl. RONNING, Christian: „Soziale Identität - Identifikation - Identifikationsfigur. Versuch einer Synthese“, in: ALAND, Barbara, Johannes HAHN und Christian RONNING (Hrsg.): *Literarische Konstituierung von Identifikationsfiguren in der Antike*, Tübingen: Mohr 2003, S. 233–251.

5 NEIMAN, Susan: „Helden der Aufklärung“, *Moralische Klarheit: Leitfaden für erwachsene Idealisten*, Hamburg: Hamburger Edition 2010, S. 411–454. Hier S. 411.

6 An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass für die Arbeit prinzipiell das generische Maskulinum gilt. Sofern nicht näher gekennzeichnet, sind in Bezug auf allgemeine Aspekte des Heroischen sowohl männliche wie weibliche Figuren gemeint. Gender ist – was am konkreten Einzelfall gezeigt werden soll – darüber hinaus aber

lektiven Imaginären der Kulturen, zu selbstverständlich wird er im alltäglichen Sprachgebrauch benutzt, zu figürlich konkret sind schließlich die Bilder, die seine Verwendung hervorruft, um weitere Erklärungen des Begriffs, zudem wissenschaftlicher Natur, erforderlich wirken zu lassen. Dabei lässt sich bereits durch einen flüchtigen Blick in die Schriften einiger exponierter Theoretiker des Heroischen unschwer erkennen, welche begriffliche und auch konzeptionelle Unschärfe, teilweise gar Paradoxalität, den Helden trotz aller vordergründigen Klarheit der Umrisse in Wahrheit auszeichnet.

Für G.W.F. Hegel, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) die sicherlich einflussreichste Theorie des Heroischen entworfen hat, ist der Held der Inbegriff unabhängiger Machtfülle und Handlungsbereitschaft – Eigenschaften, die seiner Meinung nach besonders in mythischen Figuren der Vormoderne wie Herkules, Achill oder dem Cid ihren Ausdruck fanden, daneben aber auch im Selbstverständnis antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Herrscher und sozialer Eliten historische Realität besaßen. Heroen wie Herkules oder Achill sind für ihn

„Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.“⁷

Obwohl der Held im strengen Sinne allein dem eigenen Gesetz folge, so eine zentrale These Hegels, realisiere er dennoch auch die Werte und Normen der Gemeinschaft. Dies verleihe seinen Handlungen stets auch eine politische Dimension. Der Cid ziehe zwar aus Sorge um persönliche Ehre und Ruhm in den Krieg, sichere durch seine eigenmächtigen Handlungen aber gleichzeitig auch

natürlich eine Kategorie, die im Untersuchungszeitraum zur Profilierung unterschiedlicher Formen des Heroischen genutzt wurde.

- 7 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1970. S. 243–245. Eine exzellente Zusammenfassungen von Hegels Theorie des Heroischen gibt Josef Früchtel in seiner kulturtheoretischen Studie über verschiedene Subjektivitätskonzeptionen der Moderne und deren populärkulturelle Manifestationen in den Filmgenres Western, Thriller und Science-Fiction: FRÜCHTEL, Josef: *Das unverschämte Ich: eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. Insbes. S. 67–83. Dietmar Voss fasst in einem Aufsatz über populärkulturelle Heldenkonstruktionen der Moderne ebenfalls die wichtigsten Elemente der Position Hegels anschaulich zusammen: VOSS, Dietmar: „Heldenkonstruktionen: Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen“, in: *KulturPoetik* (2011), S. 181–202. Insbes. S. 186–189.

die Interessen der Gemeinschaft. Wenn Hegel in der Figur des Helden deshalb wie in keiner anderen Figur sonst das Individuelle und das Allgemeine zur Deckung gebracht sieht, heißt dies jedoch nicht, dass der im Helden sich manifestierenden Einheit keine Spannungen zugrunde lägen, im Gegenteil: Gerade im Helden treffen divergierende Handlungsmaximen aufeinander, die Einheit von Partikular- und Allgemeinwillen muss von ihm durch das Lösen von Konflikten immer erst prozessual hergestellt werden. Was dem vormodernen Menschen noch häufig gelang, so Hegel weiter, bleibe dem modernen Individuum zusehends verwehrt. In den „prosaische[n] Zustände[n]“⁸ des bürgerlichen Zeitalters mit seiner Tendenz zur Individualisierung und Vereinzelung bei gleichzeitiger Demokratisierung und Egalisierung ist für ihn die heroische Einheit des handlungsmächtigen Individuums außer in den Extremerfahrungen von Krieg und Revolution nicht mehr real lebbar.⁹ „Das Interesse nun aber und Bedürfnis solch einer wirklichen, individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann uns nie verlassen“,¹⁰ konstatiert Hegel weiter und hebt damit hervor, dass die Sehnsucht nach Heldenfiguren gerade in der entzauberten Moderne besonders ausgeprägt sei. Als höchst ambivalente kulturelle Konstruktionen, so die Pointe, bevölkerten Helden nun vornehmlich die imaginären Welten von Kunst und Medien.

8 Ebd. S. 253.

9 Mit dem Ende des *Ancien Régime* verliert eine Jahrhunderte alte, aristokratisch geprägte Kultur des Heroischen deutlich an Einfluss und Bedeutung. Das moderne Individuum ist in der Folge zwar mehr denn je auf sich gestellt und dadurch potentiell heroischer Akteur, gleichzeitig droht es unter der Last der individuellen Möglichkeiten und Verantwortungen zu zerbrechen. Die Kunst der Romantik und des Realismus, beispielsweise Gustave Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale* von 1869, bringt diese Spannung deutlich zum Ausdruck. Ein interessanter Typus der romantischen Literatur, der sich gerade vor dem Hintergrund der skizzierten Umbrüche erschließt, ist der „aristokratische Paria“, ein mit der bürgerlichen Gesellschaft sowie dem eigenen Stand in Widerspruch lebender Einzelgänger. Vgl. dazu KRÖMER, Wolfram: „Der aristokratische Paria als typischer Held romantischer Literatur“, in: PETERS, Michaela und Christoph STROSETZKI (Hrsg.): *Interkultureller Austausch in der Romania im Zeichen der Romantik*, Bonn: Romanistischer Verlag 2004, S. 21–30. Für einen guten Überblick über die ambivalenten literarischen Heldenfiguren des 19. Jahrhunderts vgl. ferner: REILING, Jesko und Carsten ROHDE (Hrsg.): *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, Bielefeld: Aisthesis 2011.

10 HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 255.

Auch in der Heldentheorie Nikolas Luhmanns ist der Gedanke einer durch die heroische Figur sichtbar werdenden Paradoxie bestimmend.¹¹ Allerdings gilt sein Augenmerk innerhalb der sozialpsychologisch grundierten Überlegungen zum Heroischen insbesondere der handlungsanleitenden Funktion, die Helden für ihr Publikum erfüllen. Was er als „Paradoxie der *Konformität durch Abweichung*“ bezeichnet,¹² ist die Einsicht, dass der Held, indem er zur Imitation motiviert, Konformität produziert, obwohl sein eigenes Verhalten stets von der Norm abweicht. Der Held zeichnet sich für Luhmann dadurch aus, dass er die Grenzen des Allgemeinen und Gewöhnlichen hin zum Individuellen und Außergewöhnlichen durchbricht. Durch seine Vorbildfunktion wird das Außergewöhnliche jedoch unmittelbar zum Maßstab des Gewöhnlichen – zu einer Norm, die allgemeine Akzeptanz besitzt und zum Richtwert der Nachahmung wird. Zusätzlich ergibt sich für den Helden auch im Selbstbezug ein paradoxes Verhältnis: Will er seiner außergewöhnlichen Rolle dauerhaft gerecht werden, reicht es nicht, auf in der Vergangenheit Geleistetes zurückzuverweisen. Der selbstgesetzte Standard muss mindestens bestätigt, dem Gesetz einer unabschließbaren emulativen Logik folgend im Idealfall sogar immer wieder aufs Neue übertroffen werden. Die außeralltägliche Tat von gestern ist dadurch weniger eine Stütze als eine potentielle Bedrohung für den Helden: Ihr vergangener Glanz überstrahlt seine Gegenwart, wenn es ihm nicht gelingt, den Anspruch nach heroischer Außergewöhnlichkeit durch neue Taten zu bestätigen.¹³

11 Luhmann entwickelt seine fragmentarische Theorie des Heroischen anhand vieler literarischer Beispiele in der Schrift *Die Autopoiesis des Bewußtseins*. Vgl. LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 55–112. Insbes. S. 92–109.

12 Ebd. S. 95. (Kursiv im Original)

13 Wie sich an besonders erfolgreichen heroischen Mythen und Sagen wie der *Ilias*, den *Nibelungen* oder dem Legendenkreis um Jeanne d'Arc ablesen lässt, ist ein früher Tod angesichts dieser heroismusinternen Destabilisierungsdynamik das vielleicht sicherste Mittel, durch das ein Held dem drohenden Scheitern an den selbstgesetzten Maßstäben entgehen kann. Selten sind die Beispiele von ungebrochenen Heldenfiguren in höherem Alter. Corneilles *Le Cid* bringt die Last, die der heroische Anspruch bedeuten kann, gut zum Ausdruck. Rodrigue ahnt, dass er sich als Held nie auf dem bereits Geleisteten ausruhen kann, vielmehr muss er dieses immer wieder überbieten und mit anderen Heldenfiguren konkurrieren: „Faut-il combattre encor mille et mille rivaux, / Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux, / Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée, / Des Héros fabuleux passer la renommée ?“, fragt er deshalb in seinem letzten längeren Monolog des Stücks. Vgl. CORNEILLE, Pierre: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges COUTON, Paris: Gallimard 1980. S. 776. Der Tod des Helden wurde von den verschiedenen Künsten immer wieder als Motiv aufgegriffen,

Der Kulturosoziologe Bernhard Giesen, der im Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften in der jüngeren Vergangenheit neben Josef Früchtl und Herfried Münkler¹⁴ wohl am prominentesten und substantiellsten zum Phänomen des Heroischen gearbeitet hat, macht ebenfalls wiederholt deutlich, dass er den Helden als eine in hohem Grade ambivalente Figur des kollektiven Imaginären, insbesondere des kollektiv Erinnerten, versteht. In seiner kulturosoziologischen Studie *Triumph and Trauma* (2004) untersucht er den Konstruktionscharakter von Heldenfiguren sowie die diversen, zumeist sakralen, Funktionen, die sie für Gesellschaften erfüllen, wobei er eine „deep ambivalence of heroism“ konstatiert. Diese Ambivalenz sieht er allerdings weniger in der figurinternen Spannung zwischen individuellen und allgemeinen Handlungsmaximen oder in der Paradoxie von Abweichung und Normerfüllung, als vielmehr in den divergierenden Perspektiven, die externe Gemeinschaften auf die Figur des Helden haben können:

„What insiders revere as the embodiment of the sacred is considered by outsiders as ridiculous, crazy, mad or even horrible and demonic. Viewed from outside, the heroic revolutionary, the martyr, the suicide bomber is a terrorist, a madman, a criminal.“¹⁵

vgl. dazu beispielsweise im Kontext der französischen Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts: LINDSAY, Jack: *Death of the hero: French painting from David to Delacroix*, London: Studio Books 1960. Ebenso für den angelsächsischen Kontext: WOLF, Katja: *Zum Sterben schön. Heldentum und Heldentod in der anglo-amerikanischen Schlachtenmalerei um 1800*, Königstein: Helmer 2007.

- 14 Herfried Münkler hat die fächerübergreifende Debatte zum Heroischen vor allem mit seiner These von „heroischen“ und „postheroischen Gesellschaften“ maßgeblich mit beeinflusst. Vgl. MÜNKLER, Herfried: „Heroische und postheroische Gesellschaften“, in: *Merkur: deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 61/8/9 (2007), S. 742–752.
- 15 GIESEN, Bernhard: *Triumph and Trauma*, Boulder: Paradigm 2004. S. 18. Auf den Zusammenhang von Heldentum und Terrorismus weist auch Hans-Ulrich Gumbrecht hin: GUMBRECHT, Hans Ulrich: „Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 872–879. Für weitere Publikationen, in denen sich Bernhard Giesen mit dem Heroischen auseinandersetzt, vgl. GIESEN, Bernhard: „*Tales of Transcendence: Imagining the Sacred in Politics*“, in: GIESEN, Bernhard und Daniel ŠUBER (Hrsg.): *Religion and politics: Cultural perspectives*, Leiden: Brill 2005, S. 93–137.; GIESEN, Bernhard: *Zwischenlagen: das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist: Velbrück 2010.; GIESEN, Bernhard: „*Die Aura des Helden: eine symbolgeschichtliche Skizze*“, in: HONER, Anne (Hrsg.): *Diesseitsreligion: zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur ; Hans-Georg Soeffner zum 60. Geburtstag*, Konstanz: Universitäts-Verlag 1999, S. 437–444.

Für die gleiche außergewöhnliche Handlung könne eine Figur von einer Gruppe als Held, von einer anderen Gruppe dagegen als Verrückter oder Krimineller bewertet werden.¹⁶ Neben der Leistung bzw. der Tat ist für Giesen damit immer auch die Anerkennung und Zuschreibung durch Verehrergemeinschaften entscheidend mit dafür verantwortlich, ob eine Figur als Held gilt oder nicht.¹⁷ Zusätzlich zu den strukturellen Ähnlichkeiten, die er zwischen den Figuren Held und Täter sieht, hebt Giesen auch „a profound ambivalence in the relationship between victims and heroes, triumph and trauma“ hervor.¹⁸ Insbesondere vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegsgeschichte zeigt er, dass im kollektiven Imaginären aus vormaligen Helden rasch Opfer werden können, wobei mitunter beide Figuren Identität und soziale Kohäsion stiftende Funktionen für Gemeinschaften erfüllen.¹⁹

16 „Heldennarrative“, so fasst auch Ulrich Bröckling seine Überlegungen zur paradoxen Grundspannung des Helden zusammen, „polarisieren: Man mag ihre Protagonisten verehren oder hassen, bewundern oder verlachen – nur gleichgültig kann man ihnen gegenüber nicht sein.“ BRÖCKLING, Ulrich: „Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3/1 (2015), S. 9–13. Hier S. 9.

17 Auf diesen Zusammenhang macht auch Orrin E. Klapp aufmerksam: KLAPP, Orrin E.: „Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control“, in: *American Sociological Review* 19/1 (1954), S. 56–62.

18 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 2.

19 Das Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus aber auch an die Helden des Widerstands hat Giesen zufolge die kollektive deutsche Identität nach 1945 ganz wesentlich geprägt. Zum Spannungsverhältnis zwischen Heroisierung und Viktimisierung vgl. auch die im Grenzbereich der Disziplinen Literaturwissenschaft, Soziologie, Anthropologie und Psychologie angesiedelte Studie: APOSTOLIDÈS, Jean-Marie: *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, Paris: Cerf 2011. Die essayistische Abhandlung unternimmt den Versuch, die westliche Kulturgeschichte, und dabei insbesondere jene Frankreichs, als eine politische, soziale und geistige Konfiguration zu beschreiben, die durch eine konfliktreiche Dialektik der beiden Prinzipien *héroïsme* und *victimisation* in einer kreativen Dynamik gehalten wird. Eine dezidiert literaturwissenschaftliche Perspektive auf das Thema bietet ferner: MOESCHL, Peter: „Das Opfer als Held. Zur Ambivalenz der Viktimisierung“, in: *Weimarer Beiträge* 49/3 (2003), S. 445–450. Für die wechselvolle Zuschreibung von Helden- und Opferrollen im Kontext des deutschen Volkstrauertages vgl. KAISER, Alexandra: *Von Helden und Opfern: eine Geschichte des Volkstrauertags*, Frankfurt: Campus 2010. Einen noch weiteren historischen Bogen spannen Jörg Koch und Martin Sabrow: KOCH, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.; SABROW, Martin: „Heroismus

Was bereits durch diese knappe Skizze dreier ganz unterschiedlicher theoretischer Zugänge zum Heroischen deutlich sichtbar wurde, ist die Tatsache, dass die Bestimmung des Helden alles andere als unproblematisch ist. Der Begriff des Helden ist, wie in den nun folgenden Abschnitten genauer erörtert werden soll, gleichzeitig semantisch indeterminiert und normativ überdeterminiert.

1.1.1 Semantische Indeterminiertheit

In seinem Buch *Le mythe du Héros ou le désir d'être dieu* (1970), einer anthologisch konzipierten Studie zu unterschiedlichen Ausprägungen westlicher, speziell französischer, Heldenmythen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, beklagt Philippe Sellier eingangs die semantische Unschärfe des Helden-Begriffs: „Nos mots les plus beaux s'usent ! *Héros* est de ceux-là. Comme *apôtre*, *amour*... il est traîné dans toutes les foires de la vie, avili, dépossédé de sa riche signification.“²⁰ Man muss dem nostalgischen Lamento, demzufolge der Begriff seinen Bedeutungsverfall durch neuere Tendenzen der Kommerzialisierung und der Popularisierung erlitten habe, nicht unbedingt beistimmen, um sein analytisches Potential in Bezug auf die problematische Semantik des Heldenbegriffs zu nutzen. Dass sich gerade auch aus den „Bedeutungsüberschüssen und Imaginationspotenzialen [...] der besondere Wirkungsgrad und die Suggestivität des Heroischen [ergeben]“, ist ein Gedanke, der der Erforschung des Heroischen im Kontext des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ zugrunde liegt und auch für diese Arbeit forschungsleitende Funktion hat.²¹ Die semantischen Überschüsse, die sich in Bezug auf das Heroische beobachten lassen, wurden aber auch zuvor schon vereinzelt mit Recht durch die Polysemie des Heldenkonzepts erklärt. Lucien Braun etwa weist mit Blick auf die literarhistorische Diachronie darauf hin, dass „le concept de héros ne désigne pas une continuité sémantique“.²² Auch bei einer Durchsicht verschiedener Wörterbücher und Lexika wird deutlich, dass die semantische Un-

und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive“, in: *Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien* 43/44 (2008), S. 7–20.

20 SELLIER: *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*. S. 13. (Kursiv im Original)

21 Leitgedanken des Sonderforschungsbereichs sind in folgendem Aufsatz zusammengefasst: HOFF, Ralf von den u. a.: „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1 (2013), S. 7–14. Hier S. 12.

22 BRAUN, Lucien: „Polyémie du concept de héros“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 19–28. Hier S. 21.

schärfe des Heldenbegriffs zu groß ist, um diesen auf eine Bedeutung festzulegen:

Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* werden für das Lemma „Held, Heros“ noch auf recht übersichtliche Art zwei Gegenstandsbereiche voneinander abgegrenzt: ein erster, der semantisch auf den altgriechischen Begriff des *ἥρως* zurückgeht, welcher seit Homers *Ilias* die Bedeutung „Herr, Kämpfer, Krieger“ trage, in der *Odysee* aber auch „alte und ehrwürdige Männer“ bezeichne und damit insgesamt auf Figuren bezogen sei, die – so auch in Hesiods Vorstellung einer mythisch-vorhistorischen Heroenzeit – „den Charakter von Halbgöttern“ besitzen. Der zweite Bereich, der seit der Neuzeit, so etwa in den Schriften Giordano Brunos und Spinozas, die geistig-künstlerische Dimension betone, sehe den Helden weniger als rüstigen Tatmenschen, sondern als „Ästheteten und Philosophen“, ab dem 18. Jahrhundert dann auch verstärkt als „Genie“. Zu diesem zweiten Gegenstandsbereich des Begriffs gehören für das *Historische Wörterbuch der Philosophie* des Weiteren diverse Formen der Willenskraft, der Opferbereitschaft und der Hingabe an ein Ideal – Vorstellungen von Heldentum, die in unterschiedlicher Grundierung beispielsweise im Werk von Autoren wie Johann Gottlieb Fichte, Thomas Carlyle, Friedrich Nietzsche, Max Scheler und Ernst Jünger zu finden seien. Trotz der durchaus signifikanten Unterschiede der beiden semantischen Bereiche ist eine große Schnittmenge bezüglich der außergewöhnlichen Stärke und Tugendhaftigkeit der Heldenfigur in der Definition des Wörterbuchs klar zu erkennen.²³ Keinerlei Erwähnung findet jedoch die ebenfalls seit der Neuzeit verbreitete Bedeutung des Begriffs im Sinne eines Protagonisten, einer mitunter durchaus ‚unheroischen‘ Hauptfigur eines literarischen oder auch kinematografischen Werkes.²⁴

Der *Grand Robert de la langue française* liefert zum Lemma „héros“ zwar naturgemäß keine philosophisch perspektivierte Geschichte des Begriffs, grenzt dafür aber folgende vier Gegenstandsbereiche sehr differenziert voneinander ab:

23 Vgl. RITTER, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel: Schwabe 1974, S. 1043–1049.

24 Für eine Abgrenzung der Begriffe Held, Protagonist, Antiheld und Antagonist vgl. WULFF, Hans J.: „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes; ein enzyklopädischer Aufriss“, in: KRAH, Hans und Claus-Michael ORT (Hrsg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen*, Kiel: Ludwig 2002, S. 431–448.

- „Demi-dieu ; homme célèbre divinisé (dans l'Antiquité)
- Celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire (particulièrement dans le domaine des armes)
- Homme digne de l'estime publique, de la gloire par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre
- Personnage principal (d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique...)“²⁵

Wie unschwer zu erkennen ist, decken sich die beiden erstgenannten Definitionen mit dem vornehmlich kriegerisch konnotierten Gegenstandsbereich der ersten Definition aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, während die dritte Definition den Bereich des geistigen Heldentums benennt, der den zweiten Teil der Definition im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* maßgeblich ausmacht. Die vierte Definition trägt dagegen nicht zu einer weiteren Binnendifferenzierung der Vorstellungen von heroischer Größe und Vorbildhaftigkeit bei, sondern erfasst die funktionale Dimension des Helden als Hauptfigur.

Es ist aber nicht nur die im westeuropäischen Kulturkreis im späteren 17. Jahrhundert einsetzende Öffnung des Begriffs in seinen emphatisch-moralischen und seinen literarisch-funktionalen Bedeutungsbereich,²⁶ die es schwierig macht, zum ‚Wesen‘ oder zur ‚Essenz‘ des Heroischen vorzudringen. Selbst wenn man die semasiologische Perspektive aufgibt und sich ausschließlich auf das ursprüngliche, religiös und moralisch aufgeladene Konzept des Helden konzentriert, das seit der Antike für außergewöhnliche Individuen steht, werden die definitorischen Schwierigkeiten nicht signifikant kleiner. Jede Kultur und jede Epoche, die einen Begriff des Heroischen hat, verhandelt diesen aufs Neue, indem sie die Vorstellung vom Helden mit den Normen und Werten abgleicht, die für ihre spezifische historische Konstellation bestimmend sind. „[L]a catégorie de l'héroïsme“, konstatiert Daniel Roche treffend, „est versatile, poreuse, chan-

25 Vgl. ROBERT, Paul: *Le grand Robert de la langue française*, Bd. 3, Paris: Dictionnaires Le Robert 2001. S. 1786–1788.

26 In Frankreich vollzieht sich die semantische Weitung des Begriffs etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, in England und Deutschland erst ab dem späten 17. bzw. dem frühen 18. Jahrhundert. Vgl. dazu die grundlegende Studie von Herbert Kolb: KOLB, Herbert: „Der Name des ‚Helden‘: Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes“, in: SCHIRMER, Karl-Heinz und Bernhard SOWINSKI (Hrsg.): *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung*, Köln: Böhlau 1972, S. 384–406. Manfred Pfister zeichnet den Bedeutungswandel des Begriffs *hero* mit vergleichbaren Ergebnissen für den englischen Sprachgebrauch nach: PFISTER, Manfred: „Helden-Figurationen der Renaissance“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 13–26.

geante“.²⁷ Und Ute Frevert stellt pointiert fest: „Mit den Wertideen wechseln auch die Helden. Was bleibt, ist der Begriff.“²⁸ Attribute wie Größe, Stärke und Tugendhaftigkeit, mit denen Helden häufig umschrieben werden, weisen ihrerseits wieder eine durchaus wechselhafte Geschichte auf und müssen sorgfältig historisiert werden.²⁹ Auch Texte wie beispielsweise Rousseaus *Discours sur la vertu la plus nécessaire au héros*, in dem der Literat und Philosoph 1751 in wenig kohärenter, mitunter gar tautologischer Manier versucht, zu einer zeitgemäßen Definition heroischer Tugend zu kommen, sind dafür ein sprechendes Zeugnis:

„L’Héroïsme est donc, de toutes les qualités de l’âme, celle dont il importe le plus aux Peuples que ceux qui les gouvernent soient revêtus. C’est la collection d’un grand nombre de vertus sublimes, rares dans leur assemblage, plus rares dans leur énergie, et d’autant plus rares encore que l’Héroïsme qu’elles constituent, détaché de tout intérêt personnel, n’a pour objet que la félicité des autres et pour prix que leur admiration.“³⁰

27 ROCHE, Daniel: „L’héroïsme cavalier : fin XVI^e siècle - début XVIII^e siècle“, in: *Cahiers parisiens* 3 (2007), S. 371–381. Hier S. 372.

28 FREVERT, Ute: „Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags‘“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 803–812.

29 Reinhart Koselleck betont in seinen Studien zur historischen Semantik auch die Spannungen zwischen historischer Einmaligkeit und sprachlicher Wiederholungsstruktur. Das Verhältnis asymmetrischer Gegenbegriffe wie Hellenen und Barbaren, Christen und Heiden, Mensch und Unmensch, die an der polemisch-konflikthaften Konstruktion der Identität von kulturellen Gemeinschaften beteiligt sind, wird in der historischen Diachronie seiner Auffassung nach ständig transformiert, die einzelnen Begriffe besitzen darüber hinaus aber auch einen strukturellen semantischen Kern. Dieses komplexe semantisch-historische Modell kann helfen, um den Begriff des Helden (sowie seine asymmetrischen Gegenbegriffe des Feiglings, Bösewichts, Schurken, Verbrechers) durch die Geschichte zu verfolgen. Vgl. dazu KOSELLECK, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. Insbes. S. 211–259.

30 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Bernard GAGNEBIN und Marcel RAYMOND, Paris: Gallimard 1964. S. 1264. Der vollständige Titel des wenig bekannten Textes, von dem Rousseau im *avertissement* schreibt, dass es sich um eine „Pièce [...] très mauvaise“ handle, lautet: *Discours sur cette question : Quelle est la vertu la plus nécessaire au héros et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué ?* Vgl. Ebd. S. 1262–1274. Für eine Überblicksdarstellung zu Rousseaus kritischer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Heroischen vgl. CAMERON, David R.: „The Hero in Rousseau’s Political Thought“, in: *JHI* 45/3 (1984), S. 397–419.

