

Hans J. Wulff

Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriß

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch*. Hrsg. v. Hans Krahl u. Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig 2002, S. 431-448.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-107>

Die Rede vom *Helden* ist doppel- oder gar mehrsin-
nig: Zum ersten meint man damit zumindest die
"erste Person", die ich hier *Protagonist* nenne und
die das personale Zentrum eines Films bildet. Der
Alkoholiker Don Birnham ist in diesem Sinne der
"Held" von Billy Wilders *THE LOST WEEKEND*. Zum
anderen meint "Held" aber eine im *Wertediskurs* po-
sitiv besetzte Figur, deren Verhalten als "wertvoll"
qualifiziert ist. Ein solcher "Held" ist klug, sozial en-
gagiert, den kollektiven Idealen verpflichtet und der-
gleichen mehr. Don Birnham ist in diesem zweiten
Sinne keinesfalls ein Held.

Ein Held ist ein gemeinhin ein Vorbild, womit zu-
gleich auf einen funktionalen Rahmen des Erzählens
derartiger Geschichten verwiesen ist: Heldendich-
tung ist tendenziell lehrreiche und oft auch lehrhafte
Dichtung. Selbst dann, wenn der Held fällt, demon-
striert der Stoff resp. die Geschichte Bescheidenheit,
die Endlichkeit des Seins oder die Macht der Götter.

Das heldische Tun, die Kommunikation über das
Heldische und über Helden sowie die Strategien der
Narrativisierung heldischer Aktion werde ich im fol-
genden an Kernbegriffen des Feldes aufblättern und
mich dabei der Methode der Wittgensteinschen
Aphoristik bedienen.

Helden und Wertediskurse

§ 1: Held I: die textfunktionale Figur

(1) Nach Wilpert (1969) ist *Held* eine allgemeine
Bezeichnung für die Hauptfigur und -rolle eines
Dramas oder einer epischen Dichtung, somit den
Handlungsmittelpunkt ohne Rücksicht auf seine be-
sonderen Eigenschaften bezeichnend. *Held* in dieser
neutralen Verwendung umfaßt also auch den unhel-
dischen, negativen Helden und den Antihelden. Sie
entspricht einigermaßen der Rede vom „Protagonis-

ten“. Die eingeschränkte Redeweise nimmt *Held* als
funktionale Bezeichnung, eingeschränkt auf die zen-
trale Rolle mancher Figuren in erzählenden und dra-
matischen Texten. Der „literarische Held“ sei also
die Hauptfigur des Stücks oder der Erzählung und
nichts sonst.

Andere Sprachen kennen eine ähnlich formale und
unspezifische Verwendung des Helden-Begriffs.
Nach Cuddons *Dictionary of Literary Terms and Li-
terary Theory* (1976, 3rd ed. 1991) ist das engl. *hero*
(resp. *heroine*) jedenfalls wertneutral im Sinne von
„Protagonist“ gesetzt. Darum ist ein „wicked man“
wie Macbeth der *hero* des gleichbetitelten Stücks,
ohne daß er ein „Held“ in einem tieferen und ande-
ren Sinne des Wortes wäre.

(2) Im engeren Sinne steht *Held* in der Bühnenspra-
che nur für die Heldenrolle und deren Träger.
Manchmal stößt man auch auf die Rede vom "ge-
setzten Helden" (am Beispiel der Figuren des Götz
oder des Tell) oder auch vom "jugendlichen Helden"
(die Bezeichnung erläutert sich selbst).

§ 2: Held II: die ideologische Figur

(1) Dagegen steht eine allgemeinere und nicht nur
textfunktionale Bedeutung: der Held als *außerlitera-
rische Größe*. Er steht in dieser Ansicht des Heldi-
schen nicht allein, erfüllt sich nicht in sich selbst, ist
nicht reduzierbar auf textuelle Funktionen. Er bedarf
vielmehr eines *Rahmens*, der seine Heldenhaftigkeit
überhaupt erst erfaßbar macht.

Es sind Mythen und Ideologien, die Helden hervor-
bringen. Der Held in diesem Sinne ist darum eine
ideologische oder *mythologische Figur*. Beispiele
finden sich in allen Kulturen und allen Zeiten. Her-
kules als Gestalt der Sagen und Erzählungen. Helden
des Krieges als Vollender soldatischer Ehre. Helden

der Revolution. Und der Held der Arbeit als Figur des sozialistischen Aufbaus.

(2) Der Held ist nicht reflexiv, er ist nicht nachdenklich und er räsoniert nicht (oder nur am Rande). Das Zentrum des Heldischen ist die *heldische Tat*, der Held ist eine *aktionale Größe*. Der Held ist kein Kopf-, sondern ein Körpertäter. Intellektualität und Heldsein behindern einander, schließen einander meist sogar aus.

Dennoch darf der Held nicht auf die pure Tat reduziert werden. Er hat zwar *keine psychologische Tiefe*, ist aber zweifelsohne eine Manifestation von *Tugenden*. Zu ihm gehört ein horizontbildendes Wertesystem. Der Held kann als repräsentative Figur derartiger Wert- und Tugendmodelle angesehen werden. Er ist eine *Figur* und keine Person. Und er repräsentiert eine *figurenbezogene Ethik*, die das Ethische weder entwickelt noch begründet oder gar diskutiert, sondern handelnd setzt.

Der Held *trägt also heldische Eigenschaften*, die er handelnd umsetzt. Eine erste Implikation dieser Beobachtung: Heldengeschichten haben etwas Lehrhaftes, weil sie auch davon handeln, wie Tugenden handelnd ausgedrückt werden und wie sie sich in der Belastung *bewähren*.

