

Angelika Zirker und Nicolas Potysch

Ambige Helden

Einleitung

„Du bist ein Held.“ „Held der Arbeit.“ „Der Held der Geschichte.“ „Ein Alltagsheld.“ – Das Wort ‚Held‘ kann sich auf die unterschiedlichsten Kontexte und Konstellationen beziehen. Je nach Intonation etwa kann der Satz „Du bist ein Held“ ganz unterschiedliche Dinge bedeuten: jemand hat Großes geleistet und erhält ein Lob dafür – oder aber er hat eben gerade nichts Großartiges geleistet und erntet dafür einen ironischen Kommentar. Gleichzeitig steckt im Wort ‚Held‘ an sich eine Ambiguität, die kontextabhängig sein kann (wie unser Beispiel mit der Intonation), aber nicht muss. Ein Held kann eben jemand sein, der (oder die – aber dazu kommen wir noch) Großartiges (ge)leistet (hat) oder der zentral ist für eine Erzählung, ein Drama, ein Epos.

Beide Arten von Helden finden sich vor allem in literarischen Texten, und Autor*innen spielen mit dem daraus resultierenden Deutungspotenzial. So leitet etwa Charles Dickens die fiktionale Autobiographie *David Copperfield* (1850) mit dem Satz ein:

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. (Dickens Kap. 1, 1)

Dickens spielt mit den möglichen Bedeutungen von ‚Exzeptionalität‘ und ‚Protagonist‘ (vgl. Bauer 39-54).¹ Damit stoßen wir auf eine lexikalische Ambiguität von ‚Held‘, eine Polysemie, d.h. die Mehrdeutigkeit des Begriffs. Doch dies ist, so wird im Laufe dieser Einleitung zu zeigen sein, lediglich eine Facette des ‚Helden‘ und seiner Ambiguität.

Wir wollen in diesem Band ein Spektrum aufzeigen, wo und in welcher Weise ‚Helden‘ ambig sein können. Ihre Ambiguität ist dabei immer abhängig von der Interpretation von Zeichen, und diese Zeichen können unterschiedlicher Natur sein. Neben der Polysemie, d.h. der Ambiguität des Begriffs ‚Held‘ (oder ‚Heldin‘) kann, ebenfalls auf sprachlicher Ebene, die Pragmatik ins Spiel kommen, etwa bezüglich der Kommunikations-ebenen: so kann das Wort ‚Held‘ intradiegetisch

bzw. intramimetisch eindeutig gebraucht werden, erhält aber, etwa durch eine bestimmte Haltung des Erzählers bzw. aufgrund textlicher Signale in der externen Kommunikation mit Leser oder Zuschauer eine andere oder weitere Bedeutung, etwa wenn wir aufgrund dramatischer Ironie wissen, dass Othello getäuscht wird, er für uns also ein (tragischer) Held ist, während er für die anderen Figuren bis zu seinem Tod nicht als Held erscheint. Damit zeigt sich aber auch, dass sich die Ambiguität des Helden nicht nur auf sprachlicher, sondern auch auf konzeptioneller Ebene findet.

Wir stellen eingangs also vor allem fest, dass die Ambiguität des Helden nicht einfach zu bestimmen ist. Und dies umso mehr, als das o.g. Beispiel aus *David Copperfield* zwar mit der Ambiguität des Wortes (*verbum*) Held spielt, den Helden als Sache (*res*) damit aber nicht ambig macht. Ebenso ist die Exzeptionalität einer Figur und die Auflösung dieser Besonderheit als Progression (oder Degression) innerhalb eines Textes zu betrachten; die Sache ‚Held‘/‚Heldin‘ ist damit aber ebenfalls nicht ambig. Wenn also die Frage danach gestellt wird, ob sich eine Figur als Protagonist*in auch durch besondere Eigenschaften oder Taten auszeichnen wird, so mag dies strukturell eine Rolle spielen; daraus sind jedoch keine Rückschlüsse auf die ‚Sache‘ Held im Text zu ziehen. Ein Protagonist mag nicht ‚besonders‘ sein, sondern lediglich strukturell zentral; ebenso mögen vermeintliche Nebenfiguren sich durch herausragende Eigenschaften auszeichnen. Doch auch damit ist die Figur als Zeichen im literarischen Text (Drama, Narrativ etc.) nicht ambig. Eine Ambiguität des Helden auf konzeptueller Ebene, und dies wird zu zeigen sein, besteht insbesondere dann, wenn konfligierende Signale nebeneinander bestehen. Es handelt sich also nicht um die Beschreibung unterschiedlicher Wesensmerkmale, die im Sinne eines ‚gemischten‘ Helden miteinander vereinbar wären, oder die sich im Sinne einer Charakterentwicklung (etwa im Bildungsroman) erklären ließen. Ambiguität auf konzeptueller Ebene steht in Verbindung mit bzw. beruht auf einem

(oder mehreren) unaufgelösten Widerspruch (Widersprüchen) hinsichtlich einer Figur.

