

Heldennarrative

VON [STEFAN TILG](#), [ACHIM AURNHAMMER](#) UND [GEORG FEITSCHER](#)

VERSION 1.0 | ZULETZT BEARBEITET AM 28. OKT. 2021

INHALT

1. Einleitung
2. Plot
3. Fallbeispiel zur heroischen Plotstruktur: Das Mwindo-Epos
4. Figur
5. Fallbeispiel zur admirativen Identifikation: Harriet Beecher Stowe: ‚Uncle Tom’s Cabin‘
6. Ausblick und Forschungsdesiderate
7. Einzelnachweise
8. Ausgewählte Literatur
9. Abbildungsverzeichnis
Zitierweise

1. Einleitung

In den Medien und der Populärkultur ist die Rede von „Heldengeschichten“ omnipräsent, und auch die jüngere Forschung erkennt „Heldennarrativen“ eine zentrale Rolle in [Heroisierungsprozessen](#) zu.^[1] In der Erzähltheorie spielen [Helden](#) (es sei denn im schwachen Sinn als „Protagonist“) und das Heroische jedoch nur eine marginale Rolle. Das ist einerseits bedauerlich, bietet andererseits aber eine Möglichkeit, dieses Thema neu zu besetzen.

Die ergiebigsten erzähltheoretischen Kategorien, mit denen das Heroische gefasst werden kann, sind Handlung/Plot und Figur. Im einen Fall geht es um typische Plotstrukturen bzw. Erzählsequenzen, im andern um die narrative Entfaltung von Figuren, insbesondere um ihren sich darin zeigenden ethischen Modellcharakter. Natürlich bedingen sich Plot und Figur gegenseitig: kein Plot ohne Figuren und keine Figuren ohne Plot.

Im Folgenden werden verschiedene narratologische Ansätze zur Beschreibung heroischer Figuren und Plotstrukturen – darunter insbesondere Hans Robert Jauß’ Begriff der Identifikationsmuster sowie Patrick Hogans Modellierung ‚heroischer Plotstrukturen‘ – zusammengefasst und ihre analytische Kraft anhand von Fallbeispielen illustriert.

2. Plot

Ein einflussreicher Ansatz zur Herausarbeitung typischer Plotstrukturen stammt aus der Märchenforschung und ist insbesondere mit Wladimir Propps *Morphologie des Märchens* (russ. 1928) verbunden.[2] Propp unterscheidet 31 Handlungselemente (z. B. „Der Held und sein Kontrahent wettstreiten in einem Kampf“, „der Held oder die Heldin wird mit einem Partner belohnt“), die zwar nicht immer alle realisiert sein müssen, die aber immer in der gleichen Reihenfolge vorkommen. Propps Ansatz ist allerdings sehr spezifisch auf (russische) Märchenhelden zugeschnitten und beschränkt sich weitgehend auf die Beschreibung von erzählimmanenten formalen Strukturen.

Joseph Campbell erhebt in *Der Heros in tausend Gestalten* (engl. 1949) einen universalen Anspruch.[3] Durch den interkulturellen Vergleich von Mythen, Märchen, Literatur, religiösen Erzählungen und Träumen sowie unter Heranziehung von psychoanalytischen Versatzstücken kommt er zu seiner Idee eines archetypischen ‚Monomythos‘, der aus einer ‚Heldenreise‘ besteht. In größter Vereinfachung handelt es sich bei dieser Heldenreise um einen Dreischritt von 1) Trennung von der Gemeinschaft und der alltäglichen Welt; 2) Abenteuer und Heldentaten in einer dem Alltag enthobenen Welt; 3) Rückkehr in die Gemeinschaft, der der Held aufgrund seiner außerordentlichen Erfahrungen etwas zu geben und zu sagen hat. Letztlich ist der Held des Monomythos eine Allegorie auf das Potenzial unseres eigenen Bewusstseins und unsere schlummernden Fähigkeiten, durch außerordentliches Tun erlösend zu wirken – hier schließt die populäre Selbsthilfeliteratur[4] ebenso wie die heute besonders in Amerika florierende psychologische *heroism science* an.[5] Campbells Buch ist auf eine schwer verdauliche Weise populärwissenschaftlich und esoterisch. Dass die Heldenreise in ihrem Grundschema aber ein narratives Erfolgsrezept ist, lässt sich aufgrund der regen Rezeption von Campbell u. a. in der Filmindustrie kaum bestreiten.

Anschlussfähiger ist ein neuerer Ansatz von Patrick Hogan, den er in seinem Buch *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories* (2011) entwickelt.[6] Durch den Vergleich einer Vielzahl von literarischen und filmischen Erzählungen aus aller Welt ergeben sich für ihn drei besonders erfolgreiche, prototypische Plot-Schemata: der heroische Plot, der Opfer-Plot (im Sinn eines Sühneopfers für eine unerklärliche Strafe/Plage) und der romantische Plot. Unter Rückgriff auf die moderne kognitionswissenschaftliche Emotionsforschung argumentiert Hogan, dass jedes dieser Schemata mit ein bis zwei Grundemotionen verbunden ist: Ehre und Zorn im Fall des heroischen Plots, Hunger und Angst im Fall des Opfer-Plots sowie (Paar-)Bindung und sexuelles Begehren im Fall des romantischen Plots. Der heroische Plot steht politischen Identitätsbildungen und Ideologien am nächsten, der Opfer-Plot religiösen Identitätsbildungen und Ideologien, während der romantische Plot tendenziell größeren Gruppenidentitäten und -ideologien kritisch gegenübersteht (vielfältige Mischformen werden anerkannt). Diese narrativen Prototypen sind letztlich anthropologisch-pragmatisch fundiert durch die global ähnlichen Bedürfnisse von Geschichtenerzählern, ihre Geschichten für ein größeres Publikum interessant und relevant zu machen. Im Unterschied zu Theoretikern wie Propp und Campbell geht es Hogan bei der Betrachtung von Einzelwerken aber nicht nur darum, von ihnen zu abstrahieren und ein allgemeines Schema hinter ihnen zu finden, sondern mindestens genauso sehr, die kulturell, soziologisch und individuell bedingten Ausformungen und Abweichungen herauszuarbeiten, um daraus interpretatorische Schlüsse zu ziehen. Der Prototyp dient also nicht als Selbst- und Endzweck, sondern als eine Folie, vor deren Hintergrund sich Besonderheiten klarer erkennen lassen (vgl. unten das Beispiel zum

Mwindo-Epos).