Und eine zweite Implikation läßt sich absehen: Der Durchgang durch die Geschichte ist zugleich eine *Probe* der heldischen Tugenden wie eine *Bewährung* der heldischen Figur. Heldengeschichten sind fast immer *durchgängerische Geschichten*, die Transitionalität gehört zum Heldischen. Zum Helden scheint ein biographisches Modell der Gestalt- und Identitätswechsel, der Metamorphosen und Übergänge dazuzugehören. Die heldische Biographie konzipiert personalen Wandel nicht als Lerngeschichte, sondern als Folge von *Initiationen* und *Transitionen*, als eine Folge von Übergängen, in denen - nach dem Verständnis der Ritual-Kulturen - das Individuum jeweils stirbt und als neue soziale Identität geboren wird. Das heldische Leben ist also eine Folge von Affekt- und Persönlichkeitsmodellen und folgt einer Entwicklungslinie, die die schwächeren Selbstentwürfe der Person als Übergänge und Voraussetzungen zur Vollendung in der Figur des Helden konzipiert. Der Held steht am Ende einer *Wandlung* oder eines *Übergangs*, der den Helden aus der Menge seiner Zeitgenossen heraushebt. Der Held ist *anders* als

die anderen, weil er ein Tugendmodell in ganzer Radikalität als Identitätsmodell akzeptiert.

(3) Es scheint also nötig, den Helden *historisch differenziert* zu behandeln. Die mythischen Helden also nicht mit den lebenden Figuren durcheinanderbringen! Kombiniert ist die historische oft mit einer *modalen Differenzierung*. Die Helden sind auf der Fiktionalitätsskala unterschiedlich eingestuft. Für manche Heldentypen ist es unbedingt nötig, ihre Realität zu reklamieren. Kriegshelden können ihre propagandistischen Funktionen nur erfüllen, wenn es sie gegeben hat. Darum gehört die Beteuerung ihrer Realität zur kommunikativen Strategie derer, die sie besprechen, wesentlich dazu. Bei anderen ist dagegen die Phantastik deutlich ausgestellt. Superhelden kann es nicht geben, das würde die Unglaublichkeit ihrer Taten ganz und gar unglaubhaft machen - daß ein Held fliegen kann, um die Schöne und die Welt zu retten, kann man im Akt der Rezeption nur imaginieren und glauben, wenn man zugleich glaubt, daß er nicht von dieser Welt ist, sondern dem Reich der Phantasie entstammt. Am Ende entsteht eine modale Vierfeldergliederung des Heldischen. Sehr richtig schreibt Margrit Tröhler (in einem Brief v. 24.12.2000), daß man den Helden mit „*der modalen Weltenkonstruktion*, die ihn beheimatet“, zusammenbringen müsse, und sie weist darauf hin, daß er „je nach *Genre* in einer natürlichen oder übernatürlichen Welt lebt und agiert oder gerade die Konfrontation von einer übernatürlichen mit einer natürlichen Welt inszeniert. Auf dieser Grundlage könnte man mythische oder phantastische von realistischen und als Sonderfall historische Helden unterscheiden.“

§ 2, Abs. 1: Öffentlichkeit

(1) Helden sind tendenziell *öffentliche Figuren*. Sie werden als Helden von anderen (und von sich selbst) wahrgenommen. Sie werden gefeiert. Sie werden im Denkmal, in der Heldensage, in der Ordensverleihung ausgestellt. Sie werden so wahrnehmbar als Größen, die sich in den kollektiven Wertvorstellungen verorten lassen. Der kollektive Nutzen, das kollektive Ansehen macht die Person aus, nicht der private Gewinn. Helden treten dem Publikum nicht leibhaftig gegenüber, sondern in Geschichten und Bildern, sie werden *inszeniert*.

Es sind Nicht-Helden, die von den Helden erzählen.

Helden sind zugleich Protagonisten. Als antagonale Figuren treten sie nicht auf. Geschichten von antagonistischen Helden kritisieren das Heldische.

Helden haben Öffentlichkeiten wie Theaterschauspieler ein Publikum haben. Helden ohne Öffentlichkeiten sind heimliche Helden. Ihre Geschichten müssen gegen die Propaganda der Herrschenden erzählt werden, um ihre Taten und ihr Wesen greifbar zu machen. Helden der Résistance stehen im Konflikt der Öffentlichkeiten. Die Erzählung vom Widerstands-Helden re-installiert Öffentlichkeit - und setzt sich so rein formal schon ab von jenen, gegen die der Untergrund-Held agiert hat.

(2) Die Rahmung des Heldseins als öffentliche Tatsache bindet die Helden zurück in die Welt der *Zwecke und Intentionen der Kommunizierenden*. Hercules bekommt keine Orden, weil er nicht in die aktuelle gesellschaftliche Kommunikation eingebunden ist. Wenn einer einen anderen als Helden bezeichnet, verfolgt er damit meist politische, propagandistische oder ähnliche Zwecke. Von diesen Zwecken sind die antiken Helden, die Helden des *heroic age* entbunden. Dem Helden steht der *Heroismus* als eine jeweils zeitgenössische Tendenz, das Heldenmodell zur Modellierung von Erzählstoffen zu benutzen, entgegen.

Der Nibelungen-Stoff, der 1923 von Fritz Lang verfilmt wurde, stand in einem volkpädagogisch-propagandistischen Diskurs, der die Aufführung des Stoffs als ein Zeugnis und einen Lobpreis des deutschen Wesens und seiner mythischen Quellen ansah (Vonderau 2000). Er stand auch in einem Diskurs, der die deutsche Filmproduktion gegen die anderen nationalen Produktionen abzugrenzen versuchte (ebd.). Die 1923er-Nibelungen sprechen vom Geist und von den kommunikativen Notwendigkeiten ihrer Zeit mehr als vom historischen Stoff selbst. Seine Helden, die in Bildern auftreten, die wiederum auf romantischer Naturmalerei und ähnlichem aufruht, sind Helden, die eine Vorstellungswelt von 1923 reflektieren. Erst durch diese hindurch werden Vorstellungswelten anderer Zeiten sichtbar.

(3) Auch die Heldendichtung ist heute verwoben mit einem *naheliegenden Zweck*, die heldische Figur ist *Vorbild* und *Appell* zugleich.