Dass vielfach mit der Polysemie des Wortes ‚Held‘ gespielt wird, zeigt sich etwa bei der Betrachtung von Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin* (1924), in der das Verhältnis von heroischer Existenz durch Taten oder Eigenschaften auf der einen Seite und herausgehobener Stellung in der Erzählung auf der anderen Seite vermessen wird. So betont der erste Satz die unvergleichliche Außergewöhnlichkeit der namensgebenden Protagonisten:

Unsere Sängerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt [...]. (IV)

Josefines Exzeptionalität hat jedoch nur Bestand, bis sie in einer satirischen Wendung nicht nur den Status der Protagonistin, sondern auch den der Heldin verliert. So schließt die Erzählung mit folgender Aussage:

Josefine [...] wird fröhlich sich verlieren in der zahllosen Menge der Helden unseres Volkes, und bald, da wir keine Geschichte treiben, in gesteigerter Erlösung vergessen sein wie alle ihre Brüder. (VII)

Doch die Ambiguität des Begriffs bedeutet noch nicht, dass es sich bei Josefine um eine ambige Heldin, d.h. ein ambiges Zeichen auf konzeptueller Ebene, handelt; die beiden Ebenen – lexikalisch und konzeptuell – sind nicht (zwingend) miteinander verwoben.

Als eine Subkategorie der Polysemie können die folgenden Fallbeispiele betrachtet werden, jedoch rückt hier die Mehrdeutigkeit im kommunikativen Kontext ins Zentrum, d.h. die pragmatische Dimension ist zu berücksichtigen. Im jüngst erschienen Roman von John Lanchester, *The Wall* (2019), findet sich folgender Passus:

He held up his hands and people went quiet and then he made a mesmerizing speech about the Wall (he called it the National Coastal Defense Structure) and the Defenders and how important we are and what heroes we are and how ours is a nation of heroes and how our heroism is in the finest tradition of heroism and how heroic that is. I may be misremembering some of this: we all agreed it was a great speech though afterwards we found it hard to repeat anything he'd said. Basically, there were lots in it about heroism and how we were heroes. (129-30)

Der Ausschnitt zeigt, wie korruptiert das Wort ‚Held‘ in seiner Verwendung sein kann: eine leere Phrase im Mund rücksichtsloser Politiker, die es benutzen, um Handlungen (militärischer und anderer Art) mit symbolischem Wert zu versehen, die eigentlich das Resultat einer desparaten Politik der Ausgrenzung sind. Intradiegetisch meint der Sprecher (wenigstens an diesem Punkt im Roman) jedoch etwas Positives, wenn er sich auf den Helden bezieht. Der Erzähler zeigt mit Hinweis auf die Schwierigkeit, sich an irgendeinen Inhalt der Rede zu erinnern, dass er sich einer Entwertung des heroischen Helden offenbar bewusst ist und dass dieser aufgrund des inflationären Gebrauchs des Wortes zum Klischee wird. Die Entwertung bzw. Verwendung von ‚Held‘ wird damit zur Extremform der Unterspezifikation (s.u.). Der Einsatz als Polemik oder Satire zeigt zudem, dass der Gebrauch des Wortes selbst hoch problematisch sein kann, was vor allem auf der extradiegetischen Kommunikationsebene deutlich wird.

Genau anders verhält es sich bei Kate Tempest. In ihrem Gedicht *Brand New Ancients* (2013) geht es gerade um den Helden als ernstzunehmendes Konzept:

But the plight of a people who have forgotten their myths
and imagine that somehow now is all that there is –
is a sorry plight,
all isolation and worry –
but the life in your veins
it is godly, heroic.
You were born for greatness;
believe it. Know it.
Take it from the tears of the poets.
There's always been heroes,
and there's always been villains
the stakes may have changed
but really there's no difference. (3-4)

Tempest scheint hier auf Walt Whitman anzuspielen, der in *Song of Myself* (1855) den Helden zu einem Jedermann macht – „and his everyman and everywoman a hero“ (Thomas 91).² Ihr Gedicht stellt ein (seltenes) Beispiel einer gegenwärtigen, offenbar unironischen und eindeutig positiven Verwendung dar.

