

Silke Meyer

Heldenmythen. Inszenierung von Geschichte im Spielfilm

Movie history is moving history.
Sunday Times, 30. Juli 1995

„Ich werde euch die Geschichte von William Wallace erzählen. Englische Historiker werden mich einen Lügner nennen, aber Geschichte wird von denen gemacht, die Helden gehängt haben.“ Mit diesen Worten führt der Sprecher in den Film *Braveheart* ein und damit in die von Mel Gibson verfilmte Geschichte des schottischen Freiheitskämpfers William Wallace. Der Film zählte im Erscheinungsjahr 1995 zu den Kassenschlagern und erhielt 1996 fünf Oscars, darunter den für den besten Film und die beste Regie. Allein in den USA spielte er am Eröffnungswochenende knapp 10 Millionen Dollar ein, in Deutschland sahen 2,1 Millionen Zuschauer ihn im Kino. In Schottland lief *Braveheart* über ein Jahr in ausverkauften Häusern, im Kinosaal begleitet von inbrünstigen Gesängen der inoffiziellen Hymne „Flower of Scotland“ und in der Presse begleitet von unzähligen Leserbriefen und Feuilleton-Artikeln.¹ Für das Thema der Historizität dient der Film als Beispiel für den populären Umgang mit Geschichte und Geschichtsbildern.

Eine quellenkritische Selbstverständlichkeit soll dabei am Anfang der Untersuchung stehen. Filme eignen sich zwar zur Auslotung gesellschaftlicher Verfasstheit, zur Darlegung von Normen und Werten einer Kultur und ihrer dominanten Ideologien.² Sie lassen dabei aber keine direkten Rückschlüsse auf Denkweisen der dargestellten Epochen oder auf die Mentalität einer dargestellten Nation zu. Dennoch geben sie Einblicke darin, wie eine Gesellschaft sich ihrer selbst vergewissert, welches die zentralen As-

1 Nach 1995 erschien eine bemerkenswerte Zahl an Publikationen zum Thema William Wallace und *Braveheart*. Zu nennen sind vor allem Graeme MORTON: William Wallace. Man and Myth. Zweite Auflage, Stroud 2004, bildreich ist Alan YOUNG, Michael J. STEAD: In the Footsteps of William Wallace. Stroud 2002, materialreich in Bezug auf die Filmrezeption, wenn auch sehr unkritisch, ist Lin ANDERSON: Braveheart. From Hollywood to Holyrood. Edinburgh 2005. Die Autorin betreibt auch die website <www.braveheart.co.uk>, von der das im Buch versammelte Material stammt.

2 Vgl. grundlegend Siegfried KRACAUER: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton 1947 [Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main 1984].

pekte der gesellschaftlichen Inszenierung sind und welche Aspekte in der Selbstinszenierung fehlen. Die Analyse eines Spielfilms wie *Braveheart* erlaubt also durchaus Rückschlüsse auf die Struktur und Verfasstheit von Gesellschaft, aber in keiner Weise auf die schottische Gesellschaft des Mittelalters, sondern die Gesellschaft von Produzent und Zielgruppe, also die westlichen Kulturen der Postmoderne.

Braveheart – Film, Biografie und Geschichten

Ein Historienfilm wie *Braveheart* stellt Geschichte als Geschichten in den Mittelpunkt seiner Handlung und reiht sich damit ein in die Gattungen postmoderner parahistorischer Darstellungen.³ Damit wird die historische Person William Wallace in eine fiktive Geschichte versetzt, wobei letztere große Diskrepanzen zwischen geschichtlichen Gegebenheiten und ihrer filmischen Inszenierung aufweist. Diese Variationen skizzieren ein bestimmtes Bedeutungsangebot von Geschichte. Im Folgenden soll es ausdrücklich nicht darum gehen, „Fehler“, historische Unwahrheiten oder Anachronismen im Film aufzudecken. Hier interessieren nicht die versehentlich aufgenommenen Armbanduhren oder Sonnenbrillen. Viel spannender erscheint die Frage, nach welchem Muster die historiografische Metafiktion gestrickt ist, welche Leerstellen bleiben und wo die Handlung kreativ ergänzt wird. Die Gegenüberstellung von Biografie und Filmgeschichte soll dabei nicht auf Fakten vs. Fiktion reduziert werden, denn auch historische Fakten sind nichts anderes als historiografische Erklärungen und narrative Abhandlungen vergangener Ereignisse. Somit sind sowohl Zahlen und Fakten wie auch die filmische Darstellung Diskurse, Konstrukte und Bedeutungssysteme mit ihrer jeweils eigenen Wahrheit.⁴

Von der Biografie des Protagonisten William Wallace sind laut des *Lexikons des Mittelalters* nur Fragmente bekannt: Wallace wurde im Jahr 1270 geboren. Seine Familie gehörte dem niederen Adel an und war in der Gegend um Paisley bei Glasgow ansässig. Sein Name erscheint in den mittelalterlichen Quellen erstmals aufgrund eines Streits mit einem Engländer in Dundee. Diesen soll Wallace erschlagen haben. Als der englische König Edward I. 1296 Schottland unter seine Herrschaft stellte, gehört Wallace der

3 Hayden WHITE: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt am Main 1991.

4 Vgl. Linda HUTCHESON: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London, New York 1995, hier S. 92f.

Widerstandsbewegung an. Mit schottischen Gefolgsleuten⁵, darunter andere Adelige wie Andrew de Moray, zog er 1297 gegen die Engländer bei Stirling in die Schlacht. Nach seinem Sieg wurde Wallace für kurze Zeit als Guardian of Scotland eingesetzt (Reichsverweser), bis er im darauf folgenden Jahr bei Falkirk den englischen Truppen unterlag. Anschließend reist er nach Frankreich an den Hof Philipps II., um die französisch-schottische Allianz zu erneuern, erhielt aber keine Zusage über militärische Unterstützung gegen England. Er kehrte nach Schottland zurück und schloss sich Freischärlern an; als sich schottische Adelige England unterwarfen, rebellierte er erneut. 1305 wurde er gefangen genommen und in London wegen Verrats hingerichtet.⁶

