

Reihe Academica
13/14
Carmen Elisabeth Puchianu
(Hrsg.)

Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung

Band XIII/XIV

Aldus
2011

Herausgegeben vom Lehrstuhl für Fremdsprachen und Literatur,
Kronstadt

Doz. Dr. Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt)

Redaktionskollegium:

Prof. Dr. Mariana Virginia Lăzărescu (Bukarest)

Prof. Dr. Roxana Nubert (Temeswar)

Prof. Dr. Maria Sass (Hermannstadt)

Lekt. Dr. Mihaela Parpalea (Kronstadt)

Lekt. Dr. Ioana Diaconu (Kronstadt)

Dr. Delia Cotârlea (Kronstadt)

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. George Guțu (Bukarest)

Prof. Dr. Hermann Scheuringer (Wien)

Dr. Ilona Feld Knapp (Budapest)

Peer Review:

Prof. Dr. Ioan Lăzărescu (Bukarest)

Prof. Dr. Szabolcs János-Satmári (Großwardein)

Doz. Dr. Sunhild Galter (Hermannstadt)

Doz. Dr. Lora Constantinescu (Bukarest)

Eingetragen in folgender internationalen Datenbank:

<http://journals.indexcopernicus.com/>

© 2011 Carmen Elisabeth Puchianu und aldus Verlag

aldus Verlag

Piața Sfatului nr. 18, RO - 500031, Brașov / Kronstadt

Tel / Fax : 0040-(0)268 - 478823

E-mail: aldusro@yahoo.com

ISSN 1842 – 9564

„Es schlägt 13!“

**Aberglaube, Mythos und Geschichte(n) in der
deutschen Sprache und Literatur des mittel-
und osteuropäischen Kulturraumes**

XIII. Internationale Tagung Kronstädter Germanistik

veranstaltet vom

Lehrstuhl für Fremdsprachen und Literatur
der Transilvania Universität

Kronstadt

in Zusammenarbeit mit der

Gesellschaft der Germanisten Rumäniens

15.- 17. 04. 2010

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	13
----------------------	----

Literaturwissenschaft

Gabriella Hima (Budapest)

Fluch als Orakel in Theodor Storms Erzählung <i>Der Schimmelreiter</i> . Deutung und Bedeutung der Tierfiguren.....	19
--	----

Tanja Becker (DAAD, Temeswar)

„Es schlägt nicht mehr 13“ – Betrachtungen über das Fehlen des Aberglaubens in der aktuellen deutschen Literatur am Beispiel der Figur der Hexe.....	29
--	----

Delia Cotârlea (Kronstadt)

Zahlenmystik und christliche Symbolik – Postmoderne Mehrfachkodierung in Patrick Süskinds Roman <i>Das Parfum</i>	35
--	----

Thomas Schares (DAAD, Bukarest)

Vlad Țepeș (Vlad III. Dracula) – Wort und Bild im Diskurs um eine Herrscherfigur.....	49
--	----

Mariana-Virginia Lăzărescu (Bukarest)

Immanuel Weissglas und die Symbolik des <i>Nobiskrug</i> , „nach deutschem Volksglauben eine Herberge der Seelen auf dem Wege ins Jenseits.“	77
--	----

Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt)

Mythen der Diktatur und der Nachwendezeit. Beispiele literarischer Aufarbeitung im eigenen Werk.....	85
---	----

Sunhild Galter (Hermannstadt)

Das Zusammenwirken archaischer und moderner Mythen in Gert Ungureanus <i>Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied</i>	101
---	-----

Vilma Mihály (Szeklerburg)

Der habsburgische Mythos in den Werken Joseph Roths	113
---	-----

Cristina Andreea Pascu (Bukarest)	
Die Mythen und ihre Bedeutung in Christine Nöstlingers <i>Die feuerrote Friederike</i>	123
Robert Gabriel Elekes (Kronstadt)	
Verkörperte Postmoderne: Überlegungen zur Phänomenologie der geistigen Praktiken unserer Zeit	143
Alexandra Tudor (Kronstadt)	
Natur, Tod und Erotik bei Herta Müller	153
Alexandra Greavu (Kronstadt)	
Todestrieb und Erotik in einigen Prosatexten von Carmen Elisabeth Puchianu	161
Elisabeth Berger (Wien/Jassy)	
Österreichische Apokalypse im mioritischen Raum	175
Ioana Diaconu (Kronstadt)	
Künstler und Politik im 20. Jahrhundert. Nicht erfüllte und wahr gewordene Utopien.....	187
Alexandra Greavu (Kronstadt)	
Das nach außen und das nach innen gekehrte Lachen. Formen des Humors während des Dritten Reichs.....	199
Sprachwissenschaft	
Kinga Gáll (Temeswar)	
Da ist die schwarze Katze zwischengekommen! Aberglauben um Tiere.....	217
Sigrid Haldenwang (Hermannstadt)	
Zum Berufen (<i>berofen</i>) des Kindes im siebenbürgisch-sächsischen Aberglauben.....	233
Doris Sava (Hermannstadt)	
Desiderata der deutsch-rumänischen phraseologischen Kontrastivik	243

Mihaela Parpalea (Kronstadt)

Bedingungen von mündlicher Kommunikation am Beispiel einer
fremdsprachdidaktisch motivierten Untersuchung253

Kommunikationswissenschaft

Lora Constantinescu (Bukarest)

Werbung und Alltagsmärchen267

Rezensionen

Mariana-Virginia Lăzărescu (Bukarest)

Wanderer, kommst du nach Kronstadt.....295

Enikő Gocsman (Kronstadt)

Die Gruppe zeigt(e) *Die Verwandlung*.299

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren303

Contents

Preface	13
----------------------	----

Literary Studies

Gabriella Hima (Budapest)

<i>Spell as Oracle in Theodor Storm's Story "The Dykemaster"</i>	19
--	----

Tanja Becker (DAAD, Timișoara)

<i>No Step Beyond – Explaining the Absence of Superstition and Witch-like Characters in Contemporary German Literature</i>	29
--	----

Delia Cotârlea (Brașov)

<i>Numerology and Christian Symbols in Patrick Süskind's Novel "The Perfume"</i>	35
--	----

Thomas Schares (DAAD, Bucharest)

<i>Vlad Țepeș (Vlad III. Dracula) – Instances of German Written Dracula-Discourse</i>	49
---	----

Mariana-Virginia Lăzărescu (Bucharest)

<i>Immanuel Weissglas and the Symbolism of the "Nobiskrug", "According to German Popular Beliefs, a Shelter for the Souls on Their Way into Afterlife"</i>	77
--	----

Carmen Elisabeth Puchianu (Brașov)

<i>Myths before and after the Political Turn in Romania. Examples of Literary Representations</i>	85
---	----

Sunhild Galter (Sibiu)

<i>Ancient and Modern Myths in Gert Ungureanu's "Musette, or the Murderous Question Concerning the Small Difference"</i>	101
--	-----

Vilma Mihály (Miercurea Ciuc)

<i>The Myth of the Habsburgs in Joseph Roth's Oeuvre</i>	113
--	-----

Cristina Andreea Pascu (Bucharest)

<i>Myths and Their Meanings in Christine Nöstlinger's "Redbot Friederike"</i>	123
---	-----

Robert Gabriel Elekes (Braşov)	
<i>Postmodernism Embodied: On the Phenomenology of Spiritual Practices of Our Time</i>	143
Alexandra Tudor (Braşov)	
<i>Nature, Death and Eroticism in Herta Müller's Novels</i>	153
Alexandra Greavu (Braşov)	
<i>Lethal and Erotic Drive in Some Narratives by Carmen Elisabeth Puchianu</i>	161
Elisabeth Berger (Vienna/Iaşi)	
<i>Austrian Apocalypse in the "Mioritical" Space</i>	175
Ioana Diaconu (Braşov)	
<i>Artists and Politics in the 20th Century. Unfulfilled and Materialized Utopias</i>	187
Alexandra Greavu (Braşov)	
<i>Outer and Inner Laughter. Humor during the Third Reich</i>	199
Linguistics	
Kinga Gáll (Timişoara)	
<i>The Black Cat Came along! Animals in Superstitions</i>	217
Sigrid Haldenwang (Sibiu)	
<i>Child Bewitching in Transylvanian Saxon Superstitions</i>	233
Doris Sava (Sibiu)	
<i>Desiderata for the German-Romanian Contrastive Phraseology</i>	243
Mihaela Parpalea (Braşov)	
<i>Conditions of Verbal Communication in Foreign Language Learning</i>	253
Communication Studies	
Lora Constantinescu (Bucharest)	
<i>Advertisement and Fairy Tales</i>	267

Reviews

Mariana-Virginia Lăzărescu (Bucharest)

Should You Come to Braşov.....295

Enikő Gocsman (Braşov)

“Die Gruppe” Performs Kafka.....299

Table of Authors303

Vorwort

Der Doppelband 13/14 unserer Reihe *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* enthält Arbeiten aus den Bereichen Literatur-, Sprach- und Kommunikationswissenschaft, die im Rahmen der dreizehnten Internationalen Tagung Kronstädter Germanistik im April 2010 zum Thema „Es schlägt 13! Aberglaube, Mythos und Geschichte(n) in der deutschen Sprache und Literatur des mittel- und osteuropäischen Kulturraumes“ vorge-tragen wurden.

Wie bereits die drei voran gegangenen Bände, kann auch dieser Doppelband als Online-Publikation unter

<http://www.unitbv.ro/litere/Cercetarestiintifica/Publicatii/Kronst%C3%A4dterBeitr%C3%A4gezurgermanistischenForschung.aspx>.

abgerufen werden. Auch wurde unser Tagungsband als wissenschaftliche Fachzeitschrift in einer Internationalen Datenbank (Index Copernicus) registriert.

Die Herausgeberin
Kronstadt, März, 2011

L i t e r a t u r w i s s e n s c h a f t

A b e r g l a u b e

Gabriella Hima
(Budapest)

Fluch als Orakel in Theodor Storms Erzählung *Der Schimmelreiter*. Deutung und Bedeutung der Tierfiguren

Spell as Oracle in Theodor Storm's Story "The Dykemaster"

Abstract: *The short-sighted and superstitious community of the North-German village with which the main protagonist, the dykemaster Hauke Haien is at odds, makes him appear to be a phantom seen riding his grey stallion whenever the sea threatens to break through. The eerie coast of western Schleswig-Holstein with its vast, hallucinatory tided flats, hushed polders and threatening North Sea is the setting for the saga. Storm invites the reader to ask whether human progress is actually possible, and further, what roles are played by rational and irrational traits in human character. Dramatic intensification in the narrative is often elicited by inexplicable occurrences. The rationalistic storyteller belongs to a later age while the characters of the story are captivated instead by superstitions and otherworldly thinking.*

Keywords: *technical progress and superstition, rational and magical way of thinking: witchcraft, spell, ghost, symbolic network*

In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zur Entstehungszeit von Theodor Storms *Schimmelreiter* wurde der Fluchweg in metaphysische Welten durch den Positivismus und Darwinismus endgültig verstellt. Das Gefühl metaphysischer Obdachlosigkeit entspricht einer bodenlosen Existenzempfindung in Storms gesamtem Schaffen. Diese doppelte Leere – oben (der Himmel ist leer) und unten (der Boden ist hohl) – scheint Storms Grunderfahrung zu sein. Ich verweise hier zum Beispiel auf das Gedicht *Auf der Heide*:

Über die Heide hallet mein Schritt;
Dampf aus der Erde wandert es mit.
Herbst ist gekommen, Frühling ist weit
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geistern umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.
Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe - wie flog es vorbei!

Die Sehnsucht nach Metaphysik konnte in Storms Werken nicht wirklich gestillt werden. Die Erzählung *Der Schimmelreiter* ist um diese Sehnsucht herum organisiert: Fortschritt und Rückschlag, Aufklärung und Aberglaube sind die Schlüsselwörter in einer durch und durch doppelbödigen Geschichte.

Der Rahmenerzähler, der starke Ähnlichkeiten mit Theodor Storm selbst aufweist, erinnert sich in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts (die Entstehungszeit der Novelle) an eine Geschichte, die er ein halbes Jahrhundert früher, genau im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gelesen hat. Der Protagonist dieser Geschichte, d.h. der Binnenerzähler berichtet über seinen Ritt ca. 50 Jahre früher über einen nordfriesischen Deich, den er wegen schlechten Wetters und einer unheimlichen Begegnung mit einer Erscheinung abbrechen musste. Er kehrte ins Wirtshaus ein und bekam von einem dort ansässigen Dorfschulmeister die Lebensgeschichte Hauke Haiens erzählt, die jener auch nur vom Hörensagen kannte. Die erzählte Geschichte endet mit Haukes Tod im Jahr 1756. Hinter dieser manifesten Lebensgeschichte erschloss sich aber über verschiedene Vermittlungsinstanzen auch eine latente Geschichte, welche die Version des Schulmeisters immer wieder in Frage stellt. Der Binnenerzähler drang letztendlich nur zu halb verschütteten Wahrheiten einer Biographie vor, die sich ständig selbst unterlief. Die Widersprüche z. B. zwischen Triebwelt und Kultur, zwischen Tier und Mensch, zwischen abergläubischem und technischem Umgang mit der Natur, zwischen dynastisch-feudalistischen und bürgerlichen Sozialstrukturen blieben unabgeschlossen.

Der Binnenerzähler beschreibt seinen Ritt an jenem kalten, stürmischen Oktobernachmittag folgendermaßen:

Jetzt aber kam auf dem Deiche etwas gegen mich heran; ich hörte nichts; aber immer deutlicher, wenn der halbe Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, und bald, da sie näher kam, sah ich es, sie saß auf einem Pferde, einem hochbeinigen hageren Schimmel; ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern, und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen

Antlitz an. Wer war das? Was wollte der? – Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des Pferdes vernommen; und Roß und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren. (161)

Der Binnenerzähler, der übrigens ein aufgeklärter Typ ist und zu Beginn der Geschichte noch nichts von dem Glauben der Bewohner des Marschdorfes an die Schimmelreiterserscheinung weiß, fühlt sich irritiert von der Erscheinung. Im Wirtshaus ordnet der Schulmeister, der ebenfalls ein aufgeklärter Typ ist, das Nachtgespenst den Phänomenen des Aberglaubens zu. Er räumt jedoch selbst ein, dass andere die Dinge ganz anders dargestellt hätten. Nach der Version der Wirtschafterin des jetzigen Deichgrafen (zur Erzählzeit, also um 1830) soll z. B. das weiße Pferdegerippe nach der Flut wieder auf Jevershallig zu sehen gewesen sein. Auch der jetzige Deichgraf fühlt sich in seinem Aberglauben dadurch bestätigt, dass „drüben an der andern Seite“ der Deich gebrochen sei, wie es die Schimmelreiter-Erscheinung am vorigen Tag vorausgesagt hatte. Doch anschließend scheint wieder die aufgeklärte Version der Lebensgeschichte Hauke Haiens durch den Schlusssatz des inneren Rahmenerzählers bestätigt zu werden:

Am andern Morgen, beim goldensten Sonnenlichte, das über einer weiten Verwüstung aufgegangen war, ritt ich über den Hauke-Haien-Deich zur Stadt hinunter. (298)

Dieser Schluss weist den Protagonisten der Binnenerzählung Hauke nicht als dämonische Figur, sondern als technischen Neuerer aus, der die Naturbeherrschung der Menschen enorm gefördert hat. Dennoch bleibt rational unaufgelöst, wie dem inneren Rahmenerzähler am vorigen Tag ein Gespenst entgegenkommen konnte. Zwar steht die aufgeklärte Version am Schluss, doch eine Widerlegung des Aberglaubens wird damit dennoch nicht vollzogen.

Die Hauptgeschichte des Schulmeisters wirft also eine rationalistische Perspektive auf Hauke Haiens Lebensgeschichte, welche aber mit anderen Sichtweisen dauernd konfrontiert wird, so dass eine eindeutige Stellungnahme zu Hauke Haiens Geschichte auf der direkten Textebene nicht möglich ist.

Das zentrale Thema der Geschichte ist der Kampf des Technikers Hauke Haien gegen die abergläubische Dorfgemeinschaft. Unmut und abergläubische Furcht wachsen in den Dorfbewohnern bis hin zu dem

Gerücht, Hauke stehe mit dem Teufel im Bunde. Zur suspekten Person wird Hauke zunächst durch den Umgang mit zwei Tieren. Eines von den beiden ist der auch im Titel hervorgehobene Schimmel, den er krank und bis zum Skelett abgemagert einem fahrenden Händler abgekauft und dann zu einem starken und wilden Tier aufgezogen hat, das außer Hauke alle anderen Reiter sofort abwirft. Die Dorfbewohner glauben, der Schimmel sei nichts anderes als das von den Toten auferstandene Pferdegerippe, das zuvor auf einer unbewohnten, vom Ufer aus sichtbaren Hallig gelegen sei. Dem von vornherein vorhandenen Misstrauen der Dorfbewohner trägt noch jene Episode bei, in welcher Hauke seinen Deicharbeitern verweigert, einen kleinen Hund den abergläubischen Ritualen gemäß für den Bau aufzuopfern. Statt des Hundes wird er am Ende der Geschichte sich selbst als lebendiges Opfer dem tobenden Meer anbieten, mit den Worten „Herr Gott, nimm mich, verschon die anderen“, wonach er mit seinem Schimmel in die Fluten stürzt.

Die aufklärerische Sichtweise des Schulmeisters als dominante Vermittlungs- und Deutungsinstanz wird durch eine latente Textebene, welche als eine Art Subtext fast den gesamten Verlauf der Binnenhandlung begleitet, relativiert. Diese zweite, ganz andere Geschichte von Hauke Haien wird von Trin Jans, einer alten Frau erzählt, der Hauke in seiner Jugend den Kater totgeschlagen hat. Die alte Frau wäre nur eine episodische Figur geblieben, wäre sie nicht kurz vor ihrem Tod in Haukes Haus von dessen Frau aufgenommen worden. Trin erzählt Haukes kleiner schwachsinniger Tochter mythische Geschichten von der Zerstörung der Naturgeister. Mit diesen Geschichten kann sie die Seele des Kindes mehr beeindrucken als der eigene Vater mit seinen rationalistischen Deutungen der bedrohlichen Erscheinungen im Watt, die das kleine Mädchen für Seeteufel hält. Der Aberglaube spielt in dieser Episode eine ambivalente Rolle: Er schürt zwar irrationale Ängste, erhält aber zugleich den Respekt vor der Autonomie der Natur, die der Mensch u. U. zwar beeinflussen, aber sich nicht unterwerfen kann.

Der Mord am Angorakater und dessen Folgen organisieren den abergläubischen Subtext zur Lebensgeschichte des aufklärerischen Technikers. Die Gewalttat des jungen Hauke am Angorakater löst die späteren Reak-

tionen aus. Der Fluch des alten Weibes wird als Orakel Haukes Lebensweg begleiten und prägen.¹

Dieser scheinbar marginale Zwischenfall scheint am Anfang ohne Relevanz für die wesentlichen Handlungsschritte Haukes zu sein und steht im deutlichen Widerspruch zu seinem sonstigen Charakterbild. Der erhält jedoch schon dadurch eine Bedeutung, dass er einen Wendepunkt in Haukes Leben markiert. Als Strafe muss er von zu Hause weg, um einen Dienst anzutreten. Der Mord am Kater wirft Hauke aus seiner Bahn, und in diesem Sinn spielt er die Rolle des ersten Impetus im weiteren Verlauf der Geschichte. Von nun an kommt fast nur noch die rationale Seite des Charakters von Hauke zur Geltung. Das Wilde und Irrationale, das im kindlichen Hauke noch mit seiner Leidenschaft fürs Rechnen und Planen mitexistierte, wird aus seiner bewussten Persönlichkeit weitgehend verdrängt. Das Zerstörerische wird in ihm in eine schaffende Energie verwandelt.

Scheinbar wird die ganze Affäre mit dem Kater und Trin Jans von Hauke fast vergessen. Hauke erfüllt übrigens sein Versprechen der alten Frau gegenüber, den toten Kater zu ersetzen, nicht. Viele Jahre später, gegen Ende der Erzählung, taucht Trin aus der Dunkelheit der Vergessenheit unerwartet wieder auf. Damit wird die am Anfang als unbedeutend scheinende Episode aufgewertet. Trin Jans erhält dadurch den Status einer Schlüsselfigur. Durch ein ganzes Netz von Symbolen wird ihre Lebensgeschichte mit der Haukes verknüpft. Die Rolle der Mittler spielen dabei auch im Späteren verschiedene Tierfiguren. Auch der erwürgte Kater taucht noch einmal metonymisch auf, indem Trin einen mit einem weißen Katerfell überzogenen Schemel Haukes kleiner Tochter als Stellvertreter des Katers anbietet: „Ein Angorakater ist’s gewesen – so groß! Aber dein Vater hat ihn totgeschlagen. Wenn er noch lebzig wäre, so könntst du auf ihm reiten.“ (267) Wegen Vaters Schuld kann die kleine Tochter nur mehr auf dem Katerfell reiten.

Nachdem Trin die Schwachsinnigkeit des Mädchens bemerkt hat, sieht sie ihren Fluch als erfüllt: „Du strafst ihn, Gott der Herr! Ja, ja, du strafst ihn!“ (267), woraus deutlich wird, dass Wienkes Behinderung in

¹ Vgl. dazu Christian Neumanns Storm-Monographie: *Zwischen Paradies und ödem Ort: unbewusste Bedeutungsstrukturen in Theodor Storms novellistischem Spätwerk*. Königshausen & Neumann, 2002, besonders Kapitel 4: *Ein Katermord und seine Folgen. Zu den Tiefenstrukturen in Der Schimmelreiter*, S. 101-113.

Trin Jans' Augen eine Spätfolge des Katermordes, also die konkrete Vollziehung ihres Orakels darstellt. Dadurch wurde die verdiente Strafe für Haukes Verbrechen an dessen Kind vollzogen, also Gleiches mit Gleichem vergolten, und die Gerechtigkeit der Weltordnung wiederhergestellt. Trins Rachebedürfnis ist damit befriedigt. Der Frieden mit Hauke wird durch eine neue Tierfigur besiegelt, denn Trin überlässt ihre gezähmte Möwe namens Claus, die sie bisher als Ersatz für den Kater gehütet hat, nun der kleinen Wienke.

Auch Hauke sucht die Möglichkeit für die Wiedergutmachung des Mordes, indem er den kleinen gelben Hund beim Deichbau aus der Grube rettet. (Dem Aberglauben gemäß sollte eigentlich ein Kind aufgeopfert sein, nicht ein Hund – hier bezieht sich Storm auf eine holsteinische Volkssage).² In der Rettung des kleinen Hundes aus der Grube zeigt sich einerseits Haukes Mitgefühl mit der unschuldigen Kreatur, andererseits auch die Reue für seine sinnlose jugendliche Tat. In Haukes Unbewusstsein dürfte also seine Jugendschuld doch nicht ganz in Vergessenheit geraten sein, und deshalb kann die Rettung des Hundes als unbewusster Bereinigungsversuch für den Katermord verstanden werden.

Die Möwe, das zweite Tier von Trin Jans, also der zweite Ersatz für Trins toten Sohn, stirbt dann später auf Haukes letztem Ritt unter den Hufen seines Schimmels, womit der Jugendmord, zwar unabsichtlich, auch am zweiten Tier der alten Frau wiederholt wird. Diese zweite unabsichtliche Tötung deutet darauf hin, dass alle Wiedergutmachungsversuche die ursprüngliche Schuld nicht auslöschen können. Trin Jans' Worte auf ihrem Sterbebett machen dann deutlich, dass ihr Fluch wegen des Katermordes über die ganze Zeit der Geschichte auf Hauke gelastet hatte. Trin richtet ihre letzten Worte an ihren ertrunkenen Sohn: „Hölp mi! Hölp mi! Du bist ja bawem Water... Gott gnad de annern!“ (283) Damit kündigt sie die Sturmflut an und jagt sogar dem sonst so rationalistischen Hauke einen irrationalen Schrecken ein: „Gott gnad de annern!“ sprach es leise in ihm. „Was wollte die alte Hexe? Sind denn die Sterbenden Propheten - - ?“ (283)

² Auch die ungarische Volkssage kennt das Menschenopfer für ein besonders wichtiges und technisch schwieriges Bauwerk. In der Volksballade über die Ehefrau von Baumann Kelemen wird die Titelfigur in die Mauer von der Festung Deva lebendig einzementiert, damit das tagsüber gebaute Mauerstück nicht immer wieder über Nacht einstürzt.

Diese Szene beweist, wie sehr Hauke unbewusst die ganze Zeit unter dem Bann des Fluches gestanden und auch dass er den Fluch eigentlich von Anfang an als Orakel aufgefasst hat. Er wollte diesen Fluch durch eine Reihe von Ausgleichversuchen außer Kraft setzen, vergeblich, weil dieser Fluch ihn bis zum Tod verfolgte, und sogar darüber hinaus, da er nicht einmal im Tod zur Ruhe kam, sondern als Gespenst immer wieder zurückkehrte.

Auch die vierte Tierfigur, der Schimmel, ist indirekt mit Trin Jans verknüpft. Ein Pferdegerippe lag auf Jevershallig, an jenem Ort, wo Trins Sohn ertrunken war. Das Gerippe verschwand den Gerüchten zufolge in jenem Moment, als der Schimmel bei Hauke aufgetaucht ist. Dieser Mythos wird durch die reale Erscheinung des Tieres unterstützt: „Rauhhaarig und mager, daß man jede Rippe zählen konnte, und die Augen lagen ihm matt und eingefallen in den Schädelhöhlen“. Haukes Knechte sind vom Pferd entsetzt, und auch später, als es wieder zu Kräften gekommen ist und außer seinem Herrn jeden Reiter sofort abwarf, hat er mit seinen feurigen braunen Augen, die aus einem fleischlosen Angesicht blitzten, immer noch eine teuflische Ausstrahlung gehabt. Ihre letzten unheilverkündenden Worte auf dem Sterbebett sprach die alte Frau in Richtung der Jevershallig aus, des mythischen Ursprungsorts des Schimmels, aber zugleich des Todesorts des Sohnes.

Alle vier Haustiere in der Novelle – der Kater, der Hund, die Möwe und der Schimmel – bilden ein Netz von Symbolen zwischen der Welt Trin Jans‘ und derjenigen Hauke Haiens. Der Katermord und der darauf ausgesprochene Fluch scheinen unter diesem Aspekt eine entscheidende Bedeutung zu haben. Der aufgeklärte, rationalistische Deichgraf scheint dem Fluch eines hexenartigen Wesens wegen seiner Jugendsünde unentrinnbar ausgeliefert zu sein.

Der Text baut durch diese Tiere zahlreiche Brücken zwischen einer rationalistischen und einer abergläubischen Welt. Trin Jans gehört der Welt des Aberglaubens: Sie ist eine sozial isolierte, leicht hexenhafte alte Frau (Hauke bezeichnet sie wortwörtlich als Hexe), deren einzige – allerdings von Hauke am Anfang deutlich unterschätzte – Macht in der Kraft ihres Fluches besteht, unterstützt aber auch von Naturkräften. In Mythos und Religion gilt Wasser als ein weibliches Element. In Storms Texten erscheint immer wieder das Meer als wütendes Monstrum, als chaotische, die Zivilisation blindwütig bedrohende Urkraft, die durch das männliche Prinzip in seine Grenzen verwiesen werden muss.

Der Kampf zwischen der gewaltigen Naturmacht des Meeres auf der einen Seite und der Zivilisation, Kultur auf der anderen Seite, der aufklärerischen (männlichen) Vernunft und der wilden (weiblichen) Naturgewalt bleibt unentschieden. Begeht Hauke am Ende Selbstmord? Wenn er sich mit den Worten „Herr Gott, nimm mich; verschon die andern!“ (296) in die Fluten stürzt, erfüllt er das Orakel von Trin Jans. Keine christliche Geste, da Selbstmord im Christentum bekanntlich eine Todsünde ist, eher eine archaische: der Versöhnungsversuch durch ein Menschenopfer.

Die innere Rahmenerzählung zeigt zu Beginn den gespenstischen Schimmelreiter in stürmischer Nacht auf dem Deich. Am nächsten Morgen reitet jedoch der Rahmenerzähler am Hauke-Haien-Deich, einem grandiosen, jeder Sturmflut trotzenen technischen Bauwerk, zurück in die Stadt. Diese beiden gegensätzlichen Ritte machen die Lebensgeschichte des Hauke Haien widersprüchlich: Ist er Vertreter der Aufklärung oder doch selbst noch ein Gefangener des Aberglaubens? Die abergläubische Deutung wird durch die sich alles unterwerfende instrumentale Vernunft der modernen Technik scheinbar verdrängt. Hauke ist aber auch nach seinem Tod weiterhin vom Fluch betroffen, indem er als Wiedergänger auf dem Deich herumspuken muss. Denn Flüche können weder durch Technik noch durch Tod aufgehoben werden. Der Aberglaube hält sich in der modernen technischen Welt weiterhin fest.

Primärliteratur:

Die Seitenzahlen nach den Zitaten in Klammern beziehen sich auf die folgende Ausgabe:

Theodor Storms Sämtliche Werke, Gutenberg Verlag Christensen & Co., Wien – Hamburg – Zürich 1928, Dreizehnter Band.

Sekundärliteratur:

David A. Jackson: *Dichter und demokratischer Humanist: Eine Biographie. Husumer Beiträge zur Storm-Forschung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001, besonders Kapitel 8.6: *Annexion oder Befreiung der Vergangenheit? (Der Schimmelreiter)*, S. 317-328.

Christian Neumann: *Zwischen Paradies und ödem Ort: unbewusste Bedeutungsstrukturen in Theodor Storms novellistischem Spätwerk*. Königshausen &

- Neumann, 2002, besonders Kapitel 4: *Ein Katermord und seine Folgen. Zu den Tiefenstrukturen in Der Schimmelreiter*, S. 101-113.
- Jolly, Karen Louise, Raudvere, Catharina & Peters, Edward *Witchcraft and Magic in Europe: The Middle Ages*. Continuum International Publishing Group (2001).
- Park, Robert L.: *Superstition - Belief in the Age of Science*. Princeton University Press (2010.)
- Dennett, Daniel C.: *Breaking the spell*. Penguin Books 2007.
- Cameron, Euan: *Enchanted Europe*. Oxford University Press 2010.

Tanja Becker
(DAAD, Temeswar)

„Es schlägt nicht mehr 13“ – Betrachtungen über das Fehlen des
Aberglaubens in der aktuellen deutschen Literatur am Beispiel der
Figur der Hexe

*No Step Beyond – Explaining the Absence of Superstition and
Witch-like Characters in Contemporary German Literature*

Abstract: *It seems that superstition has practically disappeared from contemporary literature. There is no more room in our rational society for supernatural explanations of phenomena met by individuals. Therefore the figure of the witch has nearly disappeared or moved to childrens' novels like Harry Potter. On the one hand, this means that the individual is freed of external constraints and responsible for his actions, which are no longer guided by magic powers. On the other hand, the protagonists often suffer from too much responsibility, which makes them unable to act, because every action may lead to negative consequences caused by themselves. After all there seems to be a need for the supernatural in literature, which makes the western public read literature from other cultures, which still accept irrational explanations.*

Keywords: *superstition, witch-literature, supernatural*

Wohin wir auch blicken in der aktuellen deutschen und westlichen Literatur: Es gibt keinen Aberglauben und damit auch keine Hexen mehr. Es gibt weiterhin Mütter und Geliebte, aber nicht nur den weiblichen Figuren ist die Zauberei, das Zaubhafte und Geheimnisvolle abhanden gekommen. Liebesbeziehungen kommen, wie wir seit Freud wissen, dadurch zu Stande, dass die beiden Betroffenen sich jeweils in jemanden verlieben, der ihrem Vater oder ihrer Mutter ähnelt – ohne jeden Zauber. Schicksale werden nicht mehr von undurchschaubarer Zauberei gelenkt, sondern von äußeren Umständen und einer mehr oder weniger traumatischen Kindheit – in der bestenfalls die ebenfalls traumatisierte Mutter einer Hexe gleicht.

Was sind nun eigentlich Hexen? Eine Hexe ist im Volksglauben eine mit Zauberkraften ausgestattete, meist weibliche heil- oder unheilbringende Person, die im Rahmen der Christianisierung häufig mit Dämonen oder dem Teufel im Bunde geglaubt wurde.

Die Wurzeln des deutschen Wortes Hexe finden sich nur im westgermanischen Sprachraum: mittelhochdeutsch *hecese*, *bessse*¹, althochdeutsch *hagzussa*, *hagazussa*² - im modernen Englisch verkürzt zu *hag*. Die genaue Wortbedeutung ist ungeklärt. Der erste Bestandteil von *hagazussa* ist wahrscheinlich althochdeutsch *hag* (Zaun, Hecke, Gehege)³, der zweite ist möglicherweise mit germanisch/norwegisch *tyja* (Elfe, böser/guter Geist)⁴ und litauisch *dvasia* (Geist, Seele)⁵ verwandt, also vermutlich ein auf Hecken oder Grenzen befindlicher Geist. Eine andere Herleitung versteht *zussa* als „sitzen“, so dass eine *hagazussa* eine auf oder in der Hecke sitzende Person bezeichnen könnte. Oder eine auf einem Zaun sitzende Person, bzw. auf einer Zaunlatte, die sich später in der volkstümlichen Vorstellung zum Besen entwickelt. Wenn die Begriffsintention sich auf die auf verschiedenen Seiten hängenden Beine bezieht, ließe sich der Begriff metaphorisch als Beschreibung einer Wesenheit begreifen, die mit einem Bein im Reich der Lebenden, mit dem anderen im Reich der Toten weilt. Es gibt auch die Varianten, dass sie sich auf einer Grenze zwischen dem kultivierten Raum zur unkultivierten Natur befinden, wo der profane und der heilige Bereich einander gegenüberstehen, oder das Diesseits und das Jenseits.

Hexen oder Frauen, denen übersinnliche Fähigkeiten zugeschrieben werden, findet man derzeit in der westlichen Literatur nur noch in Kinderbüchern wie *Bibi Blocksberg* oder den *Harry-Potter*-Romanen in Form von *Hermine Granger*, der besten Freundin von *Harry Potter*. Sie stammt aus einer *Muggel*-Familie.⁷ Ihre Eltern sind Zahnärzte. Sie ist sehr klug und kann ihren Freunden mit ihrem Wissen über die Magie oft bei Problemen helfen, geht ihnen damit aber auch auf die Nerven. Allerdings ist *Hermine*, trotz ihrer Intelligenz, ein eher unsicherer Mensch. Sie hat große Angst zu versagen. Daneben gibt es noch eine weitere Hexenfigur, *Prof. McGonagall*, eine Lehrerin aus *Hogwarts*.

¹ Kluge, S. 308, Sp. 2.

² Ebd.

³ Braune, Wilhelm: *Althochdeutsches Lesebuch*. Tübingen: Niemeyer, 1978. S. 204, Sp. 1.

⁴ Zit. Nach Kluge, S. 308, Sp. 2.

⁵ www.dictionnaires.vnsqfi.com/index_ltdc.html, Zugriff: vom 27.07.2010.

⁶ Braune, Wilhelm, *Althochdeutsches Lesebuch*, S. 259. Sp. 1.

⁷ *Muggel* sind in der *Harry-Potter*-Terminologie alle nicht mit Zauberkraften begabten Menschen.

In den letzten Jahrzehnten waren die Hexen auch vielfach von den Feministinnen propagierte Symbole einer Auflehnung gegen das Patriarchat. Konstruktionen des potenten weiblichen Körpers und damit phantasierte Konkurrenz zum Gewaltmonopol der Männer – die immer wieder phantasierte Angst vor diesem potenten Körperlichen, die im sadistischen Genuss der Folterung und der Auslöschung der Konkurrenz ihre Beruhigung fand. Frau-Sein war dabei Voraussetzung für die Rolle, denn der weibliche Körper war die Schnittstelle aller Männerängste, die die Hexe erphantasierten, um sie dann verbrennen zu können.

Auch im kollektiven Gedächtnis ist weiterhin jede Frau eine potentielle Hexe, was einer jederzeit abrufbaren Verurteilung gleichkommt. Manche Theoretikerinnen propagierten deshalb eine neue Sprache, in der die Dimensionen Täter und Opfer neu gedacht werden.⁸

Dieser Aspekt des Themas ist allerdings in den letzten Jahren, in denen sich der Diskurs eher in Richtung Gender-Mainstreaming verschoben hat, in den Hintergrund getreten und damit das gesamte Hexenthema.

Dieser Beitrag wirft nun die Frage nach dem Warum auf. Warum sind Aberglauben und Hexerei aus der westlichen Literatur verschwunden?

Das Hexenthema scheint abgeschafft. Es hat sich aus dem Staub gemacht. Eigentlich ein Anlass zur Freude. Denn wo die Hexe fehlt, wo ihr Mythos aufgebraucht ist, scheint die Welt der Männer und Frauen mit sich im Reinen zu sein. Man benötigt Arbeitskräfte, Lebenspartner, und Käufer, aber keine Chimären, noch dazu angsterregende. Durch das Uni-sex-Universum geistern keine Hexengläubigen. Das Malificium scheint gebannt, die Angst gebrochen, das Krankheitsbild der Hexe kuriert.

Dabei gab es eine Zeit, in der man Frauen öffentlich etwas nachsagen konnte, sie an den Pranger stellen und auf Marktplätzen umbringen durfte. Es war eine Zeit der Unmenschlichkeit. Deshalb sollten wir den Hexen nicht nachtrauern. Keine aufgebrauchten Dorfgemeinschaften mehr, keine Henker oder brennende Holzhaufen – keine Bezichtigungen mehr. So gesehen ist das Ende der Hexen ein Happy-End.

In ihrem Artikel *Der klassische Held und die Freiheit*⁹ stellt die Schriftstellerin Julia Schoch die These auf, dass bis vor Kurzem fast alle Literatur aus der Auseinandersetzung des Einzelnen mit seiner Zeit entsteht, „wie

⁸ Streeruwitz, Marlene, *Hexenreden*, S. 27.

⁹ Schoch, Julia: *Der klassische Held und die Freiheit*. In: *Die Zeit*, 30. 12. 2009.

der Einzelne mit seiner Zeit, die immer größer ist als er, kollidiert, sie manchmal beherrschen lernt, meistens aber gegen sie lebt, an ihr zerbricht oder in ihr verschwindet.¹⁰ Beispiele dafür gibt es viele, denken wir an Antigone, die sterben muss, weil sie gegen die Staatsräson handelt, oder an Werther, der an den Standesschranken zerbricht, die seine Liebe verhindern.

Nun stellt sich die Frage, ob es die Literatur verändert, wenn sie in einer Gesellschaft entsteht, die nicht Behinderung der persönlichen Entfaltung bedeutet, sondern im Gegenteil die Selbstentfaltung zum Programm erhebt. Wenn die Figuren sich nicht mehr Schranken gegenübersehen, sondern im Gegenteil dem freien Raum. Dann ist auch keine Flucht in Zauberei oder in das Hexendasein mehr nötig bzw. keine Zuschreibung der Ursache der einem Individuum widerfahrenen Schicksalsschläge auf die Aktivitäten dunkler Mächte.

Der lebensweltliche und literarische Standardkonflikt früherer Zeiten, der Kampf des Einzelnen gegen Zwänge und Vorherrschaften, scheint der Literatur nicht mehr angemessen. Heute stehen wir nur noch uns selbst und unserem eigenen Unvermögen gegenüber. Natürlich ist in einer solchen Welt der Konflikt nicht abgeschafft. Liebesverrat, Krankheit, Einsamkeit, Feigheit oder Tod existieren so lange wie der Mensch. Nur wird die Schuld dafür nicht mehr Hexen oder anderen bösen Kräften zugeschrieben, sondern der Umgang betrifft nur noch den Menschen selbst. Wenn die Wände, die uns umgeben, nur noch die des eigenen Schädels oder Körpers sind, wird auch die Schuldfrage zu einer persönlichen.

Wenn Romanfiguren als Abbild menschlicher Erfahrung nicht mehr den utopischen Raum einer zweiten Möglichkeit ihrer Existenz erahnen lassen, fällt alles Geheimnisvolle von ihnen ab. Sie verlieren jene spezielle Tiefe, die von der Sehnsucht eines verhinderten und verratenen Lebens herrührt. Es fehlen die Grenzerfahrungen, das Sitzen auf der Hecke zwischen dem Diesseits und Jenseits.

Wer mag, kann sein Leben heute von Anfang bis Ende unpolitisch leben. Von dieser Art der absoluten Freisetzung rührt die Ohnmachtserfahrung des Individuums heute her. Dazu kommt die beständige Suggestion, als Verursacher seines Problems auch der Löser sein zu müssen – wie

¹⁰ Ebd.

bereits erwähnt, gibt es keine Möglichkeit mehr fremde Zauberkräfte zu beschuldigen. Die Suggestion, seine Probleme selbst lösen zu müssen führt allerdings nur selten zur Tatkraft. Denn in einer Welt, in der alles Mögliche prinzipiell Wirklichkeit werden kann, gibt es für das Handeln keine zwingenden Gründe mehr.

So thematisiert beispielsweise Houellebecq unablässig die Zumutung der Unverbindlichkeit und die Sehnsucht des verlorenen Subjekts nach Maßstäben. Es ist die Sehnsucht nach einer Welt, in der Begriffe wie Verbot, Versagung und Überschreitung noch Sinn haben. Sein von der Moral der Sitten befreites Individuum ist eben nicht souverän, wie von Nietzsche noch vorgestellt, sondern erschöpft und zerbrechlich.

Die Helden solcher Literatur leiden am Attraktivitätsgebot und der Souveränitätspflicht. Verständlich, dass sie oft müde, leer oder doch zumindest ratlos daher kommen. Nicht nur, dass sie zu nichts, das sie umgibt, „Ja“ sagen können, schlimmer noch, ihnen ist in einer entgrenzten Welt die Möglichkeit abhanden gekommen zu einem konkreten Gegner „Nein“ zu sagen. Dieses „Nein“ war aber jahrhundertlang das große Wort der Literaten und ihrer Helden.

Natürlich gibt es Fluchtmöglichkeiten. Autoren und Leser stürzen sich ins Historische oder ins Exotische, d. h. in die Literatur aus anderen Ländern, in denen es diese Widerstände gegen die Entfaltung des Einzelnen noch gibt. Man denke beispielsweise an den Welterfolg *Das Geisterhaus* von Isabel Allende, in dem das Mädchen Clara über hellseherische und telekinetische Fähigkeiten verfügt.

Ein weiteres Problem ist unsere Sehnsucht nach dem Verbindlichen und Belangvollen. Unser postmodernes Wissen um den Zwang zur Vielfalt, Offenheit und Unendlichkeit der möglichen Erfahrungswelten sagt uns etwas anderes. Es gibt keine festen Regeln mehr. Damit entfällt die Notwendigkeit, einerseits an diesen Regeln vorbeizuzaubern und andererseits die Möglichkeit, sich seine eigenen Regeln nach den Gesetzen der Fantasie zu schaffen, in denen der Zauber mächtig ist.

Abschließend können wir feststellen, dass Hexen aus dem westlichen Denken und damit auch aus der deutschen und westlichen Literatur mehr oder weniger verschwunden sind.

Was vor dem Hintergrund des Genderdiskurses durchaus positiv zu werten ist, nämlich bei der Betrachtung jedes Individuum als mit weiblichen und männlichen Eigenschaften zu sehen, macht die Zuschreibung von magischen Eigenschaften, das Hexe-Sein, unmöglich, zumal die

Konstruktion der Realität nicht mehr ausschließlich aus männlicher Perspektive erfolgt, die häufig dazu führte, dass Frauen als mit magischen Kräften versehen betrachtet wurden, um die ambivalente Haltung ihnen gegenüber zu erklären. Heutige Erklärungsansätze wie Ödipuskomplex und Kastrationsangst haben diese magischen Vorstellungen abgelöst.

Andererseits fragt man sich, ob es in unserer durchorganisierten westlichen Welt wirklich keinen Raum mehr für übernatürliche Zusammenhänge gibt, wo doch gerade die moderne Physik dazu angetan ist, Zusammenhänge auf einer anderen Ebene zu sehen. Stattdessen besinnen sich die deutschen Leser auf Werke aus anderen Kulturkreisen.

Gesellschaften außerhalb Westeuropas und den USA kennen allerdings durchaus noch Vorstellungen vom Eingreifen übernatürlicher Phänomene in das tägliche Leben und vielleicht erklärt gerade diese Akzeptanz des Irrationalen, das sich nicht nur in der Gesellschaft, sondern auch in der Literatur niederschlägt, warum viele westliche Leser sich Werken von Autoren außerhalb des westlichen Kulturkreises zuwenden.

Literatur:

Braune, Wilhelm: *Althochdeutsches Lesebuch*. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1978.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin - New York: De Gruyter, 1989.

Schoch, Julia: *Der klassische Held und die Freiheit*. In: *Die Zeit*, 30.12.2009, S. 46.

Wysocki, Gisela von, u.a.: *Hexenreden*. Göttingen: Wallenstein-Verlag, 1999.

Internetquellen:

www.dictionaires.vnsoft.com/index_ltde.html, Zugriff vom 27.07.2010.

Delia Cotârlea
(Kronstadt)

Zahlenmystik und christliche Symbolik – Postmoderne Mehrfachkodierung in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*

Numerology and Christian Symbols in Patrick Süskind's Novel "The Perfume"

Abstract: *The present paper deals with codification of meaning in Patrick Süskind's novel "The Perfume". The analysis focuses on the symbolism of numbers as well as on Christian motifs and myths that are slipped into the story, making it a piece of postmodern writing. The interpretation also wishes to underline the mimetic character of the novel in the sense of postmodern auto-referential intertextuality.*

Keywords: *perfume, numerology, Christian symbols, codification*

Vorliegender Beitrag setzt sich mit einer der vielen Möglichkeiten auseinander, in denen Süskinds Roman *Das Parfum* gelesen, verstanden und interpretiert werden kann. Es handelt sich dabei um eine Untersuchung von Zahlensymbolik sowie christlicher Bildzeichen, die eine zur Entschlüsselung einladende Mehrfachkodierung des Textes schaffen.

Patrick Süskinds *Parfum* (1985) ist ein schlüssiges Beispiel des postmodernen Duktus, gehört sozusagen einer Literatur an, die sich den Sinn- und Wahrheitsanspruch selbst negierte, das Repertoire formaler Techniken erweiterte, den Verlust der Historizität behauptete, Fragmentierung und Diskontinuität auf der Erzählebene entfachte. Die postmoderne Literatur öffnete sich zum Alltäglichen, zum Trivialen, Kunst- und Literaturproduktion standen im Zeichen des Imitats. Der postmoderne Erzählkode erwies sich als intertextuell: Es wurde zitiert und übernommen, wodurch eine sich des Formen- und Sprachspiels selbstreferentiell bedienende Mehrfachkodierung des literarischen Textes entstand.¹

Das Parfum (1985) wirkt somit im Kontext der postmodernen Mehrfachkodierung umso attraktiver für Analysen, da der Roman gleichwohl

¹ Durzak, Manfred: *Postmoderne und Spätmoderne: Erzählerische Tendenzen der achtziger Jahre*. In: Barner, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Beck 2006, S. 814-820.

Erfolg beim breiten Leserpublikum erzielte sowie die Zustimmung der Literaturkritik fand. Der postmoderne Kode ist in Süskind *Parfum* offensichtlich – die Öffnung zum Trivial-, Kriminal- und Schauerroman knüpft an populäre Erzählstrukturen an, der Roman steht deutlich im Zeichen des Imitats im Sinne einer selbstreferentiellen Intertextualität. Der Text präsentiert sich als historischer Roman, ist aber auch ein parabelhaftes Gedankenspiel, alle Elemente scheinen in der Mehrfachkodierung zu einem *Patchwork* zusammenzufinden.²

Versuchen wir im Folgenden der Mehrfachkodierung, wenn auch zum Teil aus rezeptionsästhetischer Perspektive, nachzugehen.

Das Parfum schildert das Paris des 18. Jahrhunderts, zwischen Aufklärung und Absolutismus, zwischen gepuderten Perücken und beißendem Gestank. Jean-Baptiste Grenouille wird 1738 als unehelicher Sohn einer Fischverkäuferin geboren. Sein Leben beginnt zwischen den Abfällen der Fische, mitten auf dem stinkenden Markt von Paris. Er selbst, ein hässlicher und einsamer Gnom, bleibt ohne Körpergeruch. Verachtet und ausgestoßen hat ihn die Natur aber mit einer außergewöhnlichen Fähigkeit ausgestattet: Er kann Hunderte von Düften identifizieren, sie aus größter Distanz aufspüren und in seinem Gedächtnis speichern. Heranwachsend stellt er seine Talente im Dienste eines Parfumeurs. Ihn selbst aber treibt es, einen absoluten Duft zu erfinden, der die Menschen betört und eine unbändige Liebe für ihn auslöst. Die Grundessenz seines Zauberduftes gewinnt er aus den letzten Ausdunstungen getöteter Jungfrauen. Am Ende, seiner mörderischen Tat überführt, setzt Grenouille dieses Parfum ein. Auf seinem Weg zum Schafott versetzt er so die Sensationsgierigen in einen Taumel, und es gelingt ihm, der Justiz zu entkommen. Statt aber die Freiheit zu finden, wird er zum Opfer seiner eigenen Kreation: Er schüttet das ganze Fläschchen Parfum über seinen Leib, die zu blinder Leidenschaft Berauschten fallen über Grenouille her, und das Ganze gipfelt in einer kannibalischen Orgie.³

Wenden wir als Erstes unseren Blick auf die allgemeine Zahlenlehre, um anschließend der Mehrfachkodierung durch Zahlensymbolik und Anspielungen auf christliche Motive nachzugehen.

² Ebd., S. 817.

³ Siehe *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2001.

Befassen wir uns nun mit der Frage, was Zahlen bedeuten und wofür sie stehen. Nach Auffassung der Pythagoreer ermöglichen Zahlen den Zugang zu einer harmonischen Welt, prägen die harmonischen Gesetze des Kosmos und werden ebenfalls als Symbole einer absoluten bzw. göttlichen Weltordnung betrachtet. Zahlen schaffen laut pythagoreischer Perspektive die Voraussetzungen zur Ausgeglichenheit. Die *heilige Mathesis* der Pythagoreer betrachtet die Zahlen nicht als Maßen, sondern als Wesenskern der realen Dinge, weiterhin sei die Zahlenmystik bzw. die *mystische Mathematik* die Möglichkeit der Annäherung an die Schöpfungsgeheimnisse Gottes.

Als man des Weiteren entdeckte, dass musikalische Töne durch einfache mathematische Zahlen ausgedrückt werden können, begriff man, dass die Welterfahrung womöglich ebenso mathematisch zu erfassen sei. Jede Form oder Variation sei durch Zahlen auszudrücken, wie die Pythagoreer behaupteten, „Alles ist Zahl“, die göttliche Harmonie sei in der Welt verborgen, es bleibe nur, diese zu offenbaren.⁴ Zitieren wir an dieser Stelle den im Bereich der Numerologie bekannten Arthur Köstler: „Zahlen waren nicht blindlings in die Welt geworfen worden; sie fügten sich zu ausgewogenen Ordnungen, wie Kristallbildungen und Konsonanzen der Tonleiter, gemäß den alles umfassenden Gesetzen der Harmonie.“⁵

Zahlen können fernerhin als Kategorie des Proportionalen betrachtet werden, da die menschliche Existenz auf zählbaren Einheiten und Periodizität aufgebaut ist. Zahlen gehören sozusagen zu den Urqualitäten des Weltalls, sie seien in der Auffassung der mystischen Mathematik „absolute“ Spuren übermenschlicher Gewalten und daher heilige Symbole der Gottheit.⁶ Zahlen würden sich überall in der Natur widerspiegeln, so geht Zahlensymbolik in Zahlenmystik über.

Stellen wir diese Thesen unseren Überlegungen voran, lässt sich lediglich Folgendes ableiten: Zahlen seien nicht von den Menschen erfunden worden, um ordnungsstiftend zu wirken, sondern sie fungieren als Sym-

⁴ *Lexikon der Symbole: Zahlen*, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 1221, (vgl. LdS, S. 497) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur.

⁵ Koestler, A.: *Die Nachtwandler. Das Bild des Universums im Wandel der Zeit*. Wiesbaden 1963, S. 29.

⁶ *Lexikon der Symbole: Zahlen*, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 1221, (vgl. LdS, S. 497) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur.

bole des Absoluten, lassen sich als außermenschliche „Harmonie der Sphären“ erleben.