(4) Daemmrich/Daemmrich machen in ihrem Handbuch der Motivforschung auf eine ganze Reihe von

Typen aufmerksam, die eine Erneuerung der Helden-Modelle unter durchaus nahem funktionalen Ziel betreiben. Am besonderen Beispiel der amerikanischen *Neo-Helden*:

Zur vollen Entfaltung kam die heroische Konzeption noch einmal in der amerikanischen Erzähltradition. Personen wie Paul Bunyan, David Crockett, Johnny Appleseed, Buffalo Bill, die Helden der Revolution und der Typ des rauen, schlichten, freundlichen und ehrlichen Staatsmannes wurden unter jeglichem Verzicht auf subtile Charakterzeichnung ins Heldische gesteigert. [...] Der Held der Grenzgefechte, der Indianerkämpfe, der Befreiungskriege und der Auseinandersetzungen mit Banditen spielte die vertraute Rolle des Drachentöters. Die heroischen Tugenden des Selbstvertrauens, der Treue, der Freundschaft und der Standhaftigkeit angesichts überwältigender Gegenkräfte lebten wieder auf und bestimmten nicht nur populäre Erzählungen, sondern färbten auch das historische Schrifttum (168).

Andere ideologische Strömungen waren die russische Revolutionsliteratur und vor allem die nationalsozialistisch-faschistische Literatur, in denen „neue Helden“ auftraten. Sie kündigen unter anderem die Neuaufkunft des „heroischen Zeitalters“ an.

(5) Helden werden inszeniert, zu ihnen gehört eine bildliche und szenische Darstellung dazu.

Ikonographien des siegreichen Helden, des Verlustes, der Müdigkeit nach dem Kampf, Bilder, die die Einsamkeit des Heldens zeigen - das sind Bilder, die der Held kennt. Und in die er sich selbst hineininszeniert. Die Szenen, in denen der Held aus TAXI DRIVER vor dem Spiegel sein eigenes Auftreten, seine Erscheinung einübt und kontrolliert, verweisen auf das reflexive Verhältnis zwischen Agieren und Erscheinen. Der Held gibt sich das Erscheinungsbild des Heldischen, indem er auf dessen Bildwelten und die Szenarien zurückgreift. Der Held ist auf dieser Ebene eine intertextuelle Tatsache.

Nur ein naiver Held inszeniert sich nicht selbst. Wenn auch er in den Bild- und Szenentraditionen des Heldischen erscheint, deutet das zum einen auf ein *natürlich scheinendes Verhältnis von Held und Bild des Helden* hin. Es verweist aber auch auf die Autorität des Textes.

§ 2, Abs.2: *Wertrahmen, Rahmenbindung*

(1) Helden brauchen ihren Kontext, ihren Rahmen. Helden sind nicht denkbar ohne Interpretament. Sie überschreiten Grenzen und vollziehen dadurch den Wandel, durch den hindurch sie zu jenen werden, die sie am Ende sind. Was sind im jeweiligen Falle aber die Bedingungen der Liminalität? Die Bestimmungen der Grenzüberschreitung und Vollendung? Dazu muß man den Helden in seine Horizonte setzen.

Helden werden meist gegen die „schlechte“ Macht gesetzt, die sie entmachten müssen, um die „guten“ Ordnungsverhältnisse wiederherzustellen. Der Ritter als einer der heldischen Prototypen ist durch seinen aktiven Einsatz für stabile Ordnungsverhältnisse gekennzeichnet.

(2) Ist die gute Macht aber zugleich eine schlechte Macht, bildet sich u.U. ein höchst ambivalenter Handlungsrahmen für die Figur aus - Bruce Willis in *DIE HARD* (1987) handelt in einem dreifachen intentionalen Bestimmungsrahmen: als Mann der Frau, der sein Begehren gilt; als Polizist, der seinen Beruf erfüllt; und als Exekutivkraft der kapitalistischen Mächte, die das Hochhaus besitzen und die durch ihn wieder in ihren rechtmäßigen Besitzstand versetzt werden. Daß fatalerweise das Hochhaus am Ende der Handlung als geschliffene Ruine zurückbleibt, deutet auf die Widersprüchlichkeit des Wertrahmens der Handlung hin.

§ 2, Abs. 3: *Liminalität*

(1) Der Held hat etwas Übermenschliches. Er ist eine Randfigur des Menschlichen. Er setzt die niederen Instinkte außer Kraft, überwindet das Allzumenschliche. Er ist eine grenzgängerische Figur, eine *liminale* Größe. Allein das macht schon eine mythische Tendenz aus.

Darum müssen auch die Gegenkräfte mächtig sein: Die Aufgabe scheint nicht zu bewältigen zu sein; der Akteur muß über sich hinauswachsen, um sie zu lösen. Darum geht es in den neueren Anverwandlungen dieser Anforderung immer wieder um weltbedrohende Gefahren und um Apokalypsenphantasien, die als Träume oder Gesichte realisiert werden und darauf hindeuten, was geschehen würde, wäre der Held nicht dagegen gesetzt.

(2) Manchmal ist die Erfahrung und Erprobung von Liminalität verbunden mit der Vorstellung einer *Reinigung*: So, wenn in *TAXI DRIVER* der Protagonist einen aberwitzigen Überfall auf das Bordell verübt, in dem er das Mädchen freischießen will, ist noch ein zweiter Sinn, ein subjektiver Horizont von „Reinheit“ mit vermeint.

Ist Travis, die Figur des Films, darum ein „Held“? Eher nein, oder er inkarniert eine verzweifelte Form des Heldentums. Weil der Wertehorizont der Handlung dunkel und verworren ist (und am Ende des Films dann auch keine Rolle mehr spielen wird).

(3) Die Redeweise „mit *Heldenmut*“: das heißt unter Verachtung aller Angst, sogar unter Absehung von größter Gefahr eine Handlung ausüben, die man meint ausüben zu müssen. Der Held ist dem Diktat seines Rahmens vollständig ausgeliefert. (Zumindest am Ende; es gibt Fälle, wo zunächst abgewogen wird, was der Held - der dann noch keiner ist - aufs Spiel setzt, am Ende verlieren wird, wenn er zur Tat schreitet.)

So auch die alltägliche Redeweise: Ein Held ist einer, der den Rahmen seiner Kräfte überschreitet, Übermenschliches leistet. Im Spiel Werder Bremen gegen den VfL Wolfsburg am 9. März 1999 mußte der Werder-Torwart Frank Rost mit einer offensichtlich schmerzenden Knieverletzung weiterspielen - und hielt einen Elfmeter - „der Held des Spiels“ nach der Verlautbarung des Moderators.