Für den heroischen Plot ist es nach Hogan charakteristisch, dass er den Helden in Bezug zu einer Ingroup, der er selbst angehört, und einer in der Regel feindlich gesinnten Outgroup setzt. Innerhalb seiner Gemeinschaft/Ingroup strebt der Held Ehre als Anerkennung an (Zorn kommt bei schweren Ehrverletzungen innerhalb der Ingroup dazu; man denke nur an die *Ilias* mit dem Konflikt zwischen Agamemnon und Achilleus). Gegenüber der Outgroup sucht der Held ebenfalls Ehre zu erlangen, hier jedoch durch Dominanz über die Outgroup. In beiden Fällen geht es also um ein sozial vermitteltes Selbstwertgefühl. Durch die Ingroup/Outgroup-Struktur zerfällt der heroische Plot typischerweise in zwei Erzählsequenzen: zum einen in die Usurpations-Sequenz in der Ingroup (z. B. einem rechtmäßigen Thronfolger wird die Herrschaft verwehrt, er geht ins Exil usw.), zum anderen in die von der Outgroup ausgehende Bedrohungs-Sequenz (z. B. ein Land wird durch die Invasion einer feindlichen Armee bedroht). Oft sind beide Sequenzen so miteinander verflochten, dass die Bedrohungssequenz die Auflösung der verfahrenen Usurpationssequenz mit sich bringt (z. B. der exilierte Thronfolger kommt als der Retter seines bedrohten Landes zurück und besiegt die Feinde). Am Ende hat der Held bzw. haben die Helden Anerkennung in der Ingroup und Dominanz über die Outgroup erlangt. Optional kann noch ein Epilog hinzukommen, der als Buße für das von den Helden verursachte Leid und als empathische Anerkennung für die ‚Feinde‘ verstanden werden kann, sei es, dass Hektor am Ende der *Ilias* ein Begräbnis bekommt, sei es, dass der Held wie im Gilgamesch-Epos einen Läuterungsprozess durchmacht, der seine Exorbitanz mildert und ihn zu einem maßvollen Herrscher macht.

Hogan entwickelt seine Beschreibung des heroischen Plots v. a. an bedeutenden Werken der Weltliteratur, wendet die Grundgedanken aber z. B. auch für seine Analyse der narrativen Konstruktion von Nationalismus bzw. allgemein politischen Ehrgemeinschaften an (*Understanding Nationalism*, 2009[7]), die viele faktuale Erzählungen einschließt. Das Modell könnte in seinen Grundelementen also auch außerhalb der Literaturwissenschaft interessant sein. Es lohnt sich jedenfalls, über das Heroische als ein narratives Phänomen im Spannungsfeld von Ehre (+/- Zorn), Ingroup und Outgroup nachzudenken.

3. Fallbeispiel zur heroischen Plotstruktur: Das Mwindo-Epos

Der von Hogan beschriebene Grundtypus eines heroischen Plotmusters, das sich kulturübergreifend wiederfindet, dabei aber je kulturspezifische Abwandlungen erfährt, lässt sich am Beispiel des Mwindo-Epos aus Zentralafrika erläutern. (Hogan selbst führt dieses Epos als Beispiel an.[8]) Im Volk der Nyanga wurde das kaum zu datierende Mwindo-Epos von Geschichtenerzählern und „Barden“ über Generationen mündlich tradiert. In den 1950er Jahren zeichnete ein europäischer Ethnograph eine Variante des Epos auf und veröffentlichte sie in englischer Übersetzung.[9] Das Epos erzählt die Geschichte des kindlichen Helden Mwindo, der von seinem Vater zunächst ins Exil gezwungen wird, der dann jedoch den Vater entmachtet, seine Nachfolge als Anführer des Dorfes antritt und sich schließlich von einem unreifen Angeber zu einem weisen und gütigen Herrscher entwickelt.

Am Beginn der Handlung steht folglich eine Usurpationssequenz im Sinne Hogans: Die rechtmäßige Herrschaftsfolge wird gestört, indem der Dorfführer Shemwindo seinen erstgeborenen Sohn Mwindo zu töten versucht und ihn, als dies mehrfach scheitert, aus dem

Dorf vertreibt. Die Abenteuer und Prüfungen, die der mit magischen Kräften ausgestattete Mwindo im Exil, während der Rückkehr ins Dorf und bei der Verfolgung seines Vaters bestehen muss, nehmen einen Großteil der Erzählung ein. Die eingeflochtenen Gesänge Mwindos verdeutlichen, dass der Held nicht zuletzt nach der Anerkennung seiner heimischen Ingroup strebt, denn er prahlt darin mit seinen Taten und Siegen über zahlreiche Gegner, die sich ihm in den Weg stellen. Diese Überheblichkeit artikuliert sich besonders in einigen Versen, die der Held dutzendfach wiederholt und variiert: „You are powerless against Mwindo. / For Mwindo is the Little-one-just-born-he-walked. / Shemwindo gave birth to a hero.“^[10] Der Machtkonflikt erfährt seine Auflösung, indem Mwindo das Dorf mitsamt seiner Einwohner vernichtet und wieder zum Leben erweckt, dann seinen Vater bis in die Unterwelt verfolgt und von dort ins Dorf zurückbringt. Die Weisen des Dorfes beschließen, das Herrschaftsgebiet zwischen Mwindo und Shemwindo aufzuteilen, um künftige Konflikte zwischen den beiden zu vermeiden – dabei handelt es sich, wie die Dorfweisen selbst kommentieren, im Sinne der Herrschaftsfolge weniger um eine ideale als eine pragmatische Lösung, die den Stolz und die Eifersucht der beiden Anführer in Rechnung stellt.^[11]