Unter den Zahlen gibt es welche, denen sakrale Qualitäten zugeordnet werden, in der Numerologie sind sie unter der Bezeichnung „Heilige Zahlen“ bekannt. Die Eins, zum Beispiel, steht als Symbol für den Schöpfer als der Ur-Eine, die Zwei verkörpert Dualität, Ambivalenz, wie in den ambivalenten Struktur des Yin-Yang. Hat man in der Dualität These und Antithese, so ergibt sich nach den Regeln der Logik die Synthese und gleichwohl die Dreiheit (vgl. Dreieck, Dreifaltigkeit, Dreigestalt): „omne trium perfectum – alle Dreiheit ist vollkommen“⁷, „aller guten Dinge sind drei“, es gibt traditionell drei Aufgaben des Märchenhelden, und es ist die Ausführung der dritten Aufgabe, durch die die Vervollkommnung erreicht wird; Aus der Dualität lässt sich ebenso die Triadenbildung „Vater-Mutter-Kind“ ableiten.

Die Vier ist eine archetypische Zahl, sie rundet die Dreiheit harmonisch auf. Die Harmonie der Vierzahl findet sich auch in der Gesetzmäßigkeit des Quadrates wieder. Die Vierheit bildet das „Fadenkreuz unseres Verstandes“⁸, sie bildet den Rahmen unserer Existenz und bietet gleichwohl Orientierung und Gleichgewicht. Die Vier steht ebenso für die Himmelsrichtungen. Die Fünf, ein Symbol für die Mitte, gehört ebenso in die Kategorie der Urzahlen. Die Fünf findet im Pentagramm Ausdruck und ist außerdem eine Primzahl. Die Zahl Sechs findet ihren symbolischen Ausdruck im Hexagramm, in dem „Siegel des Salomo“. Die Zahl Sieben ist ebenso als magische Zahl bekannt (sieben Zwerge, der siebte Himmel, die sieben Sünden, die Schöpfungsgeschichte in sieben Tagen, der siebte Tag ist der Ruhetag Gottes). In der *Johannes-Offenbarung* steht die Sieben für Vollkommenheit – es gibt die Sieben Siegel, die Sieben Engel mit den Sieben Posaunen, die Sieben Schalen-Visionen bekannt als die Sieben Plagen, aber auch die sieben Hörner des Drachenungeheuers. Die Acht wird in der Mystik eher weniger berücksichtigt, hat aber im Neuen Testament doch eine wesentliche Bedeutung – mit dem „achten Schöpfungstag“ werden die Auferstehung Jesu Christi und der Beginn des neuen Weltalters gemeint. Nicht zufällig sind Taufbecken sind achteckig ges-

⁷ *Lexikon der Symbole: Zahlen*, S. 2. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 1222 (vgl. LdS, S. 497) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur.

⁸ Ebd., S. 1223.

taltet.⁹ Außerdem sind Sterne in der romanischen Kunst achtstrahlig, Fensterrosen achtarmig, die acht Spitzen des Malteser- bzw. Johanniterkreuzes weisen auf diesen Symbolgehalt. Die Zahl Neun basiert auf der Dreizahl und bezeichnet die Engelchöre sowie die neun kosmischen Sphären des mittelalterlichen Weltbildes. Die Zehn ist das Symbol der Vollendung und Vollkommenheit (Zehn Gebote Gottes; $1+2+3+4=10$, Ziffernsumme $1+0=1$), sie ist in praktisch allen Kulturen der Erde verankert, als mit den Fingern zu zählen begonnen wurde.

Die Symbolzahlen über der Zehn werden sowohl als Glücks als auch als Unglückszahlen aufgefasst. Die Zwölf ist darunter eine der Zahlen mit der stärksten Symbolkraft, sie ist die Zahl der Sternbilder des Tierkreises, sie ist Grundlage im babylonischen Sechzigersystem, sie ist die Zahl der Stämme Israels und der Apostel; Bei Homer finden wir die Zwölf Götter, die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. das Pantheon bzw. die Götterfamilie Griechenlands bildeten.

Werfen wir aber nun einen Blick auf die Dreizehn. Diese Symbolzahl wird fast immer mit Unglück assoziiert – zu babylonischen Zeiten gab es einen Schaltmonat, der Unglück bedeutete, den zwölf Hexen sollte als Dreizehnter der Teufel beigeohnt haben. Die jüdische Kabbala kennt dreizehn böse Geister. In den Märchen bringt die Zahl Dreizehn ebenso Unglück – in *Dornröschen* wurden zwölf Feen eingeladen, wobei die Dreizehnte, die aus Mangel an Geschirr nicht zur Taufe nicht gerufen worden war, das neugeborene Kind verwünschte.

Es gibt jedoch weitere Bedeutungen der Zahl Dreizehn, die nicht unbedingt an Unglück gebunden sind. Im Majakalender gab es dreizehn Monate sowie dreizehn Sternzeichen, beim letzten Abendmahl waren es zwölf Apostel und Jesus, so steht die Zahl Dreizehn in diesem Kontext für die Gottheit. Die Zahl Dreizehn ist ebenso ein Symbol der ständigen Wiederkehr, in dem Tarotspiel steht die einschlägige Zahl für den Tod als Übergang in eine andere Welt.

Wenden wir uns nun der Zahlensymbolik in Süskinds Roman *Das Parfum*. Es scheint, als ob der Text durchaus einlädt, in ein esoterisches Universum einzudringen. Dazu benötigt man aber den entsprechenden Kode. Sicherlich hat Süskind durch das Einbauen bestimmter Zahlen und christlicher Symbole eine weitere Verschlüsselung beabsichtigt. Der Text

⁹ Ebd.

ist ein Spiegel von Parabeln und Assoziationen, ist ein Nebeneinander von Formen und ein in den Intentionen *mixtum compositum*. Der Roman ist ein Exempel für den Selbstbedienungscharakter postmoderner Literatur, die den Trick der mehrfachen Kodierung anwendet, um das Lesen bzw. die Aufschlüsselung des Textes so spannend wie möglich zu gestalten.

Jean-Baptiste Grenouille wird als fünfter unehelicher Sohn einer Fischverkäuferin geboren. Da bis zu ihm keine der vier Kinder überlebt hatten, achtet die Mutter auch nicht auf ihn. Fünf ist ein Urzahl, eine Primzahl und steht für das Pentagramm. Bei Pythagoras war das Pentagramm ein heiliges Symbol der leiblich-seelischen Harmonie und wurde, davon ausgehend, zum Zeichen der Gesundheit.¹⁰ In der Ideologie der Alchemie findet man das Pentagramm als Beschwörungshilfe bei magischen Ritualen. Wahrscheinlich hat Süskind die Zahl Fünf nicht ohne Absicht eingesetzt – denn der Held überlebt zwei tödliche Seuchen. Außerdem kann das Pentagramm auch schwarzmagisch verstanden werden, als Symbol des Bösen. Vielleicht wird schon in bei der Geburt des Helden auf sein dämonisches Potential angedeutet.

Mit neun Jahren wird der Held, das verstörte Waisenkind Grenouille, an den Gerber Grimaldi verkauft. Später wird sich Grenouille bei einem Parfumeur als Geselle durchschlagen. Wollen wir nun die Neun weißmagisch verstehen, so steht sie in der christlichen Welt hauptsächlich für die Engelchöre Gottes, ist also eine Potenzierung der Drei. Schwarzmagisch aber gibt es für die Neun ebenso eine Interpretation – es gibt den satanischen Orden der neun Winkel, es gibt neun satanische Rituale. Allerdings werden den Katzen neun Leben nachgesagt. Sicherlich hat Süskind das Alter Grenouilles nicht willkürlich gewählt. Das Alter könnte für den Beginn eines neuen Lebens stehen. An diesem Punkt beginnt seine Initiation – er lernt bei seinem Maître das Geheimnis des geradezu alchemischen Prozesses des Destillierens, überlebt die zweite faktisch nicht zu überlebende Seuche, verlässt als junger Mann seinen Maître, um im Süden Frankreichs weitere alchemische Geheimnisse der Duftgewinnung zu erlernen.

Auf seiner Reise geht er von seinem Weg ab, richtet sich auf einem Berg ein, wo er sieben Jahre in Einsamkeit leben wird. Hier entdeckt er

¹⁰ Siehe *Lexikon der Symbole*: Pentagramm, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 822 (vgl. LdS, S. 329) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knauer].

die Natur und all ihre Gerüche, hier entdeckt er sich selber sowie die Tatsache, dass er keinen eigenen Geruch besitzt. Diese sieben Jahre stehen symbolisch für eine Zeit der Meditation und Einsicht bezüglich des späteren Werdegangs. Es scheint, als ob Süskind sich im Sinne eines selbstreferentiellen Imitats der Allegorie des Mosesbergs bedient. Es ist aber geradezu eine Umkehrung der christlichen Symbolik. Während Moses auf dem Berg die Zehn Gebote des Herrn empfing, empfängt Grenouille die Botschaft, einen absoluten Duft zu schaffen, was seine dämonische Dimension entfesselt. Grenouille mordet Jungfrauen, von denen er durch die neu erlernten Techniken den Duft des Körpers gewinnt. Diese Düfte sollen die Noten des Parfüms geben, es heißt im Text selber die Basis-, Mittel- und Kopfnote.

Befassen wir uns kurz mit der Symbolik der Jungfrau, weil sich Zahlen- und Jungfrau-Symbolik im einschlägigen Kontext nicht trennen lassen.

Laut Symbolforschung steht die Jungfrau für eine keusch und allein lebende junge Frau und ist Symbol der asketischen Hinwendung zum überweltlichen Bereich. In der Symbolik der Jungfrau vermischen sich moralische Motive sowie magische Enthaltensamkeitsideale für ein gesittetes und unbeflecktes Leben.¹¹ Außerdem verbindet die astrologische Symbolik mit dem Sternzeichen der Jungfrau Opferbereitschaft, Bereitschaft zur Wandlung der Ursubstanz (*materia prima* im Sinne der alchemistischen Ideenwelt, da das Zeichen von Merkur beherrscht wird). Eine weitere Symbolik der Jungfrau besteht ebenso im Glauben an die größere Kraft der Jungfrauen gegenüber den verheirateten Frauen.¹² All diese Bedeutungen lässt Süskind in die Handlung einfließen – denn das Waisenkind Grenouille mordet Jungfrauen für seine einmalige Schöpfung – für sein Parfüm. Es sind 24 Jungfrauen, die er zu diesem Zweck tötet, jedoch ist der Duft nicht vollkommen. Es fehlt lediglich die Herznote – dafür benötigt Grenouille einen speziellen Duft, den er aus der 25. Jungfrau gewinnt. Die Bedeutung dieses letzten Opfers steigert sich im Laufe der Handlungsentwicklung – unser Held wartet fast zwei Jahre, um den richtigen, nun ausgereiften Duft gewinnen zu können. Grenouilles Mordritual

¹¹ *Lexikon der Symbole*: Jungfrau, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knauer Lexikon der Symbole, S. 557 (vgl. LdS, S. 223) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knauer.

¹² Ebd.

erfährt den Höhepunkt durch das Töten der letzten Jungfrau, sie verkörpert sozusagen die Krönung.

Kommen wir aber nun auf die Zahl der ermordeten Jungfrauen zu sprechen. In der Johannesoffenbarung steht die Zahl Vierundzwanzig für die Stunden des Tages sowie für jene der Greise, die vierundzwanzig Ältesten, die Engel des Hofrates Gottes. Sie sind vierundzwanzig, da sie vierundzwanzig Stunden am Tag Gott loben: „Herr, unser Gott, du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft: denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen uns sind geschaffen.“¹³ Die Greise repräsentieren die kosmische Ordnung, den Rhythmus der Schöpfung, sie sind die Musik des Himmels, die Oktaven der heiligen Musik. Für Grenouille spielen die 24 Jungfrauen, die geopfert werden müssen, ebenso eine grundlegende Rolle in seiner grauenhaften Schöpfung, sie verkörpern die Ordnung seiner Welt. Süskind liefert erneut einen Gestus des Imitats, indem er mit Elementen der christlichen Symbolik spielt, bedient sich dieser, lässt sie mit veränderter oder gegensätzlicher Bedeutung in den Text einfließen.

Numerologisch betrachtet ist die Vierundzwanzig die Verdopplung der Zwölf, ebenfalls eine Zahl der Vollkommenheit, weil die Zwölf das Dreifache der symbolischen Vier ist. Aber die runde, vollkommene Zahl Vierundzwanzig reicht nicht aus – sie muss durch ein Sinnbild des Absoluten und Herrlichen übertroffen werden. Durch diese Überspanntheit möchte der Held Grenouille die Harmonie des Abscheulichen und Grausamen erreichen. Das widerspiegelt sich wiederum in der Zahlenmagie – Fünfundzwanzig ist ein Viertel von Hundert, so kommen wir erneut zurück auf die magische Vier und ihre Bedeutungen zu sprechen.

Es sei hier erwähnt, dass im Roman insgesamt zwölf Gestalten aufeinander treffen, und das Buch vier Teile enthält.

Ist es uns bisher einigermaßen gelungen, einige Zusammenhänge der Mehrfachkodierung im Roman zu ermitteln, so erweist sich die Untersuchung der Gestalt Grenouilles als ein schwieriges Unterfangen. Süskind konstruiert nämlich seinen Helden, indem er sich mehrerer Mythen und Symbolen bedient – in Grenouille finden sich Gott, Engel und Dämon wieder. Er steht einerseits für den Schöpfungsmythos – ihm gelingt die absolute, vollkommene Schöpfung. Andererseits stehen seine abscheuli-

¹³ *Die Bibel. Die Offenbarung Johannes* 3. 4. 11. Stuttgart 1984.

chen Taten, die er durchführte, um seinen Geltungswahn zu befriedigen, auf der Seite des Dämonischen. Am Ende begreift man ihn sogar als Verkünder „einer heilen Welt“ – die Szene spielt sich in einem absolut grotesken Liebesverständnis ab.

Beginnen wir aber mit der Symbolik des Namens. *Grenouille* heißt französisch *Frosch* bzw. *Kröte*. Kröten sind als Symboltiere vorwiegend negativ besetzt. Wegen ihres wenig anziehenden Aussehens werden sie meist als dämonische Wesen angesehen, etwa dem Haushalt der Hexen zugehörig sowie als Speise beim Hexenfest beschrieben oder in der Hölle die Verdammten peinigend.¹⁴ Eine sonderbare Symbolik liegt in der alchemistischen Allegorie einer Kröte, die einer Frau auf den Busen gesetzt wird. Der Text eines Kupferstiches in dem Emblembuch „*Atalanta fugiens*“ (1618) erklärt: „Setz dem Weib die Kröte auff die Brust, daß sie sauge, und das Weib sterbe, so wirt die Kröte von Milch sehr groß.“¹⁵ Das an die Brust gelegte „Kind“ erhält Milch von seiner Mutter, und dadurch büßt die Mutter das Leben ein. In der alchemistischen Symbolik ist dieses als Abstillen bekannt. Mit rationalen Entschlüsselungen ist diese Symbolik jedoch nicht zu erfassen. Nicht selten wurden Kröte und Frosch wegen ihres auffälligen Gestaltwandels auch mit dem Ideenkomplex von Auferstehung und Wiedergeburt in Verbindung gebracht, sei hier nur das Märchen vom Froschkönig erwähnt. Durch diese Symbolik der Kröte soll vielleicht schon durch die bloße Namensgebung auf die Fähigkeit *Grenouilles* angespielt werden, sich in einen Dämon zu verwandeln.

Der Vorname unseres Helden ist Jean Baptist, also Johannes der Täufer. Wir haben es erneut mit einer Anspielung auf ein christliches Symbol, sogar auf einen Mythos zu tun. Johannes den Täufer ist in der Bibel als Zeuge für die Existenz Jesu Christi bekannt: „Er kam zum Zeugnis, dass er von dem Licht zeugte, auf dass sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern er sollte zeugen von dem Licht. Das war das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen.“¹⁶ In den Lukasevangelien wird die Kindheit des Johannes als eine parallele Geschichte zu den Jesusgeschichten dargeboten, die Jesus-

¹⁴ *Lexikon der Symbole*: Kröten, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 635 (vgl. LdS, S. 255) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur.

¹⁵ *Lexikon der Symbole*: Kröten, S. 2. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 636 (vgl. LdS, S. 256) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur.

¹⁶ *Die Bibel. Das Evangelium nach Johannes I*, 6-9. Stuttgart 1984.

geschichten überbieten jedoch die Johannesgeschichten. Johannes soll asketisch gelebt, sich von Heuschrecken und wildem Honig ernährt, gepredigt und getauft haben. Johannes wurde durch Enthauptung hingerichtet.

Unser Held trägt den Vornamen Jean Baptist und stellt offensichtlich das Gegenteil des christlichen Symbols des Johannes des Täufers dar. Denn Johannes hatte Selbstlosigkeit und Güte, von dem Licht, das die ganze Menschheit erleuchtet, gepredigt. Grenouille steht durch seine Morde keineswegs den christlichen Lehr- und Glaubenssätzen nahe, seine Schöpfung lässt ihn zwar im glänzenden Licht strahlen, es handelt sich aber dabei um die Umkehrung des göttlichen, also wahrhaftigen Lichtes.

Fassen wir die letzten Überlegungen kurz zusammen: Schon im Namen finden wir den Gestus des Imitats wieder, der sich in der Mehrfachkodierung durch unterschiedliche Symbole behauptet.

Kommen wir nun aber auch auf weitere christliche Elemente zu sprechen, die sich ebenfalls in der Gestalt aufspüren lassen.

Lässt Süskind den Schöpfungsmythos in seinen Text einfließen, so versäumt er keineswegs Anspielungen auf den Mythos des allmächtigen Schöpfers. So heißt es im Roman in einem inneren Monolog der Hauptfigur, dieser sei sein eigener Gott, mächtiger als alle anderen:

Er war noch größer als Prometheus. Er hatte sich eine Aura erschaffen, strahlender und wirkungsvoller, als sie je ein Mensch vor ihm besaß. Und das verdankte er niemandem - [...] - als einzig sich selbst. Er war in der Tat sein eigener Gott, und ein herrlicherer Gott als jener weihrauchstinkede Gott, der in den Kirchen hauste.¹⁷

Als eigener Gott positioniert sich die Hauptfigur an den Gegenpol der christlichen Gottverständnisses, denn die Erlösung findet nicht durch Liebe im herkömmlichen Sinne statt. Die Gestalt Grenouilles wird im Weiteren durch die groteske Transformation des Engelmythos ergänzt, in der Endszene erscheint er den von dem Duft betörten Bettlern aus Paris als ein Engel:

Für einen Moment wichen sie zurück aus Ehrfurcht und bassem Erstaunen. Aber im selben Moment spürten sie schon, dass das zurück-

¹⁷ Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985, S. 304.

weichen mehr wie ein Anlaufnehmen war, dass ihre Ehrfurcht in Begehren umschlug, ihr Erstaunen in Begeisterung. Sie fühlten sich zu diesem Engelmenschen hingezogen. Ein rabiater Sog ging von ihm aus, eine reißende Ebbe, gegen die kein Mensch sich stemmen konnte [...], denn es war der Wille selbst, den diese Ebbe unterspülte und in ihre Richtung trieb: hin zu ihm.¹⁸

Grenouille mutet den Bettlern als himmlisches Überwesen an, ist jedoch weder Erlöser noch Bote Gottes oder Unschuldengel. Zwischen den Figuren der Endszene findet kein geistiges Treffen statt, die Spiritualität erfährt ihre Umkehrung in den Kannibalismus. Die Umkehrung christlicher Symbolik soll durch das Ende des Romans auf den Höhepunkt getrieben werden. Die Erlösung Grenouilles erfolgt durch Kannibalismus, und man stellt sich berechtigt die Frage, ob es sich um eine Erlösung oder Hinrichtung handelt. Süskinds Roman bleibt somit bis zum letzten Satzzeichen ein postmodernes Stück mehrfacher Kodierung.

Vorstellungen, Bilder, Stereotype sind im Roman ebenso mit möglichen mystischen Bedeutungen der Alchemie verbunden. Die Person des Parfumeurs Baldini äußert sich selber zur Mystik der Alchemie, in dem er die Goldmacherkunst auf das Reich der Düfte überträgt: „Ein Parfumeur, das war ein halber Alchemist, der Wunder schuf, so wollten es die Leute – gut so!“¹⁹ Parfums scheinen irgendwie nach okkulten Formeln zu entstehen, es war jenem Meister gelungen,

das Parfum zu erschaffen, den Duft als reinen Duft, als Essenz zu erfinden. Was für eine Tat! Was für eine epochale Leistung! Vergleichbar wirklich nur den größten Errungenschaften des Menschengeschlechts wie der Erfindung der Schrift durch die Asyrer, der euklidischen Geometrie, den Ideen des Plato und der Verwandlung der Trauben durch die Griechen. Eine wahrhaft promethische Tat!²⁰

Alchemie versteht Baldini als eine Lehre, der sich die Laboratorien bedienten, um Seelenveredelung zu erreichen. Uns kann die Ironie des Textes nicht entgehen – das Schaffen von Parfums hat wenig mit der Seelen-

¹⁸ Ebd., S. 319.

¹⁹ Süskind, *Das Parfum*, S. 67.

²⁰ Ebd., S. 71.

veredelung zu tun, macht aber von einer primitiven Chemie Gebrauch, um die Sinne durch immer besser duftende Gerüche zu betören. In der Alchemie verfolge man eher „das Streben nach einer Ausbreitung des geistigen Lichtreiches durch das systematische Zurückdrängen der als erdig, schwer und dunkel empfundenen Welt der Materie.“²¹ Die Materie wird in Süskinds Roman ebenso entmaterialisiert und zur Essenz destilliert. Die alchemistische Allegorie erfährt aber in Süskinds Kodierung eine Umkehrung – es ist nicht das Lichtreich, das angestrebt wird, sondern der Größenwahnsinn, der auf Unmenschlichkeit und Grausamkeit beruht.

Als schweißig-fettes, käsig-säuerliches, als ein im großen und ganzen leidlich ekelhaftes parfümistisches Grundthema beschreibt Patrick Süskind zwar den menschlichen Mief. Doch Geruchlosigkeit ist etwas zutiefst Unmenschliches - verwegen zieht der Autor seine Fäden bis in unsere sterile Welt.²²

Biblische Mythen sowie Zahlenmystik dienen dazu, in der Geschichte eines Mörders zusätzliche Spannung zu erzeugen. Süskind bedient sich des Tricks der postmodernen Mehrfachkodierung, und es bleibt dem Leser, diese Mehrfachkodierung detektivisch auszuarbeiten, den Ködern nachzugehen und, wie Wolfgang Iser das formulierte, die Leerstellen des Textes je nach individueller Lektüre zu schließen, da sich der Text nur im Vorstellungsbewusstsein des Empfängers vergegenwärtige.

²¹ *Lexikon der Symbole*: Alchemistische Symbole, S. 1. Digitale Bibliothek Band 16: Knaurs Lexikon der Symbole, S. 55 (vgl. LdS, S. 24) (c) 1989, 1994, 1998 Verlag Droemer Knaur].

²² Fischer, Michael: *Ein Stänkerer gegen die Deo-Zeit*. In: *Der Spiegel*, Nr. 10, 04. März 1985. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13511622.html>. Zugriff vom 01. 12. 2010.

Mythen und Geschichte(n)

Thomas Schares
(DAAD, Bukarest)

Vlad Țepeș (Vlad III. Draculea) – Wort und Bild im Diskurs um eine Herrscherfigur¹

Vlad Țepeș (Vlad III. Draculea) – Instances of German Written Dracula-Discourse

Abstract: *The contemporary texts about Vlad Țepeș (Vlad III. Draculea) written in German form a very peculiar corpus: One part of the written records belongs to the late-medieval manuscript tradition, whereas the most famous records are some of the first known printed pamphlets. Thus, the German written Dracula-discourse about the historical character forms an interesting piece of media history. Some shortcomings and misbeliefs in the critical examination of this corpus as well as the rooting in typological portrayal inherent in the texts are discussed. The article also highlights a parallel discourse present in the contemporary paintings and drawings of Vlad Țepeș; by means of iconological analysis of all known and preserved depictions of the Valahian prince, the authenticity and the significance of the known portraits is discussed. We aim at showing the parallel structure as well as aspects of the genesis of both written and painted discourse concerning this historical persona and argue for a media centered and fact-based functional interpretation of both, taking heed of the overwhelming power of the vampire-discourse, which blurs the focus on the historical figure.*

Keywords: *Vlad Țepeș, German written Dracula-discourse, media history, iconological analysis*

1. Entkleidung eines Vampirs

Jeder Adept der Dracula-Forschung erkennt bereits unmittelbar zu Anfang seines Tuns: Die offensichtlichste Tatsache des Dracula-Diskurses²

¹ Mein Dank gilt Barbara Mendel für viele mehr als erhellende Gespräche zum Thema und den Kolleginnen und Kollegen in Kronstadt für die überaus wohlwollende Aufnahme meiner Ausführungen, auch in der Hoffnung, dass diese Ausführungen dem Tagungsthema des Aberglaubens, der im Dracula-Diskurs in mehr als einer Hinsicht eine herausragende Rolle spielt, in genügender Gewichtigkeit Rechnung tragen.

ist, dass die Wissenschaft und Pseudo-Wissenschaft sowie der Feuilleton bereits weit mehr Tinte zu diesem Thema vergossen haben, als der Blutsauger tatsächlich das Blut seiner Opfer. Der Vampir-Mythos, im Wesentlichen in unsere Gegenwart befördert durch Bram Stokers *Dracula*-Roman, in dem die Blutsauger-Legenden mit der Gestalt des rumänischen Herrschers Vlad Țepeș verbunden wurden, treibt immer weitere Blüten in Gestalt von Fernsehserien, Romanzyklen, Filmproduktionen, PC-Spielen usw., die nicht selten untereinander verbunden sind, Popkulturalität und Genrecrossover sind zwei Merkmale des gegenwärtigen *Dracula*-Diskurses. Daneben gibt es eine Vampir-Szene, die, begünstigt durch die Kommunikationsmöglichkeiten des Internets, den Vampirismus in vielen Facetten und mit mehr oder weniger Ernst betreibt; so gibt es beispielsweise Vereinigungen von Menschen, die sich selbst für Vampire halten; und in den USA ist eine vampiristische Pseudoreligion als religiöse Gemeinschaft anerkannt.³ Interessengemeinschaften im Zeichen des Vampirismus als eines wahrhaftig existierenden Phänomens sind schon recht merkwürdige Exponenten einer – nun wirklich – bunten Szene. *True Blood*⁴ – als Roman- und Fernsehserie und die *Twilight*⁵-Serie als Bücher und Filme sind nur zwei der derzeit bekanntesten Exponenten der kommerzialisierten Vampir-Industrie und zeigen, wie nachhaltig und wirtschaftlich erfolgreich sich die Unterhaltungsindustrie der Gestalt des Vampirs bemächtigt hat. Die archetypisch-freudianische Faszination der Blutsauger-Gestalten und das Identifikationspotential gerade für junge Menschen erklären wohl die anhaltende Popularität der Vampire, wobei gleichzeitig zu beobachten ist, dass nicht mehr der Schrecken, den eine solche Figur verbreiten kann, Hauptattraktor für das Publikum ist. Vielmehr sind das Reizvolle der Vampirgestalt der Nonkonformismus und

² In diesem Beitrag ist mit „*Dracula*-Diskurs“ nicht nur die Vampirthematik gemeint, sondern jeder Aspekt, der sich auf die Person Vlads III. Dracula bezieht, die sich daraus ergebende Problemstellung ist ein Aspekt der hier vorgelegten Darstellung.

³ Vgl. Bibeau (2007), S. 176ff.

⁴ Basierend auf den sog. *Sookie-Stackhouse-Novels* von Charlaine Harris (ab 2004), als Fernsehserie adaptiert von Alan Ball (seit 2008, USA), vgl., mit ähnlichen thematischen Ansätzen, auch neuerdings *The Vampire Diaries* (Fernsehserie, USA 2009ff.) und *Moonlight* (Fernsehserie, USA 2007ff.).

⁵ Die *Twilight*-Tetralogie von Stephenie Meyer, ab 2005 als Bücher, bislang drei Verfilmungen (USA), u.a. auch erhältlich als Comic und als Hörbuch, zeichnet sich durch umfassendes Marketing und den Zuschnitt auf jugendliches – pubertierendes – Publikum aus.

der Exotismus, die in post-individualistischen Gesellschaften bestens als Ventil für Anpassungsdruck und Normzwänge dienen können. Es ist kennzeichnend für die Vampir-Thematik und –Motivik, dass sie, als Bestandteil der Populärkultur, laufend angepasst werden an gesellschaftliche Bedürfnisse und neu zugeschnitten auf als publikumswirksam angesehene Genreerfordernisse, die von der sexualpathologischen Ausrichtung des spätviktorianischen Bram-Stoker-Romans über die *Nosferatu*-Verfilmungen von F.W.Murnau (1922) und später von W. Herzog (1979), mit eher esoterisch-philosophischer Ausrichtung, weiter die *Blade*⁶-Reihe mit ihrer genrefilmischen Ausrichtung auf das Action-Genre, bis in die oben erwähnten Ausprägungen bei *Twilight* (worin sich die ursprünglich dominante Sexuelsymbolik in ihr Gegenteil – Enthaltensamkeit – verkehrt; eine Art neuer viktorianischer Regression?), und *True Blood* (worin sexuelle Potenz wiederum konstituierender Bestandteil des Vampirismus ist) sowie der ebenso erwähnenswerten, allerlei *creature*- und *occult*-Thematiken zusammenfassenden Fernsehserie der 90er Jahre, *Buffy, the Vampire Slayer*, reichen, die unter dem popkulturellen Etikett „Mystery“ zusammengefasst werden können. Für die letztgenannten ist ebenso charakteristisch, dass sich darin die Vampirmythen mit anderen thematischen Strängen wie etwa der Werwolf-Thematik und der Hexen-Thematik vermischen. Hierfür beispielhaft sind etwa auch die kommerziell erfolgreichen *Underworld*-Filme⁷, in denen Vampire Werwölfe bekämpfen. Daneben sind zu erwähnen die Romane (*The Vampire Chronicles* 1976-2003) von Anne Rice, die den Vampirmythos, jenseits der Dracula-Gestalt, einer, man kann sagen, Intellektualisierungskur unterziehen. Einen ebenso nicht ungewichtigen Beitrag zum Ausbau des Vampir-Komplexes in der Populärkultur hat auch die oft übersehene Rollenspiel-Subkultur geleistet, indem typische Elemente etwa der Figurenzeichnung in kontemporäre Produktionen übernommen wurden; – gegenwärtig vermischen sich die Komplexe der erzählten (Literatur und Film) und der gespielten Werke (PC- und Rollenspiele) sehr deutlich miteinander (crossover). Kennzeichnend für die kontemporären Vampirgeschichten ist, dass sie sich inzwischen von der ehemals zentralen Dracula-Figur, die das Genre – vor allem filmisch – bis in

⁶ Drei Kinofilme ab 1998 (USA), später auch als Fernsehserie.

⁷ *Underworld*, USA u.a. 2003; *Underworld: Evolution*, USA 2006; *Underworld: Rise of the Lycans*, USA 2009.

die 90er Jahre hinein dominiert hat⁸, weitgehend emanzipiert haben. Der Figur des Dracula sind nur noch wenige neu erschienene belletristische Werke gewidmet; einen großen Erfolg feiern konnte etwa die Autorin ELIZABETH KOSTOVA 2005 mit ihrem Debütroman *The Historian*, der unter Verarbeitung der bekannten historischen Fakten zur Gestalt des Dracul(e)a – Vlad Țepeș – eine neue Episierung des Stoffs versucht. Dabei bleibt allerdings Țepeș weiterhin Vampir; der 1897 von Stoker auf die Figur gepfropfte Vampirnimbus bleibt auch diesmal unbeschadet erhalten. Ein weiteres rezentes literarisches Erzeugnis widmet sich dagegen ganz der historischen Figur des Walachenfürsten: *Vlad. The Last Confession* von C.C. HUMPHREYS (2009). Der Roman wird als „the epic novel of the real Dracula“ angekündigt und versucht sich in einer fiktionalen Aufarbeitung des historischen (und legendarischen) Wissens um die Person und die Figur des Vlad Țepeș, in ähnlicher Weise auch das Werk von DIETER SCHLESAK *Die Dracula-Korrektur* (2009).

Das vampirische Nachleben des Vlad Țepeș ist nun seit der Vereinnahmung des Woiwoden durch Bram Stoker derart dominant, dass es die historische Figur gleichsam überwuchert. Die Kenntnis der historischen Persönlichkeit ist derart eng verbunden mit seinem Nachleben als Wiedergänger, dass selbst der historischen Figur gewidmete Publikationen wie etwa MÄRTIN (1980, S. 159-167), KRONER (2005, S. 57-120), BUICAN (1993), oder auch etwa das in ceușesistischen Rumänien entstandene Buch von CIOBANU (1979, S. 244-292) nicht umhinkönnen, Dracula als Vampir ganze Kapitel zu widmen. Auch die Ausstellung *Dracula. Woiwode und Vampir*, auf Schloss Ambras, Innsbruck, gezeigt vom 18. Juni bis zum 31. Oktober 2008 (Ausstellungskatalog: SEIPEL 2008); in Bukarest, Muzeul Național de Artă, vom 9. Juli bis zum 10. Oktober 2010 (vgl. FISCHER 2010, Katalog Bukarest 2010), zeugt bereits in der Betitelung hiervon. Im Konzept dieser Ausstellung wird die notwendige Grätsche

⁸ Neben den zahllosen Verfilmungen von den 50ern bis in die 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, die die Dracula-Geschichte weiterstricken, gab es immer wieder Adaptionen des Originals von Stoker, die bemerkenswerteste hiervon neben der legendären Verfilmung (USA 1931, R.: Tod Browning) mit Bela Lugosi in der Titelrolle ist wohl die von F.F. Coppola aus dem Jahr 1995 (vgl. dazu auch Sahay 2002); wie sehr der Dracula-Mythos als popkulturelles Allgemeingut angesehen wird, zeigen auch die beiden parodistischen Verfilmungen von Roman Polanski (*The Fearless Vampire Killers*, USA 1967 – inzwischen auch zum Musical geworden) und Mel Brooks (*Dead and Loving it*, USA/F 1995), vgl. Holte (1997).

deutlich, die die Macher vollführen mussten, um beide Themenbereiche im Rahmen einer Ausstellung zu verbinden. Beim Besucher bleibt letztlich der Eindruck, eigentlich zwei Ausstellungen besucht zu haben.

Nach diesem thematischen Warm-Up, der vielleicht verwundert, aber gleich zu Anfang illustrieren soll, wie eng (und auch wie überaus merkwürdig) in diesem Fall die historische Herrscherfigur und der Vampir diskursiv miteinander verbunden sind, soll allerdings an dieser Stelle eine Kehrtwende vollzogen werden, denn Ziel dieses Beitrags ist mitnichten die weitere Untersuchung des Dracula-Komplexes, nachdem auf die Problematik der Verbindung Woiwode – Vampir aufmerksam gemacht wurde. Im Gegenteil soll vielmehr die Figur und Person des Vlad Țepeș einmal mehr von den an ihr korrodierten Ablagerungen des Vampir-Mythos befreit werden, und im Vordergrund stehen soll die historische Persönlichkeit des Woiwoden, wie sie uns entgegentritt in Wort und Bild, nackt, und nicht mehr verhüllt durch den fledermausartigen Vampirumhang. „Wort“ (im Sinne des Titels) meint dabei in erster Linie die Dracula-Geschichten in deutscher Sprache, die schon zu Lebzeiten des Woiwoden Verbreitung fanden, dabei ganz nebenbei die im 15. Jahrhundert neu aufkommende Textsorte des Flugblatts und der Flugschrift mitbegründeten und sich für mehr als ein Jahrhundert großer Beliebtheit (bei einem wohl recht neuartigen Publikum – erstmals ist das aus der neuzeitlichen Sensationspresse bekannte reißerische Aufbereiten von Schreckensnachrichten hier als diskursstrukturierend zu verzeichnen) erfreuten und guten Absatz fanden. Bei dieser Untersuchung des „Worts“ gilt es herauszuarbeiten, inwieweit sich die Darstellungen des Woiwoden auf die u.a. von CAZACU (2008, S. 13) konstatierte stereotype Darstellung als Tyrannenfigur beschränken, oder ob sie darüber hinaus etwas zur Person zu berichten haben. Daneben wird in diesem Beitrag ein neuer, bisher wenig beachteter und erst kürzlich entdeckter Text dem Kanon der deutschen Dracula-Geschichten hinzugefügt, dies ein chronikalischer Handschriftentext, der einmal mehr deutlich macht, dass ein nicht unbedeutender Teil der Dracula-Geschichten bereits zu seinen Lebzeiten erschienen ist, und der textlich im Vergleich zu den anderen Handschriften einige Abweichungen bietet, was ihn zu einem sehr spannenden Textzeugen macht. Dies wird im zweiten Kapitel dieses Beitrags näher behandelt.

„Bild“ im Beitragstitel deutet auf einen weiteren Überlieferungsstrang hin, der nicht unwesentlich zum Dracula-Diskurs beiträgt. Es ist dies eine für das 15. Jahrhundert und einen eher obskuren südosteuropäischen

Herrscher eine recht bemerkenswerte und vielgestaltige Bildüberlieferung, an der vor allem bisher vernachlässigte Aspekte hier interessieren werden: Einige Ungereimtheiten, Unstimmigkeiten und Merkwürdigkeiten, die sich bei näherer Betrachtung der Bildüberlieferung ergeben, und in letzter Konsequenz eine vorsichtigere Deutung des überlieferten Materials nahelegen.

2. Die Dracula-Konjektur – Dracula-Geschichten in deutscher Sprache

Das Schicksalsjahr des walachischen Fürsten Vlad III. Draculea (Vlad Țepeș) ist gekennzeichnet durch Erfolg und Niederlage: 1462 kann er sich militärisch erfolgreich gegen die Türken behaupten, findet aber nicht die erwartete Unterstützung beim ungarischen König Mathias Corvinus, der ihn im Gegenteil absetzt und anschließend in 14-jähriger Gefangenschaft hält. Anlass hierfür ist eine bis heute nicht mehr bis ins Detail nachzuzeichnende Hinhaltepolitik Vlads, der sich zwischen den Großmächten letztlich aufreibt. Außenpolitisch nach festen Bündnissen suchend, kann er keine klare Opposition gegen das osmanische Reich beziehen, da er von der gegnerischen Großmacht, vor allem in Person des Mathias Corvinus, nicht den notwendigen Rückhalt erfährt. Damit vermischen sich nicht unerhebliche innenpolitische Instabilitäten, denn Vlad muss sich immer wieder der Übergriffsversuche von aus der innenpolitisch tonangebenden Adelsmacht stammenden Thronprätendenten erwehren, die mal mit ungarischer bzw. sächsischer, mal mit türkischer Unterstützung nach der Macht in der Walachei greifen wollen. Nach sechsjähriger kurzer Herrschaft wird Vlad 1462 vermutlich vor allem sein ambivalentes Verhältnis zu den Sachsenstädten zum Verhängnis. Anlass zu seiner Inhaftierung werden verräterische Briefe, in denen Vlad dem osmanischen Herrscher Mehmed II. (der Eroberer Konstantinopels 1453) ein Bündnis anbietet, die dem ungarischen König in die Hände gespielt werden. Die Authentizität dieser Briefe wird bis heute angezweifelt, möglicherweise haben die Sachsenstädte diese Briefe lanciert, um sich des unliebsamen walachischen Woiwoden zu entledigen.⁹ In seiner Herrschaftszeit hat sich Vlad III. aber gewiss einen bestimmten Ruf erworben, der sich in einer

⁹ Vgl. Baumgärtner (2009), S. 199.

Reihe schriftlicher Zeugnisse spiegelt, die in verschiedenen Sprachen überliefert sind. In dieser schriftlichen Überlieferung erhält der Woiwode verschiedene Charakterisierungen, die in den Polen eines grausamen Tyrannen am negativen Ende der Skala und eines strengen gerechten Herrschers am positiven Ende der Skala kulminieren.

MATEI CAZACU (2008, S. 13) spricht davon, dass uns bei der Beschäftigung mit dieser Persönlichkeit eigentlich mehrere Figuren entgegentreten: „domnul walah, tiranul din povestirile germane, marele suveran din cele rusești, prințul ‚revolutionar‘ al istoricilor greci postbizantini și, in cele din urmă, vampirul.“¹⁰ Aus dieser Aufzählung wird deutlich, dass unser Wissen über Vlad Țepeș sich aus verschiedenen Traditionssträngen speist, die sich größtenteils mit verschiedenen Literatursprachen gleichsetzen lassen. So ist es wohlbekannt, dass die deutschen Dracula-Geschichten für den grausamen, blutdürstigen Tyrannen herhalten, wohingegen die russischen Geschichten (und die legendenhafte mündliche rumänische Überlieferung) von einem strengen aber gerechten Herrscher – zur Legitimation Iwans IV. in der russischen Überlieferung – berichten (STRIEDTER 1961). Dabei muss hervorgehoben werden, dass zwischen dem vorletzten (die „postbyzantinischen“ Historiographen) und dem letzten von CAZACU genannten Traditionsstrang (Vampir) ein sehr deutlicher Bruch besteht. Dieser Bruch ist aus verschiedenen Gründen eklatant: Zum einen bricht die historiographische Tradition, die deutschsprachigen Geschichten, die slavische Überlieferung, die mit CAZACU byzantinisch zu nennende Überlieferung sehr deutlich ab, nach 1600 erscheint im deutschsprachigen Gebiet kein Dracula-Pamphlet mehr; ähnliches gilt für die schriftliche Überlieferung in anderen Sprachen. Einzig in der mündlichen rumänischsprachigen Tradition lebt die Geschichte der historischen Person weiter, mitsamt der damit verbundenen legendenhaft-mythischen Überformung. Der letztgenannte Strang, der des Vampirs, wird von Bram Stoker mit seinem Dracula-Roman Ende des neunzehnten Jahrhunderts erst begründet. Und die Evidenz der bisherigen Forschung zum Umgang Stokers mit der historischen Gestalt, die er vorgefunden hat, lässt nur den Schluss zu, dass Dracula der Woiwode und Dracula der Vampir zwei

¹⁰ „der walachische Herrscher, der Tyrann der deutschen Erzählungen, der große Souverän der russischen, ‚revolutionärer‘ Prinz der griechischen post-byzantinischen Historiographen, und, letztendlich, Vampir.“ (meine Übers.).

vollkommen verschiedene Themenstellungen sind. Hat noch die Dracula-Forschung der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts eine intensive Beschäftigung Stokers mit der historischen Figur des Vlad III. vorausgesetzt und zu extrapolieren versucht¹¹, so haben inzwischen weitere Forschungen und vor allem die Beschäftigung mit den erhaltenen handschriftlichen Vorstudien Stokers deutlich gemacht, dass der Roman so gut wie geschrieben war, bevor Stoker schließlich auf den Namen Dracul(e)a stieß und ihn mehr oder weniger auf die fertige Geschichte applizierte.¹² Dafür sprechen im Übrigen einige Merkmale des Texts des Stokerschen Werks selbst – um nur zwei der wichtigsten Beobachtungen kurz (und zum wiederholten Male) anzumerken: (a) Dracula ist im Roman ein Graf aus dem Szeklerland anstatt eines walachischen Woiwoden und hat seinen Sitz auf einem Schloss in Nordsiebenbürgen bei Bistritz; (b) die Gräuelthaten, die den Țepeș am bekanntesten machen – das Pfählen – werden im Roman überhaupt nicht erwähnt, obwohl es in den Kontext hervorragend passt und von jedem Novellisten ohne Frage dramaturgisch eingesetzt werden würde. Es tut sich also ein weiter Graben auf zwischen der Romanfigur Dracula und dem Walachenfürsten Vlad III., der aufgrund der großen Popularität und Allgegenwärtigkeit des Vampir-Diskurses die Sicht auf die historische Persönlichkeit verstellt. So jedenfalls wird es leitmotivartig in der neueren Literatur beklagt, der Titel eines jüngst er-

¹¹ Z. B. Florescu/McNally 1989; auch beispielsweise sehr vehement vertreten von Geringer (o.J.): „A few 20th Century authors have denied any connection between the Romanian prince of fact and the bloodthirsty count of fiction, opining that Stoker merely used the rhythmical name he discovered in the pages of old histories. They base their interpretation primarily on two premises. The first is that Stoker's ghoul resides in a castle in the Transylvanian Alps and not in Wallachia's foothills, the better part of some 150 miles. The other is that the vampire is described by Stoker as being of Szekely blood, from a race of people in the "northern country," and not of an older Wallachian stock. Other writers, however, recognizing the liberties afforded by literary license, point to the striking similarities that speak very strongly beyond coincidence. Most notable are the references to Count Dracula's past as uttered by the fictional nobleman himself. They paint a history parallel to Vlad Dracula's.“ (ebd., Internetpublikation, o.S.). Es ist aber, nach Bekanntwerden der Vorstudien Stokers zu seinem Roman, evident, dass er neben dem bloßen Namen nur wenige Fakten zum Wallachenfürsten exzerpiert hat; davon abgesehen war der Roman zu diesem Zeitpunkt bereits in groben Zügen fertiggestellt, vgl. folgende Fußnote.

¹² Für diese Auffassung steht vor allem die Auffassung Elizabeth Millers, einer der renommiertesten Spezialistinnen der Dracula-Forschung, vgl. Miller (1998), u. Bibeau (2007), S. 254f.

schienenen Buchs von DIETER SCHLESAK weist den Weg des Gedankens: *Die Dracula-Korrektur*. Die exegetischen Probleme, vor die die historische Persönlichkeit Vlad III. stellt, scheinen auf im oben zitierten Diktum von CAZACU: Entweder wird Vlad III. dargestellt als pathologisch grausamer Blutfürst (und damit der deutschen Erzähltradition folgend), oder aber (der slavischen und rumänischen Überlieferung folgend) als strenger aber gerechter Herrscher.¹³ Selbst SCHLESAK beispielsweise findet in seiner *Dracula-Korrektur* nicht recht seinen Weg aus dieser Aporie: Er schreibt gegen Ende:

Geschichte war und ist blutig. Aber die (meist erfundenen) [sic] Scheußlichkeiten des Vlad Dracula, üblich damals, sind grausame Fiktion. Dazu kam das tierische, pathologische Ergötzen des Volkes. Hinrichtungen und Folter in Buden- und Jahrmarktsatmosphäre. Es war die sadistische Phantasie nicht nur jener Zeit! In den russischen und rumänischen Chroniken hat Vlad wohl gepfählt, jedoch nur als strenger, aber gerechter Richter wider Reiche und Korrupte zur Abschreckung, gegen die Türken als Kampfmittel. Und mit seinen "Methoden" wird die Walachei ein starker und organisierter Staat. Es gibt ein gut instruiertes Heer, das er selbst unterweist. Weil die Macht eines Fürsten im Inland schwach war, liquidierte er Ostern 1459 den Kronrat, etwa 500 Großbojaren und Kleriker ließ er samt ihren Frauen durch den Spieß ziehen... . In der Mühle zwischen den Großmächten - herrschte er gewalttätig, weil er nie mächtig war. (SCHLESAK 2007, S. 197)

Also auch hier: Die politischen Umstände dienen der Rechtfertigung einer Gewaltpolitik, es wird sogar konstatiert, dass manche von Vlad begangene Untaten frei erfunden seien; diese Annahme ist freilich kaum zu halten und noch weniger zu belegen, da das Gros der Untaten sehr breit und in den verschiedenen Traditionssträngen überliefert ist, und es macht bestenfalls einen graduellen Unterschied, ob tatsächlich zu einer Gelegenheit 25.000 Opfer gepfählt worden sind (was logistisch kaum durchführbar ist), oder ob „lediglich“ 500 Opfer zu verzeichnen waren. Die Wirkung bleibt die gleiche. Doch ist Vlad III., nimmt man die historische Evidenz, weder ganz das Eine (der Grausame) noch das Andere (der Gerechte), er oszilliert vielmehr irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Polen.

¹³ Vgl. auch den Titel des Beitrags von Rauch (2008): *Dracula, der teuflische Tyrann, oder Vlad Țepeș, der gerechte Fürst?*.

Ein weiteres Problem: Mit der einen extremen Anschauung wird ein menschlicher Charakterzug beschrieben (Grausamkeit), mit der anderen ein staatsmännischer Zug (gerechter Herrscher), – zwei anthropologisch kaum vereinbare Attribuierungskriterien.

Vlad III. ist ein ambivalenter Herrscher, der mit einer riskanten Schaukelpolitik zwischen zwei Großmächten außenpolitisch scheitert, und innenpolitisch zwischen Machterhalt in rosenkriegsartigen Verhältnissen und Befriedung eines aufgeregten Landstrichs laviert; in jedem Falle ist er ein guter Heerführer, der fortschrittliche Taktiken und Strategien einsetzt, dies zeigen seine im historischen Schriftgut verifizierbaren militärischen Erfolge.

Wo letztlich die Wahrheit liegt – und auch gerade in diesem Fall ist man geneigt, die Existenz einer historischen Wahrheit überhaupt anzuzweifeln – ist kaum zu entscheiden. Noch immer spaltet sich das kritische Schrifttum über den historischen Vlad in zwei Lager, die einen, die einseitig die pathologische Grausamkeit betonen (sei es auch aus „orientalisierenden“ Gründen¹⁴), und die anderen, die – unfreiwillig teils – im Gefolge der ceaușesitischen Geschichtsschreibung seine Gräueltaten bagatellisieren und als historisch unumgebar und politisch notwendig darstellen. Einerseits ist klar, dass spätmittelalterliche Chronisten bei Zahlenangaben keine Akkuratesse in unserem heutigen Verständnis zeigen, für sie waren die Angaben von Opferzahlen u.ä. eher symbolisch und hatten eher einen Zeigewert als einen Nennwert. Wann ein solches manipulatives Vorgehen mit historischer Faktizität in ein politisch tendentiöses umschlägt, wie es den deutschen Texten um Vlad bescheinigt wird, die nach recht einhelliger Meinung von den aufgebrachten Siebenbürgern lanciert und von Matei Corvin, dem Ungarnkönig, in propagandistischer Manier verwendet und verbreitet worden sein sollen, lässt sich aus heutiger Sicht kaum eindeutig entscheiden. Parallelen bieten sich allemal in der heutigen Publizistik, die uns lehrt, dass Ereignisse durchaus selektiv dargestellt und bewertet werden – ein Mord ist nicht gleich einem Mord, publizistische Tauglichkeit und Verwertbarkeit hängen zusammen mit einer Reihe von determinierenden Umständen: dem Täter, dem Opfer, dem Tatort, dem Tathergang und vor allem dem Motiv. All diese Umstände sind im Fall Vlad bestenfalls noch zu extrapolieren, zu unsicher sind viele Begleitum-

¹⁴ Vgl. Birkhan 1997.

stände, um letztlich über den Charakter des Menschen Vlad aus heutiger Sicht zu urteilen. Es gilt: zu neu ist die Textsorte der Flugschriften zum Zeitpunkt der Dracula-Pamphlete, um für diese eine Textfunktion neben der rein unterhaltenden sicher zu konstatieren. Um eine primär politisch-agitatorische Funktion zu erfüllen, erscheinen im Übrigen die Flugblatt-Texte viel zu spät, sie setzen erst nach seinem Tod ein, einem Zeitpunkt, zu dem eine Negativpropaganda gegen ihn kaum noch Sinn ergibt. Dies wird in den meisten textfunktionalen Deutungen der Flugschriften gern übersehen. Auch zu beachten und bisher kaum in der Forschung verzeichnet ist das in den Dracula-Erzählungen im erzählerischen Gerüst enthaltene Modell einer Bekehrungserzählung nach dem mittelalterlichen Muster des guten Sünders; dafür exemplarisch steht der HARTMANNsche *Gregorius*, der mittelalterliche Mensch, der durch alle denkbaren Sündenregister durchdekliniert erst zum vorbildlichen Christen wird. Man betrachte nur das Ende der Lübecker Flugschrift (1488-93): „Dar nach makede der konink van vngeren dessen dracol wyda weder to eynem groten heren alse voer. vnde men secht dat he dar na noch gans veele guder werke dede, do he eyn cristen was worden.“ So auch der Augsburger Druck (1494): „Nach dem macht der K[ö]nig den Dracole Wayda wider zu einem[m] Herren / als vor: Vnnd man sagt / er h[at] hernach vil gütter sachen außgericht u[nd] bewisen.“ Diesen Schluss bieten übrigens sämtliche Drucke (Tab.1, b1-b13, vgl. HARMENING 1983, S.99). Der blutrünstige Tyrann erscheint also am Schluss, gleichsam als Coda zu der Geschichte, geläutert und wird zu einem guten Herrscher. Dieser textlichen Tatsache ist bei der Analyse der Pamphlete bisher nicht viel Beachtung geschenkt worden.