Die konstitutive Vagheit der Semantik des Heroischen lässt sich darüber hinaus auch daran ablesen, dass der Begriff des Helden selten trennscharf von anderen Begriffen abzugrenzen ist, mit denen Figuren mit ähnlichen Eigenschaften bezeichnet werden. Dies ist beispielsweise der Fall bei Begriffen wie ‚Retter‘, ‚Erlöser‘, ‚Heiliger‘ oder ‚Märtyrer‘.³¹ Und selbst die Begriffe ‚Herrscher‘ und ‚Gott‘ wurden und werden immer wieder mit jenem des Helden enggeführt. Für Thomas Carlyle, dessen im Mai 1840 in London gehaltene Vorlesungen *On heroes, hero-worship and the heroic in history* bis heute eine der einflussreichsten Theorien des Heroischen darstellen, manifestiert sich der Held bezeichnenderweise in sechs verschiedenen Typen. Er unterscheidet „The Hero as Divinity“, „The Hero as Prophet“, „The Hero as Poet“, „The Hero as Priest“, „The Hero as Man of Letters“ und „The Hero as King“, wobei er sowohl fiktionale Figuren der Mythologie und der Religion, als auch historische Persönlichkeiten wie Dante, Luther, Rousseau, Cromwell und Napoleon einbezieht.³² Herrschte also bereits im 19. Jahrhundert eine große Bedeutungsvielfalt bezüglich des Heldenbegriffs, scheint diese Tendenz heute sogar noch stärker ausgeprägt. Der unter der Herausgeberschaft von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel 2009 veröffentlichte *Merkur*-Band *Heldengedenken: über das heroische Phantasma*, an dem viele renommierte Forscher der geisteswissenschaftlichen Disziplinen beteiligt sind, verdeutlicht anhand eines breiten Spektrums an Fragestellungen eindrucksvoll, unter welchen vielfältigen Vorzeichen Helden in unterschiedlichen historischen

31 Dies lässt sich in jüngerer Vergangenheit an den Debatten ablesen, die sich nach dem Tod Nelson Mandelas im Dezember 2013 in den Medien entwickelten. So wurde etwa in der *tageszeitung* am 06.12.2013 dafür argumentiert, Mandela als Helden und nicht als Heiligen zu bezeichnen: SCHWIKOWSKI, Martina: „Nachruf auf Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger“, in: *die tageszeitung* (2013), <http://www.taz.de/!128925/> (abgerufen am 22.01.2014). Ähnlich äußerte sich der ehemalige deutsche Bundespräsident Horst Köhler in einem Gastkommentar der *Zeit* am 12.12.2013: KÖHLER, Horst: „Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger“, in: *Die Zeit* (2013), <http://www.zeit.de/2013/51/nelson-mandela-erinnerungen> (abgerufen am 02.10.2014).

32 Vgl. CARLYLE, Thomas: *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, hrsg. v. Michael Kenneth GOLDBERG, Berkeley: University of California Press 1993. Eine knappe Zusammenfassung von Carlyles Theorie des Heroischen, die heute mehr einen historischen als einen systematischen Wert hat, findet sich zusammen mit Angaben zu weiterführender Forschungsliteratur in CUMMING, Mark: *The Carlyle encyclopedia*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004, S. 359–362.

und kulturellen Konstellationen gedacht wurde und heute noch gedacht wird.³³ Neben der insbesondere für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts typischen Heldenfigur des Westerners, die in den Beiträgen von Josef Früchtel, Martin Seel und Karl Heinz Bohrer beleuchtet wird,³⁴ finden sich, um nur einige Themen herauszugreifen, Aufsätze zu Helden des Alltags (Ute Frevert), zum Helden als Terroristen (Hans-Ulrich Gumbrecht), als Dichter und Denker (Siegfried Kohlhammer), als Dandy (Karin Westerwelle) und sogar als Teufel (Peter-André Alt).³⁵ Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort feststellen, sei der Held allgemein durch das „Unalltägliche“, die „Abweichung“ und den „Gestus“ der kühnen Tat charakterisiert,³⁶ was ihn semantisch freilich nicht besser greifbar macht.

Zusätzlich lässt sich in den vergangenen Jahrzehnten einerseits eine fast schon inflationäre Verwendung des Heldenbegriffs im Bereich des Sports,³⁷ andererseits ein zunehmend ironisch gebrochener Umgang beobachten. Neben ‚WM-Helden‘, ‚Pokal-Helden‘ und ‚Elfmeter-Helden‘ bereichern denkbar unheroische Protagonisten wie beispielsweise die von Dustin Hoffman gespielte Verlierer-Figur aus Stephen Frears Film *Accidental Hero* von 1992 (dt. Titel: *Ein ganz normaler Held*) die populär- und alltagskulturelle Imago des Heldischen und tragen, ganz im Sinne von Philippe Sellier, zu einem weiteren Bedeutungs-

33 Vgl. dazu BOHRER, Karl Heinz und Kurt SCHEEL: „Heldengedenken: Über das heroische Phantasma“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 751–998.

34 Siehe dazu FRÜCHTEL, Josef: „Und diesen Unsinn glauben wir: Zur Selbstreflexion der Heldenfigur im Film“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 965–972.; SEEL, Martin: „Ethan Edwards und einige seiner Verwandten“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 954–964.; BOHRER: „Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Westen“.

35 Siehe dazu FREVERT: „Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags‘“.; GUMBRECHT: „Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist“.; KOHLHAMMER, Siegfried: „Der Hammer redet: Dichter und Denker als Helden“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 897–906.; WESTERWELLE, Karin: „Der Dandy als Held“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 888–896.; ALT, Peter-André: „Der Teufel als Held: Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 880–887.

36 BOHRER/SCHEEL: „Heldengedenken“. S. 751–752.

37 Zur kulturhistorischen Dimension des Sportheldentums vgl. den folgenden Sammelband: GEBAUER, Gunter (Hrsg.): *Körper- und Einbildungskraft: Inszenierungen des Helden im Sport*, Berlin: Dietrich Reimer 1988.

verlust des Begriffs, nicht aber zu einem Verschwinden der Faszination für die heroische Vorstellungswelt bei.³⁸

1.1.2 Ethisch-normative Überdeterminiertheit

Neben der semantischen Indeterminiertheit leiden Definitionen des Heroischen auch an einer normativen Überdeterminiertheit. Der Begriff des Helden ist zu meist mit einem ethisch-moralischen Werturteil verbunden und findet gerade in Zeiten ideologischer Aufladungen, wie beispielsweise während Revolutionen und Kriegen, gesteigerte Verwendung.³⁹ Helden versinnbildlichen als handlungsmächtige Einzelgestalten die Vorstellung von der Selbstbestimmtheit und Wirkungsmacht des Menschen. „Prinzipiell“, so Nikolas Immer und Mareen van Marwyck, „dienen sie der physischen, psychischen oder auch ethischen Orientierung, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche Extremlleistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist.“⁴⁰ Helden werben für die Ideen und Werte, die sie durch ihre außerordentlichen Taten erkämpfen und verteidigen.

38 Josef Früchtel interpretiert den Film im Kontext seiner bereits erwähnten Studie über moderne Subjektvorstellungen und deren mediale Korrelate. Vgl. FRÜCHTEL: *Das unverschämte Ich*. S. 105–110. Eine gute Beschreibung des problembehafteten zeitgenössischen Umgangs mit dem Heroischen liefert BOLZ, Norbert: „Der antiheroische Affekt“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken* 63/9-10 (2009), S. 762–771. Seiner Analyse zufolge gibt es aktuell einen weitverbreiteten „antiheroischen Affekt“, der individuelle Größe nur noch im Zeichen der Star- und Celebrity-Kultur duldet. Anders als die Kultur des Heroischen, die außergewöhnliche Individuen von der breiten Masse abgrenze und deshalb immer im Verdacht eines anti-egalitären, anti-demokratischen Prinzips stehe, lebe diese von der Illusion, jedermann könne Star werden.

39 Dass Helden nicht selten als Repräsentanten ideeller Positionen instrumentalisiert werden, wurde von der Forschung bereits deutlich herausgearbeitet. Sehr anschaulich macht Ulrich Linse die Zusammenhänge in einem Aufsatz, in dem er die wechselvolle Geschichte der Heldendenkmäler im sogenannten „Lichthof“ der Ludwig-Maximilians-Universität München nachgeht und diesen als „Schauplatz eines sich wandelnden akademischen Krieger- und Totenkultes“ beschreibt. Seinen Erkenntnissen zufolge geben die Heroisierungen weniger Auskunft über die erinnerten Toten, als über die „Ordnungsentwürfe der Lebenden“. LINSE, Ulrich: „Hundert Jahre ‚Arbeit am Helden‘. Dargestellt an den Gefallenen-Denkmalern im ‚Lichthof‘ der Ludwig-Maximilians-Universität München“, in: HERRMANN, Ulrich (Hrsg.): *Junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg: Kriegserfahrungen als Lebenserfahrungen*, Weinheim: Juventa 2010, S. 376–438. Hier SS. 378, 381.

40 IMMER/MARWYCK: „Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen“. Hier S. 11.

gen, lösen aber auch durch ihre Bereitschaft, Gefahren auf sich zu nehmen und Opfer zu bringen, Faszination und Bewunderung aus. Sie sind Projektionsflächen, auf denen sich die Überzeugungen, Wünsche und Phantasmen von einzelnen Individuen und kulturellen Gemeinschaften kristallisieren.⁴¹ „Heldengeschichten sind“, wie Ulrich Bröckling betont, deshalb in der Regel „weniger deskriptiv als präskriptiv“:

„Wer von Helden und ihren Taten spricht (oder Heldenporträts,-denkmäler,-filme,-comics usw. in Umlauf bringt), will seine Adressaten (und möglicherweise auch sich selbst) dazu bewegen, über sich hinauszuwachsen, zu kämpfen und Opfer zu bringen, nach Größe und außerordentlichen Leistungen zu streben, zumindest aber die Überlegenheit der Heroen in demütiger Verehrung anzuerkennen.“⁴²

Auf die Individuen und Gemeinschaften, für die sie als Projektionsfiguren wichtige ethische, politische und psychologische Funktionen übernehmen, wirken Helden demnach auch zurück: Helden besitzen eine starke „appellative Kraft“,⁴³ die Affekte mobilisiert und Handlungen provoziert. Das Sein des Helden, so ließe sich mit einer ersten tentativen Formel sagen, ist das Sein-Wollen bzw. das Sein-Sollen der Verehrergemeinschaft.⁴⁴

41 Für Norbert Bolz ist der Held „die entscheidende Idee als Person“, Hans J. Wulff bezeichnet den Helden in seiner normativen Dimension als „ideologische Figur“. BOLZ: „Der antiheroische Affekt“. S. 763.; WULFF: „Held und Antiheld, Prot- und Antagonist“. S. 431. (Kursiv im Original)

42 BRÖCKLING: „Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch“. Hier S. 9.

43 HOFF u. a.: „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“. Hier S. 10.

44 Dass das Vorbild heroischen Handelns dem Menschen nicht nur Orientierung und Ansporn, sondern auch Trost bedeuten kann, ist ein Gedanke, den Hölderlin im *Hyperion* zum Ausdruck bringt. Über den schmerzvollen Abschied von Diotima berichtet Hyperion Bellarmin wie folgt: „Endlich nach wenigen flüchtigen Worten bat mich Diotima, einiges von Agis und Kleomenes zu erzählen; ich hätte die großen Seelen oft mit feuriger Achtung genannt und gesagt, sie wären Halbgötter, so gewiß, wie Prometheus, und ihr Kampf mit dem Schicksal von Sparta sei heroischer, als irgend einer in den glänzenden Mythen. Der Genius dieser Menschen sei das Abendrot des griechischen Tages, wie Theseus und Homer die Aurore desselben. Ich erzählte und am Ende fühlten wir uns alle stärker und höher.“ HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Gedichte und Hyperion*, hrsg. v. Jochen SCHMIDT, Frankfurt am Main: Insel 1999. S. 578.

Auch Max Scheler widmet dem Helden in seiner allgemeinen Sozialphilosophie und Ethik im Kapitel über „Vorbilder und Führer“ einige Überlegungen. Neben dem Heiligen und dem Genie bezeichnet er den Helden als Modell einer Vorbildfigur. Mit großer Klarheit streicht er heraus, dass der Begriff des Vorbildes – und damit der des Helden – „seinem immanenten Sinne gemäß stets auch ein Wertbegriff [ist].“ Der Held bringt seiner Meinung nach die Ideale zum Ausdruck, mit welchen sich das verehrende Individuum oder die Gemeinschaft von Verehrern identifizieren. Die Beziehung zum heroischen Vorbild ist dabei aber nicht nüchtern oder pragmatisch, im Gegenteil: „Irgendeine Art der Liebe und des positiven Werhaltens, im religiösen, moralischen, ästhetischen Sinne, verbindet jede Seele mit ihrem Vorbild“. Held und Verehrer, so konstatiert Scheler, sind durch ein intimes Band, eine „heiße, affektive Beziehung“ miteinander verbunden.⁴⁵

Wegen der engen identifikatorischen Relation werden Helden in der Regel auch nur von denjenigen Gemeinschaften anerkannt und verehrt, deren Werte und Ideale sie vertreten. Wer für die einen ein Held ist, kann für andere durchaus ein Feind, Verräter oder Verbrecher sein. Dies gilt für historische Persönlichkeiten wie Jean-Paul Marat und Charlotte Corday, die von den unterschiedlichen politischen Lagern gleichzeitig jeweils als Held(-in) und als Verräter(-in) wahrgenommen wurden,⁴⁶ wie auch für Fälle aus der jüngeren Vergangenheit: In einer polemischen Stellungnahme zur Berichterstattung über die Terroranschläge vom 11. September 2001 macht Susan Sontag beispielsweise deutlich, dass man die Piloten der Flugzeuge, die von islamistischen Gruppen teilweise als Märtyrer und Helden verehrt wurden, richtigerweise als Mörder und Attentäter bezeichnen müsse, man ihnen aber – anders als ein Großteil der amerikanischen Politik und Presse dies tat – „eines nicht vorwerfen [kann]: dass sie Feiglinge seien“. Als Feiglinge müsse man ihrer Meinung nach eher jene bezeichnen, die, wie das amerikanische Militär im Irak, „Vergeltungsschläge aus dem Himmel ausführen“.⁴⁷ Die Rede vom Feigling oder vom Helden, so eine der Erkenntnisse, die

45 Vgl. dazu SCHELER, Max: *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 1, Berlin: Neue Geist Verlag 1933. S. 149–224. Hier S. 156.

46 Ian Germani zeichnet die Heroisierungs- und Deheroisierungsdynamiken um die Person Marats nach: GERMANI, Ian: *Jean-Paul Marat, hero and anti-hero of the French Revolution*, Lewiston: Mellen Press 1992.

47 SONTAG, Susan: „Feige waren die Mörder nicht“, in: AMIS, Martin (Hrsg.): *Dienstag 11. September 2001*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 33–35. Hier S. 33–34. Wie Herfried Münkler in einem Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* vom 20.01.2015 zeigt, ließen sich ähnliche Zuschreibungsphänomene auch nach den Pariser Terroranschlägen vom 07.01.2015 beobachten: Während sich die Täter selbst als opferbereite

Sontags Argumentation zugrunde liegen, sagt weniger über die Persönlichkeit bzw. die Figur aus, die damit bezeichnet wird, als über die Wertvorstellungen der Gemeinschaft, die ihr den Titel zuspricht. Es ist demnach alles andere als überraschend, dass Helden seit jeher Figuren sind, die zum Gegenstand konfliktreicher Aneignungs-, Abgrenzungs- und Umdeutungsprozesse wurden. Der oftmals stark polemisierend als dezidiert heroisch oder unheroisch herausgestrichene Status von Persönlichkeiten wie Jeanne d'Arc, Friedrich II., Napoleon und Garibaldi wird nicht nur von jeder Generation neu verhandelt, auch innerhalb derselben Generation konkurrieren oftmals unterschiedliche Deutungen miteinander.⁴⁸ An der Art und Weise, wie Helden systematisch zu Symbolfiguren und Trägern unterschiedlicher politisch-ideologischer Inhalte gemacht werden, lässt sich generell ablesen, wie stark die kulturelle Praxis des Heroischen von normativen Wertkategorien bestimmt wird. Hinter einem Streit um die Zu- oder Aberkennung des Heldenstatus einer Persönlichkeit verbergen sich nicht selten konkrete weltanschauliche Meinungsverschiedenheiten. In einer pluralen Welt, die

Helden und Märtyrer stilisierten, wurde ihre Tat von der postheroisch geprägten Zivilgesellschaft als feige gebrandmarkt, die Opfer der Anschläge und die an den Geiselfreiungen beteiligten Polizisten gleichzeitig heroisiert: „Man redet von Helden und zeichnet sie als solche aus, um die strategische Verwundbarkeit der postheroischen Gesellschaft zu camouflieren. Man leugnet das Postheroische und unternimmt semantische Manöver, indem man die Täter einer „feigen Tat“ bezichtigt, der man die eigenen Helden gegenüberstellt.“ (MÜNKLER, Herfried: „*Unser Recht auf Feigheit*“, in: *Süddeutsche Zeitung* (20.01.2015), S. 11.)

- 48 Gerd Krumeich geht in seinem Standardwerk zur neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte von Jeanne d'Arc auf die wechselvollen Zuschreibungsprozesse ein: KRUMEICH, Gerd: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie - Politik - Kultur*, Sigmaringen: Thorbecke 1989. Hans Dollinger arbeitet heraus, wie Friedrich II. in unterschiedlichen historischen Konstellationen als Held der deutschen Einigung und der Nation, aber auch als Narr und Hochverräter wahrgenommen wurde: DOLLINGER, Hans: *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*, München: List 1986. Philip G. Dywer zeigt, wie Napoleon seinen eigenen Heldenmythos publizistisch mitbegründet hat. Dabei geht er auch auf die Widerstände ein, auf die seine heroische Selbstdeutung und -stilisierung traf: DWYER, Philip G.: „*Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour: Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend*“, in: *French History* 18/4 (2004), S. 379–403. Insbes. S. 401. Lucy Riall hebt in ihrer umfassenden Studie über die Heroisierung Garibaldis hervor, in welchem Maße es vor allem während der letzten Jahre seines Lebens zu konfliktreichen Auseinandersetzungen um die Bestätigung bzw. die Absprache seines Heldenstatus kam: RIALL, Lucy: *Garibaldi: invention of a hero*, New Haven: Yale University Press 2007.

eine Vielzahl von Werten und Normen kennt, ergeben unterschiedliche Perspektiven auf ein und dieselbe außergewöhnliche Figur deshalb notwendigerweise auch unterschiedliche Eindrücke und Urteile.⁴⁹ Versucht man, die verschiedenen Urteile zu synthetisieren, entsteht ein heterogenes und höchst ambivalentes Bild, das droht, die klaren Umrisse der Figur aufzulösen. Verkennt man dieses perspektivistische Konstituens des Heroischen und versucht, die Figur analytisch eindimensional zu betrachten, läuft man Gefahr, einer ethisch-normativ verkürzten Vorstellung aufzusitzen. Produktiv gewendet heißt dies aber auch, dass Helden gerade an der ideellen Polemik, die ihre Bewertung hervorruft, erkannt werden können. Helden stehen per se im Zentrum divergierender Zuschreibungen und eignen sich wohl auch deshalb in besonderem Maße für vielfältige Ausgestaltungen im Bereich der Literatur und der anderen Künste.

Durch die ethisch-moralische, meist auch politische Dimension, die dem Umgang mit dem Helden eignet, ist ein objektiver Zugang zum Thema selbst für Wissenschaftler nicht selbstverständlich.⁵⁰ Auch in der Tradition der romanischen Literaturwissenschaft gibt es Beispiele für eine ethisch-normative Überdetermination des Heldenbegriffs. Ernst Robert Curtius, der ein deutlich von Schellers Theorie des Heroischen beeinflusstes Kapitel seines Opus magnum *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) dem Thema „Helden und Herrscher“ widmet und darin verschiedenen Aspekten des Heroischen von den Homerischen Epen bis zur französischen Romantik nachgeht, stellt beispielsweise fest, dass der Held „ein Menschenideal wie der Heilige und der Weise“ sei. In

49 In der an den Prinzen Karl Eusebius von Liechtenstein gerichteten *épître* zu seinem 1631 erschienenen Buch *Les Dionysiaques ou le parfait héros* bringt auch Pierre de Marcassus diesen Gedanken der wechselhaften Bewertung des Heroischen zum Ausdruck: „Le grand & auguste Heros dont ie consacre les faits à vostre Excellance a eu beau remplir la terre des miracles de sa valeur, elle [l'Opinion] n'a pas laissé de luy oster les rayons de gloire qui luisoient au tour de sa teste, pour luy donner un chapeau de pampre, qui a failly à ternir l'esclat de ses plus belles actions.“ MARCASSUS, Pierre: *Les Dionysiaques ou le parfait héros*, Paris: Du Bray 1631. n.p.

50 „Tüchtigkeit und Kompetenz alleine [machen] noch keinen Helden aus. Was den Protagonisten denkwürdig macht“, schreibt mit Blick auf die ‚Helden des Rückzugs‘ – gemeint sind Politiker wie Michail Gorbatschow – auch Hans Magnus Enzensberger, „ist die moralische Dimension seines Handelns“. ENZENSBERGER, Hans-Magnus: „Die Helden des Rückzugs: Brouillon zu einer politischen Moral der Entmachtung“, in: *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur* 42 (1990), S. 579–584. Hier S. 579. Der Text erschien ursprünglich in der *FAZ* vom 09.12.1989 und wurde in der Aufsatzsammlung *Zickzack* erneut abgedruckt. Vgl. ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Zickzack: Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 55–63.

Abgrenzung zu den beiden anderen Vorbildfiguren ist für ihn der Held dabei genauer „der ideale Persontypus, der mit dem Zentrum seines Seins auf das Edle und seine Verwirklichung gerichtet ist“. Er erklärt zwar, dass es Aufgabe der Philosophie sei, die „Idealtypen vollständig aufzuzählen, sie abzuleiten und ihre Wertordnung zu bestimmen“, verwendet jedoch – alles andere als untypisch für die unmittelbare Nachkriegszeit⁵¹ – selbst einen emphatischen Begriff des Heroischen, der von spezifischen Vorstellungen wie „Selbstbeherrschung“, „Überfluß des geistigen Willens“ und „Charaktergröße“ gekennzeichnet ist.⁵² Im Subtext seiner Analysen zu den in den europäischen Kulturen verbreiteten Formen literarischer Entwürfe des Heroischen profiliert der Intellektuelle Curtius damit die normative Idealvorstellung eines spezifisch geistigen Heldentums.

1.1.3 Zum Spannungsverhältnis von Held und Hauptfigur

Richtet man nach dieser breit angelegten Problematisierung des Heldenbegriffs den Blick auf den engeren Bereich der Literatur, muss das Spannungsverhältnis näher bestimmt werden, das zwischen dem Helden im emphatischen Sinne und dem Helden als bloßer Hauptfigur besteht. Wie Bettina Plett richtig feststellt, steht der Forschung bis heute keine präzise Definition des so zentralen Heldenbegriffs zur Verfügung:

„In der literaturwissenschaftlichen Terminologie zählt die zuverlässige Bestimmung des Begriffs des Helden zu den offenen Problemen. Eine hinreichend präzise umrissene Definition, die als Grundlage weiterer Differenzierungen verwendet werden könnte, steht [...]

51 Paul Bénichous ebenfalls 1948 veröffentlichtes Werk *Morales du Grand Siècle* ist von einem ähnlich emphatischen Grundton in Bezug auf das Heroische geprägt. Die historische Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit ist sicherlich mit ein Grund dafür, dass die Debatten über Heldentum in dieser Zeit mit einer gewissen existentiellen Ernsthaftigkeit und ohne die heute weit verbreitete ironische Brechung geführt wurden. Peter V. Zimas Studie zeigt, wie sich vor allem im existentialistischen Roman Camus' und Moravias dann allmählich das Leitbild der Indifferenz durchsetzte. Durch dieses neue Leitbild, so die These, sei die anfangs noch unter dem Richtwert des Heroischen stehende Moral einer selbstverantwortlichen Individualität in Richtung einer ambivalenten postmodernen Subjektivität und einer daraus resultierenden moralischen Gleichgültigkeit aufgelöst worden. Vgl. ZIMA, Peter V.: *Der gleichgültige Held: textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

52 CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke 1954. S. 176.

bislang nicht zur Verfügung, so dass man vorzugsweise in eine relativierende Beschreibung ausweicht, deren Kriterien meist neu begründet werden müssen. Dies ist im wesentlichen auf die Ambiguität der herangezogenen Begrifflichkeit sowie auf die Geschichte und den moralisch wertenden, in der Regel ideologischen Gehalt des Konzepts „Held“ und seiner Attribute zurückzuführen.⁵³

Mit der Ambiguität des Begriffs und seiner moralisch-ideologischen Überfrachtung nennt Plett die zwei wichtigsten Gründe, die einer konzisen Definition im Wege stehen und für die terminologischen Schwierigkeiten im wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen verantwortlich sind. Benutzt ein Literaturwissenschaftler heute die Worte ‚Held‘ oder ‚Antiheld‘, bleibt häufig unklar, ob es sich um den Helden als Motiv oder als Element einer funktionalen Textbestimmung handelt.⁵⁴ Dass der Held keine „vollkommen wertneutrale Kategorie“ darstellt, betont auch Elke Platz-Waury:

„HELD: Zentralgestalt einer epischen oder dramatischen Handlung mit meist repräsentativer Funktion, die im Mittelpunkt des Leser-/Zuschauerinteresses steht. Obwohl die ‚heroischen‘ Konnotationen [...] im Zuge der modernen Literaturentwicklung weitgehend ausgehöhlt worden sind, lenkt in der Regel der fiktive ‚Held‘ weiterhin durch positive Merkmalsätze die Sympathien auf sich [...]; es handelt sich also nach wie vor nicht um eine vollkommen wertneutrale Kategorie.“⁵⁵

Wie stellt sich das abstrakt kaum aufzulösende Spannungsverhältnis von Held und Hauptfigur nun aber im konkreten Rahmen der französischen Sprach- und Literaturgeschichte dar? Welche Bedeutungen trug der Begriff des *héros* im Frankreich des 17. Jahrhunderts und wie lässt sich auf dieser Grundlage wiederum ein analytisch brauchbarer Heldenbegriff für die Auseinandersetzung mit dem Textkorpus dieser Arbeit gewinnen?

Der ursprüngliche semantische Bereich des französischen Wortes *héros* bezieht sich auf den altgriechischen Begriff des Heros (ἥρως) im Sinne eines nach seinem Tod kultisch-religiös verehrten Kämpfers und Kriegers, wie etwa Achill

53 PLETT, Bettina: *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Paderborn: Schöningh 2002. S. 95.

54 Ich übernehme hier eine hilfreiche Differenzierung von Nikolas Immer. Vgl. IMMER, Nikolas: *Der inszenierte Held: Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg: Winter 2008. S. 51.

