

Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma Heroische Figuren und ihr Publikum

Einleitung

Ronald G. Asch – Michael Butter

I

Im Hollywoodfilm „Hero“ aus dem Jahr 1992 spielt Dustin Hoffman den Kleinkriminellen Bernie, der zufällig als Erster zur Absturzstelle eines Flugzeugs kommt, dort Überlebende aus den Trümmern birgt, sie versorgt und einigen auch gleich die Brieftaschen klaut. Zudem verliert er am Unfallort einen Schuh; den anderen gibt er wenig später dem Vietnamveteranen Bubber (Andy Garcia), dem er auch von seiner Tat berichtet. Als die Medien wenig später eine hohe Belohnung für den „Engel von Flug 104“ ausloben, kann Bernie diese nicht für sich beanspruchen, da er mittlerweile im Gefängnis sitzt. Bubber nutzt diese Chance, gibt sich als Retter der Überlebenden aus – was ihm leicht fällt, da er ja den Schuh hat – und wird von den Medien schnell als Held gefeiert. Daran hat die Journalistin Gale (Geena Davis), eine Überlebende des Absturzes, großen Anteil, weil sie ihm hilft, sich in der Öffentlichkeit gekonnt zu präsentieren. Obwohl sie sich in ihn verliebt, kommen ihr jedoch im Laufe der Zeit Zweifel, ob Bubber wirklich der Held ist, der er vorgibt zu sein. Bei ihren Recherchen findet sie schließlich Bernie, der vor Kurzem aus dem Gefängnis entlassen wurde. Beide werden in diesem Moment von der Nachricht überrascht, dass Bubber sich geplagt von Gewissensbissen von einem nah gelegenen Hochhaus stürzen will. Sie eilen dorthin, und Bernie, der eigentlich vorhatte, Ruhm und Ehre für sich zu beanspruchen, gelangt im Gespräch mit Bubber zu der Einsicht, dass die Öffentlichkeit einen strahlenden Helden als Vorbild braucht und dass Bubber für diese Rolle besser geeignet ist als er selbst. Deshalb gibt er vor, sich in den Tod stürzen zu wollen, und wird von Bubber gerettet, der somit eine vermeintlich zweite Heldentat vollbringt – dieses Mal sogar vor den Augen der Medien. Bernie verspricht Gale jedoch, seinem Sohn die Wahrheit zu sagen. Ob er das wirklich tut, bleibt unklar. Der Film endet damit, dass Bernie bei einem Zoobesuch der beiden einer Frau zu Hilfe eilt, deren Tochter ins Löwengehege gefallen ist.

„Hero“ lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Elementen, die im Zentrum der Erforschung von heroischen Figuren stehen. Hier ist zunächst der Konstruktionscharakter von Heldinnen und Helden zu nennen. Heroische Figuren existieren nicht einfach, sondern werden gemacht, auch wenn eine Konstruktion, die Resonanz finden will, die überzeugend wirken will, ihre Helden – wenn es

keine rein fiktiven, sondern zum Beispiel historische Figuren sind – nicht ohne Weiteres aus dem Nichts erschaffen kann, sondern auf gewisse Ressourcen, auf Elemente der Realität, angewiesen ist. Aus einer im politischen Betrieb gänzlich marginalen Figur einen heroischen Staatsmann zu machen, ist jedenfalls keine einfache Aufgabe und dürfte meistens scheitern; ein Feldherr, der eine Schlacht verliert und bei erster Gelegenheit die Flucht ergreift, statt heroisch unterzugehen, eignet sich als Held eben auch nicht wirklich, das vermag keine Inszenierung wirklich zu ändern. Historische im Gegensatz zu rein fiktiven Helden müssen so angelegt sein, dass ihre ‚Konstruktion‘ eine Kritik, die auf nachweisbare Defizite im Charakter oder in den Taten des jeweiligen Helden verweist, aufzufangen vermag. Die Auseinandersetzung, die in Deutschland zum Beispiel über die Helden und Heldinnen des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus geführt wurde und wird, zeigt dies ja deutlich genug. Oft genug reicht der Hinweis auf eine allzu große Anpassung an das Regime in früheren Lebensabschnitten – vor der mutigen Tat – eben doch aus, um eine Figur zu entzaubern oder zu diskreditieren, auch wenn die abschließende Bewertung solcher Argumente natürlich immer auch eine Frage des politischen Standpunktes ist, wie das ja für zivile und militärische Nationalhelden jeder Art gilt.

Auch ist es vom jeweiligen kulturellen und politischen Kontext abhängig, welche Fakten das Charisma einer heroischen Gestalt wirklich zu beschädigen vermögen. An der Tatsache, dass die ‚Gründerväter‘ der Amerikanischen Republik, soweit sie aus dem Süden, etwa aus Virginia kamen, fast alle Sklaven hielten, störten sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert die allerwenigsten (weißen) Amerikaner. Heute hingegen lösen Hinweise auf diesen Umstand intensive Kontroversen aus. Macht die Tatsache, dass etwa Thomas Jefferson ein Sklavenhalter war, es nun unmöglich, ihn zu heroisieren und als Helden zu bewundern? Das würde zu weit gehen, aber die Heroisierungsstrategien müssen sich eben doch der jeweiligen historischen Erkenntnislage ebenso wie den veränderten politischen Wertvorstellungen des frühen 21. Jahrhunderts anpassen.¹ Wäre Jefferson nur eine Romanfigur, würde sich dieses Problem in dieser Form nicht stellen; etwas über seine geschäftlichen Aktivitäten als Sklavenhalter zu ‚entdecken‘, wäre dann gar nicht möglich, weil es nur die konstruierte Wirklichkeit der Romanfigur und sonst keine andere gäbe.