Soviel zum historischen Wallace. Diese Biografie scheint in den knapp 3 Stunden Spielzeit jedoch nur stark verfremdet auf. Zunächst fällt auf, dass seine Herkunft aus dem landbesitzenden Adel verschwiegen wird, dabei stand seine Familie im engen Gefolge der Stuarts. In der ersten literarischen Fassung der Wallace-Legende, einer Reimchronik aus dem 15. Jahrhundert, wird seine adelige Abstammung noch hervorgehoben.⁷ Im Film aber muss der Mann des Volkes aus dem Volke selbst stammen, die Szenen, die Wallace' Kindheit zeigen, sind geprägt von der einfachen Behausung, in der er aufwächst, von seinen zerrissenen Kleidern und dem schmutzigen Gesicht. Sein Vater stirbt früh, ermordet von Engländern. Der kleine William wird somit erstmals brutal mit den Grausamkeiten der fremden Besatzer konfrontiert. Der frühe Verlust des Vaters verweist bereits auf einen Handlungsverlauf, wie er dem klassischen Heldenepos entspricht. Früh im Film wird damit deutlich, dass hier die Geschichte eines Helden erzählt wird.

Die historisch belegten Reisen werden im Film vorgezogen, um das Motiv der Reise als Reifeprozess des Helden einzubinden. Im Film geht Wallace nach dem Tod seines Vaters mit seinem Onkel auf Reisen, wo er frem-

5 Er rekrutierte seine Leute allerdings nicht, wie im Film dargestellt, mit Charisma und flammenden Ansprachen, sondern zwang sie zur Kollaboration. Historische Quellen lassen berechtigt vermuten, dass diejenigen, die sich widersetzten, gehängt wurden. Ebenfalls ausgelassen wird im Film die Tatsache, dass Wallace vor der Schlacht von Falkirk auf Frieden klagte. Vgl. Colin MCARTHUR: *Brigadoon, Braveheart and the Scots. Distortions of Scotland in Hollywood Cinema*. London 2003, S. 189f.

6 Vgl. G.W.S. BARROW: *William Wallace*. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8, München 1997, S. 1979f.

7 Die erste schriftliche Fassung der Geschichte des William Wallace findet sich in der Reimchronik mit Namen „Wallace“, verfasst um 1476 von dem Balladensänger Blind Harry, vgl. MORTON (wie Anm. 1), S. 34-51. Zur Rezeption der Wallace-Legende vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert siehe Linas ERIKSONAS: *National Heroes and National Identities. Scotland, Norway and Lithuania*. Brüssel 2004, S. 55-86.

de Sprachen lernt und sich bildet. Nach seiner Rückkehr wird er gezeigt als ein unpolitischer Mann, der sich nichts weiter wünscht als Frieden und ein Heim für sich und seine große Liebe Murrone: „I came back home to raise crops“, sagt er zu seinem zukünftigen Schwiegervater bei seinem Werben um Murrone. In dieser anfänglich unpolitischen Haltung verbirgt sich das Moment der Weigerung des Helden, sich seiner großen Aufgabe zu stellen.

Die Liebe zwischen Wallace und Murrone wird durch ihre arkadische Inszenierung – meist in freier Natur unter Bäumen oder auf dem Berggipfel – charakterisiert als echt und rein, eine natürliche Liebe zwischen Mann und Frau. Sie dient später als Gegenpol zur vermeintlich unnatürlichen Liebe des homosexuellen Kronprinzen Edward, der als Kontrastfigur zu Wallace fungiert. Die Figur Murrone hat also die Funktion, die Männlichkeit des Helden als Teil der natürlichen Ordnung zu betonen. Ihr kommt aber noch eine weitere dramaturgische Rolle zu. Murrone wird von einem englischen Soldaten ermordet. Nach ihrem Tod tötet Wallace zum ersten Mal, und zwar einen englischen Offizier. Der Verlust seiner Liebe Murrone legitimiert die Gewalttätigkeit des zuvor friedliebenden Wallace, ein Schlüsselmoment in der narrativen Struktur der Heldengeschichte.

Der zentrale Sieg in der Schlacht bei Stirling bringt Wallace für kurze Zeit im Film wie in den Geschichtsbüchern den Posten des Reichsverweisers und den Stand eines Ritters ein. Die Rollen seiner adeligen Mitstreiter werden aber völlig neu besetzt, anstelle der Adligen kämpfen im Film Freunde aus seiner Jugend an Wallace' Seite. Seine eigentliche politische Karriere und seine diplomatischen Beziehungen deutet der Film nur an, dafür treibt er für die Darstellung der Schlacht bei Stirling einen hohen Aufwand: Die Schlachtszenen beherrschen die Vorschau und Werbung für den Film sowie den Film selbst.

Eine reine Erfindung ist die Beziehung zwischen Prinzessin Isabella (1292-1358) und Wallace. Als dieser 1305 starb, war Isabella noch nie in England gewesen. Der Film-Wallace aber verführt und schwängert die Gattin des Kronprinzen und erreicht so, dass ein Schotte englischer Thronfolger wird. Damit rächt er sich indirekt für die zahlreichen Übergriffe, die englische Soldaten mit dem vermeintlichen Recht der ersten Nacht auf schottische Mädchen und Frauen verübt haben sollen. Hier greift der Regisseur Gibson ein weit verbreitetes Stereotyp des „finsteren“ Mittelalters auf, über das der französische Historiker Alain Boureau Klarheit geschaffen hat. Für das schriftlich festgelegte Gesetz kann nach seinen Forschungen für das 13. und 14. Jahrhundert kein solches Recht nachgewiesen werden.⁸

⁸ Alain BOUREAU: Das Recht der Ersten Nacht. Zur Geschichte einer Fiktion. Düsseldorf, Zürich 1996.