55 PLATZ-WAURY, Elke: „Figurenkonstellation“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin; New York: de Gruyter 1997, S. 591–593. Hier S. 591.

oder Theseus, oder eines nicht weniger wehrhaften Halbgottes, wie zum Beispiel Herakles oder Perseus. Er verweist zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch ausschließlich auf jene außergewöhnlich tapferen Figuren, die an zentraler Stelle auch in Montchrestiens Tragödie *Hector* vorkommen. In Jean Nicots *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne* von 1606, dem ersten einsprachigen Wörterbuch des Französischen, findet sich, was das Gesagte zu verdeutlichen vermag, unter dem Lemma *Heroë* folgender Eintrag:

„Heroë, ou Heros, Luy gardant sa terminaison Grecque & Latine ; car il vient du Grec ἥρως, Duquel les Latins se sont accommodez Heros. signifie l'un de ceux qui ayans esté hommes, ce neantmoins par leurs hauts faits et proüesses gagerent envers les peuples tel degré de reputation qu'ils furent estimez dignes d'estre deifiez apres leur mort. Les anciens les feignoient nez de pere immortel, et de mere mortelle, ou de pere mortel et de mere immortelle. Dont est venu que Heroë a esté dit celuy (comme dit Servius) qui est magnanime & de grand effort, & en proüesse un demidieu.“⁵⁶

Noch eindeutiger tritt die für die Zeit charakteristische semantische Engführung des Begriffs beim darauffolgenden Lemma des Wörterbuchs hervor. Unter dem Eintrag *heroïque* nimmt Nicot erst einige grammatikalische Kategorisierungen vor und bringt Beispiele für die Verwendung des Adjektivs, bevor er abschließend betont, dass der Begriff ausschließlich für den militärisch-agonalen Bereich von Krieg, Politik und anderen gefährlichen Unternehmungen verwendet werde: „Cet adjectif est propre à signaler actes de guerre ou politiques, adventures chevalereuses et perilleuses, et non point à d'autres efforts d'autre qualité.“⁵⁷

Etwa ab der Jahrhundertmitte können die zwei unterschiedlichen Verwendungsweisen, die auch den heutigen Umgang mit dem Begriff des Helden prägen, voneinander abgegrenzt werden. Zur traditionell normativ aufgeladenen Bedeutung des Heldenbegriffs tritt nun die rein funktionale Semantik des *héros* als handlungstragende Hauptfigur eines literarischen Werkes, verstärkt auch unabhängig davon, ob diese Hauptfigur noch heroische Züge im ursprünglichen Sinne trägt. Der Begriff ergänzt damit die Begriffe *premier personnage* oder *premier acteur*, die bis dahin, etwa im Kontext der dramenpoetologischen Schriften Pierre Corneilles, verwendet wurden, um die rein funktionale Dimen-

56 NICOT, Jean: *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, Paris: D. Douceur 1606. S. 335.

57 Ebd.

sion der Heldenfigur zu betonen.⁵⁸ In Claude Favre de Vaugelas' *Remarques sur la langue françoise* von 1647 wird der Begriff *héros* – über dessen Besonderheiten in der Aussprache, namentlich die des *h aspiré*, sich der Autor im allerersten Abschnitt des Buches Gedanken macht – zum ersten Mal in einem sprachtheoretischen Werk auf die Protagonisten von Romanen bezogen.⁵⁹

Im Wörterbuch des Akademiemitglieds César-Pierre Richelet, das 1680 veröffentlicht wurde, finden sich zum Eintrag „HEROS“ drei verschiedene Erklärungen. Zum einen wird der Held, womit ein Anschluss an die Definition Nicots hergestellt wird, unter Verweis auf Herkules als „celui qui par ses belles actions a mérité d'être au rang des Dieux“ bezeichnet. Zusätzlich wird aber auch eine Bedeutung vermerkt, derzufolge ein Held ein Mensch von seltenem Mut oder Verdienst sei, „qui mérite d'être proposé en exemple.“ Zwar deckt die Definition eindeutig die militärische Dimension des Heroischen ab, weitere Gegenstandsbe-reiche werden hier aber nicht mehr ausgeschlossen. Im Gegenteil: Dadurch, dass in einem Beispielsatz verdeutlicht wird, dass man auch „héros d'une douce manière“ sein könne, wird sogar dezidiert ein dem Kriegerischen entgegengesetzter Bereich benannt. Schließlich findet sich als dritte Bedeutung von *héros* bei Richelet ebenfalls der Hinweis auf den „principal personnage du poëme tragique, ou épique, ou d'un Roman“. Die Tatsache, dass mit dem „Roman comique“ von Paul Scarron ein Beispiel aus dem Bereich der komischen Literatur angegeben wird, die über weite Strecken des 17. Jahrhunderts strikt als unheroische Domä-

58 Vgl. dazu die Ausführungen in: FORESTIER, Georges: *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris: Klincksieck 1996. S. 215ff. Dem Spannungsverhältnis von ‚héros‘ und ‚personnages‘ im Werk Corneilles gehen in jüngster Vergangenheit ferner die Beiträge des folgenden Sammelbandes nach: DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (Hrsg.): *Héros ou personnages ? - Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2013. Folgt man Herbert Kolbs kenntnisreicher Rekonstruktion der Begriffsgeschichte, kündigt sich die Differenzierung des Heldenbegriffs in Frankreich sogar schon vor der Jahrhundertmitte an. Vgl. KOLB: „Der Name des ‚Helden‘“. Insbes. S. 389. Da Kolb jedoch einen falschen Erstbeleg für die Verwendungsweise von *héros* als Hauptfigur angibt, indem er ihn auf das *examen* von Corneilles *Polyeucte* zurückführt und dabei übersieht, dass dieses erst der Edition von 1660 beigelegt wurde und nicht schon, wie fälschlicherweise angenommen, der Erstaussage von 1643, scheint es geboten, der Datierung des *Grand Robert de la langue française* zu folgen. Dem Wörterbuch zufolge fällt die semantische Weitung des Begriffs, was freilich keine wesentliche Abweichung zur Datierung Kolbs darstellt, auf das Jahr 1650.

59 Vgl. VAUGELAS, Claude Favre de: *Remarques sur la langue françoise*, Paris: Vve J. Camusat et P. Le Petit 1647. S. 3.

ne galt, kann als weiteres Zeichen dafür gewertet werden, dass der Begriff gegen Ende des *Siècle classique* zunehmend unter literarisch-funktionalen Gesichtspunkten betrachtet wurde.⁶⁰ Während das *Dictionnaire de l'Académie française* von 1694 die Begriffsweiterung, die über das Jahrhundert stattgefunden hatte, noch nicht verzeichnet,⁶¹ findet sich auch im *Dictionnaire universel* von Antoine Furetière, das wenige Jahre zuvor erschienen war, unter dem Eintrag „Heros“ eine Erklärung, die der Binnendifferenzierung des Begriffs in „un grand & illustre personnage“ einerseits und „le principal personnage dont on décrit l'action“ andererseits Rechnung trägt:

„C'estoit chez les Anciens un grand & illustre personnage, qui quoy que de nature mortelle, passoit dans la créance des peuples pour estre participant de l'immortalité, & ils le mettoient au rang des Dieux apres sa mort. Lucien definit un *Heros*, qui n'est ni Dieu ni homme, mais qui est tous les deux ensemble. On appelle le heros d'un Poeme, le principal personnage dont on décrit l'action.“⁶²

Die Begriffsweiterung trat indes auch in den diskursiven Texten der Literaten selbst zutage. An der umständlichen Formulierung, die beispielsweise Pierre Corneille wählt, um in seinem *Discours du poème dramatique* von 1660 die mutigen Helden der Tragödie („héros“) von den ängstlichen Hauptfiguren der Komödie („ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs“) abzugrenzen, zeigt sich vor dem Hintergrund der semantischen Weitung ein Bemühen darum, den tradierten Gegenstandsbereich des Heldenbegriffs eng zu halten:

„La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée :

60 Vgl. RICHELET, Pierre: *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genf: J.-H. Widerhold 1680. S. 416.

61 Vielmehr bleibt die dreigliedrige Erklärung zum Lemma *heros* im Bereich der Mythologie und des kriegerisch und moralisch Hervorragenden: „Selon l'antiquité payenne ce titre se donnoit a ceux qui par une grande valeur se distinguoient des autres hommes. *Les Heros de l'antiquité*. Il se dit encore aujourd'huy des hommes qui font des actions de valeur extraordinaire. *Ce General est un vray Heros*. Il se dit aussi quelquefois pour un homme qui excelle en quelque vertu. *C'est un Heros en pieté*.“ ACADEMIE FRANÇAISE: *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, Bd. 1, Paris: Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard 1694. S. 561–562.

62 FURETIÈRE, Antoine: *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*, Rotterdam: Leers 1690. S. 256.

celle-ci demande de grande périls pour ses héros, celle-là se contente de l'inquiétude et des dé plaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs.⁶³

Anhand der zwischen 1664 und 1665 verfassten Satire *Les héros de roman*, in der sich Nicolas Boileau-Despréaux amüsiert darüber beklagt, dass die galant-preziösen Hauptfiguren des *roman héroïque* zwar als Helden bezeichnet würden, in Wahrheit aber „les plus sottes gens du monde“ seien und eine regelrechte Antithese zur Vorstellung heroischer Vorbildhaftigkeit darstellten,⁶⁴ wird noch deutlicher, dass der Begriff des Helden zu dieser Zeit dabei ist, massiv an semantischer Schärfe zu verlieren. Dass der Heldenbegriff bereits im letzten Drittel des Jahrhunderts relativ häufig auf Hauptfiguren angewendet wurde, die dem traditionellen Verständnis des Heroischen mitunter diametral entgegengesetzt sind, könnte anhand einer Vielzahl von Textstellen belegt werden. Aus Platzgründen sei hier nur ein Beispiel aus Jean de La Fontaines Fabeln genannt, erstmals gesammelt veröffentlicht in den Jahren 1678 und 1679. Aus seinem Werk spricht nicht mehr die bei Corneille und Boileau noch zu spürende Sehnsucht nach bewunderungswürdigem Heldentum. Vielmehr geht er noch einen Schritt weiter als die von Boileau spöttisch kritisierten Autoren der heroisch-galanten Romane, wie insbesondere Madeleine de Scudéry und Gautier de Costes de La Calprenède,⁶⁵ und wendet den Begriff des Helden – was noch zu Beginn des Jahrhunderts unvorstellbar gewesen wäre – auf das tierische Personal seiner Fabeln an. In den schändlichen Rollen von „Des Trompeurs, des Scélérats, / Des Tyrans, et des Ingrats“, so heißt es beispielsweise in *Le dépositaire infidèle*, habe er sie dargestellt, was seinem Ruhm aber nicht abträglich gewesen sei: „J’ai

63 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 125.

64 BOILEAU-DESPREAU, Nicolas: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Françoise ESCAL, Paris: Gallimard 1966. S. 448–449. Camille Esmein-Sarrazin beschreibt die teilweise sehr heftigen Reaktionen, die die Mode des heroisch-galanten Romans bei einigen Kritikern der Zeit hervorrief. Ihre Kritik gründete vor allem auch darauf, dass die betont sentimental Hauptfiguren der Romane dennoch die Namen traditioneller Heldenfiguren, wie zum Beispiel Cyrus, trugen. Vgl. ESMEIN-SARRAZIN, Camille: „Construction et démolition du héros de roman au XVII^e siècle“, in: LAVOCAT, Françoise, Claude MURCIA und Régis SALADO (Hrsg.): *La fabrique du personnage*, Paris: Champion 2007, S. 69–80.

65 Zum Stellenwert des Heroischen im Werk von La Calprenède vgl. LALLEMAND, Marie-Gabrielle: „Le sens de l’héroïsme chez La Calprenède“, *Du roman courtois au roman baroque*, Paris: Les Belles Lettres 2004, S. 323–336.

chanté des animaux. / Peut-être d'autres héros / M'auraient acquis moins de gloire.“⁶⁶

Im Lichte der soweit versammelten Überlegungen zur semantischen In- und normativen Überdeterminiertheit des Heroischen sowie seiner notwendigen begrifflichen Binnendifferenzierung in einen ethisch-moralischen und einen funktional-literarischen Bereich wird augenscheinlich, welche Defizite Definitionen und Theorien des Helden besitzen. Allzu häufig wird ein Begriff als evident vorausgesetzt, der von einer tiefgreifenden Ambiguität gekennzeichnet ist. Wenngleich die dem Begriff inhärente Ambiguität auch an dieser Stelle nicht aufgelöst werden kann, dürfte zumindest verhindert worden sein, die Mehrdeutigkeiten weiter stillschweigend mitzutransportieren.

Zusammenfassend sei für den Fortgang dieser Arbeit festgehalten, dass die Helden der Dramen, die es zu analysieren und zu interpretieren gilt, primär über ihre Funktion als Hauptfiguren literarischer Texte bestimmt werden sollen. Im Anschluss an Nikolas Immer kann der Held dabei durch die drei wertneutralen Kategorien „Stellung, Disposition und Wirkung“ näher gefasst werden. Damit ist erstens die „zentrale Position“ der Heldenfigur im Bezug auf den Handlungsverlauf und das Verhältnis zu anderen Figuren und zweitens die „auffallende Konstitution“ im Hinblick auf die außergewöhnliche habituelle, ethische oder soziale Disposition gemeint. Schließlich erfassen die Kategorien drittens auch noch die „besondere Wirkungsintensität“ hinsichtlich der Rezeption durch Leser oder Zuschauer.⁶⁷ Während der herausgehobene Status in puncto Stellung, Disposition und Wirkung innerhalb des Textgefüges auf Pierre Corneilles Figur des Cid ebenso wie auf Molières Don Juan und auf Racines Phèdre zutrifft, kann nur der kastilische Ritter im moralisch-vorbildlichen Sinne in vollem Maße als ein Held bezeichnet werden. Aufbauend auf der literarisch-funktionalen Bestimmung des Helden als Hauptfigur, die im *Siècle classique* gleichwohl noch vorwiegend moralisch konnotiert ist und deshalb nicht ohne ihre ambivalente Grundstruktur zu denken ist, soll im Folgenden nun eine Annäherung an das Konzept des Helden als eine Ausnahme- und Grenzfigur erfolgen, welche sich durch eine Reihe von

66 Die Fabel wurde 1679 veröffentlicht und steht dem neunten Buch der modernen Ausgaben der gesammelten Fabeln La Fontaines voran. LA FONTAINE, Jean de: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean-Pierre COLLINET, Paris: Gallimard 1991. S. 345. Zur menschlich-tierischen Doppelnatur der Helden in den Märchen von Madame d'Aulnoy vgl. BLOCH, Jeanne: „Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy: Le Prince Marcassin, Serpentin vert, La Chatte blanche, La Biche au bois“, in: *Dix-huitième siècle* 42 (2010), S. 119–138.

67 IMMER: *Der inszenierte Held: Schillers dramapoetische Anthropologie*. S. 53–54.

Strukturmerkmalen näher charakterisieren lässt. Die Theoretisierungen bauen dabei insbesondere auf Überlegungen auf, die Jurij Lotman in *Die Struktur literarischer Texte* (1972) entwickelt hat.

1.2 Der Held als Grenzfigur

In seinem Hauptwerk *Die Struktur literarischer Texte* entwirft Jurij Lotman eine umfassende semiotische Literaturtheorie.⁶⁸ Er unterscheidet darin künstlerisch-literarische Texte von nichtkünstlerischen, klassifikatorischen Texten. Literarische Texte, die prinzipiell einer heterogenen Vielzahl von Gattungen zuzurechnen sind, zeichnen sich für ihn dadurch aus, dass sie auf metonymische Art ein „endliches Modell der unendlichen Welt“ darstellen.⁶⁹ Sie sind eingebettet in eine „extratextuelle Struktur“, ein „Weltbild“ und „Kulturmodell“⁷⁰ und deshalb auch „Übersetzung[en]“⁷¹ einer kunstexternen Realität in eine künstlerische. In- des lässt sich Literatur für Lotman nicht alleine durch die Referenzfunktion zur außerliterarischen Wirklichkeit beschreiben. Er spricht ihr vielmehr auch eine produktive Leistung zu, die den reinen Verweischarakter übersteigt. Literatur und Kunst ahmen nicht nur die Wirklichkeit nach, sondern sind selbst wirklichkeitsverändernde Kräfte, die maßgeblichen Einfluss auf kulturelle Dynamiken besitzen.⁷² Für sich genommen kann ein literarischer Text Lotman zufolge jedoch auch als ein abgeschlossenes System von Zeichen betrachtet werden, dem

68 Die breiteren kultursemiotischen Aspekte seines Werkes, die in jüngster Zeit wieder verstärkt rezipiert und für eine Vielfalt von Disziplinen anschlussfähig gemacht wurden, sollen hier bewusst ausgeklammert bleiben. Hinsichtlich wesentlicher Impulse seiner semiotischen Theorie für dynamische Sozial-, Kultur- und Literaturmodelle vgl. das Nachwort der Herausgeber in: LOTMAN, Jurij M.: *Kultur und Explosion*, Berlin: Suhrkamp 2010. S. 227–259. Ebenfalls: KOSCHORKE, Albrecht: „Zur Funktionsweise kultureller Peripherien“, in: FRANK, Susi K., Cornelia RUHE und Alexander SCHMITZ (Hrsg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 27–39.

69 LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1989. S. 301. (Kursiv im Original) Für Lotmans literarisch-funktionales Heldenmodell ist das achte Kapitel („Die Komposition des Wortkunstwerks“, Ebd. S. 300–401.) von zentraler Bedeutung.

70 Ebd. S. 377.

71 Ebd. S. 301. (Kursiv im Original)

72 Überlegungen zur Dynamik des semiotischen Kulturmodells finden sich vor allem in späteren Arbeiten Lotmans, vgl. u.a. LOTMAN, Jurij M.: „Über die Semiosphäre“, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12/4 (1990), S. 287–305.; LOTMAN: *Kultur und Explosion*.

„in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrundeliegt“,⁷³ die sich primär in der räumlichen Ordnung des Textes ausdrückt.⁷⁴ Dichotomische Gegensätze wie „oben – unten“, „offen – geschlossen“ oder „Stadt und Land“ interpretiert er als raumsemiotische Übersetzungen politischer, sozialer und ideeller Ordnungen, die sich gattungsübergreifend finden lassen.⁷⁵ Literarische Texte sind für Lotman in semiotischer Hinsicht des Weiteren auch durch „Rahmen“ und „Grenzen“ räumlich klar definiert, wobei die Grenzen die – meist dichotomisch organisierten – semantischen Felder unterteilen. „[D]ie Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“, schreibt Lotman und hebt nachdrücklich hervor, dass die beiden disjunkten Teilräume, die durch die Grenze voneinander getrennt sind, nicht allein topographischer Natur sind, sondern sich häufig auf Abstrakta beziehen.⁷⁶ Von nichtliterarischen Texten unterscheiden sich literarische nun gerade dadurch, dass in ihnen Figuren auftreten, die von der Norm abweichen, räumlich-semiotische Grenzen überschreiten und auf diese Weise „Ereignisse“ auslösen.⁷⁷ Eine Kette von derartigen Ereignissen bildet das „Sujet“ des Textes – ein weiteres Merkmal, das den künstlerischen Text von einem nichtkünstlerischen, etwa einem Telefonbuch oder anderen listenartigen Textgebilden, unterscheidet. Helden sind nach Lotman nun diejenigen Figuren, die – wie beispielsweise Äneas und Télémaque aber auch Don Juan, der Pikaro oder Satan – das Textsujet weiterentwickeln. Als anthropomorphe „Handlungsträger“ haben sie aktive Funktionen im Text: Sie versuchen die topologische Struktur, die räumliche Ordnung der textlichen Welt zu überwinden und zeichnen sich durch ein hohes

73 Ebd. S. 337.

74 Im Anschluss an Jörg Dünne lässt sich Lotmans Vorstellung von Raum in Abgrenzung von „topographischen“, durch lebensweltliche Referentialität gekennzeichneten Raummodellen als ein „topologisches“ Modell beschreiben, das abstraktere semiotische Ordnungen und Beziehungen ausdrückt. Vgl. DÜNNE, Jörg: „Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?“, in: *Dynamisierte Räume - Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. (2009), S. 5–26. <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dyn-raum/pdfs/duenne.pdf> (abgerufen am 03.01.2015).

75 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327ff. Das strukturalistische Textverständnis Lotmans speist sich wesentlich aus Vladimir Propps Arbeiten zum Märchen. Vgl. PROPP, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, hrsg. v. Karl EIMERMACHER, München: Hanser 1972.

76 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327.

77 „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes.“ Ebd. S. 332. (Kursiv im Original)

Maß an Beweglichkeit aus. Im moralisch-emphatischen Sinne ‚heroisch‘ können Lotmans handlungstragende Helden durchaus sein, jedoch ist dies keineswegs notwendigerweise so. Vielmehr abstrahiert er bei seinem Begriff des Helden von der ethisch-normativen Überdeterminiertheit, die sich sonst – wie gezeigt – häufig nachweisen lässt. Dem beweglichen Helden gegenüber stehen unbewegliche „Handlungsumstände“ wie Hindernisse, Widersacher oder Helfer, die es dem Helden überhaupt erst erlauben, seinen Aktionsspielraum in aktiver Abgrenzung auszuagieren.⁷⁸ Helden müssen dabei Lotman zufolge nicht unbedingt im konkreten Sinne handeln oder Grenzen überschreiten, wohl aber muss ihr Umweltbezug divergent sein, müssen ihre Handlungsmaximen einen potentiellen Verbotverstoß darstellen.

Die Grenzüberschreitung des Helden im Lotman’schen Sinne bringt demnach Bewegung in die binären semiotischen Oppositionen und schafft eine neue Interpretation des im Text verankerten Weltbildes. Seine transgressiven Taten werden nicht selten als unerhörte Ereignisse, als Wunder oder – um einen zentralen Begriff aus dem Spätwerk Lotmans zu gebrauchen – als semiotische „Explosionen“ im Feld der Zeichen wahrgenommen.⁷⁹ Je höher der Kunstcharakter eines Werkes ausgeprägt ist, so ließe sich Lotmans Theorie weiterdenken, desto vieldeutiger, ja schillernder, sind die Heldenfiguren zudem. Sie bewegen sich in unvorhersehbarer Weise im semiotischen Raum und müssen gerade wegen ihrer Heterogenität und ihrer Ambivalenz – Lotman selbst spricht von „Inkohärenz“⁸⁰ – als Figurationen kultureller Innovativität verstanden werden. Wenn Werner Krauss bei seiner Interpretation des Gracián’schen *Héroe* hervorhebt, dass „[d]as Unergründliche, Unfaßliche, Unbegreifliche [...] als immer wiederkehrender [sic] Attribut des heldischen Menschen in die Erscheinung [tritt]“⁸¹, benennt er sehr treffend einen Punkt, der nicht nur Aspekte eines spezifischen Ideals des spanischen *Siglo de oro* beschreibt, sondern darüber hinaus zu einem allgemeinen Charakteristikum des Heroischen gehört. Als außergewöhnliche Figur umgibt den Helden eine rätselhafte Aura von Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, die ihn schwer fassbar macht.

Literarische Heldenfiguren wie Corneilles Cid, Molières Don Juan und Racines Phèdre, die die Vorstellung vom Heroischen im Theater des *Siècle classique* entscheidend prägten, wurden vermutlich auch deshalb zu kanonischen

78 Ebd. S. 431.

79 Vgl. dazu LOTMAN: *Kultur und Explosion*. Bezügl. der Heldenthematik vor allem das Kapitel „Der Narr und der Wahnsinnige“, S. 54–86.

80 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 361.

81 KRAUSS: *Gracián’s Lebenslehre*. S. 138–139.

Helden der Literatur, weil sie keine eindimensionale Charakterstruktur aufweisen. Vielmehr internalisieren sie divergierende Maximen und werden so selbst zum Schauplatz konkurrierender Weltbilder, Werte und Wünsche.

Wie gezeigt werden konnte, ist Lotmans funktionaler Heldenbegriff denkbar breit angelegt. Zwar fallen Figuren, die in völliger Anpasstheit agieren bzw. dem individuellen Wollen und Handeln entsagen, aus dem Raster, doch können unter den Begriff auch Figuren subsumiert werden, die einer landläufigen Definition des Helden nicht entsprechen. Dies gilt vor allem für Figuren wie Don Juan, der als Rebell und Provokateur traditionell eher dem Bereich des Antiheroischen zugeordnet ist und deshalb als eine Negation des Heroischen verstanden wird. Klammert man jedoch bewusst die Ebene normativer Bewertungen aus, treten die starken strukturellen Ähnlichkeiten, die etwa Figuren wie den die Ordnung verteidigenden Feldherrn und den die Ordnung bedrohenden Rebellenführer verbinden, deutlich hervor. Wenn Lotmans Theorie des Helden einerseits besondere Produktivität entfalten kann, weil sie Helden nur als Textfunktionen behandelt, unterliegt sie doch gleichzeitig auch der Gefahr, das Konzept des Helden zu stark zu abstrahieren und für Figuren zu öffnen, die kaum mehr durch die historischen Semantiken des Begriffs zu beschreiben sind. Dadurch, dass Texte und deren Figuren, wie Lotman selbst ausführt, immer auch Übersetzungen außertextueller gesellschaftlicher Strukturen und Weltbilder sind,⁸² kann die Frage nach dem Spannungsverhältnis von textimmanent-strukturellen Aspekten des Heldentums und ihrer Einbettung in textexterne historische Lebenswelten nicht unbeantwortet bleiben. Gerade in Anbetracht der heroischen Figurationen der Literatur des *Siècle classique* – einer Zeit, in der der Begriff des Helden, wie gesehen, erst allmählich die ihn heute kennzeichnende semantische Weitung erfuhr – steht diese Arbeit vor der Herausforderung, einen Heldenbegriff zu verwenden, der geeignet ist, das Spannungsverhältnis von literarischer Funktion und historischer Semantik adäquat abzubilden. Aufbauend auf Lotmans Verständnis des Helden als Handlungsträger und ambivalenter Grenzfigur, soll im nun folgenden Abschnitt versucht werden, das Verständnis des Heroischen weiter zu präzisieren, indem die wesenhafte Unbestimmtheit der Heldenfigur mit einer Reihe von charakteristischen Strukturmerkmalen korreliert wird.

82 Ebd. S. 377.

1.3 Strukturmerkmale der Heldenfigur

Charakteristische Strukturmerkmale, die regelmäßig bei medialen Konstruktionsprozessen des Heroischen zu beobachten sind, können helfen, das Konzept näher zu bestimmen. Obwohl Heroisierungen historisch und kulturell variabel sind, lassen sich Muster der Zuschreibung erkennen, die erstaunliche Langlebigkeit besitzen. Gerade die Literatur und die anderen Künste fungieren dabei als Speichermedien. Im Folgenden sollen Merkmale erläutert werden, die insbesondere zur Beschreibung des Heroischen in der Literatur des *Siècle classique* dienen, namentlich die Merkmale ‚Agency‘, ‚Agonalität‘, ‚Charisma‘ und ‚Transgressivität‘.⁸³ Der Held ist dabei als eine Figur zu verstehen, deren Exzeptionalität sich als Schnittmenge der vier genannten Attribute konstituiert.

Agency

Besonders charakteristisch für den Helden ist die außergewöhnliche Tat, die *action d'éclat*. Herkules bezwingt den nemeischen Löwen und überwältigt den Höllenhund Kerberos, Perseus befreit Andromeda aus den Klauen eines Meeresungeheuers und Theseus besiegt den Minotaurus. Der Cid, Roland und Jeanne d'Arc nehmen es jeweils mit übermächtigen feindlichen Heeren auf und werden durch ihr Handeln zu gefeierten Helden. Eine der berühmtesten Heldendarstellungen Napoleons – das von Jacques-Louis David im Kontext der Italienfeldzüge angefertigte Gemälde *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* – zeigt diesen, dem Vorbild Hannibals und Karls des Großen folgend, als Bezwiner und Überwinder der Alpen. Der Begriff der Tat wird in Prozessen der Heroisierung indes sehr breit interpretiert und kann – wie etwa am Beispiel der Erzählungen um Jeanne d'Arc abzulesen ist – auch Formen der Verweigerung oder des aktiven Widerstands umfassen.⁸⁴

Was mit der Hervorhebung des Moments der Tat prinzipiell ausgestellt wird, ist die Vorstellung von heroischer Agency. Der Begriff der ‚Agency‘ bezeichnet

83 Ich folge hier in wesentlichen Punkten den methodologischen Grundsätzen des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg. Vgl. HOFF u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*“. Hier S. 8.