¹ Siehe zur Kontroverse etwa H. Wiencek, *Master of the Mountain. Thomas Jefferson and His Slaves*, New York 2012; W. Throckmorton / M. Coulter, *Getting Jefferson Right. Fact Checking Claims about Our Third President*, Grove City, PA 2012; D. Barton, *The Jefferson Lies. Exposing the Myths You've Always Believed About Thomas Jefferson*, Nashville, TN 2012. Bartons Buch musste vom Verlag zurückgezogen werden, nachdem sich erwiesen hatte, dass der Versuch des Autors, Jefferson als christlichen Helden im Sinne der modernen evangelikalen Bewegung zu konstruieren, doch ein wenig zu fantasievoll war.

Dennoch gilt: „Von Helden muss [...] berichtet werden“, wie Herfried Münkler schreibt.² Ja man kann vielleicht noch weiter gehen und sagen, dass Held(inn)en zwar nicht unbedingt als Person, aber als Objekt der Verehrung und Bewunderung erst dadurch geschaffen werden, dass von ihnen erzählt wird; sie sind das Produkt heroisierender Präsentationen und Zuschreibungen, die allerdings auch Selbstzuschreibungen sein können: „Als heroische Figur verstehen wir deshalb zunächst eine reale oder fiktive, lebende oder tote menschliche Person, die als Held, *hero*, *héros* usw. benannt und/oder präsentiert wird und der heroischen Eigenschaften zugeschrieben werden.“³ Diese Konstrukthaftigkeit des Heroischen ist – um noch einmal auf den Film „Hero“ zurückzukommen – in dieser filmischen Erzählung ganz offensichtlich, was die Figur des Bubber angeht, aber sie betrifft auch Bernie. Dieser ist zwar auf den ersten Blick als ‚wahrer‘ Held als Kontrastfigur zum ‚falschen‘ Helden Bubber angelegt und insofern geeignet, den Konstruktionscharakter des Heroischen zu verschleieren. Doch zum einen unterläuft der Film selbst diese Dichotomie schließlich, und zum anderen macht eine nuanciertere Lektüre des Films deutlich, dass es letztlich bestimmte Strategien wie erzählerische Schwerpunktsetzung, Kameraeinstellungen oder Musik sind, die Bernie für die Zuschauer vor der Leinwand genauso als Helden konstruieren, wie innerhalb der fiktionalen Welt die Medien Bubber zum Helden machen.

Der Film verhandelt somit zentral denjenigen Aspekt, der im Fokus dieses Bandes steht und der anders als die vielfältigen Strategien der Heroisierung bisher nur sehr wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren hat: das Publikum von Helden und ihren Taten. Genauso nämlich wie Held(inn)en nicht ohne Erzählungen existieren, existieren sie nicht ohne Publikum. Jede heroische Figur benötigt eine Interpretationsgemeinschaft, in der Heldenerzählungen einen Resonanzraum finden und für die sie als Held(in) fungiert. Ein Held ist immer ein Held für jemanden und benötigt zumindest zur (vielleicht auch widerwilligen) Akzeptanz, wenn nicht sogar Bewunderung oder Verehrung ein bereites Publikum. Der Held oder die Heldin schreibt sich im Fall der Selbstheroisierung (oft im wörtlichen Sinne) in einen politischen, sozialen oder kulturellen Erwartungshorizont, eine soziale Figuration im Sinne Norbert Elias', ein, oder wird im Fall der Fremdheroisierung in solch einen Erwartungshorizont eingeschrieben. Fehlt ein solcher Erwartungshorizont, laufen alle Versuche der heroisierenden Selbst- und Fremdinszenierung ins Leere: Die Figur ist dann kein Held, weil es niemand gibt, der sie als solchen akzeptiert. Ist der Erwartungshorizont aber gegeben, werden die Figuren für ihre Interpretationsgemeinschaften zu Held(inn)en.

² H. Münkler, Heroische und postheroische Gesellschaften, in: Merkur 61, Heft 8/9, 2007, S. 742–752, hier S. 742.

³ R. von den Hoff [et al.], 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, Heft 1, 2013, DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03, S. 7–14, hier S. 8.

Als solche erfüllen sie für ihr Publikum eine Reihe von Aufgaben, die je nach Kontext variieren. So können Held(inn)en die Werte einer Interpretationsgemeinschaft repräsentieren, indem sie diese idealtypisch verkörpern. Sie können diese Werte aber auch bestärken, indem sie diese verletzen, was ihnen erlaubt ist, aber nicht den ‚normalen‘ Mitgliedern der Gemeinschaft.⁴ Heldenfiguren können zur Imitation anregen und so den kulturellen Habitus derjenigen (mit)bestimmen, die sie als Leitfiguren anerkennen. Ebenso können sie aber auch einen ‚*vicarious heroism*‘ erlauben, es also denjenigen, denen eine heroische Selbstinszenierung zum Beispiel aufgrund ihrer sozialen Klasse, Ethnie oder ihres Geschlechts nicht unmittelbar möglich ist, ermöglichen, durch die Verehrung des Helden oder der Heldin an der Welt des Heroischen teilzuhaben.