Im Film aber kann ein durch *ius primae noctis* entmaskulinisiertes Schottland nur durch einen männlichen Helden gerettet werden, diese Geschlechterzuschreibung entspricht dem konservativen Bild nicht des Mittelalters, sondern wiederum der sozialen Gruppe von Produzent und Zielgruppe.⁹

Ausführlich werden die Gefangennahme, Folter und Hinrichtung von Wallace gezeigt. Wie für den Helden angemessen, kann er nur durch Verrat in den Hinterhalt gelockt werden. Ein Detail aber bleibt aus, in den historischen Quellen wird als Teil der Folter die Kastration genannt, im Film stirbt Wallace als ganzer Mann. Viel Filmzeit wird hingegen auf die Märtyrerrolle von Wallace verwendet: Mit letzter Kraft schreit er seine Überzeugung noch vom Schafott: „Freedom!“ Mit visuellen Codes wird der Protagonist hier als Christus-ähnliche Figur inszeniert: In der letzten Einstellung hebt sich sein Schwert in der Untersicht einem Kreuz gleich vom Himmel ab.

Aus Wallace' Biografie wird also das Epos eines Helden, die filmische Erzählung orientiert sich an der Grundstruktur des narrativen Heldenmusters: Erfahrung von Unrecht in jungen Jahren, Verlust engster Bezugspersonen als Legitimation von späterer Gewalt, Reise als Reifeprozess, Sieg über Widersacher verbunden mit gesellschaftlichem Aufstieg und Tod durch Verrat. Die historischen Fragmente der Biografie werden überformt von der Struktur des Heldenepos, wie sie bereits der Mythenforscher Lord Raglan, die Psychoanalytiker Otto Rank und Joseph Campbell sowie für die Volkskunde Alan Dundes und andere dargelegt haben.¹⁰ Diese strukturelle Schablone reduziert historische Komplexität auf überschaubare und berechenbare Muster. Der Filmtext wird in seiner formelhaften Gattung erkennbar, die narrative Codierung weckt den generischen Erwartungshorizont des Betrachters. Denn: eine Heldengeschichte verläuft nach einem bestimmten Muster und der Held stirbt nicht umsonst. Dieses kulturell geprägte Wissen

⁹ Zur konservativen Geschichtsschreibung im Mittelalter-Kino siehe Ursula GANZBLÄTTLER: *Braveheart* und *First Knight* aus filmsoziologischer Sicht. In: Mischa MEIER, Simona SLANICKA (Hg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 359-372.

¹⁰ [Fitzroy Somerset Baron] RAGLAN: *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. New York 1956; Otto RANK: *The Myth of the Birth of the Hero* (1909). In: Robert A. SEGAL (Hg.): *In the Quest of the Hero*. Princeton 1990, S. 3-86; Joseph CAMPBELL: *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Cleveland 1964; Alan DUNDES: *The Hero Pattern and the Life of Jesus*. Protocol of the Twenty-fifth Colloquy. The Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture, 12. Dezember 1976. Nachdruck in Robert A. SEGAL (Hg.): *In the Quest of the Hero*. Princeton 1990, S. 179-223. Raglans Überlegungen stehen in der Tradition der Mythenforschung von James Frazer, Rank war ein Schüler Freuds, während Campbell ein Anhänger von C.G. Jung war.

verdeckt sogar überprüfbar Sachverhalte. Als eine Amerikanerin bei einer Befragung zu Europa hörte, dass Schottland bis heute kein Nationalstaat ist, entfuhr ihr der Satz: „Oh my God! You mean to say that Mel Gibson died in vain?“¹¹ Siegfried Kracauer bezeichnet die in Mustern geronnenen Imaginationen – man könnte auch von Stereotypen sprechen – im populären Film als „mythologisches Blendwerk“¹², welches sich vor eine rationale und faktische Weltsicht schiebt. An diese Kritik schließen später Verblendungstheorien wie die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sowie deren Beurteilungen von Massenkultur an.¹³

Die Struktur der Heldengeschichte schafft also eine stereotype weltanschauliche Ordnung. Dabei sind die verwandten Motive wie die stilisierte Romantik à la Ossian, die Konstruktion von Männlichkeit und der Kampf des Volkes gegen den Adel zugleich spezifisch schottische Themen wie auch universale anthropologische Strukturen. In der filmischen Geschichtsdarstellung gerät die national und historisch fest verankerte Geschichte von William Wallace zur universalen Geschichte des unterdrückten Volkes und seines Helden. Dass *Braveheart* somit ein schottischer wie internationaler Erfolg wurde, ganz anders als andere Filme zur schottischen Geschichte, liegt begründet in der Struktur des Heldenepos und seiner narrativen Codierung.

Sieht man *Braveheart* aber als zeitlose Geschichte an, stellt sich die Frage nach Sinn und Funktion von Historie im Spielfilm. Wie wird Geschichtlichkeit inszeniert und codiert, und welche Funktion erhält Geschichte hierbei? Die erste Antwort liegt auf der Hand: Der Historienfilm lebt von Kostümen und Nachbauten und im Falle *Braveheart* von den unvermeidlichen Schottenröcken und Tartans, hier prominent auf dem Filmplakat (Abb. 1). Dass diese Kleidung ein hervorragendes Beispiel für eine erfundene Tradition ist, wissen wir spätestens seit Erscheinen des viel beachteten Buches von Eric Hobsbawm und Terence Ranger. Wie in Hugh Trevor-Ropers Aufsatz nachzulesen ist, trug im 13. Jahrhundert in Schottland keiner Karos. Im Hochmittelalter waren besonders die Highlands über Handelsbeziehungen eng mit Irland verbunden und orientierten sich an irischer Kultur, Musik und Kleidung. Kilt und Clan-Tartans wurden erst in den 1730er Jah-

11 Jonathan LEDGARD: That Europe place – over there. In: *The Scotsman*, 23. Mai 1998, zitiert nach Euan HAGUE: *Scotland on Film. Attitudes and Opinions about Braveheart*. In: *Etudes écossaises* 6, 1999/2000, S. 75-89, hier S. 75.