84 Friedrich Wolfzettel bespricht Formen dieser Art des weiblichen Heldentums in der romanischen Epik des Mittelalters: WOLFZETTEL, Friedrich: „*Weiblicher Widerstand als Heldentum. Interferenzen zwischen Epik und Hagiographie*“, in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldinnen*, Wien: Fassbaender 2010, S. 205–218.

die Handlungsmächtigkeit und selbstbestimmte Tätigkeit des Helden, seine Willensfreiheit und Autonomie. In jüngerer Vergangenheit wird der Begriff vor allem in der Philosophie sowie den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften verhandelt und erfährt dort eine ganze Reihe durchaus unterschiedlicher Verwendungen. So gegensätzliche Konzepte wie Habitus, Intentionalität und Freiheit des Willens werden mit ihm korreliert, wobei jeweils zu erklären versucht wird, welche Rolle Agency im komplexen Feld sozialen Handelns zukommt. Wenn gleich die vorliegende Arbeit lediglich zeigen möchte, inwiefern literarischen Modellen des Heroischen eine Vorstellung von Handlungsmächtigkeit im Sinne von Agency zugrunde liegt, lohnt sich ein Blick auf die soziologische Konzeptualisierung nach Emirbayer und Mische.⁸⁵ Ein zentraler Aspekt ihres Ansatzes ist darin zu sehen, dass sie anhand der Dimension der Zeit verständlich machen wollen, inwiefern soziale Akteure zum Handeln fähig sind. Handlungsfähigkeit liegt für sie in der Möglichkeit „of formulating projects for the future and realizing them [...] in the present.“⁸⁶ Übertragen auf den Bereich des Heroischen artikuliert sich Agency damit zum einen im Verändern von sozialen, materialen, sprachlichen, semiotischen etc. Strukturen im zeitlichen Verlauf und damit im intentionalen, zukunftsgerichteten Überführen eines Ausgangszustands in einen Folgezustand.⁸⁷ Zum anderen tritt die Agency des Helden in einem bestimmten Verhältnis zur Gegenwart hervor. Helden handeln in den Momenten der Bedrohung oder Gefahr reaktionsschnell. Beinahe ebenso wie an der Tat selbst werden Helden daran gemessen, ob sie sich im entscheidenden Augenblick dazu entschließen, die ihnen gestellte Herausforderung anzunehmen und eine Tat zu vollbringen, „[qui] s’affirme dans l’instant“.⁸⁸ Der Held mag Angst und Zweifel kennen, im Ernstfall weiß er aber gleichsam instinktiv, was zu tun ist. Sein beherztes und selbstloses Eingreifen im richtigen Moment, dem *kairos*, bedeutet

85 Die Autoren stellen in ihrem Artikel nicht nur ein eigenes Modell vor, sondern geben auch einen Überblick zu klassischen Positionen der Agency-Forschung. Vgl. EMIRBAYER, Mustafa und Ann MISCHÉ: „What Is Agency?“, in: *American Journal of Sociology* 103/4 (1998), S. 962–1023.

86 Ebd. S. 964.

87 Die *aventure*, *quest* oder Reise steht in der erzählenden Literatur für eine sich im zeitlichen Verlauf ausagierende Form der Agency des Helden. Vgl. dazu Joseph Campbells Ausführungen zur Heldenreise mit ihren drei wichtigsten zeitlichen Abschnitten „departure“, „initiation“ und „return“: CAMPBELL: *The hero with a thousand faces*. Hier S. 39–210.

88 BLANCHOT: „Le Héros“. S. 102.

oftmals eine Wende und einen Umbruch in Krisensituationen. Krisenzeiten sind deshalb auch Heldenzeiten par excellence.⁸⁹

Der relationale Gegenbegriff zur Agency ist jener der Struktur. Helden demonstrieren ihre Handlungsfähigkeit, indem sie strukturelle Determiniertheiten überwinden, sich frei von Zwängen machen und gegebenenfalls auch Normen und Regeln brechen. Der heroischen Außerordentlichkeit steht damit auf einer noch abstrakteren Ebene die Normalität und Geordnetheit des Nicht-Helden gegenüber. Im Unterschied zum Helden bewegt sich dessen Verhalten stets im Bereich des Erwartbaren, des Bekannten und des Üblichen. Auch in Maurice Blanchots Überlegungen zum Heroischen ist die exzeptionelle Tat maßgeblich: „L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. Seul l'acte est héroïque, et le héros n'est rien s'il n'agit“.⁹⁰ Die richtige Einstellung und der Wille, mitunter auch die Veranlagung zum Heldentum, werden zwar häufig als Voraussetzung für Letzteres gehandelt, einzig der Entschluss und der Vollzug der Tat entscheidet schließlich aber darüber, welcher potentielle Held de facto zu einem solchen wird.

Agonalität

Ein weiteres Attribut, das bei der Konstruktion von Heldenfiguren systematisch zum Einsatz kommt und in Verbindung zu jenem der Agency steht, ist das der ‚Agonalität‘. Die Agonalität des Helden bezeichnet seine Kampfbereitschaft, seinen leidenschaftlichen Einsatz und seine Freude am Wettstreit.⁹¹ Gerade in

89 Was die Formen der literarischen Artikulation der zeitbezogenen Handlungslogik des Heroischen angeht, ergeben sich gattungsspezifische Eigenheiten. Während die narrativen Gattungen Epos und Roman mit ihrer häufig zyklischen und iterativen Handlungsstruktur breite Zeitintervalle verhandeln und so wiederholte Krisensituationen und heroische Interventionen erzählen können, ist beispielsweise die Tragödie aristotelischer Prägung mit ihrer engen zeitlich-dramatischen Struktur meist auf einen zentralen Konflikt hin ausgerichtet, der den Protagonisten zum tragischen oder triumphierenden Helden macht. Maurice Blanchot bezweifelt, ob es wegen der Finalität des Dramas tragische Helden überhaupt geben kann und spricht dem Epos wegen seiner offenen zeitlichen Struktur und der darin angelegten Möglichkeit eines weder Anfang noch Ende kennenden, legendären Heldentums das größere Heroisierungspotential zu. Vgl. Ebd. S. 103.

90 BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 93. Etwas weiter im Text schreibt er: „Si le mot héroïsme a un sens, il est tout entier dans une certaine majoration de l'acte“. Ebd. S. 102.

91 Ich verwende damit einen breiteren Begriff von Agonalität, als dies beispielsweise in der Kulturtheorie Johan Huizingas der Fall ist, in der das „agonale Prinzip“ zwar als allgemeiner „Kulturfaktor“ behandelt, letztlich aber insbesondere auf die Bereiche Spiel und Wettkampf beschränkt wird. Vgl. HUIZINGA, Johan: *Homo ludens: Vom*

Zeiten der Krise und der Gefahr ist die Fähigkeit des Helden gefragt, sich im Kampf gegen das drohende Unheil aktiv handelnd ein- und durchzusetzen. Helden sind deshalb als Überwinder von Widerständen, welcher Art diese auch immer sein mögen, zu verstehen. Sie messen sich beispielsweise mit Feinden und Konkurrenten, dringen in unzugängliche Gebiete vor und ringen um neue Erkenntnisse. Obwohl heroische Typen wie der Krieger (z.B. Achill) und der Eroberer (z.B. Alexander der Große) dem Charakteristikum der Agonalität besonders trefflich entsprechen, ist dieses bei Weitem nicht auf den Bereich des Martialischen oder Körperlichen einzuschränken. Im Gegenteil: Auch wenn ein Künstler (z.B. Homer), Philosoph (z.B. Sokrates) oder Wissenschaftler (z.B. Galileo) im geistigen Bereich als Held ausgezeichnet wird, rekurriert seine Heroisierung oft maßgeblich auf das kämpferische Überwinden von Widerständen.⁹² So lässt sich, um nur ein Beispiel aus dem Bereich der Kunst zu nennen, anhand von Molières 1669 veröffentlichtem Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce*, das zu Ehren eines Kuppelfreskos des Malers Pierre Mignard in der gleichnamigen Pariser Kirche entstand, zeigen, dass sich der Dichter bei der heroisierenden Beschreibung der Tätigkeit des Malers mit Begriffen wie „fierté“, „puissance“, „résistance“, „effort“ und „coup“ einer Semantik bedient, die dem kriegerisch-agonalen Bedeutungsbereich entlehnt ist. Zusätzlich dazu stilisiert Molière die Auseinandersetzung zwischen der Freskomalerei Mignards und der Ölmalerei von Konkurrenten wie Charles LeBrun zu einem erbitterten Wettstreit, in dem Mignards Malstil „[s]ur les honneurs de l'autre emporte la victoire“.⁹³

Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. Insbes. S. 84ff. Zur Philosophie- und Theoriegeschichte der Begriffe „Agon, agonal“ vgl. den Eintrag in: RITTER, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel: Schwabe 1974. S. 112–113.

- 92 Ulrike Zimmermann untersucht die Strategien der Stilisierung von John Harrison, dem Erfinder des Schiffchronometers, als ‚Wissenschaftler-Heros‘. Dabei zeigt sie, dass in den Narrativierungen seiner Vita gerade dem Aspekt der Überwindung von Widerständen große Bedeutung zugeschrieben wird: ZIMMERMANN, Ulrike: „*John Harrison (1693 - 1776) and the Heroics of Longitude*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2/2 (2014), S. 119–129.
- 93 Vgl. MOLIERE: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Georges FORESTIER und Claude BOURQUI, Paris: Gallimard 2010. S. 77–86. Für diesen und weitere Aspekte der Heroisierung Mignards und, darüber vermittelt, der Selbstheroisierung Molières in dem Gedicht vgl. POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*„La voilà, cette main, qui se met en chaleur“ - Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts La Gloire du Val-de-Grâce*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2/2 (2014), S. 49–68. Eben-

Ein weiterer Aspekt, der in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielt und seinen Platz in einer breiten Definition von heroischer Agonalität hat, ist die Leidens- und Opferbereitschaft des Helden. Wenn heroisch für eine Sache gekämpft wird, ist dies oft gleichbedeutend damit, dass der Kampf ohne Rücksicht auf eigene Verluste geführt wird. Nicht selten ist der Held sogar bereit, für seine Werte und Ideale, sei es das Wohlergehen der Gemeinschaft oder die Mehrung des eigenen Ruhmes, den Tod in Kauf zu nehmen. Bernhard Giesen spricht in diesem Zusammenhang vom „sacrificial core of heroism“ und betont die gemeinschaftskonstituierende Bedeutung, die der Opfertod des Helden besitzen kann,⁹⁴ und auch Johan Huizinga unterstreicht den „sakrale[n] Charakter des Agons“.⁹⁵ Die Vorstellung, dass Helden vor allem nach ihrem Tod gedacht wird, hat bis in die Gegenwart Bestand und geht zurück auf die Praxis antiker Heroenkulte. Maurice Blanchot hebt den Zusammenhang von heroischem Tod und ewiger Fama hervor: „En mourant, le héros ne meurt pas, il naît, il devient glorieux, il accède à la présence, il s'établit dans la mémoire, la survie séculaire.“⁹⁶ Im selben Text formuliert Blanchot noch einige allgemeinere Aussagen zur Agonalität des Helden. So geht er auf die „brutalité“ des Herkules ein und stellt apodiktisch fest: „Le héros combat et conquiert.“⁹⁷ Die Gewalt, die der Held gegen andere oder auch sich selbst anzuwenden bereit ist, wird damit als ein konstitutiver Bestandteil der Vorstellungswelt des Heroischen gewertet. Der Gedanke, dass dieser agonale Trieb durchaus maßlose Dimensionen annehmen und Helden zu rasenden Berserkern werden können, schlägt sich in zahlreichen heroischen Erzählungen nieder, vom Motiv des legendären Zorns des Achill über den Topos des *furor heroicus* in der mittelalterlichen keltischen Epik⁹⁸ bis hin zu moderneren Vorstellungen entgrenzter heroischer Agonalität, so zum Beispiel in Friedrich Schillers

so: POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*La Gloire du Val-de-Grâce ou l'artiste en héros chez Molière et Pierre Mignard*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Studies* 42/83 (2015), S. 409–441.

94 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 22. Gerade mit Blick auf die soziale Kohäsion stiftende Funktion von Opferritualen ergeben sich interessante Parallelen zwischen Giesens Heldentheorie und René Girards Theorie des Sündenbocks. Vgl. dazu GIRARD, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*, Freiburg: Herder 1983.

95 HUIZINGA: *Homo ludens*. S. 85–86.

96 BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 99.

97 Ebd. S. 91.

98 Vgl. dazu BIRKHAN, Helmut: „*Furor Heroicus*“, in: EBENBAUER, Alfred (Hrsg.): *Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung*, Wien: Fassbaender 2006, S. 9–39.

Drama *Die Jungfrau von Orleans*, Herman Melvilles Roman *Moby Dick* und Elia Kazans Film *Viva Zapata*. Emile Durkheim hat in seinen religionssoziologischen Studien Formen kollektiver Entgrenzung untersucht und dabei anhand des Begriffs der „effervescence“ veranschaulicht, inwiefern die gesteigerte Agonalität den Helden zum Henker werden lassen kann:

„L’homme devient autre. Les passions qui l’agitent sont d’une telle intensité qu’elles ne peuvent se satisfaire que par des actes violents, démesurés : actes d’héroïsme surhumain ou de barbarie sanguinaire. [...] Sous l’influence de l’exaltation générale, on voit le bourgeois le plus médiocre ou le plus inoffensif se transformer soit en héros soit en bourreau.“⁹⁹

Die Spiel- bzw. Kulturtheorien Johan Huizingas und Roger Caillois, in denen Agonalität jeweils eine wichtige Rolle spielt, sind ebenfalls geeignet, einen Beitrag zur analytischen Durchdringung des Heroischen zu leisten. Was Huizinga betrifft, kann ein Blick auf den „allgemeinen soziologischen Untergrund der Erscheinung“ helfen, die starke Verbreitung und Langlebigkeit des Heroischen zu erklären.¹⁰⁰ Wenngleich die Feudalgesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit aufgrund ihrer politischen und sozialen Struktur seiner Auffassung nach stärker dazu neigten, das Leben „zu einem erhebenden Spiel der Ehre und Tapferkeit“ zu erklären,¹⁰¹ lässt sich Agonalität als Bestandteil des Heroischen auch in anderen Epochen und Kulturen nachweisen. Besonders produktiv an der Argumentation Huizingas ist dabei der Verweis auf den – gerade auch im *Siècle classique* gültigen – Zusammenhang vom Verschwinden agonaler Praktiken wie dem Duell und seiner gesteigerten Präsenz im Bereich der Fiktion und der Kunst. Dass der „Geist der Gemeinschaft immer wieder einen Ausweg in schöne Phantasien von einem Heldenleben [sucht], das in edlem Wettkampf, in der idealen Sphäre von Ehre, Tugend und Schönheit verläuft“,¹⁰² ist eine These, die gerade auch vor dem kulturhistorischen Hintergrund der von Norbert Elias beschriebenen „Verhöflichung des Adels“ im Frankreich des 17. Jahrhunderts gro-

99 DURKHEIM, Émile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: Librairie Générale Française 1991. S. 301. Saint-Évremonds Urteil über den ‚Grand Condé‘ hebt ebenfalls die Janusköpfigkeit des Helden hervor: „Il a des parties pour gagner le monde aussi bien que pour le réduire“. SAINT-EVREMOND: *Condé, Turenne et autres figures illustres*. S. 53.

100 HUIZINGA: *Homo ludens*. S. 84ff.

101 Ebd. S. 115.

102 Ebd. S. 115.

ße Plausibilität besitzt.¹⁰³ Aber auch Roger Caillois' Begriff des Agonalen enthält nützliche Elemente für eine Theorie des Heroischen. In seiner Spieltheorie beschreibt er Agonalität als „envie de triompher“¹⁰⁴ und unterscheidet die physische Agonalität (*agôn musculaire*) von der geistigen (*agôn cérébral*). Beide Formen führt auch er auf die Regeln des Wettkampfs unter ebenbürtigen Gegnern zurück und misst ihnen als Ausprägungen des kämpferischen Spiels ähnliche Bedeutungen bei. Agonalität ist für ihn ein kultureller Code, der eine Vielzahl gesellschaftlicher Bereiche durchzieht, die sich prinzipiell in der Sphäre des Heroischen verorten lassen:

„Hors du jeu ou à la limite de jeu, on retrouve l'esprit de l'agôn dans d'autres phénomènes culturels qui obéissent au même code : le duel, le tournoi, certains aspects constants et remarquables de la guerre dite courtoise.“¹⁰⁵

Wenngleich mit dem Fokus auf den Wettkampfcharakter natürlich nicht alle Formen des Heroischen gleichermaßen erfasst werden können, eignet sich der Begriff der Agonalität gerade auch zur Analyse zeitgenössischer Bereiche heroischer Aktionswelten, allen voran dem Sport.¹⁰⁶

Charisma

Auch der Begriff des ‚Charisma‘ kann helfen, strukturelle Aspekte des Heroischen verständlich zu machen. Der Zugang zu diesem Themenkomplex soll dabei über die affektiv-emotionale Wirkungsweise charismatischer Figuren erfol-

103 Vgl. Vgl. ELIAS, Norbert: *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt: Suhrkamp 1999. Insbes. S. 222–319.

104 CAILLOIS, Roger: *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard 1958. S. 176.

105 Vgl. Ebd. Insbes. S. 30–34.

106 Herausragende Sportler wurden darüber hinaus bereits von antiken Dichtern wie Pindar heroisiert und Turniere sowie Duelle prägten Kulturen des Heroischen vor allem im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Vgl. CURRIE, Bruno: *Pindar and the cult of heroes*, Oxford: Oxford University Press 2005. Zu heroischen Aspekten der spätmittelalterlichen Turnierkultur vgl. MELVILLE, Gert: „Der Held - in Szene gesetzt. Einige Bilder und Gedanken zu Jacques de Lalaing und seinem Pas d'armes de la Fontaine des Pleurs“, in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit, Metzler 1996, S. 253–286. Zur heroischen Semantik der frühneuzeitlichen englischen Duellkultur vgl. das Kapitel „The Duellist as Hero“ in LOW, Jennifer A.: *Manhood and the duel. Masculinity in early modern drama and culture*, New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 11–40.

gen – eine Korrelation, die bereits von Max Weber und Pierre Bourdieu herausgestrichen wurde.¹⁰⁷ Charismatische Persönlichkeiten, die als Helden wahrgenommen und konstruiert werden, stellt man sich mit den Worten Webers als „mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften“ begabte Führungsfiguren vor, die durch ihre exzeptionelle Autorität eine starke affektive Wirkung auf ihr Umfeld haben und so Formen „emotionale[r] Vergemeinschaftung“ herbeiführen.¹⁰⁸ Was zum Beispiel Napoleon anbelangt, haben Künstler von Chateaubriand, Stendhal und Victor Hugo bis hin zu Abel Gance immer wieder mit Nachdruck die „emotionale Massenwirkung“ seines Charismas herausgestellt.¹⁰⁹

Fokussiert man heroisches Charisma unter diesen wirkungsspezifischen Gesichtspunkten, erscheint es als eine relationale Größe, die ein interpersonales Machtverhältnis von Autorität und Gefolgschaft beschreibt. Das asymmetrische Verhältnis zwischen der charismatischen Führungsfigur und der im Bann stehenden Gemeinschaft sowie die damit verbundene Projektion und Delegation von Agency lassen sich in sozialwissenschaftlicher Terminologie darüber hinaus mit dem Begriff der Figuration konzeptualisieren. Nach Norbert Elias beschreiben Figurationen das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, wobei die sozialen Strukturen betont werden, in denen Individuen, etwa auf politischer und juristischer, aber auch auf sprachlicher und symbolischer Ebene, eingebettet

-
- 107 Vgl. WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Bd. 1, hrsg. v. Johannes WINCKELMANN, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964. S. 179ff.; BOURDIEU, Pierre: *Religion*, hrsg. v. Franz SCHULTHEIS und Stephan EGGER, Berlin: Suhrkamp 2011. S. 86ff. Im Feld der Kultur- und Literaturwissenschaften wurde der affekttheoretische Zugang zum Phänomen des Charisma in jüngerer Vergangenheit unter anderem in Studien von Jean-Marie Apostolidès, Bernhard Giesen und Eva Horn anschlussfähig gemacht: APOSTOLIDÈS: *Héroïsme et victimisation*. Insbes. S. 45.; GIESEN: *Triumph and Trauma*. Insbes. S. 11.; HORN, Eva (Hrsg.): *Narrating charisma*, Durham: Duke University Press 2011. Insbes. S. 10.
- 108 WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*. S. 179–180. Eine gute Zusammenfassung von Webers Konzept des Charisma bietet: DOW, Thomas E.: „An Analysis of Weber’s Work on Charisma“, in: *The British Journal of Sociology* 29/1 (1978), S. 83–93. Ebenso: BRÄNDLE, Fabian: „Charisma. Über eine wirkungsmächtige Kraft an der Schnittstelle zwischen Ereignis, Individuum und politischer Kultur“, in: *saeculum* 61/1 (2013), S. 17–36.
- 109 WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*. S. 849.

sind.¹¹⁰ Die Figur des charismatischen Helden lässt sich demnach nicht hinreichend beschreiben, ohne Aspekten der Figuration Rechnung zu tragen, etwa Praktiken der Verehrung und der Gefolgschaft, aber auch der medialen Produktion von Aura und Glanz.¹¹¹

Neben den affektiven und relationalen Aspekten von Charisma sind auch andere Bedeutungsebenen des Begriffs aufschlussreich für die Erforschung des Heroischen.¹¹² Der ursprünglich aus dem religiösen Bereich stammende Begriff – wo er bei Paulus die Gnadengabe des Heiligen Geistes, dann allgemeiner Formen göttlicher Begabung und Inspiration bezeichnete – verschiebt sich in der Moderne stärker hin zur Beschreibung sozialer und psychologischer Phänomene und spiegelt damit einen semantischen Wandel wider, der auch die makrostrukturellen Transformationen des Heroischen kennzeichnet. Ist Charisma in Antike und Mittelalter noch integraler Bestandteil des Religiösen, lässt sich mit den Säkularisierungstendenzen der Neuzeit eine zunehmende Entkoppelung der beiden Bereiche feststellen. Selbst wenn moderne oder zeitgenössische Heldenfiguren im Gegensatz etwa zu den Märtyrerhelden des Mittelalters nicht mehr eindeutig im Zeichen des Religiösen stehen, haben sakrale Bedeutungen gleichwohl bis in die Gegenwart Anteil an Figurationen charismatischer Helden. Der sicherlich prominenteste Bereich, in dem diese Formen zeitgenössischer Sakralität kultiviert werden, ist jener des Sports.¹¹³ Verwendet man mit Bernhard Giesen einen breiten religionssoziologischen Sakralitätsbegriff, der auf die gemeinschaftsstiftende Funktion von Ritualen, Kulte und Symbolen verweist, lässt sich aber auch epochenübergreifend sagen, dass Helden als sakrale Figuren Charisma verkörpern: „Heroes embody charisma, they fuse the sacred into the profane world [...]“.“¹¹⁴

110 Vgl. ELIAS, Norbert: *Über die Begriffe der Figuration und der sozialen Prozesse*, Berlin: Technische Universität Berlin, Institut für Soziologie 1987. Ebenso: ELIAS, Norbert: „Figuration“, in: SCHÄFERS, Bernhard und Johannes KOPP (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 73–76.

111 Zur medialen Produktion von Charisma vgl. die Beiträge in: HÄUSERMANN, Jürg (Hrsg.): *Inszeniertes Charisma*, Berlin: De Gruyter 2001.; HORN (Hrsg.): *Narrating charisma*.

112 Vgl. RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. S. 996–999.

113 Vgl. CHARTON, François: *Les dieux du stade : le sportif et son imaginaire*, Paris: Desclée de Brouwer 1998. Insbes. S 107.

114 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 16.

Transgressivität

Ein weiteres strukturelles Merkmal betrifft die ‚Transgressivität‘ des Helden. Dieses bereits in Lotmans Heldentheorie angelegte Attribut bezeichnet seine Disposition zur Überschreitung von Normen, zum Bruch mit Konventionen und zur Erschließung neuer Handlungsmuster und Werte. Der Held ist als Figur des Außergewöhnlichen prinzipiell in Abgrenzung zum Gewöhnlichen zu sehen. Obwohl er als Identifikationsfigur dient, ist sein Handeln und Sein immer von einer grundlegenden Differenz und Alterität geprägt.¹¹⁵ Neben qualitativen Differenzierungskriterien stehen dabei häufig auch quantitative – die Exzeptionalität des Helden korreliert mit seinem Seltenheitswert.

Den Akten der Abgrenzung, des Heraustretens und Überschreitens kommt in diesem Zusammenhang prinzipiell große symbolische Bedeutung zu, sind sie doch Zeichen und Beweis des Status als „individu extraordinaire“.¹¹⁶ Bereits Guez de Balzac brachte diesen Gedanken in einem Brief an die Marquise de Rambouillet prägnant auf den Punkt: „Il peut y avoir une âme privilégiée, une personne extraordinaire, un héros ou deux en toute la terre : mais il n’y a pas une multitude de héros : il n’y a pas un peuple de personnes extraordinaires“.¹¹⁷ Die unterschiedlichen Arten, auf die Helden das Maß des Gewöhnlichen transgredieren, könnten dabei freilich kaum mannigfaltiger sein. Sei es, dass sie sich durch ihren besonderen Mut, ihre Entschlossenheit und Stärke abheben, sei es, dass sie durch ungewöhnliche Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft auffallen oder auch durch ihren ausgemachten Willen zu Konflikt, Provokation, Skandal und Umwertung des Überkommenen. Mit Michel Foucault, der im Kontext seiner Deutung von Georges Batailles Œuvre versucht hat, den Begriff der Transgression von seiner einseitig ethisch-moralischen Perspektivierung als „puissance du négatif“ zu befreien und seine produktive Funktion als notwendiges Konstituens der Vorstellung einer jeden Grenze und Begrenztheit zu konturieren,¹¹⁸ soll auch

115 Zur Außergewöhnlichkeit des Helden vgl. auch: MEYER, Silke: „Helden. Kulturelle Muster des Besonderen“, in: *Praxis Geschichte* 24/4 (2011), S. 4–10.

116 SUTCLIFFE, Frank E.: *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris: Nizet 1959. S. 132.

117 BALZAC: *Œuvres diverses (1644)*. S. 74. Seit dem 19. Jahrhundert wurde versucht, Heldentum beispielsweise im Sinne von sozialistischen ‚Helden der Arbeit‘ zu demokratisieren. Vgl. dazu: PLAVIUS, Heinz: „Der positive Held im sozialistischen Realismus und der neue Charakter der Arbeit“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 1-12/11 (1963), S. 933–955.

118 Vgl. FOUCAULT, Michel: „*Préface à la transgression*“, in: *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères* 19/195-196 (1963), S. 751–769. Insbes. S. 754–756.

hier vermieden werden, Transgression allein unter negativen Vorzeichen zu sehen. Wenngleich der normverletzenden und subversiven Seite des Begriffs auch im Kontext dieser Arbeit eine herausgehobene Stellung zukommt,¹¹⁹ sollen Formen der Exzellenz und der positiv bewerteten Normtransgression explizit mit in die Analyse aufgenommen werden.