Wie kontextabhängig ‚Held zu sein‘ ist, zeigt sich ebenso wie die Fragilität der damit verbundenen moralischen Kategorien auch in Koneffkes *Ein Sonntagskind* (2015). Irrtümlicherweise wird dem Protagonisten Konrad der Helden-Status dort von seinem Freund Hartmut zugesprochen:

„Scheißdreck, verdammter, das kann nicht dein Ernst sein“, er [= Hartmut] drehte das EK1 [= Eiserne Kreuz 1. Klasse] in seinen Fingern, „sie haben dir das Ding Erster Klasse verliehen.“ Konrad fand keine Gelegenheit mehr, Hartmuts irrige Annahme richtigzustellen, vom wahren Besitzer, dem Lauenburger Lehrer, zu sprechen, der im Frachtwaggon an seiner Seite krepitiert war und in den Nachtstunden vor seinem Ende das EK1 in Konrads Jacke verstaut haben musste [...]. (52)

Konrad, der bis dahin mit dem Soldatensein gehadert und mehrfach über Fahnenflucht nachgedacht hatte, muss sich nun heroisch geben. Es gelingt ihm dank einer skrupellosen Lüge, gemeinsam mit verbündeten Truppen nach einer verlustreichen, missglückten Mission hinter den feindlichen Reihen das Lager seiner Einheit zu erreichen: „In der Stettiner Kaserne empfing man [...] Konrad als Helden“ (84). Er spielt diese Rolle so gut, dass er sich sogar nach Kriegsende in Briefen an seine überlebenden Schulkameraden nicht von ihr lösen kann:

Im Schneidersitz auf seiner quietschenden Klappliege und mit einem Weltatlas auf beiden Knien, den er als Schreibunterlage benutzte, befreite sich Konrad von seinen verzehrenden Selbstzweifeln, dieser inneren Anspannung, die er als krankhaft betrachtete. Sie paßte nicht zu der Belastbarkeit, die man von einem gewesenen Soldaten verlangen konnte, dem man das Eiserne Kreuz Erster Klasse verliehen hatte. Ja, es war krankhaft, sein Leben in etwaiger Angst vor Entdeckung der Schuld zu verbringen, um so mehr, als sie schwer zu nennen und nicht dingfest zu machen war, verwirrend und unsicher blieb. Vor den Freunden, die selber Soldaten gewesen waren, konnte er Zweifel und Niedergeschlagenheit abwerfen und mit seinem Eisernen Kreuz Erster Klasse prahlen, das er vor der Familie verheimlichte. (176)

Nur in seinen Briefen an ebenso traumatisierte, ehemalige Kameraden kann Konrad als ‚Held‘ bestehen; und offenbart so zugleich die Krise des damit verbundenen Konzepts.³

Damit wird auch eine Unterspezifikation des Konzepts des Helden deutlich, die zwar zu Umkehrungen bzw. Widersprüchen innerhalb oder zwischen Werken führen kann, insbesondere im Hinblick auf die Bewertung des Konzepts durch Sprecher/Autoren (etwa in der

Gegenüberstellung von Lanchester und Tempest). Dies bedeutet nicht, dass in diesen Beispielen keine Ambiguität vorliegt: bei Lanchester etwa liegt sie jedoch nicht auf konzeptueller, sondern pragmatischer Ebene, was zu einer Hinterfragung der Bedeutung des Wortes Held führt. Ebenso wenig ist der Held gemeint, der im Zuschauer oder Leser ambivalente Reaktionen hervorruft, d.h. eine Einstellung oder Reaktion der Unentschiedenheit (siehe dazu Bauer u.a., „Dimensionen“ 15-16). Dies mag zwar eine Reaktion auf die Ambiguität des Helden sein, bedeutet aber nicht dasselbe.⁴

Da wir nun festgestellt haben, dass die Bezeichnung ‚Held‘, das Wort, mehrdeutig sein kann, die Sache aber offensichtlich nicht zwingend ebenfalls ambig sein muss, und dass der ambige Held vom ‚gemischten‘ Helden zu unterscheiden ist, stellt sich die Frage, welche Eigenschaften die ‚Sache‘ Held eigentlich bedingen?

Wir greifen hier zunächst Aristoteles auf, dessen Definition des Protagonisten (als Held) nach wie vor maßgeblich ist, auch wenn nie vom ‚Helden‘, sondern stets nur von ‚Menschen‘ – *andres* (im Text Akkusativ „*andras*“) die Rede ist:

Weil also die Komposition der Tragödie, die künstlerisch die höchste Qualität hat, nicht einsträngig, sondern mehrsträngig und verflochten sein soll, und weil durch sie eine Handlung, die Mitleid und Furcht erregt, dargestellt sein soll (das ist ja das unterscheidende Merkmal dieser Art von Nachahmung), so ist vor allem klar, dass man weder zeigen darf, (1) wie völlig integre Menschen | vom Glück ins Unglück geraten, denn das ist nicht furchtbar und auch nicht bemitleidenswert, sondern eine Zumutung für jedes menschliche Empfinden; noch, (2) wie verbrecherische Menschen aus einem unglücklichen in einen glücklichen Zustand kommen, das ist nämlich der untragischste Verlauf von allen, denn er hat nichts von dem, was zu einer tragischen Handlung gehört: Er kann überhaupt nicht als human empfunden werden | und erweckt weder Mitleid noch Furcht. Man darf aber auch nicht zeigen, (3) wie der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt. Eine so angelegte Handlung mag man zwar als human empfinden, sie erregt aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein, das andere | nur um den, der uns ähnlich ist. Mitleid hat man mit dem, der unverdient (leidet), und Furcht empfindet man um den, der

(einem selber) ähnlich ist. Also erregt dieses Geschehen weder unser Mitleid noch unsere Furcht. So bleibt also ein Charakter, der zwischen diesen (beiden) liegt, übrig. Von dieser Art ist derjenige, der weder durch charakterliche Vollkommenheit und Gerechtigkeit herausragt, noch durch Schlechtigkeit und Bössartigkeit ins Unglück gerät, sondern wegen | eines bestimmten Fehlers zu Fall kommt und (außerdem) zu denen gehört, die in hohem Ansehen stehen und im Glück leben wie Ödipus und Thyest und andere berühmte Personen aus solchen Familien. (Aristoteles, *Poetik* 13, 1452 b31-1453 a15)

Aristoteles betont hier, dass jener Charakter zu bevorzugen sei, der „zwischen“ den geschilderten Eigenschaften liegt, also ein ‚gemischter‘ Held ist, denn nur ein solcher Held erlaubt die für die Tragödie nötigen Empfindungen im Zuschauer. In seiner Gemischtheit aber ist der Held eindeutig, d.h. der Charakter des Protagonisten ist zwar in der Kombination bestimmter Eigenschaften begründet, doch resultiert daraus nicht zwingend seine Ambiguität. Wenn ein Held gemischt ist, bedeutet das folglich nicht, dass er zwei (oder mehr) verschiedene Lesarten suggeriert (siehe z.B. Winter-Froemel/Zirker 285). Und auch die Relativierungen, die Johann Elias Schlegel im Vorwort seiner *Theatralischen Werke* (1747) macht, zeugen nicht von der Ambiguität des Helden, sondern von der Leichtigkeit, die damit verbundenen Konzepte zu korrumpieren:

Diese Begriffe werden noch mehr erhöht, wenn wir unter den erhabnen Menschen diejenigen herausnehmen, die sich durch ihre kühnen oder großmuethigen Thaten, und kurz, durch ihre edle Art zu denken, vor andern ihres Standes hervorthun, und die wir Helden nennen; und eben diese Begriffe bekommen noch einen neuen Zusatz, wenn zu dieser Ehrerbiethung gegen die Helden auch noch diejenige koemmt, die wir gegen das Althertum tragen. Wenn man von einem beruehmten Manne hoert, so ist das gewoehnlichste, daß man wuenschet, ihn zu sehen und ihn zu hoeren, [...]. Aus der Art des Ausdrucks machen wir die allermeisten Schluesse einen Menschen entweder hochzuachten oder zu verachten; Und ein Mensch, der die allerniedertraechtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden und vorzustellen weiß, hat das Glueck unsere Hochachtung

zu erschleichen, die ein anderer nicht erhalten kann, der auf eine plumpe Art spricht, ob er gleich dabey noch so aufrichtig und redlich, das ist, wahrhaftig edel denkt. (Schlegel, *Theatralische Werke*, 11-13)

Hier wird deutlich gemacht, wie bestimmte Widersprüche – edler Ausdruck bei niederem Charakter – zuvörderst Rezeptionsästhetische Effekte erzielen können, die ggf. in Ambivalenz bei Zuhörerschaft und Leser*innen münden.⁵ Dieser Effekt mag durch Ambiguität ausgelöst werden; doch die beschriebene Widersprüchlichkeit von innerer Disposition und äußerem Ausdruck ist nicht zwingend mit Ambiguität identisch.

Insgesamt stoßen wir bei der Suche nach einer Definition des Konzepts ‚Held‘ also auf Unterspezifikationen (die zu Ambiguitäten werden können, wenn mögliche Füllungen aus Aussagen des Textes als widersprüchlich erscheinen): Im *Deutschen Wörterbuch* der Grimms wird neben der außergewöhnlichen Qualität der so Bezeichneten hinsichtlich „tapferkeit und kampf-gewandtheit“ sowie die damit verbundene „allgemeine[] wehrhaftigkeit“ auch „der, welche das Interesse einer Gesellschaft hauptsächlich oder ausschliesslich auf sich zu lenken weisz oder erfährt“, ein Held (Bd. 10, Sp. 931-934).⁶