An dieser Stelle nun sollen die deutschsprachigen Texte über Vlad Țepeș in ihrer Materialität noch ein wenig näher betrachtet werden. Das Korpus setzt sich zusammen aus einer Reihe von Handschriften, die in Tab. 1 unter a) verzeichnet sind, dazu kommen Drucke in Form von Flugschriften, 13 Versionen davon sind erhalten, schließlich finden sich die Dracula-Geschichten in EBENDORFERS Weltchronik und in einem Gedicht des Sangspruchdichters Michel BEHEIM (vgl. SCHARES 2008, 2010). Von den fünf Handschriften sind vier seit längerem bekannt (HARMENING 1983), eine fünfte (St. Gallen cod. 646, G. Dacher) wird

erstmals als Dracula-Text identifiziert bei RAUCH (2009, S. 14b).¹⁵ Dieser ist nicht nur interessant, weil der Text (nach einem groben Vergleich) einige Unterschiede zu den anderen Handschriften aufweist (hier steht eine genauere textliche Untersuchung aus) sondern auch, weil er sich sehr präzise datieren lässt, da DACHER 1472 verstorben ist. Dies lässt nun zu, dass auch die Datierungen der anderen vier Handschriften präzisiert werden können, eventuell können sie vordatiert werden, in die Lebenszeit Vlads hinein. Dies setzt allerdings einen genauen Vergleich und eine Feststellung der Abhängigkeiten der Handschriften untereinander voraus, der an dieser Stelle nicht geleistet, bestenfalls vermutet werden kann.

a) Handschriften¹⁶		
1	Colmar Stadtbibl. Ms 45 (Kat. 563), Bl. 142v-145v	letztes Viertel 15. Jh. (1475-1500)
2	Lambach Stiftsbibliothek Cod. Cl. 327, Bl. 230r-233v	um 1480 (Datierung d. Schreiberhand)
3	St. Gallen Stiftsbibl. Cod. sang. 806, S. 284-288	um 1500
4	London, British Lib. Add. MS 24315, Bl. 138ra-143ra	spätes 15. Jh. (um 1490)
5	<i>St. Gallen Stiftsbib. Cod. sang. 646</i> , S. 233-236, 240, 246-250 (<i>Gebhard Dacher, Konstanzer Chroniken p.409-439</i>) ¹⁷	vor 1472
-> gehen auf eine vermutl. in Wien, vermutl. um 1463 entst. Fassung zurück, ebenso c.		

¹⁵ Im Katalog zur Dracula-Ausstellung (Seipel 2008) wird allerdings etwas verwirrend konstatiert, dass die Handschrift bis 1998 in Vergessenheit geraten sei, obwohl sie von Matei Cazacu bereits 1996 in einem Band in französischer Sprache ediert worden ist, insgesamt scheint noch etwas Verwirrung bezüglich der Handschriftenverhältnisse zu herrschen; eine neuerliche Bestandsaufnahme und ein genauer Vergleich nach dem Vorbild Harmenings (1983) scheint angeraten.

¹⁶ Alle Handschriften sind über den Handschriften-Census ermittelbar, und Informationen dazu sind dort ebenfalls abrufbar: www.handschriftencensus.de.

¹⁷ Dieser Text ist bei Harmening (1983), dem für die Überlieferung der deutschen Textzeugnisse der Dracula-Geschichte maßgeblichen Werk (Handschriften S. 81-82), nicht verzeichnet, ist erst kürzlich als Dracula-Traktat identifiziert worden (Rauch 2008, S. 14b, vgl. Fußnote 15); der Handschriftenzensus gibt inhaltlich nur an: „Gebhard Dacher: „Konstanzer Chronik“.

b) (erhaltene) Flugschriften		
1	Nürnberg (Bildtypus: 1 (Porträt))	14.10.1488
2	Nürnberg 1	nach 14. 10.1488
3	Lübeck 1	zw. 1488 und 1493
4	Bamberg 1	1491
5	Leipzig 1b (Porträt)	1493
6	Augsburg 2 (Kreuzigung)	27. März 1494
7	Nürnberg 3 (Pfählung)	1499
8	Straßburg 3	1500
9	Hamburg verloren	ca. 1502
10	Nürnberg 1c	ca. 1520
11	Nürnberg 1c	ca. 1521
12	Augsburg 1c	1520-42
13	Augsburg 4 („Türke“)	1559-68
c) weitere Texte		
1	Gedicht von Michel Beheim (Wien)	1463/65
2	Th. Ebendorfers (†1464) Weltchronik (Wien) „Chronica regum romanorum“	bis 1463

Tab. 1: Die deutschen Dracula-Geschichten (nach HARMENING 1983, S. 81-88, mit Ergänzungen, kursiv: mein Zusatz).

Der zweite Komplex des überlieferten Korpus besteht aus einer für das 15. Jh. hochinteressanten Textsorte, aus Flugschriften (aufgelistet in Tab. 1 unter b). Die Flugschriften bieten auf dem Titelblatt jeweils einen Holzschnitt (dazu mehr in Kapitel 3 dieses Beitrags) und dazu einen mehrseitigen Text, der die Dracula-Geschichten erzählt. Die Texte weisen land-

schaftssprachliche Eigenheiten auf (so ist der Lübecker Druck (Nr. b3) beispielsweise in niederdeutscher Sprache abgefasst und wurde aufgrund dieser Eigenheit im 19. Jh. irrtümlich für eine siebenbürgische Version gehalten), ansonsten gleichen sich die Texte aber sehr stark, bis in die einzelnen Formulierungen hinein, „der Episodenbestand der Drucke ist von auffallender Gleichförmigkeit.“ (HARMENING 1983, S. 98) Sie weisen ebenso große Ähnlichkeit mit den Handschriftentexten auf. Eine Synopse der episodisch aufgebauten Texte findet sich bei HARMENING (1983, S. 99); daraus wird ersichtlich, dass alle deutschen Dracula-Texte einen sehr ähnlichen Bestand an Textgut haben. Daraus hat man auf einen Urtext geschlossen, der in Wien oder in Siebenbürgen entstanden sein soll, und dann, zunächst aus propagandistischen Zwecken, Verbreitung über das Reich gefunden habe. Zur Stützung dieser These kann neben der Gleichförmigkeit der Texte die Datierung herangezogen werden. Bei den Handschriften wurde bereits gezeigt, dass die herkömmliche Methode der paläographischen Datierung zur Erhellung der Textwanderung zu ungenau ist. Lediglich der neu aufgefundene HS-Text (Nr. a5) lässt sich zweifelsfrei auf vor 1472 datieren. Die Geschichten müssen also vor diesem Zeitpunkt in Konstanz bekannt und verfügbar gewesen sein, was aber eine rein propagandistische Bezweckung (Gefangensetzung Vlads 1462!) zweifelhaft erscheinen lässt. Die weiteren Handschriften bieten zu unpräzise Datierungen, um Aussagen über Verbreitungszeitpunkte machen zu können. Die beiden weiteren Texte, Ebendorfers Weltchronik (c2) und das Gedicht von Michel Beheim (c1), hingegen lassen wieder präzisere Angaben zur Datierung zu. Beheim, über den viel Biographisches bekannt ist, hat erwiesenermaßen den Kaiserhof in Wien spätestens um 1465 verlassen, das Gedicht muss also vorher entstanden sein. Die Abfassung der Weltchronik wird durch den Todeszeitpunkt Ebendorfers im Januar 1464 gerahmt. Diese beiden Texte sind durch die zuverlässige Datierung wohl die allernächsten Verwandten eines möglichen Urtexts, denn sie enden sozusagen in der Echtzeit, mit der Absetzung und Gefangennahme Vlads, die zu ebendiesem Zeitraum stattfand, sind also quasi tagesaktuell. Zumindest in die Lebenszeit Vlads lässt sich ebenso zweifelsfrei die Handschrift 5 aus Konstanz datieren. Damit kann also eine Textwanderung vom Südosten in den Südwesten des Reichs innerhalb von höchstens 10 Jahren recht sicher angenommen werden. Die Flugschriften (unter b) lassen sich zwar sicher datieren, da das Druckjahr meist auf den Titelblättern mitsamt Druckort und meist auch Drucker verzeichnet ist. Hier haben

wir jedoch nun eine Textgruppe, die von 1488 bis 1568 reicht. Zu Lebzeiten Vlads können wir keinen erhaltenen Flugblattdruck nachweisen. Das erschwert etwas die These von dem Propagandazweck dieser Publikationen, denn nach dem Ableben des Tyrannen hätten diese sicherlich wenig Sinn ergeben (s.o.). Der primäre Zweck dieser Flugschriften muss also ein anderer gewesen sein.

Es mag instruktiv sein, was die Flugschriften- und Inkunabelforschung zum Thema beizusteuern hat: Flugschriften haben sich, als mehrseitige Abwandlung des Flugblatts rasch mit der Verbreitung der Druckerpresse seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelt. Einen ersten Höhepunkt erfährt das neue Medium als Publikationsinstrument in der Reformationszeit. Unsere hier vorliegenden Flugschriften können also als erste Vorläufer dieser neuartigen Textsorte gelten und sind somit für die Entwicklung dieser Textsorte von eminenter Bedeutung (finden aber in den einschlägigen Publikationen bislang kaum Erwähnung).

„Flugblatt und Flugschrift sind spezifische Formen des Einblattdruckes, die sich seit dem späten 15. Jh. herausbilden und eine dominante Rolle in der Bildpublizistik der Frühen Neuzeit spielen“ (ADAM 2001, S. 132). Sie „sind bestimmt durch ihre Wirkungsabsicht, die oft, aber nicht notwendig einen aktuellen Bezugspunkt besitzt, wenden sich an die nicht näher spezifizierte Öffentlichkeit des Gemeinen Mannes und bedienen sich als marktorientierte Medien der Distributionsformen vorzugsweise des Ausrufs und des Hausierhandels“ (SCHILLING 2001, S. 817). Ferner: „Flugblatt und Flugschrift sind komplexe kulturhistorische Quellen [...], die als höchst differenziertes Bild-Text-Arrangement Teil des kollektiven Gedächtnisses einer Epoche sind und [...] sowohl als Dokumente als auch als Monumente [...] fungieren können“ (ADAM, 2001, S. 132). Unter Beachtung dieser Definitionen kann man, mit aller gebotenen Vorsicht, da es sich um Repräsentanten einer völlig neuen Textsorte mit möglicherweise noch nicht sehr klar umrissenen kommunikativen Funktionen handelt, also bezüglich der Dracula-Drucke zu folgendem Schluss kommen: Die Dracula-Flugschriften (v.a. b1 bis b8) sind die ersten Repräsentanten einer neuen Textsorte. Sie gehören zu den ersten Flugschriften im deutschsprachigen Raum. Das macht die Ermittlung ihrer kommunikativen Funktion nicht leichter. Am wahrscheinlichsten ist beim derzeitigen Stand der Dinge eine marktorientiert vorwiegend unterhaltende Funktion, und dies (auch) im Gewand einer Büßergeschichte (s.o.) und der damit verbundenen didaktisch-belehrenden Funktion. Ein primär politischer

Zweck kann diesen Drucken (im Gegensatz zur slavischen Überlieferung der Dracula-Geschichten zur Herrscherlegitimation¹⁸) kaum unterstellt werden.

Trotz aller Detailbeobachtungen, die sich in der deutschsprachigen Überlieferung der Dracula-Geschichten machen lassen und die den ersten Eindruck einer rein tendenziösen Figurenzeichnung des Vlad Draculea etwas verwischen, muss doch klar festgestellt werden, dass der gesamte Überlieferungsstrang deutliche Züge einer Typisierung und einer typisierenden, verallgemeinernden Darstellung des Walachenfürsten trägt. Bevor er in irgendeinem der Texte jemand mit individuellen Zügen ist, ist er immer eines: eine Tyrannengestalt in versinnbildlichender Darstellung. Einziger individueller Charakterzug ist seine Grausamkeit. Er wird in erster Linie als Menschenschlächter dargestellt. Vereinzelt beschreibende Momente in dem einen oder anderen Text, die dem Walachenfürsten andere Züge geben, sind zwar vorhanden, aber derart marginal, dass sie hinter dem Hauptzweck, der Hauptabsicht der Texte zurücktreten und auf der Rezeptionsseite gar verschwinden. Dies zeigt beispielsweise die oftmalige (heutige) Beurteilung von den Texten als vollkommen aussagegelos bezüglich einer Begründung der Grausamkeiten: Allein aber schon der Beheim-Text bietet mehrmals Erklärungsansätze des grausamen Verhaltens von Vlad Țepeș, etwa dass er mit ihm rivalisierende Bojarenfamilien bis in die letzte Generation hinein ausrottet, damit ihm in der Kindergeneration keine zukünftigen Feinde heranwachsen – eine durchaus rationalisierende Erklärung.

Das sehr dominante typologisierende Element (welches sich auch auf formaler Ebene in den Texten wiederfindet, vgl. dazu SCHARES 2010) der Dracula-Erzählungen, die sich weniger um Individualisierung und Charakterisierung bemühen, findet sich wieder in einem anderen Bereich des zeitgenössischen Dracula-Diskurses: In den bildlichen Darstellungen.

¹⁸ Vgl. Striedter 1961.

3. Der Dracula-Pilatus – Vlad III. Dracula auf zeitgenössischen Bilddarstellungen

Eine Annäherung an die bildlichen Darstellungen Vlad Țepeș¹⁹ kann auch wieder unter Rückgriff auf die schon besprochenen Dracula-Flugschriften geschehen: Die meisten dieser bieten auf dem Titelblatt ein Konterfei des Protagonisten. Dieses ist ausgeführt in Form eines Holzschnitts, welches ein Porträt im Halbprofil zeigt. Dieses Porträt ist in drei Varianten überliefert (vgl. Tab. 1 unter b; dort ist genau erkennbar, welcher Druck welche Variante trägt). Die ersten Drucke zeigen alle das Bildnis (1a) eines schnurrbärtigen Mannes mit langem gewelltem Haar und einer sehr prägnanten Kopfbedeckung, die reich ornamental geschmückt ist und mit einer Halbkrempe hinten versehen, auffallend ist der Frontschmuck in Form einer kreisförmig sechsblättrigen Blüte. Diese wiederholt sich im prächtigen Halsschmuck als Kragenschließe.¹⁹ Im Gesicht sind auffällig neben dem Schnurrbart, der in einer Variante gewirbelt ist, die schmalrückige Nase, die ausgeprägten Tränensäcke und sehr ausgeprägte Stirnfalten zwischen den Augenbrauen. Am bemerkenswertesten aber ist der Mund. Unter dem Schnurrbart ist nur die Unterlippe sichtbar (Nürnberg 1488), bei der zweiten Variante (Bamberg 1491) wirkt der Mund geradezu verwachsen.²⁰ Neben dieser Porträtvariante zeigt der Leipziger Druck von 1493 eine völlig andere Gestalt (1b): Es bleibt einzig der – diesmal struppige – Schnurrbart, der kurzhaarige Mann mit Knollennase und behaarter Hexenwarze auf dem Kinn trägt eine Jägermütze, einzig der diesmal

¹⁹ Abbildungen z.B. bei Harmening (1983), Abb. 13, Seipel (2008), S.22 (Abb. 2), im Internet: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vlad_Tepeș_-_Blatt_1.jpg. (accessed Sept. 2010).

²⁰ Zum einen ist dies die auf vielen Bildnissen wiederkehrende deformiert scheinende Mundpartie. Es muss offen bleiben, ob dies auf handwerkliche Defizite der Maler und Schnitzer zurückzuführen ist (dafür ist allerdings die Wiederkehr in vielen verschiedenen Bildern zu frappant), oder aber ob damit tatsächlich, im Sinne realistischer Darstellung, eine Deformation, möglicherweise eine Hasenscharte, angedeutet werden sollte. Dafür fehlt allerdings jedes weitere Indiz. Ein anderer Erklärungsansatz wäre der typologische (dazu mehr in Kap. 3), wonach diese Deformation einem dämonischen, teuflischen Menschen als „typisches“ Merkmal beigegeben wird; man denke auch an die Hexenwarze auf einer Flugblattdarstellung (Bildtypus 1b auf Flugschrift Nr. 5, vgl. oben).

fünfblättrige Blütenschmuck daran lässt an das andere Porträt denken.²¹ Eine dritte Porträtvariante (1c) findet sich auf späteren Nürnberger und Augsburger Drucken: Darauf ist ein wuchtiger langhaariger Mann mit gewirbeltem Schnurrbart und Doppelkinn zu sehen. Die Kopfbedeckung ist der von Motiv 1a nachempfunden, aber außer dem Stirnschmuck in Blütenform schlicht. Diese Gestalt wirkt wie eine um zwanzig Jahre ältere Version des ersten Motivs (1a); allerdings ist die physiognomische Ähnlichkeit nicht sehr ausgeprägt.²²

Zwei Drucke bieten als Titelblattillustration die berühmt gewordene Pfählungsszene, bei der *Tepeş* (dessen Figur in diesen Abbildungen im Übrigen keine Ähnlichkeit mit den oben beschriebenen Porträts hat) unter einem Wald von Gefährten bei der Mahlzeit sitzt.²³

Zwei weitere Bildtypen (Nr. 2 und 4), die als Titelholzschnitte auftauchen, haben mit der Person letztlich nichts mehr zu tun. Völlig entkontextualisiert ist die Kreuzigungsszene (Typ 2); und auf Typ 4 erscheint ein Türkenkopf mit ausladendem Turban im Profil.

Von den unter Typ 1 subsumierten Abbildungen kann also angenommen werden, dass die darauf dargestellte Person Vlad *Tepeş* sein könnte. Diese Annahme unterstützen kann eine im Baseler Kunstmuseum aufbewahrte Federzeichnung (Tab. 2, Nr. b1). Es soll sich hierbei um ein Verlöbnisbildnis des *Woiwoden* handeln (wobei allerdings das Bild keinerlei Beschriftung trägt). Ähnlichkeit besteht vor allem hinsichtlich der Haar- und Barttracht und vor allem bei der markanten Darstellung der Mundpartie: Auch hier wieder ist lediglich die Unterlippe sichtbar. Auch sind die Augen hier mit stark ausgeprägten Tränensäcken versehen. Ansonsten ist die Ähnlichkeit zu den Flugblattabbildungen aller drei Typen eher marginal.

²¹ Abbildungen bei Harmening (1983), Abb. 14, Seipel (2008), S.22 (Abb. 3), im Internet: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:VladTepeş-1493.jpg> (accessed Sept. 2010).

²² Abbildungen bei Harmening (1983), Abb. 17, Seipel (2008), S.24 (Abb. 5), im Internet: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:VladTepeş-Nuremberg1520.jpg> (accessed Sept. 2010).

²³ Abbildungen bei Harmening (1983), Abb. 19, Seipel (2008), S.22 (Abb. 4), im Internet: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vlad_Tepeş_-_Blatt_3.jpg (accessed Sept. 2010).

a) Auf Flugschriften (Datierungen siehe Tab. 1 unter b)	ab 1488
b) (authentische?) Portraits	
1. Federzeichnung „Dracula mit Verlöbniskranz“ (Basel, Kunstmuseum)	um 1470/80
2. Ambraser Dracula-Portrait (Wien, Kunsth. Museum)	um 1570/95
3. Ambraser Dracula-Portrait (Wien, Kunsth. Museum), mit Namensnennung: „AVEIDA DVX WALA“	um 1570/95
4. Miniatur im Portraitbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf	vor 1596
5. Miniatur im Stammbuch des Tübinger Schlosshauptmanns Nikolaus Ochsenbach (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek); mit Namensnennung: „VLADISLAVS DRACVLA, WALLACHIAE WEYWODEN“	zw. 1596 u. 1626
und Spätere	
c) „Kryptoportraits“	
1. Kreuzigungstafel in St. Maria am Gestade, Wien (als Ungläubiger)	1460/70 (um 1460)
2. Wiener Tafelgemälde (Nat.-Galerie Ljubljana) (Pilate)	1462/65 (um 1463)
3. Kreuzigungstafel aus dem Umfeld des „Wiener Schottenmeisters“ (Galerie Belvedere, Wien) (als röm. Soldat)	um 1475
4. Kreuzigung des hl. Andreas (Stift Lilienfeld, heute Belvedere) (Statthalter Aegias von Patras)	um 1475 (1470-1480)
5. <i>Benozzo Gozzoli, Cappella die Magi (Westwand), Palazzo Medici-Riccardi</i> ²⁴ (?)	1459-1461
6. <i>Siebenbürgische Sakralkunst (Wandmalereien in Kirchen)</i> (z.B. in Großprobstdorf?) ²⁵	??

Tab. 2: Vlad Țepeș auf Bildarstellungen.

²⁴ Als Kryptoporträt identifiziert angeblich (Verifikation ist mir nicht möglich) von einem gewissen Mario Valdes, belegt z.B. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tepeș_-_Benozzo_Gozzoli_-_De_Medici_Family_Palace%27s_chapel.jpg (accessed Sept. 2010).

²⁵ Hinweis, aber keine weitere Besprechung, bei Pokorný (2008b), S. 24a u. Anm. 37 dort.

Die Bildtradition um Vlad Țepeș ist kaum vorstellbar ohne das wichtigste überlieferte Bildzeugnis, ein Porträt in Öl (Tab. 2, Nr. b2) aufbewahrt auf Schloss Ambras bei Innsbruck.²⁶ Dieses sogenannte Ambraser Porträt ist zum paradigmatischen Abbild des Woiwoden geworden, in kaum einem Geschichtsbuch fehlt es, die Abbildung ist, wenn es um Vlad Țepeș geht, allgegenwärtig. Die Authentizität wird nicht angezweifelt. Wir sehen darauf einen Mann im Halbprofil mit langen, dunklen, gewellten Haaren, einem knebelartigen Schnurrbart und einer Adlernase. Er trägt einen roten pelzbesetzten Mantel mit markanten Goldknöpfen und eine auffällige rote Kopfbedeckung mit umlaufendem Perlenband und einer ins Auge fallenden Aigrette, einem achtzackigen goldenen Stern mit viereckig geschliffenem Rubin und darüber fünf großen Perlen, die in den Federbusch übergehen (Die Aigrette fällt auch deswegen auf, weil sie perspektivisch nicht passend zum Halbprofil des Kopfs in frontaler Aufsicht ausgeführt ist).²⁷ Dieser Stirnschmuck in Form einer Aigrette erinnert an die Abbildungen aus den Flugschriften, ist aber gänzlich anders geformt; ebenso ist die Form der Kopfbedeckung selbst unterschiedlich. Die auffälligste Ähnlichkeit mit einem Teil der Flugblattabbildungen wiederum ist die markante Mundpartie: Wieder ist nur die Unterlippe sichtbar und wirkt leicht vorgeschoben, sodass der Eindruck entsteht, dass mit dem

²⁶ Abbildungen: Seipel (2008), S.27, Kat.-Nr. 1.1; im Internet:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vlad_Tepeș_001.jpg (accessed Sept. 2010).

²⁷ Der in der Form eines achtzackigen Sterns ausgeführte Hutschmuck ist auch in einer bisher nicht von der Forschung zur Kenntnis genommenen Form interessant: Der achtzackige Stern ist ein oft verwendetes Motiv ottomanischer Ikonographie! Dies wird offenbart bei jedem Besuch etwa des Topkapı-Palasts in Istanbul: Als ornamentales Element taucht er nicht nur auf in den Schmuckelementen der Kopfbedeckungen vieler Sultane (sichtbar in der Porträtgalerie), auch als Bauschmuck ist dieses Element dort allgegenwärtig, z. B. etwa an der Balkonbalustrade rechts neben der Kuşhane Kapısı (vgl. Can 19, o.j., S. 95); trägt Vlad Țepeș rein zufällig dieses in der türkischen Ikonographie beliebte ornamentale Versatzstück an seiner Kopfbedeckung, oder wird hiermit eine Botschaft vermittelt? Darauf kann die Antwort nur ein Kostüm- und Ornamentenspezialist finden. Dass diese Kopfbedeckung schließlich auf den verschiedenen Bildnissen ein sehr unterschiedliches Aussehen hat, ist oben bereits näher beschrieben worden, – nur teilweise sind Assoziationen zur typisch osteuropäischen Persianer- oder Astrachanmütze, auch Karakulmütze genannt, angebracht, und die Holzschnittabbildungen unterscheiden sich hinsichtlich der Kopfbedeckung ohnehin erheblich von den Ölbildnissen, auch hier kann nur ein wirklicher Spezialist in der Materie Licht ins Dunkel bringen, ein erster Schritt ist freilich immer das Erkennen des Dunkels, welches in diesem Falle noch kaum erfolgt ist.

wichtigen Schnurrbart eine Hasenscharte kaschiert werden soll. Dieses erst 100 Jahre nach Vlads Tod entstandene Gemälde soll auf zu Lebzeiten des Fürsten entstandene, heute verlorene, Gemälde zurückgehen und man sieht darin eine naturgetreue Abbildung von ihm. Die Ähnlichkeiten zu einigen der Flugblattabbildungen unterstützen die Vermutung, dass es zu Lebzeiten Vlads eine Bildtradition von seinem Konterfei gegeben habe.

Diese Annahme unterstützen weiterhin eine Reihe anderer Bildnisse, die zu Teil erst vor Kurzem entdeckt worden sind, und die einen ganz eigenen Teil der Dracula-Bildtradition ausmachen: Eine Reihe von sogenannten Kryptoporträts. Diese sind in Tab. 2 verzeichnet unter c. Pokorny (2008b), verzeichnet und beschreibt diese Bildnisse (c1-c4) und ordnet sie in den Dracula-Diskurs ein. Es handelt sich ausnahmslos um Sakralkunst des 15. Jahrhunderts, die Bildnisse stammen alle aus dem Wiener Umfeld. Es handelt sich stets um die Darstellung eines biblischen Bösewichts – um die Darstellung von Pilatus (c2), einem Ungläubigen (c1) bzw. einem römischen Soldaten in einer Kreuzigungsszene (c3); und um die Darstellung des Statthalters Aegas von Patras (Martyrium des hl. Andreas, (c4). Diese vier Darstellungen weisen zum Teil ganz deutliche Ähnlichkeiten zum Ambraser Porträt auf. Besonders der Pilatus, der Ungläubige und der Statthalter Aegas haben eine fast gleiche Kopfbedeckung (bis auf die jeweils verschiedenartigen Aigretten) und ähnliche Gesichtszüge; nur der römische Soldat fällt mit einer schmucklosen rot-weißen Weihnachtsmann-Mütze und merklich anderartigen Gesichtszügen etwas aus dem Rahmen, ebenso auch schließlich der Statthalter Aegas mit seinem blonden Haar und Bart. Es gibt noch eine weitere Darstellung, die also Kryptoporträt Vlads klassifiziert wurde, und zwar eine Darstellung im Medici-Palast in Florenz (Tab. 2, c5, vgl. Fußnote 28); bei einer näheren Betrachtung kann die betreffende Figur aber dem Vergleich nicht standhalten, außer Schnurrbart und langem Haar finden sich keinerlei weitere typologische oder physiognomische Ähnlichkeiten (bis auf die dann doch wieder sehr weitreichende mit dem ansonsten auch zweifelhaften Kryptoporträt des Aegas (c4)). Daher sollte diese eine italienische Darstellung bei einer ernsthafteren Betrachtung von den Kryptoporträts Vlads besser bis zur Beibringung erhärtender Faktizitäten außer Acht ge-

lassen werden.²⁸ Der Vollständigkeit halber soll noch Erwähnung finden, dass sich hartnäckig Gerüchte halten, dass es in siebenbürgischen Kirchen Darstellungen von Vlad Țepeș zu finden sein sollen²⁹, – gut vorstellbar, dass die Sachsen Freude daran hatten, den ihnen verhassten Woiwoden in der Rolle eines biblischen Bösewichts in ihren Kirchen betrachten zu können. Eine bildliche Diskurstradition, die dann zusammen mit den Gräueltgeschichten nach Westen ins Reich gewandert ist, gewandert sein könnte. Solche „versteckten“ Darstellungen historischer Persönlichkeiten in anderen Rollen und Kontexten, vor allem in der Sakralkunst, sind im 15. Jahrhundert nicht ungewöhnlich. Daher scheint die Annahme, dass hier in diesen Kryptoporträts (meist) aus dem Wiener Umfeld sich eine authentische Porträttradition Vlads zeigt, wobei das oder die angenommenen Originale aus dessen Lebzeiten von den Forschern als verlustig klassifiziert werden, aber wieder fassbar werden im 100 Jahre später entstandenen Ambraser Porträt, welches seinerseits wieder eine Abmaltradition zu verzeichnen hat (Tab. 2, b3-b5), durchaus nachvollziehbar und berechtigt.

Die Authentizität des Ambraser Porträts und die daran anhängige Bilddiskurstradition bieten allerdings einige Probleme. Denn es gibt, neben den Datierungsproblemen, auch Beschreibungen des Aussehens von Vlad Țepeș. Die zeitgenössischen Augenzeugen berichten Folgendes:

Nikolaus Modrussa, päpstlicher Gesandter am ungarischen Hof beschreibt das Aussehen Vlads so:

Er war nicht sehr groß, aber untersetzt und muskulös. Sein Auftreten wirkte kalt und hatte etwas Erschreckendes an sich. Er hatte eine Adlernase, geblähte Nasenflügel, ein rötlich-mageres Gesicht, in dem die sehr langen Wimpern große, weit offene, grüne Augen umschatteten; schwarze, buschige Brauen gaben ihnen einen drohenden Ausdruck. Er trug einen Schnurrbart. Breit ausladende Schläfen ließen seinen Kopf noch wuchtiger erscheinen. Ein Stiernacken verband seinen Kopf, von dem schwarze, gekräuselte Locken hingen, mit einem breitschultrigen Körper. (zit. nach KLEIN 2002).

²⁸ Auch wenn diese Darstellung noch in mancher Publikation als Darstellung Vlads dargeboten wird, z.B. Filitti, *Georgeta: Mileniul românesc: 1000 de ani de istorie in imagini*. Bukarest: Litera Internațional 2006.

²⁹ Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrags ist es mir nicht gelungen, hierfür Belege beizubringen, vgl. aber Pokorny (2008b), vgl. Fußnote 25.

Das Ambraser Porträt zeigt, in groben Zügen, eine solche Gestalt. Schnurrbart und langes schwarzes Haar sind klar erkennbar. Die hier konstatierte Wuchtigkeit und Untersetztheit, der Stiernacken, die breiten Schläfen, lassen sich in dem Porträt aber weniger ausmachen. Sehr auffällig sind viel mehr die geradezu damenhaft dünnen, geschwungen Augenbrauen auf dem Ambraser Bild, die in krassem Gegensatz zu Modrussas schwarzen buschigen Brauen stehen. Diese können eher auf einigen Flugblatt-Abbildungen ausgemacht werden. Die auf dem Ambraser Porträt auch weit offenen, schon etwas glupschäugig wirkenden Augen sind allerdings alles andere als grün (Modrussa), sie sind schwarzbraun. Kurz: Die verbale Beschreibung lässt sich also nur teilweise mit den bildlichen Darstellungen in Einklang bringen, man kann nicht POKORNY darin zustimmen, dass alle Dracula-Porträts „doch alle in den physiognomischen Merkmalen weitgehend mit der Beschreibung überein[stimmen].“ (POKORNY 2008b, S. 24b). Die physiognomische Authentizität auch des Ambras-Porträts ist also durchaus anzweifelbar.

Noch etwas verwirrender wird das Ganze, wenn wir eine weitere erhaltene verbale Beschreibung des Woiwoden hinzuziehen. Papst Pius II. schreibt über Vlad in seinen *Commentari* (1614): „... ein Mann von großem und schönem Körperbau, und sein Angesicht scheint eines Herrschers würdig ...“³⁰ Damit steht er in direktem Gegensatz zur Beschreibung von Modrussa („nicht sehr groß, ... untersetzt“). Die Kreditibilität der Authentizitätsannahme ist also, wenn das Faktische beurteilt werden soll, nicht sehr weitreichend. Nicht von der Hand zu weisen sind gewisse physiognomische Ähnlichkeiten und typologische Merkmale, die in einigen bildlichen Darstellungen jeweils wiederkehren. Kein Faktum aber kann uns zweifelsfrei kommunizieren, dass die dargestellte Person tatsächlich Vlad Țepeș ist. Dazu sind die physiognomischen Ähnlichkeiten der Bildnisse untereinander dann doch zu gering, vor allem in den Kryptoporträts sprechen eher typologische Fakten für die Vergleichbarkeit und nicht die ähnlichen Gesichtszüge. Weniger „künstlerische Freiheit“ (POKORNY 2008b, S. 23a) als vielmehr ein langer Weg, den diese Bilddiskurstradition über Ungarn bis nach Wien zurücklegen musste, sprechen dafür, dass auf diesem Weg Authentisches verloren gegangen sein mag

³⁰ Papst Pius II.: *Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*; zit. nach Seipel (2008), S. 226b.

und sich gerade Typologisches erhalten hat. Ein solcher Entwicklungsgang würde recht gut zum erhaltenen Befund der Bildtradition um Vlad Țepeș passen. Der Übergang von typologisierender zu authentisierender, realistischer Malerei kann zu diesem Zeitpunkt – im 15. Jahrhundert ist der Beginn realistischer Porträtkunst anzusetzen – noch nicht ganz als abgeschlossen betrachtet werden, ein hervorragendes Zeugnis hierfür bieten uns hier die zahlreichen erhaltenen Dracula-Bildnisse, die kaum trennbar Authentisches und Typisierendes (Hexenwarze, Jägermütze als Teufelsymbol³¹, Deformationen, Schmuck und Kleidungselemente, z.T. klar in der ottomanischen Kultur verwurzelt (vgl. Fußnote 22) usw.) vermischen.

Ein weiteres, nicht allzu leicht aufzulösendes Problem bietet die Datierung der Kryptoporträts (Tab. 2 unter c). Sie stammen alle aus dem Zeitraum von 1460 bis 1475. Das würde bedeuten, dass sie zum Teil schon ganz zu Beginn der Schmähkampagne des ungarischen Königs gegen Vlad gemalt worden sind (das Jahr seiner Gefangensetzung, wir erinnern uns, war 1462). Um diese Problematik zu entschärfen (und vermutlich auch zur Stützung der Kryptoporträts-These), ist Bild c1 im Katalog zur Dracula-Ausstellung beispielsweise bereits etwas vordatiert worden (SEIPEL 2008, S. 21, 31).³² Es wäre allerdings auch kaum denkbar, dass ein solches Negativbild schon vor Beginn der Rufmordkampagne gemalt worden ist. Die Kryptoporträts sind also nur dann als Abbildungen Vlads akzeptabel, wenn wir annehmen, dass die Bildtradition recht schnell den Weg nach Wien zurückgelegt hat (und dass in Wien ein Interesse an diesem Bilddiskurs bestand). Ein Indiz für die Plausibilität dieser Annahme kann uns dann wiederum die Wanderung der deutschsprachigen Dracula-Geschichten bieten, hier konnte in Kapitel 2 gezeigt werden, dass bis vor 1472 die Geschichten schon im Westen des Reichs angekommen waren. Dies belegt die verhältnismäßig neu als Dracula-Geschichte identifizierte Handschrift aus Gebhard Dachers Konstanzer Chronik (Tab. 1, a5). Empirisch nachzeichnen lässt sich dieser Rezeptions- und Kopierprozess jedoch am vorhandenen und erhaltenen Bildmaterial allerdings kaum, bestenfalls sehr lückenhaft und unter weitsprünghen Extrapolationen. Zu viele Lücken klaffen, ein Original ist unterdessen auch nicht wirklich

³¹ In Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* erscheint der Teufel in Jägertracht.

³² Bei Klein (2002) noch datiert auf „um 1460“.

greifbar und wird als verschollen deklariert. Die Benennung und Identifikation der dargestellten Figur wird erst in den von den Nachgeborenen geschaffenen Portraits vorgenommen, zu einer Zeit, in der es niemanden mehr gegeben haben kann, der um das wirkliche Aussehen des Woiwoden wusste. Wen oder was diese Ansammlung von – zweifelfrei Gemeinsamkeiten tragenden – Bildnissen tatsächlich darstellt, eine historische Persönlichkeit, oder aber eine Ansammlung typologisch gemeinter Merkmale, kann nicht zweifelsfrei aus der überlieferten Bildtradition abgeleitet werden.

Schließlich kann als Ergebnis der hier gemachten Beobachtungen zusammengefasst werden: Der Bilddiskurs um Vlad Țepeș tritt uns entgegen als ein Konvolut verschiedenartigster Darstellungen vom Titelblatt auf Flugblättern über Kryptoporträts bis zum renaissancehaften Herrscherbildnis in Öl. Schon die Verschiedenheit des kommunikativen Zwecks dieser Werke macht einen Vergleich schwierig, ein ikonographischer Vergleich bleibt bislang zu oft in subjektiven Resumees stecken, um wirklich erhellend und unangreifbar zu sein. „Ähnlichkeit“ lässt sich phänomenologisch letztlich nicht objektivieren. Einen guten Ansatzpunkt zur Betrachtung dieser bildlichen Diskurstradition bietet uns allerdings die typologische Betrachtungsweise, die einen Zusammenhang dieser Bilder untereinander – trotz aller Abweichungen – besser nachweisen kann, diese Betrachtungsweise hat den Vorzug, dass sie mit einer Betrachtung des erhaltenen Schriftguts (wie in Kap. 2 dargelegt) einhergeht. Auch kann eine solche Betrachtungsweise besser mit dem so breit in der Diskursrezeption kolportierten verlorenen Material korrelieren, – so viel Verlorenes, verlorene Originalschriften, verlorene Originalporträts, welche möglicherweise nie existiert haben, – und das aus einer Zeit, aus der ansonsten so viel erhalten ist... Verabschieden muss man sich dadurch allerdings von der zwingenden Annahme, dass die bildlichen Darstellungen unbedingt individualisierend und authentisch sind, dass wir auf den Bildern tatsächlich Vlad Țepeș sehen, wie er gelebt und gelebt hat. Und auch, und ebenso, dass das schriftliche Material, der schriftliche Diskurs, eventuell nur historische Tatsachen wiedergibt.

Literatur:

- Adam, Wolfgang: *Theorien des Flugblatts und der Flugschrift*. In: Leonhard, Joachim-Felix, u.a. (Hgg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. Erster Teilband*. Berlin/New York: de Gruyter 2001 (HSK 15.1), S. 132-143.
- Baumgärtner, Wilhelm Andreas: *Im Zeichen des Halbmonds. Siebenbürgen in der Zeit der Türkenkriege*. Hermannstadt (Sibiu): Schiller-Verlag 2009 (Die Geschichte Siebenbürgens, Bd. 3).
- Bibeau, Paul: *Sundays with Vlad*. London: Constable 2007 (New York: Three Rivers 2007).
- Birkhan, Helmut: *Der grausame Osten. Mentalitätsgeschichtliche Bemerkungen zum Dracula-Bild bei Michel Beheim*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 1-2 (11-12), Jg. 1997, S. 93-100.
- Buican, Denis: *Les métamorphoses de Dracula. L'histoire et la légende*. Paris: Le Félin 1993.
- Can, Turhan: *Topkapı Palace*. Istanbul: Orient Publishing o.J.
- Cazacu, Matei: *L'histoire de du prince Dracula en Europe centrale et orientale (Xve siècle). Présentation, édition critique, traduction et commentaire*. Genf 1996.
- Cazacu, Matei: *Dracula*. București: Humanitas 2008 (rumänische Übs. des frz. Originals Editions Tallandier 2004).
- Ciobanu, Radu Ștefan: *Pe urmele lui Vlad Țepeș*. București: Editura Sport-Turism 1979.
- Diaconescu, Marius: *Vlad Țepeș: subiect al manipulării, de peste 500 de ani. Între adevăr istoric și mituri*.
Online: http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/vlad-tepes-subiect-al-manipularii-500-ani (accessed Sept. 2010).
- Fischer, Markus: *Dracula – Wojewode und Vampir*. In: *Allgemeine deutsche Zeitung für Rumänien*, Nr. 4434, 16. Juli 2010, S. 6.
- Florescu, Radu; McNally, Raymond: *Dracula, Prince of Many Faces. His Life and Times*. Boston: Little Brown 1989.
- Geringer, Joseph: *More Man than Myth*. In: Tru Crime Library. o.J., online: http://www.trutv.com/library/crime/serial_killers/history/vlad/index_1.html (Accessed Sept. 2010).
- Harmening, Dieter: *Der Anfang von Dracula. Zur Geschichte von Geschichten*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1983 (Quellen und Forschungen zur Europäischen Ethnologie; Bd. 1).

- Holte, James Craig: *Dracula in the Dark: The Dracula Film Adaptations*. Westport, CT: Greenwood 1997.
- Humphreys, C.C.: *Vlad. The Last Confession*. London: Orion 2009.
- Klein, Konrad: *Vlad Țepeș alias Dracula: "Ein rötlich-mageres Gesicht von drohendem Ausdruck."* In: *Siebenbürgische Zeitung*, Folge 17 vom 31. Oktober 2002, S. 7. (online, accessed Sept. 2010: <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/alteartikel/1495-vlad-tepes-alias-dracula-ein-roetlich.html>).
- Kostova, Elizabeth: *The Historian*. New York 2005.
- Kroner, Michael: *Dracula. Wahrheit, Mythos und Vampirgeschäft*. Heilbronn: Johannis Reeg 2005.
- Märting, Peter: *Dracula. Das Leben des Vlad Țepeș* [sic]. Berlin: Wagenbach 1980.
- Miller, Elizabeth: *Filing for divorce: Count Dracula vs. Vlad Țepeș*. In: Miller, Elizabeth (Hg.): *The Shade and the Shadow*. Westcliff-on-Sea: Desert Island Books, 1998 (online, accessed Sept. 2010: <http://www.uccs.mun.ca/~emiller/divorce.html>).
- Pokorny, Erwin (2008a): *Reprezentări și criptoportrete ale lui Vlad Dracula*. In: *Ars Transilvaniae XVIII* (2008), S. 109-118.
- Pokorny, Erwin (2008b): *Dracula-Porträts des 15. bis 18. Jahrhunderts*. In: Seipel 2008, S. 21-26, sowie sechs Katalogeinträge. - Eine gekürzte niederländische Fassung erschienen in *Desipientia*, 15, 2, Nov. 2008, S. 5-9.
- Rauch, Margot: *Dracula, der teuflische Tyrann, oder Vlad Țepeș, der gerechte Fürst? Eine Annäherung an die historische Person*. In: Seipel 2008, S. 13-19.
- Sahay, Vrunda Stampvala: *Repulsive Pariah or Romantic Prince? Transforming Monstrosity in Bram Stoker's and Francis Ford Coppola's Dracula*. In: *Journal of Dracula Studies* 4 (2002).)Online, accessed Sept. 2010).
- Schaes, Thomas: *Erzählte Grausamkeit – grausames Erzählen: Michel Beheims Gedicht über Vlad Țepeș*. In: Szablocs János-Szatmári (Hg.): *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*, Bd. 1, Klausenburg – Großwardein: Editura Partium 2008 (Schriftenreihe des Lehrstuhls für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft der Christlichen Universität Partium/Großwardein, Bd. 4) , S. 43-58.
- Schaes, Thomas: *Formelhafte Sprache als gattungskonstituierendes Element in Michel Beheims Vlad-Țepeș-Gedicht*. Erscheint in: *Germanistische Beiträge* 26 (2010). Hermannstadt: Universitätsverlag.

- Schilling, Michael: *Geschichte von Flugblatt und Flugschrift bis um 1700*. In: Leonhard, Joachim-Felix, u.a. (Hgg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Erster Teilband. Berlin/New York: de Gruyter 2001 (HSK 15.1), S. 817-820.
- Seipel, Wilfried (Hg.): *Dracula. Woiwode und Vampir. Schloss Ambras, Innsbruck 18. Juni – 31. Oktober 2008*. Ausstellungskatalog. Kunsthistorisches Museum Wien 2008.
- Schlesak, Dieter: *Vlad. Die Dracula-Korrektur*. Ludwigsburg: Pop 2007 (1. Aufl., 2. Aufl. unter d. Titel: *Vlad, der Todesfürst. Die Dracula-Korrektur*, ebd. 2009).
- Striedter, Jurij: *Die Erzählung vom walachischen Vojewoden Drakula in der russischen und deutschen Überlieferung*. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* 29 (1961), S. 398-427.
- Weber, Albert: *Rumänien und der ewige Dracula. Ein Stereotyp wird 550*. In: *Karpaten-Rundschau* 41 (3040), 15. Oktober 2009, S. 3.
- Widmann, Arno: *Von der ewigen Lust an der Gemeinheit*. In: *Frankfurter Rundschau*, 27. August 2008.

Mariana-Virginia Lăzărescu
(Bukarest)

**Immanuel Weissglas und die Symbolik des *Nobiskrug*,
„nach deutschem Volksglauben eine Herberge der Seelen
auf dem Wege ins Jenseits.“**

***Immanuel Weissglas and the Symbolism of the “Nobiskrug”,
“According to German Popular Beliefs, a Shelter for the Souls on
Their Way into Afterlife.”***

Abstract: *The derivations of the word “Nobiskrug” are a topic of linguistic debate. In the case of Bukovina writers the word originates rather in the basic notion related to the German popular beliefs. The German-speaking Jewish author born in Chernivsi Immanuel Weissglas published the volume Der Nobiskrug in 1972 at Kriterion publishing house in Bucharest. This volume includes poems that contain the word Tod (death) or related words. At the beginning of the cycle one can read the following: „According to German popular beliefs, a shelter for the souls on their way into afterlife“. The cycle is a revival and visualisation of the old Nobiskrug-story in verse, with reference to the sad events of the modern world, the way Weissglas perceived them during the pogrom and deportation to the concentration camps in Transnistria in the years of World War II. The myth of the souls' shelter on their way to eternity is known far beyond the German borders. The underworld is the final destination of earthly existence and the place of shelter for human existences turned into shadows.*

Keywords: *Bukovina, Immanuel Weissglas, German popular beliefs, Nobiskrug, myth of the soul*

Curd Ochwadtschreibt in seinem Beitrag zum Thema *Nobiskrug*¹, dass die Ableitung des Wortes *Nobiskrug* von *in abyssa* („Im Abgrund der Unterwelt oder der Hölle“) wie sie Karl Schiller und August Lübber in ihrem Mittelniederdeutschen Wörterbuch (Bremen 1877) vornahmen, unter den Sprachwissenschaftlern umstritten ist. Friedrich Kluge behauptet, so Ochwadtschreibt, dass im Rotwelsch des späten Mittelalters für lateinisch-französisch „non“ („Nein, nicht“) ein pseudolateinisches „nobis“ auftritt,

¹ Curd Ochwadtschreibt: *Ein Beitrag zum Thema „Nobiskrug“*. In: Niedersachsen, Zeitschrift für Heimat und Kultur, 79 (1979), S. 69-70. Hier S. 69.

das in Wortzusammensetzungen einen negativen, pejorativen Sinn hat. „Nobisknecht“ hieße also nicht „Höllenknecht“ oder „Teufelsgehilfe“, sondern „minderwertiger Geselle“, ohne Bezug auf Übermenschliches, Dämonisches.

Im Grimmschen Wörterbuch steht unter Nobiskrug „ein nd., ebenfalls nicht vor dem 16. jh. aufkommendes wort, das schon in demselben jahrh. nach Oberdeutschland gedrunen und allmählich ganz an die stelle von nobishaus getreten ist.“² Unter a) erscheint ebendort die Erklärung „der krug, das wirtshaus der hölle, die unterwelt“.

Bei Hanns Bächtold-Stäubli im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*³ findet man unter dem Stichwort „Unsterblichkeit“ folgende Erklärung: Die Sehnsucht nach den Gepflogenheiten des diesseitigen Daseins ist etwas, wodurch der Unsterblichkeitsgedanke selber verdiesseitigt wurde, wodurch sein Mark verringert wird. Unsterblichkeit ist genau genommen die vorstellungsmäßige Form für den Inhalt jener Lebenssehnsucht, welche von der im Unsinnlichen und Übernatürlichen wurzelnden Seele Besitz ergreift. [...] In einem schlesischen Dorfe sollten die Menschen nach ihrem Tode sehr oft zu den Ihrigen zurückkommen, mit ihnen essen, trinken, ja selbst mit ihren hinterlassenen Weibern fleischlich sich vermischen (Vgl. Bastian *Psychologie und Mythologie* 361). Das ist die Auffassung vom jenseitigen Dasein, wie sie in der Rede vom Nobishaus oder -krug von Hamburg bis in die Schweiz geläufig geworden ist (Rochholz *Glaube I*, 209). Das Wort Nobis (vielleicht weder lat. ‚uns‘ noch griech. abyssos ‚Abgrund‘) bezeichnet eine Art Vorhölle, den Nobischratten, wobei „chratten“ eig. der Förderkorb, in dem man hinuntergelangt, und Nobis eine Form für Nachbar ist (Rochholz *Glaube I*, 209). In dem Wirtshaus Nobis ists nicht eitel angenehm, wenn auch hervorragend durch die Größe der Fässer, Trinkgeschirre und Brotkörbe (Rochholz *Glaube I*, 209); man stellt es sich dort siedendheiß vor. Auch sonst denkt sich das kindliche Volk das Leben in der Unsterblichkeit als „Essen, Trinken, Spielen, Karten, Kegeln, Wettkämpfen, Spaziergehen“ (a.a.O. 210) – allerdings, die Verdammten müssen steinerne Klöße essen (Wolf *Sagen* Nr. 231). Den Genüssen wird ein so breiter Raum gewährt, dass das mil-

² *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Band 13, Siebenter Band N–Quurren, bearbeitet von Dr. Matthias von Lexer. Leipzig 1889/1991, Sp. 864f.

³ Erschienen in Berlin und Leipzig 1927-1942, mechanischer Nachdruck der Ausgabe 2000. Hier Band 8 der Ausgabe von 2000, Sp. 1472f.

de Volksurteil allen denen, die keinen Raub oder Mord auf dem Gewissen haben, den Aufenthalt in dieser Nachbarschenke zubilligt, wo sie schmausend und beim Becher, bei Bier und Schnaps alle angenehmen Spiele zur Verfügung haben. (Panzer *Beitrag I*, 97)

Friedrich Kluge behauptet, dass dem obdachlosen Volk die Übertragung auf Unterwelt und Hölle naheliegt, weil die Hölle in der mittelalterlichen Mythologie oft als Strafanstalt oder als moralisches Zuchthaus unter strenger Aufsichtsgewalt des Teufels als obersten Behördenvertreter der Unterwelt vorgestellt wurde. Diese Auffassung ist auf die hebräisch-christlichen Überlieferungen vom Totenreich zurückzuführen. Sie trafen zusammen mit einer Vorstellung der Hölle als neutralem Aufenthaltsort der Toten, der als Wiese, Haus oder Wirtshaus dargestellt wurde, erreichbar über beschwerliche Wege und durch Wasser oder Mauer von der Welt der Lebenden getrennt.⁴

Bei den Autoren aus der Bukowina kommt das Wort eher als Grundvorstellung des deutschen Volksglaubens vor und ist dort von den deutsch schreibenden Schriftstellern unterschiedlich aufgenommen worden.⁵

Der Schriftsteller und Übersetzer Alfred Margul-Sperber (1898-1967) wählte für seine Übersetzung *Rumänische Volksesänge vom Heimgang des Menschen* mit dem Obertitel *Die lange Wanderschaft* eine Gliederung, die „nach dem Vorbild des indo-europäischen Mythos von der Wanderung ins Totenreich (Gilgamesch, Istar, Henoch, Ägyptisches Totenbuch, Orpheus, Demeter, Odysseus, Nobiskrug usw.“ erfolgen sollte. Er sieht den Nobiskrug-Mythos in einer Reihe mit großen Mythenerezählungen und Dichtungen.⁶

Man unterscheidet in der Kritik zwei Generationen der bukowinischen Nachkriegsautoren. Zu der ersten gehören Moses Rosenkranz, Alfred Margul-Sperber, Alfred Kittner, Rose Ausländer, David Goldfeld, zur zweiten Paul Antschel (d.i. Celan), Selma Meerbaum-Eisinger, Alfred Gong, Immanuel Weissglas u.a.

Diese zweite Generation schreibt bzw. veröffentlicht zur Zeit der Etablierung des deutschen Nationalsozialismus und des rumänischen Faschismus, „die die zunehmende Marginalisierung dieses kulturell unge-

⁴ Vgl. Ochwad t a.a.O. (Anm. 1), S. 69.

⁵ Ochwad t a.a.O. (Anm. 1 und 4), S. 69.