12 Siegfried KRACAUER: *Das Ornament der Masse* (1927). In: DERS.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main 1977, S. 50-63, hier S. 56.

13 Siehe hierzu Jörg SCHWEINITZ: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin 2006, S. 103-110.

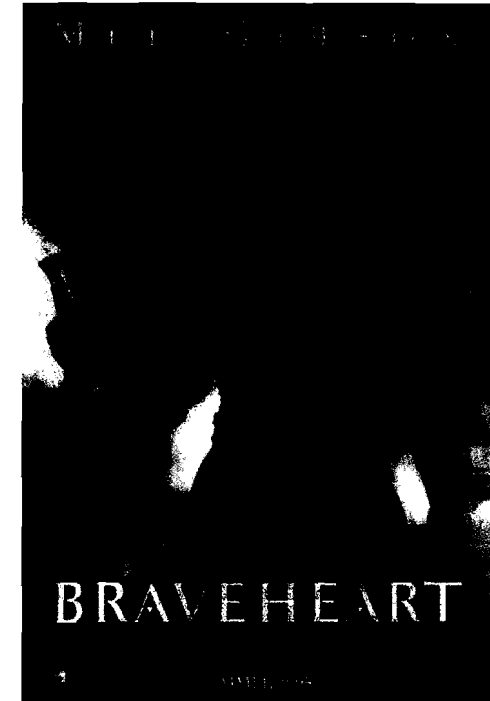


Abb. 1:
Filmplakat *Braveheart*

ren von dem englischen Textilhändler Thomas Rawlinson als Mode entwickelt. Und erst nach dem Diskilting Act von 1746 im Kontext des niedergeschlagenen Jakobitenaufstandes begannen die schottischen Bürger und der niedere Adel, als Zeichen ihres Protestes Kilts zu tragen. Die ländliche Bevölkerung aber trug weiterhin Hosen. Der adelige und bürgerliche Kilt erhält also erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts die semantische Aufladung der nationalen Bewegung, er bleibt aber auch im 18. Jahrhundert ein städtisches Phänomen.¹⁴

Auf Schottlandbilder greift der Film auch zurück, wenn es gilt, Geschichte als kollektive Erlebnisformation zu codieren. So beginnt der Film mit einer Landschaftsansicht, genauer gesagt mit Nebelschwaden, die das Wort „Braveheart“ umhüllen. Unter dem Nebel zeigt sich eine dunkle, undifferenzierte Landschaft, welche die Kamera im Überflug aufnimmt. Der Nebelschleier rückt die Berglandschaft in den Kontext der Gründungslegende, wir befinden uns in einer mythischen, prähistorischen Zeit, im Trai-

14 Vgl. Hugh TREVOR-ROPER: *The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland*. In: Eric J. HOBSBAWM, Terence RANGER (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983, S. 15-42.

ler vom Sprecher als „land of timeless beauty“ bezeichnet. Die Aufsicht suggeriert natürliche, gottgegebene Herrschaft. Diese archetypische Landschaft wird in der nächsten Kameraeinstellung kontextualisiert, und zwar mit dem deutlich helleren Bild eines Berggipfels des schottischen Hochlands, vermutlich des Ben Nevis, welcher eine Visualisierung des Schottland-Diskurses liefert. Parallel zur Kameraführung verändert sich schnittbetont die Musik: aus unspezifischer Hintergrundmusik wird ein musikalisches Thema, welches anhand der Dudelsäcke als typisch schottisch assoziiert werden soll.¹⁵ Der Schnitt von Musik und Landschaft bewirkt also eine Gleichsetzung von *Scottishness* und Mythos.¹⁶

Dann werden Ort und Zeit präzisiert: der Schriftzug „Scotland 1280 A.D.“ wird eingeblendet. Dem Mythos wird konkrete und in Daten gefasste Geschichte gegenübergestellt, zwei unterschiedliche, aber zeitgleiche Geschichtsbilder werden kontrastiert. Die ursprüngliche Einheit von Landschaft und Ordnung wird gestört durch Eindringlinge und deren politische Machtansprüche. Der mythischen Geschichte Schottlands wird eine moderne politische Geschichte Englands gegenübergestellt. Der Sprecher, cineastisch als Instanz der Wahrheit zu deuten, greift dies auf: „Englische Historiker werden mich einen Lügner nennen, aber Geschichte wird von denen geschrieben, die Helden gehängt haben“. Übrigens: Das Jahr 1280 ist historisch wenig relevant, der letzte schottische König Alexander III. und seine Söhne starben erst 1286. Edward besetzte Schottland nach langen politischen, aber nicht militärischen Unruhen im Jahr 1296. Das eingeblendete Datum suggeriert also eine lange Periode schottischer Unterdrücktheit, die nicht belegt ist.

Im Verlauf des Films werden Schotten und Engländer im gleichen Kontext gegeneinander abgesetzt. Die schottischen Protagonisten sind meist eingebettet in Landschaft dargestellt, reitend im Fluss, auf den Feldern oder im Dorf arbeitend. Sie sind bekleidet mit einfachen natürlichen Materialien in erdigen Farben, ihr Charakter ist herzlich, humorvoll und aufrichtig. Diesem Topos des edlen Wilden wird die korrupte englische Herrschaft gegen-

15 Tatsächlich aber sind die eingesetzten Instrumente die irischen Uilleann Pipes, da diese erweiterte melodische und harmonische Möglichkeiten bieten. Zur Filmmusik siehe André MATTHIAS: *Braveheart: eine filmmusikalische Analyse*. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik*. Frankfurt am Main 2002, S. 153-168.