See spricht gar davon, dass ein Held „die Möglichkeit dessen absteckt, was der Mensch in extremen Äußerungsformen wollen und tun kann“ (38) und damit eine „der Urformen menschlicher Selbstdarstellung“ (38) ist. Delbrück hingegen leitet seine Definition wie folgt ein:

generelle Bez. für die Hauptperson in dramat. und ep. Dichtungen. Während die Hauptpersonen im Barockdrama und -roman durch ihre soziale Fallhöhe und ihre Willenskraft handelnd und zugleich heroisch-vorbildhaft auftreten, die Bez. ‚Held‘ also im Wortsinne gebraucht ist, wird sie später auch für solche Personen des Dramas und Romans verwendet, die [...] aus sozial niederen Schichten stammen und an seel. Labilität und Willensschwäche leiden. (192-193)

Wie aber definieren sich „vorbildliches Verhalten“ und „Willenskraft“? Die Definitionen tragen demnach nur bedingt zur Bestimmung der Sache Held bei. Und kehrt man sie um, lässt eine Figur labil oder willensschwach sein, so schafft man das Gegenteil eines Helden, den Anti-Helden, womit bei Eder schließlich

Helden stellvertretende Wunscherfüllung ermöglichen und affirmative Vorbildfunktion besitzen, [während][...] A.en die Möglichkeit [bieten], soziale Probleme und Wertkonflikte darzustellen. In der Lit.- und Mediengeschichte wird die Figur des A.en umso wichtiger, je mehr sich der Wertekonsens einer Gesellschaft auflöst und etablierte Normen öffentlich problematisiert werden können. (30)

Zugleich nennt Eder weitere unterspezifizierte Aspekte wie „Moralische Devianz“, „Ziellosigkeit“, „Physische Versehrtheit“ und „Soziale Ausgrenztheit“ des Anti-Helden im Vergleich zu Helden, für den stets Gegenteiliges gelte.

Ebenso wenig ist die Unterscheidung von ‚Held‘ und ‚Heldin‘ Ausdruck einer Ambiguität des zugrundeliegenden Konzepts: Wiederholt wurde diagnostiziert, dass die Rede vom ‚Helden‘ in der Literatur in vielen Fällen mit einer männlichen Heldenfigur korrespondiert – „Die Frage nach dem Geschlecht des Helden scheint sich zu erübrigen: der Held ist selbstverständlich männlich“ (Weigel 139). ‚Heldinnen‘ sind in der ‚heroischen Sphäre‘ unterrepräsentiert und unterscheiden sich signifikant von ihren männlichen Pendants. Zum einen stehen männlich-heroischen Tugenden wie ‚Kampfkraft‘, ‚Mut‘ oder ‚Entschlossenheit‘ gesellschaftskonforme, weiblich-heroische Attribute wie ‚Treue‘, ‚Keuschheit‘, ‚Gehorsam‘ oder ‚Frömmigkeit‘ gegenüber.⁷ Auf der anderen Seite etabliert sich spätestens um 1800 der Typus der „außerordentlichen, emanzipierten Frau“ (Köpke 103), die aufgrund ihrer Abweichung vom Muster der integrierten und gefügigen Frau in ständigem Konflikt mit der Umwelt existiert und an ihrer Exzeptionalität zu scheitern droht, da „zwischen ihr und der Gesellschaft keine Möglichkeit der Versöhnung“ (Köpke 103) besteht.⁸ Doch auch diese Binnendifferenzierung des Konzepts und das daraus resultierende Spannungsfeld stellt keine Ambiguität dar.

Von der Ambiguität des Helden kann man im strengen Sinne erst dann sprechen, wenn nicht miteinander Vereinbares gleichzeitig (auch im zeitlichen Verlauf, aber bei Aufrechterhaltung von bestehenden Konzepten, Aussagen, Wertungen etc.; siehe unten) ausgesagt wird, und dies nicht als Mischung, sondern als Widerspruch: es müssen einander ausschließende Aussagen über eine Figur getroffen werden, um das Kriterium der Ambiguität zu erfüllen.⁹ Gemeint ist also der Held als ‚ambiges Zeichen‘, das (gleichzeitig) unterschiedlich bestimmt oder interpretiert werden kann. Die Ambiguität des Wortes (*verbum*) ist dabei nicht mit der Sache zu verwechseln