Wer sich für die sozialen Funktionen von Held(inn)en und Heroisierungen interessiert, kommt daher an der Auseinandersetzung mit deren Publika nicht vorbei. Dennoch ist das Thema in der Forschung, die sich lange Zeit vor allem auf die einzelnen Heldenfiguren und deren Rezeption in unterschiedlichen Texten konzentriert und in jüngerer Zeit vor allem die unterschiedlichen Strategien der Heroisierung in den Blick genommen hat, bisher vernachlässigt worden.⁵ Der vorliegende Band ist ein erster Schritt, diese Forschungslücke zu schließen. Insgesamt stehen drei Fragenkomplexe im Mittelpunkt:

1. Wer ist im konkreten Fall das Publikum der Heroisierung, und wie verhält es sich zur Gesellschaft der Zeit? Kann man von einer in der Öffentlichkeit oder Teilöffentlichkeit stattfindenden Heldenverehrung sprechen, oder dient die heroische Figur einem exklusiven Kreis gerade dazu, sich in Opposition zur breiten Öffentlichkeit als Kollektiv zu definieren? Und inwiefern ist die Reichweite einer Heroisierung an mediale Bedingungen gekoppelt bzw. bedingt die Interpretationsgemeinschaft, die erreicht werden soll, die Wahl des Mediums?
2. Wie ist die Beziehung zwischen heroischer Figur und Publikum definiert? Handelt es sich um eine eher neutrale Zuschauerposition, widerwillige Akzeptanz, Bewunderung oder gar Verehrung? Und korrelieren diese verschiedenen Formen der Rezeption an unterschiedlichen historischen Momenten und in unterschiedlichen Kulturen mit den verschiedenen Funktionen, die heroische Figuren für ihre Interpretationsgemeinschaften erfüllen können?
3. Welche Rolle spielen die ‚Heldenmacher‘, also diejenigen Akteure oder Institutionen, die reale oder fiktive Figuren für ein bestimmtes Publikum als Held oder Heldin projizieren? Wie ist ihre Position innerhalb der Interpretationsge-

⁴ Auch diese Liminalität von Helden, also ihre Positionierung an der Grenze der Gemeinschaft oder sogar jenseits davon, lässt sich an „Hero“ beobachten. Weder der Veteran Bubber noch der Dieb Bernie sind – zumindest anfangs – wirklich in die Gesellschaft integriert, und die Handlung des Films kreist gerade um die Frage, ob jemand aus einer solchen Position heraus zum Helden werden kann.

⁵ Stärker thematisiert wird dieser Aspekt allerdings in einer maßgeblichen jüngeren Arbeit von A. Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750–1850*, Paris 2014.

meinschaft? Erlangen sie unter Umständen selbst bisweilen einen quasi heroischen Status, vielleicht weil sie überhaupt erst ein rezeptionsfähiges Publikum schaffen?

II

Diese fundamentalen Fragen und ihre theoretischen Implikationen werden von Veronika Zink in ihrem Beitrag zur „Produktion des Idolatrischen“ aufgegriffen. Während in älteren Darstellungen – man denke an den Charisma-Begriff bei Max Weber – die Beziehung zwischen der charismatischen, heroischen Figur und ihren Verehrern oft als eine Abhängigkeit dargestellt wird, die auf der Überwältigung der Admiranten durch das Charisma der Ausnahmegestalt beruht, betont Zink, dass es sich bei der Beziehung zwischen Held und Verehrergemeinde viel eher um ein Wechselspiel handele, bei dem ein stillschweigendes Einverständnis zwischen beiden Seiten bestehe. Die geheimnisvolle Aura der verehrten Gestalt – das gilt natürlich auch und gerade für religiöse Kontexte – lässt sich nur aufrechterhalten, wenn die Verehrer ihrerseits diese Aura gegen Kritik verteidigen und die verehrte Gestalt vor allzu zudringlichen Blicken schützen, denn das Geheimnis ist ein wesentliches Element ihrer Wirkung. Diese Wirkung setzt voraus, dass die Figur, die man verehrt, durch den Akt der Adoration von der Sphäre des Profanen aktiv abgegrenzt wird. Im religiösen Bereich handelt es sich um einen genuinen Sakralisierungsvorgang, der ohne einen Kultus mit seiner eigenen Liturgie und seinen eigenen Riten oft gar nicht vorstellbar ist. Aber auch dort, wo es um weltliche Figuren geht, finden, wie Zink betont, ähnliche Prozesse statt. Die verbreitete postreligiöse Haltung, die unsere europäischen Gesellschaften dominiert, erleichtert es heutzutage, jeden und alles zum Gegenstand der Idolatrie werden zu lassen.

Zugleich richtet sich aber in einem tendenziell postheroischen Zeitalter immer ein besonderer Verdacht gegen diese bewusste Produktion des Idolatrischen, gerade weil sie so leicht als beliebig erscheinen kann. Dem begegnet die Idolatrie zumindest im Bereich der Popkultur und ihres Starkultes – in einem politischen Umfeld wäre eine solche Haltung schwieriger –, indem sie ausdrücklich die Scheinwelt, die sie selber geschaffen hat, bejaht, also gar nicht mehr postuliert, der Gegenstand der Verehrung gehöre einer höheren transzendenten Sphäre an, die sich deshalb dem Blick der normalen Sterblichen entziehe.⁶ Die Illusion wird als solche bejaht und der Hinweis auf die ‚künstliche‘ Produktion von Stars und ihres Charismas vermag deren Popularität gerade nicht zu erschüttern, während für ältere Epochen dann doch zumindest der Grundsatz der Rhetorik gegolten hätte: *maxima ars est celare artem*. Heute hingegen schadet es nicht, wenn die Theatermaschinen und technischen Mittel der Inszenierung offen sichtbar werden.

⁶ Siehe dazu den Beitrag von Veronika Zink in diesem Band, besonders S. 37–40.