16 Die Musik des Filmtrailers ist komponiert von Ennio Morricone und stammt aus dem Soundtrack zu dem Film *The Mission* (1986). Die so erreichte Intertextualität verweist auf einen anderen Konflikt zwischen dem Archaischen und dem Modernen, hier zwischen einer indigenen Gesellschaft, den Guarani, und politischen Expansionsbestrebungen von spanischen und portugiesischen Conquistadores. Ich danke Regina Bendix für diesen Hinweis.

übergestellt: unrechtmäßig und gewaltsam an die Macht gekommen, ist ihre Ordnung unnatürlich und fragil, symbolisiert durch die Homosexualität des Thronfolgers. Die englischen Szenen spielen sich meist in Innenräumen mit schwarzem Hintergrund ab. Gezeigt werden die Engländer in dunkler Kleidung aus edlen Stoffen, die Soldaten in Rüstungen aus Metall. Sprache und Soziodialekt ist ein weiteres Mittel der Abgrenzung: das kernige Schottisch gegenüber dem kalten, affektierten Akzent der englischen Obrigkeit. Das positiv besetzte schottische Stereotyp des gutmütigen Raufbolds wird damit national-politisch verstärkt. So stellte der *Scotsman* am 17.9.1995 in einer Filmkritik fest: „every Englishman is either completely evil or homosexual, and speaks with a Home Counties accent. [...] Scots are all kindly, rough hewn souls, mixing courage and humour.“¹⁷

Diesen konträren Geschichtsbildern des Archaischen und des Modernen kommt hier eine moralische Funktion zu: der zeitlose Mythos Schottland, dargestellt durch die monumentalen Landschaftsbilder, wird gleichgesetzt mit rechtmäßiger Ordnung, „a nation's moral geography“.¹⁸ Dem gegenüber steht die Repräsentation englischer Geschichtsschreibung, mit falschem Machtanspruch, Korruption und politischem Kalkül. Historie erhält also eine moralisierende Funktion. Geschichtsbilder geraten zu gesellschaftspolitischen Ordnungsstrukturen, aus denen sich kulturelle wie politische Deutungsansprüche ableiten lassen. Der Historiker Guy P. Marchal nennt dies die „Gebrauchsgeschichte“, welche er definiert als „jene Geschichte, die immer wieder zum Einsatz kommt, um eigene Positionen historisch zu legitimieren“¹⁹. Dass der Gedanke der Nationalstaatlichkeit, der hier vordergründig zum beherrschenden Thema des Films gerät, eine Vorstellung der Moderne ist, wird ausgeblendet und Nationalismus als archaisch gerechtfertigt. Ein Beispiel hierfür ist die Hochzeit zwischen Wallace und Murron. Ein Priester hält diese am Fluss unter freiem Himmel ab und verbindet nach der Segnung ihre Hände mit einem Tuch, auf das die schottische Distel, ein nationales Symbol, gestickt ist. Der schottische Nationalismus wird somit in den Kontext des Archaischen und Gottgegebenen gestellt.

Es gibt also verschiedene Versionen von Geschichte, oder anders gesagt: unterschiedliche Geschichtsbilder überlagern sich, und jedes von ihnen ist ein konstruiertes Bild von Geschichte. Das Bedeutungsangebot dieser konstruierten Geschichtsbilder lässt sich an der Verwendung bestimmter Codierungen ausmachen. Auch wenn Codes die Rezeption des Betrachters

17 *Scotsman*, 17.9.1995.

18 Anthony D. SMITH: *National Identity*. London 1991, S. 16.

19 Guy P. MARCHAL: *Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*. Basel 2006, S. 13.

nicht eindeutig steuern können, lassen sie sich doch auf der Zeichenebene als ein kulturelles System der Sinnstiftung entschlüsseln. Übrigens: Wie trennscharf die kulturelle Codierung besetzt ist, lässt sich an einer weiteren Diskrepanz zwischen historischen Fakten und Inszenierung zeigen. Wallace stammt aus der Gemeinde Paisley bei Glasgow. Im Film wird seine Heimat aber in die Highlands verlegt, genauer gesagt in das Tal Glen Nevis bei Fort Williams, denn diese Landschaft repräsentiert im Bewusstsein der Filmmacher wie gewiss auch beim Publikum auf klischeehafte Weise Mythos, Romantik und Tradition, stellt gleichsam ein international vermittelbares Emblem Schottlands dar.²⁰

Filmrezeption und Identitätsbildung

Braveheart war ein Kassenschlager und rief starke Emotionen wie auch Kritik hervor. Filmmotive finden sich im Alltag, Tourismus wie in der Politik wieder. Eine Google-Suche für „Braveheart“ produziert über 8,6 Millionen Einträge, darunter als Name für eine Katzenrasse und mehrere Hunderassen, für eine Achterbahnfahrt, für Yachten, Motorräder und Schwerter, aber auch für Blumen, Tapeten und eine Selbsthilfegruppe für Herzinfarkt-Gefährdete.²¹ 1995 und 1996 war Braveheart ein beliebter Tiername, empfohlen für stolze Pferde und mutige Hunde.²² Die beliebtesten Kostüme auf Kindergeburtstagen und zu Halloween orientierten sich an Mel Gibsons Inszenierung, besonders die blau-weiß geschminkten Gesichter fanden in allen Altersstufen großen Anklang.²³ Und vor allem im Sport wurde Braveheart über Nacht omnipräsent. In Zeitungsberichten zu Snooker, Rugby und Fußball häuften sich nach 1995 die Anspielungen auf den Helden. Das schottische Rugby-Team trug bei Betreten des Stadions lebensgroße Papierpuppen von Mel Gibson bei sich.²⁴ Die Fans wiederum hatten sich ihre Gesichter blau-weiß bemalt, und zwar zu Länderspielen wie zu Ligaspielen.²⁵

20 Von 26 Wochen Drehzeit verbrachte die Crew nur 6 Wochen in Schottland und 20 Wochen wegen steuerlicher Vorteile in Irland, es handelt sich also größtenteils gar nicht um schottische Schauplätze. Vgl. MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 125.