In seinem Buch *Triumph and Trauma* beschreibt Bernhard Giesen den Helden als die triumphale Verkörperung kollektiver Identität. Dabei ist es für ihn paradoxerweise gerade die unvergleichliche Andersartigkeit, die Verortung jenseits der konventionellen „boundaries“¹²⁰ die den Helden zur bewunderten projektions- und kohäsionstiftenden Identitätsfigur werden lässt: „[H]eroes represent the extraordinary and charismatic; they do not perform according to the rules, instead they constitute them.“¹²¹ Wenngleich Hegels Vorstellung des rechtssetzenden Helden in dieser Formulierung deutlich anklingt und die in Luhmanns Theorie des Heroischen diskutierte „Paradoxie der Konformität durch Abweichung“¹²² aufgegriffen wird, liegt der Akzent bei Giesen vor allem auf der Transgressivität der heroischen Figur:

„Like Gods, heroes do the unprecedented and create a new perspective on the world. [...] Many attempt to follow their example, but nobody will ever be able to reach it; many travel the path they have broken, but nobody will be able to be the pathbreaker again. The very novelty and uniqueness of the heroic act impedes its repetition.“¹²³

Auch in den Überlegungen Orrin E. Klapps zur Sozialfiguration des Helden ist der Gedanke einer „deviance from average or conventional conduct“ maßgeblich: „Heroes may be defined as personages, real or imaginary, who are admired because they stand out from others by supposed unusual merits or attainments.“¹²⁴ Helden transgredieren das Maß des Üblichen und können nach Klapp bezüglich ihrer Transgressivität auf einer strukturellen Ebene mit anderen Figuren des Exzeptionellen, namentlich Bösewichten (*villains*) und Narren

119 Eine Typologie von Figuren meist politisch gedachter Norm- und Grenzverletzungen, die aber dezidiert „keine heroische oder tragische «Geschichte von unten»“ erzählen soll, findet sich in: BRÖCKLING, Ulrich, Eva HORN und Stefan KAUFMANN (Hrsg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin: Kadmos 2002. Hier S. 11.

120 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 3.

121 Ebd. S. 18.

122 LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 95. (Kursiv im Original)

123 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 19.

124 KLAPP: „*Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*“. S. 56–57.

(fools), verglichen werden.¹²⁵ Die Tatsache, dass die Transgression einer Norm noch keine hinreichende Bedingung ist, um den Status eines Helden zu erwerben, vielmehr stets auch die Möglichkeit der Einordnung als Narr, Bösewicht, Provokateur oder Verbrecher besteht, lässt dabei eine strukturelle Ähnlichkeit der vermeintlich streng entgegengesetzten Konzepte von Heldentum und Antiheldentum erkennen. Ein und dieselbe grenzüberschreitende Figur kann, zumal für dieselben Taten, sowohl als Held wie auch als Antiheld wahrgenommen und damit einmal im positiven Sinne, ein anderes Mal im negativen Sinne als exzeptionell bewertet werden.¹²⁶ Beiden Figurengruppen, Helden und Antihelden, steht eine weitere Gruppe von ‚Nicht-Helden‘ gegenüber, von Figuren, die in jeglicher Hinsicht dem Durchschnitt entsprechen, deshalb nicht weiter auffallen und – wie Michel Foucault es in seiner Arbeit zum Konzept des infamen Menschen ausdrückt – „dazu bestimmt sind, ohne Spur vorüberzugehen“.¹²⁷

Helden, so lässt sich zusammenfassen, können nicht nur über ihre Exemplarität charakterisiert werden, sondern auch über die Art und Weise, wie sie soziale Ordnungen in Frage stellen. Das normverletzende Verhalten des Helden wird von der Öffentlichkeit dabei nicht selten als Provokation, Eklat oder Skandal wahrgenommen. Begreift man einen Skandal mit Andreas Gelz als eine Repräsentationsform, die „auf die Produktion von Bedeutungspluralität und Ambivalenz [zielt], als Konflikt der Interpretationen, der sich auf die Legitimität, die At-

-
- 125 Auch Karlheinz Bohrer betont mit Blick auf ganz unterschiedliche moderne Figuren des Heroischen wie den Dandy, den Existentialisten und den Westerner, dass sich diese in der „Kühnheit, die konformistische oder konventionelle oder normative Gewohnheit überbietet“, ähneln. BOHRER: „*Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western*“, S. 953.
- 126 Auf diesen Umstand scheint bereits der Moralist La Rochefoucauld anzuspieren, wenn er in einer seiner aphoristischen Maximen schreibt: „Il y a des héros en mal comme en bien.“ LA ROCHEFOUCAULD: *Œuvres complètes*. S. 427.
- 127 FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 15. Foucaults Überlegungen zum ‚infamen Menschen‘ basieren dabei auf der sozialgeschichtlichen Beobachtung, dass dem Glanz von Eliten oder einzelnen mächtigen Individuen prinzipiell die strukturelle Glanzlosigkeit anderer Gesellschaftsteile gegenübersteht: „[L]a lumière – ce fameux éblouissement du pouvoir – n’est pas quelque chose qui pétrifie, solidifie, immobilise le corps social tout entier, et par conséquent le maintient dans l’ordre, mais est, en fait, une lumière qui partage, qui éclaire d’un côté, mais laisse dans l’ombre, ou rejette dans la nuit, une autre partie du corps social.“ FOUCAULT, Michel: „*Il faut défendre la société*“ - *Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris: Seuil 1997. S. 61.

tribution und Transgression von Normen bezieht“,¹²⁸ steht der kultur- und literaturwissenschaftlichen Analyse ein Begriff zur Verfügung, der helfen kann, eine wesentliche Dimension der Erscheinungs-, Wirkungs- und Rezeptionsform des Heroischen konzeptionell zu fassen. Zwar können sich Helden auch affirmativ und stabilisierend zu den Normen verhalten, an denen sie gemessen werden, häufiger ist jedoch ein Bruch mit normativen Mustern zu beobachten, mit dem die für Skandale typischen Schwierigkeiten der Deutung und Bewertung einhergehen.

128 GELZ, Andreas, Dietmar HÜSER und Sabine RUSS-SATTAR: „*Skandal als Forschungsfeld – Ansätze, Konjunkturen, Leerstellen*“, *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1–20. Hier S. 18.

2. DIE ÄSTHETIK DES HELDEN

Unabhängig davon, dass individuelles Heldentum etwa in Form von außergewöhnlich mutigen Taten historische Realität besitzen kann, muss festgestellt werden, dass Helden immer medial konstruierte Figuren sind. Viele Heldenfiguren haben rein fiktiven Charakter und selbst Helden ‚aus Fleisch und Blut‘ sind darauf angewiesen, dass von ihren Taten berichtet wird. Der „ästhetische Konstruktionscharakter [...], der von der Antike an das Heroische prägt“, wurde von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck deshalb auch völlig zu Recht in den Fokus der neueren Forschung gerückt.¹

Blickt man auf die mannigfaltigen ästhetischen Artikulationen des Heroischen, auf die Formen der textuellen, szenischen, bildlichen, plastischen, musikalischen, kinematografischen oder medial hybriden Darstellungen, lässt sich eine Vielzahl an Techniken unterscheiden, die insgesamt als Heroisierungen bezeichnet werden können. Heroisierungen erfordern eine doppelte Konstruktionsleistung: Neben den produzierenden Akteuren, wie etwa Dichtern, Malern oder Journalisten, sind immer auch Publika beteiligt, die eine bestimmte Figur, sofern die Strategie Erfolg hat, als einen Helden wahrnehmen und verehren.² Durch welche heroischen Taten eine Person sich auch ausgezeichnet haben mag, als Held gilt sie erst, wenn Medien und Künste von ihren außergewöhnlichen Leistungen berichten und sie von einem Publikum als solche erkannt und anerkannt wird. „[S]’il n’y a d’héroïsme que dans l’action“, schreibt Maurice Blanchot in Hinblick auf die Notwendigkeit der medialen Repräsentation von Helden des-

-
- 1 IMMER/MARWYCK: *„Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen“*. S. 12. Für Immer und van Marwyck besitzt der Begriff des ‚Ästhetischen Heroismus‘ dabei eine doppelte Valenz. Er steht für sie zum einen für den allgemeinen medialen Konstruktionscharakter des Heroischen, bezeichnet zum anderen aber auch einen spezifischen Wesenszug des Heroismus in der bürgerlichen Moderne, wo eine „zunehmende Verlagerung des Heroischen aus der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit in ästhetische Erfahrungsräume“ festzustellen sei. Der Aspekt der „[m]edial-kommunikative[n] Konstituierung“ des Heroischen steht ferner auch im Zentrum der Forschungstätigkeiten des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“. Vgl. dazu: HOFF u. a.: *„Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“*. Insbes. S. 11.
 - 2 Zum Interferenzverhältnis von Held und Publikum vgl. die Beiträge in: ASCH, Ronald G. und Michael BUTTER (Hrsg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*, Würzburg: Ergon 2016.

halb treffend, „il n’y a de héros que dans et par la parole.“³ Und Nobert Voorwinden, der in einem grundlegenden Aufsatz über die Bedingungen von Heroisierung im Bereich der Heldensage ebenfalls die Bedeutung von Medialisierung und Rezeption betont, zieht ein ähnliches Fazit: „Sind manche Helden nur deswegen zu Helden der Heldensage geworden“, so resümiert er in Form einer rhetorischen Frage, „weil ein Dichter sie durch sein Lied unsterblich gemacht hat, während andere, deren Taten nicht so eindrucksvoll besungen wurden, der Vergessenheit anheimfielen?“⁴ Obwohl Heroisierungen, gerade auch wegen ihrer enormen kulturgeschichtlichen Persistenz, die in der vermeintlich „postheroischen“ Gegenwart mitnichten an ihr Ende geraten ist,⁵ einem ständigen Wandel ausgesetzt sind und deshalb in einer unüberschaubaren Vielfalt an Formen existieren, gibt es durchaus auch etablierte Topoi, Ikonographien und Codes des Heroischen, die immer wieder aufgegriffen werden.

Neben der einfachen Bezeichnung einer Figur als ‚Held‘, ‚hero‘, ‚héros‘, ‚héroe‘, ‚eroe‘ usw., die ganz im Bereich des Sprachlichen operiert, zählt zu den häufigen Strategien der Heroisierung beispielsweise das Einordnen in eine heroische Reihe oder Genealogie. Indem man die betreffende Figur mit bereits etablierten Helden des kulturellen Gedächtnisspeichers vergleicht, werden heroische Eigenschaften übertragen.⁶ Die Malerei kennt dabei Verfahren wie die bildliche Amalgamierung von Modell und historischer oder mythologischer Figur, die Numismatik arbeitet mit Techniken der Überblendung herrscherlicher, diviner und heroischer Attribute, die Literatur kann auf rhetorische Figuren wie Reihungen, Allegorien, Symbole, Metaphern und Vergleiche zurückgreifen. Letztgenanntes Mittel wendet beispielsweise Jean Racine an, wenn er in der *épitre au Roi* zu seiner Tragödie *Alexandre le Grand* (1666) auf eine für die Zeit und die Textsorte paradigmatische Weise den Adressaten des Widmungsbriefes, Ludwig XIV., mit Alexander dem Großen vergleicht und ihm prophezeit, dass er

3 BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 93.

4 VOORWINDEN, Norbert: „*Wie wird man Held? Zur Rolle von Dichter und öffentlicher Meinung bei der Zuerkennung des Heldenstatus*“, in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldenzeiten - Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage?*, Wien: Fassbaender 2007, S. 177–194. Hier S. 194.

5 Zur These der „postheroischen“ Gegenwartskultur vgl. MÜNKLER: „*Heroische und postheroische Gesellschaften*“.

6 Bezogen auf das Medium des Bildnisses werden Formen dieser *imitatio heroica* theoretisch fundiert und an einzelnen Fallstudien exemplifiziert und diskutiert in: HOFF, Ralf von den u. a. (Hrsg.): *Imitatio heroica - Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg: Ergon 2015.

sich zusätzlich zum Ruhm des gerechten Herrschers bald auch den Ruhm des heroischen Eroberers verdient haben werde:

„Il faut auparavant m’essayer encore sur quelques autres Héros de l’Antiquité : Et je prévois qu’à mesure que je prendrai de nouvelles forces, V. M. se couvrira Elle-même d’une gloire toute nouvelle ; que nous la reverrons peut-être, à la tête d’une Armée, achever la Comparaison qu’on peut faire d’Elle et d’Alexandre, et ajouter le titre de Conquérant à celui du plus sage Roi de la Terre.“⁷

Zusätzlich zur Nennung und zur Einbettung in eine heroische Genealogie seien an dieser Stelle zwei weitere Verfahren genannt: die Hervorhebung der Figur mittels räumlicher Positionierung, Perspektivierung, Beleuchtung oder Farbgebung sowie ihre Repräsentation durch Symbole des Heroischen. Erstgenanntes Verfahren zielt darauf ab, den exzeptionellen Status der heroisierten Figur auch sprachlich-medial auszudrücken und findet, oft im Verbund mit anderen Heroisierungsverfahren, medienübergreifend Anwendung. Besonders häufig werden die Figuren dabei durch ihre außergewöhnliche Größe gekennzeichnet, so etwa bei Reiterstandbildern und anderen monumentalen Statuen wie Michelangelos *David* oder Heldendenkmälern der ehemaligen Sowjetunion,⁸ aber auch bei den im Comic und im populären Film allgegenwärtigen Superhelden-Figuren.⁹ Die Darstellung von Heldenfiguren mittels spezifischer Symbole ist dagegen besonders in den bildenden Künsten weit verbreitet, wo der Heldenstatus traditionell nicht nur durch die Nähe zum Göttlichen oder die Krönung durch Allegorien wie Ruhm und Fama kommuniziert wird,¹⁰ sondern auch Symbole wie Löwenfell,

7 RACINE, Jean: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges FORESTIER, Paris: Gallimard 1999, S. 124.

8 Vgl. dazu die Untersuchungen von: HUBERT, Hans: „*Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken*“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 181–218.; OFFTERDINGER, Kristina: „*Stadt, die den Tod bezwang*“ - *Leningrad als Heldenstadt in der medialen Vermittlung durch Reiseführer*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2/2 (2014), S. 107–118.

9 Vgl. NEHRlich, Nikolas: „*Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden*“, in: IMMER, Niklas und Mareen van MARWYCK (Hrsg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 107–128. Insbes. S. 124.

10 Auf Effekte der auratischen Heroisierung durch die Betonung der Nähe zum Göttlichen geht mit Bezug auf das antike Epos auch René Rapin in seinem Aristoteles-Kommentar ein: „Enfin tout a relation aux dieux & a leurs ministeres justques aux

Keule, Schild, Bogen, Schleuder, Schwert oder Lorbeerkranz verwendet werden, um Figuren zu heroisieren.¹¹

Da Helden aber nicht nur durch symbolische Attribute als solche gekennzeichnet werden, sondern darüber hinaus auch selbst Symbolfiguren sind, die bestimmte Ideen repräsentieren, empfiehlt es sich, an dieser Stelle noch etwas ausführlicher auf die Zeichen- und Symboltheorie Hans-Georg Soeffners einzugehen.¹² Symbole stellen für Soeffner eine spezifische Kommunikations- und Repräsentationsform dar, die durch eine ambivalente bis paradoxe semantische Struktur und damit eine große Resistenz gegenüber diskursiv-argumentativer Festlegungen gekennzeichnet ist: „*Symbole sind Kommunikationsmaterialien für Außeralltägliches und Außergewöhnliches*“,¹³ sie sind „Statthalter der Unmittelbarkeit von außeralltäglichen Erfahrungen“ bzw. „Repräsentanten des Unmittelbaren“.¹⁴ Dabei artikulieren Symbole Soeffner zufolge aber nicht nur Paradoxien, sie harmonisieren und vereinheitlichen diese auch, was selbst wiederum paradox erscheinen mag, und tragen so maßgeblich dazu bei, Identität herzustellen. Symbole „ziehen das Widersprüchliche zur Einheit, das Ungleichzeitige zum Simultanen, das Nebeneinander zu *einer* Gestalt zusammen.“¹⁵ Diese symbolischen Gestalten, die auch figürlich-anthropomorph gedacht werden können, haben ihren Platz vor allem in der Sphäre des Sakralen – einer Kategorie, die Soeffner in der Tradition Émile Durkheims nicht alleine auf den engeren Bereich von konfessionell geprägter Religiosität, sondern auf einen breiteren Bereich

moindres actions, qui sont décrites dans ce Poëme, pour rehausser l'éclat de tout ce qui s'y fait [...]“ RAPIN, René: *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les Ouvrages des Poètes Anciens et Modernes*, Paris: F. Muguet 1674. S. 144.

11 Insbesondere bezüglich der intermediären Dimension von Heroisierungen vgl. POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*La voilà, cette main, qui se met en chaleur*“ - Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts *La Gloire du Val-de-Grâce*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 2/2 (2014), S. 49–68.

12 Soeffner hat seine vornehmlich an politischen Figurationen moderner Gesellschaften ausgerichtete Symbol- und Repräsentationstheorie, die insgesamt im breiteren Feld soziologischer Institutionentheorien verortet werden kann, über eine Reihe von Aufsätzen und Sammelbandbeiträgen hinweg entwickelt und diese 2010 in einer Monografie zusammengeführt: SOEFFNER, Hans-Georg: *Symbolische Formung: eine Soziologie des Symbols und des Rituals*, Weilerswist: Velbrück 2010.

13 SOEFFNER: „*Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals*“. S. 164. (Kursiv im Original)

14 Ebd. S. 150.

15 Ebd. S. 163.

von gemeinschaftsstiftenden kulturellen Praktiken anwendet. Übertragen auf den Untersuchungsbereich dieser Arbeit lassen sich Helden damit als ambivalente Kollektivsymbole beschreiben, die Gemeinschaften zur Identitätsbildung dienen.¹⁶

Ein weiterer theoretischer Leitbegriff, unter dem Heroisierung betrachtet werden soll, ist jener der Repräsentation. Wenngleich Literatur- und Kulturwissenschaftler, Semiotiker, Philosophen und Politologen eine nur schwer zu überblickende Vielzahl unterschiedlicher Repräsentationstheorien entwickelt haben, herrscht in vielen Fällen Einigkeit darüber, Repräsentation als einen Vermittlungsprozess zu beschreiben, der sich als eine triadische Kommunikationsbeziehung zwischen Sender, Referent und Empfänger darstellt. Im Zentrum des sogenannten „Triangle of Representation“ stehen als Träger semiotischer Information unterschiedliche Texte, Kunstwerke oder sonstige mediale Artefakte.¹⁷ Im Gegenstandsbereich dieser Arbeit könnte hier auch von einem triadischen Heroisierungsmodell gesprochen werden. Während die klassischen Abbildtheorien in der Nachfolge Platons Repräsentation als einen mimetischen Vorgang fassen, der durch einen ontologischen Verlust gegenüber der Realität des Vorbilds gekennzeichnet ist, haben sich jüngere Repräsentationstheorien im weiteren Kontext von *linguistic turn* und *pictorial turn*, wie zum Beispiel diejenige Louis Marins, stärker von der Betonung der Abbild- und Referenzfunktion gelöst und stattdessen die realitätskonstituierenden Aspekte hervorgehoben, die Repräsentationen innewohnen.¹⁸ Außerdem ist die Performanz im Sinne der rezeptionsbezogenen

16 Dass gerade die Darstellung von Licht und Glanz zur „symbolischen Neutralisierung grundlegender Konfliktkonstellationen des menschlichen Denkens“ genutzt werden kann, ist ein Gedanke, der sich in einer Studie Kay Kirchmanns findet und auch zur Funktionsbestimmung des Heldenglanzes in Politik, Religion und Kunst herangezogen werden kann. Vgl. KIRCHMANN, Kay: *Licht-Räume - Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit*, Siegen: Hausdruckerei Universität Siegen 2000. Hier S. 13.

17 Vgl. PRENDERGAST, Christopher: *The Triangle of Representation*, New York: Columbia University Press 2000.; MITCHELL, William J. Thomas: „Representation“, in: LENTRICCHIA, Frank und Thomas MCLAUGHLIN. (Hrsg.): *Critical terms for literary study*, Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 11–23.

18 Louis Marin, der sich in einer Vielzahl von Texten mit dem Thema der Repräsentation auseinandergesetzt hat, hebt in seiner poststrukturalistisch geprägten Semiotik besonders deutlich das realitätskonstituierende Potenzial von bildlichen und textlichen Repräsentationen hervor. Insbesondere in der logischen Theorie Pascals und in der kunst- und literaturpolitischen Praxis Ludwigs XIV. sieht er die Wirklichkeit und Macht nicht nur vermittelnde, sondern überhaupt erst generierende Funktion von Re-

Wirkungsmächtigkeit sowie der Erlebnisharakter von Repräsentationen in den Theorien von Wolfgang Iser respektive Hans Ulrich Gumbrecht vermehrt in den Fokus gerückt worden.¹⁹ So unterschiedlich die Ansätze von Marin, Iser und Gumbrecht bezüglich zentraler Prämissen auch sein mögen, sie alle eint ein der Tendenz nach antisubstanzieller zeichen- und literaturtheoretischer Ansatz. Das semiotische Gebilde, das jede künstlerische Repräsentation darstellt, wird von ihnen als eigenständiger Produzent und Stifter von Bedeutungen verstanden, nicht bloß als ein ontologisch minderwertiger Übermittler und Stellvertreter. Repräsentationen sind in diesem Sinne, wie W.J.T. Mitchell es unter Rückgriff auf eine Formulierung Nelson Goodmans verallgemeinerungsgültig ausdrückt, „Weisen der *Welterzeugung*“, nicht bloß Spiegelungen der Welt.“²⁰ Folgt man diesem Ansatz, kann auch die Darstellung einer realen Heldenfigur auf ihre Funktionen und Wirkungen hin befragt werden, ohne automatisch zurückverweisen zu sein auf ihren biografischen Sitz im Leben. Marin fordert diesbezüglich auch, dass Repräsentation sowohl als eine „Vergegenwärtigung“ im Sinne der Substitution des Abwesenden, als auch als eine „Selbstpräsentation“, d.h. eine Intensivierung des Anwesenden verstanden werden müsse.²¹ Die so konzeptualisierte „Repräsentation als Effekt“ bedeutet für ihn: „[D]as Abwesende gegenwärtig machen, als ob das, was wiederkehrte, dasselbe wäre und manchmal sogar besser, intensiver, stärker, als wenn es dasselbe wäre.“²² Was vor diesem Hintergrund zentrale Bedeutung erlangt, ist der Gedanke der wirkmächtigen Präsenz von Repräsentationen. Die unzähligen Bilder und Texte, die beispielsweise

präsentationen ausgedrückt. Vgl. dazu MARIN, Louis: *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris: Minuit 1975.; MARIN, Louis: *Le portrait du roi*, Paris: Minuit 1981. Eine gute Zusammenfassung von Marins Repräsentationstheorie bietet: CHARTIER, Roger: „*Pouvoirs et limites de la représentation: Sur l'œuvre de Louis Marin*“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 49/2 (1994), S. 407–418.

19 Vgl. dazu beispielsweise die Ansätze von: ISER, Wolfgang: „*Representation. A Performative Act*“, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989, S. 236–248.; GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik - die Produktion von Präsenz*, übers. v. Joachim SCHULTE, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

20 MITCHELL, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck 2008, S. 13.

21 MARIN, Louis: „*Das Sein des Bildes und seine Wirklichkeit*“, in: BEYER, Vera (Hrsg.): *Das Bild ist der König: Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2005, S. 15–23, S. 18.

22 Ebd. S. 16.

Ludwig XIV. von und über sich anfertigen ließ, so ein zentraler Gedanke Marins, haben die Macht des Königs wirkungsvoller konstituiert, als seine physisch-körperliche Präsenz dies je vermocht hätte, mehr noch: Die politisch wirksame Kraft speist sich gerade nicht aus dem in direkter Anschauung gegebenen, ‚natürlichen‘ Körper des Königs, sondern aus der stilisierten Darstellung in Bild, Text und anderen Medien. Die geschichtsprägende Präsenz des Königs, seine Aura und charismatische Kraft, liegt in Repräsentationen begründet, verstanden auch als medial-künstlerische Darstellungen wie dem Ballett oder ritualisierten Inszenierungen wie dem berühmten *lever* des Sonnenkönigs.²³ Zugespitzt bedeutet dies für Marin, dass die Fiktionen der Kunst die historischen Fakten schaffen und nicht umgekehrt. Darin liegt für ihn die besondere Kraft der Repräsentationskultur im *Siècle classique*.

Die Konzepte der Repräsentation, der Symbolisierung und der Heroisierung lassen sich damit insgesamt als nützliche Instrumente zur Erforschung des Heroischen im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik verstehen, wie es mit Blick auf das Drama der französischen Klassik im Zentrum dieser Arbeit steht. Dabei soll – was der Forschung zum *Siècle classique* eine neue Perspektive eröffnet – insbesondere eine bestimmte ästhetische Artikulationsform analysiert und interpretiert werden: der Glanz, der den Helden charakteristischerweise als Zeichen seiner Außergewöhnlichkeit umgibt.

2.1 Glanz als transmediales Zeichen des Heroischen

„[L]e héros doit constamment reprendre l’initiative, se faire reconnaître une fois de plus à partir d’un nouvel acte surprenant, d’une nouvelle apparition souveraine. A tout instant, il faut triompher de l’obscurité et de la durée, renaître à la lumière en la faisant renaître.“²⁴

Dieser Satz Jean Starobinskis, der im Zuge seiner Untersuchung zur Darstellung und zur gesellschaftlichen Verankerung des Heldentums im Werk von Pierre Corneille fällt, verweist über den literarischen Einzelfall hinaus auf eine Grundkonstante des Heroischen und seiner medialen Vermittlung. Die Vorstellung vom Glanz des Helden, von der Leucht- und Strahlkraft der heroischen Figur, ist so alt wie die vielen Kulturen des Heroischen selbst. In unterschiedlichen Künsten und Medien, so wird in dieser Arbeit erstmalig auf einer breiten Materialbasis gezeigt, wurden und werden Helden als regelrechte Lichtgestalten in Szene

23 Vgl. APOSTOLIDÈS, Jean-Marie: *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Minuit 1981.

24 STAROBINSKI, Jean: „*Sur Corneille*“, in: *Les Temps Modernes* (1954), S. 713–729. S. 722.

gesetzt. Bereits in der griechischen Antike war die „quality of brightness or radiance“ ein wichtiger Aspekt der heroischen Erscheinungsweise und die faschistischen Mythen der Nationalsozialisten wurden ebenso wie gegenwärtige populärkulturelle Heldennarrative von „Heroen des Lichts“ bevölkert.²⁵ Achills funkelnde Augen und Waffen sind in diesem Kontext genauso einschlägig wie das glänzende Schwert Rolands oder die lichthafte Erscheinung Parzivals. Verfolgt man den Topos vom Glanz des Helden in der französischen Literatur, zeigt sich, dass der Held systematisch mit Qualitäten wie *éclat*, *splendeur*, *brillance*, *rayonnement*, *clarté* und *lumière* beschrieben wird.²⁶ Der Glanz wird dabei häufig nicht nur als eine akzidentielle, sondern als eine substantielle Qualität von Heldentat und Heldentum beschrieben. Zwischen der Figur des Helden und der visuellen Repräsentationsform des Glanzes besteht ein Ähnlichkeits- und Äquivalenzverhältnis, das sich an der Schnittstelle von Semantik und Ästhetik als transmedialer Code, als Paradigma der Heroisierung beschreiben lässt: Der Glanz ist Insigne und Erkennungszeichen des Helden, er ist sein weithin sichtbares Indiz, die Emanation und Revelation seiner Außergewöhnlichkeit, seiner Ehre und seines Ruhmes. Als solches kann er, etwa in Form einer Lichtgloriole, die ganze Gestalt der heroischen Figur umspielen oder an einzelnen Körperteilen (Augen, Haare, Haut) sowie an Bestandteilen der Kleidung oder der Ausrüstung

25 BRAVO, Jorge: „*Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts*“, in: *Illinois Classical Studies* 29 (2004), S. 63–84. S. 66.; ROSENBERG, Alfred: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München: Hoheneichen 1934, S. 36. Dass auch die gegenwärtige Populärkultur gewissermaßen eine glänzende Spur des Heroischen durchzieht, kann unter anderem an Superhelden-Filmen wie beispielsweise *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) und *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013) abgelesen werden, in denen der Glanz zentraler Bestandteil der Darstellung des Helden ist. Im Konzept des ‚Stars‘ als einer Form des massenmedial konstituierten Heldentums des 20. und 21. Jahrhunderts lebt die Vorstellung eines heroischen Glanzes im stellaren Modus ungebrochen weiter. Vgl. dazu überblicksartig: MINOIS, Georges: *Le culte des grands hommes : des héros homériques au star system*, Paris: Audibert 2005.