An die Usurpationssequenz schließt ein weiterer Erzählstrang an, der das von Hogan identifizierte Muster der Bedrohungssequenz variiert. Mwindo, nun Anführer seines Dorfes, schickt einen Trupp Pygmäen zur Schweinejagd in das nahegelegene Gebiet des Drachens Kirimu. Als dieser wutentbrannt die Pygmäen frisst, beschließt Mwindo gegen den Rat seines Vaters, den Drachen zu töten und seine Leiche triumphal zurück ins Dorf zu tragen. Es ist also in diesem Fall der Held Mwindo selbst, der den Konflikt mit dem äußeren Gegner provoziert und anschließend durch das gewaltvolle Erreichen von Dominanz wieder auflöst. Der mühelos errungene Sieg über den Drachen verschafft Mwindo eine weitere Gelegenheit, sich sowohl vor der Dorfgemeinschaft als auch gegenüber den Göttern und Naturwesen mit seinen Taten zu brüsten. Der Held hat damit die Anerkennung sowohl der Ingroup als auch der Outgroup erlangt.

Doch bricht die Erzählung an dieser Stelle nicht ab, sondern endet mit einem Epilog, in dem Mwindo gezwungen wird, seine heroische Überheblichkeit abzulegen. Schon im Plot der Bedrohungssequenz wird auf einen finalen Konflikt vorausgedeutet: Als Mwindo den Drachen ins Dorf zurückbringen lässt, warnen drei Dorfbewohner Mwindo vor der Maßlosigkeit seiner Taten – „[...] he who has killed this one cannot fail to kill one of his relatives“^[12] – und werden dafür wie zur Bestätigung von Mwindo getötet. Für seine hitzigen Taten wird Mwindo nun bestraft: Es stellt sich heraus, dass der Drache mit dem Gewittergott Nkuba verbündet war, der zuvor Mwindo noch bei der Verfolgung Shemwindos unterstützt hatte, nun aber vom Helden Buße für den Mord am Drachen verlangt. Nkuba entführt Mwindo in den Himmel zu den Göttern des Regens, des Mondes, der Sonne und der Sterne, die Mwindo seinen Hochmut vorwerfen und ihm furchtbare Qualen zufügen:

Nkuba seized Mwindo; he climbed up with him to Rain. When Rain saw Mwindo, he told him: „You, Mwindo, never accept being criticized; the news about your toughness, your heroism, we surely have heard the news, but over here, there is no room for your heroism.“ Rain fell upon Mwindo seven and seven times more; he had Hail fall upon him, and he soaked him thoroughly. Mwindo said: „This time I am in trouble in every way.“ Nkuba lifted Mwindo up again; he had him ramble across Moon’s domain. When Moon saw Mwindo, he pointed at him: „This time the news was given us that you were tough, but here in the sky there is no room for your pride.“

Moon burned Mwindo's hair; [...].

Nkuba lifted Mwindo up again; he went and climbed up with him to the domain of Sun. When Sun saw Mwindo, he harassed him hotly; Mwindo lacked all means of defense against Sun [...].[\[13\]](#)

Konfrontiert mit der Macht der Götter muss Mwindo einsehen, dass seinem Heldenmut und seinem Stolz Grenzen gesetzt sind („over here, there is no room for your heroism“; „here in the sky there is no room for your pride“). Nach einem Jahr der Qualen erlauben die Götter Mwindo, zur Erde zurückzukehren, doch unter der Bedingung, dass er nie wieder ein Tier töten dürfe.[\[14\]](#) Der geläuterte Mwindo erweist sich nach seiner Rückkehr ins Dorf als ein reifer und demütiger Herrscher. Er gibt seiner Dorfgemeinschaft neue Regeln, die auf gegenseitiger Anerkennung und Respekt basieren: „Accept the chief; fear him; may he also fear you.“[\[15\]](#)

Die Moral der Erzählung wird vom Erzähler abschließend noch einmal expliziert, indem er vor den Gefahren heroischer Selbstüberschätzung warnt: Weil kein Held unbesiegbar sei, sei es wichtig, Großmut zu beweisen, statt nur Härte zu zeigen:

Heroism be hailed! But excessive callousness either pushes a man into a great crime or brings him a great one, which (normally) he would not have experienced. [...] Even if a man becomes a hero (so as) to surpass the others, he will not fail one day to encounter someone else who could crush him, who could turn against him what he was looking for.[\[16\]](#)

Der kurze *epilogue of suffering*, in dem Mwindo für seine herzlose Gewalt bestraft wird und zu einem würdigen Anführer reift, erweist sich damit als Schlüsselstelle: Mwindos Gewalt und sein heldischer Stolz erscheinen nur tolerabel, solange die soziale Ordnung durch den Herrschaftskonflikt gestört ist (Usurpationssequenz). Doch spätestens mit seiner Machtübernahme muss der neue Herrscher lernen, die Hybris der eigenen Unfehlbarkeit aufzugeben und eine friedfertige, respektvolle Haltung anzunehmen (Bedrohungssequenz und Buße-Epilog).