(4) Intentionalität oder Bestimmung? Oder eine nur beiläufige Implikation des Geschehens? Das bisher gesagte läuft darauf hinaus, daß das Heldische aus den Geschichten resultiert, daß die Figuren also erst in ihrem Kontext umschrieben sind. Man kann nicht Held werden wollen, Held ist keine Laufbahn und kein Ausbildungsberuf.

Doch was ist die Bedingung des Heldischen dann? Zwei Ansichten stehen gegeneinander. Die erste: Man kann Held nur sein, indem man heldisch agiert. Die zweite: Man kann als Held *besprochen werden* - weil das Heldische eine Attribution ist, die ohne attribuerendes Kollektiv nicht möglich wäre. Die erste fragt nach den Qualitäten der Handlungen des Helden. Die zweite fragt nach denjenigen, die ihn als Helden kolportieren und ansehen, fragt also nach der *Bedeutung* seiner Handlungen. Das Heldische wohnt

ihnen nicht inne, sondern begründet sich im Denken und Werten derjenigen, die es zuschreiben.

§ 2, Abs. 4: *Sexualität und Heldentod*

(1) Der *Heldentod* als Vollendung und letzte Überschreitung der Menschlichkeit. Eine Tendenz zur Vollendung und zum Eingehen in den Wertediskurs. Der Heldentod als Transformation des Menschen in eine Bestimmung des Sollens, die erst im Tod jede Fraglichkeit verliert.

(2) Exkurs zum faschistischen Heldentod: Susan Sontag hatte in ihrem Essay *faszinierender Faschismus* behauptet, das eigentlich faschistische Ideal sei die Umwandlung sexueller Energie in eine geistige Kraft zum Nutzen der Gemeinschaft gewesen, finde darum ihren höchsten Ausdruck in der Unterdrückung des sexuellen Impulses. Jan-Christopher Horak schreibt zu dieser Sublimierungsfigur des faschistischen Kinos:

Der Verzicht auf persönliche Befriedigung, wie sie sich in der Liebe zweier Menschen verwirklicht, verspricht also ein höheres Glück für den Menschen, da er in der nationalen Gemeinschaft des Staates [vielleicht müßte es hier genauer „des Volkes“ heißen] aufgeht. Der individuell geprägte menschliche Körper wird seiner Sinnlichkeit und seiner physischen Charakteristika beraubt, um dem idealisierten, fetischisierten Menschentypus zu entsprechen und als geistige Kraft in die faschistische Masse integriert zu werden, die durch die Geometrie ihrer Erscheinungsform zur ästhetisierten Macht wird. Die in diesem Vorgang implizierte Unsterblichkeit wird dadurch vorgetäuscht, daß sich die faschistischen Ideale über alle materiellen Umstände hinwegsetzen. Die Verdrängung der Sexualität zugunsten des Staates zieht also nicht nur eine Vergeistigung des Körpers und eine Ästhetisierung des gesamten Lebens nach sich, sondern auch eine zwangsläufige Erotisierung des Todes. Die Idealvorstellung des Heldentodes ersetzt den Orgasmus als Gipfelpunkt menschlicher Gefühle, wobei die Erotik des Todes aller Sinnlichkeit entkleidet wird (Horak 1981, 206f).

Den Tod als orgiastische (und meistens auch tragische) Vollendung tugendhaften Handelns interessiert nicht so sehr als Muster der Selbstwahrnehmung. Ei-

ner, der sich heldisch aufführt, ist eine pathologische Figur, die lebt, was doch eigentlich Rhetorik des moralischen Diskurses ist. Vielmehr interessieren diejenigen, die Geschichten über heldisches Handeln für sinnvoll halten. Es ist ihre Radikalität und moralische Rigorosität, die den Sinnhorizont auch für pathologische einzelne bildet. Helden indizieren eine *heroide Gemeinschaft*, die die Vollendung des moralischen Projekts des Kollektivs fatalerweise auf einzelne Idolfiguren projiziert.

(3) Die Beziehung des Heldischen zum Sexuellen ist außerordentlich kompliziert. Ihre Klärung wäre eines der wichtigsten Desiderate, das aus der Kieler Tagung zu Heldenbildern in Mittelalter und Film (März 1999) heraus benannt werden könnte. Tatsächlich enthält die Geschichte der heldischen Taten Frauen als Instanzen der Bewährung oder als Objekte, die erlangt, oder Subjekte, die umworben wurden. Gerade die neuere Geschichte der Heldenfiguren *entsexualisiert* aber die Heldenfigur (so daß die Rede vom „Frauenhelden“ ähnlich abfällig sein kann wie die vom „Maulhelden“). Superman muß Mensch werden, um sexuell mit der Frau verkehren zu können - und verliert dafür die Supereigenschaften.

(4) Die Tendenz, dem Helden das sexuelle Begehren zu entziehen, steht kurioserweise ein *Körperbild* des neueren Helden entgegen, das den Körper als ausgestelltes Objekt zentriert und so einerseits auf eine kommunikativ-theatralische, andererseits auf eine narzißtische Dimension bezogen werden kann. In beiden Fällen ist das Sexuelle transformiert in andere Formen des Begehrens und der Handlungs-Orientierung.

Kann es einen pornographischen Helden geben?

§ 2, Abs. 5: *Kontrolle*

(1) Helden haben *Kontrolle* über Geschehendes, selbst wenn sie ihm unterliegen und sie am Ende den Heldentod sterben. Aber sie haben Teil am Gang der Ereignisse, versuchen sich einzumischen, ihre Werte umzusetzen. Dabei sind sie oft *rigoros* gegen sich und gegen die anderen. Der Rigorismus der Helden ist dem Konzept fest zugeordnet.

§ 3: Superheld

(1) Der Superheld als Figur des Comic Strip. Den irdisch-menschlichen Bestimmungen enthoben. Mit *besonderen Fähigkeiten* ausgestattet. Superman kann fliegen, hat überirdische Kräfte. Manche der Superhelden (aber nicht alle) haben eine Doppelidentität, vor allem den doppelten Körper von Mensch und Nicht-Mensch oder Super-Mensch. Doch ist doppelte Identität nicht notwendig so: Andere sind nur äußerlich menschlich, haben aber verborgene Qualitäten (die Sechs-Millionen-Dollar-Frau oder James Bond). Savramis (1986, 261) spricht von *Supereigenschaften* und exemplifiziert an Superman, der fast wie ein normaler Mensch lebt, aber eine fast göttliche Natur besitzt:

Röntgenblick; Superblick; Mikroskopblick, der Mikroorganismen um das 100.000fache vergrößern kann; Supertempo und Teleskopblick, die es dem Superman erlauben, das Böse schnell und gründlich zu suchen und zu bekämpfen, und Superkraft, die ausreicht, um z.B. drei Schiffe an einer Kette von einem Strudel wegzuschleppen.