26 Dem Hyperonym des Leuchtenden ordnet Heiko Wandhoff im lateinisch geprägten Kontext des Mittelalters die Begriffe „*lux*, *lumen*, *fulgor*, *radius*, *ardor*, *splendor* oder *claritas*“ bei – Begriffe, die mitunter noch sehr deutlich in den französischen Glanz-Vokabeln des 17. Jahrhunderts zu erkennen sind. Vgl. WANDHOFF, Haiko: „*Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Bern: Lang 2008, S. 15–36. S. 22.

(Helm, Schwert, Rüstung) hervortreten. Der glänzende Held kann ferner sowohl eigene Quelle als auch Reflex, Spiegelung oder Brechung eines fremden Lichts sein, was wiederum weitreichende Folgen für die politische Ausdeutung der Repräsentation haben kann. Ob als Quell oder Reflex, besonders tritt der Glanz der außergewöhnlichen Heldenfigur im Kontrast zur Glanzlosigkeit, d.h. zur Mattheit, Trübheit oder Dunkelheit gewöhnlicherer Figuren hervor, deren ruhmloses, ‚infames‘ Leben – wie Michel Foucault es ausdrückt – durch „etwas Graues und Gewöhnliches“ geprägt ist.²⁷ Der Glanz lässt sich vor diesem Hintergrund medienübergreifend als ein visuelles Verfahren der Kontrastierung und der Reliefbildung beschreiben – nur wenn dem Helden weniger glänzende Figuren gegenüberstehen, kann er, um das Beispiel des Theaters herauszugreifen, als Lichtgestalt auf der Bühne effektiv in Szene gesetzt werden.²⁸

Untrennbar verbunden mit der Vorstellung des Glanzes ist prinzipiell jene des Lichts.²⁹ Dieses wird häufig auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt und kennzeichnet den Helden als Auserwählten und mit einer besonderen Gabe (Charisma) Beschenkten.³⁰ Karl Kerényi konstatiert dazu im Kontext seiner Untersuchungen der griechischen Mythologie, dass eine „rein menschliche Charakterisierung [des Heros] durchaus möglich [ist]. Es fällt indessen auf ihn ein Glanz, den wir vom Standpunkt der Religionsgeschichte aus [...] den Glanz des Göttlichen nennen dürfen.“³¹ In Worten, die die eingangs zitierte Formulierung Starobinskis aufzunehmen scheinen, deutet auch Maurice Blanchot durch die Charakterisierung des heroischen Glanzes als Offenbarung, als „révélation“, eine enge Verbindung des Heroischen und des Sakralen an: „L'héroïsme est révélation, cette brillance merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence.“³²

27 FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 15.

28 Neben dem Lichteindruck spielt beim Phänomen des Glanzes auch der helle Farbeindruck eine wichtige Rolle. Zur Wirkung von verschiedenen Farben und ihrem Einsatz im Bereich des Theaters vgl. HARTWIG, Susanne: „*Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Materialwert und Wirkung der Farbe auf der Bühne*“, in: *Forum Modernes Theater* 18/1 (2003), S. 3–13.

29 Die genaue Bestimmung der Verhältnisse von Licht, Glanz (und Farbe) war immer wieder Gegenstand differenzierter kunsthistorischer Analysen, so zum Beispiel sehr grundlegend bei SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin: Mann 1954.

30 Zum Glanz als Zeichen von herrschaftlichem Charisma in der vorhöfischen Epik vgl. KNAPPE, KarlBernhard: *Repräsentation und Herrschaftszeichen: zur Herrscherdarstellung in der vorhöfischen Epik*, München: Arbo-Gesellschaft 1974. S. 237–238.

31 KERENYI, Karl: *Die Heroen der Griechen*, Zürich: Rhein-Verlag 1958. S. 13.

32 BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 93.

Ähnlich wie sich Gott bzw. die Götter in der Vorstellung vieler Religionen als Epiphanien in einem „numinos-luminose[n] Vorgang“ manifestieren,³³ treten auch die ursprünglich einmal als Halbgötter imaginierten Helden als glanzvolle Gestalten in Erscheinung. Diese Erscheinungsform soll im Fortgang dieser Arbeit mit einem terminologischen Neologismus als ‚Herophanie‘ bezeichnet werden.

Ein häufig wiederkehrendes Motiv innerhalb der Repräsentationskultur des Heroischen ist des Weiteren jenes der unmittelbaren Präsenz. Durchaus analog zum allgemeinen physikalischen Verständnis von Licht als notwendiger Grundlage eines visuellen Wahrnehmungsvorgangs, verweist der Glanz der Helden als Präsenz nicht nur auf die Art ihrer Darstellung, sondern auch auf die ihrer Wahrnehmung. Glänzend erscheinen Helden in der Regel nicht für sich selbst, sondern für bestimmte Publika. Als medial inszenierte Figuren, die durch ihr helles Leuchten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und sich und ihre Taten so sichtbar machen, sind Helden immer auf die Augen eines Betrachters angewiesen. Erst in dessen Blick, der über Wahrnehmung und Anerkennung entscheidet, wird Heldentum als die relationale Größe fassbar, die es seiner interpersonalen und sozialen Natur nach ist. Der Glanz des Helden zeigt damit stets auch einen sozial geprägten Wahrnehmungszusammenhang an, er stellt die Öffentlichkeit des Heroischen her, macht dieses sicht- und kommunizierbar. In René de Ceriziers Panegyrik des Grafen von Harcourt, die 1645 unter dem Titel *Le Héros françois, ou l’Idée du grand capitaine* erschien, wird bezeichnenderweise berichtet, dass sich Harcourt wie vor ihm bereits Alexander der Große gegen einen Angriff bei Nacht entschieden habe, damit seine Heldentaten im Licht des Tages sichtbar werden können:

„Rien n’empescha cette resolution que le courage du General ; il repartit pour appuyer son sentiment, & servir son inclination ; qu’il n’avoit pas moins de repugnance de desrober une victoire qu’Alexandre ; qui refusa de gagner l’Asie parmy les tenebres : qu’il ne connoissoit point de plus esclatantes actions, que celles qui se parent des lumieres du Soleil, qui n’ayde pas moins les Genereux qu’il les regarde.“³⁴

33 WANDHOFF: „Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts“. S. 18. Bezogen auf das Christentum schreibt Rainer Zaiser: „Vor allem in den Büchern der Propheten mehrten sich die Beispiele, wo die Erscheinungen Gottes mit Lichtmetaphern beschrieben werden.“ ZAISER, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur: zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Narr 1995. S. 19.

34 CERIZIERS: *Le Héros françois, ou l’Idée du grand capitaine*. S. 91–92.

Der Glanz stellt jedoch nicht nur die Sichtbarkeit des Helden und seiner Taten her. Gleichzeitig kann er so stark sein, dass er den Betrachter blendet und überwältigt und dadurch daran hindert, den Helden klar und deutlich wahrzunehmen. Der Glanz oder *éclat* des Helden ist damit, wie Andreas Gelz schreibt,

„Ausdruck einer paradoxen Kommunikation, die zugleich kommunikative Anschlussfähigkeit sicherstellt wie den Abbruch von Kommunikation aufführt, eine Paradoxie, die für die Dynamik von Heroisierungsprozessen und damit die Faszination der Heldenfigur bis in unsere Gegenwart verantwortlich zu sein scheint.“³⁵

Im Sinne Hans Blumenbergs, der die Lichtmetaphorik in der westlichen Geistesgeschichte untersucht hat, kann der Glanz des Helden in diesem Zusammenhang als eine ‚absolute Metapher‘ beschrieben werden, die – so Gernot und Hartmut Böhme – „unausweichlich, nicht ins Begriffliche überführbar, für mindestens eine Kultur universell, selbstreferentiell und auf nichts verweisend als auf sich selbst“ ist.³⁶ Dem Pol der Sichtbarkeit, der Erkenntnismöglichkeit und Effabilität des Heroischen steht damit ein Pol des Unsichtbaren und Inkommensurablen gegenüber, der nicht selten an Vorstellungen von Transzendenz und Numinosität grenzt. Als *Mysterium tremendum* und als *Fascinatum*, so lässt sich in Anlehnung an Rudolf Ottos Begriff des Numinosen sagen,³⁷ hat der Held eine besondere Wirkung auf den Betrachter. Indem der Glanz gleichermaßen erhellen und blenden, anziehen und ängstigen kann, stellt er sowohl auf kognitiver als auch auf emotionaler Ebene einen Modus von Repräsentation und Kommunikation dar, der auf die Paradoxien zurückverweist, die das Heroische selbst konstituieren.

35 GELZ: „L'éclat du héros' - Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot)“. Hier S. 222.

36 BÖHME, Gernot und Hartmut BÖHME: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 2004, S. 148. Gernot und Hartmut Böhme räumen dem Licht als fünftem Element einen wichtigen Platz in ihrer Kulturgeschichte der Elemente ein und greifen Blumenbergs Theorie auf, um den metaphysischen und symbolischen Charakter des kulturellen Umgangs mit Licht zu unterstreichen. Siehe auch: Blumenberg, Hans: „Licht als Metapher der Wahrheit“, in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 139–171.

37 OTTO, Rudolf: *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier 1917. Insbes. S. 13–51.

Auf der Ebene der sprachlich-medialen Repräsentation von Heldentum spielt der Glanz als Präsenz auch insofern eine entscheidende Rolle, als er in unterschiedlichen Techniken der Erzeugung von Präsenzeffekten seinen Ausdruck findet.³⁸ Wie Hans-Georg Soeffner in Bezug auf die Moseslegende zeigt, wird in dem Text insbesondere über visuelle Zeichen wie den Glanz eine „symbolische Präsenz“ des Göttlich-Sakralen kommuniziert.³⁹ In einer an die Überlegungen Marins erinnernden Formulierung heißt es über die Präsenzzeichen weiter, dass sie „nicht lediglich Zeichen für etwas [setzen] – sie sind selbst die Realität oder ein Teil jener Realität, die sich in ihnen ausdrückt“. ⁴⁰ Der strahlende Glanz oder das blendende Licht können somit als Indizes von der Präsenz des Göttlichen, oder – übertragen auf den Gegenstandsbereich dieser Arbeit – des Heroischen zeugen. Da die Präsenzzeichen des Heroischen nicht nur in literarischen Texten, sondern in allen sprachlich-visuellen Medien generiert und kommuniziert werden können, muss der Glanz prinzipiell als transmediales Zeichen des Heroischen beschrieben werden.

Bislang wurde der Glanz im Sinne einer Paradigmatik als Zeichen beschrieben, das den exzeptionellen Status des Helden transmedial artikuliert. Der Glanz kann aber mit Andreas Gelz nicht nur als eine Artikulationsform, sondern auch als eine Reflexionsform des Heroischen verstanden werden und damit als eine analytische Kategorie, die Auskunft über wesentliche Aspekte seiner Formen und Funktionen zu geben vermag.⁴¹ Zweierlei spielt hier eine entscheidende Rolle: die relationale Verfasstheit von Heldentum und die Frage nach seiner Authentizität. Der Glanz zeugt von „Verhältnissen wechselseitiger Bespiegelung

38 Bereits Starobinski spricht vom heroischen „*effet de présence*“ und auch Louis Marin widmet diesem Phänomen, wie gezeigt wurde, wesentliche Überlegungen seiner Repräsentationstheorie. STAROBINSKI: „*Sur Corneille*“. S. 714. (Kursiv im Original)

39 Bei seiner Interpretation der Legende zeigt Soeffner, wie der Text sein inkommensurables göttliches Zentrum mit „einer Hülle von <indexikalischen> Symbolen“ umgibt, um auf diese Weise eine „kommunikative Vermittlung zwischen dem sinnlich wahrnehmbaren Präsenten und dem durch es Repräsentierten, <an-sich> Unsagbaren, absolut Präsenten“ zu bewerkstelligen. Vgl. SOEFFNER, Hans-Georg: „*Symbolische Präsenz: unmittelbare Vermittlung - zur Wirkung von Symbolen*“, in: RAAB, Jürgen (Hrsg.): *Phänomenologie und Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 53–64. Hier S. 55 und S. 57.

40 SOEFFNER: *Symbolische Formung*. S. 17.

41 Vgl. GELZ: *Der Glanz des Helden*. Insbes. S. 100.

des Helden und der Gesellschaft“⁴² und macht damit deutlich, dass Helden und ihre Publika in reziproker Abhängigkeit zueinander stehen. Gesellschaften bzw. soziale Gruppen brauchen Helden, die für ihre Ideale eintreten, und Helden brauchen ihrerseits Gemeinschaften, von denen sie wahrgenommen, repräsentiert und verehrt werden. Nur wenn Künstler, Medienschaffende und andere Heroisierungsspezialisten aktiv werden, können Helden in dem Glanz erstrahlen, der sie weithin wahrnehmbar macht. Unter diesem Vorzeichen erscheint der Glanz nicht als ein mit eigener Kraft erworbener, sondern eher als ein verliehener und geborgter Glanz,⁴³ als eine mediale Konstruktion, deren Präsenz nicht voraussetzungslos ist. Damit verbunden sind Fragen nach der tatsächlichen Macht der als autonom inszenierten Heldenfiguren. Versteht man die unterschiedlichen Bespiegelungsverhältnisse als Ausdruck einer politischen Grammatik, gewährt diese beispielsweise Einblick in die Hierarchien und Abhängigkeiten des Heroischen.

Was die Situation in Frankreich betrifft, wird im Kontext von Neostoizismus, Moralistik und Frühaufklärung vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kritik an bestimmten Vorstellungen und Repräsentationsformen von Heldentum laut, wobei der Glanz, und damit oft auch das Heldentum selbst, als reines Oberflächenphänomen, als trügerischer Schein, als Maske und Dekorum desavouiert wird. Während ein Autor wie Antoine de Courtin in seinem Traktat über den Ehrenpunkt die Korrelation vom Sein und vom Erscheinen der heroischen Ehre weiterhin betont,⁴⁴ drückt sich beispielsweise im Werk von Blaise Pascal eine profunde Skepsis gegenüber äußeren, sichtbaren Zeichen von vermeintlicher Größe aus. So formuliert er in den *Pensées* eine regelrechte The-

42 GELZ, Andreas u. a.: „Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne“, in: *helden.-heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3/1 (2015), S. 135–149. Hier S. 136.

43 Eine moralphilosophische Blaupause für diese Art der Binnendifferenzierung findet sich in Senecas 21. Brief an Lucilius. In diesem Brief, in dem „[ä]ußerer Glanz und innerer Wert gegeneinander abgewogen“ werden, führt Seneca einen Unterschied zwischen „blendendem Glanz und Licht“ ein: „[D]as letztere hat seinen bestimmten, ihm eigens zukommenden Ursprung, während des anderen Helligkeit nur eine geborgte ist.“ SENECA, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften. Briefe an Lucilius*, hrsg. v. Otto APELT, Leipzig: Meiner 1924. S. 73.

44 Im *Traité du point d'honneur* schreibt er, um nur ein Beispiel zu nennen: „Il faut donc pour former l'honneur que ces deux choses concourent ensemble, j'entends la vertu & l'éclat de la vertu“. COURTIN, Antoine de: *Suite de la civilité françoise, ou Traité du point-d'honneur et des règles pour converser et se conduire sagement avec les incivils et les fâcheux*, Paris: A. Josset 1675. S. 235.

orie des Anti-*éclat* bzw. der Glanzlosigkeit und hebt hervor, dass wahre geistig-spirituelle Größe nicht nach außen, sondern nach innen strahle. Der Glanz des Archimedes könne nicht mit den Augen, sondern nur mit dem Geist erfasst werden: „Archimède sans éclat serait en même vénération. Il n’a pas donné des batailles pour les yeux, mais il a fourni à tous les esprits ses inventions. Ô qu’il a éclaté aux esprits !“⁴⁵ Und selbst beim bekanntlich sehr heroismusaaffinen Pierre Corneille finden sich im Prolog von *La Toison d’or* (1661), einem Maschinentheaterstück, das aus Anlass des Pyrenäenfriedens von 1659 entstand, kritische Positionen, die Leid und Elend hinter der glänzenden Fassade des Heroischen betonen. Die Allegorie des vom Krieg gezeichneten Frankreichs erhebt klagende Worte gegen das militärische Heldentum und macht der Allegorie des Sieges verständlich, dass Letzterer zu teuer erkaufte wird:

„Vos dons sont à chérir, mais leur suite est à craindre.
Pour faire deux Héros ils font cent malheureux,
Et ce dehors brillant, que mon nom reçoit d’eux,
M’éclaire à voir les maux qu’à ma gloire il attache,
Le sang dont il m’épuise, et les nerfs qu’il m’arrache.“⁴⁶

Das „dehors brillant“, die glänzende Hülle des Heroischen, kann die vielen Übel („maux“) nicht vergessen machen, die der militärische Triumph der Helden gekostet hat, im Gegenteil: Der sonst oft überwältigende und blendende Glanz wirkt nun selbst erkenntnistiftend und richtet die Aufmerksamkeit des Betrachters, hier der Allegorie Frankreichs, auf die destruktiven Aspekte des Heroischen.

Der Gedanke, dass der strahlenden Idealität des Helden häufig eine destruktive Seite entspricht, die von seinem Glanz allenfalls überblendet wird,⁴⁷ durchzieht die ganze zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und findet sich schließlich auch in Rousseaus 1751 verfasstem *Discours sur la vertu la plus nécessaire au*

45 PASCAL: *Œuvres complètes*. S. 649.

46 CORNEILLE, Pierre: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Georges COUTON, Paris: Galimard 1987. S. 213.

47 Zur konstruktiv-destruktiven Ambivalenz des Glanzes als Souveränitätszeichen vgl. VOSS: „*Souveränität und Repräsentation*“. Das destruktive Potential der „Intensität des leuchtenden Augenblicks“ thematisiert Voss bezogen auf Darstellungsformen des Helden in der Moderne ferner in: VOSS, Dietmar: „*Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*“, in: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 61/1 (2015), S. 23–45. Hier S. 24.

héros wieder, wo es heißt, dass „[l]e Héros se dédommage des vertus qui lui manquent par l'éclat de celles qu'il possède“. Durchaus exemplarisch für den aufklärerischen Blick auf den Helden und seine Repräsentationsform betont Rousseau in Abgrenzung zur Figur des Weisen ferner die Bedeutung von Plötzlichkeit, Bruch und Oberflächlichkeit, die im Begriff des *éclat* angelegt sind, um dem Helden einen Mangel an „solidité“ zu attestieren: „Il y a donc plus de solidité dans le caractère du Sage et plus d'éclat dans celui du Héros“.⁴⁸

2.2 Der Glanz des Helden als literarischer Topos

Nach diesen theoretischen Überlegungen soll nun die Literaturgeschichte nach Beispielen für den Topos des Heldenglanzes durchsucht werden, der in heroischen Erzählungen seit jeher seinen Platz hat.⁴⁹ Zwar kann es bei diesem Schritt nur darum gehen, Einzelfälle herauszugreifen – da es sich um wirkmächtige Texte der literarischen Tradition handelt, können aber gleichzeitig auch Motive, Muster und Strukturen identifiziert werden, die für die Analyse der Dramentexte aus dem *Siècle classique* wichtige Referenzgrößen darstellen.⁵⁰

Schon in Homers *Ilias*, dem wohl einflussreichsten Heldenepos des westlichen Kulturkreises, ist das Motiv des Heldenglanzes präsent. Die ganze Schar

48 ROUSSEAU: *Œuvres complètes*. S. 1262–1263.

49 Gleichwohl ist es kein notwendiges Charakteristikum. In Vergils *Aeneis*, in Hartmann von Aues *Iwein* und *Erec* sowie im *Alexanderroman* des Pfaffen Lambrecht spielt der Glanz beispielsweise nur eine untergeordnete Rolle. Das allmähliche Verschwinden des Heldenglanzes aus dem literarischen Kanon ab dem 18. Jahrhundert ist dagegen – was auch Michel Foucaults Arbeit zum ‚infamen Menschen‘ nahelegt – nicht durch eine Entkopplung von Heldentum und Glanz, sondern durch die allgemeine Abkehr von überhöhten Heldengestalten und die Aufwertung des Anti- und Unheroischen zu erklären: „Sobald man ein Zwangsdispositiv zum Sagen des Niedrigsten, des Unsäglichsten, des gänzlich Unrühmlichen, des „Intimen“, des „Infamen“ also installiert, formiert sich ein neuer Imperativ, der die immanente Ethik des literarischen Diskurses des Abendlandes bilden sollte: seine zeremoniellen Funktionen sollten sich allmählich verwischen; er sollte nicht mehr die Aufgabe haben, den überhellen Glanz der Gestalt, der Gnade, des Heldentums, der Mächtigkeit sinnlich zu manifestieren; sondern hinzugehen und zu suchen, was am schwierigsten wahrzunehmen ist, was am tiefsten verborgen ist, was am unbequemsten zu sagen und zu zeigen ist, schließlich was am meisten untersagt und anstößig ist.“ FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 45–46.

50 Der besseren Verständlichkeit halber werden alle folgenden Textstellen, die nicht Teil der französischen Literatur sind, in deutschen Übersetzungen angegeben.

der vor Troja kämpfenden Heroen ist in glänzende Rüstungen gekleidet, so auch die beiden edelsten und tüchtigsten Krieger der verfeindeten Lager, Hektor und Achill. Was den Trojaner Hektor angeht, schildert Homer bereits in einer frühen häuslichen Szene seinen militärischen Glanz und die angsteinflößende Wirkung, die von ihm ausgeht. Bevor er in die Schlacht zieht, greift „der glänzende Held [...] nach dem Kinde“, wobei er dieses durch den Anblick seiner Rüstung erschreckt. Amüsiert „nahm vom Haupte den Helm der strahlende Hektor, setzte den schimmernden hin auf den Boden sogleich [...]“.“⁵¹ Beim anschließenden Kampf um die Mauern, die das Lager der Danaer umgeben, „sprang der strahlende Hektor / Finsteren Blickes hinein, wie die schwebende Nacht, in des Erzes schrecklichen Glanz den Körper gehüllt“. Der metallene Glanz seiner Rüstung und seiner Waffen schreckt indes nicht nur seinen jungen Sohn und die Griechen, er dient seinen Gefährten außerdem zur Orientierung im Kampf:

„So dort drängten sich Troer in Ordnungen, andre nach andern,
Schimmernd im ehernen Glanz, und folgten ihren Gebietern.
Hektor strahlte voran, dem mordenden Ares vergleichbar.“⁵²

Als mindestens ebenbürtigen Kontrahenten Hektors umgibt auch Achill ein weithin sichtbarer Glanz.⁵³ Da Athene ihn mit einem strahlenden Nimbus schmückt, braucht der Held gar keine Waffen, um die Trojaner im achtzehnten Gesang von Patrokolos' Leichnam zu vertreiben:

„Aber Achilleus erhob sich, der Götterliebling; Athene
Warf um die mächtigen Schultern die Aegis, die quastengeschmückte,
Dann umkränzte sein Haupt mit goldener Wolke die hehre
Göttin und ließ ihm ein weit erglänzendes Feuer entsprühen.
So wie ein Rauch von der Stadt sich erhebt und wirbelt zum Äther,
Fern von dem Eiland her, das feindliche Männer umkämpfen,

51 HOMER: *Ilias und Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich VOSS, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft 1980. S. 120–121.

52 Ebd. S. 255.

53 Der Glanz der Erscheinung des Achill ist eine Vorstellung, die im Anschluss an Homer zum Topos wurde. Noch im *Heroikos*, dem den homerischen Mythos von der Ausnahmeerscheinung des Achill tendenziell relativierenden Dialog des Flavius Philostratus, heißt es zu Beginn des dritten Jahrhunderts beispielsweise: „Als er das Jünglingsalter erreicht hatte, ging von seinem Antlitz ein Glanz aus [...]“. Vgl. PHILOSTRATUS, Flavius: *Helden und Heroen, Homer und Caracalla*, hrsg. & übers. v. Andreas BESCHORNER, Bari: Levante 1999. S. 142.

Während die Städter den ganzen Tag aus der eigenen Feste
Dringen zu furchtbarem Kampf; allein mit der sinkenden Sonne
Flammen unzählige Feuerzeichen empor, und es leuchtet
Hoch der steigende Glanz, zur Sicht den benachbarten Völkern,
Ob sie vielleicht mit den Schiffen sich nahn, dem Verderben zu wehren:
So erhob von Achilleus' Haupt sich ein Leuchten zum Äther.“⁵⁴

Als im darauffolgenden Gesang von erneuten Kampfhandlungen berichtet wird, spielen dann die Waffen Achills eine entscheidende Rolle. Die von Hephaistos eigens für den Heros angefertigte Rüstung, darunter der legendäre Schild, glänzt ähnlich stark wie seine wutentbrannten Augen:

„Glanz erhellte den Himmel, und rundum lachte die Erde
Unter den Blitzen des Erzes; der Boden vom Schreiten der Männer
Donnerte; mitten darunter sich wappnend der edle Achilleus,
Dessen Zähnen ein Knirschen entfuhr; wie loderndes Feuer
Brannten die Augen ihm hell; es wühlte tief in der Seele
Unerträglicher Schmerz. So zog er, voll Grimm auf die Troer,
An die Gaben des Gotts, die Hephaistos' Kunst ihm geschmiedet.
[...]

Also stieg von dem schöngeschmiedeten Schild des Achilleus
Auf zum Äther der Glanz. Nun hob er den Helm in die Höhe,
Stülpte den wuchtigen über den Kopf, und gleich einem Sterne,
Strahlte der buschige Helm, von den goldenen Haaren umflattert,
Welche Hephaistos zur Mähne dicht um den Bügel geordnet.“⁵⁵

Im altenglischen Heldenepos *Beowulf*, das um 730 entstand und vom Kampf des gleichnamigen Helden mit dem Ungeheuer Grendel berichtet, wird die Sphäre des Guten von der des Bösen auf der bildlichen Ebene von Licht und Dunkelheit abgegrenzt, wobei die Helden um Beowulf sowie der gute Herrscher Hrothgar auf verschiedene Arten als strahlende Figuren beschrieben werden: Immer wieder wird der Glanz ihrer Rüstungen betont⁵⁶ und die Strahlkraft des Herrschers

54 HOMER: *Ilias und Odyssee*. S. 346–347.

55 Ebd. S. 369–370.

56 „Die Eberfiguren der Helme leuchteten / Über dem Wangenschutz, gewirkt aus Gold, / Funkelnd und feuergehärtet.“; „Beowulf sprach – die Brünne glänzte an ihm, / Das Waffenhemd gewirkt durch wundervolle / Schmiedekunst“; „Da sah vom Wall des

hervorgehoben.⁵⁷ Besonders eindrucksvoll wird aber bezüglich der Ästhetik des Glanzes die Szene geschildert, in der Beowulf Grendels Mutter besiegt und ein sonnengleiches Licht den Saal als Zeichen des Triumphes erhellt:

„Das Schwert durchdrang
Den zum Sterben bestimmten Körper. Sie stürzte zu
Boden.
Blutbefleckt war das Schwert. Beowulf freute sich über
die Tat.
Es leuchtete der Lichtschein, grelles Licht erstrahlte
Im Saal,
Als ob vom Himmel hell die Sonne schiene,
Die Himmelskerze.“⁵⁸

Generell taucht das Motiv des Heldenglanzes in den mittelalterlichen Epen besonders häufig auf, so etwa in der altfranzösischen *Chanson de Roland* (um 1100), im altspanischen Heldenlied *Cantar de Mio Cid* (um 1140), im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* (um 1200) und in Wolfram von Eschenbachs Versroman *Parzival* (um 1210).⁵⁹

Strandes aus der Wächter der Dänen, [...] leuchtende Schilde“ UNBEKANNTER
AUTOR: *Beowulf*, hrsg. v. Martin LEHNERT, Stuttgart: Reclam 2004. SS. 41, 46, 38.