Das ist sicherlich bis zu einem gewissen Grad eine neue Situation. Ansätze zu dieser Art von Heldenverehrung finden wir aber schon im frühen 20. Jahrhundert und eben gerade nicht im Bereich der Populärkultur, sondern eher in elitären Kreisen, die der Massenkultur einen esoterischen Lebensentwurf gegenüberstellen wollten. Dies zeigt Ann-Christin Bolay in ihrem Beitrag zum George-Kreis. In heldenarmer Zeit oder in einer Epoche wirkmächtiger, aber falscher Heldenkulte – das war jedenfalls die Sicht Georges und seiner Jünger – schufen der Dichter und seine Mitstreiter aus dem Münchner Gymnasiasten Maximilian Kronberger (eigentlich Max Konrad August Kronberger), dem Sohn eines Würzburger Kaufmanns, eine Kultfigur. Das einzig Ungewöhnliche an Kronberger war vielleicht seine Schönheit, die George, der für solche Reize empfänglich war, offensichtlich anzog. Im Übrigen starb Kronberger schon im Alter von sechzehn Jahren an Meningitis. In Erinnerung an ihn ließ der George-Kreis in einschlägigen Publikationen sein kurzes Leben als die Epiphanie eines Gottes erscheinen. Es muss den Beteiligten bewusst gewesen sein, dass eine solche Verherrlichung des jungen Gymnasiasten sich auf keine wie immer geartete Heldentat Kronbergers stützen konnte. Die im George-Kreis ebenfalls betriebene Verherrlichung bestimmter historischer Gestalten wie Cäsar oder des Stauferkaisers Friedrich II. besaß hier schon eine solidere Basis, verband sich allerdings auch oft mit der radikalen und bisweilen für Außenstehende befremdlichen Umdeutung dieser Figuren im Sinne der Ideale des Kreises. Umgekehrt eignete sich Kronberger aber auch besonders gut für eine idolatrische Inszenierung, denn weil er kaum eine eigene Biographie besaß, jedenfalls keine exzeptionelle, und so früh gestorben war, eignete er sich als ideale Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Erwartungen und Wertvorstellungen.

Am Ende ging es auch gar nicht um Kronberger respektive Maximin – so wurde er genannt – als Person, sondern um den Akt der Verehrung an sich. In einer Zeit, der, wie es schien, die Fähigkeit zur reinen Adoration abhandengekommen war, bewiesen George und seine Jünger, dass sie sich die Fähigkeit zur Verehrung bewahrt hatten. Am Ende war es der Regisseur des Kultes, George selber, der heroisiert wurde, und weniger der Jüngling Maximin, der letztlich eine austauschbare Figur blieb. George wurde zur verehrungswürdigen Gestalt, weil er selbst die Fähigkeit besaß, zu verehren und eine Atmosphäre der Verehrung zu schaffen. Dass in der Verehrung des Heros der Verehrer wichtiger wird als der Held, kann man vielleicht auch als Phänomen einer Spätzeit sehen, der der Glaube an Helden eigentlich außerhalb sehr spezifischer ideologischer, hochpolitischer Kontexte bereits fehlte, die aber die Helden- und Genieverehrung dennoch als erhebendes und erhabenes Gefühl und als eine Kraft, die kollektive Identifikationsoptionen schafft, nicht missen wollte. Also galt es, praktisch aus dem Nichts einen Heldenkult und eine Verehrergemeinde zu schaffen.

Ganz neu war diese Konstellation im frühen 20. Jahrhundert nicht, denn Carlyle, der als *spiritus rector* des Genie- und Heldenkultes des 19. Jahrhunderts eine

so maßgebliche Rolle spielte, hatte in seinen Vorlesungen über „Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History“, die er im Jahr 1840 hielt, bereits konstatiert, dass es zwar in der Gegenwart kaum noch wirkliche Helden gebe – oder jedenfalls keine, die allgemein Bewunderung und Anerkennung fänden –, dennoch sei und bleibe Heldenverehrung das Fundament jeder Gesellschaft: „Society is founded on Hero-Worship“, wie er lakonisch schrieb.⁷

Wenn das freilich galt, dann verdiente der Dichter oder Historiker, der der Gesellschaft ihre Helden gab oder zurückgab, ebenso Verehrung wie der Held selber. Carlyle hätte nicht davon gesprochen, dass Dichter oder Historiker den ‚großen Mann‘ oder Helden einfach erschufen, denn er war davon überzeugt, dass nur *providence*, die Vorsehung, einer Gesellschaft oder Epoche den Helden, den sie ersehnte, senden könne. Ein Historiker, der mehr war als ein knochentrockener Annalist – wie jener fatale Pedant Dryasdust, der uns bei Carlyle gelegentlich begegnet –, dessen Werke vielmehr durch eine moralische Botschaft und eine Vision heroischer Größe inspiriert waren, war auf eine gewisse Weise selbst eine heroische Figur, und so inszenierte sich der düstere schottische Seher und Prophet auch. Er fand dabei durchaus seine publizistischen Fürsprecher etwa in der Zeitschrift „Fraser’s Magazine“, mit der sich Christiane Hadamitzky in ihrem Beitrag auseinandersetzt.