⁶ Ebd.

mein lebendigen, immer noch jüdisch-deutsch geprägten Milieus bewirken.“⁷

Der in Czernowitz geborene jüdische Dichter deutscher Sprache Immanuel Weissglas⁸ veröffentlichte 1972 im Bukarester Kriterion Verlag den Gedichtband *Der Nobiskrug*⁹. Darin kommen Gedichte vor, die die Vokabel *Tod* oder damit verwandte Wörter enthalten wie beispielsweise Totenkerz, Totenpferd, Totenglocke, Grab, Grabesgrind, Katafalk, sterben u.v.a. Peter Rychlo spricht von einer Mythologisierung des Todes in der Holocaust-Lyrik und von der Tragik des jüdischen Schicksals.

Der letzte so bezeichnete Zyklus enthält sieben Gedichte (S. 59-68), die keinen Titel tragen und mit römischen Buchstaben nummeriert wurden. Er gab dem gesamten, siebzig Seiten umfassenden Band den Titel. Zu Beginn des Zyklus ist in kleinerer Schrift zu lesen: „Nach deutschem Volksglauben eine Herberge der Seelen auf dem Wege ins Jenseits.“ Der gesamte Zyklus ist eine Belebung und Vergegenwärtigung der alten Nobiskrug-Geschichte in Versform mit Verweis auf die traurigen Geschehnisse der modernen Welt, wie sie Weissglas durch Verfolgung und Deportation ins Konzentrationslager Transnistriens während des zweiten Weltkriegs erlebte.

In jedem der sieben Gedichte werden der Tod oder die Toten erwähnt. Dichterisch gesehen, geschieht es immer anders. Mal wird ironisch auf das Wander- und Fluchtmotiv des jüdischen Volkes angespielt (S. 61):

Schwester Dämmerung, Bruder Morgen,
Alle Menschen werden frei.
Mond und Sterne sind geborgen –
Und die Toten ziehn vorbei.

⁷ Maria Kublitz-Kramer: *Czernowitz, die „himmlische Stadt“: Eine allegorische Lektüre deutschsprachiger Gedichttexte aus der Bukowina*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Band 122, Hrsg. von Werner Besch, Norbert Oellers, Ursula Peters u.a., S. 582-599, Berlin 2003. Hier S. 585.

⁸ Siehe die Beiträge in dem Band *Immanuel Weißglas (1920-1979). Studien zum Leben und Werk*. Hrsg. von Andrei Corbea-Hoișie, Grigore Marcu und Joachim Jordan. Jassy/Konstanz 2010 (Reihe: Jassyer Beiträge zur Germanistik, Band XIV). Vgl. darin: Lăzărescu, Mariana-Virginia: *Die Tätigkeit von Immanuel Weissglas als Dokumentarist und Übersetzer*. S. 195-209.

⁹ Immanuel Weissglas: *Der Nobiskrug. Gedichte*. Bukarest: Kriterion 1972, 70 Seiten.

Mit dem Leben, mit dem Sterben
Hat es keine Eile mehr;
Totenwein wird nicht verderben,
Und die Butte bleibt nicht leer.

Die Reise ist bei vielen Völkern mit der Vorstellung verbunden, dass die Verstorbenen nach ihrem Tod eine Reise unternehmen müssen. Es handelt sich dabei um ein Symbol für die Reinigung und Weiterentwicklung der Seele.¹⁰

Mit Galgenhumor und gleichzeitig mit Resignation wird an den Tod gedacht (S. 63):

Hörst du die Klapper der Betrüger?
Den Tod, der mit den Knochen schellt?
Ich harre heimlich auf den Pflüger,
Wie jedes gottverlassne Feld.

Der Tod wird mit Gefühlen von Trauer und Leid heraufbeschworen (S. 64):

Im Namen dessen, der verschieden,
Ruf ich den Tod gewaltig aus.
Verwitwet ist nunmehr mein Frieden,
Und öde das erkorne Haus.

Mit aphoristischer Knappheit und Tiefgründigkeit wird über den Tod philosophiert (S. 65):

Der Tod ist schlafgewordnes Schauen,
Und niemand trifft ihn wachend an.
Du blickst auf das verummte Grauen,
Und schauerst vor dem Knochenmann.

¹⁰ *Herder Lexikon Symbole mit über 1000 Stichwörtern sowie 450 Abbildungen.* Freiburg/Basel/Wien 1978, S. 132.

Das Motiv des Fährmanns erscheint auch in einem der Gedichte (S. 65). In der griechischen Mythologie setzt Charon die Toten in einem Kahn über den Grenzfluss zur Unterwelt¹¹:

Nun scheid von mir, sei vergangen,
Ein Irrstern in der Menschennacht.
Den Nickel hast du schon empfangen,
Er sei dem Fährmann dargebracht.

Das Gedicht VI (S. 66) erinnert an die oben erwähnten Erklärungen von Bärchtold-Stäubli zur Bedeutung des „Nobiskrug“. Es enthält Anspielungen auf den Glauben, dass die Toten essen und trinken, Vokabeln wie Gast, (Höllen)Wirt, Schenke, Krug, die an die Grimmschen Erläuterungen anknüpfen, sowie sentenzartige Formulierungen:

Hör das schimmernde Geläute,
Das in Totenglocken irrt,
In ihm haucht dein Witwenheute,
Kehre ein beim Höllenwirt.

Der ist furchtbar und verdrossen:
,Ohne Kreuz und Katafalk’,
Spricht er, ‚ist mein Krug geschlossen –
Stirbt der Mensch, so gilt sein Balg!’

Lass ihn ein, lass, milder Schenke,
Nimm, Wirt, auf, was ich verlor,
Denn ich liebt ihn, seit ich denke,
Und schloss nie vor ihm ein Tor.

,Nichts lässt hier auf Gnade hoffen,
Witwenbraut, nichts, ich bin zu:
Halt dein Herz nur immer offen,
Und der Wirt sei immer du!’

¹¹ Ebd., S. 84.

In mehreren Gedichten kommt der Name Johannes vor: „Meinen dürftigen Johannes / Bettete ich tief im Busch“ (S. 61), „Auf, Johann, auf, zum letzten Male / Steh aufrecht, wie die Totenkerz“ (S. 62), „Vernehmt von mir, Johanneserben / Ihr Äcker, Früchte, Saat und Vieh“ (S. 64), „Kehre ein, Johanneswanderer / Beim Tod ziemt Toten Rast, / So wirtlich ist kein anderer – / Und so erschöpft kein Gast“ (S. 67). Gemeint ist wohl der Prophet Johannes der Täufer, der mal mit Stab, mal mit Buch, mal mit Schale, Krug oder Muschel als hagere Asketenfigur dargestellt wird.¹²

Georg Drozdowski, der dem Dichter 1973 das Gedicht *Für Immanuel Weissglas* widmete, nimmt darin Bezug auch auf den Nobiskrug¹³:

Die Saite sprang in greller Dissonanz –
Begleitmusik für einen Totentanz.
Auch sie verhalte, die das Zeichen trug.
Trink, Bruder, aus und leer den Nobiskrug.

Ora pro nobis! Einer weiß allein
das eine Ziel, das Ziel, das dein und mein!

Der Krug, der im Titel des Bandes *Nobiskrug* vorkommt, ist möglicherweise auch ein Sinnbild für den Trank der Unsterblichkeit. Er kann das Wasser des Lebens enthalten.¹⁴

Im letzten Gedicht des Zyklus *Nobiskrug*, das den Titel *Erdepitaph* trägt, fasst Weissglas sein leidvolles Leben kurz zusammen und zieht eine rührende Bilanz aus Sterblichkeit und Unsterblichkeit, Vergänglichkeit und Ewigkeit:

Ein Mann des Friedens, führt ich ewig Krieg
Mit Krügen Weins und einer Welt voll Toren:
Und unbesiegt, seht her, doch ohne Sieg
Ging ich im Niemandsland des Lieds verloren.

¹² Otto Wimmer: *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*. Völlig neu bearbeitet von Barbara Knoflach-Zingerle. Innsbruck/Wien 1995, S. 143.

¹³ Das Gedicht konnte ich 2009 in der Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs in Marbach einsehen.

¹⁴ *Herder Lexikon Symbole* a.a.O. (Anm. 11 und 12), S. 95.

Der Mythos der Seelenherberge auf dem Weg in die Ewigkeit ist weit über die deutschen Grenzen Deutschlands hinausgetragen worden. Die Unterwelt ist Endstation des Erdenlaufs, die Herberge schattenhaft gewordener menschlicher Existenz.¹⁵

¹⁵ Wolfgang Fauth: *Der Schlund des Orcus: Zu einer Eigentümlichkeit der römisch-etruskischen Unterveltvorstellung*, in: *Numen*, Vol. 21, Fasc. 2 (Brill 1974), S. 105-127. Vgl. <http://www.jstor.org/stable/3269560> (Stand: Januar 2011).

Carmen Elisabeth Puchianu
(Kronstadt)

**Mythen der Diktatur und der Nachwendezeit.
Beispiele literarischer Aufarbeitung im eigenen Werk**

***Myths before and after the Political Turn in Romania.
Examples of Literary Representations***

Abstract: *The paper aims at the analysis of myths during the Ceaușescu regime and their literary representation in three texts written by the author during the late eighties and published at the beginning of 1990 in the literary magazine *Nouă Literatură* (Bucharest). The analysis is based on the idea that any dictatorial system needs specific myths, such as that of the heroic leader. The paper points out the way in which German language writers in Romania could successfully reverse such a myth by means of irony and the grotesque. The paper also deals with the reflection of myth in post-communist Romania and its literary representation in three other short stories published in 1995.*

Keywords: *myth, dictatorial regime, post- communist period, myth reversed, irony*

Präambel

„Der Mythos erzählt eine heilige Geschichte; er berichtet von einem Ereignis, das in der primordialen Zeit, der märchenhaften Zeit der Anfänge stattgefunden hat“, heißt es bei Mircea Eliade¹. Als „Manifestation des 'ganz anderen' in unserer Welt“, erzählt jeder Mythos im Grunde nichts anderes als eine Geschichte des Werdens auf Grund von Eingriffen „höherer Wesen“. Oder anders gesagt, „die Mythen beschreiben die verschiedenen und zuweilen dramatischen Einbrüche des Heiligen in die Welt“. Diese Einbrüche des Heiligen (oder Überirdischen) gründen die Welt und machen sie zu dem, was sie heute ist, so Eliade.²

In so fern der Mythos als „heilige Geschichte“ betrachtet werden kann, ist er ebenso eine „wahre Geschichte“, zumal er sich doch jedes Mal auf konkrete Realien/Welten beziehe: So ist der Mythos der Welter-

¹ Vgl. Mircea Eliade: *Aspecte ale mitului*. București: Editura Univers, 1978, S.6 f.

² Ebd.

schaffung ebenso wahr wie jener vom Ursprung des Todes, denn für beide gibt es unleugbare Beweise.³

Mythos hat mit Ritualisierung und kulturell vorgegebenen Mustern zu tun, die letztendlich auf alle Bereiche menschlicher Tätigkeit anwendbar sind. Eliade verweist auf die Dichotomie von wahren und falschen Geschichten, wobei er Mythen den wahren und Märchen den falschen Geschichten zurechnet.⁴ Wahre Geschichten sollten während sog. „heiliger Zeitenläufe“⁵ erzählt werden und über Dinge berichten, die *in illo tempore* stattgefunden haben, und zwar mit unmittelbaren Konsequenzen auf das Jetzt.

Eliade distanziert sich u. E. grundlegend von der platonischen Sicht über den Mythos als grundsätzlich „falsche“ oder „lügenhafte“ Geschichte, so dass eine deutliche Verlagerung der Sinnbedeutung des Mythos zustande gekommen ist: Mythos ist alles, was sich mehr oder weniger von der Realität entfernt, etwas Erfundenes oder gar Unwahres, und das kann ganz vieles sein! Aus dieser Sinnverschiebung resultiert der pejorative Gebrauch von Mythen bzw. eine augenfällige Entgleisung von deren ursprünglichem Sinn.

Der Mythos ermöglicht dem Menschen eine religiöse Erfahrung: Indem jegliche Restriktion der profanen Zeit für die Menschen aufgehoben wird, ist eine Wiederholung jener ursprünglichen Geschehnisse der Schöpfung nachvollziehbar geworden. Man möchte sagen, der Mythos nimmt eine Ersatzfunktion ein, vor allem in Systemen, in denen der Religion nicht nur kaum Bedeutung geschenkt, sondern sie auch völlig aufgehoben wird, wie etwa im sozialistisch kommunistischen System.

³ Ebd.

⁴ Eliade, S. 8.

⁵ Eliade, S. 11.

Mythos, Politik und Diktatur

Bei genauer Betrachtung bilden Mythen auch das Fundament des politischen Lebens. Die Erklärung dafür liegt auf der Hand: Menschen brauchen Anhaltspunkte, sie brauchen stabile Bilder, mit denen sie sich identifizieren können, charismatische Vorbilder, die im Stande sind unter Umständen bessere Lebensbedingungen zu schaffen.⁶ Daraus resultieren einige Grundmythen, davon wir uns hier auf einen beziehen wollen, und zwar auf den Mythos des heroischen und sogar messianischen Führers, des Vaters einer ganzen Nation, der letztendlich weit ins Geniale und Göttliche hoch stilisiert wird bzw. sich dahin empor stilisieren lässt.⁷

Totalitäre Systeme der Diktatur wurden – so scheint es - von dem Mythos des Genies in Assoziation mit dem des Führers/Staatsoberhauptes fasziniert. Der Mechanismus auf Grund dessen eine solche Faszination ausgelöst wird, ist erdenklich einfach und lässt sich so zusammenfassen:

Das Volk hat immer den gesunden Instinkt besessen, alles auf Persönlichkeiten zurückzuführen. Man kann ihm hundertmal vorreden, die deutsche Einheit oder die Reformation sei eine notwendige Folge von politischer Konstellation, von Zeitideen gewesen, es wird doch immer sagen: Nein, die deutsche Einheit hat Bismarck geschaffen! Und die Reformation ist eine Tat Luthers! Das Volk glaubt gar nicht an sich selber, es glaubt an die großen Männer.⁸

Um mit Jochen Schmidt⁹ zu sprechen, bedarf es in besonders aussichtslosen Zeiten außergewöhnlicher Persönlichkeiten, sozusagen „genialer Ausnahmemenschen“, die als Retter in der Not und verehrenswürdiges Genie auftreten und um deren Figur sich Mythen zu ranken beginnen. So

⁶ G. D. Oancea: *Mythen und Vergangenheit - Rumänien nach der Wende* (2005, Inaugural-Dissertation. Historisches Seminar der LMU. Abteilung Geschichte Ost- und Südosteuropas, S. 8).

⁷ Wir knüpfen hier an die Typologie von Raoul Girardet an, der vier Grundmythen aufzeigt: den Mythos die Verschwörung, des goldenen Zeitalters, des Retters und der Einheit. Alle vier Typen haben in der rumänischen Politik sowohl vor als auch nach der Wende ihren Platz gefunden. Vgl. Oancea, S. 11 ff.

⁸ Egon Friedell, *Abschaffung des Genies*, Löcker Verlag, Wien / München, 1982, S. 227.

⁹ Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

entsteht in den Endzwanziger und den 30er Jahren in Deutschland der Mythos des Gewaltgenies um die Person Hitlers, der sich aus politischem Kalkül zur Künstler- und Geniefigur verklären lässt. „Im Dritten Reich wurde die längst gängige Verbindung des Genie- und des Führer-Gedankens zum feststehenden Ritual, wenn es galt, Hitler zu rühmen und die deutschen auf ihn einzuschwören“, schreibt Jochen Schmidt und argumentiert weiter, dass im genannten Fall diese rituelle, bzw. mythische Assoziation auch deswegen nahe liegt, weil Hitler sich nicht nur als Staatsmann, sondern auch als Künstler verstand. So sah sich das Volk einem blinden Glauben an einen „politischen Messias“ und einen Künstler unterworfen.

Die Suggestion von „gläubig“ – „blindem Vertrauen“ zum Genie des Führers dient der psychologischen Festigung der totalitären Diktatur. Die Reduktion aller politischen Probleme auf die apriorische Lösung in der genial „führenden Persönlichkeit“ ersetzt das Politische durch das Persönliche, die Ratio durch den Kult.¹⁰

Die Diktaturen der Nachkriegszeit greifen im östlichen Europa den Mythos des genialen Führers mit messianischem Potenzial ihrerseits auf und spielen den auf Erneuerung und Verbesserung der Lebensbedingungen hoffenden Massen das Spektakel endloser Paranoia in Form von sich überbietenden Selbstinszenierungen vor. Die in Rumänien bis Ende der 60er Geborenen mögen noch eine klare Erinnerung davon haben.

Der Mythos vom genialen Führer literarisch aufgearbeitet

Der Mythos des zu rühmenden Partei- und Landesführers beherrscht die offiziell anerkannte Literatur in Rumänien mit zunehmender Intensität vor allem während der Endsiebziger und der 80er Jahre. Die sog. politisch konforme Literatur, jene staatlich beorderte Lob- und Preisdichtung, deren Gegenstand zunächst Ceaușescu als meist geliebter Sohn des Vaterlandes und später auch dessen Gattin als Landes- und regelrechte Übermutter geworden war, bestimmte den ästhetischen Maßstab im damaligen System. Rumänische ebenso wie rumäniendeutsche und ungarische Autorinnen und Autoren vermochten sich dieser Maßgabe nicht zu entziehen;

¹⁰ Schmidt, S. 209.

wollten sie weiterhin in Rumänien schreiben und veröffentlichen, galt es diesen Überlebenskompromiss einzugehen.

Es liegt nicht in unserer Absicht hier Beispiele systemhuldiger Texte anzuführen und zu kommentieren.¹¹ Es geht uns viel mehr darum, auf einige Texte der eignen Produktion einzugehen, die am Ende der 80er Jahre in Anlehnung an den Heroenmythos um Ceaușescu entstanden waren und eine bemerkenswerte Verkehrung dieses Mythos widerspiegeln.

Es handelt sich um die kürzeren Erzählungen *Das Denkmal*, *Das Haus des hohen Herren* und *Geschichte vom kleinen Mann*. Geschrieben wurden die drei Texte im Zeitraum Februar - November 1989, wie den Angaben am Ende jedes Textes sowie einigen Tagebuchaufzeichnungen zu entnehmen ist.

Bislang unveröffentlichte Werknotizen und Tagebuchaufzeichnungen geben Auskunft über die allgemein sich verschlechternde Lebenssituation in Rumänien, über die Auswanderung von nahen Verwandten, Freunden und Bekannten, über die sich verschärfende Kontrolle und vor allem über den Zustand der Angst, verursacht vor allem durch das Wissen, festgehalten, in jeder Bewegung eingeschränkt und ständig beobachtet zu sein. Das alles sollte auf Grund privaten Ungemachs noch verstärkt werden.¹² Auf diesem Hintergrund entstanden die genannten Texte und wurden nicht ohne innere Bangigkeit und allerhand Befürchtungen Ende November 1989 an die Redaktion der *Neuen Literatur* nach Bukarest zur Veröffentlichung verschickt:

Kälte – innerliche wie äußerliche – droht mich zu erdrücken. Ich kann nicht mehr, ich darf nicht mehr mit meinem Wort hinter dem Berg halten. Vier Prosatexte für die NL vorbereitet, zwei davon dürften, durch ihre möglicherweise zu betonte Vordergründigkeit, Schwierigkeiten bereiten. Mein Entschluß steht jedoch fest. Es geht nicht anders.

¹¹ Hierzu vgl. William Totok: *Literatur und Personenkult in Rumänien*. In: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur* (hrsg. v. Solms), ebenso Carmen E. Puchianu: *Linientreue und Opposition*. In: *Literatur im Streiflicht*, S. 59-84, u.a.

¹² Im Spätherbst 1989 musste die Verfasserin gemeinsam mit ihrer Mutter aus dem Haus in der Langgasse 164 nach über 30 Jahren darin Wohnens ausziehen und in ein kleines Apartment im Arbeiterviertel „Steagul Roșu“ umsiedeln. Die ungewohnten Wohnverhältnisse, die neuen Entfernungen zur Arbeitsstelle sowie die spartanischen Lebensbedingungen in der viel zu engen und ständig unterkühlten Wohnung riefen gravierende Störungen des ohnehin nur mühevoll aufrecht zu erhaltenden inneren Gleichgewichts hervor.

20. Dezember – K.

Mit Bangigkeit im Herzen heute die Prosatexte an die NL abgeschickt. Sie gehören mir nicht mehr. Möge sich ihre Geschichte, wie beabsichtigt, zutragen. Ich gebe zu, noch zweifle ich an der Richtigkeit dieses Entschlusses. Wie immer, ich kann und will nichts rückgängig machen. Der Augenblick, aus jeder Form der Zurückhaltung hervorzutreten, ist, wie mir scheint, fällig.¹³

Es kam verhältnismäßig schnell zur Veröffentlichung und zwar 1990 im dritten Doppelheft der *Neuen Literatur* (5-6), nachdem in Rumänien das verhasste Diktatorenehepaar nicht nur gestürzt, sondern auch im Eilverfahren exekutiert worden war.

Auf Grund der weiteren Ereignisse und vor allem durch den massiven Exodus der Rumäniendeutschen, nicht zuletzt durch die Einstellung bzw. Aussiedlung der *Neuen Literatur* selbst, haben unsere damaligen literarischen Veröffentlichungen wenig Beachtung gefunden.

Bei genauer Betrachtung haben die drei Texte einiges gemeinsam: Zum Einen handelt es sich um frühe Versuche der Autorin sich auch in der Prosa zu etablieren. Sprachstilistisch stehen die Texte im Zeichen der von der Autorin damals enthusiastisch betriebenen Thomas-Mann-Nachfolge, was sich nicht immer vorteilhaft auf Sprache und Stil auswirken sollte. Vieles zeugt von unreflektierter Übernahme und epigonaler Nachahmung, wie wir heute meinen, was uns auch bewogen hat, die Texte zu überarbeiten.¹⁴ Stimmungsmäßig sind die Texte ebenso der Prosa von Kafka wie jener von Brecht verpflichtet.

Zum andern liegt jedem Text ein konkretes Faktum, ein objektiver Kern zu Grunde, so dass mitunter der Eindruck zu starker Vordergründigkeit den Texten eignet. Der Text *Das Denkmal* widerspiegelt die in den 80er Jahren öffentlich angeforderte Bemühung um die Errichtung monumentaler Sinnbilder zum Lobe vaterländischer Heroen, und wurde genährt von am Ende der 80er Jahre immer lauter werdenden Gerüchten, man beabsichtigte in der Kron- und ehemaligen StalinStadt ein Ceaușes-

¹³ Puchianu, C. E.: *Tagebuchaufzeichnungen statt einer Reportage*. In: *Neue Literatur* 1-2/1990, S. 41.

¹⁴ Der Text *Das Denkmal* wurde bereits 2007 in überarbeiteter Fassung in den Erzählungsband *Der Begräbnisgänger*, Passau: Stutz aufgenommen.

cu-Denkmal zu errichten, sozusagen als unmissverständliche Maßnahme des Diktators zur Vereinnahmung auch dieser siebenbürgischen Stadt. Die figürliche Idee zum Denkmal selbst wurde uns damals durch Zufall auf der Straße durch eine vorbeilaufende Hündin eingegeben. An sich nichts Nennenswertes, angesichts der in jenen Jahren erschreckend großen Zahl vagabundierender Hunde auf den Straßen rumänischer (Groß)Städte. Das Besondere an jener Hündin war allerdings die Tatsache, dass das unglückselige Tier nur drei Beine hatte und hoch trächtig war.

In der *Denkmal*-Geschichte wird durch unverhohlenen ironische Formulierungen auf Führermythos und Personenkult angespielt, ohne allerdings sehr genaue Bezugnahme auf rumänische Realien der damaligen Zeit. Selbst wenn die Kronstädter innere Stadt ohne Weiteres erkennbar ist, bleibt die Geschichte auf ein allgemeines Irgendwo festgelegt, was der Autorin einige Narrenfreiheit gewähren sollte:

Irgend jemand hatte beschlossen, die Stadt dürfe sich nicht mit dem Vorhandenen bescheiden und sich dem Fortschritt entziehen. Vielmehr benötige sie ein Wahrzeichen, wie es alle Städte, die etwas auf sich hielten, hatten. Dafür kam einzig und allein ein Denkmal in Frage. [...] Der Wald wurde gerodet, wobei es nicht darauf ankam, dass auch einige bescheidene Häuser abgerissen wurden. Unmengen an Baumaterial wurden herbeigeschafft. Darauf kamen hohe Beamte und Würdenträger, um den ersten Spatenstich zu tun und den Grundstein des Denkmals zu legen. Innerhalb weniger Wochen stand der Sockel, Zufahrtstraßen waren angelegt und wenn auch noch nicht asphaltiert, so doch mit schneeweißem Kies gestreut, und die Stadt hatte ihren neuen Bezugspunkt, das heißt einen Ansatz davon, denn nun geriet alles ins Stocken. Man konnte sich nicht darüber einigen, was das Denkmal darstellen sollte. [...] Eine zeitgenössische Figur sollte es sein, obgleich jeder wusste, dass außerordentliche Verdienste erst nach dem Tod denkmalwürdig wurden. Hierüber ergaben sich weitere Debatten. Persönlichkeiten gab es jedenfalls genug, von denen hätte jedoch nur eine für das Denkmal ausgewählt werden können. Ob ein Politiker oder ein Künstler in Frage käme, war noch zu klären. Es war keine Lösung in Aussicht.¹⁵

¹⁵ Vgl. Puchianu, C.E.: *Das Denkmal*. In: *Der Begräbnisgänger*, S. 8.

Der Text wurde zum ersten Mal in kleinem, beinahe privatem Kreis gelesen, und zwar in einem Hotelzimmer in Jassy im Frühjahr des Jahres 1989 im Beisein weniger Auserwählter.¹⁶ Eine erste öffentliche Lesung dieses Textes fand erst zehn oder mehr Jahre nach seiner Erstveröffentlichung statt und erregte damals wohl auch zum ersten Mal Aufmerksamkeit bei den anwesenden Zuhörern, darunter einer Richard Wagner war.¹⁷ Der Text versteht sich an seinem Ende nicht nur als eine Allegorie, er zeugt ebenso von einer deutlich systemkritischen und oppositionellen Haltung, indem das Bild der Hundefänger für jenes der allgegenwärtigen Häscher der *Securitate* substituiert wird:

Schon am nächsten Morgen berichteten die Zeitungen von einem ungeheueren Hundeauflauf auf der Anhöhe rechter Hand der Stadtmitte, der das Handwerk der Hundefänger wesentlich erleichterte.¹⁸

Das Haus des hohen Herrn (datiert 10.-23.01/27.04.1989) entstand auf Grund eines Reiseberichts von Freunden: Zufällig war man während einer Fahrt in den Süden des Landes nach Scornicești, dem Heimatdorf von Ceaușescu, gelangt, wo es außer dem prächtig hergerichteten Eltern- und Geburtshaus des Diktators nichts weiter zu sehen gab. Ohne selber vor Ort gewesen zu sein, gelingt der Autorin in der Erzählung eine überaus genaue Beschreibung sowohl des Hauses als auch der dort herrschenden Stimmung:

Haus und Hof waren mit einem schmiedeeisernen Zaun umgeben, an dem sich Blumen und Blätter ineinander wanden. Der Zaun wölbte und verbreitete sich zu einem stattlichen Tor, das durch einen Asphaltstreifen mit dem Haus verbunden war.

Obwohl Haus und Hof in pedantischer Reinlichkeit erstrahlten, entstand sonderbarerweise der Eindruck, dass längst niemand mehr darin

¹⁶ Es handelte sich um einige Deutschlehrerinnen aus Hermannstadt und Schäßburg, sowie um den damaligen Vertreter für die deutsche Minderheit im Unterrichtsministerium (Nikolaus Kleininger) und den Hochschuldozenten Michael Markel von der Klausenburger Germanistik. Alle zusammen bildeten den Prüfungsausschuss für die Deutscholympiade (Landesphase).

¹⁷ Deutsche Literaturtage in Reschitza, 2001.

¹⁸ Puchianu, C. E.: *Das Denkmal*. In: *Der Begräbnisgänger*, S. 10.

wohnte. Mehr noch, der Gedanke drängte sich dem Reisenden auf, das Haus müsste eine Art Gedenkstätte sein.¹⁹

Figur des „hohen Herrn“ bleibt körperlich zwar abwesend, aber sein Schatten liegt in der Luft, schwebt bedrohlich über allem, so dass die in ganz Rumänien am Ende der 80er Jahre erlebte Absurdität des ausweglosen Daseins und die daraus resultierende Bedrücktheit die skurrile Geschichte von Anfang bis Ende beherrscht. In den Vordergrund rückt ein Reisender, der sich in das Dorf verirrt, dort einer greisen Gänsehirtin ansichtig wird, die das Haus des hohen Herren zu versorgen hat und sich als Mutter des zu Höherem Berufenen ausgibt. Am Ende wird alles relativiert, die Identität der Frau wird ebenso in Frage wie auch richtig gestellt: Die Dorfnärrin sei sie, heißt es, worauf der Fremde hastig zum Aufbruch gedrängt wird:

Ohne auch nur im Geringsten ihre Lage zu verändern, geschweige denn den Mann anzublicken, begann die Alte zu sprechen. Sie brachte ihre Worte und Sätze gedämpften Tones und unter vorgehaltener Hand hervor, so dass der Fremde große Mühe hatte, ihren Sinn zu verstehen. Es sei keine Besuchszeit, und selbst wenn das der Fall wäre, obliege es ihr nicht, Fremde einzulassen. [...]

Die Alte brach nach diesen Worten ihre Rede, wie es dem Fremden schien, sehr plötzlich ab, so dass er sich unwillkürlich dazu verpflichtet fühlte, eine Frage an sie zu richten. Ob sie es zufrieden seien, wollte er wissen.[...] Nur undeutlich und mit fast geschlossenen Lippen gab sie ihm Antwort: Wer konnte es, gerechter Gott, zufrieden sein, vom eigenen Sohn vergessen und verlassen, gelegentlich mit faulem Fleisch abgespeist und, wie ein altes Möbelstück zur Besichtigung vorgekommen zu werden. Damit entfernte sie sich [...] Sein Gruß wurde überhört, jemand öffnete für ihn die Wagentür und vier, fünf Hände beförderten ihn schleunigst in das Innere des Fahrzeuges. Allem Anschein nach hatte man es überaus eilig, den Fremden loszuwerden. Auf seine hastig hervorgebrachte Frage nach der Alten erhielt er den Bescheid, sie sei die Dorfnärrin, hielte sich für des Erhöhten Mutter, weswegen sie auch ständig auf den Steinstufen seines Hauses säße. Längst wäre ihre Einlieferung in eine Anstalt fällig, doch habe der Invalide, ihr Neffe, sich geweigert, als alleiniger Verwandter seine Zustimmung dafür zu geben, bis

¹⁹ Vgl. Puchianu, C. E.: *Das Haus des hohen Herrn*. In NL 5-6, 1990/91, S. 92. Zit. nach überarbeiteter Fassung 2010.

der hohe Herr selber die Lösung gefunden und das Haus der Alten auf Abriss gesetzt hatte. Nun müsse sie weichen angesichts ihrer Bedrängnis, und jedermann sei darüber erleichtert, hatte man doch ein Ansehen in aller Öffentlichkeit zu wahren.²⁰

Die Geschichte gibt vieles der paranoiden (Selbst)Inszenierung der genialen Größe und der Allmacht des rumänischen Diktators, sowie des Huldigungsseifers einer ganzen Gemeinschaft wieder.

Geschichte vom kleinen Mann (datiert 6. - 22. November 1989) zählt zu den wenigen Texten, in denen die Autorin direkt an die Diktatorenfigur Ceaușescu anknüpft, indem dem offiziellen Mythos der Größe und Genialität dessen Verkehrung entgegengehalten wird. Der kleine Mann, dessen Geschichte erzählt wird, fällt vor allem deswegen auf, weil er nicht auffällt, weil er zu klein geraten ist, um in irgend einer Weise beachtet zu werden. Die Figur des kleinen Mannes steht am Anfang einer ganzen Galerie skurriler Erfindungen der Autorin und verkörpert den literarischen Versuch, jene vertrackten Mechanismen zu ergründen, die einen Unscheinbaren dazu veranlassen, eine ganze Welt in Angst und Schrecken zu versetzen und das eigene Gebrechen sozusagen zum Werkzeug der Macht über andere zu machen:

Ein alltägliches Gesicht trug er, wie jeder zweite Bürger seiner Stadt. Er verbarg sein schütteres Haar meistens unter einem nichtssagenden Hut, [...] dazu kleidete er sich in stets gleichbleibendes Grau; kurzum, er hätte ohne weiteres einen vorbildlichen Durchschnittsbürger abgegeben, wäre er nicht geradezu durch seine Unauffälligkeit augenfällig geworden. [...]

Seine Erscheinung rief nicht bloß Erstaunen, sondern Bestürzung und regelrechte Beklommenheit bei Leuten hervor, die ihn von früher her kannten. Man war betreten in seiner Gegenwart und wusste wenig zu sagen. Und statt ihn zu verdrießen, ließ ihn das alles innerlich frohlocken. Denn er erkannte in seiner körperlichen Schwäche eine Tugend, die ihm, dem Unscheinbaren, ein Mittel in die Hand gespielt hatte, die ändern, wenn auch nur für Augenblicke, in seinen Bann zu ziehen und sogar aus den Bahnen des Gewohnten zu reißen. Kurzum, er hatte Macht über sie. [...]

²⁰ Vgl. ebd., S. 93.

Es hatte sich herumgesprochen, dass ein kleiner Kobold umging und die Menschen auf unbegreifliche und unaussprechliche Weise geißelte. Man wollte an Krankheit und an Täuschung der Sinne glauben, keineswegs aber an das eigenmächtige Wollen eines Einzelnen. Es war nicht zu dulden, einem solchen Unhold ausgeliefert zu sein.²¹

Die Aussichtslosigkeit des Lebens in Rumänien am Ende der 80er Jahre ließ einen in der Tat ganz unterschiedliche Empfindungen dem Diktator gegenüber hegen. Am größten waren ohne Zweifel die Angst und der Hass, die man ihm gegenüber empfand und die einen veranlassten letztendlich in dem Diktator nichts weiter als eine jämmerliche Witzfigur zu sehen. Eine Witzfigur, die einen doch immer wieder erniedrigte und in Schach hielt:

Die Leute kamen wie zu einer Zirkusvorstellung, zum Aufbruch bereit, falls das Spektakel nicht befriedigend ausfallen würde. Viele waren der Meinung, der Scharlatan würde gar nicht erscheinen, andere wieder hofften sich die Lösung eines Rätsels und das Ende eines Spuks; nur ganz wenige befürchteten eine peinliche Enthüllung [...] Zur abgemachten Stunde befand sich der kleine Mann nicht zur Stelle. Als das erste akademische Viertelstündchen verstrichen und er immer noch nicht erschienen war, begann die Menge unruhig zu werden. Wagte der Schelm es tatsächlich, sich derartig zu erdreisten, sich derart zu vermessen, indem er sie alle zum besten hielt? Durfte ein Einzelner nicht erscheinen, wenn eine ganze Stadt sich zusammengefunden hatte und seiner harrete? Schimpfreden wurden laut, Gereiztheit machte sich breit, und in den hintersten Reihen kam es sogar zu Handgreiflichkeiten, als ein Schatten, leicht und leise, über den Mittelgang des Saales strich, sich auf das bühnenartige Podium hin bewegte, wo er, ebenso leicht und leise, innehielt. Er war also doch erschienen und er hatte seine Widersacher aus einer bergenden Nische beobachtet, Gott allein mochte wissen wie lange; er hatte sich wohl über sie belustigt und war nun hervorgetreten, da sie längst die Grenze ihrer Geduld überschritten hatten.

Er warf demütige, flehentliche Blicke um sich, schien um Nachsicht zu heischen, stand in sich zusammengesunken auf dem Podium, der Schat-

²¹ Vgl. Puchianu, C. E.: *Geschichte vom kleinen Mann*. In: NL 5-6, 1990/91, S. 100-101. Zit. nach überarbeiteter Fassung 2010.

ten seiner selbst. Und die lärmige Menge verstummte, starrte gebannt und mit offenen Mündern auf das Trugbild ihres Grauens.
Der Mann lachte herzhaft. Zum ersten Mal in seinem Leben.²²

Das Finale der Erzählung zeugt einerseits von dem Versuch sich auf ironisch kritische Weise gegen den Mythos des Heroen aufzulehnen, andererseits von dem Versuch die menschlich private Seite des Furcht erregenden Mythos aufzudecken und dessen Schrecknis auf diese Weise zu mindern.

Mythen der Nachwendezeit: Siebenbürgen, heile Welt

Die politische Wende hat in Rumänien allem Anschein nach eine Art Entmythisierungsprozess mit sich gebracht, zumindest kann von einer Mythenkritik gesprochen werden, die sich gegen das sozialistische Herrschaftssystem und implizite gegen die Idee des begnadeten Landesführers richtet.²³

Für die Rumäniendeutschen besteht nach der politischen Wende in Rumänien zunächst kein Bedarf nach einem neuen Führermythos. Wenn überhaupt, hätte man vielleicht mit dem Mythos der Erlösung etwas anzufangen gewusst. Der überwältigende Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung, die Ende 1989 das Ceaușescu Regime in Rumänien er- und überlebt hatte, verortete den ersehnten Neuanfang in die sogenannte „alte“ Heimat der vor Jahrhunderten nach Siebenbürgen eingewanderten Vorfahren.

Für die in Rumänien Verbliebenen brachte die Nachwendezeit eine deutliche Rückbesinnung auf Strukturen der Vor- und Zwischenkriegszeit. Halb resigniert, halb nostalgisch wandte man sich in weltlichen wie

²² Vgl. ebd., S. 103.

²³ Vgl. Oanca: „Die politische und gesellschaftliche Wende von 1989 hat in Rumänien zwei parallel verlaufende Entwicklungen freigesetzt. Zum einen wurde ein Prozess der Entmythisierung der eigenen Geschichte eingeleitet. Die Mythenkritik richtet sich gegen das ‚sozialistische‘ Herrschaftssystem wie gegen seine Legitimationsideologien, aber auch gegen noch ältere vorrevolutionäre Traditionen. Dieser Prozess ist zwar befreiend im Sinne einer ‚Aufklärung‘, aber er ist auch mit der schmerzhaften und ernüchternden Ablösung von tief verwurzelten Hoffnungen und Projektionen verbunden. Dem steht entgegen, dass sich ein Großteil der durch die tief greifenden sozialen Umbrüche entwurzelten Bevölkerung immer aufgeschlossener für mythische Denkmodelle zeigt.“ (S. 9).

in kirchlichen Kreisen einer idyllischen Vorstellung von wiederzubelebenden deutschsprachigen Lebensformen und Traditionen der Vergangenheit zu. Das bewirkte eine veränderte Haltung der literarischen Darstellung gegenüber, in so fern, dass man sich als Leser allzu kritischen Meinungen und schonungslose(re)n Widerspiegelungen der Realität der unmittelbaren Nachwendezeit gegenüber regelrecht verschloss. Man wollte den Mythos der (siebenbürgisch) heilen Welt wieder aufleben lassen.

Angeblich gegen das Ethos der Gemeinschaft und gegen die Vorstellung eines heilen, beschaulichen Vorkriegssiebenbürgens gerichtet, erregte der Erzählungsband *Amsel - schwarzer Vogel* (München: Lagrev 1995, 1997) im Spätherbst des Jahres 1995 und während der ersten Hälfte des darauf folgenden Jahres einige Aufmerksamkeit unter den rumäniendeutschen Lesern in Rumänien und Deutschland und sorgte für einen herben Schlagabtausch zwischen vermeintlichen Kritikern und Autorin. Die unterschiedlichen Reaktionen in der Rezeption des Buches, die zwischen Ablehnung, kritischer Akzeptanz und Unverständnis schwankten, zeigten, dass man in der Mitte der 90er Jahre, angesichts der dramatischen Schrumpfung der deutschen Minderheit in Siebenbürgen, außer Stande war, eine kritisch objektive Darstellung als literarische Repräsentation von Wirklichkeit(en) zu akzeptieren. Man berief sich auf das Ethos der guten Nachbarschaft, darauf, dass man einander schonen müsse, und sprach über literarische Begebenheiten, als handelte es sich um dokumentierbare und nachweisbare Realien. Der Maßstab, der dem literarischen Text in der Mitte der 90er Jahre angelegt wurde, hatte plötzlich wenig mit ästhetischen und sprachstilistischen Kriterien zu tun, vielmehr verortete man den literarischen sowie den literaturkritischen Diskurs auf die Ebene des Persönlichen und der vollkommenen Entsprechung zwischen Fiktion und Realität, so dass die Texte kaum noch auf ihren künstlerischen Wert hinterfragt wurden.²⁴

²⁴ Vgl. *Von Amseln und Krähen*. Zu Carmen Puchianus Buch *Amsel – schwarzer Vogel*. (Leserbrief von Lothar Schullerus) In: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 12. 12. 1995.

Wirkt in der Erzählung *Der Fremde* (datiert November, 1989)²⁵ thematisch und stimmungsmäßig noch der Ceaușescu Mythos nach, wird der Mythos der heilen Welt in Erzählungen wie *Die Pfarrfrau*²⁶ und *Judensonntag*²⁷ mit den gleichen Mitteln, die in den früheren Geschichten zum Einsatz gekommen waren, *ad absurdum* geführt: In überaus aggressiv ironischem Ton wird in den beiden Texten eine geschrumpfte aber selbstgefällige (siebenbürgisch-sächsische) Gemeinde als intolerant und starrsinnig bloßgestellt und äußerst kritisch traktiert: So heißt es über die Pfarrfrau in der gleichnamigen Erzählung, sie habe ihren Mann in die „etwas starrköpfige[n] Gemeinde selbstgefälliger Menschen“ begleitet.²⁸ Die Erzählung *Judensonntag* geht noch etwas weiter und entwirft das Bild einer völlig intoleranten und bornierten, in sich geschlossenen Gemeinschaft, deren Identität an tradierte aber offensichtlich überlebte Werte und Vorstellungen gebunden ist:

Männer und Frauen im Sonntagsstaat. [...] Männer und Frauen, die selten die Stirn beugten, die auf sich und ihre Gemeinschaft etwas hielten [...]. Wehe, wenn sich ein junges Mädchen mit einem Anderssprachigen verbandelte oder diesen gar heiratete. [...] Eine solche Lästerung und Missachtung durfte nicht geduldet werden und man wandte sich entrüstet ab von dem Abtrünnigen. [...] Mittlerweile waren die Männer und Frauen in der Kirche bei Gott nicht mehr reinen Blutes. Hatte man noch vor einem halben Jahrhundert oder mehr richtiggehend Inzucht getrieben, so dass die Gemeinschaft immer mehr Schwachsinnige, Versoffene oder verlotterte in die Welt setzte, hatte man starrsinnig auf der Reinheit des Völkchens bestanden, war man in der neueren Zeit etwas freimütiger geworden, zum Teil notgedrungen, zum Teil aus Verzweiflung, ja sogar aus dem innigsten Wunsch zu überleben.²⁹

Das Motiv der Andersartigkeit, ganz gleich ob durch Herkunft, Sprache oder körperlicher und geistiger Missgestaltung hervorgerufen, dient der

²⁵ Puchianu, Carmen: *Der Fremde*. In: *Amsel – schwarzer Vogel*. München: Lagrev, 1995, S. 5-16.

²⁶ Vgl. Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, München: Lagrev, 1995, S. 117-126.

²⁷ Ebd., S. 141-147.

²⁸ Puchianu, C.: *Die Pfarrfrau*. In: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 117-118.

²⁹ Puchianu, C.: *Judensonntag*. In: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 142-143.

Autorin in dieser Erzählung dazu, die „Zurückgebliebenen“ schonungslos aufs Korn zu nehmen.

Fazit

Unsere selbstkritische Analyse zeigt die enge Verknüpfung von Zeitgeschehen, politischen und kulturellen Mythen und literarischer Reflexion unter den erschwerten sozial politischen Gegebenheiten während der kommunistischen Diktatur in Rumänien auf. Auch kann daraus abgeleitet werden, dass Autorinnen und Autoren jeder Zeit Mythen umkehren, umdeuten und ins rechte Licht rücken können, bzw. im Schutz scheinbar systemkonformer Mythen konsequent Stellung gegen diese und das sie hervorbringende System zu beziehen.

Primärliteratur:

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Amsel – schwarzer Vogel*. München: Lagrev, 1995, 1997.

Der Begräbnisgänger. Passau: Karl Stutz, 2007.

Das Haus des hohen Herrn. In: *Neue Literatur*

5-6/1990, S. 91-94. Überarbeitete Fassung 2010.

Geschichte vom kleinen Mann. In: *Neue Literatur*

5-6/1990, S. 100-103. Überarbeitete Fassung 2010.

Sekundärliteratur:

Eliade, Mircea: *Aspecte ale mitului*. București: Univers, 1978.

Friedell, Egon: *Abschaffung des Genies*. Wien / München: Löcker, 1982.

Oancea, G. D.: *Mythen und Vergangenheit – Rumänien nach der Wende*. 2005
Inaugural-Dissertation. Historisches Seminar der LMU. Abteilung Geschichte Ost- und Südosteuropas.

Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.

Sunhild Galter
(Hermannstadt)

Das Zusammenwirken archaischer und moderner Mythen in Gert Ungureanus *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied*

Ancient and Modern Myths in Gert Ungureanu's "Musette, or the Murderous Question Concerning the Small Difference"

Abstract: *The present approach analyses the relation between archaic and modern myths in Gert Ungureanus novel Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied. The novel deals with the so called revolution in December 1989 in Romania, not from a political point of view but from a mythical one. All the important characters of the novel are somehow related to the magic mountain peak Omul. The elements of archaic myths like the allegorical shepherd Ion, the supernatural bond with nature, that defies time and space are combined with elements of modern myths, especially related to the secret service Securitate. The most important mystical element is the belief in predestination. Nevertheless all these magic, mythical items, happenings or characters are presented with a subtle irony that, once understood, offers a wide range of interpretations.*

Keywords: *Gert Ungureanu, allegorical shepherd, magic place Omul, predestination, Romanian revolution*

Das Werk, das auf das Beziehungsgeflecht archaischer und moderner Mythen hin untersucht werden soll, ist der 2002 erschienene Roman *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied* von Gert Ungureanu. Gert Ungureanu wurde in Hermannstadt geboren und vom gesellschaftlichen Umfeld Rumäniens geprägt. Promoviert hat er in Tübingen über Georg Scherg und seit 1985 arbeitet in Deutschland als Journalist. Da stellt sich der Literaturwissenschaftlerin natürlich die Frage, wie ein solcher Autor und sein Werk einzuordnen sei, beziehungsweise, ob es einordenbar ist. In seinem Beitrag mit dem sprechenden Titel *Die ausgereiste Literatur* setzt sich René Kegelmann mit der Frage nach Zuordnungskriterien für in die Bundesrepublik Deutschland ausgereiste rumäniendeutsche Schriftsteller, die und sich in den deutschen Literaturbetrieb erfolgreich integriert haben, auseinander. Nach mehreren argumentativen Überlegungen, ob diese als deutsche, deutsch schreibende osteuropäische, oder,

wie vorgeschlagen, rumäniendeutsche Schriftsteller angesehen werden können, formuliert er seine Schlussfolgerung, dass es spezifische, von diesem geographischen Raum bedingte literarische Merkmale gäbe.

Neben Erfahrungen der Orientierungslosigkeit, der Entfremdung und der Handlungsunfähigkeit, die aus der schwer verarbeitbaren Situation des Landwechsels resultieren [...] findet sich in den Werken ‚rumäniendeutscher‘ Autoren eine stark ausgeprägte existentielle Komponente, die ihnen eine ganz eigene, unverwechselbare Note gibt. Etwas genauer gefasst, geht es dabei insbesondere um die vielschichtigen und auf spezifische Weise miteinander verbundenen Hauptaspekte von Identität, Heimat, Exil und Sprache.¹

In diesem Sinne äußert sich der Autor in einem dem Buch vorangestellten Statement:

[...] Die Anfänge dieses Buches liegen in der Zeit, als ich selbst in Rumänien Arbeitsverbot hatte. [...] Erst viel später habe ich die Arbeit zu Ende gebracht. Es ist eine wahre Geschichte, aber ich hänge nicht daran. Ich habe das alles von mir abgestreift wie etwas Fremdes, obwohl ich weiß, dass es ein Stück von mir bleiben wird. [...]²

Das Buch stellt den Versuch dar, in einer mehrfach gebrochenen Erzählweise, in anthologisch aneinandergereihten Begebenheiten und Erinnerungen ein mögliches, glaubwürdiges Szenario der politischen Ereignisse zu bieten, die in Rumänien, vornehmlich in Bezug auf Bukarest im Dezember 1989 stattfanden.³ Auch wenn das Buch den Untertitel „Roman“ trägt, relativiert sich der Autor im Umschlagtext selbst durch die Aussage, es sei „kein Roman im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern eher eine Anthologie.“ Der relativ geringe Umfang des Textes, der nichts Geringeres als die Darstellung und zumindest ansatzhafte Analyse einer Gesell-

¹ Kegelmann, René: *Die ausgereiste Literatur. Selbst- und Fremdbilder. Zur jüngsten Generation „rumäniendeutscher“ Schriftsteller in der Bundesrepublik Deutschland.* In: *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen. Stereotype in einer multiethnischen Region.* Hrsg. Von Konrad Gündisch, Wolfgang Höpken, Michael Markel. Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien: 1998, S.327.

² Vorspann des Autors in Ungureanu, Gert (2002): *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied.* Sibiu: Saeculum Verlag.

³ Siehe Umschlagtext der in Rumänien erschienenen Ausgabe - Ungureanu, Gert: *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied.* Sibiu Saeculum Verlag, 2002.

schaft im Umbruch anstrebt, bedingt die epische Form der sich allmählich vernetzenden Bruchstücke, wobei die feine, unterschwellig immer präsente Ironie das Bindemittel bildet.

Im Verlauf der bruchstückhaft dargestellten Handlung wird bezüglich der darin verwickelten Personen ein umfassender gesellschaftlicher Querschnitt geboten. Aus dem politischen Bereich der Gesellschaft sind Parteifunktionäre, Militärangehörige verschiedener Ränge und diverse Mitarbeiter der Securitate - Spitzel, verdeckte Agenten, Doppelagenten – vertreten, am politisch entgegengesetzten Pol agieren Oppositionelle und Angehörige von Untergrundorganisationen. Auch in Bezug auf ihre Lebensweise, den jeweiligen Berufsstand oder die ethnische Zugehörigkeit ist die Schichtung sehr breit angelegt, was jedoch nicht forciert wirkt, sondern dem durch Szenenbilder kaleidoskopartig zusammengesetzten Panorama der rumänischen Gesellschaft im Jahre 1989 entspricht. Bewohner der Großstadt und einsame, archaisch lebende und denkende Gebirgshirten werden zusammengeführt; Hochseefischer, Taxifahrer, ein Dozent, Studenten, ein Magier, Journalisten treten auf. Die ethnische Zugehörigkeit der Personen entspricht der oben genannten Vielfalt – Rumänen, Türken, Bulgaren, Zigeuner, Deutsche aus Deutschland, Deutsche aus Rumänien, nach Deutschland ausgereiste Siebenbürger Sachsen, deren Nachkommen, die durch die Ereignisse bedingt wieder nach Rumänien kommen.

Alle Personen, die nicht unmittelbar auf der Seite der Macht stehen, sind in einem magischen Beziehungsgeflecht untereinander und mit der archaischen Landschaft rund um den *Omul* verbunden. Das Bild des scheinbar schlafenden, steinernen Riesen erscheint ihnen im Vorfeld des politischen Umsturzes wie ein mahnendes Zeichen, das es an der Zeit sei, sich für eine höhere Sache einzusetzen. Scheinbar haben nur diejenigen die Möglichkeit, in den Lauf der Geschichte handelnd einzugreifen, die ihre eigene Geschichte noch kennen mit all ihren rational nachvollziehbaren Ereignissen, aber auch mit ihren durch Überlieferung weitergegebenen mythischen Komponenten. Dass sich letztendlich die redlichen Bemühungen der Hauptpersonen als sinnlos herausstellen, da sie in einem hinter den Kulissen geplanten Umsturz untergehen, bildet eine weitere, diesmal bittere Möglichkeit zu einer ironischen Lesart des Textes.