Wie Hogan postuliert, sind es gerade die Abweichungen vom idealtypischen (heroischen) Plotmuster, die sich als informativ erweisen und die Charakteristika der Erzählung sowie ihrem kulturellen Kontext erhellen. So ergreift im Mwindo-Epos kein ‚Usurpator‘ unrechtmäßig die Macht, vielmehr ist es der Dorfführer selbst, der eine geordnete Nachfolge verhindert. Auch folgt die Bedrohungssequenz auf den Usurpationsplot und ist nicht mit diesem verflochten; sie dient hier also nicht dazu, Mwindo Gelegenheit zu geben, sich vor der Ingroup zu profilieren und sich gegen den ‚Usurpator‘ durchzusetzen, sondern demonstriert vielmehr Mwindos mangelnde Herrscherqualitäten, als er bereits sein Amt als Dorfführer angetreten hat. Denn es ist Mwindo selbst, der den Konflikt mit dem Drachen unnötig provoziert, und der kurze, einseitige Kampf zwischen beiden erscheint wenig heroisch. Diese Variationen des heroischen Plotmusters lassen das Mwindo-Epos als Narrativ erscheinen, in dem sich eine ambivalente Haltung der Nyanga-Kultur gegenüber Heldenfiguren wie auch ein prononciertes Misstrauen gegenüber Herrschern artikuliert.[\[17\]](#)

4. Figur

Einen guten Ausgangspunkt für die Untersuchung des von Figuren ausgehenden ‚heroischen Appells‘ bildet Hans Robert Jauß' Klassiker der Rezeptionsästhetik *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982).^[18] Nach Jauß ist die Erfahrung von Kunst „Selbstgenuss im Fremdgenuss“, d. h. Möglichkeiten und Freiräume des eigenen Ichs werden durch die Erfahrung des Anderen in der Kunst aufgezeigt und freigelegt. Eine Grundlage für diesen Selbstgenuss im Fremdgenuss ist die ästhetische Identifikation, insbesondere die Identifikation mit dem „Helden“, womit bei Jauß zunächst allerdings nur der Protagonist einer Geschichte gemeint ist. Von den fünf Mustern der ästhetischen Identifikation, die Jauß unterscheidet, ist eines aber durchaus auf Helden im starken Sinn zugeschnitten, nämlich das „admirative“ Muster. Die Leser bewundern hier eine Figur, die – mit Aristoteles gesprochen – besser ist als wir, über uns steht, zu der wir aufschauen können.

Bei allen Identifikationsmustern unterscheidet Jauß positive/„progressive“ (zu größerer Freiheit und Entfaltung des eigenen Ichs führende) und negative/„regressive“ (zu größerer Unfreiheit und Beschränkung des eigenen Ichs führende) Konsequenzen der Identifikation für das eigene Denken und Handeln der Rezipienten. Im Fall der „admirativen Identifikation“ können die Rezipienten dem bewunderten Helden kreativ „nachfolgen“ (*aemulatio*), ihn aber auch bloß kopierend „nachahmen“ (*imitatio*) – natürlich immer mit den jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln. Sie können sich lernend an ihm als Vorbild orientieren, aber sich auch bloß eskapistisch von ihm unterhalten lassen. Auf gesellschaftlicher Ebene ist die admirative Identifikation ein bedeutender Faktor für die Bildung von Normen aller Art, von Moden, Geschmäckern, den gepflegten Traditionen von Erinnerungsgemeinschaften usw. Mit Jauß lässt sich die Heldenfigur als Sozialfigur verstehen: Die Bewunderung von Figuren wie Goethes Werther, die den Nerv der Zeit treffen, kann z. B. das Fanal einer ganzen Jugendbewegung werden. Helden-Kanons wie die Schweizer Helden um Wilhelm Tell können nationales Bewusstsein definieren. Umgekehrt kann die Fortentwicklung gesellschaftlicher Normen die Bewunderung alter Helden absterben lassen und neue Helden etablieren, so z. B. bei der Ablöse der Haudengen der germanischen Heldenepik durch die kultivierteren Helden des höfischen Romans im 12. Jahrhundert.

Inwiefern ist das narrativ? Jauß gibt wie selbstverständlich literarische Beispiele und nennt den hier relevanten Abschnitt auch „Versuch über den literarischen Helden“, geht aber nicht darauf ein, ob es einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen ästhetischer Identifikation und Narrativität gibt. Wir meinen, es gibt ihn, denn Identifikation, jedenfalls im admirativen Muster, ist im weitesten Sinn immer auf ein normatives Handeln/Denken bezogen, und dieses Handeln/Denken muss sich erst einmal narrativ entfalten, um anschaulich und begreifbar zu werden – wir müssen die Geschichte von Werther kennen und verstehen, wie er in bestimmten Situationen handelt und denkt, um uns mit ihm identifizieren zu können.

Diese Funktion von Heldenfiguren als ethisches Modell, dem die Rezipienten auf verschiedene Weise nachfolgen oder die Nachfolge verweigern können, findet sich zugespitzt in krisenhaften Situationen innerhalb von Erzählungen, z. B. in wichtigen Entscheidungssituationen, die ihrerseits genuin zeitlich-narrativ aufgebaut sind („Was wird er/sie tun?“, aber auch: „Was würde ich in dieser Situation tun?“). Ausgehend von solchen Schlüsselmomenten kann man Jauß' Modell dahingehend verfeinern, dass „Identifikation“ auf zwei verschiedenen Ebenen angesetzt wird. Einzelne Schlüsselmomente, die starke affektive

Bewunderung für individuelles Handeln hervorrufen (Ebene 1), werden durch die übergreifende narrative Profilierung von Biographie und Moral der Figur (Ebene 2) reflexiv beglaubigt. Durch diese Verstetigung der Bewunderung kann die Figur eine dauerhafte heroische Bindungskraft entwickeln, die sie als Bezugspunkt von Wertegemeinschaften geeignet macht. (Vgl. unten das Beispiel aus *Onkel Toms Hütte*.)