57 „Sein lichter Glanz leuchtet über viele Landesgebiete.“ Ebd. S. 41.

58 Ebd. S. 101.

59 Mareike Klein widmet dem Thema des Glanzes im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad (entstanden um 1170) eine eingängige Betrachtung in ihrer jüngst erschienenen Studie über die Farbsymbolik in Heldenepen des deutschen Mittelalters. Sie verhandelt Glanz allgemein als „Signum höfischer Repräsentation“ und führt bezüglich der Symbolik der Farbe Gold resümierend aus, dass es „in der Inszenierung der Roland-Figur seinen christlich-heroischen Heldenstatus aus[weist]“. Vgl. KLEIN, Mareike: *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2014. S. 87. Wolfgang Haubrichs weist bei germanischen Autoren des 13. Jahrhunderts eine hohe Frequenz von „Glanzwörtern“ nach und schreibt dem „Glänzen der Rüstungen, Waffen, Ritter, Helden und der Burgen“ eine distinktive Funktion im Kontext höfischer Elitenkulturen zu. Vgl. HAUBRICHS, Wolfgang: „Glanz und Glast: vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit“, in: BAUSCHKE-HARTUNG, Ricarda (Hrsg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2011, S. 47–64. Insbes. S. 56–60.

In der *Chanson de Roland*, die vom Kampf Karls des Großen und seiner *douze pairs* gegen die heidnischen Sarazenen handelt, treten zahlreiche heroische Kriegerfiguren auf. Neben Roland und seinem Gefährten Olivier, den zentralen Helden des Epos, haben der König, die anderen Paladine und auch einige der feindlichen Fürsten Anteil an der außergewöhnlichen Sphäre des Heroischen. Die Porträts der Helden sind dabei oftmals nach einem ähnlichen Muster angelegt: ein schnelles Pferd, wertvolle Waffen, ein edler Wuchs und ein strahlendes Antlitz heben den Helden von der großen Menge anderer Figuren ab. Von Roland heißt es beispielsweise, dass sein Gesicht „cler e riant“, „strahlend und heiter“ sei:

„As porz d’Espaigne en est passet Rollant
Sur Veillantif, sun bun cheval curant.
Portet ses armes, mult li sunt avenanz,
Mais sun espiet vait li bers palmeiant,
Cuntre le ciel vait la mure turnant,
Laciet en su[m] un gunfanun tut blanc;
Les renges li batent josqu’as mains.
Cors ad mult gent, le vis cler e riant.“⁶⁰

Karls Antlitz ist „[c]ler [...] e de bon cuntenant“, „strahlend und voller Zuversicht“:

„Muntet li reis en sun cheval curant;
L’estreu li tindrent Neimes e Jocerans;
Prent sun escut e sun espiet trenchant.
Gent ad le cors, gaillart e bon seant,
Cler le visage e de bon cuntenant.“⁶¹

60 „Zu den Engpässen Spaniens ist Roland geritten / Auf Veillantif, seinem guten und schnellen Pferd. / Er trägt seine Waffen; sie stehen ihm sehr gut. / Der edle Krieger schwenkt seinen Speer / Und richtet die Spitze zum Himmel. / An ihr ist ein schneeweißes Banner befestigt; / Das Wehrgehänge schlug ihm auf die Hände. / Sein Körper ist sehr wohlgestaltet, sein Gesicht strahlend und heiter.“ UNBEKANNTER AUTOR: *Das altfranzösische Rolandslied*, hrsg. v. STEINSIECK, Wolf und Egbert KAISER, Stuttgart: Reclam 1999. S. 92–93.

61 Der König steigt auf sein schnelles Pferd, / Naimes und Jozeran hielten ihm den Steigbügel; / Er nimmt seinen Schild und seinen scharfen Speer. / Sein Körper ist edel, kräftig und wohlgestaltet, / Sein Antlitz strahlend und voller Zuversicht. Ebd. S.

Wie in den stilprägenden Heldenepen der antiken Tradition, namentlich Homers *Ilias* und Vergils *Aeneis*, sind auch die Helden der Karlsepiek am Glanz ihrer Waffen zu erkennen. „Clers fut li jurz e bels fut li soleilz: / N’unt guarnement que tut ne reflambeit“⁶² heißt es zur Charakterisierung der ersten großen Schlacht zwischen Franken und Sarazenen. Oliviers Schwert ‚Hauteclaire‘ trägt den Glanz darüber hinaus bereits im Namen und auch Rolands Schwert ‚Durendal‘ leuchtet hell: „E! Durendal, cum es bel, e clere, e blanche! / Cuntre soleill si luiset e reflambes!“⁶³ ruft der Held klagend aus, als er seine mit heiligen Reliquien verzierte Waffe im Angesicht des nahenden Todes vergeblich zu zerstören versucht. Wie der Ruhm ist die Waffe des Helden unzerstörbar und, so lässt sich die Szene interpretieren, erinnert auch dann noch an den Glanz des Helden, wenn dieser selbst bereits gefallen ist.⁶⁴

Der Cid ist als Ausnahmefigur „in guter Stund geboren / und von Sternen auserwählt“⁶⁵ sein Leben eine Reihe glänzender Siege. Am Königshof erscheint der siegreiche Held nicht nur mit einem Schwert, dessen „Griff und Kreuz aus purem Golde“⁶⁶ bestehen, auch der Rest seiner Kleidung zeugt von außergewöhnlicher Kraft und Macht, wobei der dominierende Farbton des Rotgolds Zeichen höchsten Wertes ist:⁶⁷

238–241. Auch das Antlitz des befeindeten Emir von Balaguer ist überdies „fier e cler“, „stolz und klar“. Ebd. S. 72–73.

62 „Hell war der Tag und schön schien die Sonne; / Es gab keine Rüstung, die nicht über und über gefunkelt hätte“ Ebd. S. 80–81.

63 „Ach Durendal, wie schön bist du, wie hell und glänzend. / Wie leuchtest und blitzt du in der Sonne!“ Ebd. S. 180–181.

64 Hans Robert Jauss zufolge befriedigen epische Helden wie Roland „das Bedürfnis der kollektiven Erinnerung nach Verherrlichung der geschichtlichen, die Alltagswirklichkeit überhöhenden Tat“ – eine wichtige gesellschaftliche Funktion, die sie das gesamte Mittelalter hindurch kulturell präsent hielt. Vgl. JAUSS, Hans Robert: *„Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden“, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Fink 1977, S. 212–258. Hier S. 236.

65 UNBEKANNTER AUTOR: *Der Cid*, hrsg. v. Alfred THIERSBACH, übers. v. Fred EGGARTER, Stuttgart: Reclam 1985. S. 20.

66 Ebd. S. 165.

67 Mareike Klein stellt in Bezug auf die mittelalterliche Epik heraus, dass „das rote Gold als die schönste und wertvollste Goldart anzusehen sei.“ Vgl. KLEIN: *Die Farben der Herrschaft*. S. 37.

„Dem zu guter Stund Gebornen,
 nichts fehlt ihm. Aus feinstem Tuche
 sind die Hosen, über ihnen
 feine Stiefel schönster Arbeit,
 und das Hemd aus bestem Leinen,
 weiß und rein so wie die Sonne.
 Alle Schnallen, die aus Silber
 Und aus Gold die Ärmel schließen.
 Das Gewand aus Gold und Seide,
 über ihm hochrot der Mantel
 mit den Spangen auch aus Golde.
 Rot und Gold, das sind die Farben,
 die der Cid von jeher liebte.“⁶⁸

Der germanische Held Siegfried erscheint mit seiner Ritterschar in ähnlicher Aufmachung an Gunthers Königshof in Worms:

„All ihr Gewand
 War von rotem Golde; geziert ihr Reitzeug war.
 Die Rosse gingen in Ordnung in des Herren Sigfrids Schar.
 Neu waren ihre Schilde, stark sowie breit,
 und licht ihre Helme, als mit dem Geleit
 Sigfrid zu Hofe ritt in Gunthers Land.
 Man schaute an Helden nie so herrliches Gewand.“⁶⁹

Die Waffen, das Zaumzeug und die Gewänder der „so glänzend angetan[en]“⁷⁰ Recken lösen Staunen und Bewunderung aus und geben Siegfried zu erkennen. Obwohl sein späterer Mörder Hagen den jungen Helden bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen hatte, ist er sich ob der prächtigen Erscheinung sicher, es mit diesem zu tun zu haben.

68 UNBEKANNTER AUTOR: *Der Cid*. S. 161.

69 UNBEKANNTER AUTOR: *Das Nibelungenlied*, hrsg. v. Bernhard SOWINSKI, übers. v. Felix GENZMER, Stuttgart: Reclam 1992. S. 16

70 Ebd. S. 17.

„Soweit ichs sagen mag,
sah ich auch nimmer Sigfrid bis auf diesen Tag,
so will ich doch glauben, wie es damit auch geht,
daß er es ist, der Recke, der dort so herrlich vor uns steht.“⁷¹

Der Glanz fungiert hier als Emanation des Heroischen und macht dieses evident. Durch den Glanz können Helden jedoch auch eine sakrale Aura verliehen bekommen. Aufschlussreich für die traditionsreiche Engführung der Sphären des Heroischen und des Sakralen ist dabei unter anderem die Episode, in der der junge Parzival drei vorbeireitende Ritterhelden des Glanzes ihrer Rüstungen wegen fälschlicherweise für Götter hält. Karnanz, der von den drei Helden am reichlichsten geschmückt ist, scheint Parzival „noch mehr als die andern ein Gott, denn solchen Glanz hatte sein Auge noch nie gesehen.“⁷²

Anders stellt sich die Situation dagegen in einem der sicherlich modernsten Texte des Mittelalters, Dantes *Divina Commedia*, dar. Hier befinden sich viele Helden der literarischen Tradition, so etwa Achill, ihres falschen bzw. fehlenden Glaubens oder ihrer moralischen Fehler wegen im licht- und glanzlosen Reich der Hölle. Demgegenüber wird zu Beginn des Purgatoriums allerdings die historische Figur Catos als Idealbild römischer Tugendhaftigkeit eingeführt. Unter

71 Ebd. S. 18. Für eine umfassendere Analyse der Lichtsymbolik im Nibelungenlied vgl. SCHIEDER, Dietlind: *Farbe und Licht im Nibelungenlied*, Freiburg i.Br.: Univ. Diss. 1962. Der Autor deutet insbesondere das Motiv vom „Glänzen und Strahlen der ritterlichen Waffen“ als Topos heroischer Dichtung. Ebd. S. 53ff.

72 BAUMECKER, Gottfried (Hrsg.): *Parzifal*, Überlingen: Delfinverlag 1950. S. 33. Zu einer umfassenden Analyse der Glanzsymbolik in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* vgl. BRINKER VON DER HEIDE, Claudia: „*lieht, schîn, glast und glanz in Wolframs von Eschenbach Parzival*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung*, Bern: Lang 2008, S. 91–104. Die Figur des Lohengrin, die im Parzival als Sohn des Gralkönigs eine Nebenrolle besitzt, wurde in der Folge selbst zum Gegenstand heroischer Narrative, in denen – wie insbesondere in der Bearbeitung durch Richard Wagner – dem auratischen Glanz beim Erscheinen des Helden in Brabant eine zentrale Rolle zukommt. Im Libretto zur 1850 uraufgeführten Oper heißt es bezüglich des glanzreichen Auftritts des „gottgesandte[n] Mann[s]“ im ersten Aufzug: „Seht! Seht! Welch ein seltsam Wunder! / Wie? Ein Schwan? / Ein Schwan zieht einen Nachen dort heran! / Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht! / Wie glänzt sein Waffenschmuck! Das Aug’ vergeht / vor solchem Glanz! – Seht, näher kommt er schon heran! / An einer goldnen Kette zieht der Schwan!“ WAGNER, Richard: *Lohengrin: romantische Oper in 3 Aufzügen*, hrsg. v. Wilhelm ZENTNER, Stuttgart: Reclam 1989. S. 19.

dem Viergestirn des Südpols, das die vier Kardinaltugenden symbolisiert, tritt der würdevolle Tugendheld im ersten Gesang in einem strahlenden Glanz auf:

„Da sah ich eindam einen Greis erscheinen,
Der wert, mit solcher Ehrfurcht anzuschauen,
Wie jeder Sohn sie seinem Vater schuldet.
Lang war sein Bart, mit weißem Haar durchzogen,
Es glich dem weißen Haare seines Hauptes
Und floß im Doppelstreif zur Brust hernieder.
Die Strahlen jenes heiligen Viergestirnes
Schmückten sein Antlitz so mit ihrem Lichte,
Als ob er in der hellen Sonne stünde.“⁷³

Wirft man abschließend noch einen Blick auf Formen des heroisch markierten Glanzes in Renaissance und Früher Neuzeit, werden die bisherigen Beobachtungen bestätigt. In Texten wie Pierre de Ronsards *La Franciade* (1572) und Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1581), wird die Symbolik von Licht und Glanz einmal mehr genutzt, um den außergewöhnlichen Status des Helden visuell zu markieren. Wenngleich der Glanz gerade in Tassos Kreuzzugs-Epos als Zeichen von Ruhm, Rüstung, göttlicher Präsenz, Schönheit und Eitelkeit auf sehr vielfältige Weise semantisiert und den heroischen Figuren des christlichen wie auch des heidnischen Lagers zugesprochen wird, überwiegen doch Darstellungen, die die fränkischen Ritter um ihren Anführer Gottfried von Bouillon, wie am Morgen der entscheidenden Schlacht, als heroische Ausnahmestalten glorifizieren:

„Der Feldherr zieht daher, und Siegsentzücken
Glänzt, jedem sichtbar, aus dem Aug’ empor.
Ihn scheint die Gunst des Himmels zu beglücken;
Erhabner, größer scheint er denn zuvor.
Man sieht der Würde Strahl sein Antlitz schmücken,
Der Jugend Purpurglanz bricht neu hervor.
In Haltung, Blick und jeglicher Geberde
Erscheint er höher als ein Sohn der Erde.“⁷⁴

73 DANTE: *Die göttliche Komödie*, übers. v. Hermann GMELIN, Stuttgart: Reclam 2001. S. 138.

74 TASSO, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. v. Johann Diederich GRIES, Leipzig: Reclam 1872. S. 400.

Pierre de Ronsard, der in seinem Fragment gebliebenen Epos an die literarischen Vorbilder der griechisch-römischen Antike anknüpft und Frankreich einen heroischen Gründungsmythos schaffen möchte, führt mit Francion eine zentrale Heldenfigur ein, die als Sohn des legendären Trojaners Hektor zu Großem bestimmt ist. Bezeichnenderweise findet die Sonderstellung und die außergewöhnliche Begabung des Jünglings bei seiner Ankunft in Gallien zuerst im Bereich des Visuellen ihren Ausdruck. Als der Held mit seinen Gefährten den Palast des Königs Dicée erreicht, lichtet sich die Wolke, in die Venus die Gruppe gehüllt hatte, und gibt die Sicht auf eine glänzende Schar frei, aus der Francion besonders hervorsticht:

„Quand au palais Francion arriva,
Loin de leurs corps l'air espais se creva,
Et leur figure est propre revenuë
Comme astres clairs dévestus d'une nuë.
Ce jour Francus à merveille estoit beau,
Son jeune scorps sembloit un renouveau,
Lequel estend sa robe bien pourprée
Dessus les fleurs d'une gemmeuse préee :
La Grace estoit à l'entour de ses yeux,
De front, de taille, egal aux demy-dieux.“⁷⁵

Wenngleich Francions Glanz in erster Linie als Element zur Beschreibung seiner außergewöhnlichen Schönheit dient – immer wieder wird der Held als „luisant de beautez et de grace“ qualifiziert⁷⁶ –, fehlt auch hier die kriegerische Semantik nicht. Am Morgen des Kampfes mit dem Zyklopen Phouère bringt die Sonne den Helm des Ritters zum Glänzen:

„Un chevalier au combat appella
La lance au poing, le morrion en teste,
Qui bien cresté brilloit comme tempeste
Que Jupiter esclance au mois d'esté
Sur le sommet d'une injuste cité.“⁷⁷

75 RONSARD, Pierre de: *Œuvres complètes*, Bd. 6, hrsg. v. Hugues VAGANAY, Paris: Garnier 1924. S. 424.

76 Ebd. S. 481.

77 Ebd. S. 431.

Zuvor noch anmutige Erscheinung, wird der junge Held nun mit dem zornig strafenden Jupiter verglichen und erhält so zusätzlich eine furchteinflößende Dimension. Wie im Fortgang dieser Arbeit zu zeigen sein wird, oszilliert auch der Heroismus im Theater des *Siècle classique* in Bezug auf den Topos des Glanzes zwischen einem lieblichen und einem zerstörerischen Pol. Mit der Kategorie des Erhabenen bzw. des Sublimen hält die Sprach- und Kunsttheorie der Zeit dabei selbst einen Begriff bereit, der beide Pole des Heroischen erfasst und sich als Analyseinstrument zur Erforschung der darstellungs- und rezeptionsästhetischen Dimension des Glanzes eignet.⁷⁸ Dieser Sachverhalt soll im nun folgenden Kapitel, ausgehend von der Rezeption eines Stückes von Pierre Corneille, eingehender untersucht werden.

2.3 Glanz, Affekte und die Ästhetik des Sublimen

Théophraste Renaudot, Gründer der *Gazette de France*, druckte im Februar 1650 in einer Sonderausgabe seines Blattes einen ausführlichen Bericht über die Inszenierung eines spektakulären Maschinentheaterstücks, Pierre Corneilles *Andromède*. Das Stück war zu Beginn des Jahres in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Giacomo Torelli mit großem technischen Aufwand auf der Bühne des Pariser Hôtel du Petit Bourbon uraufgeführt worden und hatte vor allem wegen seiner ausgefeilten Bühneneffekte Erfolg beim Publikum. Renaudot ist in seinem Bericht voller Lob für Corneille und sieht mit dem Stück den „comble“ der damaligen Bühnenkunst erreicht. Keiner der Zuschauer sei enttäuscht worden, selbst die nicht, die die Aufführung mehrmals besucht haben: „[P]ersonne ne s'en est retourné que très satisfait, sans en excepter ceux qui l'ont vu représenter dix ou douze fois“.⁷⁹ Einen Hauptgrund für das „merveilleux divertissement“ des Spektakels sieht der Kritiker darin, dass man als Zuschauer das Funktionieren der Maschinen nicht begreifen könne und die scheinbar magischen Effekte das Publikum somit immer wieder zum Staunen brächten. Wie Corneille selbst, der im *argument* explizit darauf hinweist, dass das Stück nicht von den „beaux vers“ lebe, die er sonst geistreich handzuhaben wisse, sein Hauptziel hier vielmehr darin liege, „de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité

78 Da der deutsche Begriff des Erhabenen zu stark mit der ästhetischen Theoriebildung des 18. Jahrhunderts verbunden ist, werde ich im Folgenden den im romanischen und angelsächsischen Sprachkreis etablierten Begriff des Sublimen verwenden und diesen im Kontext seiner historischen Semantik in der Frühen Neuzeit verorten.

79 CORNEILLE, Pierre: *Andromède*, hrsg. v. Christian DELMAS, Paris: Didier 1974. S. 157.

du spectacle“,⁸⁰ betont auch Renaudot, dass das Werk vor allem auf der Ebene des Visuellen funktionierte. Dass Corneille und Torelli bei ihrer Inszenierung die Kunstform Theater in ihrer ursprünglichen griechischen Bedeutung als *théatron*, als Schaustätte, ernstnahmen und die Schaulust des Publikum befriedigten, geht aus Renaudots Schilderung eindeutig hervor, so zum Beispiel bezüglich des Auftritts der Göttin Venus:

„[L]a Reine ayant sacrifié le jour précédant à la Déesse Vénus, voici nos artifices qui commencent à produire leurs merveilleux effets : les nuages qui étaient épais se dissipent, le Ciel s’ouvre : et dans son éloignement cette Déesse paraît assise sur une grande nue, son visage étant si éclatant que les rayons qui en sortent forment une grande et lumineuse étoile qui suffit à éclairer toute l’étendue de cette Scène.“⁸¹

Ohne genauer darauf einzugehen, wie Corneille und Torelli es konkret bewerkstelligten, dass vom Gesicht der Göttin so helle Strahlen in Form eines Sternes ausgingen, dass es angeblich reichte, um die gesamte Szene zu beleuchten, beschreibt Renaudot den Eindruck, den die Erscheinung der Göttin auf das Publikum machte: Die Tatsache, dass sich Venus scheinbar durch Zauberhand auf die Zuschauer zubewegte, führte zu einer regelrechten Verzückung: „[T]oute l’assistance en soit ravie“.⁸² Während in dieser Szene dem Berichtersteller zufolge alleine die überraschende Bewegung der Venus verantwortlich für die Begeisterung des Publikums war, hatte beim späteren Auftritt Jupiters auch der strahlende Glanz der Figur eine entscheidende Wirkung:

„L’éloignement n’a pas plutôt fait disparaître les talonnières ailées de Mercure, reguindé dans les airs, et cette Cour royale poussé les mélodieux accents de leurs hymnes en l’honneur du Maître des Dieux qu’il descend du Ciel en Terre : mais dans un artifice, lequel, comme il est le dernier en ordre à l’égard de tous les précédents, est sans comparaison le premier en dignité, en grandeur et en magnificence, dardant tant de lumières et si

80 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 448. Christian Bertram bezieht die Bemerkung Corneilles etwas vorschnell auf dessen gesamte Theaterproduktion. Vor allem für seine späteren Stücke trifft die Diagnose einer vorrangig visuellen Ausrichtung nicht mehr uneingeschränkt zu. Vgl. BERTRAM, Christian: „L’Effet c’est moi - Strahlende Helden, Erhabene Verbrecher. Figuren des Barock in Pierre Corneilles Theater der Illusion“, in: FOLIE, Sabine und Michael GLASMEIER (Hrsg.): *Eine barocke Party: Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, Wien: Kunsthalle Wien 2001, S. 47–52.

81 CORNEILLE: *Andromède*. S. 161.

82 Ebd. S. 161.

agréables, que leur éclat ne permet pas aux spectateurs de faire choix de ce qu'ils doivent le plus admirer, ou de la beauté de sa lumière, ou de la merveilleuse structure de cette grande Machine, ou de ses divers mouvements, qui se font non seulement du haut en bas, mais en s'avancant jusqu'au milieu du Théâtre.“⁸³

Beim kunstvollen Auftritt des Götterkönigs, unter allen Auftritten der Helden- und Götterfiguren des mythologischen Stücks „le premier en dignité, en grandeur et en magnificence“, würden so viele angenehme Lichtstrahlen in Richtung Zuschauer ‚geschossen‘ („dardant“), dass sie von deren Glanz ganz geblendet und überwältigt seien und nicht genau wüssten, welchem visuellen Eindruck ihre Admiration – der Akt des Sehens ist der *Admiration*, nebenbei bemerkt, auch etymologisch eingeschrieben – eigentlich gelte: Ist es die Bauart der Theatermaschine? Sind es die verschiedenen Bewegungen, mit denen Jupiter über die Bühne schwebt? Oder ist es die Pracht seines Glanzes?

Der Glanz Jupiters, und nur darum soll es der Fragestellung dieser Arbeit entsprechend hier gehen, wird gleichzeitig als überwältigend stark („tant de lumières“) und als angenehm („et si agréables“) beschrieben. Im selben Maße wie er die Erkenntnis behindert, löst er positive Emotionen aus. Wer unter dem Bann des inkommensurablen sinnlichen Eindrucks steht, ist von Bewunderung erfüllt, kann über den Grund seines starken Empfindens aber nicht Rechenschaft ablegen. Mit diesem affektbetonten Rezeptionsvorgang ist eine Qualität des ästhetischen Erlebens bezeichnet, wie sie in Theorien zum Sublimen anklingt, die im Frankreich des *Siècle classique* von Autoren wie Nicolas Boileau-Despréaux und René Rapin entwickelt wurden.⁸⁴ Gerade in Boileaus *Traité du Sublime* von

83 Ebd. S. 167.

84 Einer nicht unumstrittenen These Bernard Weinbergs zufolge sei der Kardinal Mazarin der Autor einer in den 1640er Jahren unternommenen Übersetzung des Textes von Pseudo-Longinos. Vgl. WEINBERG, Bernard: „Une Traduction Française du ‚Sublime‘ de Longin Vers 1645“, in: *Modern Philology* 59/3 (1962). Unabhängig von der möglicherweise prominenten Identität ihres Autors zeigt die Übersetzung an, dass im Frankreich des 17. Jahrhunderts bereits vor Boileaus Übertragung Interesse am Sublimen bestand. Marc Fumaroli, der die europäische Rezeptionsgeschichte des Traktats von Pseudo-Longinos in der Frühen Neuzeit nachzeichnet, geht ebenso von einer starken Präsenz der Theorie in der Zeit vor Boileaus Übersetzung aus wie Sophie Hache, die sich in ihrer umfassenden Studie zur Rhetorik des Sublimen im *Siècle classique* insbesondere der Position Guez de Balzacs widmet, und Emma Gilby, die das Sublime unter anderem bei Pierre Corneille und Blaise Pascal nachweist. Vgl. FUMAROLI, Marc: „Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité ‚Du Sublime‘ au XVIe et au XVIIe siècle“, in: *Revue*

1674, einer einflussreichen Übertragung und Kommentierung des *Peri hypsous* von Pseudo-Longinos,⁸⁵ wird einerseits ein deutlicher Akzent auf die affektive Wirkung des Sublimen gelegt und andererseits die visuelle Dimension des Glanzes angesprochen.⁸⁶ In der kurzen *préface* zu seinem Traktat definiert Boileau das Sublime allgemein als „cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu’un ouvrage enlève, ravit, transporte“.⁸⁷ Auch wenn sich seine Ausführungen, wie schon in der antiken Tradition,⁸⁸ primär auf die Rhetorik beziehen und das Sublime dabei nicht in der schillernden Trope, sondern in der einfachen, trotzdem aber effektvollen Redeweise verorten, legt Boileau eine Übertragung des Konzepts in den breiteren Bereich ästhetischer Reflexion nahe und deutet in mehreren Formulierungen an, dass er den Glanz als eine Visualisierungsform des Sublimen versteht. Insbesondere hält er den Wirkungseffekt des Glanzes, wie er beispielsweise in der Malerei seinen Ausdruck findet, für vergleichbar mit der sprachlich-rhetorischen Überwältigung des Sublimen:

„La même chose à peu près arrive dans la peinture. En effet, que l’on colore plusieurs choses également tracées sur un même plan, et qu’on y mette le jour et les ombres, il est certain que se qui se présentera d’abord à la vue, ce sera le lumineux, à cause de son grand éclat, qui fait qu’il semble sortir hors du tableau, et s’approcher en quelque façon de nous. Ainsi le Sublime et le Pathétique, soit par une affinité naturelle qu’ils ont avec les

d’Histoire littéraire de la France 86/1 (1986), S. 33–51.; HACHE, Sophie: *La langue du ciel - Le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris: Champion 2001. Insbes. S. 31–128.; GILBY, Emma: *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*, London: Legenda 2006. Einen guten Überblick über französische Theorien zum Sublimen im Anschluss an Boileau vermittelt KERSLAKE, Lawrence: *Essays on the sublime - Analyses of French writings on the sublime from Boileau to La Harpe*, Bern: Lang 2000.