Der rumänische Hirte wird als zeitenthobene Verkörperung des archaischen Thrakers dargestellt. „Er war alt wie die Welt, älter noch, hervorgegangen aus allen anderen Männern dieses Hirtenvolkes, die davor auf

dem gleichen Platz gesessen hatten [...] Eins mit all denen, die vor tausend, zweitausend Jahren dort gelebt hatten, seit Menschengedenken.“⁴ „Wolfsmenschen waren seine Vorfahren gewesen, Wesen aus Licht und aus Sternenstaub. Verletzlich aber unbezwingbar. Austauschbar aber unvergänglich.“⁵

Er hängt einer Naturreligion an und betrachtet die Moderne als Verirrung des Menschen, als Verlassen des vorgegebenen natürlichen Lebensablaufs, was zwangsläufig zu Unheil führen muss, zu dem auch die Ceaușescu-Diktatur gerechnet wird. In Analogie zum Schlaf der Vernunft, der Ungeheuer gebiert, wird dem Schlaf der naturmagischen Kraft die unheilvolle Entwicklung im Land zugeschrieben. Der Hirte nimmt die Botenrolle, die zugleich auch den Opfertod bedeutet, auf sich, um den Kontakt zwischen den in die Irre gegangenen Menschen dieses Landes und ihrer schlafenden Gottheit herzustellen.

Wach auf, denn du schläfst schon zu lange. Du hast verschlafen, dass sie wiedergekommen sind. Es ist die Zeit der Finsternis. Sie haben uns alles genommen und du hast geschlafen. Sie haben unsere jungen Leute in die Stadt geholt und ihnen ihr Wissen geraubt, es gegen ein falsches Wissen eingetauscht. Sie haben uns unseren Boden genommen, jetzt nehmen sie uns unsere Herden und du schläfst immer noch.⁶

Er, der noch auf du und du mit dem steinernen Gott ist, oder zumindest meint, es zu sein, sieht letztendlich ein, dass nur ein Bote, der als Menschenopfer in die andere, mythische Welt wechselt, Gehör finden kann. Die Verbindung des neuzeitlichen Menschen zu seinen Göttern ist unwiederbringlich unterbrochen, auch wenn bei den einen oder anderen noch Bruchstücke magischen Erinnern vorhanden sind. Unschwer lassen sich in den Textteilen um den Hirten Ion Versatzstücke des seit dem 19. Jahrhundert massiv betriebenen so genannten „autochtonen Nationalismus“⁷ erkennen, der im 20. Jahrhundert sowohl der faschistischen Rech-

⁴ Ebd., S. 13.

⁵ Ebd., S. 23.

⁶ Ebd., S. 44.

⁷ Siehe Lucian Boia (2005): *Istorie și mit în conștiința românească*. București: Humanitas, S. 164-188. Boia bezieht sich z.B. auf die 1942 von Ioan A. Brătescu-Voinești aufgestellte These, die eigentliche Wiege auch der romanischen Sprachen und Völker sei der thrakotetisch-dakische Raum. Das ironische Fazit Boias in freier Übersetzung: „Nicht wir

ten als auch der kommunistischen Diktatur als Legitimation eines nationalen Sonderwegs und als mythisches Aufpäppeln ihres Selbstbildes diente.

Ion, der Hirte, halb Prophet, halb fatalistischer Kämpfer gegen alles, was seine Welt in Frage stellt, muss sein Schicksal nicht suchen, es kommt zu ihm in Gestalt einer Hubschraubermannschaft der Securitate, die ihn auf der Suche nach dem geflüchteten Oppositionellen Andrei tötet und durch das Anzünden seiner Hütte den obligaten Scheiterhaufen gestaltet, ohne zu merken, dass sie Vollstrecker einer rituellen Handlung sind.

Sein Gott war der Gott der Erde und der Natur, ihm hatten die Urahnen bereits ihre Opfer gebracht und zu ihm gingen die Toten heim, wenn sie auf dem steinigem Plateau unterhalb des Gipfels verbrannt wurden. Die Asche wurde in die Wälder und in die Gebirgsbäche gestreut, und die Toten wurden zu einem Teil der Natur um sie herum. Sie verschwanden niemals wirklich, sie blieben für immer da.⁸

An diesem magischen Ort kreuzen sich auch die Wege von zwei anderen Akteuren. Der Magier Retas, der seine Auftritte im Ausland durch seine Tätigkeit als Spitzenagent der Securitate erkaufte hat und der vom System missbrauchte junge Mann Andrei Kretzu. Beide haben als Waisenkinder ihre Kindheit in der Obhut von Zigeunern in der Nähe des *Omul* verbracht. Während das bei Andrei nicht so zum Tragen kommt, ist Retas ganzes Handeln und Denken davon geprägt. Auf Tournee in Deutschland, während einer Vorstellung, verspürt er die Vorahnung des nahenden Todes und den Ruf der Vorfahren, sich nach altem Ritus zu ihnen zu begeben.

Da war es plötzlich wieder. Es stand ganz deutlich vor seinem inneren Auge, dieses Bild vom felsigen Massiv des *Omul*. (S. 11)
Auf dem Felsplateau war ein Scheiterhaufen aufgetürmt. Ein archaischer Priester näherte sich mit einer Fackel, und kurze Zeit später loderten die Flammen hoch in den Abendhimmel. Ein Chor von Stimmen hüllte alles ein... Es war das Totenlied der Wolfsmenschen. (S. 9)

stammen von Rom ab, sondern Römer, Franzosen und alle anderen kommen aus dem Bucegi!“

⁸ Ungureanu, Gert (2002): *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied*. Sibiu: Saeculum Verlag, S. 20.

Zwischen dem Damals und dem Jetzt lag viel Zeit. Aber was war Zeit schon?⁹

Vom Augenblick dieses Rufes an, gelingt ihm auch seine magische Vorführung nicht mehr. Sowohl er als auch seine Assistentin werden verletzt. Verwirrt erfährt der Leser, dass es sich bei Retas' Nummer tatsächlich um Magie und nicht um einen kunstvollen Trick gehandelt hat. „Du kannst die Magie lernen, so, wie andere Lesen oder Schreiben lernen. Aber damit kannst du den Lauf der Welt und der Dinge nicht ändern.“¹⁰ hatte ihm die alte Zigeunerin, seine Ziehmutter gesagt. Auch Retas ist wie Ion einer archaischen, zutiefst fatalistischen, naturmagisch-kultischen Denkweise verpflichtet. Damit stehen sie für zwei wichtige Segmente der rumänischen Gesellschaft, die über die Gesellschaftsformen hinweg in archaischen Strukturen verhaftete dörfliche Bevölkerung und die scheinbar wendigen Weltbürger, die sich in allen Verhältnissen zurechtfinden, mit den jeweilig Mächtigen paktieren, den Wandel jedoch nur äußerlich vollzogen haben.

Die komplexe Vernetzung der Personen läuft schicksalhaft darauf hinaus, dass alle während der Dezemberereignisse aufeinander angewiesen sind. Retas und Alexandra opfern sich für Hall, beziehungsweise dessen Tochter und deren, während der Wirren gefundene, große Liebe Andrei. Die beiden von Zigeunern erzogenen Protagonisten Retas und Andrei werden positiv gewertet, da sie sich dadurch in den Zeiten der Diktatur ihre intellektuelle Unabhängigkeit bewahren konnten. Retas arbeitet zwar für die Securitate, weil das die einzige Möglichkeit ist, seine magischen Künste in die Welt hinauszutragen, behält sich aber die Freiheit vor, alles aufzugeben, um erst Hall zu helfen und dann den beiden jungen Leuten Anna und Andrei die Flucht in den Westen zu ermöglichen. Andrei entscheidet sich für ein Leben mit Anna. In einem ihm fremden Land zwar; er hat aber als Waise keine räumlich lokalisierbare Heimat und so wird ihn sein ganz eigener magischer Ort, den laut Roman jeder bewusst oder unbewusst in sich trägt, begleiten.

Könnten Sie denn akzeptieren, dass jeder Mensch irgendwo auf der Welt ein natürliches Zuhause hat? [...] Es ist der Platz, an den man sich

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Ebd., S. 54.

zurückziehen möchte, wenn man alt und müde ist. Es ist der einzige Platz, an dem man das Sterben akzeptiert.¹¹

Das magische Kraftzentrum, wo alles beginnt und alles endet, ist jedoch für alle der *Omul*. Hall, dessen Leben total aus der Bahn geraten ist, der seine Stelle verloren und einen Berg Schulden hat, den Frau und Tochter verlassen haben, der immer mehr in das triste Dasein eines Alkoholikers abgleitet, träumt in Deutschland von diesem nie gesehenen Ort.

Von einer einsamen felsigen Landschaft träumte er, die er noch nie gesehen hatte. Es war ein beeindruckendes Massiv, das an das Gesicht eines schlafenden Menschen erinnerte. [...] Vielleicht auch Träume von einem Zuhause, das er nie gehabt hatte.¹²

Er spürt wie Retas auch den Ruf des Steingottes, aber während jener weiß, was auf ihn zukommt, ist Hall zutiefst verwirrt. Dass er für alle völlig überraschend die Stelle eines Auslandskorrespondenten in Bukarest erhält, fügt sich in das naturmagische Konzept schicksalhafter Vorherbestimmung. „Wie, wenn dieser Kurt Hall [...] endlich begreifen würde, dass ein menschliches Schicksal bereits feststand, ehe es einen erteilte?“ fragt sich Retas.

Fast zwangsläufig ergibt sich die Tatsache, dass Hall im Flugzeug neben Retas sitzt, der ihn behutsam in die ihm fremde Vorstellungswelt einführt. Weil seine Vorfahren aus Siebenbürgen stammen und die Zeit, beziehungsweise, die ein, zwei Generationen seit der Auswanderung, irrelevant sind, verfügen Hall und seine Tochter Anna über das besondere Gespür, das notwendig ist, um die magischen Ströme hinter den Dingen des Alltags zu erahnen. Anna, die ihren Vater verachtete und keinen Bezug mehr zu ihm hatte, verlässt Deutschland fast fluchtartig, zieht zu ihm nach Bukarest und das scheint weder ihr, noch ihm besonders seltsam. Sie scheinen für eine Weile, wie Retas und Ion, dem zeitlichen Rahmen entfallen und in einen wörtlich außerordentlichen Zustand versetzt zu sein.

Alexandra gehört ebenfalls zu dem aus archaischen Tiefen heraus geknüpften Beziehungsgeflecht. Sie erinnert sich aus ihrer Kindheit bei den

¹¹ Ebd., S. 47.

¹² Ebd., S. 27.

Großeltern an den Ort ihrer inneren Heimat: „Ein eigener, heimeliger, geborgener Ort. [...] wo man im Hintergrund, am Horizont, das große, steinerne Gebirgsmassiv sehen konnte.“¹³ Retas meint zu wissen, sie und Hall seien moderne Wiedergeburten des Germanen Arminius und seiner Thusnelda und deshalb sei es vorbestimmt, dass sie einander finden und lieben, so unwahrscheinlich es für Außenstehende scheinen mag, dass die schöne, intelligente junge Frau den viel älteren, gescheiterten, bankrotten Journalisten aufrichtig lieben könne. Dass sie zuletzt sogar ihr Leben für ihn gibt, ist dadurch gleich aus zwei Gründen zwangsläufig. Nicht nur sind sie privat füreinander bestimmt, sondern auch beruflich ist es Halls Sendung, mit Hilfe von Alexandras Insider-Wissen der Welt authentische Bilder und Berichte aus der Zeit des Umsturzes im Dezember 1989 zu liefern.

Ungureanu baut in seinem Buch zwei polar entgegengesetzte Gruppen von Handelnden auf. Jene, die der traditionellen Lebens- und Denkweise noch verbunden sind, oder zumindest noch unbewusst spüren, dass es mehr in ihrem Leben gibt, als die größeren oder kleineren Dinge ihres Alltags und die anderen, die sich selbst und ihrer Welt entfremdet sind und in künstlich aufgebauten und krampfhaft, mit Gewalt bewahrten Systemen den Halt suchen, den sie schon längst verloren haben.

Für die Absicht des Autors, über die zeitgeschichtliche und regionale Relevanz und über die oben genannte gesellschaftliche Dialektik hinaus die allgemeine Entfremdung darzustellen, spricht das auf fast alle Gestalten bezogene Symbol des Schafspelzes. Für Ion ist es sein Schafspelz, der als Prototyp des Schafspelzes schlechthin gelten kann. Er vereint in sich symbolisch ganze Kulturen, Völkerschaften von Schafhirten, deren jahrtausende alten Erfahrungen und Mythen in diesem einen Mantel verkörpert, den alten Mann wie ein magischer Schutzwall umschließen und dem Zugriff der Gegenwart entziehen.

Für Hall ist es im ersten Teil der Alkohol, der sich zwischen ihn und die fordernde Welt schiebt, Schutz bietet, doch Zerstörung als dunkle Seite der Medaille mit sich bringt.

Auch Alexandra empfindet den an sich negativ besetzten Vertrag mit der Securitate wie einen Schutzmantel, der größere Zugriffe verhindert. Sie glaubt, wenn sie denen einen kleinen Teil von sich zugestehe, könne

¹³ Ebd., S. 31.

sie den Rest vor ihrem Zugriff bewahren. Wie sehr sie irrt, zeigt, dass sie bei den als Umsturz dargestellten Ereignissen im Dezember 1989 auf den zuerst erstellten Abschusslisten ihrer ehemaligen Auftraggeber steht.

Der Diktator hüllt sich, wenn er unsicher ist oder sich schlecht fühlt, in einen imaginären Mantel aus Geräuschen – aus mehreren Lautsprechern lässt er sich in seinem Refugium mit Aufnahmen von Beifall, Hochrufen und hymnischem Chorgesang berieseln. Das letzte Geräusch, das auf ihn herabprasselt, sind die Gewehrshalven und kein Schutzmantel hilft dagegen.

Allein General Coman in seinem allgegenwärtigen grauen Trenchcoat scheint tatsächlich der Zeit und dem Raum enthoben, gleichbleibend seine Rolle als oberster Drahtzieher weiterzuspielen. Doch so grau wie sein Mantel ist auch seine Existenz. Über dem internen Machtkampf hat er seine Identität verloren. Er funktioniert weiter und weiter, egal unter welchem politischen System, als Individuum ist er jedoch ausgelöscht. Er gehört genauso wie die Waisenkinder im Dienste der Securitate und die Eliminierungslisten für die unbedeutenderen Mitarbeiter zu dem Komplex moderner Mythen, die sich rund um die Zeit der Diktatur und die Zeit unmittelbar danach gebildet haben.

Schlussfolgernd kann man annehmen, dass der Autor dem Bild der entwurzelten postrevolutionären rumänischen Gesellschaft ihre jahrhundert- oder gar jahrtausendealten, sich im Dunkel der Geschichte verlierenden, unterbewusst aber immer noch präsenten Wurzeln samt ihrer ironischen Brechung gegenüber stellen wollte. Vordergründig kann das als Ergänzung für den eventuellen bundesdeutschen Leser angesehen werden, unterschwellig entbehrt diese literarische Vorgehensweise für Kenner der rumänischen Gesellschaft nicht einer gewissen feinen Ironie. Denn diese mythischen Wurzeln, der immer noch lebendige Bezug zu den geschichtlichen Urgründen, werden auch in der zeitgenössischen rumänischen Gesellschaft oft und gerne als Schutzschild gegen alles Unge- mach der Moderne und Postmoderne heraufbeschworen.

Liest man das schmale Buch durch das Prisma der Ironie so entfaltet es sich durch eine Vielzahl an intertextuellen Bezügen oder eben jenen zu den historischen, modernen oder schlicht zu den Alltagsmythen der rumänischen Gesellschaft zu einer umfassenden, äußerst dichten, komprimierten Gesamtschau eben dieser Gesellschaft an einer verspäteten Zeitenwende. Sozusagen jede Romanperson, jeder Schauplatz, jede noch so unbedeutend scheinende Begebenheit der Romanhandlung wird, einzeln

untersucht, alle Facetten der oben genannten Mythen in der einen oder anderen Ausprägung aufweisen. Ob das alles in der Absicht des Autors liegt oder durch seine profunde Kenntnis der rumänischen Gegebenheiten bedingt in den Roman eingeflossen ist, kann und soll hier nicht untersucht werden.

Die enorme Vielschichtigkeit und Verweisfähigkeit des Romans erlaubt es jedoch auch einem Leser, der mit den historischen, geographischen und sozialen Bedingungen Rumäniens nicht vertraut ist, die ihm vertrauten Mythen herauszulesen. Der Hirte Ion kann durchaus auch als Identifikationsfigur für naturmagisch inspirierte westliche Aussteiger dienen, die sich auf ein möglichst unberührt gebliebenes Fleckchen Erde zurückziehen und dort versuchen, wie in den Zeiten vor der Industrialisierung und Kapitalisierung zu leben.

Seine „Ich-kämpfe-gegen-die-ganze-böse-Welt-da-draußen“-Haltung findet sich in einer Unzahl von Hollywoodfilmen wieder (siehe „Rambo“). Allein die Szene, in der der Hirte in seinem „magischen“ Schafspelz mit einer alten Flinte auf den Hubschrauber mit bis an die Zähne bewaffneten Sicherheitsdienstleuten anlegt, spricht für sich. Kultische Handlungen an als magisch angesehenen Orten sind wie die sie veranstaltenden esoterischen Gruppen überall im Kommen. Man könnte noch weitere Parallelen aufdecken, doch das ist nicht das Anliegen des vorliegenden Textes.

Auf jeden Fall sollte dem Buch von Gert Ungureanu eine breitere literaturwissenschaftliche Beachtung geschenkt werden, als es bisher der Fall war. Die Verfasserin konnte außer der unten genannten Rezension von Herta Haupt-Cucuiu keine weitere Sekundärliteratur finden, wobei diese auch nicht unbedingt den Punkt trifft.

Bibliografie:

Ungureanu, Gert (2002): *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied*. Saeculum Verlag, Sibiu/Hermannstadt.

Boia, Lucian (2005): *Istorie și mit în conștiința românească*. Ed. a 4-a. București: Humanitas.

Haupt-Cucuiu, Herta (2005): *Musette oder die mörderische Frage nach dem kleinen Unterschied*. Rezension. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, 54. Jahrgang, München: 2005, Heft 2, S. 218.

Kegelmann, René (1998): *Die ausgereiste Literatur. Selbst- und Fremdbilder. Zur jüngsten Generation „rumäniendeutscher“ Schriftsteller in der Bundesrepublik Deutschland.* In: *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen. Stereotype in einer multiethnischen Region.* Hrsg. Von Konrad Gündisch, Wolfgang Höpken, Michael Markel. Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag.

Vilma Mihály
(Szeklerburg)

Der habsburgische Mythos in den Werken Joseph Roths

The Myth of the Habsburgs in Joseph Roth's Oeuvre

Abstract: *The study aims at analyzing the Habsburg myth in the narratives of Joseph Roth. Based upon the definition and the main motifs of the Habsburg myth by Claudio Magris the analysis on the other hand tries to show how Roth transcends these elements. Most of his works are dominated by ambiguity, a rhetoric figure that hinders his being labelled as a mere representative of the saga of the lost Habsburg Empire.*

Keywords: *Habsburg myth, ambiguity, centre, periphery*

Im Laboratorium Zentraleuropa kommt zu den Unsicherheiten, die die Moderne mit sich bringt, die ethnische Differenziertheit dieser Region hinzu, die diese Unruhen noch verstärkt. Trotzdem setzt nach dem Zerfall der Monarchie ein Mythisierungsprozess ein, den Claudio Magris in dem Begriff des „Habsburgischen Mythos“ zusammen zu fassen versucht. Magris bezieht ihn vor allem auf literarische Werke, die sich mit der unmittelbar zu Ende gegangenen Geschichte der k.u.k. Monarchie auseinandersetzen und ein verklärtes, positives und nostalgisches Bild von dieser darstellen. Auch Joseph Roth gilt Magris als Vertreter des „habsburgischen Mythos“. Romane wie *Radetzky* (1932) und *Die Kapuzinergruft* (1938) liefern hier wohl die besten Argumente für eine solche Etikettierung. Ein Roman wie *Das falsche Gewicht* (1937) stellt aber diese Zuordnung Roths dadurch in Frage, dass er eine zwiespältige Haltung der Habsburgermacht gegenüber aufzeigt. Der Beitrag untersucht diese ambivalente Stellung Roths gegenüber der k.u.k. Monarchie, die ihn nicht *nur* zum Vertreter des „habsburgischen Mythos“ macht.

Claudio Magris definiert den habsburgischen Mythos als keinen einfachen

Prozess der Verwandlung des Realen, wie er jede dichterische Tätigkeit charakterisiert, sondern er bedeutet, dass eine historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit vollständig durch eine fiktive, illusorische Realität ersetzt wird, dass eine konkrete Gesellschaft zu einer maleri-

schen, sicheren und geordneten Märchenwelt erklärt wird. Es versteht sich, dass diese Mythisierung keine abstrakte Phantasie ist, dass sie also zuweilen durchaus einige reale Aspekte der habsburgischen Kultur zu erfassen vermag, und zwar mit ganz besonderem Scharfsinn (Magris 2000: 22).

Zu den Grundmotiven des habsburgischen Mythos zählt Magris die Übernationalität, das Bürokratenrum und den sinnlichen und genussfreudigen Hedonismus (vgl. Magris 2000: 20-24). Diese Grundmotive sind im Gesamtwerk von Joseph Roth wiederzufinden, ihre Darstellung ist jedoch ambivalent und der Autor dekonstruiert dadurch die aufgebauten Topoi.

Das Gesamtwerk Joseph Roths lässt sich in zwei Perioden teilen: eine politische – das Frühwerk bis 1929 – und eine apolitische – das Spätwerk, das 1930 mit *Hiob* beginnt (vgl. Sieg 1974: 1-10).

Nach dem Ersten Weltkrieg wandte sich Roth dem Sozialismus zu und setzte sich in seiner journalistischen Tätigkeit mit den gesellschaftlichen Problemen der Zeit auseinander, die er durch die Veränderung der sozialistischen Verhältnisse zu lösen glaubte (vgl. Decloedt 1995: 139, 140). Roth gehörte jedoch nicht der extremen Linken an (vgl. Stix 2006: 257), denn sein Sozialismusbegriff „war eigentlich als Korrektiv für den Egoismus und die Ausbeutung von seiten des Kapitalismus gedacht“ (zit. nach Decloedt 1995: 140). In vielen seiner „roten“ Feuilletons (Decloedt 1995: 139) kritisierte Roth die neuen Institutionen, die seiner Meinung nach nur die Form und nicht den Inhalt verändert hatten. Neben der Kritik am neuen Monarchismus griff er auch die sozialistische Presse an, die auch über die politische Wirklichkeit wegtäuschen wollte (vgl. Decloedt 1995: 142). Auf beiden Seiten – sowohl der politischen Rechten wie auch der politischen Linken – sah Roths kritisches Auge die Fehler und die Gefahren, die das Individuum bedrohten. Er suchte den Mittelweg zwischen den Extremen:

Der Zweifel an der inneren Kraft der sozialistischen Bewegung, die große Enttäuschung über die Verwirklichung des Sozialismus in Russland und die Angst vor den politischen Entwicklungen in der Weimarer Republik führten bei Roth ab 1926 zu einer verstärkten Retrospektivität [...] (Decloedt 1995: 143).

Die goldene Mitte fand Roth jedoch nicht in der Versöhnung der Extreme oder in einem Kompromiss, sondern in der Wiederentdeckung der

Vergangenheit und einer weiteren Komponente, der vertikalen Komponente. Die Helden seiner frühen Romane – Franz Tunda (*Flucht ohne Ende*), Gabriel Dan (*Hotel Savoy*), Andreas Plum (*Die Rebellion*), Arnold Zipper (*Zipper und sein Vater*) – wurden durch einen tiefen Identitätsverlust gekennzeichnet und wurden als Heimkehrer zu ewigen Heimatlosen, denn in der neuen Welt gab es keinen Platz mehr für sie. Anders geschah es aber im Falle von Nikolaj Brandeis, der Hauptgestalt im 1929 erschienenen Roman *Rechts und links*. Brandeis gelangte zur Erkenntnis, dass ein Mensch mehrere Wesen habe:

Nein, man war nicht *einer*. Man war zehn, zwanzig, hundert. Je mehr Gelegenheiten das Leben gab, desto mehr Wesen entlockte es uns (zit. nach Amann 1992: 58).

Dadurch motiviert, fing er an sich ständig in eine andere Gestalt umzuwandeln, um am Ende fortzufahren, ohne dass er wieder gesehen wurde. Obwohl man nicht erfuhr, wie das Schicksal von Nikolaj Brandeis endete, stellte er, indem er seinen Reichtum hinter sich ließ und nicht zum Gefangenen seiner materiellen Errungenschaften wurde, den Wendepunkt zum apolitischen Heldentypus bei Roth dar. Mendel Singer stand in *Hiob* (1930) schon für den Menschen, „der aus der Kraft der Armut lebt. Arm [...], aber ständig geborgen in Gott [...]“ (Stix 2006: 263). Die vertikale Ebene ist indessen die des Glaubens an Gott, dessen Wurzeln Roth bei den Ostjuden bewahrt zu sehen glaubte. In seinem Spätwerk wandte sich Roth also zum Judentum und zum Österreichertum, die durch die vertikale Komponente eng miteinander verbunden waren.

Die Ostjuden besaßen kein eigenes Vaterland und das in einer Zeit, wo alle Nationen einen autonomen Staat schaffen wollten (vgl. Lichtmann 1994: 43, 44). Roth selbst „warnte vor einem Prozess kollektiver jüdischer Selbstbestimmung“ (Werner 2003: 175), weil dieser „der Überterritorialität und des Kosmopolitismus entraten würde“ (Werner 2003: 175). Für Roth war der Jude „kein »nationaler« Jude im westeuropäischen Sinne“, sondern „Gottes Jude“ (Lichtmann 1994: 44). Die Kraft des Glaubens verband und hielt die Juden zusammen. Am Beispiel des Ostjudentums, an ihrer „gelebten Religiosität“ hatte man den Beweis dafür gefunden, dass „ein Zusammenkommen und Zusammenrücken der Menschen auch jenseits verfügbarer Ordnungen und des unheilig Nationalistischen möglich sei“ (Werner 2003: 172). Roths Diskurs über das Judentum

bezweckte demnach die Darstellung der vertikalen Ebene, des Glaubens an Gott und dessen zusammenhaltende Kraft und implizierte die Bekämpfung des aufkeimenden Nationalismus:

Aber die Probleme der Menschheit sind [...] nicht horizontale, sondern vertikale. Deshalb sind auch die heutzutage üblichen politischen Begriffe: Rechts und Links so bedeutungslos und so schnell abgenutzt. Der Begriff: >Fortschritt< allein setzt bereits die Horizontale voraus. Er bedeutet ein Weiterkommen und kein Höherkommen. Letzteres sei allein zu verwirklichen auf dem Weg nach der Tiefe und nach der Höhe: dem Glauben also; dem Vertikalen und nicht dem Horizontalen (zit. nach Bronsen 1974: 455).

Die gleiche Rolle kam auch der Hinwendung zum Österreichertum zu. Joseph Roth sah in der Habsburger Monarchie keinen Staat, keine Heimat, keine Nation, sondern eine Religion (vgl. Stix 2006: 244). Er vertrat die Meinung, dass die Grundhaltung des Menschen die Religiosität sein sollte, weil der Mensch die ewigen Werte als Stütze brauche. Die Beachtung dieser Werte mache den Menschen erst zum Menschen (vgl. Stix 2006: 246). Deshalb griff er auf die Vergangenheit zurück, war aber an erster Stelle nicht an der politischen Wirklichkeit interessiert, sondern am Idealbild, das er im Wesen der Monarchie erblickte (vgl. Declodt 1995: 144). Er sah darin den Vertreter der übernationalen Idee, den Behüter der höheren Werte, zu denen Freiheit, Sicherheit und Recht des menschlichen Subjekts zählten:

Wer aber übernational ist, kann schließlich auch über allen anderen Dingen stehen, weise, distanziert, denn man muss den Dingen Zeit lassen können; die Ungeduld ist ein Schrittmacher des Untergangs (Stix 2006: 247).

Der distanzierte Blick, die Weisheit, die Übernationalität – d.h. alles was vereinigt und die Menschen nicht voneinander trennt, aber zugleich die Vielfalt der Völker feiert – sind göttliche Attribute, die einem Kaiser eigen sein sollten. Der Kaiser als Regent war in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie der Vertreter Gottes auf Erden, er trug den Titel „Seine K.u.K. Apostolische Majestät“ – und wurde von Gottes Gnaden, von Gott selbst erwählt:

Die Kaisergewalt ist ein Geschenk und eine Aufgabe, die dem Herrscher direkt von Gott gegeben oder auferlegt wird. Die Annahme, dass dem Kaiser das Herrscheramt durch Christus verliehen wird, bedeutet für den Monarchen, dass seine Verantwortung der Kirche gegenüber sehr groß ist. [...] Der Inhaber des Kaiserthrones muss sich völlig im Dienste des einen Glaubens und des einen Gottes engagieren (Decloedt 1995: 162).

In diesem Sinne war Franz Joseph I. Sprachrohr und Hand Gottes und stellte die Verbindung zwischen Gott und dem Volk dar, er war wesentlicher Teil der vertikalen Ebene. Die Verbindung Gott-Kaiser und die Figur des Kaisers wurden in der Monarchie bewusst als Programm definiert. Es wurden verschiedene Mittel zur Verbreitung dieses Programms eingesetzt – Kaiserhymne, Bilder und Statuen des Kaisers usw. – so dass man den Eindruck hatte, der Kaiser sei überall anwesend wie ein Gott. „Seine Allgegenwart war allerdings irdischer Natur“, etwa wie ein „Big Brother“ (Decloedt 1995: 166), der über alles informiert war und sich überall einmischen konnte. Mit der Zeit erstarrte das System samt des Gott-Kaisers, verlor an transzendentaler Kraft und wurde allmählich „durch den Konstitutionalismus und die Demokratie verdrängt“ (Decloedt 1995: 165). Im *Radetzkymarsch* hieß es bei Chojnicki, die Stimme Gottes sei immer deutlicher von der Stimme der Nationen übertönt worden (vgl. Decloedt 1995: 165). In dieser Gedankenfolge standen der Kaiser und die Österreichisch-Ungarische Monarchie im Gegensatz zum Nationalismus für die Übernationalität und den Glauben an Gott. Deutlich wurde daraus aber auch, dass die sich verändernde Zeit Veränderungen mit sich brachte, die ihrerseits zum Untergang dieser Sicherheit versprechenden Welt führten. Die Verdrängung der alten Ordnung konnte erfolgen, da sie ihres Inhalts entleert worden war und nur Form blieb und indessen fremd auf das Individuum wirkte. Im *Radetzkymarsch* fror es dem Enkel des Helden von Solferino „unter dem blauen Blick“ des Kaisers und je länger er das Bild betrachtete, umso ferner erschien ihm der Kaiser (zit. nach Decloedt 1995: 169).

Roth bekämpft also in seinem Spätwerk den Nationalismus, indem er die Übernationalität und den Glauben an Gott hervorhebt, das Bild, das man von der Monarchie bekommt, ist aber ambivalent:

Wenn Roth auch unter dem Eindruck des Nationalsozialismus die Habsburgermonarchie immer mehr „als einstmals verwirklichte oder

gar wieder realisierbare Idealgesellschaft“ sieht, die „Ambivalenz von Anziehung und Distanz, das Changieren zwischen Verklärung und Ironisierung [...] verlässt Roth nicht (Declodet 1995: 179).

Roth verlor nie seinen kritischen Blick, er wusste auch, dass die Geschichte nicht rückgängig gemacht werden und die Wirklichkeit nicht außer Acht gelassen werden konnte. Man musste die alte Welt auch wörtlich begraben wie etwa in *Die Büste des Kaisers* (1935).

Der 1937 erschienene Roman *Das falsche Gewicht*, der den Untergang des Eichmeisters Anselm Eibenschütz in einem galizischen Grenzbezirk erzählt, stellte die k. u. k. Monarchie ins kritische Licht. Das Bild, das in *Das falsche Gewicht* von der Monarchie zum Vorschein kommt, ist äußerst ambivalent. Am besten könnte es durch ein Wechselspiel von Grenzen und Entgrenzungen charakterisiert werden.

Eine erste erkennbare Grenze ist die zwischen zwei politischen Gebilden: Das Kronland Galizien als Teil der Habsburger Monarchie grenzt an das Zarenreich. Auf den ersten Blick ist hier diese Grenze als real existierende, klar markiert. Der Roman zeigt aber, dass es auf beiden Seiten, sowohl in der Monarchie als auch im Zarenreich Schmuggler und Deserteure gibt, die diese Grenze überschreiten.

Es werden selbst innerhalb der Habsburger Monarchie Grenzen ersichtlich: Wenn man die Stellung Galiziens innerhalb der Monarchie betrachtet, so findet man mehrfache Grenzen zwischen Zentrum und Peripherie. Das Zentrum überschreitet seine Grenzen, indem es seine Normen und Regelungen – Maße und Gewichte – auch an der Peripherie geltend machen will. Dies geschieht oft durch Gewalt und wird an der Peripherie als Kolonisationsversuch wahrgenommen, der den Widerstand dieser hervorruft. Indessen sind die verwischten Grenzen – zwischen Zentrum und Peripherie sollte Übereinstimmung herrschen – wieder aufgestellt worden. Vielmehr, die Peripherie versucht ihrerseits, das Zentrum zu vereinnahmen: Man versucht die Vertreter der Autorität zu assimilieren und auf diese Weise unschädlich zu machen. Es sind zwei verschiedene Systeme, mit unterschiedlichen Regelungen, die einander zu beeinflussen und zu beherrschen suchen. Es ist ein Machtkampf mit Übergängen zwischen den zwei Parteien.

In der Provinz kommt man zugleich an den Rand der Zivilisation: Man befindet sich an der Grenze zwischen dem Westen und dem Osten. Im Gegensatz zum Zentrum steht die Provinz im Osten als primitiv bzw.

unkultiviert da. Im Roman wird aber dieser These widersprochen. Es wird keine klare Linie gezogen, wo diese Zivilisationsgrenze liege. Alles wird relativiert bzw. ambivalent dargestellt.

In der wechselhaften Landschaft der Grenzen entfaltet sich die Identitätskrise des Eichmeisters Anselm Eibenschütz. Was vorher auf Makroebene bewiesen wurde, ist auch auf Mikroebene wiederzufinden. Anselm Eibenschütz steht als Stellvertreter der Autorität des Zentrums doppelt als Außenseiter da. Von den Einheimischen wird er schon durch seinen Beruf ausgegrenzt. Als er einen Versuch unternimmt, sich an seine Umgebung anzupassen, scheitert er ebenfalls. In der Fremde zwischen Fremden wird er auch mit sich selbst konfrontiert. Dies führt zu einer tiefen Identitätskrise. Die vielen Probleme und Unterschiede kann er nicht überbrücken. Er geht in dieser Gegend unter.

Der Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie bzw. zwischen zwei Zivilisationen ist auch auf moralischer Ebene anzutreffen. Wobei im Falle des Zentrums, wenn auch scheinbar nur, zwischen Gutem und Bösem klar unterschieden wird, hebt der Roman diese Grenze durch eine ambivalente Darstellung auf. Alles wird ins Metaphysische gehoben. Eine endgültige Erlösung kommt von Gott.

Schlussfolgernd könnte man sagen, dass die Ambivalenz als rhetorische Figur das ganze Werk durchzieht. Der Osten Galiziens wird als ein Niemandsland dargestellt, wo Normen und Regelungen mehrerer Systeme aufeinandertreffen, wobei Stellvertreter beider Seiten – des Zentrums wie der Peripherie – um deren Durchsetzung kämpfen.

Man kann ebenso schlussfolgern, dass bei der Bearbeitung des habsburgischen Stoffes die Kunst Roths zwischen der objektiven Beobachtung und einer warmen Anteilnahme an dem Erzählten schwankt (vgl. Magris 2000: 303). Die lyrische und phantastische Rückkehr zur Vorkriegszeit ist wahrscheinlich auch der politischen Lage um 1930 zu verdanken; der Nationalsozialismus löst in Roth einen großen Schock aus. Doch Roth versteht es, die Form der Erzählung durchwegs zu behalten und verfällt der Dialektik politischer oder ideologischer Systeme nicht (vgl. Magris 2000: 307). Roths vielleicht bekanntester Roman *Radetzky-marsch* (1932) und dessen gedankliche Fortsetzung *Die Kapuzinergruft* (1938) stellen anhand des Schicksals der Familie Trotta zugleich auch die Geschichte der Monarchie von der Schlacht bei Solferino bis nach dem Ersten Weltkrieg dar. Nach der Auflösung der Monarchie, der einzigen Ordnung, die man gekannt hatte, fragt sich der jüngste Trotta am Ende

der *Kapuzinergruft*, was ihm zu tun bliebe, wohin er solle, wo sein Platz sei. Das Fremd-Sein und die Flucht ersetzen die zur Welt der Sicherheit gewordene ehemalige Ordnung. Dadurch erfährt das untergegangene Reich Kaiser Franz Josephs eine positive und nostalgische Bewertung.

Doch darf der *Radetzkymarsch* nicht als eine bloße Verherrlichung der untergegangenen Monarchie behandelt werden. Denn obwohl der Roman einer nostalgischen Zugehörigkeit zur habsburgischen Welt entspringt, ist er ein Werk, das die vergangene Periode verstanden hat:

Die Sympathien oder Antipathien des Menschen Roth zählen dabei nicht; wichtig ist, dass Roth die Auflösung des habsburgischen Mitteleuropa verstanden hat und ihm nun nicht – wie angenommen wurde – eine Elegie, sondern ein Epos widmete (Magris 2000: 307).

Claudio Magris nennt den *Radetzkymarsch* „eine richtiggehende Saga des Kaiserreichs, von dessen Leben, dämmernden Gestalten und vom leisen Zauber der Erinnerung umgebenen Liebesgeschichten er in hingehauchten Tönen erzählt“ (Magris 2000: 313). Glanz und Elend werden samt Möglichkeiten und versäumten Gelegenheiten geschildert und im tragischen Schicksal der Trottas indirekt der Kritik unterworfen (vgl. Doppler 1994: 93). Doch entsteht ein organisches Bild von Österreich am Ende, das in *Die Kapuzinergruft* (1938) nicht länger bewahrt werden kann. In diesem letzten Roman wird die k.u.k. Monarchie übermäßig gelobt (vgl. Magris 2000: 312) und wird „fast [zu] einer Religion“ (zit. nach Doppler 1994: 93). Im Gegensatz zum tragischen Helden Carl Joseph von Trotta im *Radetzkymarsch*, „dem noch die Geste eines verborgenen Sieges eingezeichnet“ ist (Doppler 1994: 97), erlischt in Franz Ferdinand von Trotta „die romantische Erinnerung im Bewusstsein der endgültigen Niederlage“ (Doppler 1994: 98). In diesem Sinne bedeutet Österreich einerseits ein Modell für friedliches Zusammenleben der Völker, andererseits das Land, in dem diese Möglichkeit verspielt wurde (vgl. Doppler 1994: 98), vielleicht eben wegen der ungelösten Gegensätze, die in *Das falsche Gemicht* zum Vorschein kommen.

Primärliteratur:

- Roth, Joseph (1974): *Radetzkymarsch*, Bukarest: Kriterion, Sigel: R.
Roth, Joseph (1999): *Die Büste des Kaisers*, Stuttgart: Reclam, Sigel: BdK.
Roth, Joseph (2001): *Das falsche Gewicht*, Köln: Kiepenhauer/Witsch, Sigel: DfG.

Sekundärliteratur:

- Amann, Klaus (1992): *Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918*, Wien: Falter/Deuticke.
Bronsen, David (1974): *Joseph Roth. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
Decloedt, Leopold R. (1995): *Imago Imperatoris: Franz Joseph I. in der österreichischen Belletristik der Zwischenkriegszeit*, Wien: Böhlau.
Doppler, Alfred (1994): „Die Kapuzinergruft“ von Joseph Roth. Österreich im Bewusstsein von Franz Ferdinand Trotta, In: Kessler/Hackert: *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*, Tübingen: Stauffenburg, 127-135.
Lichtmann, Tamás (1994): *Schein und Wirklichkeit. Illusionen und Erfahrungen im Werk Joseph Roths*. In Arlt, Herbert; Diersch Manfred: „Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit“: zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert, Frankfurt/M.: Peter Lang, 40-53.
Magris, Claudio (2000): *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Wien: Paul Zsolnay, 1-30, 300-314.
Sieg, Werner (1974): *Zwischen Anarchismus und Fiktion. Eine Untersuchung zum Werk von Joseph Roth*. Bonn: Bouvier.
Stix, W. Gottfried (2006): *Die gesuchte Mitte. Skizzen zur österreichischen Literatur- und Geistesgeschichte*. Wien: Böhlau.
Werner, Klaus (2003): *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina*. München: IKGS Verlag.

Cristina Andreea Pascu
(Bukarest)

Die Mythen und ihre Bedeutung in Christine Nöstlingers
Die feuerrote Friederike

*Myths and Their Meanings in Christine Nöstlinger's
"Redhot Friederike"*

Abstract: *My contribution "Myths and their Meaning in Christine Nöstlinger's "Die feuerrote Friederike" deals with the mythological aspects in children's and young adults' literature of the present. A short theoretical introduction to the aspects of the mythical is presented in the first part of my contribution. Besides, different manifestations or views of the concept "Myth" are stated among others after Peter Tepes, Peter Dickinson, Hans-Heino Ewers and Reinbert Tabbert and are lit up closer in the context of children's and youth' literature. In the second part of my paper mythical elements as the red hair, the fire, the flight, the talking cat and the paradise are analyzed in Christine Nöstlinger's first work Die feuerrote Friederike with reference to their mythological origin and mythological meaning.*

Keywords: *myths, Christine Nöstlinger, Die feuerrote Friederike, children's and youth' literature*

Mythen stellen für den Erfolg kinder- und jugendliterarischer Werke eine besonders wichtige Komponente dar. Von dem Kindheitsmythos ausgehend, den Ewers 1983 auf einer Tagung erwähnte, bis hin zu den implizierten Mythen, die Tabbert an dem Erfolg von Kinderbüchern beteiligt sieht, lassen sich zahlreiche Erscheinungsformen bzw. Auffassungen des Begriffs „Mythos“ anführen. In Anlehnung an Peter Tepes Mythosforschung sollen im Folgenden einige, für die Kinder- und Jugendliteratur bedeutende Erklärungsansätze, kurz angeführt werden.

Die ursprüngliche bzw. traditionelle Bedeutung des Begriffs ‚Mythos‘, die während der Jahrhunderte verschiedener Ab- und Umwandlungen ausgesetzt wurde, bezeichnet eine „Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit.“¹

¹ Tepes, Peter: *Über Mythosforschung und mythoshaltige Werbung*. Seminarvortrag vom 6.1.2005, auf: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/fohlen/03MWpdf> (Stand: Mai 2009).

Von dieser Auffassung ausgehend, als „mythisches Denken“² oder „mythische Weltauffassung“³ gesehen, stellt der Mythos eine Weltsicht dar, die meistens im Gegensatz zu dem heutigen modernen wissenschaftlichen Denken steht.

Zu den neueren Interpretationen des Begriffs ‚Mythos‘ gehört das „Unzutreffende(s), verklärte(s) Bild“⁴, das den „unerfüllbaren Wunschtraum bzw. (die) Utopie“⁵, das „Bild, das gegen rationale Kritik resistent ist“⁶, oder die „Begriffslose Weltdeutung durch Bilder und Geschichten“⁷ bezeichnet.

In der weiteren Entwicklung des Terminus bezeichnet der Mythos Konzepte wie „Bild, Image, Prestige, Dogma, Glaubensvorstellung, Überzeugung, Leitidee oder Muster“⁸. Diese lassen sich mit der Zeit auch zu einem Ganzen verbinden, indem sie die Bedeutung des Mythos als „Vorbild für eine ganze Generation“⁹, als „Symbolfigur“¹⁰ oder sogar des „Gründermythos“¹¹ als „Element der eigenen Geschichte, das für das jeweilige kollektive Bewusstsein eine symbolische Bedeutung hat“¹² definieren.

Als „Repräsentation eines Lebensstils“¹³, welche „identitätsstiftende Symbole“¹⁴ liefert, können Mythen des Weiteren als „kollektive Phantasie“¹⁵ bzw. „kollektives Wunschbild“¹⁶ bezeichnet werden.

Ein sehr wichtiger Aspekt für die Herausarbeitung der mythischen Elemente in dem Kinderbuch *Die feuerrote Friederike* ist zusätzlich auch die Bedeutung des Kindermythos als „kulturprägende Auffassung von Kind-

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

heit“¹⁷ zu berücksichtigen. Dieser stellt einerseits die Grundlage des kinder- und jugendliterarischen Schaffens dar, bietet aber auch Möglichkeiten einer interkulturellen Interpretation und Deutung an.

Von den oben genannten Definitionen des Mythos bzw. Kindermythos ausgehend, ergeben sich verschiedene Auffassungen des Kindseins bzw. der Kindheit, die sowohl von den historisch-politischen und gesellschaftlichen als auch von den psychologischen und pädagogischen Entwicklungen während der Jahrhunderte abhängig sind und die nach Ewers' Meinung einen der Gründe des kinderliterarischen Erfolges darstellen.¹⁸

Reinbert Tabbert, der Ewers' Forschungsergebnisse weiterführt, schreibt dem Mythos in der Kinder- und Jugendliteratur eine besondere Charakteristik zu, nämlich die der Klassizität bzw. dem Erfolg von Kinderbüchern. Tabbert ist der Meinung, dass nicht nur der besonders prägnant präsente Kindheitsmythos, sondern auch die Anwesenheit implizierter Mythen, einerseits dazu beitragen, dass Kinder und Jugendliche in längst vergessene, ihnen unbekannte, magische Welten eingeführt werden, andererseits aber auch bei Erwachsenen aufgrund der ambivalent dargestellten Welt Anklang finden.¹⁹

Peter Dickinson, der in der heutigen Zeit eine enge Beziehung zwischen Unterhaltungsliteratur und Mythen sieht, definiert letztere als Träume, die eine Gesellschaft träumt („dreams that a society dreams“²⁰). Diese sind sowohl in längst vergangenen Zeiten als auch heute, in der modernen Gesellschaft, auf verschiedenste Weise und in jeglicher Form präsent. Unabhängig davon, ob es die alten Mythen über Götter und übermenschlichen Wesen sind, oder ob diese an die moderne Gesellschaft angepasst wurden, bleibt ihnen trotzdem ein Sinngebungspotential und eine kollektive Bindekraft gemeinsam, die sich auf einen gewissen Grad an Religiosität zurückverfolgen lassen.²¹

Tabbert führt beide Gedanken, die der gemeinsamen Wunschträume der Gesellschaft und die der eigenen Wunschträume eines Individuums fort und folgert daraus, dass der Erfolg von Kinderbüchern zusätzlich auf die Übereinstimmung des kollektiven Wunschtraumes mit dem des Au-

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. Ewers, 1984, S. 21-36.

¹⁹ Vgl. Tabbert, 1999, S. 12f.

²⁰ Dickinson, 1981, S. 211.

²¹ Vgl. Tabbert, 1999, S. 12.

tors zurückzuführen ist. Er ist der Meinung, „dass in erfolgreichen Kinderbüchern der private Wunschtraum eines Autors mit dem Wunschtraum eines Kollektivs zusammenfällt. Was aus subjektiver Befindlichkeit hervorgeht, erhält etwas von der überindividuellen Bindekraft tradierter Vorstellungen mit einer Tendenz zur Idealisierung und Dämonisierung.“²²

Weil die eigenen Erfahrungen des Autors in erfolgreichen Kinder- und Jugendbüchern des Öfteren mit einem Mythos verschmelzen und zusätzlich mit tiefer Emotionalität versehen werden, eignet sich das phantastische Genre besonders gut zur Wiederbelebung alter Mythen und zur Darstellung magisch-mystischer Weltbilder und paralleler oder geheimnisvoller Welten. Aus dieser Kombination von bereits Vergessenem und persönlich Erlebtem ergibt sich der doppelte Reiz, der sowohl bei Kindern und Jugendlichen in Form von Unbekanntem, als auch bei Erwachsenen in Form von Ungewohntem oder/und bereits Bekanntem, für Unterhaltung und Spannung sorgt.

In dem besonders erfolgreichen Kinderbuch *Die feuerrote Friederike*, das 1970 von Christine Nöstlinger geschrieben wurde und auch heute noch zu den beliebtesten Kinderbüchern für Leser ab 8 Jahren zählt, können zahlreiche mythische Elemente entdeckt werden, die den Reiz und die Anziehungs- bzw. Ausstrahlungskraft der Geschichte auch für die Leser der heutigen Zeit erklären.

Im Folgenden werden einzelne mythische Elemente in der Kindererzählung erkannt und ihr mythologischer Ursprung bzw. ihre mythologische Bedeutung gedeutet.

Als erstes Element, das bereits im Titel bzw. auf dem Bucheinband zu



sehen ist und das durchaus als mythisch betrachtet werden kann sind die **roten Haare** der Protagonistin. Das sind nicht irgendwelche Haare, sondern aufgrund ihrer intensiven Rotfärbung bereiten sie Friederike Schwierigkeiten mit ihren Mitschülern, mit den Erwachsenen und sogar mit sich selbst. Friederike fällt in der Menschenmenge gleich auf, wird von ihren Mitschülern in der Schule gehänselt, gequält, ja sogar gesteinigt und wird somit

²² Tabbert, 1999, S. 12.

zum Außenseiter der Gesellschaft in der sie lebt. Aber eben aufgrund dieser feuerroten Haare gehört Friederike, wie ihr Vater, ihre Tante und ihr Kater, zu einem engen Kreis von Wesen mit sogenannten übernatürlichen Kräften. Sie kann ihre Haare zum Glühen bringen, sich damit fliegend fortbewegen und in das besagte Traumland fliegen, wo das Leben reibungslos und harmonisch verläuft.

Das Haar spielt eine zentrale Rolle in unserem Leben, in der Kulturgeschichte der meisten Völker. Wie Ingrid Hohenwallner in einer Studie zur Bedeutung des Haares und der Frisur in der römischen Liebeslegie hervorhebt, ist das Haar als „Träger von bestimmten Funktionen [zu sehen], die sich im Laufe der Entwicklung von der rein biologisch-praktischen Seite (Schutz) beinahe zur Gänze auf den symbolisch-bedeutungsmäßigen Bereich verlegt haben.“²³

Abgesehen von der kulturellen Bedeutung wird das Haar, insbesondere das lange Haar der Frauen, aus Sicht der Wissenschaftler als Zeichen der Gesundheit angesehen. Ethnologen betrachten es als eine Nebenerscheinung der natürlichen Zuchtwahl aber auch als körperlichen Schmuck, mittels dessen sich der Mensch selbst darstellen und gleichzeitig andere Menschen beurteilen kann.

Nach Meinung der Psychoanalytiker stellt das Haar das Über-Ich einer jeden Person dar und wird meistens in Zusammenhang mit der Sexualität des Menschen gebracht, wobei es in diesem Kontext als sexuelles oder phallisches Symbol zu verstehen ist. Daraus ergibt sich auch die Ansicht, dass das Haarschneiden eine modifizierte Kastration darstellen würde.

Als äußerst wichtiges Element in der Entwicklung der Menschheit konnten sich im Volksglauben bereits seit dem Altertum zwei gegensätzliche Interpretationsrichtungen des Haares als Symbol durchsetzen.

Zum einen betrachtet man die Haare als „Sitz der Kraft, der Seele bzw. des Lebens“²⁴, zum anderen gelten diese aber auch als Versteck für den Teufel oder Dämonen.²⁵

Dass das Haar eine besondere Wirkung auf seine Träger hatte, beweisen die zahlreichen Repräsentationen der Götter und Helden in der griechischen Mythologie, die ihren Mut und ihre Kraft aus ihren langen Haaren schöpften. Als Überbleibsel dieses Glaubens ließen sich die späteren

²³ Hohenwallner 2001, S. 65.

²⁴ Bächtold-Stäubli, 2000, Bd. 3, S. 1258.

²⁵ Ebd., S. 1261f.

Krieger ihre Haarpracht nicht abschneiden und waren der Überzeugung, dass ihnen diese in ihren Kämpfen zum Erfolg und damit zum Sieg verhelfen würde.

Seit dem 1. Jahrtausend v. Chr. verbreitete sich nicht nur unter den alten Griechen, sondern im ganzen mittelalterlichen europäischen Raum die Ansicht, dass das lange Haar ein Symbol der Freiheit darstelle. Im engen Zusammenhang mit dieser Auffassung verbunden, besonders bei Kriegen, bezeichnet man da lange Haar als Zeichen der Macht, aber auch als Erkennungsmerkmal, durch das sich Adlige, Könige und Freie von ihren Untergebenen, von Knechten und Leibeigenen gesellschaftlich abheben konnten.²⁶ Von diesem Glauben sind vor allem Männer betroffen, bei denen kurzes Haar Unfreiheit, Untertänigkeit und Abhängigkeit signalisiert. Sogar verheiratete Frauen, im Gegensatz zu unverheirateten, waren nicht zugelassen ihre Haarpracht lang zu tragen, was darauf zu schließen lässt, dass die Heirat als Zugehörigkeit zu einem Mann und damit als Unfreiheit angesehen wurde. Davon abgesehen kann aber im Allgemeinen für Frauen festgehalten werden, dass langes Haar für Freiheit, Reichtum, Vornehmheit, Gesundheit, Jugend und gutes Aussehen steht.