Unter der Perspektive der Kategorie „Figur“ lässt sich also zusammenfassen, dass Heldennarrative einen starken, von der erzählerischen Entfaltung der (Sozial-)Figur ausgehenden normativen Anspruch an das Publikum erheben und es damit zu Nachfolge-Entscheidungen provozieren.

5. Fallbeispiel zur admirativen Identifikation: Harriet Beecher Stowe: ‚Uncle Tom’s Cabin‘

Unsere Theorie zur heroischen Wirkung narrativ entfalteter Figuren möchten wir an zwei Schlüsselszenen in Harriet Beecher Stowes Roman *Uncle Tom’s Cabin* (1852) erproben.^[19] Der Roman schildert mit starkem Wirklichkeitsbezug (er enthält viele faktuale Elemente – etwa die legendäre Flucht von Harriet Tubman, einer bedeutenden Protagonistin des Abolitionismus) die grausame Unterdrückung der schwarzen Sklaven in den Südstaaten am Vorabend des amerikanischen Bürgerkriegs. Hintergrund ist die Strafverschärfung bei Fluchthilfe und die gesetzlich vorgeschriebene Rückführung von Sklaven, die in die Nordstaaten geflüchtet sind. Geschildert wird die unmenschliche Behandlung von Sklaven, deren Familien getrennt, die ausgebeutet, misshandelt und wie Warengüter gehandelt werden. In zwei Schlüsselszenen heroischen Handelns stellt der Roman die Leser vor die Entscheidung, dieses Handeln nach- oder mitzuvollziehen oder eine Identifikation abzulehnen.

In *Uncle Tom’s Cabin* flieht die Sklavin Eliza Harris vor dem Sklavenhändler Haley, der ihren fünfjährigen Sohn Harry gekauft hat. Das Kapitel *The Mother’s Struggle* präsentiert die Entscheidung Elizas zur Flucht, um ihren Sohn zu behalten. Die Entscheidungssituation setzt mit einer Universalisierung der mütterlichen Liebe ein:

But stronger than all was maternal love, wrought into a paroxysm of frenzy by the near approach of a fearful danger. Her boy was old enough to have walked by her side, and, in an indifferent case, she would only have led him by the hand; but now the bare thought of putting him out of her arms made her shudder, and she strained him to her bosom with a convulsive grasp, as she went rapidly forward.^[20]

Die Verbindung zum Leser stellt der christliche Gottesanruf („Lord, help! Lord, save me!“) aus dem Mund Elizas dar, der als impliziter Appell an die christliche Leserschaft dient, in der Sklavin Eliza nicht nur ein Geschöpf Gottes, sondern eine praktizierende Christin zu sehen – und sich selbst in ihr wiederzuerkennen.

She wondered within herself at the strength that seemed to be come upon her; for she felt the weight of her boy as if it had been a feather, and every flutter of fear seemed to increase the supernatural power that bore her on, while from her pale lips burst forth, in frequent ejaculations, the prayer to a Friend above – „Lord, help! Lord, save me!“

If it were your Harry, mother, or your Willie, that were going to be torn from you by a brutal trader, to-morrow morning, – if you had seen the man, and heard that the papers were signed and delivered, and you had only from twelve o'clock till morning to make good your escape, – how fast could you walk? How many miles could you make in those few brief hours, with the darling at your bosom, – the little sleepy head on your shoulder, – the small, soft arms trustingly holding on to your neck?[21]

Die Schlüsselszene wird durch eine explizite Anrede an die Leserin als Entscheidungssituation, als buchstäbliche Krise inszeniert und markiert. Die Leserin als „mother“ wird selbst vor die Wahl Elizas gestellt, ja gezwungen, sich in die Figur Elizas hineinzusetzen. Dazu trägt eine Affektpoetik bei, die stark auf Wiederholungsmomente setzt.

So bestimmt die Leseranrede ein repetitiver Einsatz des Personalpronomens 2. Person Singular (elffach), zwei Mal durch Kursivierung hervorgehoben, zum andern die detaillierte *expositio* der Situation, also ein anschauliches Schildern („kleine sanfte Arme um den Hals“), zum dritten wird die Entscheidungssituation zeitlich verdichtet und dramatisiert („knapper Zeitraum zwischen 12 Uhr und nächsten Morgen“, „Kaufvertrag unterzeichnet und ausgehändigt“); jeglicher Hinweis auf mögliche Alterität unterbleibt (Mutter, Rasse, soziale Klasse), ausschließlich universale Egalität wird behauptet: An keiner Stelle ist hier von einem Gesetzesbruch die Rede, den die Flucht Elizas (nicht nur innerhalb der fiktionalen Romanwelt, sondern zeitgenössisch auch faktual) darstellt. Vielmehr wird der Leserin/Mutter in emphatisch-konjunktivischer Du-Anrede nahegelegt, die Flucht sei nicht nur die einzig richtige, sondern auch die einzig mögliche Handlung einer christlichen Mutter. Ein transgressives Handeln, ein christlich legitimerter Gesetzesbruch, wird somit als die einzige menschliche Entscheidung nahegelegt.

Auf ihrer Flucht gelangt die Mutter Eliza schließlich an den Fluss Ohio, dessen andere Seite die Freiheit bedeutet. Ein figuraler Vergleich aus der Sicht Elizas vergleicht den Fluss Ohio mit dem Jordan und ruft damit eine biblische Präfiguration auf, nämlich Josuas Überquerung des Jordan, bei dem das Volk Israel durch ein Wunder Gottes – die Wasser des Jordan weichen zurück – das rettende Ufer des verheißenen Landes trockenen Fußes erreicht.