21 Vgl. MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 134.

22 <<http://www.discountpetmedicines.com/pet-name.htm>> (14.2.2007).

23 Vgl. HAGUE (wie Anm. 10), S. 80.

24 Der Mittelalter-Diskurs ging so weit, dass für das englische Team der Name „Lion Hearts“ geprägt wurde, als Referenz zu Richard Löwenherz. Vgl. MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 130.

25 Vgl. Tim EDENSOR: Reading Braveheart: Representing and Contesting Scottish Identity. In: Scottish Affairs, 21, 1997, S. 135-58, hier S. 149 und MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 129f.

Vor dem Qualifikationsspiel Schottland gegen Finnland bei der Europameisterschaft 1996 schlug der Nationalspieler Ally McCoist sogar vor, den Film Mannschaft und Fans zu zeigen, um die Stimmung im Stadion anzuheizen.²⁶

Ebenso ausgiebig nutzt die schottische Tourismus-Industrie den Erfolg des Films. In deutschen Anzeigen wird geworben für „Braveheart Country“²⁷ – vergleichbar etwa mit Heidiland.²⁸ Zahllose Pubs tragen den Namen „Braveheart“ und benennen ihre Produkte ebenso. Marzipanfiguren, Aschenbecher, Flaschenöffner (Abb. 2) und Weinkorken in Geschenkkläden und Online-Shops sind verziert mit Wallace-Motiven, manche mit auffälliger Ähnlichkeit zu Mel Gibson.²⁹ Neben den Beispielen aus der verdinglichten Erinnerungskultur fällt besonders die Maskulinisierung des aktuellen Heritage-Marktes auf: das neu restaurierte Wallace Monument in Stirling dominieren Schlachtfelder, Schwerter und die „Hall of Great Man“.³⁰

Dass in diesem Identitätsdiskurs die reduzierte und popularisierte Geschichtsversion die Fakten der historischen Quellen überlagert, wird besonders deutlich an der Debatte um die Wallace-Statue, die 1997 in Stirling feierlich enthüllt wurde (Abb. 3). Diese Statue trägt eindeutig die Gesichtszüge des australischen Hollywood-Stars Mel Gibson, zum Ver-

26 Die Fußball-Fans bei der Europameisterschaft 1996 trugen zudem stark an die Braveheart-Kostüme angelehnte Kleidung. Anstelle der förmlich-eleganten Kilts mit Jackett, weißem Hemd, Felltasche (sporrán) und auf Hochglanz geputzten Schuhen trugen sie Lederwams und Tartan-Umhänge. Vgl. EDENSOR (wie Anm. 25), S. 149.

27 <<http://www.scottish-tours.com/g/tourpage.asp?ID=2>> (14.2.2007). Zu Besucherzahlen s. EDENSOR (wie Anm. 25), S. 144f. In Stirling stieg die Anzahl der Besucher von 55 000 im Jahr 1994 auf 150 000 im Jahr 1996. McArthur nennt etwas andere Zahlen und verzeichnet einen Anstieg von 66 000 auf 167 000, vgl. MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 131.

28 Siehe Ueli GYR: Heidi überall. Heidi-Figur und Heidi-Mythos als Identitätsmuster. In: Ethnologia Europaea 29:2, 1999, S. 75-95 und Walter LEIMGRUBER: Heidi und Tell. Schweizerische Mythen in regionaler, nationaler und globaler Perspektive. In: Karin HANIKA (Hg.): Kulturelle Globalisierung und regionale Identität. Essen 2004, S. 32-44 sowie Ernst HALTER (Hg.): Heidi. Karriere einer Figur. Zürich 2001.

29 <<http://robertburnsstore.com>>, <<http://celticstore.net/>> (14.2.2007). Vgl. zu Wallace-Andenken auch Tim EDENSOR: National Identity, Popular Culture and Everyday Life. Oxford, New York 2002, S. 163.

30 Das Wallace-Monument ist 1996 aufwändig restauriert worden. Begrüßt werden die Besucher neben Schlachtszenen von einer interaktiven Figur des William Wallace, die eingangs feststellt: „English Edward had raped our nation.“ Vgl. Tim EDENSOR, Uma KOTHARI: The masculination of Stirling's heritage. In: Vivian KINNAIRD, Derek HALL (Hg.): Tourism. A Gender Analysis. London 1996, S. 164-187, hier S. 180.

gleich die Wallace-Statue aus Aberdeen aus dem Jahre 1888 (Abb. 4). Fast könnte man mit einer englischen Boulevard-Zeitung meinen, Gibson habe der schottischen Geschichte endlich ein Gesicht gegeben.³¹ Andere aber sahen die Hollywood-Variante als eindeutige Herabsetzung des schottischen Erbes. 1998 zerstörte ein Unbekannter das Gesicht der Statue. Daraufhin wurde diese mit einem schützenden Eisenkäfig umzogen, was einigermaßen ironisch wirkt, da die Inschrift auf dem Sockel „Freedom“ lautet.³²

Ein nationaler Held?