Dass dem Haar eine besondere Rolle zukommt, beweist auch die Tatsache, dass es in der Bibel, im Alten Testament die Bindung an Gott symbolisiert.

Aus diesem Grund waren die Menschen vor allem im Mittelalter bemüht, den Haarausfall mit allen möglichen und ihnen bekannten Mitteln zu verhindern, indem sie sich verschiedener Salben und Haarwuchsmitteln bedienten. Der Verlust der Haare auf jegliche Art und Weise oder die Kahlköpfigkeit galten ursprünglich als großes Übel.²⁷ Man glaubte deshalb auch fest daran, dass wenn einer Person die Haare abgeschnitten wurden, diese in die Gewalt derer geriet, die in dem Besitz ihrer Haare kamen.²⁸

Bei den Römern, vor allem zur Zeit Julius Cäsars, aber auch im Neuen Testament, wurden lange Haare als Zeichen der Barbarei und als Überbleibsel einer heidnischen Tradition erklärt: „Lehrt euch nicht auch die Natur, dass es für einen Mann eine Unehre ist, wenn er langes Haar trägt, aber für eine Frau eine Ehre, wenn sie langes Haar hat? Dieses Haar ist ihr als Schleier gegeben.“ (1. Korinther 11. 14-15 Lu).

²⁶ Ebd., S. 1260ff.

²⁷ Ebd., S. 1240ff.

²⁸ Ebd., S. 1259f.

Außerdem glaubte man, dass dadurch der Teufel oder ihm ähnliche Gestalten wie Dämonen oder Hexen Zutritt zum Menschen hätten und mit der Zauberei eng verbunden sind. Vor allem Frauen mit langen Haaren galten vom Teufel besessen oder wurden als Hexen verkannt.²⁹

Weil man der Überzeugung war, dass die Haare als kraft- und machtspendendes Element fungierten, wurde Hexen der Zauber mit Haaren nachgesprochen. Aus diesem Gedanken heraus entsprang der Wetter-, Krankheits- und Liebeszauber, aber auch viele andere Rituale der Hexen, die der Gewinnung der Macht über andere dienten.³⁰

Dass dem Haar einerseits in der Entwicklung der Menschheit große Aufmerksamkeit geschenkt und vielen Interpretationen ausgesetzt wurde, andererseits im Aberglauben der meisten Völker stark vertreten ist, lässt sich auch im Vorkommen des Symbols in Sagen, Geschichten, Redewendungen und Sprichwörtern erkennen. Seine Verbreitung reicht von dem schrecklichen Schlangenhaar der Medusa, über Loreleys wunderschöne, verlockende Haarpracht, die zahlreichen Verehrern Unheil bringt, bis zu Grimms Rapunzel, die mit Hilfe ihrer langen Haare ihren Retter zu sich befördert u. a.

Auch im Volksmund werden immer wieder sowohl positiv als auch negativ belegte, ‚haarige‘ Sprichwörter, Ausdrücke oder Redewendungen gebraucht. Als Zeichen der Weisheit haben sich die Wörter: „Graue Haare sind der Ritterschlag des Lebens“ durchsetzen können. Eine positive Bewertung erhält die Haarpracht auch in dem Ausdruck *jemandem kein Haar/Härchen krümmen*, mit dem eine friedliebende Person gemeint ist, die keinem etwas zu Leide tun kann. Macht man sich keine Sorgen, heißt es man würde *sich keine grauen Haare wachsen lassen*. Sind sich zwei Personen sehr ähnlich, dann würden sie sich *bis aufs Haar gleichen*, streiten sie sich aber, so würden sie *sich in die Haare geraten*. Über Menschen, die streitsüchtig und rechthaberisch sind, behauptet man, sie hätten *Haare auf der Zunge* oder *auf den Zähnen*. Haben sie hingegen an einer Sache etwas auszusetzen oder zu beanstanden, heißt es sie *finden ein Haar in der Suppe*. Wird etwas angeführt, was mit der Sache kaum zu tun hat, zieht man *etwas an/bei den Haaren herbei*. Auch das Entsetzen oder die Aufregung einer Person kann

²⁹ Ebd., S. 1262.

³⁰ Ebd., S. 1275ff.

durch einen ‚haarigen‘ Ausdruck, nämlich *das Haar steht zu Berge* ausgedrückt werden.

Die bereits angeführten Sprichwörter, Ausdrücke oder Redewendungen lassen darauf schließen, dass es immer wieder die Haarpracht ist, von der eine besondere Kraft und Macht ausgeht, die ihrem Träger bzw. Besitzer bestimmte Eigenschaften oder Fähigkeiten verleiht und ihn damit in eine signifikante Position den anderen gegenüber bringt.

Ein weiterhin häufig auftretendes mythisches bzw. mystisches Element ist die Farbe **Rot**. Auch dieses Merkmal kann zweideutig interpretiert werden. Ursprünglich als Symbol für Sonne, Licht, Feuer und Blut, als Ausdruck psychischer Erregung und als Farbe der siegenden Kraft, gilt sie als Attribut des wilden Jägers Wodan und als Erkennungsmerkmal des Gewittergottes Donar, der selber rote Haare hatte. Die rotfarbigen Tiere werden daher zu heiligen Tieren Donars erklärt.

Auch die Germanen und Römer färbten ihre Haare rot, in der Hoffnung, sich somit kraftspendende Eigenschaften und Fähigkeiten zu übertragen und siegreich aus dem Kampf zurückzukehren.³¹

Mit der Einführung und Verbreitung des Christentums verschmelzen aber Wodan und Donar zu Gestalten des Teufels, wobei diese die rote Farbe, die roten Haare und den roten Bart erben. Diese Farbe lässt sich auch bei Dämonen, Geistern, Gespenstern und vor allem bei Hexen wiederfinden. Die rotfarbigen Tiere, die ursprünglich heilig waren, werden nun als Teufels- oder Hexengeschöpfe bezeichnet.³²

Den Rothaarigen wird daher nur selten Vertrauen geschenkt. Sie gelten vielmehr als jähzornige, schlechte, falsche und verräterische Menschen, die vom Wesen her Geschöpfen wie Teufel und Hexen nahe stehen und deshalb bestraft und aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden müssen.³³

Ein weiteres Element in Nöstlingers Text, das dem mythischen Denken entspringt, ist **das Feuer**. Mit Hilfe einer Zauberformel gelingt es Friederike ihre Haare zum Glühen bzw. zum Brennen zu bringen, um sich so vor den Aggressionen ihrer Mitschüler zu schützen. Dabei gelingt es ihr, die Angreifer zu verbrennen, tut sich aber gleichzeitig auch selber weh.

³¹ Bächtold-Stäubli, H., 2000, Bd. 3, S. 1252.

³² Ebd., Bd. 7, S. 801.

³³ Ebd., Bd. 3, S. 1251.



In diesem Punkt kann man von einem Dualismus des Feuers sprechen, der sich auch in der Mythologie frühzeitig gezeigt hat.

Ursprünglich schätzte man das Feuer nur wegen seines praktischen Nutzens. Mit seiner Hilfe konnte man heizen, Speisen zubereiten und erwärmen, Metall schmelzen und bearbeiten oder dunkle Räume beleuchten.³⁴

Später wurde es in Verbindung mit dem Übernatürlichen gebracht und in den Bereich des Götterglaubens erhoben. Mit seiner Hilfe konnten alles Negative bekämpft und sogar Dämonen verjagt werden.³⁵

Man glaubte nicht nur, dass das Feuer ein Symbol der Gottheit und seiner vielfältigen Erscheinungen ist – und deswegen verehrt und angebetet werden musste –, sondern auch, dass es eine göttliche Gabe sei, durch die der Mensch mehr Macht erhält.

Im Christentum spielt das Feuer eine besonders wichtige Rolle. Es wird ihm sowohl eine positive als auch eine negative Funktion zugeteilt. Neben den verschiedensten Ritualen in der Kirche, wo das Feuer als reinigende Kraft eingesetzt wird, wird es auch zunehmend mit dem Teufel und Hexenglauben assoziiert, denn Feuer ist sowohl in der Hölle als auch überall dort zu finden, wo es mit unrechten Dingen zugeht. Daher auch die äußerst enge Verbindung zur Hexerei.

Dass sich die Menschheit schon aus frühesten Zeiten mit dem Feuer beschäftigt, beweisen seine zahlreichen Formen, die die Mythologie unterscheidet. Man spricht von dem Feuer als Ursprung göttlicher Prinzipien; von dem Feuer der Sonne, der Sterne und Himmelsgötter; von dem himmlischen und irdischen Feuer; von der Macht der Kreativität bzw. dem Feuer des Prometheus und der zerstörerischen Macht bzw. dem Feuer des Hephaistos; von Gott, dem biblischen Schöpfer, der feurige Form annimmt; von Energie; Licht und Bewusstsein.³⁶

Auch in der Kinder- und Jugendliteratur erscheint das Feuer häufig als besonders wichtiges Element sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. Immer wieder kämpft ein Held mit einem feuerspeienden Drachen oder muss verschiedene Mutproben bewältigen, unter denen auch der Umgang mit dem Feuer in seinen verschiedensten Erscheinungsformen zu nennen ist. Bekannte Texte mit weltweitem Erfolg bei Jung und Alt

³⁴ Ebd., Bd. 2, S. 1390.

³⁵ Ebd., S. 1390ff.

³⁶ Ebd., S. 1391ff.

sind beispielsweise Hans Christian Andersens Märchen *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, J. R. R. Tolkiens Trilogie *Der Herr der Ringe*, J. K. Rowlings *Harry Potter* u. a.

Auch unter den Sprichwörtern mangelt es nicht an Feuer. Man *ist Feuer und Flamme*, wenn man überaus begeistert ist; *man fängt sogar Feuer*, wenn man sich gerade verliebt und man ist auch oft bereit *für jemanden durchs Feuer zu gehen*, oder *für jemanden die Hand ins Feuer zu legen*, wenn man sich für jemanden einsetzt. Spricht man über zwei völlig unterschiedliche Personen, dann meint man sie *seien wie Feuer und Wasser*. Wenn man überaus leichtsinnig handelt, heißt es *man spiele mit dem Feuer*; verrichtet man für jemanden eine schwierige Sache, so *holt man für diese Person die Kohlen aus dem Feuer*. Verschlimmert man dagegen eine schwierige Sache um ein Weiteres, *gießt man Öl ins Feuer*.



Ein drittes, sehr wichtiges Element in *Die feuerrote Friederike*, das auch seinen Ursprung in den Mythen hat, ist **das Fliegen**. Friederike gelingt es mit Hilfe ihrer feuerroten Haare, als Mensch mit einer außergewöhnlichen Fähigkeit, sich fliegend auf den Weg in das besagte Traumland zu machen.

Der Glaube daran, dass Menschen fliegen können, war bereits bei den Kultur- und Naturvölkern weit verbreitet. Er entspringt einerseits den Träumen der Menschen und damit dem reinen Wunschdenken, andererseits auch den krankhaften Zuständen (hohes Fieber, epileptische Anfälle, Halluzination u. a) oder Rauschzuständen wegen Alkohol und verschiedenen anderen Drogen (Opium, Haschisch u. a.).³⁷

Der Glaube an den Flug durch die Lüfte, der in fern gelegenen Ländern (Assyrien, Indien) weit verbreitet war, drang bis nach Europa vor und wurde überwiegend von dem Römischen Reich und Griechenland enthusiastisch aufgenommen. Das „Wunder des Aufstiegens und des

³⁷ Ebd., S. 1657ff.

Schwebens in der Luft“³⁸, das häufig als übernatürliche Fähigkeit verstanden wurde, konnte bei zahlreichen Völkern in verschiedenster Weise angetroffen werden. Auch das Christentum zeigte sich von diesem Wunder äußerst beeindruckt, erkannte aber, dass es nicht ohne weiteres zustande gebracht werden kann. Mit Hilfe religiöser Glaubensvorstellung konnte somit das Phänomen erklärt und die Heiligen mit dieser Fähigkeit ausgestattet werden.³⁹

Neben dem positiv gedeuteten Flug, wird dieser auch der dunklen Seite zugeschrieben.

In Deutschland ist der Glaube an fliegende dämonische weibliche Wesen, an Hexen, Geister, Gespenster und teuflische Wesen jeder Art bereits seit dem 11. Jh. weit verbreitet.⁴⁰

Es bestehen parallel zueinander sowohl der Glaube an gutgesinnten, wohlwollenden Gestalten als auch der an dämonische Wesen mit zerstörerischer Kraft, die des Schwebens und Fliegens mächtig sind. Letztere bedienen sich verschiedener Mittel wie Zaubersprüchen, Zaubersalben, Zaubermäntel, Besen u.a., die sie befähigen sollen, sich und andere Personen in die Lüfte heben und sich durch die Lüfte fortbewegen zu können.⁴¹

Dass das Fliegen schon sehr lang in der Literatur in unendlich vielen Erscheinungsformen vorkommt, ist an einer Vielzahl von Geschichten zu erkennen. Ein äußerst bekanntes Motiv, das Menschen durch die Lüfte befördert, ist der *fliegende Teppich* aus *1001 Nacht*. Fliegende Gestalten, sowohl böswillige als auch gutgesinnte sind auch in J. R. R. Tolkiens Trilogie *Der Herr der Ringe*, in J. K. Rowlings *Harry Potter* und in vielen anderen Märchen und Erzählungen zu finden.

Auch im Sprachgebrauch ist das Fliegen reichlich vertreten. Es heißt *man lässt die Kub fliegen*, wenn man sich in einer ausgelassenen Stimmung befindet oder wenn man kräftig feiert. Ist eine Person äußerst begeistert oder schätzt sie etwas bzw. eine andere Person, wird der Ausdruck *auf etwas/jemanden fliegen* gebraucht. Muss man etwas schnell oder eifrig verrichten, so *fliegen die Funken*. Ist man hingegen äußerst aufgebracht, so *fliegt*

³⁸ Ebd., S. 1660.

³⁹ Ebd., S. 1660f.

⁴⁰ Ebd., S. 1662.

⁴¹ Ebd., S. 1669.

man in die Luft, gibt es Streit, so *fliegen die Fetzen*. Fällt man aber hin oder scheitert man, heißt es *man fliegt auf die Nase*.

Um längere und kräftigere Haare zu bekommen und damit fliegen zu können, lässt Christine Nöstlinger ihre Protagonistin eine **Zaubersalbe** verwenden. Gleichzeitig muss Friederike auch die **Zauberformeln** „Rota-rotagingingingfeiabrenntinottakring“⁴² bzw. „Feiabrenntinwaring, bistagselchtharing“⁴³ aussprechen (siehe Analogie-Wortzauber) und ein sogenanntes **Ritual** bzw. eine mimische Handlung durchführen, nämlich ihre Stirn in Falten legen (siehe Analogie-Handlungszauber).

Zauberformeln und –salben bzw. Rituale gelten in der Geschichte der Menschheit schon seit jüngsten Zeiten als Hilfsmittel zur Beschwörung unterschiedlichster, positiver oder negativer Kräfte.

Die Zaubersalbe lässt sich auf das menschliche bzw. tierische Fett zurückführen. Als „Sitz der Seelenkräfte und des Orendas“⁴⁴ sieht der primitive Mensch das Einschmieren mit Fett oder das Verzehren des Fettes eines verehrten Tieres als Mittel, sich dessen seelische und körperliche Kräfte anzueignen. Gleichzeitig glaubt er auch an die Möglichkeit, sich verschiedene Eigenschaften und Tugenden zu übertragen und sich vor Feinden zu schützen.

Im Mittelalter wird zusätzlich an die Kraft von Menschenfett geglaubt, das die Hexen für verschiedene Zauber nutzten. Ein Beispiel dafür ist die so genannte Hexensalbe, die zur Zubereitung einen Liebes- oder Schandzauber Verwendung fand.⁴⁵

Seit ältesten Zeiten wird aber das Fett bzw. die Salbe auch in positivem Sinne eingesetzt.

Es können damit nicht nur verschiedenste Krankheiten geheilt und Haarausfall bekämpft werden, sondern das Einschmieren mit Fett kann auch schützend und unheilabwehrend auf seine Träger wirken.⁴⁶

Eng verbunden mit dem Zauber oder mit dem Schutz gegen jeglichen Angriff sind auch die dabei ausgeführten Rituale und ausgesprochenen (Zauber)Formeln.

⁴² Nöstlinger 1974.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Bächtold-Stäubli, 2000, Bd. 2, S. 1373.

⁴⁵ Ebd., S. 1375ff.

⁴⁶ Ebd., S. 1380f.

Man spricht auch von dem so genannten Analogiezauber, „bei welchem eine vom Subjekt, etwa dem Zauberer vorgenommene Darstellung die tatsächliche Erreichung des Dargestellten beabsichtigt wird, wobei Darstellung und erwartete Wirklichkeit in ihrer Erscheinung parallel miteinander gehen und in einem magischen Zusammenhang stehend gedacht werden.“⁴⁷ Ein solcher Zauber lässt sich mit Hilfe des gesprochenen oder geschriebenen Wortes, dem Analogie-Wort- bzw. Schriftzauber, oder durch bildliche oder mimische Darstellung, dem Analogie-Bild- bzw. Handlungszauber, erreichen.⁴⁸

Neben der Zaubersalbe, die Friederike zum Fliegen befähigt, erhält die Protagonistin in der *feuerroten Friederike* Hilfe von ihrer **sprechenden Katze**, die rotes Fell hat und auch des Fliegens mächtig ist.

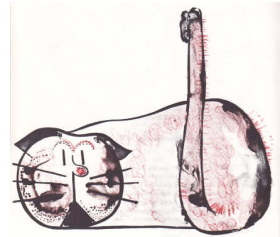
Der Vergleich zu der Katze als mythologisches Tier ist auch an dieser Stelle offensichtlich. Ursprünglich als positiv empfunden, ist die Katze bereits seit Jahrtausenden im Leben des Menschen, in seiner Umgebung, seinen Mythen und Überlieferungen präsent.

In der ägyptischen Kultur wurde die Katze als Erscheinungsform des Sonnengottes Ra als heiliges Tier betrachtet und mit Bastet, Hathor, Mut u. a. Gottheiten verbunden. Bastet beispielsweise, als Göttin der Liebe, des Guten, der Stärke und der Zeugungskraft wird auch als Mondkatze dargestellt, die die Sonne in der Nacht vor der Schlange der Finsternis bewacht und schützt.

Eine weitere Gottheit, diesmal Artemis, die griechische Göttin der Jagd, wurde häufig von Katzen umgeben dargestellt oder trat sogar in Gestalt dieses Tieres auf.

Auch in der nordischen Mythologie erscheint die Katze in zahlreichen Hypostasen. Freya, die altgermanische Göttin der Liebe, lässt ihren Wagen von zwei Katzen ziehen.

Neben den positiven Darstellungsweisen der Katze, ihren beschützenden und heilenden Kräften, werden ihr auch magische Fähigkeiten und damit auch eine enge Beziehung zum Dämonischen nachgesagt.



⁴⁷ Bächtold-Stäubli, 2000, Bd. 1, S. 385.

⁴⁸ Ebd., S. 385f.

Im Laufe der Zeit wird die Katze als teuflisches Wesen betrachtet, das Hexen und anderen Dämonen dazu verhilft, ihr Unwesen unter den Gläubigen, unter den Christen zu treiben.

Nicht selten taucht die Katze als helfende aber auch als bösartige, Unheil bringende Haupt- oder Nebenfigur in zahlreichen Texten für Kinder und Jugendliche auf. Bekannt ist der gestiefelte Kater aus Grimms gleichnamigen Märchen, der sprechende Kater in Carlo Collodis *Pinocchio* oder jener aus Alice im Wunderland, um nur einige überaus bekannte Katzenfiguren aus der Kinder- und Jugendliteratur zu nennen.

Auch aus dem Sprachgebrauch scheint die Katze nicht zu fehlen und auch hier, in zahlreichen Sprichwörtern und Redewendungen, ist die Polarität dieses Tieres zu erkennen.

Die Katze wird im Sack gekauft heißt es dann, wenn etwas genommen oder gekauft wird, das vorher nicht angeschaut oder überprüft wurde. *Aus dem Sack* hingegen *wird die Katze dann raus gelassen*, wenn gesagt wird, was auch wirklich gemeint ist, ohne *wie die Katze um den Brei zu schleichen*, d.h. nicht das erzählen zu wollen, das man schon lange weiß oder noch schlimmer *Katz und Maus zu spielen* und den Gegenüber hinhalten zu wollen.

Um die Katze als dominante Gestalt geht es auch dann, wenn meistens Kinder zu Hause Unerlaubtes machen, wenn ihre Eltern bzw. Erwachsene aus dem Haus sind und ihnen folgendes Sprichwort gesagt wird: *Ist die Katze aus dem Haus, feiern die Mäuse Kirtag*.

Vertragen sich zwei Menschen nicht, heißt es *die beiden sind wie Hund und Katz(e)*. Werden aber vergebliche Bemühungen angestellt, um etwas zu erreichen, *ist alles für die Katz!*

Befindet sich etwas nur *einen Katzensprung weit weg*, meint man damit, es wäre nicht weit entfernt, und nur einen Katzensprung weit weg ist das Land, in dem Friederike Vater, ihre Ruhe, die Anerkennung von Seiten der Gesellschaft und ein Leben in Harmonie zu finden hofft.

Das Traumland ist das letzte Element in Nöstlingers Erzählung, das auf einen mythischen Ursprung hinweist. Dieses Land, in dem sich auch der Vater der Protagonistin aufhält, kann nur über die Luft und nur von Auserwählten bzw. Rothaarigen erreicht werden. Es ist ein Ort an dem die Menschen friedlich miteinander umgehen, freiwillig arbeiten und in Ruhe und Harmonie leben. In diesem besagten Land verspricht der Vater Frie-

derike, dass sie nicht mehr aufgrund ihres Äußeren und ihrer Fähigkeiten auffallen, kein Außenseiter sein und glücklich leben wird.

Mit diesem typischen Bild eines Traumlandes wird eindeutig auf **das Paradies** hingewiesen, das schon seit Jahrtausenden im Bewusstsein des Menschen seine Repräsentierung findet. Von den Glaubensvorstellungen eines jeden Volkes beeinflusst, erscheint das Paradies in verschiedenster Form und Interpretation.

Im Neuen Testament wird das Paradies als „Ort der Seligen“⁴⁹ bezeichnet. Im übertragenen Sinn wird der Begriff mit einem „schönen gesegneten Landstrich“⁵⁰ gleichgesetzt und als „Zustand höchster Unschuld und Reinheit und profaner Dinge“⁵¹, als Ort der Auserwählten und Gerechten verstanden. Es ist das Reich Gottes, der Himmel, der ideale Ort, wo der Mensch in ärgster Not Zuflucht, Hilfe und Erlösung findet.

Als wunderbarer Ort, an dem alle Probleme jeglicher Art vergessen oder gelöst werden, wird das Paradies seit jeher in zahlreichen unterschiedlichen Bildern dargestellt und sowohl in der Literatur häufig thematisiert als auch in der Sprache oft gebraucht.

In der Kinder und Jugendliteratur sprechen beispielsweise Grimms *Tischlein deck' dich* oder *Das Märchen vom Schlaraffenland*, aber auch neuere Texte wie Karin Gündischs Erzählung *Das Paradies liegt in Amerika*, Lindgrens *Sonnenau* u. a. von einem so genannten himmlischen Ort, von idealen, erstrebens- oder wünschenswerten Gegebenheiten.

Auch aus dem Sprachgebrauch ist das Paradies nicht wegzudenken. Wenn es einer Person gut geht, heißt es, sie *erlebt das Paradies auf Erden*. Wird sie hingegen mit einer weniger erfreulichen Situation konfrontiert, wird der Wandel durch eine *Vertreibung aus dem Paradies* umschrieben. Auch in der Werbung ist das Paradies reichlich vertreten. Um möglichst viele Kunden anzusprechen und anzulocken, spricht man von einem *Paradies der Kinder, der Pflanzen und Tiere*, vom *Schi-, Sportparadies* und vielen anderen, je nach Bereich in dem geworben wird.

Neben den bereits erwähnten Deutungsmöglichkeiten werden synonym dazu auch Begriffe wie *Himmel, Himmel auf Erden* oder *Schlaraffenland* gebraucht, die als märchenhafte Vorstellung, als Ort des Reichtums und Luxus verstanden werden, in denen man nicht arbeiten muss, in dem nur

⁴⁹ Bächtold-Stäubli, 2000, Bd. 6, S. 1400.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

Milch und Honig fließt (z.B. 2 Mose 3,8) und das Faulenzen großgeschrieben wird.

Auch das *Eldorado* als Tummelplatz, als Land oder Gebiet, in dem es unendlich viele Möglichkeiten gibt, sich Wünsche zu erfüllen, ist im heutigen Sprachgebrauch oft anzutreffen.

Ein Traumland wird in der Kinder- und Jugendliteratur häufig mit Hilfe des Mythos und der Mystik geschaffen, so wie es auch Christine Nöstlinger in ihrer Erzählung *Die feuerrote Friederike* angedeutet hat.

Wie man gezeigt hat, sind in diesem Werk zahlreiche mythische Elemente anzutreffen, die Christine Nöstlinger zu einem eng verwobenen Netz verarbeitet hat, das sowohl den besonderen Reiz der Geschichte für Jung und Alt, als auch den Erfolg des Werkes auf dem kinder- und jugendliterarischen Markt heute noch ausmacht.

Den Mythen bzw. dem mythischen Denken, das tief im Menschen verankert ist, kommt eine besonders wichtige Rolle in der Kinder- und Jugendliteratur zu, vor allem deshalb, weil die jungen Leser von dem vermittelten magisch-mythischen Weltbild fasziniert sind. Es ist eben dieses Weltbild, welches dem Wunschdenken des Kindes entspricht und diesem dazu verhilft, seinen Alltag, das Unangenehme oder den Zwang, dem er des Öfteren in der Schule oder zu Hause ausgesetzt wird, zu meistern.

Literatur:

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*.

3., unveränderte Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000.

Dikinson, Peter: *The Day of the Tennis Rabbit*. In: *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 1981.

Ewers, Hans-Heino: *Kinderbuch-Klassiker zwischen Aufklärung und Romantik*.

In: *Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur* 1/1984, S. 21-36.

Hohenwallner, Ingrid: *VENIT ODORATOS ELEGIA NEXA CAPILLOS*. *Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie*. Bibliopolis, Bd. 2, Möhnese, 2001.

Nöstlinger, Christine: *Die feuerrote Friederike*. München: dtv junior, 1974.

Tabbert, Reinbert: *Wie Eisberge in der Bücherflut: Erfolgreiche Kinderbücher*. In: *Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher*. Bernhard Rank (Hg.), Hohengehren: Schneider Verlag, 1999.

Tepe, Peter: *Über Mythosforschung und mythoshaltige Werbung*. Seminarvortrag vom 6.1.2005, auf: <http://www.phil-fak.uni-duesseldorf.de/germ4/tepe/fohlen/03MWpdf> (Stand: Mai 2009).

Eros und Thanatos

Robert Gabriel Elekes
(Kronstadt)

Verkörperte Postmoderne: Überlegungen zur Phänomenologie der geistigen Praktiken unserer Zeit¹

Postmodernism Embodied: On the Phenomenology of Spiritual Practices of Our Time

Abstract: *The following essay shows how postmodernism promotes an ontology of becoming, which at the same time emphasizes the emancipatory potential of immanence in contrast with transcendence, and empowers an epistemology of contingency in which transcendence is reinstated as an organic, non-dialectical expression.*

Keywords: *postmodernism, body, creation, transcendent, immanent*

Vom Körper zur Schöpfung. Zur Phänomenologie des Wunsches zur Flucht.

Der Mensch hat die Angewohnheit der Leere, dem Nichts mehr Leben zuzuschreiben als ihm selbst. Ob es um Religion, Metaphysik, Moral, Mythos, dem Sinn des Lebens oder um Konzepte wie Gerechtigkeit, Wahrheit, Schicksal geht, der Mensch liebt es, sich aus dem eigenen Leib weg und in eine bestimmte Inhaltslosigkeit zu projizieren. Der Leib bleibt dann da, leer, unwahrgenommen, ungefühl, sozusagen ein Negativ seiner selbst. Der rumänische Schriftsteller Max Blecher stellt sich in seinem Roman *Aus der unmittelbaren Wirklichkeit* eine Welt vor, in der die Materie in ihre Höhlungen übergeht, in der die Leere gefüllt wird und das Gehaltvolle gehaltlos dasteht. Er schreibt über diese spiegelverkehrte Wirklichkeit:

In einer solchen Welt wären die Menschen keine Auswüchse aus Farbe und Fleisch, voll mit komplizierten und zur Verwesung verdammt

¹ Der Beitrag wurde in seiner mündlichen Fassung unter dem Titel *Die Literatur der Höhlungen und des Fleisches – Eros und Thanatos in der (post)modernen deutschsprachigen Literatur* im Rahmen der XIII. Internationalen Tagung Kronstädter Germanistik im April 2010 vorgetragen.

Organen, sondern pure Hohlräume, wie Luftblasen im Wasser, durch die warme und weiche Materie des gefüllten Universums gleitend².

Man kann in diesen Zeilen einen latenten Eskapismus verspüren, einen symptomatischen Drang des zum Sterben verdamnten Menschen sich aus einer Welt des werdenden in eine Welt des Seienden zu flüchten³. Es ist dieser Wunsch⁴ zur Flucht vor dem Tod als entfleischende Bewegung, die das Denken des Menschen seit seiner Bewusstwerdung so sehr geprägt hat und dessen Verwirklichung er der Schöpfung⁵ übertrug.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit genau diesem Wunsch zur Flucht auseinander. Ziel ist es 1) eine Art Morphologie des Phänomens zu entwerfen, 2) die Beschaffenheit der Überwindung dieses Wunsches zu klären und 3) zu zeigen in wie fern die Postmoderne das Ergebnis dieser Überwindung ist.

Überwindung soll hier nicht im Sinne einer Verleugnung oder Verneinen verstanden werden, sondern als Transgression, als ein mephistophelisches Sündigen, das sich nicht zerstörerisch, sondern Ungleichgewicht stiftend auswirkt. Denn der Wunsch zur Flucht als unterbewusster Drang konnte nicht direkt, durch eine bewusste Einwirkung überwunden werden. Solch eine verneinende Gewalttat hätte jenen nur bejaht. Die Überwindung musste sich innerhalb der dialektischen Trennung zwischen Körper und Schöpfung beheimaten und sich einnisten in der Region des Denkens, zu der unser Wunsch zur Flucht den Weg geebnet hat und die-

² Eigene Übersetzung. Vgl. Blecher, Max: *Întâmplări în irealitatea imediată*. București: Art 2009, S. 52.

³ Da ein Text eine Art der Schöpfung, ein Medium für den Wunsch zur Flucht ist, drückt er unweigerlich in jeder seiner Erscheinungen diesen unbewusst aus.

⁴ Den Begriff *Wunsch* muss man hier in seiner freudschen Verwendung verstehen und zwar als ein Streben nach Verwirklichung eines unbewussten Wunsches, das eng mit dem Konzept der *Befriedigung* in Zusammenhang steht. Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. In: A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Hrsg.): *Sigmund Freud*. Studienausgabe, Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer 2000.

⁵ Mit Schöpfung meine ich hier nicht nur das bewusste Formen der Materie, sondern auch die bewussten und unbewussten Kreationen des Menschen, Ideen, Diskurse, Kunst, alle physischen und geistigen Praktiken, durch die sich der Mensch in die Welt projiziert und sich darin statuiert.

se Welt aus den Fugen hebt, deterritorialisiert (*déterritorialisation*)⁶, die Dichotomie zwischen Körper und Schöpfung dezentralisiert, ihre Linearität in eine Synchronie verwandelt.

Dafür musste aber erst die Schöpfung als schizoider Ödipus entlarvt werden, der dem Körper gegenüber zugleich ein inzestuöses Verlangen verspürt und zum Vätermord verleitende Eifersucht, Schuldgefühle und Angst vor Bestrafung hervorruft. Ein Ödipus, der sich von dem entfernen will, der ihn geschaffen hat und von dem er sich unweigerlich angezogen fühlt: dem Körper.

Meiner Deutung nach entfaltet sich die menschliche Schöpfung im Spannungsfeld zweier Triebe, die aber keine dialektische Beziehung, sondern ein Wechsel- und Verwechslungsspiel eingehen. Der eine Trieb verlagert die Schöpfung in eine schwerelose Schwere, die den Körper zu erdrücken droht, die andere überträgt der Schöpfung die existenzielle Last des sterbenden Körpers, die sie (die Schöpfung) zu erdrücken droht.

Ironischer Weise hat die Lust zur Ent-Leerung ihren Ursprung in einer Geste, die der Logik des Körpers entspricht. Ihr Ursprung ist tief eingebettet im Entwurf der Arbeit, also des bewussten schöpferischen Tuns. In dem Moment, wo der Mensch zu arbeiten anfing, öffnete sich für ihn die Welt des Unmittelbaren. Plötzlich waren seine Taten nicht mehr von primitiven Trieben legitimiert, sondern von einer abstrakten Leere, die er mit Sinn füllte. Ein Beispiel für eine dieser gefüllten Leeren ist die Erfahrungskategorie Zukunft. Da sich der Prozess der Arbeit in Zeit und Raum abspielt, konnte der Mensch dem Vergehen der Zeit einen Wert verleihen. Und wenn man einmal der Zeit Wichtigkeit verliehen hat, findet man sich schneller, als einem lieb ist, vor dem schwindelerregenden Abgrund der eigenen Sterblichkeit wieder. Der Tod aber widerspricht der Logik der Arbeit, denn der Tod macht aus jeder Art des zielgerichteten Werdens eine lächerliche und alberne Angelegenheit. Darum müsste sich die Schöpfung in eine Illusion der Unsterblichkeit flüchten, in deren Dynamik sie sich vom Körper abnabelt, um ihn gleichzeitig zu verwerfen.

Es ist ein mit dem marxistischen Warenfetischismus⁷ vergleichbares Phänomen. Jedoch handelt es sich in diesem Fall nicht nur um eine Ver-

⁶ Ein Begriff von Deleuze und Guattari in ihrem *Anti-Ödipus* eingeführt. Vgl. Deleuze, Gilles u. Guattari, Felix: *Anti-Oedipus – Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press: Minneapolis 1999.

⁷ Marx, Karl: *Das Kapital*. In: Marx Engels Werke 23. Erster Band. Hamburg 1872, S. 105.

selbstständigkeit der Ware dem Produzenten gegenüber, sondern um die ganze menschliche Schöpfung, die in eine Selbstständigkeit projiziert wird, in einen gesellschaftlichen, kulturellen Körper, der den Leib, den Produzenten unterwirft.

Die Lust zur Ent- Leerung stößt hier aber an ihre Grenze und muss sich als Lust zur Er- Schöpfung erkennen. Denn das Eigenleben der Schöpfung kann ohne die Vitalität des sterbenden Körpers, d.h. ohne die Energie, die der Verfall des Leibes freisetzt, keine Erneuerung erfahren, sondern nur den wahren, den großen Tod, das Erstarren und den Stillstand.

Bataille versteht den Tod als Triebkraft der Veränderung durch Erneuerung, also als positive lebensbejahende Kraft⁸. Das Fehlen dieser Triebkraft, die Angst vor der absoluten Impotenz bewirkt, dass die Schöpfung ihr apollinisches Projekt in ein dionysisches, erotisches Verlangen verwandelt, sich mit dem Körper wieder zu vereinen. Die Lust (*plaisir*), die durch die Askese der Ent-Leerung freigesetzt wird, entpuppt sich als Kastration, als von Verboten reguliertes Genießen (eine Art Nullpunkt des Genusses) und somit zur Erneuerung unfruchtbar. Durch den Genuss (*jouissance*) der Er-Schöpfung dagegen will die Schöpfung wieder ihre Körperlichkeit zurückerlangen, durch das Erleben des kleinen Todes, der Schöpfung aus Erschöpfung. Das Wechsel- und Verwechslungsspiel dieser beiden Triebe kann man als eine paradoxe Dynamik des Wunsches zur Flucht auffassen, innerhalb welcher jeweils die Möglichkeiten zur Immanenz (Er-Schöpfung) und Transzendenz (Ent-Leerung) geschaffen werden die erst dann eine dialektische Beziehung eingehen, wenn sie im Kontext individueller und gesellschaftlicher Praktiken auftauchen, die eine Möglichkeit der anderen vorziehen.

⁸ Bataille, Georges: *Erotismul*. București: Nemira 1998, S. 20.

Dem Tod verpflichtet: Für eine belebte und nicht beseelte Postmoderne.

Es gibt unzählige Theorien über das gescheiterte Projekt der Moderne und folglich auch unzählige Theorien über das noch unerfüllte Projekt der Moderne, es gibt auch Theorien, die sich über das scheiternde Projekt der Postmoderne beklagen. Die folgenden Gedanken können als ein Beitrag zu einer Theorie der unerfüllten Erfüllbarkeit und erfüllten Unerfüllbarkeit des postmodernen Projekts verstanden werden.

Die unerfüllte Erfüllbarkeit des postmodernen Projekts

Agnes Heller behauptet Ende der 80er in ihrem Essay *From Hermeneutics in Social Science to a Hermeneutics of Social Science*, dass wir unsere Kontingenz in unsere Bestimmung verwandeln könnten⁹:

*And it is only modern society that can transform its contingency into its destiny, because it is only now that we have arrived at a consciousness of our contingency.*¹⁰

Heller meint, dass wir es dem Scheitern der Moderne zu verdanken haben, dass wir unsere Kontingenz endlich wahrnehmen und dass wir außerhalb der Dialektik in einer positiven Zufälligkeit leben können. Meiner Deutung nach heißt *Kontingenz als Bestimmung* die Überwindung der Immanenz-/Transzendenz Dialektik und die bewusste Entwicklung von individuellen und gesellschaftlichen Praktiken, die sich der Natürlichkeit eines unendlichen Wechsel- und Verwechslungsspiels hingeben. Die Aussicht erscheint geradezu berauschend, jedoch ist es genau diese Aussicht, die das Projekt der Postmoderne wieder in die Dialektik Immanenz-/Transzendenz zurückfallen lässt. Denn *Kontingenz als Bestimmung* bedeutet eine Utopie der Immanenz, die in dialektischer Beziehung mit der modernistischen Utopie der Transzendenz steht. Tragischer Weise ist jeder Versuch des Projekts der Postmoderne sich zu erfüllen implizite eine Art Selbsterstörung, eine Aufhebung seiner selbst.

⁹ Heller, Agnes: *From Hermeneutics in Social Science to a Hermeneutics of Social Science*. In: *Theory and Society*. Nr. 18. 1989, S. 321.

¹⁰ Ebd.

Ich deute die Wende von einer essenziell modernen zu einer postmodernen *Epistème*¹¹ als einen Wechsel in den Vorlieben der individuellen und gesellschaftlichen Praktiken. Die Postmoderne bevorzugt im Gegenteil zur Moderne die Befriedigung durch den Genuss der Er-Schöpfung und nicht die der Lust zur Ent-Leerung. Dies bezeugt auch David J. Herman in seinem Essay *Modernism versus Postmodernism: Towards an Analytic Distinction*, dessen Hauptidee ich mir hier zu zitieren erlaube:

*Postmodernism, I suggest, marks an attempt to transmute the order of representation into the finite raw material of nature itself; modernism thrives on the irresolvable tension between abstract reason and factual subjects, representation and reality the latter two terms now taking on a specifically modernist charge. Put otherwise, the trend leading from symbolism to modernism was to confer upon highly particularized signifiers ever more limited access to transcendental signifieds; modernism, in parallel with something like Benjamin's notion of allegory, turns into a thematic difficulty that very access to latent meanings which symbolism took for granted. But postmodernism deranges the entire symbolist-modernist economy. In complicity with a work like Derrida's *Of Grammatology*, postmodernism ascribes a sort of transcendental energy to the play of signifiers themselves. And if, for modernism, utopian hopes are spawned by the conflict between word and thing, postmodernism bases the idea of Utopia on a strange new materiality resident in words themselves.*¹²

Die Moderne kommt zu ihrer vollen Entfaltung durch die sich erweiternde Kluft zwischen abstrakter Vernunft¹³ und tatsächlichen Subjekten¹⁴, die von der Lust zur Ent-Leerung angetrieben wird. Die Postmoderne dagegen versucht die Schöpfung in die endliche rohe Materie der Natur zu verwandeln d.h. ihr die existenzielle Last des sterbenden Körpers zu übertragen, ihr den Genuss der Er-Schöpfung zu erlauben. Es ist aber nicht die Wende zu einer Ontologie der Kontingenz, zu der uns Heller aufruft. Es ist eine Dynamik innerhalb der Immanenz/Transzendenz Dialektik, die das emanzipatorische und utopische Potenzial der Immanenz dem der Transzendenz bevorzugt.

¹¹ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

¹² Herman, David J.: *Modernism versus Postmodernism: Towards an Analytic Distinction*. In: Natoli, Joseph and Hutcheon, Linda (Hrsg.) *A Postmodern Reader*. New York: University of New York Press, S. 177.

¹³ In meiner Terminologie: *die Schöpfung*.

¹⁴ In meiner Terminologie: *der Körper*.

Es kann also nicht die Rede über eine Überwindung der Dialektik zum Vorteil der Kontingenz sein, sondern lediglich über eine Überwindung der Schöpfung als schizoider Ödipus. Dieser Komplex (der sich zum Beispiel in der Moderne sowohl in ihrem ausgeprägten Hang zur Transzendenz als auch zur epistemologischen Skepsis davor zeigte) wird in der Postmoderne durch eine Verarmung der Schöpfung überwunden. Eine Verarmung, die zu ihrer materiellen Intensität führt, zum Genuss der Er-Schöpfung.

Gilles Deleuze und Felix Guattari identifizieren in ihrer Abhandlung *Kafka. pur une littérature mineure* eine solche Verarmung als Strategie mittels der Kafka in seinen Werken die Transgression seines Ödipuskomplexes ermöglicht. Verarmung erscheint bei Kafka als Tier-Werdung, die durch Deterritorialisierung der ödipalen Verhältnisse dem Sohn eine Fluchtmöglichkeit gibt, weg aus dem ödipalen Zentrum in die Wüste.¹⁵ Zugleich bedeutet die Tier-Werdung eine Entdeckung der Armut als materielle Intensität, als Kraft der Er-Schöpfung.

*Language stops being representative in order to now move toward its extremities or its limits. The connotation of pain accompanies this metamorphosis, as in the words that become a painful warbling with Gregor, or in Franz's cry single and irrevocable.*¹⁶

Mineure bedeutet in dieser Hinsicht für Deleuze und Guattari zugleich Immanenz, die schöpferische Kraft des Sterbenden, des orgastischen Leidens, des kleinen Todes, der einen Schrei freisetzt, der alles in Intensität, in Er-Schöpfung verwandelt.

Metamorphosis is the contrary of metaphor. There is no longer any proper sense or figurative sense, but only a distribution of states that is part of the range of the word. The thing and other things are no longer anything but intensities overrun by deterritorialized sound or words that are following their line of escape. It is no longer a question of a resemblance between the comportment of an animal and that of a man; it is even less a question of a simple wordplay. There is no longer man or animal,

¹⁵ Deleuze, Gilles u. Guattari, Felix: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 26.

¹⁶ Ebd., S. 23.

*since each deterritorializes the other, in a conjunction of flux, in a continuum of reversible intensities. Instead, it is now a question of a becoming that includes the maximum of difference as a difference of intensity, the crossing of a barrier, a rising or a falling, a bending or an erecting, an accent on the word.*¹⁷

Die postmoderne Schöpfung bedient sich dieses kafkaesken Modells und überwindet seinen schizoiden Ödipuskomplex durch eine *Körper – Werdung*, die das Transzendente der modernen Schöpfung in Immanenz verwandelt, die Lust zur Ent- Leerung in einen Genuss der Er-Schöpfung.

Differenz durch Intensität und nicht durch Dialektik zu ermöglichen: Dies ist die Berufung der Postmoderne und zugleich ihre unerfüllbare Erfüllbarkeit. Denn die Illusion, dass sie eine alternative zur Transzendenz bietet, lässt sie wieder in eine Dialektik, in ein Machtspiel zurückfallen, statt ein Wechsel- und Verwechslungsspiel zu ermöglichen.

Die erfüllte Unerfüllbarkeit der Postmoderne

Die unerfüllbare Erfüllbarkeit der Postmoderne ermöglicht Kritikern wie Terry Eagleton das Projekt der Postmoderne folgendermaßen anzugreifen:

*The whole traditional ideology of representation is in crisis, yet this does not mean that the search for truth is abandoned. Postmodernism, by contrast, commits the apocalyptic error of believing that the discrediting of this particular representational epistemology is the death of truth itself.*¹⁸

Eagleton hat mit dieser Aussage Recht, denn es ist, wie ich schon erläutert habe, der Glaube, dass Transzendenz einfach abgeschafft werden kann, die dem Projekt der Postmoderne seine Unerfüllbarkeit verleiht. Zugleich beweist Eagletons Aussage auch eine für die Kritiker der Postmoderne symptomatische Kurzsichtigkeit, die verhindert, dass sie die Unerfüllbarkeit des postmodernen Projekts anders als die Erfüllbarkeit des modernen Projekts zu verstehen. Denn was Eagleton hier ausdrücken

¹⁷ Ebd., S. 22.

¹⁸ Eagleton, Terry: *Capitalism, Modernism and Postmodernism*. In: *New Left Review*. Nr 152 (Juli-August), S. 70.

will, ist, dass Transzendenz im Endeffekt doch über Immanenz triumphiert.

Was Eagleton, aber auch viele andere Befürworter des Projekts der Postmoderne entgeht, ist, dass der „Sieg“ der Postmoderne genau ihre erfüllte Unerfüllbarkeit ist. Die wahre Kontingenz, der wahre Ausbruch aus der Dialektik ist eine Ontologie des Werdens, die ein freies Wechsel- und Verwechslungsspiel ermöglicht. Die Essenz der Postmoderne steckt in ihrer mephistophelischen, Ungleichgewicht stiftenden Natur, die nur in ihrem paradoxalen Stadium zwischen Geburt und Selbstmord, zwischen Ent-Leerung und Er-Schöpfung zur Geltung kommen kann und niemals in ihrer Vollendung.

Bibliografie:

- Bataille, Georges. *Erotismul*. București: Nemira 1998.
- Blecher, Max: *Întâmplări în irealitatea imediată*. București: Art 2009.
- Deleuze, Gilles u. Guattari, Felix: *Kafka. Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986.
- Deleuze, Gilles u. Guattari, Felix: *Anti-Oedipus – Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press: Minneapolis 1999.
- Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge 1996.
- Eagleton, Terry: *Capitalism, Modernism and Postmodernism*. In: *New Left Review*. Nr. 152 (Juli-August).
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. In: A. Mitscherlich, A. Richards & J. Strachey (Hrsg.): *Sigmund, Freud: Studienausgabe*, Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer 2000.
- Heller, Agnes: *From Hermeneutics in Social Science to a Hermeneutics of Social Science*. In: *Theory and Society*. Nr. 18. 1989.
- Herman, David J.: *Modernism versus Postmodernism: Towards an Analytic Distinction*. In: Natoli, Joseph and Hutcheon, Linda (Hrsg.) *A Postmodern Reader*. New York: University of New York Press.
- Marx, Karl: *Das Kapital*. In: *Marx Engels Werke 23*. Erster Band. Hamburg 1872.

Alexandra Tudor
(Kronstadt)

Natur, Tod und Erotik bei Herta Müller

Nature, Death and Eroticism in Herta Müller's Novels

Abstract: *The portrayal of an event, a feeling or of a thought in an aesthetic manner, may lead to disparagement, belittlement and even false representation. Nevertheless Herta Müller succeeds in describing the gruesome life in a country with a totalitarian regime in an authentic and even absorbing way. This paper aims at analyzing the role that nature, death and erotic elements, as well as their interaction play in her works, in order to show how her representation of life during communism becomes authentic and how the interaction of these three elements set the mood and the framework in her novels.*

Keywords: *Herta Müller, nature, death, eroticism, communism*

Herta Müller wurde 1953 im rumänischen Nitzkydorf geboren, ihre Familie gehörte zur deutschen Minderheit in Rumänien, zu den Schwaben. Der Vater hatte im Zweiten Weltkrieg in der Waffen-SS gedient, die Mutter war wie viele Rumäniendeutsche 1945 in die Sowjetunion deportiert und fünf Jahre in einem Arbeitslager in der heutigen Ukraine interniert worden.

Als Studentin der Germanistik und Rumänistik an der Universität von Temeswar/Timișoara stand Müller Mitte der 1970er Jahre der Aktionsgruppe Banat nahe, einem Kreis junger deutschsprachiger Autoren, die in Opposition zur Diktatur Ceaușescus für Meinungsfreiheit eintraten. Nach Abschluss ihres Studiums arbeitete sie als Übersetzerin in einer Maschinenfabrik, wurde jedoch entlassen, als sie nicht mit der Geheimpolizei zusammenarbeiten und Spitzeldienste leisten wollte. Es folgten Verhöre, Verfolgungen und das Leben in Angst und Ungewissheit.¹

Herta Müllers Gesamtwerk gilt als ein Kampf gegen das totalitäre Regime, gegen provinzielle Unterdrückung und politischen Terror.

¹Carl Hanser Verlag, Zitation von Internet-Quellen:

<http://www.hanser-literaturverlage.de/extras/specials/herta-mueller/herta-mueller-biografie.html>, [08.03.2010].

In ihren Werken herrscht die Angst. Sie ist überall. Baudelaire gab den Ratschlag, darauf zu achten, welche Worte ein Dichter am häufigsten verwendet um ihn und sein Schaffen verstehen zu können.² Bei Herta Müller ist es „Angst“, und dies ganz besonders im Roman *Herztier*:

Weil wir Angst hatten, waren Edgar, Kurt, Georg und ich täglich zusammen. Wir saßen zusammen am Tisch, aber die Angst blieb so einzeln in jedem Kopf, wie wir sie mitbrachten. Wir lachten viel, um sie voreinander zu verstecken. Doch Angst schert aus. Wenn man sein Gesicht beherrscht, schlüpft sie in die Stimme, wenn es gelingt, Gesicht und Stimme wie ein abgestorbenes Stück im Griff zu haben, verlässt sie sogar die Finger. Sie legt sich ausserhalb der Haut hin. Sie liegt frei herum, man sieht sie auf den Gegenständen, die in der Nahe sind.³

Somit verlässt die Angst einen nie. Die Stimmung aus ihren Romanen ist drückend, ernst und einengend. Sie nimmt einem die Luft weg.

Die drückende Atmosphäre wird unter anderem anhand von Naturbeschreibungen übermittelt, die Aussichtslosigkeit durch die fortwährende Präsenz des Todes und der Todesgedanken und die egozentrischen Persönlichkeiten durch eine pervertierte und kalte Erotik.

Durch das Zusammenspiel dieser drei Elemente: Natur, Tod und Erotik schafft es die Autorin, die Leser in die drückende, kalte und aussichtslose Welt des von ihr erlebten und dargestellten totalitären Regimes einzuführen.

Die Gefühle und psychischen Zustände der Gestalten aus Herta Müllers Werken wiederspiegeln sich in der Natur und umgekehrt, die Natur reflektiert diese Gefühle sowie die einzelne und die kollektive Stimmung.

Durch die Beschreibung der vorhandenen Elemente der Natur werden die Gefühle der Angst, Bedrohung und Verfolgung verstärkt herübergebracht:

„Das Wasser drückt“⁴ oder „Die Pappeln sind grüne Messer“⁵, oder „Jede Pflanze sah mir nach“⁶. Man kann die Angst durch die Natur sehen,

² Charles Baudelaire: *Sämtliche Werke und Briefe*. München, 1989. Bd. 5, S. 218.

³ Müller, Herta: *Herztier*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S. 83.

⁴ Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, Rowohlt Verlag, Berlin, 1992, S. 106.

⁵ Ebd., S. 21.