85 Da bis heute Unklarheit über die Identität des Autors herrscht, übernehme ich die in weiten Teilen der Forschung etablierte Bezeichnung als Pseudo-Longinos.

86 Boris Donné betont die visuelle Dimension des Sublimen bei Boileau: „[L]e *Traité du Sublime* s’attache à valoriser pour la poésie épique l’art de la description-évoation, de l’image des paroles“. RACINE, Jean: *Phèdre*, hrsg. v. Boris DONNÉ, Paris: Flammarion 2007. S. 205. Theodore Litman setzt sich in einem Aufsatz mit dem Zusammenhang von Licht und dem Sublimen bei Boileau auseinander. Vgl. LITMAN, Theodore A.: „*The sublime as a source of light in the works of Boileau*“, in: *Analecta Husserliana* 38 (1992), S. 111–119.

87 BOILEAU-DESPREAU: *Œuvres complètes*. S. 338.

88 Zur Verhandlung des Sublimen in der antiken Rhetorik bei Autoren wie Demetrios, Pseudo-Longinos und Quintilian siehe SAINT GIRONS: *Le Sublime : de l’antiquité à nos jours*. Paris: Desjonquères 2005, S. 50ff.

mouvemens de nostre ame, soit à cause de leur brillant, paroissent davantage, et semblent toucher de plus près nôtre esprit que les Figures dont ils cachent l'Art, et qu'ils mettent comme à couvert.“⁸⁹

Der Glanz („brillant“) wird von Boileau also als eine mediale Qualität des Sublimen bestimmt. In der Malerei, aber – so ließe sich Boileaus Überlegung weiterentwickeln – auch in anderen Künsten wie der Dichtung und der Szenografie, etwa Corneilles und Torellis Machinentheaterstück *Andromède*,⁹⁰ kann eine sublimale Wirkung unter anderem erzielt werden, indem eine Erscheinung im strahlenden Glanz plötzlich aus dem Dunkeln hervortritt und sichtbar wird.⁹¹ „Le sublime, tel que le caractérise Boileau“, so fasst Muriel Gutleben treffend zusammen, „suppose la grandeur, la simplicité, l'éclat“.⁹²

Christine Buci-Glucksmanns betont in ihrer Studie zur Ästhetik des Barock bezüglich Boileaus Longinos-Übertragung ebenfalls die Ebene des Visuellen, hebt dabei jedoch vor allem die Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit hervor. Die Technik des *clair-obscur* ist für sie in diesem Zusammenhang nicht weniger als „le principe généalogique de toutes les figures rhétoriques, ce qui

89 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres complètes*. S. 370.

90 Anne Surgers analysiert das Stück ebenfalls unter dem Blickwinkel des Sublimen, konzentriert sich bei ihrer Analyse anhand der Kupferstiche der Ausgabe von 1650 jedoch in erster Linie auf die architektonischen Prinzipien von Torellis Bühnenbild: SURGERS, Anne: „*Rhétorique et représentation du Sublime dans les décors de Torelli pour Andromède de Corneille*“, in: HAMON-SIRÉJOLS, Christine (Hrsg.): *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2003, S. 319–331. Theater- und operntheoretischen Verhandlungen des Sublimen in Frankreich zwischen 1650 und 1750 diskutieren Stijn Bussels und Bram Van Oostveldt, allerdings gehen sie dabei nicht auf *Andromède* ein: VAN OOSTVELDT, Bram und Stijn BUSSELS: „*“One never sees monsters without experiencing emotion”: Le Merveilleux and the Sublime in Theories on French Performing Arts (1650-1750)*“, in: ECK, Caroline Van u. a. (Hrsg.): *Translations of the Sublime*, Leiden: Brill 2012, S. 139–162.

91 In seinen Studien zur Malerei Nicolas Poussins betont Louis Marin die Bedeutung, die starken hell-dunkel Kontrasten im Rahmen der Ästhetik des Sublimen zukommt. Vgl. insbesondere seine Analyse der *tempêtes*: MARIN, Louis: *Sublime Poussin*, Paris: Seuil 1995. S. 126–150.

92 GUTLEBEN, Muriel: „*Faste et pompe, monstres et sublime dans Médée de Corneille et Phèdre de Racine*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 27/52 (2000), S. 153–161. Hier S. 159. Bereits in der Poetik La Mesnardières wird das Sublime und der Glanz enggeführt. Am Ende des einleitenden *Discours* bezeichnet der Autor die Musen beispielsweise als „égamment & sublimes & lumineuses“. LA MESNARDIERE: *La poétique (1640)*. n.p.

soude l'admirable, le merveilleux – le mirabile – au sublime“.⁹³ Das vom Übergang bzw. dem Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit lebende Sublime wird ferner als „[f]oudroyance figurale et métaphorique“ beschrieben,⁹⁴ ein Bild, das unmittelbar auf eine bekannte Formulierung bei Boileau zurückgeht: „[Q]uand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre [...]“.⁹⁵

Knapp ein Jahrhundert nach Boileau griff Edmund Burke in seinem Essay *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1757 die Idee der Bedeutung von Licht und Dunkelheit für die Ästhetik des Sublimen auf. In seiner protoromantischen Vorstellung eines schrecklichen Sublimen wird der Dunkelheit zwar ein größeres Potential eingeräumt, Überwältigungs-Effekte zu erzielen,⁹⁶ doch auch starke Lichteindrücke können dabei eine entscheidende Rolle spielen:

„Bloßes Licht ist etwas zu Alltägliches, um einen starken Eindruck auf das Gemüt zu machen; und ohne starken Eindruck kann nichts erhaben sein. Aber ein solches Licht wie das Sonnenlicht ist, wenn es unmittelbar auf das Auge wirkt, eine sehr große Idee, weil es die Sinnesapparatur überwältigt.“⁹⁷

93 BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris: Gallée 1986. S. 161.

94 Ebd. S. 165.

95 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres complètes*. S. 342.

96 In Kants Theorie des Erhabenen, bei der es zentral um die Idee einer vernunftgeleiteten Emanzipation von einem sinnlich überwältigenden Eindruck geht, spielt die furchteinflößende Dimension ebenfalls eine wesentliche Rolle. Nicht zufällig werden vor diesem Hintergrund Krieger und Feldherr als Figuren des Erhabenen angeführt. Vgl. KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Heiner F. KLEMM, Hamburg: Meiner 2006. S. 131. Zur Denkfigur der „affektiven Aufklärung“ vgl. WEHLE, Winfried: „Das Erhabene — Aufklärung durch Aufregung“, in: GEYER, Paul (Hrsg.): *Das 18. Jahrhundert, Aufklärung*, Regensburg: Pustet 1995, S. 9–22. Baldine Saint Girons beschreibt mit Blick auf Burke und Kant den historischen Übergang vom „sublime héroïque“ zum „sublime terrible“ und stellt bezüglich der Lichtsymbolik zu undifferenziert fest: „[...] Burke attache le sublime non plus à la lumière et au *Fiat lux*, mais à une plongée dans l'obscurité des espaces sidéraux.“ SAINT GIRONS: *Le Sublime : de l'antiquité à nos jours*. S. 97.

97 BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. v. Werner STRUBE, übers. v. Friedrich BASSENGE, Hamburg: Meiner 1989. S. 117–118.

Auch ein Blitz ist Burke zufolge geeignet, einen sublimen Eindruck zu erzeugen, und das nicht primär wegen der hohen Intensität des Leuchtens, sondern durch den „plötzliche[n] Übergang vom Licht zur Finsternis oder von der Finsternis zum Licht“, der für sein kurzes Aufleuchten so bezeichnend ist. Obwohl Burkes Theorie aus ihrem Entstehungskontext im 18. Jahrhundert heraus verstanden werden muss, besitzt sie doch für die Auseinandersetzung dieser Arbeit mit einem Korpus dramatischer Texte der französischen Klassik großen analytischen Wert. Besonders mit der Dialektik von Licht und Dunkelheit, die allgemein ein konstitutives Element visueller Theorien des Sublimen ausmacht, ist ein gestalterisches Prinzip benannt, das auch für die unterschiedlichen künstlerischen Darstellungsformen des Heroischen im *Siècle classique* von entscheidender Bedeutung ist.⁹⁸

2.4 Zur Dramenpoetik des Helden

Die Ausführungen zur Ästhetik des Sublimen bewegten sich bereits zu gewissen Teilen in einem Themenfeld, das nun, als Abschluss der theoretischen Vorüberlegungen, noch weiter erschlossen werden soll. Es handelt sich hierbei um die medien- bzw. gattungsspezifischen Aspekte der Konstruktion heroischer Figuren im Drama des *Siècle classique*. Um den einzelnen Dramenanalysen nicht vorzugreifen und stattdessen die gattungspoetologische Matrix der Dramaturgie des Helden zu rekonstruieren, sollen in der Folge hauptsächlich dramentheoretische Texte von Jean Chapelain, Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, François Hédelin, besser bekannt als Abbé d'Aubignac, und René Rapin herangezogen

98 Der sublimen Glanz des Helden ist dabei häufig auf das Erzielen von Affekten wie Staunen (*stupeur*), Verwunderung (*étonnement*), Verzückung (*ravissement*), Bewunderung (*admiration*), aber auch Schrecken (*terreur*) und Furcht (*crainte*) ausgerichtet. Im Rahmen einer vor allem unter Ludwig XIV. sehr ausgeprägten Ästhetik und Politik der Affekte wird die performative Kraft glänzender Heldenfiguren gezielt genutzt, um Herrschaft repräsentativ zu untermauern bzw. über Präsenzeffekte im Sinne Marins überhaupt erst zu konstituieren. Gleichwohl dienen literarische Heldenfiguren im Frankreich des 17. Jahrhunderts natürlich nicht nur der Repräsentation von staatlich-institutioneller Macht, sondern können gerade durch ihr transgressives Potential auch zum Vehikel von Kritik werden. Zur Politik der Affekte unter Ludwig XIV. vgl. KOLESCH: *Theater der Emotionen*. Zu Poetiken des Staunens vgl. GESS, Nicola: „Staunen als ästhetische Emotion: Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren“, in: BAISCH, Martin, Andreas DEGEN und Jana LÜDTKE (Hrsg.): *Wie gebannt: Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg: Rombach 2012, S. 115–134.

werden.⁹⁹ In diesem Zusammenhang sollen Antworten auf die Frage nach der literaturtheoretischen Verortung des Helden gefunden werden.

Was Jean Chapelain betrifft, den Vordenker des französischen Klassizismus, der unter anderem auch als Gründungsmitglied der Académie Française und Verfasser der *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* in Erinnerung geblieben ist, eignet sich vor allem die Schrift *Préface de l'Adone de Marin* (1623), um sein Verständnis des Heroischen gattungspoetologisch einzuordnen.¹⁰⁰ In der halbherzigen Apologie, in der es Chapelain in erster Linie darum geht, sein eigenes theoretisches Rüstzeug zu entwickeln,¹⁰¹ wird Giambattista Marinos *Adone* als ein neuartiges Werk beschrieben, das „opposé à l'héroïque“ sei.¹⁰² Als Friedensepos, in dem das Thema der Liebe jenes des Krieges ersetzt, sprengt es, was Chapelain zugleich lobt und kritisiert, die Grenzen der etablierten Gattungen. Das Epos, das zusammen mit der Tragödie traditionell der gattungsspezifische Ort des Heroischen sei, so referiert Chapelain die Lehrmeinung seiner Zeit, würde als „poème de guerre“ ohne den thematischen Bezug auf kriegerische Auseinandersetzungen regelrecht ad absurdum geführt: „[E]n l'épopée héroïque la considération de la guerre est reçue mais tellement reçue que sans elle l'héroïque ne serait plus héroïque [...]“.¹⁰³ Diese kategorische Engführung von heroischer Epik und der Thematik des Krieges wertet Chapelain allerdings als eine Beschränkung, die es aufzubrechen gelte. Marinos *Adone* liefert ihm dafür das Beispiel. Unter Rekurs auf Aristoteles sieht Chapelain sowohl Epos als auch Tragödie durch die Darstellung einer „action illustre“ charakterisiert,¹⁰⁴ indes spreche seiner Darstellung zufolge nichts gegen den in Marinos Werk praktizierten Versuch, eine in Friedenszeiten vollbrachte Hel-

99 Bei den vier Autoren handelt es sich um repräsentative Vertreter der sich im 17. Jahrhundert stark entwickelnden Literaturtheorie. Vgl. dazu überblickshaft: KIBÉDI VARGA, Aron: *Les poétiques du classicisme*, Paris: Amateurs de Livres 1990.

100 In Chapelains berühmter Schrift *La règle des vingt-quatre heures* von 1630 ist dagegen ebensowenig über das Heroische zu erfahren wie in seinem fragmentarischen *Discours de la poésie représentative* von 1635. Als Textgrundlage dient folgende Ausgabe der gesammelten literaturtheoretischen Schriften Chapelains: CHAPELAIN, Jean: *Opusculs critiques*, hrsg. v. Alfred C. HUNTER, Paris: Droz 1936.

101 Vgl. STEIGERWALD, Jörn: „La galanterie des dieux antiques: Chapelain critique de l'Adone du Cavalier Marin“, in: *Littératures classiques* 77/1 (2012), S. 281–295. Insbes. S. 284.

102 CHAPELAIN: *Opusculs critiques*. S. 91.

103 Ebd. S. 78–79.

104 Ebd. S. 77. (Kursiv im Original)

dentat, eine „action illustre advenue durant la paix“, zum Gegenstand der epischen Literatur zu machen.¹⁰⁵

Was lässt sich aus der Argumentation nun in Bezug auf den gattungsspezifischen Ort des Heroischen ableiten? Obwohl Chapelain einerseits für eine gewisse Öffnung der Gattungsgrenzen plädiert und einen weiten Begriff der „action illustre“ etabliert, der auch den Gegenstandsbereich der Liebe umfasst, stützt er sich andererseits auf einen stark agonal aufgeladenen Begriff des Heroischen. Als „faits héroïques“ führt er bezeichnenderweise „révolutions d'états, les ruines ou établissements de familles illustres, les courageuses entreprises et choses semblables“ an.¹⁰⁶ Während das Heroische damit auf Motivebene die epische und die tragische Dichtung verbindet, trennt es im Bereich des Dramas die Tragödie von der Komödie. Letztere dürfe niemals, so eine normative Pointe Chapelains, die „événements arrivés pendant la guerre et le trouble“ zum Thema machen, die in Antike und Renaissance das literarische Verständnis von Helden-tum prägten und noch für Chapelain den Kern des Heroischen ausmachen.¹⁰⁷

La Mesnardière *Poétique*, die 1639 erstmalig erschien und sich hauptsächlich der Gattung der Tragödie zuwendet, greift ebenfalls auf diverse poetologische Schriften der Antike und Renaissance zurück, insbesondere jene Aristoteles', Julius Caesar Scaligers und Lodovico Castelvetros, wobei sie dem Helden als „Homme illustre“ seinen angestammten Platz unter „Grans Personnages“ wie Königen, Prinzen und anderen Herrschern zuweist.¹⁰⁸ Der Held ist für La Mesnardière eine Idealfigur, die größte Tugenden in sich vereint und dadurch über mögliche historische Vorlagen hinausgeht: „[L]e Poëte doit prendre garde à figurer ses Héros les meilleurs qu'il sera possible, à l'exemple des grans Peintres, qui flatent toujours leurs pourtraits [...]“.¹⁰⁹ Sehr deutlich wird im Anschluss an Aristoteles das Gebot hervorgehoben, dass der Held „bon & vertueux presque en toutes ses actions“ erscheinen solle. Gleichwohl seien aber auch „Héros qui soient coupables de grans crimes“ zulässig, vorausgesetzt sie machen sich nicht mutwillig schuldig.¹¹⁰ Die Schuld, das Leiden und das Scheitern der nach besten Absichten handelnden Hauptfigur sind für La Mesnardière, wiederum anschlie-

105 Ebd. S. 81.

106 Ebd. S. 105.

107 Ebd. S. 92. Bezüglich Chapelains renaissancistischem Heldenbild vgl. WAQUET: „Louis XIV par Chapelain : héros de la Renaissance et renaissance du héros“.

108 LA MESNARDIÈRE: *La poétique* (1640). S. 16–17.

109 Ebd. S. 46. An späterer Stelle (S. 100) wird die Tragödie auch als „Imitation des plus parfaits“ bezeichnet.

110 Ebd. S. 18f.

bend an Aristoteles' *Poetik* und seine Vorstellung der gemischten Charaktere, sogar konstitutiver Bestandteil des tragischen Helden: „[I]l [Aristoteles] ne veut pas que le Héros soit absolument vertueux, de peur qu'étant tout accompli, il ne paroisse pas digne des infortunes qui l'accablent.“¹¹¹ Das Thema der gesellschaftlichen Funktion der tragischen Dichtung aufgreifend, stellt der Dramentheoretiker in Form einer rhetorischen Frage an einer späteren Stelle des Textes schließlich den pädagogischen Effekt heraus, den er mit der konsequenten Bestrafung von Fehlern und der Belohnung von Heldentaten gegeben sieht:

„N'est-ce pas afin que le Poëme soit utile aux Spectateurs, quand ils ne verront sur la Scene que de severes chastimens, mesme des plus legeres fautes ? Et qu'on y fera paroître & les images profitables des éminentes Vertus & les hautes recompenses des Actions heroïques ?“¹¹²

Wie vor ihm bereits Chapelain, schließt auch La Mesnardière ansonsten eine Verbindung von Heroik und Komik aus. Motivisch wie auch stilistisch sieht er die beiden Gattungsbereiche kategorisch voneinander getrennt.

In d'Aubignacs *La pratique du théâtre* von 1657, der sicherlich einflussreichsten Dramenpoetik des *Siècle classique*, in der selbstbewusster als zuvor auch ausgehend vom zeitgenössischen französischen Theater gedacht und argumentiert wird, ist die Grenze zwischen der tragischen und der komischen Gattung anhand des Verhältnisses zum Heroischen definiert: Während die Tragödie eine „Imitation des discours et de la vie des Heros“ darstelle,¹¹³ seien in der Komödie „toutes les actions populaires, et nullement Heroïques“.¹¹⁴ Die unterschiedliche gesellschaftliche Akzeptanz beider Gattungen erklärt d'Aubignac nicht nur durch eine Standes-, sondern auch durch eine Landesdifferenz. Mit Blick auf die Situation in Frankreich und Italien sieht er sich im Recht, das französische Publikum und die Heldenfiguren der Tragödie in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu setzen:

111 Ebd. S. 18.

112 Ebd. S. 147.

113 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 142.

114 Ebd. S. 144.

„Quant à la Tragédie, elle s’est un peu mieux conservée parmi nous : parce que les mœurs des François estant Heroïques et serieuses, ils ont eû plus d’inclination à voir sur le Theatre les aventures des Heros, et peu de disposition à souffrir ce mélange de bouffoneries des Italiens.“¹¹⁵

Anders als vor ihm Chapelain und La Mesnardière widmet d’Aubignac ferner einen zentralen Teil seiner Poetik der Mischgattung der Tragikomödie. Obwohl er den Begriff scharf kritisiert, kommt seine Argumentation einer Apologie der Gattung gleich. Stücke wie Pierre Corneilles *Cid*, die nur wegen ihres glücklichen Endes als Tragikomödien bezeichnet würden, seien nicht weniger tragisch respektive heroisch als unglücklich endende Tragödien, weshalb es ein Fehler gewesen sei, einen eigenen Terminus einzuführen:

„Mais ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons osté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Theatre dont la Catastrophe est heureuse, encore que le Sujet et les personnes soient Tragiques, c’est à dire heroïques, pour leur donner celuy de *Tragi-Comédies*.“¹¹⁶

Tragikomödien hätten ferner mit Komödien nichts gemein: „Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ny de bouffon.“¹¹⁷ Nicht der Ausgang des Stücks, sondern das Thema und das Personal entschieden über die Zugehörigkeit zur tragischen Dichtung, der es daran gelegen sei, „un point d’histoire éclatant par le bonheur ou par le malheur de quelque illustre Personnage“ zur Darstellung zu bringen.¹¹⁸ Obwohl der Begriff des Helden in d’Aubignacs Argumentation zentral ist und immer wieder verwendet wird, um weitere Begriffe und Konzepte zu erläutern, bleibt er selbst insgesamt doch erstaunlich unbestimmt. Dass es sich um einen Begriff handelt, der sowohl die literarisch-funktionale als auch die ethisch-normative Ebene abdeckt und vielleicht auch deswegen ambivalent bleibt, ist dagegen klar zu erkennen. Der Unterschied von Helden und Hauptfi-

115 Ebd. S. 147. Während d’Aubignac die Identifikation mit Heldenfiguren des Theaters positiv bewertet, warnt der Jansenist Pierre Nicole in seinem *Traité de la comédie* von 1667, der im Kontext der *Querelle de la moralité du théâtre* entstand, davor, dass man „se remplit la tête de héros et d’héroïnes“. NICOLE, Pierre: *Traité de la Comédie et autres pièces d’un procès du théâtre*, hrsg. v. Laurent THIROUIN, Paris: Champion 1998, S. 84.

116 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 147.

117 Ebd. S. 148.

118 Ebd. S. 85.

guren wird einmal deutlich markiert, dann wieder verwischt.¹¹⁹ Mehreren Formulierungen ist indes zu entnehmen, dass als Held im Sinne d'Aubignacs die eine zentrale Hauptfigur gilt, nach der das Stück in der Regel benannt wird. Einer möglichen Gruppe von Hauptfiguren steht damit ein einzelnes heroisches Individuum, ein „grand Heros“ gegenüber.¹²⁰

In seinem knappen poetologischen Hauptwerk, den *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes* von 1674,¹²¹ argumentiert auch René Rapin für eine zentrale, klar zu erkennende Heldenfigur. Der Formulierung aus Boileaus im selben Jahr erschienenen *Traité du Sublime* nicht unähnlich, verwendet er zur Illustration seines Gedankens einen Vergleich mit der Malerei, in der die heroische Hauptfigur an ihrem Glanz zu erkennen sei:

„[A]fin que l'action soit entierement parfaite dans un Poëme, tout doit aller droit fil à établir le merite du heros, & à le distinguer de tous les autres : comme les figures d'un tableau ne doivent avoir rien d'éclattant ou par les couleurs, ou par les jours, qui puisse détourner les yeux de la figure principale.“¹²²

Die „Poësie héroïque“, zu der er Epos und Tragödie rechnet, „propose l'exemple des grandes vertus, & des grands vices, pour exciter les hommes à aymer les unes, & à fuir les autres“¹²³ und erfülle damit eine wichtige didaktische Funktion. Der Exemplarität entspricht für Rapin dabei auch die Idealität des Heroischen, die nicht etwa an der historischen Wirklichkeit ansetze, sondern sich aus überzeitlichen, moralphilosophisch fundierten Prinzipien ableite: „[L]a Poësie héroïque [...] propose l'idée d'une vertu bien plus parfaite, que l'Histoire.“¹²⁴ Wie bestimmt Rapin die heroische Dichtung aber inhaltlich? Nach einer an Aristoteles angelehnten, reichlich tautologischen Definition als „l'imitation ou la

119 „Mais quand nous disons que les principaux Personnages doivent toujours agir, il ne faut pas entendre le Heros ou l'Heroïne, qui bien souvent souffrent le plus et font le moins [...].“; „La cinquième Observation regarde une chose ordinaire aux Anciens, [...] à sçavoir, De faire toujours paroistre leurs principaux Acteurs ou Heros, à l'ouverture du Theatre [...].“ Ebd. SS. 92, 277.

120 Ebd. S. 377.

121 Das Werk erlebte in den Jahren 1675 und 1684 noch zwei weitere, überarbeitete Auflagen.

122 RAPIN: *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes*. S. 125.

123 Ebd. S. 21.

124 Ebd. S. 123.

peinture d'une action heroïque“,¹²⁵ führt der Jesuit einen ganzen Katalog an Themen an, die von den heroischen Gattungen behandelt werden könnten:

„[L]es entreprises de guerre, les traités de paix, les ambassades, les negociations, les voyages, les embarquements, les conseils, les deliberations, les bastiments de palais & des villes, les mœurs, les passions, les reconnaissances imprevetües, les revolutions surprenantes & inopinées, & les differentes images de tout ce qui se passe dans la vie des Grands [...]“.¹²⁶

Mit einem kritischen Seitenhieb auf die zeitgenössische Tragödienproduktion, in der die Galanterie – wie im Analyseteil dieser Arbeit insbesondere mit Blick auf Thomas Corneille noch zu zeigen sein wird – eine wichtige Bezugsgröße darstellte, spricht der Traditionalist Rapin sich ferner entschieden gegen eine Einführung von Heldentum und Liebe aus: „[L]’amour est d’un caractere qui degenerate toûjours de cet air heroïque, dont la Tragedie ne se deffait jamais.“¹²⁷ Durch den Fokus auf das Thema der Liebe erscheint Rapin die Tragödie seiner Zeit „trop effeminée“, zudem laufe sie Gefahr, ihre traditionelle Ernsthaftigkeit zu verlieren.¹²⁸ Wie schon d’Aubignac, der das italienische Theater als potentielle Gefahr währte, grenzt sich auch Rapin von einer anderen europäischen Literatur ab. Schuld am Niedergang der heroischen Tragödie ist seiner Meinung nach das spanische Theater, in dem die Themen Heldentum und Liebe eine fatale Mesalliance eingegangen seien:

„On s’est mesme laissé préoccuper au goust des Espagnols, qui font tous leurs cavaliers amoureux. C’est par eux que la Tragedie a commencé à degenerer, qu’on s’est peu à peu accoustumé à voir des heros sur le theatre, touchés d’un autre amour que de celui de la gloire ; & que tous les grands hommes de l’antiquité ont perdu leur caractere entre nos mains.“¹²⁹

Was schließlich die Komödie betrifft, sieht er ihre Funktion als „image de la vie commune“ alleine darin begründet, dass sie als abschreckendes Beispiel wirken und das normative Ideal dadurch ex negativo stärken kann. Unter Verweis auf Plautus führt er aus, dass die komische Figur des *miles gloriosus* immerhin indi-

125 Ebd. S. 124.

126 Ebd. S. 129–130.

127 Ebd. S. 186.

128 Ebd. S. 186–187.

129 Ebd.

rekt dazu gedient habe, den Soldaten eine Vorstellung von Heldentum zu vermitteln:

„[C]e ne fut que pour apprendre aux soldats Romains en quoy consistoit la veritable valeur, que Plaute fit voir au public l’extravagance de la fausse bravoure de son fanfaron de Capitain, dans sa Comedie du soldat glorieux.“¹³⁰

Mit diesem letzten Hinweis auf die Gattungstheorie des Helden im *Siècle classique* sind die Vorüberlegungen zur Ästhetik des Heroischen abgeschlossen. Dabei konnte eine Matrix abgebildet werden, in die – charakteristisch für literaturtheoretische Texte der Zeit – sowohl deskriptive als auch präskriptive Elemente Eingang fanden. Im Folgenden gilt es, eine Heldentypologie zu entwickeln und die spezifischen Konfigurationen des Heroischen in den fünf Dramen des Korpus zu analysieren.

130 Ebd. S. 22.