Bravehearts Heldenmuster ebenso wie seine Bilder, Musik und Dialoge erfüllen die Erwartungen der globalen Medien- und Ideologie-Landschaft. Damit ist *Braveheart* nicht nur ein Film über schottische Geschichte und eine Vorlage für die Verhandlung einer schottischen Identität, sondern ein Film über Geschichtsdiskurse überhaupt. Die Figur des William Wallace, die vor 1995 kaum in den schottischen Schulbüchern auftauchte, dient heute Politikern national und international als Legitimierung ihrer Ambitionen. Der rechts-konservative Anführer der norditalienischen Separatisten-Bewegung Umberto Bossi beispielsweise trat 1996 bei Wahlen im Kilt auf und stellte seinen Kampf gegen Rom mit Wallace' Kampf gegen London gleich.³³ In den USA bedienen sich rechtsradikale Gruppierungen des Films, allen voran die rechte Neo-Confederate League of the South, um Mitglieder zu werben: „That film is on the shelf of every white supremacist in America.“³⁴

Wieder zurückgebettet in den schottischen Kontext lässt sich die Instrumentalisierung und Vermarktung von Geschichtsbildern besonders in der Debatte über ein schottisches Parlament beobachten. So wurde das Referendum für diese Entscheidung auf den 700. Jahrestag der Battle of Stirling 1997 gelegt. Am Vorabend hielt Alex Salmond, der Parteivorsitzende der Scottish National Party, eine Rede, in der er die moralische Funktion von Geschichte in den Dienst des modernen politischen Nationalismus stellte: „Wallace' idea of the common wealth, the common good, is a Scottish

31 The Daily Mail, 20.11.1997.

32 <<http://members.tripod.com/~CunninghamC/HistoricDay2/WallaceStatue.html>> (14.2.2007).

33 Vgl. HAGUE (wie Anm. 10), S. 79.

34 So Mark Potok vom Southern Poverty Law Centre, der militante Gruppen sowie den Ku Klux Klan in den USA beobachtet, zitiert nach HAGUE (wie Anm. 10), S. 78.



Abb. 2:
Geschenkartikel mit *Braveheart*-
Motiven von der Internetseite
<<http://robertburnsstore.com>>



Abb. 3
Wallace-Statue, National Wallace
Monument in Stirling, 1997. Aus:
Graeme MORTON (wie Anm. 1),
Bildteil o.S.



Abb. 4
Wallace-Statue in Aberdeen, 1888.
Aus: Graeme MORTON (wie Anm. 1),
Bildteil o.S.

spirit that has lasted for centuries, [...] If Wallace were here today, I know on which side he would stand. [...] we can say with Wallace – head and heart – the one word with encapsulates all our hopes – Freedom, Freedom, Freedom.³⁵

Der Erfolg von Geschichtsbildern hängt davon ab, wie anschlussfähig sie an die gesellschaftlichen Diskurse ihrer Zeit sind. Die Filmrezeption schürt die erfolgreiche schottische Unabhängigkeitsbewegung, indem diese personalisiert und dadurch emotionalisiert wird.³⁶ Trotz allem ist William Wallace im Film kein rein schottischer Held. Dies lässt sich gut verdeutlichen an dem im Film zentral gesetzten Wert „Freedom“. Wo in den literarischen Fassungen bis ins 19. Jahrhundert hinein noch die Rede von „Independence“ war, wird bei Mel Gibson „Freedom“ als universaler, wenn auch amerikanisch konnotierter Wert zum Inbegriff von *Scottishness*. Ob und was die schottischen Krieger gerufen haben, wissen wir nicht. Aber es verwundert kaum, dass sich die politische Rhetorik der Gegenwart der filmischen Terminologie bedient, wie das Zitat zeigt. Auch wenn es doch 1997 eher um Unabhängigkeit ging als um Freiheit. So trägt das Denkmal des vermeintlich schottischen Nationalhelden das Gesicht des Australiers Mel Gibson, und seine Inschrift verewigt einen amerikanischen Wert.

Weiterhin schließt die filmische Wiederentdeckung des nationalen Helden William Wallace auch an ein denationalisiertes Geschichtsbild an. Der Nationalismusforscher Anthony D. Smith verweist darauf, dass jeder nationale Mythos die Vorlage eines Goldenen Zeitalters braucht: „The future of the ethnic community can only derive meaning and achieve its form from the pristine ‚golden age‘ when men were ‚heroes‘.“³⁷ Das mythisch-

archaische Geschichtsbild in *Braveheart* bildet eine anschlussfähige Vorlage für die Dynamik eines Nationalisierungsprozesses ab.³⁸ Der Held darin wird aber eher als integrativer Teil des Archaischen porträtiert und weniger als national-politische Größe, was sich vor allem darin zeigt, dass ein internationales Filmpublikum William Wallace als „seinen“ Nationalhelden verehrt. Die Filmfigur des William Wallace wird zum Symbol des Widerstands jeder unterdrückten sozialen, regionalen und nationalen Gruppe, wie viele Reaktionen auf den Film zeigen, zum Beispiel die der Brasilianerin Silvana Camillo Azzelli: „So, I feel a deep identification with *Braveheart* concerning the fight of poor people for a new life.“³⁹

Wie Peter Burke in seinen Überlegungen zu Mythen und kollektiver Identität bemerkt: „Heroes have certainly not disappeared from the cultural or political scene, but it would be surprising to find the Czechs, say, appealing to a founder as ‚Czechus‘ in order to distinguish themselves from the Slovaks. Today, they are more like to appeal to collective cultural traditions, rather than to origins or to an individual.“⁴⁰ Die Kraft des Mythos ist in der Postmoderne überzeugender als die Kraft der Nation und ihrer Bewegung. *Braveheart* wird somit Teil einer globalen Kultur⁴¹, welche sich Akteure unterschiedlicher lokaler Settings jederzeit aneignen. Oder in den Worten eines *Braveheart*-Fans: „His story knows no national boundaries. I am a US citizen of Cuban and Spanish origin, and I too feel Scottish when I see the movie.“⁴²