⁶ Müller, Herta: *Herztier*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2009, S. 67.

fühlen und riechen: „Wenn der Himmel vor Dunkelheit noch blutig ist“⁷, oder „Die weissen Blüten riechen schwer, der Duft drückt“⁸, oder „Ackerwinden rochen süß in den Abend, oder war es meine Angst. Jeder Grashalm stach an den Waden.“⁹

Die Elemente aus der Natur werden zu Symbolen. Im Roman *Herztier* zum Beispiel wiederholt sich das Bild der unreifen grünen Pflaumen, die von den Offizieren der Securitate gegessen werden. Die grüne Farbe der Pflaumen symbolisiert die Habgier der Offiziere. Das hemmungslose Verschlingen der Frucht durch die Offiziere entspricht der unerbittlichen Verfolgung der Menschen. Dieses Bild ist eine Allegorie für die von den Offizieren verursachte Ausbeutung. Der Symbolwert des sich wiederholenden Bildes der grünen Pflaumen ist so stark, dass der Titel des Romans ins Englische als „Land der grünen Pflaumen“¹⁰ übersetzt wurde.

In *Der Fuchs war damals schon der Jäger* wiederholt sich das Bild der spitzen Pappel. Sie sind immer präsent und begleiten die Hauptgestalt auf Schritt und Tritt. Sie symbolisieren die Bedrohung und die Gefahr, der man ausgesetzt ist und vor der man nicht fliehen kann. Die symbolischen Bilder dieses Textes sind gewaltig. Das Bild des Fuchses, dessen Schwanz und Beine in der Wohnung der Hauptgestalt von den Securisten immer wieder zerstückelt werden, hat den wahrscheinlich größten Symbolwert der Bedrohung, da man es auch im Titel wiederfinden kann. Aber auch die Pflanzen- und Tiersymbolik stellen ein Hauptmerkmal dar und beherrschen den Roman bis ins kleinste Detail. Blumen und Insekten wechseln mit auffälliger Häufigkeit ab. Blumen eher als Kontrast zum grauen Alltag, Insekten um das Gefühl der Widerlichkeit, erregt vom Leben im Kommunismus, im engeren Sinne von der Unmoralität und Unmenschlichkeit, von Schmutz, Elend und der Armut, zu verdeutlichen. Der Text wurde raffiniert verfasst. Er scheint stellenweise unklar, vernebelt und verwischt zu sein, und somit ist sich der Leser nicht immer sicher, was sich genau zuträgt. Vieles trägt unterbewusste Züge, Traumbilder, Surrealistisches. Diese Erzählart und Erzählperspektive deuten auf eine Flucht vor der Ursache und vor der Wirklichkeit hin. Gedanken und Taten ent-

⁷ Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Berlin: Rowohlt Verlag, 1992, S. 83.

⁸ Ebd., S. 26.

⁹ Müller, Herta: *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, S. 67.

¹⁰ Siehe : *The Land of Green Plums*, Hydra Books, Northwestern University Press, Evanston, 2010; eine Übersetzung aus dem Deutschen von Michael Hoffmann.

ziehen sich der eigenen Kontrolle und des eigenen Bewusstseins, was durchaus verständlich ist, bedenkt man, dass sich die Hauptgestalten in einem Land befinden, wo alle vor Furcht nahe an den Wahnsinn gebracht werden. Einiges bleibt aber hermetisch. Es gibt Bilder, Taten oder Gedanken, die einen so großen Symbolwert haben, dass sie unauflösbar sind und für sich selbst stehen. Durch die Abwechslung von Realität und Surrealität verdeutlicht Herta Müller ein genaueres Bild der eigenen Wahrnehmung des Lebens in der Diktatur.

Vor allem im Roman *Herztier* ist der Tod allgegenwärtig. Lola begeht Selbstmord, wegen der aussichtslosen Lage in die sie geraten ist, der Vater stirbt wegen einer Lebererkrankung, Tereza stirbt an Krebs, Menschen sterben bei dem Fluchtversuch, und die erfolgreiche Flüchtlinge, die als Gegner des Regimes und Verräter angesehen wurden, wie Georg, werden getötet.

Der Tod ist in den meisten Fällen eine Art Erlösung aber auch ein Risiko, dass man in Kauf nimmt. Der Vater trinkt sich zu Tode. Tereza starb, weil sie sich weigert die „Nuss“¹¹ kontrollieren und sich somit behandeln zu lassen, bis es zu spät war. Wegen ihres brennenden Wunsches zu flüchten nehmen die Menschen die Möglichkeit, dass sie sterben werden in Kauf. Es lohnt sich, weil sowohl die erfolgreiche Flucht, wie auch der Tod Auswege für sie repräsentieren. Georg erreicht sein Ziel, er wandert aus, doch auch dort folgt ihm die Gefahr, er wird von den Offizieren der Securitate getötet. Die singende Großmutter flüchtet schon in ihre Verrücktheit und findet die Erlösung im Tod. Die Hauptgestalt möchte sehr gern der Securitate Lolas Tod zuschreiben, doch es handelt sich um Selbstmord. Lola entscheidet, dass sie nur durch Selbstmord ihrer hoffnungslosen und ausweglosen Situation entkommen kann.

Natur und Tod stehen bei Herta Müller aber in Verbindung zu einander. Als bei der Hauptgestalt die Selbstmordgedanken eintreten, entschließt sie sich, diesen in der Natur zu begehen. Sie will entweder vom fünften Stock springen oder sich im Fluss ertränken. Sie entscheidet sich jedoch dagegen: „Doch über dem Kopf war der Himmel zu nahe. Sowie nachher am Fluss das Wasser zu nahe war.“¹²

¹¹ Müller, Herta: *Herztier*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, S. 220.

¹² Ebd., S. 111.

Die Natur kann bei der Flucht entweder ein Komplize sein oder sie kann einen in den Tod treiben: „Er setzte auf Nebel. Andere setzten auf Wind, Nacht und Sonne.“¹³

Bei Herta Müller entstehen Gefühle der Liebe bloß in zwischenmenschlichen Beziehungen wie Freundschaft. Doch auch in den Freundschaften erscheint der Verrat. In beiden Romanen handelt es sich um den Verrat der besten Freundin gegenüber der Hauptgestalt.

Mittels der Erotik, neben dem Tod und der Natur wird das Bild einer totalitären Gesellschaft vollständig geschaffen. Die Menschen werden als von Trieben beherrscht, präsentiert. Ihr Ziel ist es diese Triebe zu befriedigen. Die Männer werden oft als gierig dargestellt. Der Liebesakt wird in Eile vollzogen. Er ist oft Mittel zum Zweck und etwas, das die Frauen über sich ergehen lassen.

Die Gesellschaft verurteilt die Unkeuschheit, nicht desto trotz findet sich das Motiv des Fremdgehens in zahlreichen Werken von Herta Müller wieder. Paradoxerweise werden die Unenthaltssamen und die Fremdgänger stark von der Gesellschaft verurteilt, aber es ist die Gesellschaft, die einen zur Unenthaltssamkeit und zum Fremdgehen führt. Es handelt sich um eine Flucht vor der Realität der Diktatur. Diese Flucht ist jedoch nicht erfolgreich, sie ist nicht zufriedenstellend. Die meisten körperlichen Beziehungen führen zu Unheil, statt zur Erfüllung. „*Es kam wie es kommen musste, ich habe mit ihm geschlafen.*“¹⁴ Sie sind Kompromisse, ein Zeichen von Unmoralität. Wie im Fall der Fabrikarbeiterninnen aus *Der Fuchs war damals schon der Jäger*, die mit dem Wachmann schlafen mussten, um ungehindert stehlen zu können. Ein anderes Beispiel ist die Schneiderin aus *Herztier*, die mit dem Zöllner auf einen Kompromis eingeht: „Um ihn loszuwerden, habe ich mit dem Zöllner angebandelt. Aber auch aus geschäftlichen Gründen, sagte die Schneiderin.“¹⁵

Betrunkene, die nach Frauen gelüsten, Autoritätsfiguren, die ihre Macht ausnutzen und Frauen, die durch fast lächerliche Mittel die Männer an sich binden wollen, bringen die Mentalität der damaligen Zeit zum Vorschein. Die beschriebenen erotischen Szenen erwecken in den Lesern ein Gefühl von Kälte und sogar von Ekel.

¹³ Ebd., S. 171.

¹⁴ Ebd., S. 149.

¹⁵ Ebd., S. 149.

„Er trug in den Augen die Dunkelheit der Stadt. Und die Gier eines mageren Hundes“¹⁶ oder „Er keuchte und fasste Tereza an die Brüste. Sie stieß ihn hinaus“¹⁷ oder

Ein dicker Mann mit roten Backen zog die Kellnerin auf seinen Schoß. Sie lachte. Ein zahnloser tauschte sein Würstchen in den Senf und steckte es der Kellnerin in den Mund. Sie biß und wischte sich kauend mit dem nackten Arm den Senf vom Kinn. Wie diese Männer gierten, wie sie zwischen den Schichten außerhalb des Hauses nach liebe schnappten und sie schon verhöhnten.¹⁸

Auch in diesem Bereich muss man sich verstecken. Der Liebesakt wird in der Natur vollzogen: im Wald, im Park, auf dem Feld oder in der versteckten Ecke eines Büros. Die Dunkelheit begleitet einen auf Schritt und Tritt, wie auch das Gefühl des Beobachtetwerdens und der Verurteilung. Man versucht sich zu verstecken, doch jemand kriegt immer etwas mit, ganz gleich ob es ein Mitarbeiter, ein Nachbar oder ein Mitglied der Securitate ist. Somit kann man verstehen, dass in einer Diktatur Glück und Liebe, reine und erfüllende Gefühle keinen Platz haben.

Wenn man an Herta Müllers Schreibstil denkt und an die Art, wie sie ein Erlebnis wiedergibt, fallen einem sofort die Worte Adornos ein. Er sagte: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“¹⁹. Damit meinte er, dass durch die – für die Literatur im Allgemeinen und das Gedicht im Besonderen – geforderte Ästhetisierung eines Geschehens, eines Gefühls, eines Gedankens, einer Weltanschauung usw. im Falle des Holocausts eine Verfälschung und Verharmlosung der grauenhaften Ereignisse bewirkt werden kann. Die Bücher Herta Müllers über das Leben im totalitären Regime lassen alles authentisch erscheinen. Sie benutzt Formeln, die nicht das Konventionelle wiedergeben. Zum Beispiel benutzt sie nicht Wörter wie „Herz“, „Seele“, „Mut“, sondern die metaphorische Formel „Herztier“. Sie benützt Symbole um die Echtheit ihrer Erlebnisse zu suggerieren. In *Herztier* gibt es keine Chronologie, keine Ord-

¹⁶ Ebd., S. 20.

¹⁷ Ebd., S. 188.

¹⁸ Ebd., S. 210-211.

¹⁹ Adorno, Theodor: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin-Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 342.

nung der Geschehnisse und so wird das Chaos der Gesellschaft ausgedrückt. Im Roman *Der Fuchs war damals schon der Jäger* findet eine postmoderne Zerstückelung des Erzählfadens statt, Rück- und Vorgriffe wechseln mit Innen- und Außenschau ab. Die Wirkung dieses Buches geht nicht von der Handlung selbst aus, sondern davon, wie sie erzählt wird. Ein erdrückendes Bild jagt das nächste. Es gibt einem den Eindruck, alles bestehe aus einzelnen Bildern.

Der künstlerische Gehalt zeigt sich bei der Autorin, laut dem Vertreter der Schwedischen Akademie, vor allem in der „Verdichtung der Poesie und Sachlichkeit der Prosa“²⁰. So werden die Elemente aus der Natur verdichtet vermittelt. Sie werden zu Symbolen und zu Verstärkungen von Gefühlen.

Während die Natur subjektiv beschrieben wird, mit zahlreichen Stilmitteln, wie Metaphern, Personifizierungen und Epitheta, werden Tod und Erotik objektiv dargestellt. Vor allem im Falle der Erotik werden Gefühle oft nicht miteinbezogen. Liebe und Erfüllung werden als illusorisch, als Utopien angesehen, somit dient die sachliche Herangehensweise der Autorin, der Erschaffung einer realistischen Denkweise ihrer Gestalten. Wenn das Leben in der Diktatur, geprägt von Verhören, Verfolgungen und Demütigungen einen nicht richtig durchatmen lässt, dann wird es einen wohl erst recht nicht träumen und hoffen lassen. Die Angst verdrängt alle anderen Gefühle. Natur, Tod und Erotik hängen bei Herta Müller eng mit einander zusammen. Durch die Präsenz dieser drei Elemente und durch ihr Zusammenwirken wird das drückende Leben im Kommunismus realistisch und hautnah dargestellt.

Der Tod erschafft die Angst, den Verfall, die Trauer. Er ist allgegenwärtig. Durch die Beschreibung von Elementen der Natur ganz gleich, ob es sich um Blätter, Wege, Parks, Gerüche oder anderes handelt, wird das Ausmaß dieser Gefühle präsentiert. Durch die Natur wird die Seelenlage zum Vorschein gebracht und durch die Erotik wird man in die harte, einsame und strenge Welt eingeführt. So wird das Lesen über das Leben in der Diktatur aus der Perspektive Herta Müllers zu einer Form des Miterlebens.

²⁰ <http://www.stern.de/kultur/buecher/literaturnobelpreis-fuer-herta-mueller-sie-wollte-doch-immer-etwas-erreichen-1513482.html>.

Bibliografie:

Adorno, Theodor: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin-Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 5. München 1989.

Müller, Herta: *Der Fuchs war damals schon der Jäger*. Berlin: Rowohlt Verlag, 1992.

Müller, Herta: *Herztier*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.

Internetquellen:

<http://www.hanser-literaturverlage.de/extras/specials/herta-mueller/herta-mueller-biografie.html>, [08.03.2010].

<http://www.stern.de/kultur/buecher/literaturnobelpreis-fuer-herta-mueller-sie-wollte-doch-immer-etwas-erreichen-1513482.html> [21.03.2010].

Alexandra Greavu
(Kronstadt)

**Todestrieb und Erotik in einigen Prosatexten von
Carmen Elisabeth Puchianu**

***Lethal and Erotic Drive in Some Narratives by
Carmen Elisabeth Puchianu***

Abstract: *The present paper analyzes the relationship between Eros and Thanatos in two narratives by Carmen Elisabeth Puchianu, Die Lichtung and Der Pater. According to Georges Batailles' thesis life and death make up one entity and death represents continuity, whereas life as such is just one part of the human existence. His idea serves as a guideline for our analysis. The thesis is exemplified by means of the above mentioned narratives.*

Keywords: *eroticism, thanatos, continuity, discontinuity, conventions.*

Der Tod, der unvermeidliche Unbekannte, zusammen mit der Existenz des Erotischen stellen die zwei großen Kräfte im menschlichen Dasein dar, zwischen denen der unwissende, verängstigte aber neugierige Mensch schwankt. Dieses Thema des existentiellen Paares, das aus zwei anscheinend diametral entgegengesetzten Zuständen gebildet ist, hat die Gedanken und Schriften der Philosophen und Dichter in allen Zeiten fasziniert. Die Einzelgänger, denen in Carmen Elisabeth Puchianus Geschichten bizarre, wenn nicht sogar groteske Ereignisse zustoßen, finden sich diesen zwei Mächten unmittelbar gegenübergestellt.

Der Bann des Verführerischen, der die Protagonisten heimsucht, um das Geschehen auf das Unausweichliche vorzubereiten, das Spiel des Erotischen und des Todestriebs soll anhand der Erzählungen *Die Lichtung*¹ und *Der Pater*² untersucht werden.

Bevor wir jedoch die Erzählungen analysieren, müssen wir uns der genauen Beziehung zwischen Todestrieb und dessen Gegensatz bewusst werden.

¹ Vgl. Puchianu, Carmen: *Amsel – schwarzer Vogel*. München: Lagrev 1995, S. 49-59.

² Vgl. Puchianu, Carmen: *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*. Kronstadt: Aldus 1998, S. 29-40.

Das unerbittliche Ende jedes Lebens, die Gewalt mit der jedes Dasein dem Nichts verfällt und das Unbekannte, das unmittelbar folgen wird, flößt den Menschen Angst ein. Das Erotische hingegen verspricht Leben und eine gewisse Unsterblichkeit in dem Sinn, dass der Mensch durch seine Nachkommen nie in Vergessenheit geraten wird.

Im Sinne der von Freud geäußerten Meinung, dass „das Ziel alles Lebens der Tod (sei) und zurückgreifend, das Leblose früher da als das Lebende (sei)“³, erschließt Georges Bataille, dass das von uns bekannte menschliche Dasein und der Tod ein einheitliches Ganzes darstellt, wobei der Tod die Kontinuität verkörpert, während das Leben nur Teil dieser existenziellen Bahn ist. Diese Abgrenzung bestimmt die von Bataille benannte Diskontinuität des menschlichen Lebens, wobei das Erotische nicht nur die lebensspendende Gewalt ist, es stellt auch eine Brücke zwischen dem vergänglichen Dasein und der Kontinuität her.

In Batailles Sicht unterliegen der Diskontinuität nicht nur die Barriere, die sie vom Tod abgrenzen, sondern sie verspricht auch zahlreiche Konventionen und Einschränkungen innerhalb des Lebens, die sich auf die Welt der Menschen beziehen. Zivilisation, Selbstdisziplin sowie auch das Zurückhalten der natürlichen Reize sind, unter anderem, Schranken, die den Menschen an das vergängliche Dasein binden. Batailles Ansicht nach sind diese Verbote vom Menschen aufgestellt worden, um ihm als Schutz vor seiner sichtbaren Vergänglichkeit zu dienen. Er heftet sich an die Existenz, die er wahrnehmen kann und fürchtet die gewalttätige Macht, die ihn vom Leben wegrißt.⁴

Jedoch widersetzen sich die natürlichen Reize des Menschen dieser Abgrenzungen, so dass oft Schranken durchbrochen werden. Diese konventionswidrige Tendenz zum Chaotischen ist in Wirklichkeit nichts anderes als die natürliche Neigung des Menschen zur Kontinuität, die im Laufe des abgegrenzten Daseins vom Erotischen repräsentiert wird. Das Erotische ist also die angeborene Einstellung sich gegen die Konventionen aufzulehnen, wobei der Mensch einen ekstatischen Zustand verfolgt, der ihn näher an die Kontinuität bringt. Gleichzeitig versichert die Erotik eine andauernde Existenz in der abgegrenzten Welt der Menschen, die auch

³ Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 26.

⁴ Bataille, Geroges: *Erotismul*, S. 34.

nach dem Tod des Individuums anhält. Und doch ist dies bloß eine Scheinkontinuität, die letztendlich dem Tode verfallen wird.

Also verkörpert die Erotik einerseits den Lebenstrieb des Menschen und andererseits erreicht der Mensch im Höhepunkt des erotischen Aktes einen todesähnlichen Zustand, wo er der Ekstase der Kontinuität verfällt. Dem Tod gegenüber zeigt das Individuum eine entsetzte Zurückhaltung, jedoch manifestiert es gleichzeitig eine gewisse Anziehung der Kontinuität gegenüber, indem es seinen natürlichen Reizen und Lüsten verfällt und die aufgestellten Barrieren durchbricht.

Wie auch Schiller erkennt, handelt es sich um „eine allgemeine Erscheinung in unsrer Natur, dass uns das Traurige, das Schreckliche, das Schauerhafte selbst, mit unwiderstehlichem Zauber an sich lockt, dass wir uns von Auftritten des Jammers, des Entsetzens mit gleichen Kräften weggestoßen und wieder angezogen fühlen.“⁵

Die genannten Erkenntnisse über die Verbindung zwischen den existenziellen Maximen, dem Eros und dem Thanatos und über der zum Teil paradoxen Einstellung des Menschen gegenüber dem Tod, gewähren uns einen tiefgründigeren Einblick in der von Puchianu geschaffene Welt zurückgezogener Frauen und Männer.⁶

Die Lichtung, die dreiteilige Erzählung aus dem 1995 in München veröffentlichten Band *Amsel - schwarzer Vogel* hat als Kernstück das groteske Zusammenstoßen zwischen erotischer Ekstase und unerwartetem Tod, der wie aus den Tiefen der Wälder angelockt die Protagonistin heimsucht. Jedoch bleibt in diesem Fall die Hauptdarstellerin der Erzählung selber vom Tod verschont.

Symbolisch tritt der Tod schon am Anfang der Erzählung auf, wo das Verwelken des Philodendronblattes finstere Geschehnisse ankündigt.

Sechs Blätter hatte die Pflanze über den Winter getrieben und während sie nun ein siebtes anzusetzen schien, musste wohl dem inneren Gleichgewicht wegen das fatale Bedürfnis aufgekommen sein, eines der vorhandenen Blätter abzustoßen.⁷

⁵ Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*, S. 123.

⁶ Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Begräbnisgänger – Geschichten*, Klappentext.

⁷ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 49.

Neben der Todesahnung deutet das Verwelken der Pflanze auf den Lebenszyklus; Das Alte ist dem Tode geweiht um von einer neuen Existenz ersetzt zu werden, dessen Überleben jedoch auch nur kurzzeitig ist.

Sich in die Einsamkeit der Wälder zurückziehend, umgibt die Protagonistin die verführerische Anwesenheit des Lebenstriebes, der sich mit dem Beginn des Frühlings in der Natur ausbreitet. Sie wird selber von diesem überwältigenden Trieb ergriffen, wobei sie sich in der sicheren Verborgenheit der Lichtung von jedwelchen Zurückhaltungen befreit und der Euphorie des erotischen Aktes verfällt.

Sie roch das Wesen und spürte es in ihrem Innern dunkel aufwallen, es krampfte sich in ihrem Unterleib und ward zum stummen Schrei nach Einigung und Vermischung mit dem Wesen der Welt.⁸

Noch im ekstatischen Zustand beginnt die Protagonistin die Gegenwart des Todes zu spüren. „Der süßliche Ruch von Wesung und Verwesung“⁹ umgibt ihre Sinne und eine stärkere, abstoßende Anwesenheit beginnt sich zu ihr durchzudrängen. Sobald sie sich des Verfaulens bewusst wird, kehrt die Protagonistin zu ihrer abgegrenzten Realität zurück und die Zufriedenheit mit der sie der Kontinuität entgegenblickte schwindet, um von den Schranken ihres Daseins ersetzt zu werden. „Angst bemächtigte sich ihrer. Denn ihr war, als stünde der Tod in ihrer Nähe.“¹⁰

Wie von ihrem Lebenstrieb angezogen „blühte der Tod frühlinghaft mitten auf der Lichtung.“¹¹ Die Lehrerin, beängstigt und angeekelt, entdeckt die verfaulten Überreste ihres vermissten Schülers. Sie nimmt die gewöhnliche Zurückhaltung dem Tod gegenüber an, fürchtet die brutale Macht, die das Dasein mühelos beendet und ignoriert die Freiheit, die sich durch das Abschaffen der Konventionen anbietet.

Der natürliche Lauf des Lebenszyklus ist unterbrochen. Nach dem erotischen Ausbruch geht das Geschehen in ein kurzeitiges Erstarren über, das die Wahrnehmung des Todes einleitet. Nicht nur dass die Präsenz des Verstorbenen das sinnliche Entfalten des Lebens zerstört, sie entzieht das jüngere Wesen aus der Welt, um es als Erinnerung an die

⁸ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 51.

⁹ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

¹⁰ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

¹¹ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

unvermeintliche Kontinuität im Rausch des Lebens heraufzubeschwören und verleiht der Protagonistin die Rolle der Überlebenden. Die Schriftstellerin selber scheint sich gegen die Ungerechtigkeit der Geschehnisse auflehnen zu wollen, so dass der Tod am Ende des ersten Teils der Erzählung selber mit Hilfe ironischer Wortspiele verurteilt wird. „Und sie, die Lehrerin, hatte dem Tod ins Gesicht getreten.“¹²

Im zweiten Teil wird auf die Vorgeschichte des grotesken Fundes zurückgegriffen. Wie auch G. Bataille bemerkt, verbirgt sich der Grund aller Konflikte der Menschen im Bewusstsein. Der Mensch verinnerlicht seine Wut, seine Angst und seinen Schmerz; Bataille schlussfolgert, dass die Herkunft der Gewalt sich in diesen stark negativen Gefühlen verbirgt. Er fügt hinzu, dass sowohl der Tod, als auch das Erotische, Formen der Gewalt darstellen, da beide aus dem Überschreiten der ordnungsnotwendigen Einschränkungen und Konventionen hervorgehen.¹³ Der Einfluss negativer Kräfte kann also zum Übergang in die Kontinuität führen.

In diesem Fall handelt es sich um die Wut und den Schmerz, die ein Schüler der „kauzigen“ Lehrerin empfindet¹⁴, und die auf den Tod seiner Großmutter zurückzuführen sind. Der „stille, verschlossene“¹⁵ Junge folgt seinem Drang der Familie und seiner Umwelt zu entfliehen, nachdem seine Großmutter, die einzige Person mit der er eine Verbindung empfunden hatte, gestorben war.

Durch den Verlust der einzigen emotionellen Verbindung, die ihm eine gewisse Freiheit verschaffte, fühlt sich der Junge eingegrenzt und entschließt sich gegen die Regeln und Normen zu verstoßen und diesen Eingrenzungen zu entfliehen. Er richtet sich nach den Geschichten seiner Großmutter und „dachte an die tapferen, wenn auch etwas einfältigen Märchenburschen, die immer ihr Glück zu finden imstande gewesen, und meinte, es ihnen gleichzutun zu können.“¹⁶ Wie auch Bataille bemerkt, verspürt der Mensch eine große Freude bei dem unauffälligen Deuten des gefährdeten Daseins, das jedoch keine wirkliche Gefahr beinhaltet, beim Erleben der Abenteuer eines anderen. Das ist wiederum mit der natürli-

¹² Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

¹³ Bataille, Georges: *Erotismus*, S. 45.

¹⁴ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 50.

¹⁵ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

¹⁶ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 55.

chen Tendenz des Menschen verbunden, die gewöhnlichen Einschränkungen zu durchbrechen, also sich der Kontinuität zu nähern.¹⁷

Diese Tendenz erklärt den Leichtsinn des Jungen, der ihn dazu getrieben hat unvorbereitet in die Berge zu fliehen, wobei die Verlockung dadurch verstärkt wird, dass außer einem Abenteuer noch das mögliche Wiedersehen mit der Großmutter erwarten könnte, so dass die Versuchung des Überschreitens der Interdiktionen noch stärker wird.

Beim realen Auftreten der Lebensgefährdung reagiert er zuerst beängstigt und spürt den Drang das eingeschränkte Leben wieder aufzunehmen. Er beginnt aber die von ihm gesuchte Freiheit in dem unendlichen Nichts zu erblicken:

Dunkel klang sie und kam aus dem Verborgenen, kam aus gläsern eisigen Gefilden und versprach Linderung, versprach Ruhe und endlose Heiterkeit, und ihm schien, als erzähle erneut die Großmutter eine ungekannte Geschichte.¹⁸

Er überlässt sich der brutalen Gewalt des Todes, dessen Verführung er nicht widerstehen konnte. Also handelt es sich im zweiten Teil der Erzählung um die überragende Herrschaft der natürlichen Reize und Nöte, die sich im Wesen des Jungen entfaltet haben, die auch zu der überwältigenden Wirkung beigetragen haben, die der schauerhafte Fund auf die Lehrerin und beim nachfolgenden Begräbnis auf die Trauernden hat.

Im letzten Teil der Erzählung wird durch das entfremdende Verfahren des Begräbnisses besonders auf die Interdiktionen und Einschränkungen der Diskontinuität eingegangen.

Nun kauerten sie in Demut vor dem Unbegreiflichen, und jener stille, zurückgezogene Junge, über den man nichts wusste, außer seinem Namen, must ihnen plötzlich zum Helden geworden, denn sie bewunderten seinen Mut und fürchteten sich zugleich davor. Und plötzlich schien die Lockung sehr groß.¹⁹

¹⁷ Bataille, Georges: *Erotismus*, S. 87.

¹⁸ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 56.

¹⁹ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 58.

Das Paradoxe an der menschlichen Einstellung dem Tod gegenüber wird von der Lehrerin durch ihre Beobachtungen aufgegriffen. Die Furcht vor dem „Unbegreiflichen“²⁰ wirkt auf die trauernden Schüler ebenso wie die unkontrollierbare Neugier und Verlockung des Unbekannten.

Mit dem Beginn der Predigt jedoch wird der Verlockung die konventionelle Eingliederung entgegengestellt. Folglich, wird die Meinung Batailles tadellos veranschaulicht, wonach der Mensch sich vor der Vergänglichkeit schützen wird, indem er die rigorosen Konventionen der Einschränkung aufstellt.

Vorwürfe und Mahnungen werden im Namen des Toten geäußert, die tödliche Versuchung wird erbarmungslos verurteilt, das Gefühl einer verstärkten Verachtung wird den empfindsamen Zuhörern gesendet, um die Abgrenzung der ephemeren Existenz zu verstärken.

Diese Eingliederung des Verstorbenen greift die im Tod errungene Freiheit des Jungen an, also wiederum eine Einschränkung seines Daseins, die im Bewusstsein der Überlebenden den Sinn seiner Flucht aufhebt. Dadurch erklärt sich letztendlich das Verhalten der Lehrerin, die sich gegen diese Konventionen die gegen die existentiellen Normen der Kontinuität verstoßen, auflehnt. Sie kehrt zu der Lichtung zurück, „wo sich ihr Wesung und Verwesung zugleich offenbart hatten, wo sie dem Toten sagen konnte, er habe richtig gehandelt.“²¹

Die Erzählung wird schließlich mit dem erneuten Aufgreifen des Motivs des Lebenszyklus aufgerundet, wo der Philodendron ein neues Blatt ansetzt und somit den unaufhaltsamen Lebenslauf symbolisiert, aber zugleich auch auf das erfolgreiche Erlangen der Kontinuität hindeutet.

Wenn in *Die Lichtung* die Wirkung des Übergangs in die Kontinuität auf die Menschen veranschaulicht wird, so verfolgen wir in *Der Pater* das sich in stetigem Wachstum entfaltende Erotische, das in vollkommener sexueller Ekstase kulminiert.

Die Person des Paters, Rektor Johannes De Roma, ein loyaler Nachfolger der katholischen Abstinenz, präsentiert sich als hochgeschätzt in seiner isolierten, fast sterilen Umgebung. Jedoch verrät seine äußerliche Erscheinung dass er nicht für die Abstinenz, die seine Position verlangt, geschaffen ist:

²⁰ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 58.

²¹ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 59.

Man wollte sogar meinen, einen weltlichen Zug an ihm erkennen zu können.[...] Der Mund war es nun wieder, der den weltlichen Blick des Paters noch mehr zur Geltung brachte. Überaus sinnlich wölbte sich die Unterlippe über dem Kinn und warf einen kleinen Schatten auf eine Vertiefung, in der auch jetzt noch weicher Flaum nistete. Die Oberlippe lag weich auf, so daß man glaubte, die Zähne des Paters hindurchschimmern zu sehen, obschon er den Mund geschlossen hielt. Es zuckte oft um seine Lippen, als würde ihm die Welt ein stetes Lächeln entlocken, das er aber zu unterdrücken wußte. Seine Wangen waren glatt rasiert, doch verriet ihre dunkle Tönung einen starken Bartwuchs. Kurzum, man wäre in weltlich weiblichen Kreisen dazu geneigt gewesen, den Pater als einen äußerst attraktiven Mann zu bezeichnen.²²

Ungeachtet seiner natürlichen Kompatibilität mit dem Erotischen, fügt sich der Pater in die Eingrenzungen des kirchlichen Dienstes. In diesem Sinne bemerkt Bataille die Tendenz des Menschen sich der konstruktiven physischen und vor allem geistigen Arbeit hinzugeben, um sich somit der natürlichen Trieben und der daraus resultierenden Gewalt zu entziehen.²³ Die Einschränkung wirkt somit doppelt auf den Pater aus, dessen wahrer Charakter von Grunde auf seiner momentanen Lebensart entgegengesetzt ist.

Mit dem unerwarteten Auftritt der Gastlehrerin beginnen diskrete Gesten und sündige Empfindungen die Schranken der Abstinenz zu durchbrechen. Die erotische Spannung beginnt langsam in sein Wesen in Besitz zu nehmen, obwohl der Pater diese Spannung missachten will. Der dadurch dargestellte Aufbau der erotischen Spannung wird auch durch zunehmende Kopfschmerzen angedeutet, die erst mit der Ankunft der Frau angefangen haben. Also verraten die Schmerzen Konventionsbrüche, die den Weg zur Kontinuität langsam öffnen. Diese Kontinuität wird sich möglicherweise durch das Erotische verwirklichen, aber kann auch die Gestalt des Todes annehmen, sowie auch die Natur anzudeuten scheint:

Ein lauer, lauter Föhnwind wehte und kündete Schnee. Der Pater spürte den Wind als lästigen Druck auf den Schläfen. [...] In seinen Schläfen pochte übermütiger Föhn. [...] Der Föhn hatte das Seinige getan. Der

²² Puchianu, C. E.: *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, S. 31.

²³ Bataille, G: *Erotismus*, S. 44.

Himmel hing als schweres Gewölk über dem Schulgebäude und dem angrenzenden Wald. Schneeeruch lag in der Luft.²⁴

Ein Wetterumschwung naht und sowie die Natur dem Tod geweiht ist, so wird auch der Pater sterben müssen, sobald das vom Föhn Angekündigte eingetreten ist.

Man erkennt, dass auf den Pater mehrere Elemente einwirken, so dass sein Übergang in die Kontinuität fast unvermeidlich zu sein scheint. Die angeborene Tendenz sich der Konventionen und der sterilen Einschränkungen zu widersetzen wird von seiner attraktiven Erscheinung und dem Auftreten der Gastlehrerin nur noch verstärkt, da er sich von ihr angezogen fühlt, jedoch dies nicht wahrnehmen will.

Der Mensch in seiner begrenzten Form ist von anderen Individuen abgeschnitten. Erotische Triebe stellen jedoch eine Verbindung her, so dass die begrenzte Natur des Menschen angegriffen wird und er der Kontinuität näher kommt. So kann ein Individuum mit einseitigen Gefühlen sich des Ephemeren unbewusst entziehen.²⁵

Die Verbindung wird also unaufhaltsam hergestellt, wobei der Druck auf die Barrieren, die um den Pater gebaut sind durch das Verhalten der jungen Frau vergrößert wird. Die Empörung, die der Pater spürt, wann immer sie sich unregelmäßig verhalten, ist der Angst vor dem Tod ähnlich, da in beiden Fällen Faszination und eine unerklärliche Anziehung existiert.

Jedoch verschweigt Johannes De Roma diese Empörtheit vor den restlichen Kollegen. Er kann sich seine Gefühle und sein kurioses Benehmen nicht erklären, brandmarkt sie als sündig und weigert sich, irgend jemandem seine wahren Emotionen zu verraten, besonders der Gestalt, die ihn in ihren sündigen Bann gelockt hat.

George Bataille bemerkt, dass dem Menschen die wahre Natur seiner Erfahrungen meistens entfällt.²⁶ Wenn diesen die falsche Bedeutung zugesprochen wird, macht er nichts anders als sie stärker zu ignorieren. Der eigentliche Sinn der verborgenen, intimen Erfahrungen wird keine klare Form im Bewusstsein des Menschen annehmen, jedoch ist es dem Be-

²⁴ Puchianu, C. E.: *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, S. 33-38.

²⁵ Bataille, G: *Erotismul*, S. 101.

²⁶ Bataille, G: *Erotismul*, S. 207.

wusst sein möglich das, was das Sein grundsätzlich abstößt, abzugrenzen, so dass die intimen Erfahrungen als Sünden aufgenommen werden.

Bataille beschreibt eine teilweise paradoxe Beziehung zwischen der kirchlichen Mentalität und dem Erotismus. Er bezieht sich auf das sogenannte kirchliche Grundprinzip²⁷ um das Konzept der Sünde folgendermaßen zu definieren. Ein Mönch erkennt in der Sünde den Zustand, der ihm das Leben nach dem Tod rauben kann. Statt im Erotischen die Brücke zur der Kontinuität zu erkennen, vertieft der Mönch sich in die selbst auferlegten Interdiktionen, er verweigert sich dem Lebenstrieb und fürchtet die Konventionsbrüche, aber gleichzeitig erkennt er die Kontinuität im Tod, der eigentlich den größten Bruch aus der Diskontinuität darstellt. Also fasst der Mönch den Lebenstrieb als destruktive Gewalt und den Tod als ewiges Leben auf. Das Erotische, der Lebenstrieb, der die grundlegenden Bedürfnisse des Menschen befriedigt, stellt also das Dämonische und Böse im Leben dar.²⁸

Der Pater verfällt der Sünde, nachdem die erotische Spannung ihren Höhepunkt erreicht. Es gelingt ihm der eigentlichen Verführung zu widerstehen, aber nachdem das Objekt seiner Begierde verschwunden ist, verfällt er der Spannung und der körperlichen Gier. Die mentalen Schranken, die er seinen natürlichen Trieben auferlegt, brechen durch und überwältigen sein rigides, gezügeltes Bewusstsein. Das Erotische dominiert ihn vollkommen, so dass er bei dem kleinsten Reiz zusammenbricht. Das Erotische deckt die Seiten des menschlichen Seins auf, welche im nachhinein Schande, Abscheu und sogar Ekel gegenüber dem eigenen Selbst hervorbringen. Gefühle, Verhaltensweisen und der menschliche Körper sind verabscheuungswürdig, da sie aus den selbst auferlegten Grenzen ausgebrochen sind.

Den Pater ekelte. Das Unterste kehrte sich ihm zu oberst. Grünlich erbrach er ein wenig Galle. Er erhob sich mit Mühe und wankte zum Fenster, öffnete es und sah Schnee in dichten, undurchdringlichen Schwaden fallen. Es mußte schon lange geschneit haben, denn viel Schnee lag bereits auf der Erde.

Das also hatte der Föhn angekündigt, dachte der Mann.²⁹

²⁷ „*Spre a trăi viața divină, trebuie să mori*“, Bataille, G.: *Erotismul*, S. 226.

²⁸ Bataille, G.: *Erotismul*, S. 226-228.

²⁹ Puchianu, C. E.: *Der Ameisenbauern und andere Geschichten*, S. 40.

Der Pater durchbricht seine Schranken und entfernt sich vom Vergänglichen. Die Wut und Schande verformen sich zu einer neuen Form der Kontinuität, nachdem er dem Erotischen ausgeliefert wurde. Sein Übergang ist unwiderruflich, so dass er sich seinem Ekel nicht entziehen kann. Die erotische Spannung, die sich angesammelt hat, wird von der Wut und der Schande ersetzt, wobei sein neu entdeckter Lebenstrieb zusammen mit seinem Aussehen den Übergang ins Nichts anzieht. Die letzten Gedanken enthalten offenbar die Doppeldeutigkeit des Übergangs von der Unruhe zum wahrhaftigen Tod, die sowohl die Natur als auch der Pater durchlebt haben. Der weiße Tod lockt ihn aus der sterilen Umgebung, da er zum eingeschränkten Dasein nicht wiederkehren kann, und der Pater stürzt sich ohne Zurückhaltung in den Tod.

Der Pater konnte den plötzlichen Drang jener tobenden Stille des Schnees nicht bezwingen. Etwas lockte ihn gewaltig und er trat vor die Tür, ging barfußig und bloß und völlig erschlaft den Gang entlang, danach die Treppen hinunter ins Erdgeschoß, verließ das Gebäude ungehen und suchte das Weite im Schnee.

Immer tiefer wühlte er sich in das Weiß, bis er bäuchlings in der Grube lag und seine ekle Schlafheit nicht mehr sehen mußte.³⁰

Puchianu setzt sich mit den zwei großen Tabuthemen, dem Erotischen und dem Tod auseinander. Sie entnimmt Szenen aus dem Menschenleben und verfolgt den Rausch der zwei existentiellen Extreme, die stetig ineinander übergehen und die entfremdeten Gestalten ohne Vorwarnung überfallen. Die Verlegenheit dieser Figuren schildert in einem leicht ironischen Ton die Art, in der sie mit dem Leben und dem Tod umgehen. So befasst sich Puchianu mit den Schranken des Daseins, um vielleicht selber einige Schranken zu durchbrechen und der Kontinuität selber ins Gesicht zu starren. Jedoch wird sie es nicht nur bei neutrale Beobachtungen belassen, sondern behilft sich einer zynischen Gestaltung der Interdiktionen und um dem „Tod ins Gesicht zu treten.“³¹

³⁰ Puchianu, C. E.: *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, S. 40.

³¹ Puchianu, C. E.: *Amsel – schwarzer Vogel*, S. 52.

Bibliografie:

Bataille, Georges: *Erotismul*. București: Nemira 1997.

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag GmbH 1921 (gutenberg.de February 28, 2009 [EBook #28220]).

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Amsel – schwarzer Vogel. Erzählungen*. München: Lagrev 1995.

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*. Brașov: Aldus Verlag 1998.

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Begräbnisgänger*. Geschichten. Passau: Karl Stutz 2007.

Schiller, Friedrich: *Theoretische Schriften*. Köln: Könnemann Verlagsgesellschaft GmbH 1999.

Miszellaneen

Elisabeth Berger
(Wien/Jassy)

Österreichische Apokalypse im mioritischen Raum

Austrian Apocalypse in the “Mioritical” Space

Abstract: *Inbetween the definitions of apokalypse as a cosmic cataclysm in which God destroys the ruling powers of evil and the literary tradition as can be read in the last book of the New Testament and contains visionary descriptions of heaven and of conflicts between good and evil and of the end of the world, the author of the article tries to figure out the relation of modern Austrian literature and the pattern of the last days of mankind.*

Keywords: *apocalypse, Austrian literature, terror, history, end of the (personal) world*

Dieser Aufsatz macht es sich zur Aufgabe ein zentrales Thema der Literatur zu behandeln: *Wenn das Schreckliche passiert!*

Ahnherren dieser Überlegungen, die den fatalen Umgang mit dem Grauenhaften literarisch verdeutlichen sollen, sind ein Österreicher – der liebe Augustin – und ein Rumäne – Manole. Beide bewegen sich in der Hinnahme ihres Schicksals im von Blaga propagierten *mioritischen* Raum; die topologische Wellenbewegung der Landschaften gespiegelt im Auf und Ab persönlicher Leidenserfahrungen, die *pars pro toto* ein Bild menschlicher Lebenswege zeichnet, gleichnishaft von einem erzählt und alle meint, am apokalyptischen Horizont das menschliche Elend in die Endlosschleife zieht:

Nennen wir diesen Raum, der unendlich gewellt ist und die spezifischen Akzente eines bestimmten Schicksalsgefühls trägt, den *mioritischen* Raum. [...], er ergibt sich aus dem Schicksalsgefühl der rumänischen Seele, aus demjenigen Gefühl, das eine Art Vorrang über die einzelne Seele, über die ethnische und die überethnische Seele hat. Das Schicksal wird hier nicht als bis zur Verzweiflung niederdrückendes Gewölbe empfunden und auch nicht als Kreis, aus dem es kein Entweichen gibt; das Schicksal wird auch nicht aus jenem freien und unbegrenzten Vertrauen auf die eigenen Kräfte und Machtansprüche herausgefordert, das so leicht zur tragischen Hybris führt. Diese Seele überlässt sich der Ob-

hut eines Geschicks mit unbestimmten Wellenbewegungen und Wellentälern [...]¹

Unmöglich ist allerdings nicht, dass diese Wellenbewegungen unbeirrbar in eine Tragödie führen können: Apokalypse (griechisch: αποκάλυψις, *Enthüllung*), vorwiegend ein Thema der religiösen Literatur, das *Gottesgericht*, *Weltuntergang* und *Zeitenwende* in den Fokus rückt. In prophetisch - symbolträchtiger Sprache berichtet eine Apokalypse vom katastrophalen *Ende der Geschichte* und vom Kommen und Sein des *Reichs Gottes*, verweist auch auf radikale innerweltliche Veränderungen in Metaphern des Weltuntergangs oder deuten sie teleologisch, indem sie sich auf eine endzeitliche Äonenwende und das göttliche Endgericht beziehen: Die Endzeit deutet sich aus der Vergangenheit an, alles Sein deutet auf sein Ende, in der Geburt ist der Tod schon gezeugt. Zwischen *Leben* und *Tod*, *Gut* und *Böse*, *Licht* und *Finsternis* pendelt das *Sein* und kämpft mit dem *Nichts* um sein *Leben*. Zu den zentralen Motiven zählen: Unheilspredigt, Messiaserwartung, jenseitige Totenerweckung, nahendes Endgericht, Gewaltherrschaft vor Gericht, in Erwartung des Heils. Gott greift folglich nicht in den Weltenlauf ein, um ihn korrektiv zu verbessern, sondern vernichtet die von ihm geschaffene, alte Welt um in diesem Akt der Destruktion, den ihr innewohnenden Teufel mitzuvernichten – das Bade mitsamt dem teuflischen Kind ausschütten sozusagen oder pointiert postmodern formuliert *Krise als Chance*. Denn das Endgericht steht zu Beginn der Herrschaft Gottes und beendet die Dominanz widergöttlicher Mächte, die Gott bis dahin geduldet hatte. Nur er kann die endgültige Gerechtigkeit bringen und sein ist der Sieg. Hier wäre eventuell provokant nachzufragen, ob sich denn Autoren auch als Schöpfer fühlen und somit in ihren Werken gerne die Apokalypse heraufbeschwören, gleichsam als Akt des unausgesetzt angedrohten Untergangs in der Hoffnung mit dieser mimetischen Drohgebärde die Welt doch noch zu verbessern.

Kunst ist aber niemals absolute Mimesis – auch im naturalistischsten Szenario nicht. So schafft Literatur ein Neues, kriert „NieDaGewesenes“ und schwebt doch nicht im abgeschiedenen Elfenbeinturm des Genies. Sie braucht und sie nährt sich aus dem Konglomerat der anströmenden Realität, womit sie Bilder, Worte, Strukturen, Handlungen gebiert, die neu

¹ Blaga, Lucian: *Vom Wesen des rumänischen Volkes*. București 1982, S. 54.

nicht sind in ihrem genuinen Auftreten. Gleichwohl greift ein Satz immer *eine* Möglichkeit (hier sei des österreichischen Spötters Musil gedacht, der sich darüber eher amüsiert) aus allen heraus und ist damit einzigartig. So sind auch die Themen der Literatur nie neu, nur neu variiert – gerührt und geschüttelt, möchte man sagen... .

Leid, Tod, Schmerz und Grenzerfahrungen begleiten den Menschen seit seinem *erkannten* Menschsein und weil Literatur auch immer davon erzählt (mit den Mythen auch belehrt), ist sie ein Pool an Blut, Schweiß und Tränen. Sie ist aber auch ein Archiv an Wörtern, Worten und Sätzen, die gesetzt sind im kausalen und finalen Fluss, dem sie sich trotz aller avangardistischer Bemühungen herauszutreten aus dem logischen „pantha rei“, nicht entziehen können.

Wie alle Mythologien beginnt auch die Bibel mit der Frage nach dem menschlichen Sinn: Eva und Adam als Prototypen des Ungehorsams, der Auflehnung, der Übertretung, des Tabubruchs – Rebellen und Gesetzesbrechen sind sie. Wo über diesen lehrhaften Erzählungen noch ein liebender/strafender/ordnender Gott als Instanz wacht und regelnd, wenn auch schmerzhaft, eingreift, bleibt dieser archimedische Punkt folgenden Generationen unerreicht und als Trost verwehrt: Die letzte Kausalität ist ungewiss und verzweifelt im Numinosen oder der Akzeptanz ohne Frage. Wo also Augustin und Manole noch ihr Schicksal lachend oder weinend annehmen können, weil sie sich in den Plänen eines Größeren wissen, ihr *Ja* zum *Fatum* noch die Hinnahme eines Weges bedeutet, eines Weges, der ihnen vorbestimmt ist, ohne dass sie wissen *Quo vadis*, doch im Vertrauen *einer* würde es wissen, finden sich spätere ungläubige Protagonisten und Figuren in der von Lukács als solchen bezeichneten *transzendentalen Obdachlosigkeit*, die eine Sinnsuche von vornherein verunmöglicht, ihnen diese Frage als menschlich-wesenskonstituierend aber auferlegt. Mit Camus' Sisyphus scheint diese Qual eine Antwort gefunden zu haben – im Tun liegt der Sinn – doch auch das ist nicht neu und variiert den quasi-folkloristischen Spruch „Der Weg ist das Ziel“. Unbefriedigend bleibt diese Antwort dem logisch denkenden Wesen, dem konzise Kausalität immanent ist. Die Theodizee-Frage mündet folglich in den paradoxen Glauben (Kierkegaards Sprung aus der ästhetischen in die ethische Lebenshaltung) oder in die hilflose und darob zusehends wütender werdende Selbstbehauptung und logisch egozentrierte Ich-Setzung: Ich mache, weil ich es kann! die jeder einschränkenden Ethik enträt. – Warum auch nicht?

Nach so viel Extemporieren zurück zum Thema – und ohnehin schließt sich hier der Kreis – wie es tragen und ertragen, wenn der existenzialistisch geworfene Einzelne im Unerträglichen landet? Wie reagiert die Krone der Schöpfung auf den Unsinn diese schmerzhaften Seins, auf die Unbarmherzigkeit der nicht domestizierbaren Natur? Ist im biblischen Benennen der Dinge die Angst vor ihnen nicht zu bannen – verbleibt ein inintelligibler Rest, den es ständig wegzureden gilt? Hier figuriert die Sprache, das Benennenkönnen als bannende Macht angesichts des lau-ernden Chaos, des Todes *in vitae media* bedrohlich stumm vereinnahmend, stillschweigend lockend. Gegen diesen zusätzlichen Pfahl im Fleisch des Sinnsehnenden, also Finalitätssüchtigen, also Ende wünschenden löckt die Sprache mit ihrer Macht *als ob*, des quasi-magisch geordneten Lauts – wo Laut ist, ist nicht Stille – wo Leben sich zappelnd gebärdet, ist (noch nicht) Tod. Manifestiert sich eine Bewegung, und sei es im Tabubruch, bricht etwas, bewegt sich etwas, ist nicht reglos, ist aktiv, mithin zerstörerisch, nicht einer letalen Willenlosigkeit unterworfen. Wenn also die positive Ich-Setzung in lächerliche, weil widerlegbare Sinnlosigkeit in Sprachlosigkeit in Todesnähe mündet, dann bleibt als, wenngleich sinnloser, so doch zumindest selbstbehauptender Impuls eine Vitalität in der Brutalität: „Kann ich es nicht haben, so sollst du es auch nicht haben.“

Dieser Impetus impliziert in aller Verwerflichkeit auch das Aufbegehren gegen letzte Tabus – die Unantastbarkeit, die Würde, das Leben des Anderen. In der Zerstörung liegt die Weitergabe des Selbsterfahrenen – die Wertlosigkeit des Eigenen, Einzigen, scheinbar unrettbar, weil historisch, dem Transzendenten eingeschrieben und nur in einer logisch offensichtlichen Lüge einholbaren. Wenn folglich alles aus dem menschlichen Ungenüge (einer Erbsünde?) erklärbar ist – ist der Mensch also schuldlos. Wo bleibt dann das Böse, das den unschuldigen (vor sich hin vegetierenden) Menschen trifft? Ein Abstraktum? Ein Außerweltliches? Ein Mysterium? Ein Menschliches? Ein Göttliches? Was erzählt uns die Literatur dazu?

Bevor wir uns den Texten nähern, ist es angezeigt, nochmals auf das Spezifikum Literatur näher einzugehen. Das Medium der Literatur ist die Sprache; auch die Zertrümmerung derselben bewegt sich im Bannkreis der Versprachlichung, und wo sie diese zu desavouieren sucht, bleibt sie doch immer in den zwingenden Grenzen des Sinns: sie geht avantgardistisch an gegen den Zwang, das Diktum der Bedeutung um das Wort zu entblößen und als Laut der Signifikanz zu benehmen. So sehr sie die Er-

zählung, die Sinnhaftigkeit zu destruieren sucht, verbleibt sie im Raum des Ausdrucks von „etwas“ – wer würde sich einer Assoziation berauben lassen, wer könnte seinen Sprachkontext abschütteln oder gar verleugnen? Wer die Erzählung zerstört, erzählt etwas von der Zerstörung der Erzählung und jede Erneuerung passiert nur in Abgrenzung zum Vorhergewesenen (Mit Heidegger *ist* etwas ja nur, weil es etwas anderes *nicht ist*). Literatur also: Texte, Konstrukte, Worte – wenn sie nicht funktionieren, interessieren sie nicht, finden keine Leser, keine Partizipanten. Aus der Verweigerung sollen sie also doch auch funktionieren, den Leser einladen, die Destruktion, aus dem Wissen um die Konstruktion, mitzumachen, mitzugehen.