An hour before sunset, she entered the village of T-, by the Ohio river, weary and foot-sore, but still strong in heart. Her first glance was at the river, which lay, like Jordan, between her and the Canaan of liberty on the other side.[22]

Als Eliza den Verfolger hinter sich weiß, nimmt sie todesmutig ihren Sohn an sich und springt mit ihm im Arm über die Eisschollen des Flusses Ohio. Die Schilderung vergegenwärtigt die Entscheidung („dreadful moment“, „that terrible moment“) und heroisiert sentimental die todesmutige Kühnheit Elizas, die mit blutigen Füßen das rettende Ufer erreicht:

A thousand lives seemed to be concentrated in that one moment to Eliza. Her room opened by a side door to the river. She caught her child, and sprang down the steps towards it. The trader caught a full glimpse of her just as she was disappearing down the bank; and throwing himself from his horse, and calling loudly on Sam and Andy, he was after her like a hound after a deer. In that dizzy moment her feet to her scarce seemed to touch the ground, and a moment brought her to the water's edge. Right on behind they came; and, nerved with strength such as God gives only to the desperate, with one wild cry and flying leap, she vaulted sheer over the turbid current

by the shore, on to the raft of ice beyond. It was a desperate leap – impossible to anything but madness and despair; and Haley, Sam, and Andy, instinctively cried out, and lifted up their hands, as she did it.

The huge green fragment of ice on which she alighted pitched and creaked as her weight came on it, but she staid there not a moment. With wild cries and desperate energy she leaped to another and still another cake; – stumbling – leaping – slipping – springing upwards again! Her shoes are gone – her stockings cut from her feet – while blood marked every step; but she saw nothing, felt nothing, till dimly, as in a dream, she saw the Ohio side, and a man helping her up the bank.[23]

Durch das Setting – der Sklavenhändler Haley mit den schwarzen Sklaven Sam und Andy, die ihm bei der Verfolgung der flüchtigen Eliza helfen sollen, als Zuschauer der Flucht über das Eis – legt die Szene die identifikatorische Rezeption mit der Fliehenden Eliza nahe.

Indem sogar die Antagonisten instinktiv Anteil nehmen, zeigt sich die affizierende Kraft der Szene, die durch die interne, vorgeschaltete Rezeption aber über die Identifikation hinausgeht und in Bewunderung umschlägt. Die gedehnte Beschreibung durch aneinandergereihte Partizipien, Elizas Selbstgefährdung (,ohne Schuhe, ohne Strümpfe') vermittelt aber zwischen ästhetischer Nähe und Distanz. Die Ankunft am rettenden Ufer, die eine ‚helfende Hand‘ erleichtert, greift die biblische Präfiguration der Szene auf. Kein Wunder, dass diese typologisch aufgeladene Romanepisode mit Zuschauern immer wieder illustriert und durch die bildkünstlerische Rezeption zusätzlich heroisch aufgeladen wurde (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: George Cruikshank: Eliza Crosses the Ohio on the Floating Ice



George Cruikshank: Eliza Crosses the Ohio on the Floating Ice

Illustration in der britischen Ausgabe von *Uncle Tom's Cabin* (London 1852, Band 1, gegenüber S. 51).

Quelle: Scan von Philip V. Allingham für [Victorian Web](#)

Lizenz: wissenschaftliche Nutzung gestattet

Inwieweit passen die Kategorien der Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden, wie positioniert sich Leserin zur Heldin? Beide Romanszenen laden den Leser zu Identifikation mit dem heroischen Handeln ein, die aber auf einem unterschiedlichen Verhältnis zur heroisch handelnden Figur beruht. Während Elizas Entscheidung zur Flucht (nach Jauß) narrativ auf die assoziativ-sympathetische Modalität der Identifikation zielt (Sich-Versetzen in die Rolle aller anderen Beteiligten, Mitleid), wandelt sich die Erzählung nun und verlangt angesichts der nahezu übermenschlichen Flussüberquerung nach einem admirativen Rezeptionsmodus. Dieser jedoch – und darin liegt die Problematik des Interaktionsmusters nach Jauß – löst sich von der ‚Identifikation‘ im engeren Sinne, ohne allerdings die bereits etablierte emotionale

Bindung zur transgressiven, ihr Leben aufs Spiel setzenden Heldin zu kappen, die, im Gegenteil, durch die mutige Flussüberquerung noch verstärkt wird.

Um diese für Heldennarrative typische Sequenz sich steigernder Formen emotionaler Bindung des Rezipienten an einen Helden wiederzugeben, scheint uns ein wirkungs- oder rezeptionsästhetisches Prozess-Modell sinnvoll, das hier am Beispiel von Eliza skizziert werden soll:

In idealtypischen Heldennarrativen findet sich mindestens (1) ein **polarisierender ‚Schlüsselmoment‘**, der als emotionaler Kern die heroische Figur vor eine Entscheidung stellt und das Publikum zu einer Parteinahme zwingt – man denke an Elizas Entscheidung zur Flucht. (2) So formiert sich die Rezeption im unmittelbaren Mitvollzug der heroischen Krisis zunächst als temporäre **Gefühlsgemeinschaft**: Die Überwältigung stellt ein gemischtes Gefühl aus Attraktion und Distanz dar. So mischen sich etwa angesichts von Elizas todesmutiger Flucht über den Ohio im Zuschauer Angst und Bewunderung. (3) Um die momentane Identifikation in eine dauerhafte **Bindungsemotion** zu transformieren, muss die Heroik zusätzlich narrativ, durch biographische und moralische Profilierung der heroischen Figur, beglaubigt werden – so wird z. B. Eliza als gläubige Christin charakterisiert. (4) Indem die affektive Bindung nachträglich rational gestützt wird, formiert sich die Gefühlsgemeinschaft als **Wertegemeinschaft**, im Falle Elizas ist der Leser von der Unmenschlichkeit der herrschenden Gesetze überzeugt. (5) Der **ästhetische Reiz der heroischen Figur** besteht nunmehr darin, dass sich die Verehrergemeinde immer wieder emotional und identifikatorisch ihrer rational geteilten moralischen Prinzipien versichern kann.