(2) Haben Superhelden Schmerzen? Oder Super-schmerzen? Sind Superhelden verletzlich? Oder sterblich? Altern Superhelden? Oder bekommen Rheuma?

(3) James Bond ist wie andere Superhelden auch eine *unsterbliche* Figur, er wird alle Abenteuer bestehen, die vorhandenen und die noch zu erfindenden. Die Gefahren, denen er ausgesetzt wird, müssen übermächtig und unmenschlich sein. Darum wächst

(4) Superhelden sind *diesseitige* Helden. Sie sind durch keine über- oder unirdischen Mächte legitimiert, haben keine transzendenten Ziele. Superhelden sind *immanent*. Sie verfolgen keine höheren Ziele als den Sieg der Gerechtigkeit (und den Sieg über den Bösen, den nur die Superhelden erringen können). Wegen seiner Einzigartigkeit steht der Superheld unter Handlungszwang, er kann sich nicht entziehen, nicht zurückziehen, muß sich stellen. Der Superheld kann sich nicht dauerhaft zurückziehen, kann weder Mönch werden oder endgültig ins Exil gehen. Er kann zeitweilig seine Pflicht zur Handlung aussetzen - aber es ist immer klar, daß er in die Intrige zurückkehren und seine Aufgaben erledigen wird.

seine Fähigkeit nur, sich aus größter Not zu befreien. Erlinger und Reifenrath schreiben über Bond, zunächst ganz an der Außenseite der Aktion eines Superhelden interessiert,

der die verschiedensten und gegensätzlichsten heroischen Züge und Fähigkeiten in seiner Person vereinigt: Er kombiniert scharf und schnell wie Sherlock Holmes und ‚liebt‘ heiß wie Casanova; er ist sportlich und muskulär wie Tarzan, aber auch als Gentleman unübertrefflich; er beherrscht jedes technische Hilfsmittel nach kürzester Zeit und kennt sich in Sachen Luxus ebenfalls gut aus (1992, 59).

Die Autoren täuschen sich auf ganzer Linie. Bond ist nicht aus Zügen anderer Helden zusammengesetzt, er ist kein Intertext aus lauter anderen Figuren. Die technischen und sozialen Fähigkeiten sind gar nicht das Zentrum der Figur, das ist alles nur Bedingung und Fassade. Das Zentrum der Figur ist seine Besetzung als Wertträger und Vertreter seiner besonderen Wertegemeinschaft, sein Rigorismus, seine Unbestechlichkeit, sein unirdische Klarheit in allen Konflikten (Köhler/Wulff 2000). Zwar ist er historisch in der Wert- und Macht-Konstellation des Kalten Krieges angesiedelt (Erlinger/Reifenrath 1992, 59f), doch ist auch dieses unspezifisch und aus dem - zweifelsohne gegebenen - historischen Bedingungsgefüge herauszulösen. Der Held Bond ist in einem Kräftefeld von sexueller Attraktion und Weltbedrohung, von Selbst- und Fremdbestimmung, von Uniformität und Konsum ausgerichtet - und er repräsentiert und realisiert Wertvorstellungen. Darum geht es, das macht auch seine melancholische Brechung aus.

(5) Gleichwohl verweisen die Superhelden auf einen Weltläuften unterstellte, ebenso naive wie einfache *historische Gliederung* von Vorher, Jetzt und Später. Manche sind rückwärtsgewandt, sind Heroen einer untergegangenen Einheit von Mensch und Natur wie Tarzan (Savramis 1986, 255f). Manche sind gegenwärtig wie James Bond. Und manche wie Superman verweisen auf den Glauben der Ufologen, daß die Bewohner anderer Gestirne schon viel höhere Stufen der Geistigkeit und der Erkenntnis erreicht hätten als wir (Savramis 1986, 261).

§ 4: Markt

(1) Die Zirkulation der Helden im gesellschaftlichen Leben bildet einen eigenen *Markt* aus, der - insbesondere im Bereich der Vermarktung der Superhelden - zu kaskadenartigen, heute geradezu epidemischen Vermehrungen der Geschichten, Figuren, Medien der Verwertung sowie zu Anpassungen der Heldenkonzeptionen an die Konditionen des Marktes führt. Insofern ist die Entwicklungsdynamik der Heldenbilder eng an den Einfluß und die Auseinandersetzung mit dem Publikum gebunden.

(2) Zuallererst stehen Heldengeschichten in einer *kommunikativen Zirkulation*. Sie können sich gegen andere Geschichten durchsetzen, wenn sie symbolische Werte darstellen oder selbst darstellen, die Aufmerksamkeit, Gedächtnis und kommunikative Aktivität auf sich ziehen. Helden sind kulturelle Tatsachen, weil sie kommunikative Gegenstände sind. Ihre Bedeutung wird darum in einer kulturellen Semantik beschrieben.

(3) Die Mediatisierung der Heldengeschichten bedeutet zugleich ihre Ausprägung als *konsumptive Formate*. Die Heldengeschichten greifen auf Nutzungsmuster aus, weil das Tauschverhältnis, das sie erfüllen müssen, ohne diese nicht zustande käme. Heldengeschichten sind am Ende ausgerichtet auf die Akte der Rezeption.

Antihelden

§ 5: Antiheld I: die literarische Figur der Passivität

(1) Wilpert (1969) versteht im Gegensatz zum *Helden* unter *Antiheld* eine solche Hauptfigur, die nicht nur aller heroischen, sondern überhaupt aller aktiven Charakterzüge entkleidet ist und den Ereignissen mit strikter *Passivität* gegenübersteht.

(2) Wiederum nach Wilpert (1969) ist der *Antiheld* als Figur in der russischen Literatur vorgeprägt (Gogol, *Heirat*) und erlangte in der westlichen Literatur der WW-II-Nachkriegszeit weite Verbreitung.