In dem Londoner Journal, das 1830 begründet wurde, veröffentlichte Carlyle nicht nur eigene Artikel, hier fand auch seine Deutung der Rolle des Historikers als Dichter und Seher Resonanz. Diese Konzeption von Geschichtsschreibung richtete sich vor allem gegen jüngere Vertreter einer stärker akademisierten historischen Forschung, die einen distanzierten, wissenschaftlicheren Stil der Darstellung pflegten, der Carlyle und seinen Anhängern als bloßer Positivismus erschien. Nach 1850 erschien der Kampf, den „Fraser’s Magazine“ für die Carlyle-Ideale führte, jedoch zunehmend als ein Rückzugsgefecht. Die zunehmende Demokratisierung der Gesellschaft – jedenfalls auf der politischen Ebene – ließ die elitären Vorstellungen Carlys als ebenso antiquiert erscheinen wie seine Vorstellungen von der Rolle des Historikers, wie Hadamitzky betont. Die Zukunft gehörte nun Zeitschriften, die ihre Held(inn)en ihren Lesern näherbrachten, sie als normale Menschen, die eben nur über sich hinausgewachsen waren, darstellte. Gefragt waren nicht Halbgötter und nie erreichbare Ausnahmefiguren, sondern Helden, die dem Alltag nahe genug blieben, um nachahmbar zu sein.

Entsprechend propagierten die entsprechenden Magazine, von denen sich viele auch an Jugendliche richteten, weniger eine unkritische Verehrung von Helden, sondern eher eine auf Nachahmung angelegte Bewunderung, die sich durchaus auch mit einer Kritik der transgressiven Züge des Heroischen verbinden konnte. Morale Größe zählte am Ende mehr als die spektakuläre Tat; entsprechend wurden auch klassische kriegerische Helden wie der Herzog von Wel-

⁷ T. Carlyle, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, hrsg. von D. R. Sorensen und B. E. Kinser, New Haven, CT 2013, S. 21–195, hier S. 29.

lington gewissermaßen auf ein Normalmaß reduziert, um sie für das Publikum der Zeitschriften didaktisch verwertbar werden zu lassen, wie Barbara Korte hervorhebt.⁸ Die Betonung des moralischen Heldentums gegenüber dem reinen Heldentum der Tat ließ auch für weiblichen Heroismus einen gewissen Raum. Obwohl die klassischen Heldenfiguren eher männlich waren, konnte das stillere weibliche Heldentum geradezu als überlegen dargestellt werden. Freilich wurde mit einer solchen Akzentuierung das „Transgressionspotenzial“ weiblicher Heroinen auch bewusst eingehetzt, wie Barbara Korte zeigt. Insgesamt wurde in den Zeitschriften der Held „als provokanter Grenzgänger und Normensprenger“ eher ausgeblendet. An seine Stelle trat der Held als „vorbildlicher Normerfüller“.⁹ Bei aller zuweilen recht deutlichen Kritik an der blinden Verehrung von Helden wurde andererseits doch gleichzeitig durchaus der soziale und politische Wert betont, den die Bewunderung für eine heroische Tat oder Figur als gemeinschaftsbildendes Erlebnis haben konnte. Ohne Zweifel gingen die Zeitschriften – die sich ja auch verkaufen mussten – in ihren Artikeln auf eine bereits vorhandene Erwartungshaltung des Publikums ein, vermochten diese aber durchaus auch im Sinne eines erzieherischen Ideals zu modifizieren. Das neue Heldenideal, das sie propagierten, war dabei schon durch die sich wandelnden Wertmaßstäbe einer sich zumindest teilweise demokratisierenden Gesellschaft geprägt.

Zeitschriften, die bewusst ein Massenpublikum zu erreichen suchten, waren im 19. Jahrhundert ein relativ neues Medium. Ganz anders verhielt es sich mit dem Musiktheater: Ursprünglich hatten Opern in den deutschen Territorien und anderen monarchisch verfassten Ländern ihren Platz im Umkreis fürrstlicher Höfe gefunden. Es gab natürlich Ausnahmen wie die bekannte Hamburgische Oper am Gänsemarkt, die von 1678 bis 1738 in Betrieb war, aber sie wirkten in Deutschland insgesamt für das Musiktheater weniger stilbildend als die Opern in den zahlreichen größeren und kleineren Residenzstädten. Erst im 19. Jahrhundert öffnete sich die Oper überall stärker einem bürgerlichen Publikum. Allerdings, darauf weist Carolin Bahr in ihrem Beitrag hin, entstand kein neues homogenes Publikum, vielmehr trafen sich in der Oper ganz unterschiedliche Rezipientenkreise, die auch räumlich im Auditorium relativ stark getrennt blieben, da der 1. Rang, das Parkett und die oberen Ränge sowie die Galerie jeweils unterschiedlichen sozialen Schichten vorbehalten waren.

Die Oper war dabei nicht nur der Ort für die Inszenierung von Bühnenhelden, sondern auch das Publikum oder die Publika inszenierten sich hier zum Beispiel als Kunstkenner, leidenschaftliche Musikliebhaber oder vielleicht auch als gelangweilt snobistische Genießer. Da das Auditorium meist auch während der Vorstellung erleuchtet blieb, konnte man darauf zählen, dass Gesten und Zeichen des Beifalls und der Hingabe, aber auch der Missbilligung oder des bloßen Gelangweilt-Seins auch von den anderen Zuschauern durchaus wahrgenommen wurden.

⁸ Siehe dazu den Beitrag von Barbara Korte in diesem Band, S. 93–114, hier S. 94.

⁹ Ebd., S. 114.

Zum Teil waren solche Gesten und Kundgebungen auch zuvor einstudiert worden. Das Publikum spielte jedenfalls auf seine Weise bei einer Aufführung durchaus mit, seine Rolle war alles andere als nur eine passive.

Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts setzten sich jedoch schrittweise andere Verhaltensformen und soziale Praktiken in der Oper durch, und die Aufmerksamkeit des Publikums richtete sich nun stärker als früher auf die Aufführung selbst, die nun mehr wurde als nur eine besondere Form der Unterhaltung für eine Festgesellschaft, die eher mit sich selbst beschäftigt war. Die bürgerliche Oper der Epoche bot mit ihren neuen Helden, die nicht selten politische Revolutionäre oder Widerstandskämpfer waren, ganz neue Identifikationsmöglichkeiten. Die Protagonisten der Oper waren nun keine antiken oder mythischen Gestalten mehr, sondern Figuren der Geschichte, deren Leben auf einer höheren Ebene psychologische Konflikte widerspiegeln, die auch dem Publikum vertraut waren. Zugleich kam dem Chor im Operngeschehen eine größere Bedeutung zu als zuvor. Mit ihm war ein als Interpretationsgemeinschaft agierendes Publikum gewissermaßen in die Handlung selber eingebaut. Das reale Publikum konnte sich mit dieser Interpretationsgemeinschaft identifizieren, aber auch weiterhin selber auf das Bühnengeschehen aktiv einwirken, wie Bahr hervorhebt, etwa durch „Mitsingen, Zischen oder andere Bekundungen des Beifalls oder Missfallens“.¹⁰

III

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass das 19. Jahrhundert einerseits die Epoche der großen bürgerlichen Heldenverehrung und der Heldenkulte war, andererseits auch durch das Aufkommen einer wissenschaftlichen Betrachtung von Gesellschaft geprägt wurde, die eher dazu angetan war, traditionelle Heldennarrative zu dekonstruieren. Auf den Aufstieg einer Geschichtswissenschaft, die die eher naive Heldenverehrung, die ein Carlyle predigte, zu dessen Ärger desavouierte, wurde bereits verwiesen. Immerhin, die historistische Geschichtsschreibung auch noch des späten 19. Jahrhunderts verstand sich als idiographische, nicht als nomothetische Disziplin; für den ‚großen Mann‘ – meist handelte es sich um Männer, nicht um Frauen – als Faktor der historischen Entwicklung blieb daher immer noch reichlich Raum. Ganz anders war dies anfangs in der Soziologie, mit deren Entwicklung in dieser Epoche sich Tobias Schlechtriemen auseinandersetzt. Ihr ging es gerade darum, allgemeine Regeln und Gesetze für soziale Prozesse aufzustellen, die überall und immer galten. Individuen waren hier ein eher zu vernachlässigender Störfaktor, für das Exzentrische als relevantes Moment der Entwicklung sollte gerade kein Raum bleiben, dann hätte sich die Soziologie ja selber demontiert. So sahen es zumindest die frühen Vertreter des Faches, bei Max Weber oder Werner Sombart sollte sich die Akzentuierung dann verändern.

¹⁰ Siehe dazu den Beitrag von Carolin Bahr in diesem Band, S. 115–137, hier S. 135.

Freilich mussten die frühen Soziologen sich selbst Rechenschaft darüber ablegen, dass in ihrer eigenen Epoche der Geniekult und die Bewunderung für große historische Gestalten mehr denn je wirkmächtig waren. Es gab Vertreter der Disziplin wie Herbert Spencer, die das letztlich darauf zurückführten, dass die meisten Menschen sich in ganz naiver Weise nach simplen Erklärungsmustern sehnten. Heroische Narrative waren ganz einfach eine enorm wirksame Erzählform, zumal sie zu den Zeiten Spencers auch von vielen Historikern, wenn auch in sublimierter Form übernommen wurden. Etwas subtiler argumentierte der französische Soziologe Adolphe Quêtelet, für den ‚große Männer‘ vor allem in besonders prägnanter Weise etwas repräsentierten, was in Wirklichkeit allen oder sehr vielen Menschen in einer Gesellschaft gemeinsam war: Sie waren für ihn *representative men* und eben gerade nicht exzeptionell, sondern eher eine ins Monumentale gesteigerte Form des Durchschnittlichen.

Wie immer man Quêtelets Deutung beurteilen mag, sicher ist, dass es durchaus Gesellschaften gibt, die in heroischen Figuren gerade nicht das schlechthin Exzessionelle und potenziell Transgressive suchen. Sie bemühen sich eher darum, sich ihrer selbst und ihrer Werte zu vergewissern, indem sie Helden verehren, die zwar stärker und mutiger sind als der Durchschnitt, aber im Übrigen ganz dessen Lebensideal entsprechen. Die USA scheinen für diese Form der Heldenverehrung von jeher ein besonders fruchtbare Feld geboten zu haben, da die Gesellschaft sich auch schon im 19. Jahrhundert als demokratisch und egalitär verstand.

Eine der Organisationen, die sich in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Aufgabe annahm, Helden zu finden oder, wenn man so will, zu erfinden, mit denen sich der durchschnittliche Amerikaner oder in diesem Fall eher die durchschnittliche Amerikanerin identifizieren konnte, waren die 1890 begründeten Daughters of the American Revolution (DAR). Es handelte sich um einen Zusammenschluss von Frauen, die in aller Regel aus der weißen Mittelschicht stammten (heute besteht diese rassische Exklusivität nicht mehr) und für sich in Anspruch nahmen – und noch nehmen – von einem ‚Patrioten‘ abzustammen, der sich im späten 18. Jahrhundert aktiv am Kampf für die amerikanische Unabhängigkeit beteiligt hatte. Oder wie es in den heute gültigen Regeln für die Aufnahme in die Organisation heißt: Um eine Aufnahme könne sich jede Frau bewerben, „18 years or older who can prove lineal, bloodline descent from an ancestor who aided in achieving American independence. [...] She must provide documentation for each statement of birth, marriage and death, as well as of the Revolutionary War service of her Patriot ancestor.“¹¹ Wie Simon Wendt zeigt, verfolgten die Töchter der Revolution ihr ganz spezifisches Heroisierungsprogramm mit Blick auf die amerikanische Geschichte. Frauen fanden in dieser Geschichte zwar nun einen größeren Platz als in der Vergangenheit, aber doch primär als Mütter und Ehefrauen, die nur in Ausnahmesituationen auch einmal männliche

¹¹ <http://www.dar.org/national-society/become-member/how-join>, 10. Juni 2015.