6. Ausblick und Forschungsdesiderate

Auf dem Weg zu einer umfassenderen ‚heroischen Erzähltheorie‘ könnte man in einem ersten Schritt versuchen, die Ansätze zu Plot (insb. in der Variante von Hogan) und zu Figur zusammenzuführen. So kann beispielsweise im Anschluss an Juri Lotman gefragt werden, ob die Entscheidung des Helden zur Grenzüberschreitung – sei sie räumlicher, sozialer oder moralischer Art – ein sowohl plotstrukturierendes wie auch figurenrelevantes und identifikationsstiftendes Schlüsselmoment in heroischen Narrativen bildet.^[24] Darüber hinaus scheint das wichtigste Desiderat eine Integration der Bereiche von Erzählinstanz (Wer erzählt?) und Perspektivierung (Wie wird erzählt? Wie wird das Geschehen vermittelt?), die ihrerseits in vielfacher Weise zu narrativen Heroisierungen beitragen können. Dabei müssen neben (literarischen) Texten auch andere Medien mit ihren je spezifischen Darstellungsmitteln berücksichtigt werden.

Ebenso bedarf das Verhältnis zwischen Heldenerzählungen und ihrem kulturellen und gesellschaftlichen Kontext weiterer Erhellung. Heldenerzählungen könnten etwa als ‚anthropologische‘ Antworten auf Problematiken der Vergesellschaftung und des Bedürfnisses nach Unterhaltung perspektiviert werden. In der Diskussion über heroische Narrative stehen oft Fragen der moralischen Affektion im Fokus – so auch in den Ausführungen oben –, doch daneben sollte der Unterhaltungsaspekt heroischer Narrative nicht aus dem Blick geraten. Darauf weisen nicht allein die weit zurückreichenden poetologischen und wissenschaftlichen Debatten um den Unterhaltungswert von Literatur, sondern auch die nach wie vor ungebrochene Popularität von Heldenerzählungen in Alltagskultur, Film und Fernsehen.

7. Einzelnachweise

1. Vgl. etwa Schlechtriemen, Tobias: „The Hero and a Thousand Actors. On the Constitution of Heroic Agency“. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 4.1 (2016), 17-32, DOI: [10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03](https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2016/01/03); Gölz, Olmo: „The Imaginary Field of the Heroic. On the Contention between Heroes, Martyrs, Victims and Villains in Collective Memory“. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen. Special Issue 5* (2019), 27-38, DOI: [10.6094/helden.heroes.heros./2019/APH/04](https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2019/APH/04); Bröckling, Ulrich: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin 2020: Suhrkamp; sowie s. v. [□Heroisierung](#) im Compendium heroicum.
2. Propp, Wladimir: *Morphologie des Märchens*. München 1972 [1928]: Hanser.
3. Campbell, Joseph: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt a. M. 1953: S. Fischer.
4. Vgl. Lutz, Fabian: „Der Leser als Held des Alltags. Heldenbild und Heldenreise in Ratgeber- und Selbsthilfeliteratur“. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 6.2 (2018), 23-28. DOI: [10.6094/helden.heroes.heros./2018/02/03](https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2018/02/03).
5. Vgl. v. a. Allison, Scott T. / Goethals, George R.: *Heroes: What They Do and Why We Need Them*. New York 2010: Oxford University Press; Allison, Scott T.: „The Initiation of Heroism Science“, In: *Heroism Science* 1.1 (2016). DOI: [10.26736/hs.2016.01.01](https://doi.org/10.26736/hs.2016.01.01).
6. Hogan, Patrick: *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln 2011: University of Nebraska Press.
7. Hogan, Patrick: *Understanding Nationalism: On Narrative, Cognitive Science, and Identity*. Columbus 2009: Ohio State University Press.
8. Hogan: *Affective Narratology*, 2011, 159-165.
9. Biebuyck, Daniel / Mateene, Kahombo C.: *The Mwindo Epic from the Banyanga*. Oakland 2021: University of California Press, v-viii, 1-18.
10. Z. B. *Mwindo Epic*, 2021, 62-66, 71, 74, 90, 96-97, 106-109, 111-112, 128, 131-132. Die Selbstannoncierung als „Little-one-just-born-he-walked“ spielt darauf an, dass Mwindo unmittelbar nach seiner wundersamen Geburt bereits sprechen und laufen konnte, vgl. *Mwindo Epic*, 2021, 51-54.
11. „„Where the counselors and nobles were seated, they assented to Mwindo; they said to Shemwindo: ‚Your son did not speak wrongly; divide the country into two parts; let your son take a part and you a part, since, if you were to give away all authority, you would again be immensely jealous of him, and this jealousy could eventually trouble this country in the long run.‘ Shemwindo said: ‚No, you counselors and nobles, I am not on that side; but I want my son to become chief. From now on I shall always work behind him.‘ The counselors told him: ‚You, Shemwindo, divide your country into two parts, you a part and your son a part, since formerly you always used to say that you alone were a man surpassing (all) others; and what you said happened: that is why we witnessed all these palavers; we had no way of disagreeing with you because you inspired fear. Lo! if the chief cannot be disagreed with, then it is too great foolishness.““ (*Mwindo Epic*, 2021, 122)
12. *Mwindo Epic*, 2021, 129.
13. *Mwindo Epic*, 2021, 133-134.
14. *Mwindo Epic*, 2021, 134: „„We have respect for you, just that much; otherwise, you would vanish right here. You, Mwindo, you are ordered to go back; never a day should you kill an animal of the forest or of the village or even an insect like a centipede or like a ntsine [water-strider]. If one day we would learn the news that you began again to kill a thing among those that we just forbade, then you will die, then your people would never see

you again.' They pulled his ears seven times and seven more, saying: ‚Understand?‘ And he: ‚Yes, I have understood.‘“