§ 6: Antiheld II: die „andere“ literarische Figur

(1) Nach dem Krieg, um zwölf im Wirtshaus: Schwejk und andere kleine Leute sind *Antihelden*. Sie leiden unter der Geschichte, haben keine Kontrolle über irgendein Geschehen, geraten meist zufällig in die Mühlen der großen und offiziellen Geschichte. Sie zerbrechen am Anspruch des vorgeblich wertgebenden Kollektivs, sind erst wieder sicher, wenn sie dem hegemonialen Zwang des großen Geschehens entkommen. So stehen große und kleine Geschichte, große und kleine Realität einander gegenüber.

Brechtsche Listigkeit zeichnet diese Figuren aus.

(2) Diese Antihelden haben manchmal etwas Schelmisches an sich. Dann sind sie nicht passiv, dem Geschehen ausgeliefert, sondern aktiv. Dem Augenblick eine Kontrolle über das Geschehen abtrotzend, die ihnen gar nicht zukam. Der Hauptmann von Köpenick als Figur, die die Mechanismen der großen Realität ausnutzt und *ad absurdum* führt. Oder die Figuren aus Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE* (1942) als verzweifelte Akteure, die sich in die Symboliken und Praktiken des beherrschenden Systems hineinschleichen, um ihm entkommen zu können. So können sie die Exekution der Macht kurzfristig verkehren.

(3) Antihelden dieser Art entstehen aus einer reflexiven Besinnung auf das Heldische selbst. Sie machen die *Scheidung von großer und kleiner Realität* greifbar. Und sind gemünzt auf einen Entwurf von Werten, die sie nicht teilen mögen. Das macht sie so gefährlich, weil sie das Wertsystem von innen her als sinnlos ausleuchten.

§ 7: Antiheld III: die rhetorische Figur

(1) Eine ganze Reihe von Filmen (vor allem aus der Zeit der großen Umwälzungen zwischen 1965 und 1975) kannte den Antihelden als eine rhetorische Technik, den Zuschauer auf der Seite derjenigen zu vereinnahmen, denen Unrecht zugefügt wird. Sie unterliegen und kommen zum größeren Teil sogar um, aber sie sind die eindeutig moralisch bedeutsamen Figuren des Films. An ihnen wird *demonstrativ* Unrecht ausgeübt, von Leuten, die das Recht nicht oder nur vorgeblich auf ihrer Seite haben.

(2) Oft stehen diese Antihelden für die Wertvorstellungen des amerikanischen Projekts. Unbegrenzte Freizügigkeit, Selbstbestimmung, Mobilität stehen dann gegen die Enge und Selbstgerechtigkeit eines anderen Amerika, das intolerant und gewaltbereit ist. Es ist das Paradox und die Widersprüchlichkeit dieser Figuren, dass sie die guten Amerikaner sind und den Werte-horizont der Gesellschaft, in der sie zu Außenseitern gestempelt werden, ideologisch eigentlich nie verlassen.

Protagonisten und Texttheorie

§ 8: Protagonist

(1) *Protagonist*, v. griech. *protagonistes*, erster Kämpfer. Der erste Schauspieler, Schauspieler im altgriechischen Drama, im Gegensatz zum *Deuteragonisten*. Dazu gehört noch der dritte Schauspieler, der *Tritagonist*. Der Protagonist ist auf der Skala der Relevanz der Figuren eine Extremposition. Alle anderen Figuren treten gegen seinen textuellen Rang zurück.

(2) Der heutige Sprachgebrauch der Literaturkritik, von den *Protagonisten* eines Stücks zu sprechen, ignoriert die antike Unterscheidung. Seit dem expressionistischen Stationentheater bezeichnet der Begriff den wichtigsten Schauspieler resp. die wichtigste Rolle eines Stücks (so definieren auch die Standardlexika wie z.B. *Meyers Lexikon*). Die Zweit-, Neben-, Hintergrund- und Funktionsrollen, mit denen das Ensemble aufgegliedert werden könnte, werden nicht mehr genannt.

§ 8, Abs. 1: Intentionalität

(1) Die Leitfrage narratologischer Analyse ist auf die Rekonstruktion und Explikation der inneren Kausalitäten gerichtet, die einzelne Handlungen zu dem übersummativen Konnex der "Geschichte" zusammenschließt. Nun ist die Lokalisierung von "Kausalität" in Folgen menschlicher Handlungen oft daran gebunden, *intentionale Orientierungen* der Akteure aufzusuchen. Kausalität erweist sich so als ein Effekt, der nicht auf der Basis physikalischer Ursache-Wirkungs-Folgen zustandekommt, sondern als Element des *Handelns* selbst. Handlungen sind dazu da, Handlungsziele zu erreichen - ein Akteur handelt, *um etwas zu erreichen*.

(2) Für das Verständnis von dergestaltigen Ketten intentionaler Ereignisse ist es nötig, drei Größen miteinander zusammenzubringen:

Zum ersten ist es nötig, den *intentionalen Horizont* des Geschehens auszuloten. Gegebenfalls lassen sich einem Akteur sehr eindeutige Handlungsabsichten zuordnen (jemand will zu Geld kommen, eine Frau erobern, Macht erlangen); gegebenenfalls entstehen Absichten aber erst als Antworten auf mißliche Lagen und Entwicklungen, das Handeln ist dann eher ein „präventives“ oder ein „reaktives“ Handeln, um Schädigungen vom Individuum abzulenken (jemand will sich entlasten, einer Todesgefahr entrinnen etc.). Zwischen diesen beiden Typen besteht ein elementarer und eklatanter Unterschied, sie fundieren zwei unterschiedliche Klassen von *intentionalen Horizonten*.

Zum zweiten steht das handelnde Individuum in Auseinandersetzung mit seiner Umwelt, und es ist nicht allein nötig, seine Absichten und Orientierungen zu rekonstruieren, sondern auch, die Umstände nachzuzeichnen, in denen es steht. Das Individuum befindet sich in einer *Lage*, und seine Handlungen lassen sich lesen als Anpassungen an diese Lage, als Versuche, Lagen zu verändern. Der intentionalen Orientierung des Handelns steht so eine *Adaptionsleistung* gegenüber, die das Individuum auf die jeweils besonderen Bedingungen einer Situation reagieren läßt.