Rollen übernahmen, indem sie etwa mit der Waffe in der Hand im Westen Amerikas die neu erworbene Farm verteidigten – ohne dabei ihre Aufgabe als Mütter zu vernachlässigen. Ein dezidiert konservatives anti-emanzipatorisches Familienideal verband sich bei den Daughters also mit dem Versuch, Frauen einen größeren indirekten Einfluss auf Kultur und Politik zu verschaffen, denn die Daughters waren zumindest vor dem Zweiten Weltkrieg eine einflussreiche und prestigeträchtige *pressure group*.

Afroamerikanische Frauen waren von der amerikanischen Heldengeschichte, wie die Töchter der Revolution sie propagierten, freilich so gut wie vollständig ausgeschlossen, und erst seit den 1970er Jahren begann sich dies schrittweise zu ändern. Allenfalls einzelne *Native Americans* fanden Aufnahme in der Heldenkanon der DAR, vorausgesetzt sie hatten als ‚gute Indianer‘ die Westexpansion der weißen Siedler loyal unterstützt, statt sie zu bekämpfen.

Der Heldenkult, den die Daughters of the American Revolution betrieben, sollte dabei auch dazu dienen, den eigenen sozialen Status zu festigen, denn die Mitglieder des Vereins nahmen für sich ja in Anspruch, von den Helden der Revolution abzustammen. Je heller der Ruhm dieser Patrioten strahlte, desto stärker auch das soziale Prestige, das man aus einer Abstammung von diesen Männern (und Frauen) ableiten konnte. In einer demokratischen Gesellschaft konstituierte sich somit eine – allerdings immer noch relativ breit angelegte – ‚heroische‘ Elite, die sich sehr bewusst von Außenseitern abgrenzte, zu denen nicht nur Afroamerikaner, sondern zunächst lange Zeit auch noch ethnische oder konfessionelle Gruppen, die nicht angelsächsisch und nicht protestantisch genug waren, gehörten. In gewisser Weise verstanden sich die Daughters als eine durch Abstammung legitimierte heroische Aristokratie in einem demokratischen Land, oder zumindest gestatteten ihre Aktionen und Feiern es ihren Mitgliedern, von einer solchen Rolle zu träumen, ohne in der Realität die ganz unheroische Alltagswelt der amerikanischen Mittelschicht und ihrer Familienidylle jemals zu verlassen.

Heldenverehrung war hier Teil einer bewussten Geschichtspolitik und einer kontroversen Debatte über das, was den Kern der amerikanischen Identität als Nation ausmachte. Dazu trat ein weiterer Umstand: Die Mitglieder der DAR waren zwar ihrer sozialen Position nach sicherlich nicht marginalisiert, konnten aber zumindest vor 1920, als in Amerika das Frauenwahlrecht eingeführt wurde, am politischen Prozess nur indirekt teilnehmen. Ihre Heroisierungsstrategien können somit durchaus auch als Versuch verstanden werden, sich mit der gebotenen Vorsicht einer anfänglich noch peripheren Statusgruppe doch eine Stimme in der Politik zu verschaffen.

Dass gerade marginale Figuren als ‚Heldenmacher‘ auftreten können, ist ein Thema, mit dem sich auch Andreas Schlüter in seinem Beitrag auseinandersetzt. Freilich geht es hier um keine größere gesellschaftliche Gruppe, sondern um einzelne Individuen, die ihre Außenseiterposition dadurch zu kompensieren versuchten, dass sie sich als *artisans of glory*, als Regisseure des Ruhms, für einige der füh-

renden Aristokraten des elisabethanischen Zeitalters unentbehrlich machten. Die drei Männer, mit denen Schlueter sich auseinandersetzt, Hubert Languet, Giordano Bruno und Antonio Pérez, konnten alle bis zu einem gewissen Grad als Entwurzelte gelten. Languet, der als Diplomat tätig war und aus einer nicht unbedeutenden französischen Familie stammte, erscheint noch am wenigsten als Außenseiter, aber faktisch verfolgte er seine Karriere fern seiner Heimat in Kursachsen. Die Verfolgung seiner Glaubensgenossen, der Hugenotten, in Frankreich ließ ihn in seiner Heimat, die er nach der Bartholomäusnacht kaum noch aufsuchte, eben doch zum Mitglied einer marginalisierten Gruppe werden. Noch stärker entsprechen Bruno und Pérez dem Bild des Intellektuellen als Außenseiter, der eine prekäre Existenz außerhalb seiner Heimat, im Exil führen musste, denn beide hatten aus ihrem Land, aus Italien im Falle Brunos, aus Spanien im Falle von Pérez, fliehen müssen.