(res).¹⁰ Die Ambiguität des Helden geht vor dem Hintergrund dieses Verständnisses über epistemische Situationen der Entscheidung hinaus, wie sie etwa in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* zu finden sind, wenn Theseus sagt: „How easy is a bush supposed a bear!“ (5.1.22). Gemeint sind auch nicht Zwitterwesen. Vielmehr spielt bei der Ambiguität von Helden, d.h. des Zeichens, die Widersprüchlichkeit von Aussagen über bzw. von dem Charakter eine Rolle, also die Konkurrenz verschiedener Informationen und auch Wertungen.¹¹ Es ist also der ‚Kommunikationskontext‘ in seinem zeitlichen Vollzug, der die Ambiguität von Helden aufkommen lässt. Als Beispiel mag uns hier ein Charakter aus Emily Brontës 1847 erschienenem Roman *Wuthering Heights* dienen. Der männliche Held der Erzählung, Heathcliff, ist in seinem Wesen ambig, wenn etwa Nelly Dean die Frage stellt: „Is he a ghoul, or a vampire?“ (*Wuthering Heights* 330). Direkt im Anschluss ruft sie sich selbst zur Ordnung:

And then, I set myself to reflect, how I had tended him in infancy; and watched him grow to youth; [...]; and what absurd nonsense it was to yield to that sense of horror. (330)

Und doch bleibt die Möglichkeit des Über- oder Unnatürlichen, des dämonischen Wesens Heathcliffs im Romanverlauf bestehen, so dass er als ambiger Held zu bezeichnen ist – und die Art seines Wesens bleibt bis über seinen Tod hinaus unbestimmt und mehrdeutig.¹²

Die folgenden Beiträge untersuchen die Frage nach der Ambiguität des Helden aus der Sicht verschiedener fachlicher Disziplinen und adressieren dabei die genannten Bereiche sprachlicher und konzeptueller Ambiguität. In einem ersten Abschnitt, der mit den Worten „Begriffs- und Konzeptspezifikation“ zu überschreiben wäre, geht es zunächst um die oben eingeführte Polysemie und lexikalische Ambiguität des Helden, die sich durchaus auch auf das Konzept auswirken kann, aber nicht muss. **Matthias Bauer und Lisa Ebert** befassen sich eingangs mit der Frage, was die Wörter ‚hero‘ und ‚heroine‘ im Kontext der Romanliteratur Großbritanniens des 19. Jahrhunderts eigentlich bedeuten. Ihre Untersuchung stützt sich dabei auf *distant reading*-Methoden, d.h. eine quantitative Analyse von insgesamt zehn Romanen von fünf Autor*innen, die untersucht, in welchem Verhältnis die verschiedenen Bedeutungen innerhalb einzelner Romane zueinander stehen und welche Rolle paradoxe Kombinationen dabei spielen (etwa wenn jemand nur dann als Held, d.h. Protagonist

eines Romans bezeichnet wird, wenn sie oder er kein Held im heroischen Sinne ist).

Im Folgenden beschäftigen sich drei Beiträge mit der Frage, wie Helden innerhalb narrativer Texte (dis)ambiguiert werden und welche Strategie mit dieser (Dis)Ambiguierung verbunden ist. Aus der Sicht der Klassischen Philologie werden ambige Heldenbilder in Ovids *Metamorphosen* analysiert, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Vielfalt und Vielgestaltigkeit von Helden im Verlauf des Narrativs, sondern auch hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung. **Robert Kirstein** befasst sich damit, wie sprachliche und konzeptuelle Ambiguität von Helden miteinander in Bezug gesetzt werden können. Eine ähnliche Wechselbeziehung fokussiert der Beitrag von **Lena Linne**, der die Figur des Sisyphus in den Blick nimmt, und zwar innerhalb eines Korpus zeitgenössischer englischsprachiger Lyrik. Gemeinsam ist diesen Gedichten die narrative (Um)Gestaltung des antiken Mythos, die in der Ambiguität der Heldenfigur wie auch in der ambivalenten Beurteilung ihrer Bestrafung resultiert. Im anschließenden Beitrag geht es **Steffen Röhrs** darum zu zeigen, wie der Figur des Soldatenhelden in Remarques Roman *Der Weg zurück* (1930/31) genutzt wird, um die Ambiguität von subjektivem Kriegserleben und seiner Verbalisierung im Roman zu inszenieren.

Daran anschließend befasst **Hans-Peter Nill** sich mit der Oszillation des Antaeus in Lucans Bürgerkriegsepos *De bello civili*, der sowohl als Held, wie auch als nicht-heroisch und anti-heroisch zu beschreiben ist. Nill geht dabei auch der Frage nach, welche Konsequenzen der Verlust eines eindeutig ‚heroischen‘ Protagonisten für die generische Form des ‚Epos‘ bzw. ‚Heldendichtung‘ im Allgemeinen hat. Damit deutet sich an, dass die Ambiguität des Helden diachron und genre-unabhängig als Mittel auch der literarischen Selbstreflexion eingesetzt wurde und wird. **Christian Bachmann** untersucht die Strategien der Metaisierung und Ambiguität im Genre des Superhelden-Comics seit den 1970er Jahren exemplarisch am Beispiel von Steve Gerbers *Howard the Duck* (1973ff) und verdeutlicht dabei auch, wie sich diese Gattung dadurch neu definiert.