Drittens gehört es letztenendes zur Lagebeschreibung, die intentionalen Orientierungen anderer Akteure zu verstehen. Es existiert ein *Handlungsfeld*, das als ein Kräfte- oder Vektorenfeld anzusehen ist, in das intentionale Orientierungen aller Akteure integriert sind.

(3) Eine Figur der Erzählung ist immer dann protagonal verwendet, wenn für den Zuschauer die drei Bestimmungselemente intentionale Orientierung, Lage der Figur und Handlungsfeld im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.

§ 8, Abs. 2: Feldhaftigkeit

(1) Die Rede von *Prot- und Antagonist* betrifft genau die Dimensionierung des Handlungsfeldes: In einem engeren Verständnis bezeichnen die beiden Rollen

Akteure, die bezogen auf ein gemeinsames Sujet unterschiedlichen oder gar entgegengesetzten Handlungszielen folgen. Die oppositionellen Akteure handeln also *bezogen aufeinander*, bezogen auf ein gemeinsames intendiertes Objekt (oder globaler: Handlungsziel). Die *Perspektivierung* von Spannungsverläufen ist durchaus ambivalent, kann sowohl vom einen wie vom anderen aus erfolgen; im Verstehen gehört der Entwurf des jeweils komplementären intentionalen Horizonts sowieso dazu.

Grundlegend scheint nur die Scheidung der Welt in Prot- und Antagonisten zu sein. Von welcher Art das gemeinsame Handlungsziel und von welcher Art das *Komplementär-Verhältnis* zwischen den beiden Funktionsrollen ist, bleibt hier offen.

(2) Die Rede vom *Protagonisten* ist oft dadurch zusätzlich dimensioniert, daß er sowohl in der Struktur des Textes wie in den Operationen der Rezeption verankert wird. Es sind also gleichermaßen Bestimmungselemente des Werks wie der Rezeption, die den „Protagonisten“ definieren.

Derjenige wird in dieser Funktionsrolle identifiziert, der thematisch im Zentrum der Erzählung steht. Er kann also als *Dominante* bestimmt werden und ist oft in dieser Rolle auch mit der Fokus-Struktur der Erzählung koordiniert.

Außerdem ist der Protagonist in der Regel derjenige, der die Sympathien des Publikums bindet und die *empathischen* Teilnahme-Bewegungen anleitet. Nach Tröhler ist der "Held" der "rote Faden", der den Film zusammenhält und den filmischen Text überhaupt erst - sowohl kognitiv wie emotional - lesbar macht (1994, 2f).

(3) Wenn der Protagonist im *Zentrum* der Figurenkonstellation steht, bildet er eine *Dominante*, einen dominierenden perspektivisch-intentionalen Kern, um den herum sich die weiteren Figuren gruppieren. Es entsteht die Vorstellung eines kleinen *sozialen Systems* der Filmfiguren, das (mittels der Handlung) zentriert ist. Eine ähnliche Idee formulierte Margrit Tröhler in ihren Überlegungen zur Figurenkonstellation:

Der Held eines Films hat immer eine privilegierte Rolle, er ist, was wir meist mit der Hauptfigur bezeichnen. In seiner Rolle und Funktion organisiert er die filmische Erzählung *vertikal*, das heißt

hierarchisch (nach André Gardies). Sie können sich die Hierarchie als *Pyramide* denken oder als *Zwiebel*, an deren Spitze resp. in deren Zentrum der Held steht. Um sich herum schart er eine erste Gruppe von sekundären Figuren. Diese können noch zu den Hauptfiguren gerechnet werden und müssen von den wirklichen sekundären Rollen und den Komparsen oder Statisten unterschieden werden (Tröhler 1994, 2; Hervorhebungen im Original).

Nun entstehen mehrere Probleme, will man Tröhlers Bild folgen:

Was sind die Kriterien, die die *Personenbereiche* Näherer-Umkreis-des-Helden, Sekundäre Figuren und Komparserie/Statisterie unterscheiden?

Ist es nicht angemessener, die Vorstellung einer *sozialen Distanz* als Grundlage zu nehmen und eine Typologie der Figuren dagegen aufzugeben („Statisterie“ ist dann eine gewisse Ausprägung von sozialem Abstand und nicht ein Typus von „Rolle“)? Ähnlich könnte man auch von einer *narrativen Distanz* sprechen („Statisterie“ ist dann eine Ausprägung von „Relevanz“ und einer daraus abgeleiteten „Distanz“). Die meisten Texte kombinieren die beiden Typen des Abstand-Machens, die Geschichte illuminiert gemeinhin auch soziale Differenz.

Die Zentrierung auf den Helden ist das Resultat einer Perspektivierung, die eng mit dem Darstellungsfokus der Erzählung korrespondiert. Wird nun in der Rezeption diese Perspektivierung „kopiert“, das abgebildete soziale System als als zentriertes repräsentiert, oder wird die Perspektivierung gelöscht? In Textverarbeitungsexperimenten ist es möglich, die gleiche Geschichte aus der Perspektive ganz unterschiedlicher Beteiligter erzählen / nacherfinden zu lassen; offenbar können also *Operationen über dem sozialen System* vorgenommen werden, die den gleichen Handlungsraum neu perspektivieren und intentionalisieren.

§ 9: Antagonist

(1) Das Personengefüge ist nicht allein in den *Dualismus* von Prot- und Antagonist aufgespalten, sondern unter Umständen komplizierter: Die Figur des Helden bewegt sich in einem Feld mehrerer *Gegen-*

spieler. Man hat es also mit einem Gefüge von Dualismen zu tun.

Ein Beispiel ist Siodmaks *THE CRIMSON PIRATE*: Kapitän Vallo (Burt Lancaster) und seinem stummen Freund Ojo (Nick Cravat) ist zum einen der spanische Führer Baron Gruda, aber auch die düstere Piratenfigur Mr. Bello entgegengestellt. Beide stehen auch für die Gesellschaftssysteme, zwischen denen sich Vallo orientieren muß - der spanischen Bürokratie-Monarchie, die zugleich ein kolonialistisches Unterdrückerregime ist, und der Zugewinnngemeinschaft der Piraten, die einerseits eine Männergesellschaft, andererseits ein ökonomischer Interessenverband ist. Das Personensystem ist hier ein Ausdrucksbereich und eine Symbolisierung von sozialen Systemen.