35 Alex SALMOND: National convenor's address, SNP national conference, Perth 1995, S. 18. Zitiert nach dem Observer, 10.10.1995. Die gesamte Rede übernahm zudem das Sprachmuster der Film-Ansprache von Mel Gibson an die schottischen Truppen und war gespickt mit Zitaten aus dem Film. Die Partei schmückte ihre Broschüren und Plakate mit Abbildungen von Mel Gibson als William Wallace, sie griff also ebenfalls bewusst auf das stereotype und moralisch konnotierte Geschichtsbild zurück, um ihre politischen Ansprüche zu legitimieren, vgl. MCARTHUR (wie Anm. 5), S. 126. Der Erfolg war eindeutig: Über 80% der Bevölkerung stimmten für die Eigenständigkeit Schottlands. Zum Vergleich: Im Jahr 1974 erreichte ein Referendum zur selben Frage noch nicht einmal die erforderlichen 40%. Vgl. Christopher HARVIE: *No Gods and Precious Few Heroes*. Scotland since 1914. Edinburgh 1981, S. 160-164.

36 Christopher HARVIE'S Titel „No Gods and Precious Few Heroes“ liefert eine Erklärung für die Niederlage des Jahres 1974. Hier gab kein Filmheld der Bewegung ein Gesicht. In Harvies 1981 erschienenem Buch über die Geschichte Schottlands seit 1914 bekam William Wallace noch nicht einmal einen Eintrag im Namensregister.

37 Anthony D. SMITH: *Myths and Memories of the Nation*. Oxford 1999, S. 65.

38 Hedwig Röckelein konstatiert, dass vor allem das „Leinwandmittelalter“ zu einer Zeit der nationalen Identitätsstiftung gerät, weil das filmische Mittelalter einen „symbolische[n] Ort der Kindheit“ einer Nation sowie die „Sozialisierungserfahrungen und -probleme“ darstellt. Vgl. Hedwig RÖCKELEIN: *Mittelalter-Projektionen*. In: Mischa MEIER, Simona SLANICKA (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film*. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 41-62, hier S. 53-56. Für *Braveheart* würde ich dem widersprechen, da der nationale Mythos hier eindeutig in eine prähistorische Zeit und gerade nicht ins Mittelalter verlegt wird.

39 <<http://www.braveheart.co.uk/>>, zitiert nach Lin ANDERSON (wie Anm. 1), S. 20.

40 Peter BURKE: *Popular Culture in Early Modern Europe*. London 1978, S. 121.

41 Arjun APPADURAI: *Disjuncture and difference in global cultural economy*. In: Mike FEATHERSTONE (Hg.): *Global Culture. Nationalism, Globalization and Modernity*, London 1990, S. 295-310.

42 <<http://www.macbraveheart.co.uk/messages/bhapp-03.htm>> (18.2.2007).

(L 85.410)

TCT

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

Gedruckt mit Unterstützung der
Gesellschaft für Volkskunde Münster e. V.



ISSN 1435-0556
ISBN 978-3-8309-1860-8

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2007

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg
Titelfoto: Diözesanbibliothek und Überwasserkirche Münster, © Thomas Robbin
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort.....	7
<i>Thomas Hengartner</i> Das Historische in und an der Volkskunde – ein Grußwort	13
<i>Andreas Hartmann</i> Die Macht der Wiederholung	19
<i>Andrea Hauser</i> Kulturwissenschaftliche Stadtforschung historisch – Zeitsprünge zum Raumbild des Urbanen.....	31
<i>Lioba Keller-Drescher</i> Die Fragen der Gegenwart und das Material der Vergangenheit – Zur (Re-)Konstruktion von Wissensordnungen.....	57
<i>Silke Meyer</i> Heldenmythen. Inszenierung von Geschichte im Spielfilm.....	69
<i>Michaela Fenske</i> Geschichte, wie sie Euch gefällt – Historische Doku-Soaps als spätmoderne Handlungs-, Diskussions- und Erlebnisräume.....	85
<i>Christel Köhle-Hezinger</i> Kommentar zu den Vorträgen von Silke Meyer: „Heldenmythen. Inszenierungen von Geschichte im Spielfilm“ und Michaela Fenske: „Geschichte, wie sie Euch gefällt?“	107
<i>Jutta Buchner-Fuhs</i> Zum Problem des Erinnerns an den Alltag in der DDR – Reflexion einer Kindheits-Ausstellung.....	111
<i>Michael Simon</i> „Stolpersteine“ der DDR-Vergangenheit.....	131

www.waxmann.com

Herman Roodenburg

European Ethnology between History and Anthropology:
The Uses of a Performance Perspective..... 139

Bernd Rieken

Vom Nutzen volkskundlich-historischer Zugänge für die
Katastrophenforschung: New Orleans 2005..... 149

Helmut Groschwitz

Historizität am Beispiel der heutigen Mondkalender 163

Barbara Krug-Richter

Kommentar zu den Beiträgen von Bernd Rieken
und Helmut Groschwitz..... 179

Friedemann Schmoll

Unentschiedene Disziplinarität. Geschichte und Gegenwart –
Überlegungen zur Logik eines wissenschaftstheoretischen
Dauerthemas in der Volkskunde..... 183

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 198

Teilnehmerinnen und Teilnehmer 199

Münsteraner Schriften zur
Volkskunde / Europäischen Ethnologie

herausgegeben von

Ruth-E. Mohrmann und Andreas Hartmann
Seminar für Volkskunde / Europäische Ethnologie
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Band 13



Waxmann 2007
Münster / New York / München / Berlin

Andreas Hartmann, Silke Meyer,
Ruth-E. Mohrmann (Hg.)

Historizität

Vom Umgang mit Geschichte

Hochschultagung „Historizität als Aufgabe und Perspektive“
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde
vom 21.–23. September 2006 in Münster



Waxmann 2007
Münster / New York / München / Berlin