Schließlich steht das Konzept des ambigen Helden im Fokus. Im Beitrag von **Nicolas Potysch** geht es um die Figur des Rinaldo Rinaldini im gleichnamigen Roman von Christian August Vulpius, in der die Ambiguität des ‚Helden‘ vor allem hinsichtlich seiner Darstellung und Wahrnehmung durch andere Figuren innerhalb des Textes aber auch hinsichtlich seiner außertextlichen Rezeption zum Tragen kommt. Hier wird gezeigt, wie die Zuschreibung ‚Held‘,

die Ambivalenz der damit bezeichneten Figur und ‚Erzählen‘ als Modus der Sinnstiftung zu einer Ambiguität des Konzepts ‚Held‘ auf einer außertextlichen Ebene führen. **Angelika Zirker** analysiert die Ambiguität des Mark Antony, der in zwei von Shakespeares Römerdramen als Figur auftritt und dessen Mehrdeutigkeit sich zum einen genau daraus ergibt – man stellt sich die Frage, ob der Mark Antony aus *Julius Caesar* mit dem aus *Antony and Cleopatra* identisch ist – und zum anderen aus dem Widerstreit der Wertungen dieser Figur, die entweder als Cleopatra verfallener Lüstling oder als ehrenwerter Krieger präsentiert wird. Diese Widersprüche bleiben über den Tod des Helden hinaus bestehen und werden nicht aufgelöst.

Wir danken unseren Gutachter*innen, englischen Muttersprachlern sowie dem Graduiertenkolleg 1808 „Ambiguität – Produktion und Rezeption“, insbesondere Matthias Bauer, für die Unterstützung beim Entstehen dieses *Special Issue* – und natürlich der Freiburger Redaktion für die gute Betreuung.

1 S. auch OED, „hero, n.“: „1. A man (or occasionally a woman) of superhuman strength, courage, or ability“ und „4. The central character or protagonist (often, but esp. in later use not necessarily, male) in a story, play, film, etc.; esp. one whom the reader or audience is intended to support or admire.“

2 Zum möglichen Einfluss Carlyles auf Whitmans Helden-Konzept, siehe Smith. Zu Carlyle, siehe Bauer/Ebert in diesem Heft. Die Verbindung zu Whitman wird z.B. auch im Blog <http://www.hazelandwren.com/2015/what-were-reading-brand-new-ancients/> bemerkt.

3 Siehe dazu auch die Beiträge von Einhaus sowie Hall/Plain in Korte/Lethbridge.

4 Zum Zusammenspiel von Ambiguität und Ambivalenz, siehe die Beiträge in Bauer u.a., *Ambivalenz* 15-16.

5 Zur Ambivalenz in Unterscheidung von Ambiguität, s. Bauer/Berndt/Meixner sowie Ziegler.

6 In ähnlicher Weise ist Kortes Beobachtung zu bewerten, wenn sie über Geheimagenten schreibt, dass es sich dabei um „prekäre, ambige und bisweilen dubiose Helden“ (7) handele. Die Vermischung der Beschreibungskategorien zeigt in besonderer Weise die Notwendigkeit einer Bestimmung der Ambiguität des Helden auf.

7 Vgl. beispielsweise Reh, der als einzige Protagonistin, der es gelänge sich selbst zu verwirklichen, Lessings Minna von Barnhelm anführt, der dies auch nur deshalb gelänge, weil ihre Selbstverwirklichung durch etwas definiert ist, „was die von der männlichen Vorstellungswelt bestimmte bürgerliche Gesellschaft bis heute als die naturgegebene Aufgabe der Frau angesehen hat“ (Reh 93). Für Beyer ist sogar, „was jeweils als ‚Heldin‘ gelten kann, [...] stets am Mann orientiert“ (148).

8 Siehe dazu auch Lethbridge.

9 Siehe dazu die Veröffentlichungen des Graduiertenkollegs 1808, etwa Bauer u. a., „Dimensionen“; Winter-Froemel/Zirker; Bauer u.a., *Ambivalenzen*.

10 Ebenso wenig geht es um die „Polysemie“ des Konzepts; siehe dazu Korte, „Konzeptionen“ 13. Doch auch Korte spricht letztlich nicht von der Ambiguität des Helden, auch wenn bei

ihr vom „Heroische[n] zwischen Bestimm- und Unbestimmbarkeit“ die Rede ist: „In der Tat scheint gerade im Oszillieren zwischen Bestimm- und Unbestimmbarkeit sowie in der Ambivalenz [sic] möglicher Bedeutungen ein besonderes semantisches Potenzial des Heroischen zu liegen“ (13).