Protagonist und Held

(1) Die Frage nach dem Verhältnis von *Protagonist-Antagonist* hat nichts zu tun mit dem von *Held-Antiheld*: *Antihelden* werden bestimmt in einer relativen Bewertung von Protagonisten hinsichtlich Erfolg, Lebensweise oder moralischer Rechtfertigung des Handelns. So besteht kein Zweifel, daß Belmondo der *Protagonist* in *A BOUT DE SOUFFLE* und gleichzeitig ein *Antiheld* ist (das Beispiel läßt sich auf zahlreiche andere Beispiele erweitern - *DOG DAY AFTERNOON*, *EASY RIDER* etc.).

(2) Die Rede vom *Protagonisten* und seinen Gegenrollen bezieht sich auf eine Bestimmung des *textinternen Funktionsrollengefüges*, fragt nach dem personalen Fokus der Darstellung, der topikalischen Rolle einer Figur. Die Rede vom *Helden* bestimmt die Figur dagegen in einem *Wertediskurs*, der tendenziell textumgreifend oder textübergreifend zu denken ist. So stehen *textueller und diskursiver Wert der Figur* einander gegenüber, kommen gegebenenfalls zusammen.

Das ist aber nicht notwendigerweise so: Die gebrochene Protagonistenfigur (bei Dostojewski, aber auch in Alkoholikerdramen vom Typ *THE LOST WEEKEND* und dergleichen mehr) ist nicht zugleich ein "Held" in diesem engeren Verständnis, als Verhaltensmodell (als Vorbild und Idol) gesetzt zu sein.

(3) Alois Wolf nimmt die allgemeine Verbreitung der Heldendichtung als Indiz dafür, daß man es mit einer *allgemein-anthropologischen Funktionalität* dieser

Art der Fiktion (oder der Figurenerfindung oder der Art der moralischen Erzählung) zu tun habe. Er spricht selbst von einer „anthropologischen Disposition zur Schaffung von Heldensage“. Es heißt: „Die Heldensage will Ereignisse, Menschen und Verhaltensweisen, die als besonders eindrucksvoll und maßgebend empfunden werden konnten, durch Projektion auf bestimmte Muster dem Vergessen entreißen. Sie [die Heldendichtung] ist somit ein Element der *memoria*, womit der Mensch das stumme Gefeseltsein ans bloße Geschehen überwindet und - freilich relativ undifferenziert - seine eigenen Umrisse und Möglichkeiten in diesem Geschehen selektiv zu erkennen beginnt“ (1992, 389).

(4) Wenn aber die Rede vom *Antihelden* ist (vom Muster *EASY RIDER*), bewegt man sich in einem anderen (enunziativen) Bezugfeld: Dann wird ein Protagonist dazu eingesetzt, wie ein Katalysator das Verhalten anderer zu stimulieren, so daß an den Reaktionen auf den Antihelden ablesbar ist, wie soziale Kontrolle, Bereitschaft zur Ausgrenzung und Unterdrückung und anderes mehr in Gang gebracht werden. *Ex negativo* läßt sich den Antihelden-Geschichten ablesen, daß das soziale Umfeld, das an traditionellen Wertvorstellungen orientiert ist, tatsächlich ein repressives Sozialmodell verfolgt. Darum sind *Antihelden* als strategische Figuren in einem letztlich *moralischen Diskurs* lokalisiert, in dem repressive (oft sogar faschistoide) Wertorientierungen und Verhaltensmuster greifbar werden - und im Sinnhorizont moralischen Erzählens auch greifbar gemacht werden sollen.

Anmerkung

Der Artikel verarbeitet Hinweise, die Udo Friedrich, Eckhard Pabst und Margrit Tröhler mir mündlich oder brieflich gegeben haben. Eine erste Fassung des Artikels habe ich auf der Tagung „Konzeptionen des Heldischen in Mittelalter und Film“ (Kiel, März 1999) vorgetragen.

Literatur

Cuddon, J.A. (1991) *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. 3rd ed. Harmondsworth: Penguin.

Daemmrich, Horst S. / Daemmrich, Ingrid (1987) *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Tübingen: Francke, pp. 166-169 (UTB. Große Reihe.).

Erlinger, Hans Dieter / Reifenrath, Tanja (1992) Der Superheld: 007 JAGT DR. NO (1962). In: *Fischer Filmgeschichte. 4. Zwischen Tradition und Neuorientierung, 1961-1976*. Hrsg. v. Werner Faulstich u. Helmut Korte. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., pp. 55-67 (Fischer Cinema.).

Horak, Jan-Christopher (1981) Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes. In: *Preußen im Film*. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek. Hrsg. v. Axel Marquardt u. Heinz Rathsack. Reinbek: Rowohlt, pp. 205-218 (Preußen. Versuch einer Bilanz. 5.).

Köhler, Heinz-Jürgen / Wulff, Hans J. (1999) Bond in Angst und Schmerzen. Szenenspannung, Szenenauflösung und die Charakteristik des Helden. In: *Montage/AV* 8,2, pp. 29-41.

Reynolds, Richard (1992) *Super heroes. A modern mythology*. Jackson: University Press of Mississippi.

Savramis, Demosthenes (1986) Der moderne Mensch zwischen Tarzan und Superman. In: *Comics and visual*

culture. Research studies from ten countries. Ed. by Alphons Silbermann & H.-D. Dyroff. München [...]: Saur, pp. 254-264.

Tröhler, Margrit (1994) *Hierarchien und Figurenkonstellationen*. Unveröff. Ms. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft. -- Gedruckt unter gleichem Titel in: *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Potsdam '94*. Hrsg. v. Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, pp. 20-27.

Vonderau, Patrick (2000) Das Mittelalter – die ‚goldene Zeit‘ des deutschen Films? In: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere* 16, 1999 [online].

Wilpert, Gero von (1969) *Sachwörterbuch der Literatur*: 5., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner (Kröners Taschenausgabe. 231.).

Wolf, Alois (1992) Heldendichtung. In: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. 13. Hrsg. v. Volker Meid. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Vlg., pp. 388-398.