15. Mwindo Epic, 2021, 134. Diese zentrale Botschaft des Epos ist eingebettet in einen umfassenderen Gesetzeskatalog, den Mwindo aufstellt: „When Mwindo was in his village, his fame grew and stretched widely. He passed laws to all his people, saying: May you grow many foods and many crops. May you live in good houses; may you moreover live in a beautiful village. Don't quarrel with one another. Don't pursue another's spouse. Don't mock the invalid passing in the village. And he who seduces another's wife will be killed! Accept the chief; fear him; may he also fear you. May you agree with one another, all together; no enmity in the land nor too much hate. May you bring forth tall and short children; in so doing you will bring them forth for the chief.“
16. Mwindo Epic, 2011, 140.
17. Vgl. die Erläuterungen von Biebuyck in Mwindo Epic, 2021, 141, Fußnote 286; „The Nyanga have a profound dislike for boasting and megalomania. [...] In most of the epic, the hero Mwindo behaves like an arrogant boaster, blindly believing in his own power. For the auditors, the hero's attitude caused reactions of uneasiness and sarcasm. Yet, there was an excuse for the hero as long as he was the victim of his father's unjust decisions and actions. The personality of the hero would ultimately have been unacceptable to the Nyanga if a moment of crisis and restraint had not come into his life. [...] In a great many of their stories, the Nyanga manifest strong fatalism and skepticism; even the sacred chiefs are limited in power and intelligence by superior beings, sometimes by the creator god himself.“
18. Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1982: Suhrkamp (bes. Kapitel „B. Ästhetische Identifikation“, 244-292).
19. Beecher Stowe, Harriet: Uncle Tom's Cabin. Hg. von Elizabeth Ammons. 3. Auflage. New York / London 2017 [1852]: W. W. Norton.
20. Beecher Stowe: Uncle Tom's Cabin, 2017, 55.
21. Beecher Stowe: Uncle Tom's Cabin, 2017, 55-56.
22. Beecher Stowe: Uncle Tom's Cabin, 2017, 57.
23. Beecher Stowe: Uncle Tom's Cabin, 2017, 64-65.
24. Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München 1972: Fink, 341-342.

8. Ausgewählte Literatur

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M. 1953: S. Fischer.

Hogan, Patrick: Understanding Nationalism: On Narrative, Cognitive Science, and Identity. Columbus 2009: Ohio State University Press.

Hogan, Patrick: Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories. Lincoln 2011: University of Nebraska Press.

Lotman, Juri: Die Struktur literarischer Texte. München 1972: Fink.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1982: Suhrkamp (bes. Kapitel „B. Ästhetische Identifikation“, 244-292).

Propp, Wladimir: Morphologie des Märchens. München 1972 [1928]: Hanser.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 & Teaserbild: George Cruikshank: Eliza Crosses the Ohio on the Floating Ice, Illustration in der britischen Ausgabe von *Uncle Tom's Cabin* (London 1852, Band 1, gegenüber S. 51).

Quelle: Scan von Philip V. Allingham für [Victorian Web](#)

Lizenz: wissenschaftliche Nutzung gestattet

Zitierweise

Stefan Tilg / Achim Aurnhammer / Georg Feitscher: „Heldennarrative“. In: Compendium heroicum. Hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 28.10.2021. DOI: 10.6094/heroicum/hnd1.0.20211028

Metadaten

DOI	10.6094/heroicum/hnd1.0.20211028
Schlagworte (DNB/GND)	Erzählung , Erzähltheorie , Handlung <Literatur> , Held , Heldenepos , Rezeptionsästhetik , Identifikation , Literatur
Karlsruher Virtueller Katalog (KVK)	Erzählung , Erzähltheorie , Handlung <Literatur> , Held , Heldenepos , Rezeptionsästhetik , Identifikation , Literatur
Lizenz	Creative Commons BY-ND 4.0
Rubrik	Theorie des Heroischen
Index	<p>Autor(en): Stefan Tilg, Achim Aurnhammer und Georg Feitscher</p> <p>Personen: Mwindo (Figur), Homer, Agamemnon (Figur), Achilleus (Figur), Hektor (Figur), Gilgamesch (Figur), Shemwindo (Figur), Aristoteles, Johann Wolfgang Goethe, Werther (Figur), Wilhelm Tell (Figur), Harriet Beecher Stowe, Harriet Tubman, Eliza Harris (Figur), Josua (Figur), George Cruikshank, Joseph Campbell, Wladimir Propp, Hans Robert Jauß</p> <p>Räume: Afrika, Europa, Russland, USA, Ohio River, Jordan</p> <p>Epoche: Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit, Moderne, Postmoderne, Amerikanischer Bürgerkrieg / Sezessionskrieg (1861–1865)</p>

Compendium heroicum

Das Online-Lexikon des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

In Kooperation mit dem Open Encyclopedia System
der Freien Universität Berlin
www.open-encyclopedia-system.org

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Kontakt

Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Hebelstraße 25
D-79104 Freiburg im Breisgau

www.compendium-heroicum.de
redaktion@compendium-heroicum.de