11 Siehe dazu insbesondere Potysch sowie Zirker in diesem Band.

12 Siehe dazu das Kapitel „Heathcliff's Ambiguous Nature“ in Ebert.

Literatur

Aristoteles. *Poetik*. Übers. Arbogast Schmitt. Werke in deutscher Übersetzung: Band 5. Berlin: Akademie Verlag, 2008.

Bauer, Matthias. *Das Leben als Geschichte. Poetische Reflexion in Dickens' „David Copperfield“*. Köln: Böhlau, 1991.

Bauer, Matthias; Joachim Knappe; Peter Koch; Susanne Winkler. „Dimensionen der Ambiguität.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 7-75.

Bauer, Matthias, Frauke Berndt; Sebastian Meixner (Hg.). *Ambivalenz in Sprache, Literatur und Kunst. Ambivalence in Language, Literature, and Art*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

Beyer, Karen. „Schön wie ein Gott und männlich wie ein Held.“ *Zur Rolle des weiblichen Geschlechtscharakters für die Konstituierung des männlichen Aufklärungshelden in den frühen Dramen Schillers*. Stuttgart: M und P, Verl. für Wissenschaft und Forschung, 1993.

Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Hg. Pauline Nestor. London: Penguin, 2003.

Delbrück, Hansgerd. „Held.“ *Metzler Literaturlexikon: Begriffe und Definitionen*. Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990: 192-193.

Dickens, Charles. *David Copperfield*. 1850. Hg. Nina Burgis; Einl. Andrew Sanders. Oxford: Oxford UP, 1997.

Ebert, Lisa. *Ambiguity in Emily Brontë's Wuthering Heights*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, [erscheint 2020].

Eder, Jens. „Antiheld.“ *Metzler Literatur Lexikon. Dritte, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl.* Hg. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, 2007: 30.

Einhaus, Ann-Marie. „Death of the Hero? Heroism in British Fiction of the First World War.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 85-99.

Hall, Lucy und Gill Plain. „Unspeakable Heroism. The Second World War and the End of the Hero.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 117-133.

Kafka, Franz. „Josefine, die Sängerin.“ *Dichtung und Welt, Beilage zur „Prager Presse“*. Ostern 1924. IV-VII.

Köpke, Wulf. „Die emanzipierte Frau in der Goethezeit und ihre Darstellung in der Literatur.“ *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hg. Wolfgang Paulsen. Bern: Francke, 1979: 96-110.

Koneffke, Jan. *Ein Sonntagskind*. Berlin: Galiani, 2015.

Korte, Barbara. „Konzeptionen des Heroischen bei Shakespeare.“ *Shakespeare-Jahrbuch* 152 (2016): 11-29.

---. *Geheime Helden. Spione in der Populärkultur des 21. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017.

Lanchester, John. *The Wall. A Novel*. New York: Norton, 2019.

Lethbridge, Stefanie. „Negotiating Modernity, Modernising Heroes. Heroes and Heroines in Gothic and Sensation Fiction of the long Nineteenth Century.“ *Heroes and Heroism in British Fiction since 1800*. Hg. Barbara Korte und Stefanie Lethbridge. London: Palgrave Macmillan, 2017: 31-45.

Reh, Alert M. „Wunschbild und Wirklichkeit. Die Frau als Leserin und als Heldin des Romans und des Dramas der Aufklärung.“ *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hg. Wolfgang Paulsen. Bern: Francke, 1979: 82-95.

Schlegel, Johann Elias. *Theatralische Werke*. Kopenhagen: Mummie 1747.

von See, Klaus. „Was ist Heldendichtung?“ *Europäische Heldendichtung*. Hg. Klaus von See. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978: 1-38.

Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Hg. R. A. Foakes. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

Smith, Fred Manning. „Whitman's Poet-Prophet and Carlyle's Hero.“ *PMLA* 55.4 (1940): 1146-1164.

Tempest, Kate. *Brand New Ancients*. London: Picador, 2013.

Thomas, M. Wynn. *Transatlantic Connections. Whitman U.S., Whitman U.K.* Iowa City: U of Iowa P, 2005.

Weigel, Sigrid. „Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen.“ *Die Verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hg. Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1983: 138-152.

Winter-Froemel, Esme und Angelika Zirker. „Ambiguity in Speaker-Hearer-Interaction. A Parameter-Based Model of Analysis.“ *Ambiguity: Language and Communication*. Hg. Susanne Winkler. Berlin: de Gruyter, 2015: 283-339.

Ziegler, René. „Ambiguität und Ambivalenz in der Psychologie. Begriffsverständnis und Begriffsverwendung.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 158 (2010): 125-171.