Was alle drei Männer verband, war der Versuch, in England einen aristokratischen Patron zu finden, dem sie eine heroische Rolle als Führer einer Allianz gegen die Mächte der Finsternis, das heißt vor allem gegen Spanien und das Papsttum, zuschreiben konnten. Im Falle Languets und Brunos sollte diese Rolle der Dichter und Krieger Sir Philip Sidney übernehmen, im Falle von Pérez Robert Devereux, der zweite Earl of Essex. Namentlich Languet hoffte, dass Sidneys Ruhm, den er zu verbreiten suchte, ihn zu einer der zentralen Figuren in einem europaweiten Netzwerk von militanten Protestanten machen würde, von dem er sich die energische Bekämpfung der Gegenreformation erhoffte. Alle drei erwarteten sich aber auch eine Aufwertung ihres eigenen eher prekären Status', wenn ihre Position als Vertraute und Berater einer heroischen Führungsfigur öffentliche Anerkennung fand. Auffällig ist im Übrigen, das hebt Schlueter hervor, wie sehr sich Sidney und Essex auf dieses Spiel einließen. Sie übernahmen zumindest bis zu einem gewissen Grad die von außen an sie herangetragene heroische Rolle, wobei Sidney als Dichter natürlich durchaus dazu in der Lage war, selber mit literarischen Mitteln die eigene heroische Reputation zu mehren. Da er am elisabethanischen Hof jedoch selber eher ein Außenseiter war, waren die Kontakte zu kontinentaleuropäischen Adligen, die ihm Languet verschaffte, besonders wertvoll für ihn. Zugleich entwarfen sowohl Languet und Bruno im Falle von Sidney als auch Pérez im Falle von Essex ein heroisches Gegenprogramm zu der im Kern doch recht vorsichtigen Außen- und Konfessionspolitik Elisabeths I.

Es wäre sicherlich falsch, in Sidney und Essex nur das leb- oder willenlose Material zu sehen, aus dem Languet, Bruno und Pérez Heldenfiguren nach Maß erschufen, denn beide wirkten auf je unterschiedliche Weise (Essex zum Beispiel auch durch sein Auftreten bei höfischen Turnieren) an der Konstruktion eines heroischen *image* mit, das ihre mehr oder weniger stark ausgeprägte politische Außenseiterposition kompensieren sollte. Auffällig bleibt dennoch, wie stark heroische Lebensentwürfe und Leitbilder nicht nur von ehrgeizigen Aristokraten, die selber gern als heroische Leitfiguren anerkannt werden wollten, instrumentalisiert

werden konnten, sondern auch von ihren Vertrauten und Beratern, die den Ruhm ihres Patrons als Mittel zum Zweck – für höhere politische Ziele, aber auch für die eigene Karriere – einzusetzen versuchten. Faktisch wurde das Skript für die heroische Rolle, die Männer wie Sidney und Essex zu spielen versuchten, immer erneut zwischen den Protagonisten und den ‚Heldenmachern‘, aber auch einem Publikum, dessen Erwartungen einen Kontext darstellten, in den sich alle heroischen Selbstentwürfe und Konstruktionen einschrieben, ausgehandelt.

Die Beiträge zu diesem Band heben somit nachdrücklich die aktive Rolle hervor, die Verehrergemeinschaften, aber auch ein zuweilen eher diffus strukturiertes Publikum zusammen mit bewussten ‚Heldenmachern‘ für die Geburt und die Akzeptanz heroischer Figuren spielen. Dennoch sollte man sich am Ende klar machen, dass es sowohl gesellschaftlich als auch historisch durchaus die Möglichkeit des schlechthin Exzeptionellen, des nicht Prognostizierbaren gibt, auch in Gestalt des Wirkens konkreter Individuen. Tobias Schlechtriemen hat in seinem Beitrag zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass es der Fehler der Soziologie in ihrer Frühphase war, keinen Raum für das Nicht-Berechenbare zu lassen, wohl auch deshalb, weil sie nicht über die Voraussetzungen des eigenen Wissenschaftsideal reflektierte. Soziologen wie Spencer hätten – wie er schreibt – voreilig einen kontinuierlichen Entwicklungsprozess vorausgesetzt. In diesem Prozess „kann es weder große Sprünge geben, noch können heroische Figuren wirklich Neues schaffen“. Grenzen habe Herbert Spencer nicht thematisiert. „Ohne Grenzziehungen kann sich aber auch keine Figur vor einem Hintergrund abheben, ebenso wenig wie nicht ableitbares Handeln erklärt werden kann.“¹²

Eine heutige Auseinandersetzung mit heroischen Gestalten sollte die Fehler der allzu sehr auf die scheinbar unabänderlichen Gesetze der sozialen Entwicklung oder selbst auf Statistiken vertrauenden frühen Soziologie nicht nachvollziehen, aber sich bewusst machen, dass selbst die scheinbar gänzlich exzeptionelle historische Persönlichkeit, man denke an Napoleon, dessen Niederlage bei Waterloo sich dieses Jahr zum 200. Mal jährt, sich in einen Erwartungshorizont und in eine politische und kulturelle Figuration einschreibt, ohne die sie in dieser Gestalt niemals eine geschichtliche Wirkung hätten entfalten können. Der Held oder der Charismatiker muss erst denkbar, imaginierbar werden, ja sogar explizit erwartet werden, ehe er tatsächlich auftreten kann; seine Gestalt hängt immer auch von den Hoffnungen und Befürchtungen ab, die an ihn von Anhängern und Jüngern ebenso wie von Gegnern und Kritikern herangetragen werden. Die heroische Figur ist immer auch Projektionsfläche der Sehnsüchte eines Publikums oder einer Verehrergemeinschaft. Daraus bezieht sie ihre Kraft, dies macht sie aber auch abhängig von der Öffentlichkeit, vor der sie sich inszeniert, aber auch von den Regisseuren ihres Charismas, die diesen Prozess der Inszenierung wenn schon nicht immer in allen Einzelheiten lenken, so doch mitgestalten.

¹² Siehe S. 196–197 dieses Bands.