Mit diesen ketzerischen Fragen kommen wir nolens volens zu recht konservativen Antworten. Wer Texte zerstört, muss wissen, wie Text funktioniert. Der Leser, der sich nicht länger manipulieren lassen will, muss wissen, wie Sprache manipuliert. Dem Genießer erschließt sich der Genuss erst richtig aus dem Wissen um die Konstruktion. Also von vorne: Was ist ein Text? Kann man Texte beurteilen? Gibt es eventuell gute und schlechte Texte? Gut und schlecht im Hinblick worauf? Gibt es eventuell Zeiten, in denen bestimmte Themen und Texte besonders im Fokus der Aufmerksamkeit stehen? Oder auch die folgende Frage:

Österreichische Literatur – gibt's denn die?

...fragt schon Thomas Mann² und antwortet überraschend, die österreichische Literatur sei in Fragen des „[...] artistischen Schliffs, Geschmacks, der Form[...]“ der eigentlich deutschen überlegen.“ Aber was bedeutet das? Reines Rekurrieren auf Stil und Hintanstellung von Inhalten, besonders, wenn sie kritisch sind oder sein sollten? Die Frage nach dem *Typischen in der österreichischen Literatur* (sofern diese Frage nicht ohnehin schon obsolet ist) kommt aber um Inhalt und Gehalt nicht herum.

Claudio Magris findet das zentrale Moment der österreichischen Literatur im Bewahren und Erhalten eines alten Traums, dem *habsburgischen Mythos*: „[...] das alte habsburgische Österreich als eine glückliche und harmlose Zeit, als geordnetes und märchenhaftes Mitteleuropa, in dem die Zeit nicht so schnell verging und in dem man es nicht so eilig hatte,

² Mann, Thomas: *Ges. Werke in 12 Bd.*, Bd.10, *Reden und Aufsätze 2*, Frankfurt 1960, S. 919.

Dinge und Empfindungen des Gestern zu vergessen.“³ (Ähnlich idyllisch äußerte sich ja schon Stefan Zweig noch vor dem 2. Weltkrieg in *Die Welt von Gestern*). Doch diese Flucht aus einer problematischen Wirklichkeit wirkt nach Ulrich Greiner⁴ bis in die 70er Jahre hinein, er ortet in der österreichischen Literatur Resignation, Apathie, Wirklichkeits-verweigerung, ein Untergangstrauma und die Hassliebe zum Vaterland.

Doch würde ich meinen, dass ein *gros* der österreichischen Literatur genau diese Fragen thematisiert, sei es mimetisch abzeichnet oder ironisch-böse verfremdet darstellt (hier wäre besonders die Avantgard *Wiener Gruppe* zu nennen, gefolgt vom *Forum Stadtpark*). Wo also einerseits Heimatfilm und Heimatroman versuchen eine *neue* (also *alte*) Identität anzubieten, wird andererseits genau die Fortführung dieser Heimat als chauvinistisch problematisiert, das Idyll als Konstrukt entlarvt, die vergangene Größe als brutale Synergie von weltlicher und kirchlicher Macht enttarnt. Wir wollen also bitte nicht den Boten zum Täter machen – zahlreiche Texte berichten, was sie sehend vorfinden, sie befestigen gesellschaftliche Strukturen weniger als dass sie sie gründlich erschüttern. Diese Analyse kommt aber, wie in Umbruchphasen üblich, mit etwas Verspätung, also auch aus zeitlicher Distanz.

Diese Literatur, auf die ich mich hier beziehe und die wir im Weiteren etwas genauer ansehen wollen, sucht sich also zu verweigern, sich nicht nochmals (*vgl. Blut und Boden*) der Mittäterschaft schuldig zu machen, sie *richtet* über die Väter und sie richtet streng! Sie *berichtet*, um es mit Freud zu sagen, von der Hinneigung zum destruktiven Thanatos-Trieb, von der Regression des Subjekts und dem allmählichen Verlöschen, dem ersehnten Hinübergleiten in den Tod, dem Endpunkt, an dem alle Probleme sich auflösen, nichts mehr ist, oder mit Heidegger *das Nichts nichtet*. Ersehnt und erhofft ist die Auflösung, Entgrenzung, die ihrem Wesen nach quasi-anarchistisch ist und die Grenzen niederzureißen sucht. „Überall ist vom Ende, von der Katastrophe die Rede.“⁵ formuliert der Wiener Germanist Wendelin Schmidt-Dengler.

Im variantenreichen Krebsgang, der Zwölftonmusik entliehen, formuliert: Grenzen und Regeln sind immer fragil, immer umsturzgefährdet, je

³ Claudio, Magris: *Der Habsburger Mythos in der österreichischen Literatur*. Wien 2000, S. 19.

⁴ Ulrich, Greiner: *Der Tod des Nachsommers*. Wien 1979, S. 14ff.

⁵ Wendelin, Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. Salzburg/Wien 1995. S. 41.

weniger ein Ich oder eine Gesellschaft ihre Grenzen durchaus auch positiv internalisiert hat („Das bin Ich und das ist gut so“), folglich sich selbst akzeptiert hat, umso gefährdeter sind die Identifikationsräume, umso rigider müssen sie bewacht und bewahrt (Tradition im Sinne von Aufbewahren und Überbringen) werden, verteidigt gegen einen imaginären Angreifer, umso schlimmer, wenn der vorgebliche Feind aus den eigenen Reihen kommt, als Autoren, die kritisch sind, – im Österreich der 90er wird man sie folgenreich als *Nestbeschmutzer* titulieren und sie damit der medialen Treibjagd aussetzen. Diese rigide Gesellschaft erlaubt sich die Vitalität, die Freiheit der gegensätzlichen, unterschiedlichen Lebensauffassungen NICHT, verharret im Alten, benimmt sich des immer neu wuchernden Lebens. Die gespielte Idylle wird mithin als Theater erkennbar, und wo dann die Dämme brechen, wird alles möglich, die Entgrenzung wird hinter den schäbigen Kulissen ruckbar – und DAS beschreiben die Autoren

– wenn in ihren Texten die Sexualität ohne Tabu genannt wird, nämlich in ihrer heuchlerischen Prüderie nach Außen und als entfesselt und brutal von den Machthabern an den Ohnmächtigen ausgeübt

– wenn sie die Hierarchien punktgenau abbilden als gesellschaftsstrukturierendes Moment

– wenn sie endlos, ja manisch über Beobachtung sprechen, als signifikantes Beispiel für die Absenz von Emotionen, als Gefühlsersatz in einer inneren Leere

– wenn sie vom Tod als letzte Rettung aus Isolation und dem Mangel an *echtem*, also *eigenem* Leben schreiben. Erst der Tod individualisiert, gibt Größe (weshalb *die schöne Leich* so wichtig ist⁶).

Dieser Bezug zum Tod wird ja bereits in jedem Reiseführer zu Wien gefeiert, Heinrich Steinfest widmet in seinem Buch *Gebrauchsanweisung für Österreich* ein Kapitel diesem Thema *Der Österreicher und der Tod* und untertitelt dieses Kapitel mit *Sein liebstes Hobby*, worin es heißt: „Das Totenreich, in dem sich die Österreicher bewegen, reflektiert das Leben, karikiert es, verstärkt es, das Lebendige wird versteinert, das Versteinerte ins Leben zurückgerufen.“⁷ und führt weiter schlüssig aus:

⁶ Im Spezifikum des Wiener Todes, *Gevatter Hein* genannt, scheint der *Alle-Gleich-Machende* Tod der Totentänze just die Toten mit Individualität zu adeln.

⁷ Heinrich, Steinfest: *Gebrauchsanweisung für Österreich*. München 2008, S. 161.

Von diesem Standpunkt aus könnte man die bekannte Todessehnsucht der Österreicher als eine Sehnsucht nach dem Diesseits definieren, als Sehnsucht nach einem normalen Leben, wie es Leute in Deutschland oder anderswo führen. Gleichzeitig steckt in dieser Todessehnsucht auch eine große Koketterie, denn das *normale* Leben ist ja auch nicht wirklich erstrebenswert.⁸

Also alles Verrückte?, die nicht wissen, was sie wollen, könnte man keck fragen, alle in einem Taumel zwischen Diesseits und Jenseits, immer am Abgrund, aber nie wirklich am Fallen, *Immer nie am Meer* beklagt ein bekannter österreichischer Film diesen undefinierten Zustand. Bleibt die Frage, ob diese obsessive Beschäftigung mit dem Tod nun eine spezifisch österreichische Sache ist, ob sie also dem österreichischen *mioritischen* Raum, wenn ich so sagen darf, dem Alpen- und Donaauraum eingeschrieben ist. Wird die Topologie des Raumes zur Typologie der österreichischen Literatur?

Der Tod, des muas a Weana sein, heißt es auch in einem Lied und dass in diesem morbiden Klima die Psychoanalyse von Freud entwickelt wurde, kann, launig nach dem Volksmund zitiert, kein Zufall sein. Die Atmosphäre aus Todessehnsucht, Bosheit und Larmoyance, kaschiert durch Gemütlichkeit und Charme hat zahlreiche Autoren schon seit jeher inspiriert. Punktgenaue Persönlichkeitsstudien von boshaften Charakteren sind keine kontemporane Erfindung, das konnten schon Schnitzler, Kraus und Horvath. Und mit Canetti wird die Sprache in ihrer Hinterlist beleuchtet, und mit Trakl auch die Todessehnsucht und und und ... und das alles schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts. „Psychoterror ist keine Kleinigkeit und in Österreich eine besondere Kunst.“⁹ Immer schon, würde ich Steinfest zustimmen.

Wenn also der Tod das Letzte, das Eigentliche ist, dann wird das kleine Menschenleben bloß zum Zwischenspiel, zum Ort des Ausgesetztseins, eine Außenwelt, die wenig relevant ist, also klein und bedeutungslos macht. Hier ist also jeder sich selbst am nächsten und damit allein, allein auch der als bedrohlich empfundenen Natur ausgesetzt – diesem unwirklichen Ort, der jeder Moral, und sei sie noch so aufgesetzt, enträt. Nur im Ritual, der Iteration tritt der Einzelne in ein Kollektiv ein, kann der Natur

⁸ Ebd., S. 162.

⁹ Ebd., S. 166.

trotzen, sie domestizieren, sie gar idyllisch verfremden. Die Natur bleibt aber bei genauer Betrachtung dem Menschen feind, sie unterwirft sich nicht freiwillig, droht mit ihrem Gewalten. Hier möchte ich die Metapher von *Eis* und *Eiszeit* hervorheben, wie sie bei Bernhard¹⁰ zweifach sich entschlüsseln ließe: als bedrohliche Naturgewalt und als Starre, die die Protagonisten in ihrer Isolation gefangen hält, also als gesellschaftliche Kälte, die sich leitmotivisch durch die österreichische Literatur nach 1945 zieht. Drastisch formuliert der Übertreibungskünstler den Erfrierungstod von Schulkindern am Land: „Man hat ja schon Gruppen von zwei, drei in Hohlwegen aufgefunden, steinharten Knäueln, für die alles zu spät gewesen ist.“¹¹

Die Angst vor der Angst, vor dem Untergang ist wahr geworden: die große Monarchie, das 1000jährige Reich, alles untergegangen, die Apokalypse überlebt, das Jüngste Gericht vorüber, *the day after*: Christoph Ransmayrs *Morbus Kitabara*, in welchem der geschichtslose Raum *nach* der großen Katasprophe einsetzt, erzählt von den Menschen des fiktiven Ortes Moor, welche zusehens entmenschlicht, roh, brutal sind, einer kriminellen Horde ähnlicher als Menschen, denen ein Sühneritual auferlegt wird, das sie aber in keinster Weise zur Reue bringt. Über dem ganzen Text steht ein alttestamentarischer Zorn, der aus sich nur Rache erwachsen lässt, Erlösung wäre in der Unschuld, doch weder die Zivilisation, noch deren Verfall vermöchten diesen paradiesischen Zustand hervorbringen, denn: „Hier liegen/ elftausendneunhundertdreundsiebzig Tote/ erschlagen/ von den Eingeborenen dieses Landes/Willkommen in Moor.“¹² So verfällt der vormals domestizierte Raum in der Provinz, wird zu Natur, zur Wildnis, zur Katastrophe für den Menschen. Oder Thomas Glavinic, der in *Die Arbeit der Nacht* den Raum in der urbanen Isolation gleichsam als undurchschaubares Unbewußtes spiegelt und den einzigen verzweifelten Überlebenden auf die Flucht vor sich selbst, dem unberechenbaren *Schläfer*, der der Protagonist selbst ist, ein somnambules anderes Ich, das während des Schlafes vom wachen Ich gefilmt wird. Am folgenden Morgen sieht sich das wache Ich die Filmbänder an und erkennt sich nicht wieder:

¹⁰ Thomas, Bernhard: *Frost*. Frankfurt am Main 1963.

¹¹ Ebd., S. 69.

¹² Christoph, Ransmayr: *Morbus Kitabara*. Frankfurt am Main 1995, S. 33.

Die Schreie klangen spitz, nach Furcht und Schmerz, als würde jemand mit Nadeln gefoltert. Als würde sein Körper kurz einer Qual ausgesetzt und dann wieder für einige Sekunden geschont. Der nächste Schrei. Er war laut, scharf. Es klang nicht nach Spaß. Es klang nach fürchterlichen Vorgängen. Er spulte vor. Schreie. Spulte weiter. Schreie. Spulte ans Ende des Bandes. Röcheln, Stöhnen, ab und zu ein Schrei.¹³

Auf dieser Flucht wird er von Wien bis ins ebenfalls menschenleere England geschickt ohne jemals sich selbst auf die Spur zu kommen. Menschenleer auch die Welt der Protagonistin *Die Wand* von Marlen Haushofer: Nach einem Jagdausflug bleibt die Frau alleine mit einigen Tieren in der Hütte zurück, eine weibliche Robinsonade, die den Regress in eine quasi primitive Lebensform als durchaus hart, doch auch idyllisch darstellt, bis mit *dem Mann* der erste Mord passiert, die Unschuld zerbricht. Im Vergleich zur menschlichen Perfidie, welche die Erzählerin veranlasst, den todbringenden Eindringling zu töten, ist sogar die Pflanzenwelt anthropomorph unschuldig: „Ich wollte ihn [den toten Mann] nicht auf der Wiese liegenlassen; nicht neben dem toten Stier und im unschuldigen Gras.“¹⁴ Von nun an ist die Natur nicht nur Heilende, sie wird zum Bedrohlichen, das wir aus Thomas Bernhards *Frost* kennen: Feindselig ist nicht nur die Heimat, in ihrer Natürlichkeit wird sie zur Vernichterin jedweder Sensibilität, führt zum Wahn, zum Wahnsinn des unerkannten, weil lediglich eingebildeten Genies. Das Leiden und der Tod sind Zentrum von Handkes Text *Wunschloses Unglück*, eine Geschichte, die sich nicht zum Erzählen eignet, wie er selbst vorausschickt: Wo durch den *Bund deutscher Mädchen* aus einer verängstigten Frau langsam eine selbstständige und selbstbewußte Frau wird, verschwindet im Sog des Alltäglichen die Frau wieder („Ich bin gar kein Mensch mehr“¹⁵, lässt Handke die Mutter kurz vor dem Ende klagen), zuerst die Sprache, dann sie selbst im Suizid.

Christoph Ransmayr, der in *Die letzte Welt* Ovids *Metamorphosen* als europäischem Stoffreservoir thematisiert, modifiziert das Sein und Werden als Wellenbewegung, denn *nichts behält seine Gestalt*, so auch nicht Tomis, wohin Ovid verbannt wurde. Die eiserne Stadt aus schierem Willen aller

¹³ Thomas, Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*. München, Wien 2006, S. 130f.

¹⁴ Marlen, Haushofer: *Die Wand*. München 1993, S. 224.

¹⁵ Peter, Handke: *Wunschloses Unglück*. Salzburg 1974. S. 77.

Zuwanderer gebildet, versteinert, verwildert, geht zurück ins Meer, sie geht der Zivilisation wieder verloren, denn die apathischen Menschen gehen sich selbst in ihrer *conditio humana* verloren.¹⁶ Und diese menschliche Seinsbasis hinterfragt auch Ingeborg Bachmann in *Malina*: Die Ideologie des Nationalsozialismus ist mit dem Krieg nicht zu Ende gegangen, vielmehr hat sie schon viel früher begonnen – der Faschismus beginnt in der Beziehung Mann – Frau, denn *Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz!* So verschmelzen die Figuren in gleichsam unentwirrbare Unterwerfungsgesten, dem Einzelnen ist kein Raum, kein Sein, keine Gnade zugestanden:

Ivan macht eine bedrohliche Bewegung mit der Hand, weil ich etwas Dummes gesagt habe, weil ich etwas nicht heilen lassen will, obwohl es jetzt heilbar wäre. Aber mit Ivan kann ich darüber nicht sprechen, auch nicht, warum ich zusammenfahre bei jeder brüskten Bewegung, ich kann ja noch immer mit ihm kaum sprechen, ich habe nur keine Angst vor Ivan, obwohl er mir beide Arme auf dem Rücken zusammenhält, mich unbeweglich macht.¹⁷

Ähnlich gnadenlos auch der Duktus Elfriede Jelineks in *Die Klavierspielerin*, gnadenlos den handelnden, oder oftmals nicht handelnden Figuren gegenüber, gnadenlos aber insbesondere dem Leser gegenüber, der an der *Ästhetik des Hässlichen* noch lange *würgt* (wie es Jelinek selbst höhnisch formuliert). Zerstört werden hier nicht nur Protagonisten an Leib und Seele, destruiert wird zuvorderst die Phraseologie (und schadet ihr doch nichts!):

Die Klavierlehrerin Erika Kohut stürzt wie ein Wirbelwind in die Wohnung, die sie mit ihrer Mutter teilt Die Mutter nennt Erika gern ihren kleinen Wirbelwind, denn das Kind bewegt sich manchmal extrem geschwind. Es trachtet danach der Mutter zu entkommen.¹⁸

Beschädigt hingegen geht der Protagonist aus *Schöne Tage* von Franz Innerhofer aus seiner Kindheit heraus, das so häufig verklärte Dorfleben

¹⁶ Christoph, Ransmayr: *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main 2007.

¹⁷ Ingeborg, Bachmann: *Malina*. Frankfurt am Main 1971, S. 40.

¹⁸ Elfriede, Jelinek: *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 7.

treibt ihn fast in den Tod und das vermeintliche Paradies ist ein Inferno, die Familie der Ort der Sprachlosigkeit, die Natur eine hämische Macht, der zu entrinnen die Hauptfigur nur in letzter Anstrengung vermag. Schier endlos ließe sich die Liste der apokalyptischen Literaturbilder in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts fortführen, als Beweis, wie sehr Autoren nachhaltig von der Idee des Schrecklichen immer wieder angezogen sind, mag diese kurze Aufzählung, die den subjektiven Geschmack der Verfasserin geschuldet ist, genügen.

Bibliografie:

Primärliteratur:

- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main 1971.
Bernhard, Thomas: *Frost*. Frankfurt am Main, 1963.
Blaga, Lucian: *Vom Wesen des rumänischen Volkes*. București 1982.
Glabinic, Thomas: *Die Arbeit der Nacht*. München, Wien 2006.
Handke, Peter: *Wunschloses Unglück*. Salzburg 1974.
Haushofer, Marlen: *Die Wand*. München 1993.
Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg 2002.
Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt*. Frankfurt am Main 2007.
Ransmayr, Christoph: *Morbus Kitahara*. Frankfurt am Main 1995.

Sekundärliteratur:

- Greiner, Ulrich: *Der Tod des Nachsommers*. München/Wien 1979.
Magris, Claudio: *Der Habsburgermythos in der österreichischen Literatur*. Wien 2000.
Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien*. Salzburg/Wien 1995.
Steinfest, Heinrich: *Gebrauchsanweisung für Österreich*. München 2008.
Zeyringer, Klaus: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*. Bern/München 1992.
Ders.: *Österreichische Literatur. 1945-1998*. Innsbruck 1999.

Ioana Diaconu
(Kronstadt)

Künstler und Politik im 20. Jahrhundert. Nicht erfüllte und wahr gewordene Utopien

Artists and Politics in the 20th Century. Unfulfilled and Materialized Utopias

Abstract: *Thomas More's story of Utopia is the point of departure for the author's considerations on the political attitude of some important German writers in the 20th Century. The background is given by the major historical events of the 20th century: the 1st and 2nd World Wars, Germany's over 40 years long division in two different states and re-unification in 1989. The author tries to establish the extension of the influence of this politically very troubled period on the German artistic production.*

Keywords: *utopia, art, politics*

1. Utopie und Politik

1516 veröffentlichte Thomas Morus in England einen Roman „über den besten Staat von der neuen Insel Utopia“. Die Bezeichnung Utopia leitete sich Morus vom griechischen Wort „Topos“ – Ort¹, und „ou“², nicht ab. Der Ort, der nirgendwo ist. Über diesen Ort hatte der Erzähler der Geschichte von einem Mann, der mit Amerigo Vespucci unterwegs war, gehört.

Utopia ist das Modell eines Staates ohne Privateigentum, mit 54 gleich aussehenden Städten, mit gleich und in gleicher Lage gebauten Häusern, die nicht ihren Bewohnern gehören, der seinen Bürgern Gerechtigkeit, gleiche Chancen, gleiches Leben, gemeinsame Arbeit und Freizeitgestaltung sichert! Eine Geschichte durch die Thomas Morus Kritik an den herrschenden Verhältnissen, vor allem an dem Privateigentum durch das Gegenbild einer nicht – existierenden Gesellschaft übte. Der ausdrückli-

¹ *Neugriechisch Lexikon,*

<http://www.goreo.de/index.html?search=%26%23964%3B%26%23972%3B%26%23960%3B%26%23959%3B%26%23962%3B&button=Suche> 4.03.2010.

² Ebd.

che Wunsch nach einer gerechten Gesellschaft, mit gleichen Chancen für alle ihre Mitglieder.³ Eine politische Haltung.

Die politische Haltung der Künstler ist auch im Deutschland des 20. Jahrhunderts keine neue Erscheinung, jede Revolution war von Malern und Dichtern begleitet, die so ihrer Utopie – einer gerechten Gesellschaft und vor allem der Freiheit näher zu kommen versuchten.

In einem Aufsatz über die Kunst des 20. Jahrhunderts schrieb Irit Rogoff, dass eigentlich die gesamte Kunst des Jahrhunderts als politisch betrachtet werden sollte, sogar die, die sich als unpolitisch erklärt. Zur politischen Kunst „sind auch Werke zu zählen, die über die unmittelbare politische Auseinandersetzung hinausgehen, und vielmehr unter den weiten Begriff der Sozialkritik, eines Kulturpessimismus oder radikalen Gebäude zu fassen sind.“⁴

2. Literatur um die Jahrhundertwende und während der Kaiserzeit

Vor dem Anfang des 1. Weltkrieges herrschten großer Enthusiasmus und Aufbruchsstimmung aber auch ein zugespitztes Krisenbewusstsein. Die wirtschaftliche Hochkonjunktur führte zu einer starken gesellschaftlichen Diskrepanz zwischen dem Großbürgertum und einer wachsenden Arbeiterzahl mit einer unmenschlichen Existenz in überbevölkerten Großstädten und verursachte den Wunsch nach radikalen Veränderungen.

Es entstanden Massenbewegungen wie die der *Sozialisten* oder *Alldeutschen*, aber auch Subkulturen, wie die Frauen- und Jugendbewegung, oder die literarische Boheme.

Gemeinsam hatten diese Bewegungen ihren antibürgerlichen Charakter. Als Reaktion gegen die herrschenden sozialen Verhältnisse, gegen die spießbürgerliche Erstarrung, aber auch gegen die damals existierenden Stilrichtungen der Moderne, ging aus der Boheme die expressionistische Bewegung hervor. In ihrem Hauptanliegen Umbruch, Aufbruch und neues Erleben, erhoben sich die Expressionisten gegen die sozialen Machtverhältnisse.

³ Vgl. Vietta, Silvio: *Europäische Kulturgeschichte: Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 409.

⁴ Rogoff: *Kunst als Politik in Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, München: Prestel Verlag, 1995, S. 5.

Heinrich Mann wurde Leitfigur der Expressionistischen Linksintellektuellen, mit seinem 1911 erschienen gesellschaftskritischen Essay *Geist und Tat*. Gesellschaftskritisch hatte sich Heinrich Mann schon vor Jahrhundertanfang gemeldet, als er 1895 die Monatszeitschrift *Das zwanzigste Jahrhundert, Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt* herausgegeben hatte, Seine Kritik galt der vorherrschenden Verehrung des Adels und speziell des Kaisers, dem Militarismus und den aufkeimenden Rassendiskussionen. 1900 war auch sein Gesellschaftskritischer Roman *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter freien Leuten* erschienen und 1914 *Der Untertan*, eine seiner eindrucksvollsten Schilderungen des kaisertreuen, herrschsüchtigen Bürgers. Am 16. November 1914 gründete Heinrich Mann den „Bund neues Vaterland“, gegen den Krieg, der ab 1916 verboten wurde, und nur noch in der Schweiz aktiv sein konnte. Hier fanden sich während des Ersten Weltkrieges viele andere Künstler zusammen – Pazifisten, Kriegsverweigerer, auch Deserteure zusammen. Heinrich Manns anti Krieg Haltung führte zum Bruch mit seinem Bruder, Thomas Mann, der sich öffentlich für den Krieg erklärt hatte. Mit seiner Befürwortung des Krieges stand Thomas Mann nicht alleine da.

3. Schriftsteller im Ersten Weltkrieg

Bewegt von dem Wunsch der radikalen Veränderung meldeten sich viele Literaten freiwillig zum Kriegsdienst, so Ernst Toller, Karl Zuckmayer, Alfred Döblin, Hermann Hesse. Freiwillige, die als Kriegsuntauglich erklärt wurden, so zum Beispiel Klabund, begleiteten und unterstützten den Krieg durch ihre Dichtung. Sowohl sie, als auch die Pazifisten und Kriegsgegner, zu denen sich spätestens ab 1917 viele von den kriegsbefürwortenden Literaten zählten (Toller, Klabund u.a.) standen aber in kurzer Zeit vor einem utopischen Wunsch: für die Pazifisten war es der Wunsch, dass kein Krieg stattfinden sollte. Der Krieg fand statt. Für die Kriegsbefürworter war es die Tatsache, dass der Krieg keinen Fortschritt mit sich gebracht hatte, keine radikale Erneuerung der Gesellschaft. Es folgten nur Chaos und anschließend die Restaurierung der alten Machtverhältnisse, diesmal unter der Führung der SPD, die zum Niederschlag der Arbeiterbewegung, der deutschen Revolution aktiv beigetragen hatte, und in vielen Hinsichten die bis dahin getriebene Staatspolitik weiterführte. So zum Beispiel führten die sozialdemokratischen Truppen einen zur Kaiserzeit erlassenen Haftbefehl gegen Klabund aus, und ver-

hafteten auch Ernst Toller, wegen seiner Aktivität als Mitglied der sozialdemokratischen Partei.

Während des Krieges ist vor allem die Entstehung der „Dada“ Bewegung als ein politischer Akt aufzufassen, deren Anliegen hauptsächlich Antikriegspropaganda und heftige Kritik an der konventionellen Kultur war.

Die Tatsache, dass sich ihre Friedens- und Fortschrittshoffnungen als Utopisch erwiesen hatten, war aber für viele der Enttäuschten nicht ein Grund aufzugeben sondern sich für ihre Ideale weiter einzusetzen.

4. Zwischen Neutralität und politischer Aktivismus. Die Weimarer Republik

Die Nachkriegszeit brachte das Ende der Monarchie, es kam zur Revolution und anschließend entstand 1920 die Weimarer Republik; Es war eine politisch verwirrende Zeit, mit Putschen, politischen Morden und oft wechselnden Regierungen. Künstler antworteten auf die im Krieg und während der Revolution gemachten Erfahrungen mit einer noch stärkeren Politisierung der Kunstproduktion. Kriegsromane waren die unmittelbarste künstlerische Reaktion in der Nachkriegszeit. Diese wurden sehr viel aufgelegt und gelesen. Jdoch nahmen ab 1933 die Verbote der Kriegsliteratur zu.

1920 gründete der von der Front zurückgekehrte Erwin Piscator die *Proletarische Bühne*, eine Bühne der revolutionären Arbeiter in Berlin, wo er vorwiegend zeitgenössische Autoren mit Themen zu aktuellen sozialpolitischen Fragen inszenierte. Das Ensemble bestand aus Mitgliedern der Berliner Dada Bewegung und spielte in den Arbeitervierteln der Stadt. Ziel des Theaters war die Propagierung kommunistischer Ideen. Mitarbeiter der ersten Piscatorbühne waren politisch gleich gesinnte Künstler: Ernst Toller, Bertolt Brecht, Georg Grosz.

Das politische Theater war im Berlin der Weimarer Republik beispielhaft für die Politisierung der Kunst.

Der Gegenpol war eine programmatische Absage der Politik in der Kunst. Werfel forderte das Schaffen eines Gegengewichts durch Kunst sowohl gegen den Sozialismus als auch gegen den Kapitalismus der Zeit. Hesse, Hoffmannsthal, Rilke, George, Benn waren Vertreter dieser konservativen Revolution, die aber an und für sich, auch als eine politische Haltung interpretiert werden kann. Viele von den Künstlern, die bis zur

Revolution konservative, unpolitische Haltungen gezeigt hatten, sahen sich verpflichtet, in manchen Angelegenheiten öffentlich Stellung zu nehmen, so Karl Hauptmann, Max Halbe und Thomas Mann für Ernst Toller, in dem gegen den Künstler inszenierten Prozess.

Die wirre politische Zeit ließ Thomas Mann nicht mehr politisch neutral bleiben; 1922 entstand seine Rede *Von deutscher Republik*, weiterhin setzte er ein erstes literarisch-politisches Zeichen mit der Novelle *Mario und der Zauberer*.

1922 hatten die Brüder Mann, Heinrich und Thomas, ihre politischen Differenzen begraben. In dieser Zeit setzte sich Heinrich Mann auch für soziale Belange der Schriftsteller ein, er plädierte für die Einigung der Linken und hegte die Hoffnung auf den eigenständigen Beitrag der Intellektuellen zur Politik. Zwischen 1919 und 1930 entstanden seine gesellschaftskritischen Romane *Kaiserreich und Republik*; *Der Kopf: Eugenie*; *Die große Sache*, und die politische Betrachtungen *Macht und Mensch*; Kurt Hiller schlug ihn 1932 als Kandidaten für die Reichspräsidentenwahlen vor.

In der Endphase der Weimarer Republik war das öffentliche Engagement von Künstler wie Thomas und Heinrich Mann, Alfred Döblin u.a. symptomatisch.

5. Morus' utopische Gesellschaft im Dritten Reich

Und wieder sollten sich die Ziele all dieser Künstler als Utopien erwiesen haben: Vertreter der humanistischen Fortschrittsideen mussten die Machtübernahme durch die NS erleben, viele von denen, die sich gegen jedwelche Politik erklärt hatten, fanden sich mitten in der Politik des Dritten Reiches, so Benn und George, auch wenn nicht für lange Zeit.

Die meisten der anderen mussten in Exil gehen. Aus Europa und in der Sowjetunion konnten sie sehen, wie eine Utopie wahr wurde: Thomas Morus' Geschichte über das Land, in dem Niemandem etwas gehörte, und Allen Alles. Denn die Bewohner der Insel Utopia tauschten alle zehn Jahre ihre Wohnungen, Kinder wurden unter den Familien ausgetauscht, wenn eine zu viele und eine andere zu wenige hatte. Alle trugen dieselben Anzüge, man aß in gemeinschaftlichen Hallen, arbeitete gemeinschaftlich im sechs – Stunden Arbeitstag und verbrachte danach gemeinsam, Sport treibend und spielend die Freizeit. Partnersuche wurde auch unter Obhut älteren, ehrenwerter Männer und Frauen gemacht: zukünftige Braut und Bräutigam wurden nackt einander vorgeführt, um mögliche Überraschun-

gen in der Hochzeitsnacht zu vermeiden. Thomas Morus' fiktives Saatsgebilde, ohne Privateigentum aber auch ohne jedwelche Privatsphäre oder mögliche Entfaltung des „ich“ war zustande gekommen in der Sowjetunion und in Deutschland. In Utopia sorgten für die von Utopus, den Staatsführer festgelegten Regeln die Wächter, Syphroganten. Wer sich den Regeln nicht fügte, wurde schwer bestraft. Die unverbesserlichen wurden „als wilde Bestien, die weder Kerker noch Ketten im Zaum halten kann, totgeschlagen.“⁵

1933 war Hitler an die Macht gekommen, mit dem Versprechen, dem Deutschen Volk ein gutes, gerechtes Leben zu ermöglichen, befreit von den Urhebern alles Schlechten. Juden und Kommunisten. Der Staat der gleichen, entpersonalisierten Leute, ohne Recht auf Privatsphäre und persönliche Entfaltung, von strafenden Wächtern in Ordnung gehalten, war entstanden. Feinde waren aber nicht nur Personen, sondern auch Kunstwerke. So wurden auch diese „totgeschlagen“, am 10.05.1933 öffentlich von Studenten, an fasst allen Universitäten, unter dem Motto „Wider den undeutschen Geist“ verbrannt.

Erich Kästner sah zu; Oskar Maria Graf protestierte am 12. Mai 1933 in der Wiener *Arbeiterzeitung*, dass seine Bücher nicht auch verbrannt wurden. Die Nationalsozialisten holten es nach.

Nach Hitlers Machübernahme begann eine massive Emigration der Schriftsteller und Künstler die sich gefährdet fühlten, die bedroht waren, oder nicht mitmachen wollten; Eine erste Station des Exils in den nicht faschistischen Nachbarländern, vor allem im deutschsprachigen Raum. Zentren der Emigration waren Wien, Prag, Zürich aber auch Frankreich.

Einer der politisch aktivsten Künstler im Exil war Klaus Mann, der die deutschen Intellektuellen im zum solidarischem Handeln zu bewegen versuchte. Im emigrierten Querido Verlag veröffentlichte er *Den Vulkan, ein Roman unter Emigranten*, in dem er die Situation der Exilanten schildert, ein Plädoyer für eine humane Gesellschaft, in der Künstler, Verlierer, Homosexuelle also Außenseiter alle ihren Platz haben. Auch eine Utopie. Er gründete die Zeitung *Die Sammlung*, die von September 1933 bis August 1935 in Amsterdam erschien, um damit zur Verständigung aller Künstler auf einheitliche Haltung gegenüber NS beizutragen.

⁵ Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzung von Gerhard Ritter. Mit einer Einleitung von Hermann Oncken, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964, S. 84.

Ihren kulturellen Einsatz gegen die NS-Diktatur führten viele der Schriftsteller auch in der zweiten Exilphase ab 1939/1940, auf amerikanischem Kontinent fort. Klaus und Erika Mann unternahmten Vortragsreisen, Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Ernst Bloch gründeten zusammen mit Wieland Herzfeld den Aurora-Verlag, in dem sie Werke von exilierten Autoren veröffentlichten. Andere, so Stefan Zweig, Ernst Weiß, oder Ernst Toller, begingen Selbstmord. Oskar Maria Graf weigerte sich zu schreiben. Thomas Mann, der sich 1936 zum Exil bekannt hatte, schrieb 1938 den Aufsatz *Kultur und Politik*, in dem er seine Position in *Die Betrachtungen eines Unpolitischen* erklärte, und den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik läuterte. Zwischen 1930 – 1945 verfasste er 55 Radioreden an die Deutschen Hörer, die von BBC gesendet wurden.

Nach Kriegsbeginn fühlten manche exilierten Schriftsteller, dass sie auch aktiv kämpfen müssen. Klaus Mann wurde 1942 Soldat in der US Army, ab 1944 war er tätig für die Psychological Warfare Division, zu der auch Stephan Heym gehörte, und ab 1945 kam er als Berichterstatter für die Stars and Stripes nach Deutschland. Enttäuscht von der Ohnmacht der Intellektuellen im sich konturrierenden Kampf zwischen:

dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus riet er: Hunderte, ja tausende von Intellektuellen sollten tun, was Virginia Woolf, Ernst Toller, Stefan Zweig, Jan Masarik getan haben. Eine Selbstmordwelle, der die hervorragendsten Geister, gefeiertsten Geister zum Opfer fielen, würde die Völker aufschrecken, aus ihrer Lethargie.⁶

Diesem Rat folgte er selbst, als er überzeugt war, dass alles wofür er sich Jahre lang eingesetzt hatte, sinnlos gewesen war, eine unerfüllbare Utopie. Er nahm sich 1949 das Leben, kurze Zeit nachdem er erfahren hatte, dass der Druck und die Veröffentlichung seines Romans *Mephisto* in Deutschland abgelehnt wurde.

⁶ Mann, Klaus: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes (The ordeal of the European intellectuals)*, Berlin: Transit, 1993, S. 70.

6. Morus' utopische Gesellschaft in der DDR. Utopien der BRD - Schriftsteller

Für kurze Zeit schien Die Utopie der exillierten Künstler 1945 wahr zu werden: Deutschland hatte den Krieg verloren, die NS Diktatur war gefallen. Die in den Vereinigten Staaten wieder als Kommunisten verfolgte deutschen Schriftsteller träumten von der Rückkehr in die Heimat. Die meisten Remigranten kamen in die SBZ, so Anna Seghers, Ludwig Renn, Johannes Robert Becher, Stephan Heym, Bertolt Brecht. Sie wollten im besseren Deutschland leben, zum Aufbau dieses Landes und zur Entwicklung seiner Gesellschaft beitragen. In den anderen 3 Besatzungszonen waren sie nicht willkommen.

Mit Überzeugung begaben sie sich auf den Bitterfelder Weg in der Gewissheit, Erzieher der Bürger des neuen Staates zu sein, Vorbilder und beteiligten sich an die Formalismuskampagne. Opfer dieser Kampagne waren auch Bertolt Brecht und Johannes R. Becher.

Bis zur Errichtung der Berliner Mauer erkannten viele von ihnen, dass Thomas Morus' Staat *Utopia*, mit den besitzlosen, persönlichkeits- und freiraumberaubten, überwachten Bürgern wieder entstanden war. Ernst Bloch und Erwin Piscator entschieden sich, in der BRD zu leben – Bertolt Brecht hatte nie auf seinen österreichischen Pass verzichtet.

Christa Wolff, Siegfried Lenz begannen ihre literarische Suche nach dem „ich“, nach Verwirklichung des Einzelnen, des nicht mit der Masse konformen.

Die Strafen der *Wächter* der DDR-Utopia fingen gegen ihre einstigen „Vorbilder“ an: Ausbürgerungen, Verhaftung und Hausarrest, Organisationsausschluss und Parteistrafen, Publikationsverbot und extrem rasche Bewilligung der Ausreiseanträge beschäftigten einen ganzen Apparat im Rahmen des Ministeriums für Sicherheit. Das für die Zensur verantwortliche Druckgenehmigungsverfahren, kontrollierte Entstehung, Druck, Veröffentlichung, Vertrieb, Kritik, Lektüre und Wirkung der Werke, und verursachte schließlich die Selbstzensur.

Künstler und Schriftsteller versuchten sich zu wahren: durch öffentliche Proteste und durch ihre Literatur.

Brechts Ratschläge, verfasst für die Arbeit der Autoren der Inneren Emigration in *5 Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* hatten wieder Anwendbarkeit:

Er (der Schriftsteller) muss Mut haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die Klugheit, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird, die Kunst, sie handhabbar zu machen als eine Waffe, das Urteil, jene auszuwählen, bei denen sie wirksam wird; die List, sie unter diesen zu verbreiten.“ Brecht hatte für die Durchführung dieser Ziele folgende Möglichkeiten angegeben: Stil (Wortwahl); parabelhafte Formen; ironische Verfahren; Ausklammerung der Gegenwart als Darstellungsgegenstand.⁷

Diese Ratschläge befolgend, schilderte Stefans Heym im *(Der) König David Bericht* die Bemühungen eines Schriftstellers und Historikers, dem Auftrag, König Davids Biographie zu beschönigen, zu entgehen. Seine Strafe: Er wurde mundtot gemacht.

Eine neue Utopie, Schutz vor Umweltkatastrophen und Abrüstung brachte 1981 die DDR und BRD Schriftsteller zusammen.

Die Schriftsteller der BRD waren ihren eigenen Utopien nachgegangen. Die Gründer der Zeitschrift *Der Ruf* wollten, dass die neue Bundesrepublik nicht den kapitalistischen und nicht den sozialistischen DDR – Weg einschlägt, sondern einen dritten, wollten die Gründung einer sozial gerechten Gesellschaft, mit Freiheit für jeden, mit der Einhaltung der Privatsphäre, mit der Möglichkeit seinen eigenen Bedürfnissen nachzugehen. Und sie mussten die Restauration der reaktionären Kräfte, das Wirtschaftswunder, die weitere Entwicklung des Kapitalismus auf Kosten der Gesellschaft und Umwelt machtlos erleben. Ihre Werke wurden nicht verboten. 1929 hatte Alfred Döblin in dem Aufsatz *Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans* geschrieben:

Nur in den literarisch modernen Staaten, die sich dem Handel, der Bank, der Industrie, dem Kapital und dem Militär verschrieben haben, konnte der Hohn aufkommen: „Die Kunst ist frei“, nämlich sie ist ganz harmlos, die Herren und Damen Künstler können ja schreiben und malen, was sie wollen; wir lassen es in Leder binden, lesen es uns durch oder hängen es an die Wand, darunter rauchen wir Zigarretten, die Bilder sind eventuell auch im Kunsthandel brauchbar. [...] eine einzige kleine Gesellschaftsschicht an Begüterte und ihren Anhang [...] hat ökonomisch die künstlerischen Produzenten gefesselt, hat ihnen dabei

⁷ Brecht, Bertolt: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, <http://www.literaturwelt.com/werke/brecht/wahrheit.html>, 9.08.2008.

die Kraft genommen und sie ganz (...) machtlos gemacht und (...) degeneriert. Diese Gesellschaftsschicht dankt ihnen jetzt dafür und stellt die Situation vollkommen klar, indem sie die Kunst für frei erklärt, nämlich für ganz unschädlich.⁸

In der Bundesrepublikanischen Gesellschaft, in der die Kunst für frei erklärt war, hatte seit Jahrhundertanfang ein Werk eine direkte politische Wirkung, war nicht mehr *unschädlich*: Rolf Hochhuts Roman *Eine Liebe in Deutschland* verursachte den Rücktritt des damaligen Baden – Württembergischen Ministerpräsidenten Karl Filbinger. Der Remigrant Erwin Piscator, der nicht in der DDR bleiben wollte, inszenierte Hochhuts *Stellvertreter*, und das Stück erregte auch großes öffentliches Aufsehen.

Die Zusammenkunft der DDR und BRD Schriftsteller um gemeinsam Aufrüstung und Umweltkatastrophen zu bekämpfen, hatte nur eine einzige politische Wirkung. Den DDR-Schriftstellern wurde ein zweites Treffen verboten.

1990 brachte eine neue Utopie DDR und BRD Schriftsteller zusammen. Einerseits Christa Wolff und Stephan Heym, andererseits Günther Grass erklärten sich gegen die Wiedervereinigung Deutschlands, man träumte noch immer von der Utopie des humanen Sozialismus. Ohne Erfolg.

So scheint die so bestrittene Forderung Gottfried Benns an die Dichter, „sich abzuschirmen gegen die Zeitgenossenschaft“, da „die Größe der Kunst darin besteht, dass sie historisch Unwirksam und politisch folgenlos ist“,⁹ eigentlich die konkrete Utopie zu sein.

Dem stellt Peter Weiß 1983 seine Ästhetik des Widerstands entgegen. Für ihn ist die Kunst „kollektives Gedächtnis der Menschheit, Ferment der Klassenkämpfe, in welchem das Leben des Menschen sich unauslöschlich materialisiert hat, und das seinerseits als Erinnerung und Äußerung der geschichtlich uneingelösten Hoffnungen arbeitet.“¹⁰ Weiß' For-

⁸ Döblin, Alfred: *Kunst ist nicht frei sondern wirksam: Ars militans*; in *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur* Freiburg i.Br. 1989, S. 245-253.

⁹ Gottfried Benn zitiert nach Villhauer, Bernd: *Macht und Stil Gottfried Benns Kunsttheorie als Kunstpolitik im ‚Dritten Reich‘*: <http://www.tabvlarasa.de/13/bernd.php> 13.03.2010.

¹⁰ Weiss, Peter: *Ästhetik des Widerstandes* zitiert nach Beutin, Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 657.

derung an den Künstler lautet, „du darfst nicht sitzen und alles auf dich zukommen lassen.“¹¹

7. Fazit

Jenseits von Klassenkämpfen und Revolutionen, Kriegen und unterschiedlichen parteipolitischen direkten Zielen, für die sich Künstler das ganze Jahrhundert durch eingesetzt haben, verbindet sie eine Utopie: durch ihre Kunst zum Fortschritt beizutragen, so wie ihn Broch und Marcuse sehen:

die Befriedigung der objektiven und subjektiven Lebensbedürfnisse bei einem Minimum an harter Arbeit, Freiheit von Ausbeutung, Gewalt, Kontrolle und Herrschaft, Partizipationsmöglichkeiten, Individualität, Solidarität, Ausdrucksmöglichkeiten, Phantasie, Entspannung, Vergnügen sowie Möglichkeiten der Selbstverwirklichung, der geistigen Betätigung (...) Synonyme Begriffe für diesen qualitativen, menschlichen Fortschritt sind gesellschaftliches Glück, Reich der Freiheit und Wahrheit. Dieser humanitäre Fortschritt ist heute nicht gegeben, er ist ein Noch-Nicht, das es erst zu realisieren und zu erkämpfen gilt.¹²

Bibliografie:

- Brecht, Bertolt: *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*.
<http://www.literaturwelt.com/werke/brecht/wahrheit.html>,
9.08.2008.
- Beutin, Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- Brüggemann, Linda: Heinrich Mann: *Das junge Geschlecht*
<http://www.jungeforschung.de/wk1/essay/hmann.html> 9.08.2008.
- Döblin, Alfred: *Kunst ist nicht frei sondern wirksam: Ars militans*. In *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Freiburg i.Br. 1989.
- Eykmann, Christoph: *Geschichtspessimismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*: Bern, 1970.

¹¹ Ebd., S. 658.

¹² Fuchs Christian: *Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationgesellschaftlichen Kapitalismus*. In: *Utopie Kreativ*, H. 141/142 (Juli/August 2002), S. 724-736.

- Fuchs, Christian: *Die Bedeutung der Fortschrittsbegriffe von Marcuse und Bloch im informationsgesellschaftlichen Kapitalismus*. In: *Utopie Kreativ*, H. 141/142 (Juli/August 2002).
- Haffner, Sebastian: *Von Bismarck zu Hitler: ein Rückblick*. München: Kindler 1987.
- Kandinsky, Wassili; *Über die Formfrage in Essays über Kunst und Künstler*. Bern, 1973.
- Klee, Paul: *Tagebücher*. Hg. Felix Klee, Köln, 1957.
- Mann, Klaus: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes (The ordeal of the European intellectuals)*. Berlin: Transit, 1993.
- Martin, Marko: *Letzte Tage in Cannes: Klaus Mann – Erinnerungen an einen Zeitgenossen*. <http://www.oeko-net.de/Kommune/kommune5-97/KMANN.html>. 9.08.2008.
- Morus, Thomas: *Utopia*. Übersetzung von Gerhard Ritter. Mit einer Einleitung von Hermann Oncken, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Neugriechisch Lexikon*.
<http://www.goreo.de/index.html?search=%26%23964%3B%26%23972%3B%26%23960%3B%26%23959%3B%26%23962%3B&button=Suche> 4.03.2010.
- Rogof, Irit: *Kunst als Politik in Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*. München: Prestel Verlag, 1995.
- Scholl Joachim, Görtemaker, Manfred: *Thomas Mann und die Politik*. Frankfurt/M: S. Fischer Verlag, 2005.
- Vietta, Silvio: *Europäische Kulturgeschichte: Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Vietta, Silvio, Kemper, H.G.: i. Bd. 3 der Reihe: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. München: Fink 2001.
- Villhauer, Bernd: *Macht und Stil Gottfried Benns Kunsttheorie als Kunstpolitik im ‚Dritten Reich‘*. <http://www.tabvlarasa.de/13/bernd.php> 13.03.2010.
- Werner, Renate: *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann*. Düsseldorf 1972.
- Weber, Jürgen: *Kleine Geschichte Deutschlands seit 1945*. München: DTV 2002.
- xxx: Benn: *Er wütet in sich herum*,
<http://www.spiegel.de/spiegel/vor50/0,1518,71405,00.html>
19.08.2008.

Alexandra Greavu
(Kronstadt)

Das nach außen und das nach innen gekehrte Lachen Formen des Humors während des Dritten Reichs

Outer and Inner Laughter. Humor during the Third Reich

Abstract: *The present paper analyzes the variety of forms humor takes on during the reign of National Socialism, focusing on its position and influential value in the German society. The humor type belonging to the oppressive party is evaluated based on its contribution to the settlement of the anti-Semitic ideology and on its role as a weapon for the National Socialist's party. The humor belonging to the German people as well as that of the Holocaust are analysed in view of their subversive as well as liberating nature. In this respect, jokes and anecdotes serve as means to illustrate the three humor types.*

Keywords: *National Socialism, humor, propaganda, satire, gallows humor.*

Formen des Humors während des Nationalsozialismus erforschen zu wollen „wäre wie Wassersuchen in der Wüste“¹, sollte man meinen. Denn unter den damaligen politischen Gegebenheiten schien es unvorstellbar, dass öffentliche Kritik an dem Staatsherrn, dass satirische Kommentare oder Witze erlaubt worden wären oder überhaupt in Frage kamen.

Der Humor verändert sich, passt sich an den neuen sozialen und politischen Rahmen an und erwirbt sogar einen schärferen Charakter. Diese Veränderung erfolgt wegen der bedeutenden Rolle, die der Humor im Konflikt zwischen Partei und Volk spielt. In solch einer Auseinandersetzung bedienen sich die gegnerischen Gruppen verschiedener Techniken um die Oberhand zu gewinnen. Da geschickt eingebrachte Subtilitäten mehr Schaden als direkte Beleidigungen oder berechtigte Argumente zufügen, werden Humor, Satire und Ironie eingesetzt.

Der Humor übernimmt die Rolle einer Schaubühne, wo sowohl die Machthaber als auch der restliche Teil des Volkes, gehorsame Bürger und

¹ Dieter Hildebrandt. – *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

Opfer der sozialistischen Ideologie zugleich, Kritik, Ironie aber auch Drohungen einander zuwerfen. Somit entwickelt der Humor eine gewisse Vielseitigkeit, weil er sowohl von den Unterdrückenden als auch von den Unterdrückten als offensives und zugleich defensives Mittel benutzt wird.

Humor in Uniform

Hitlers Ansicht nach liegt die wahre Kunst der Propaganda in „der Fähigkeit das öffentliche Vortellungsvermögen zu erwecken und passende psychologische Formulierungen zu finden, die die Aufmerksamkeit der Massen anzieht, und ihnen direkt ans Herz geht.“² Humor zählt zu den Mitteln, wodurch die Prinzipien der national-sozialistischen Ideologie an das Volk weitergeleitet werden, und wird somit zu einem entscheidenden Faktor der deutschen nationalsozialistischen Propaganda. Diese sowohl defensive als auch offensive Waffe wird gegen die gegnerischen europäischen Mächte als auch gegen den amerikanischen Staat und den Kommunismus gerichtet. Zahlreiche Zeitschriften wie *Illustrierter Beobachter*³, *Lustige Blätter*⁴ und *Die Brennesse*⁵ sparen keine Mühe um dem deutschen Volk die scheinbar wahre Natur der gegnerischen Mächte in Form von vulgären, ignoranten und zugleich teuflischen Gestalten darzustellen. Für England ist die Karikatur von Winston Churchill repräsentativ, wo er als kleiner, dicker, kahlköpfiger Mann Pläne gegen die Deutschen schmiedet. Die Amerikaner und Franzosen werden in Form von abscheulichen Afroamerikanern mit zerstörerischen Absichten oder Hintergedanken dargestellt. Am hervorragendsten ist aber die Karikatur für die aus dem Osten gegnerische Partei, und zwar eine rote, teufelähnliche Gestalt, eine blutrote menschenfressende Giftspinne, die die Welt dominieren will, eine formlose gefährliche rote Masse, oder ein Soldat in kommunistischer Uni-

² „A fi capabil să stărmești imaginația publică, făcând apel al sentimentele oamenilor, gășind formulele psihologice potrivite, care să atragă atenția maselor și să le meargă drept la inimă.....” – Guyot, Adeline u. Restellini, Patrick: *Arta Nazistă*. Corint: București 2002. S 16.

³ Wochentliche Illustrierte der NSDAP, erschienen zwischen 1926-1945 in München, Franz-Eher-Verlag.

⁴ Wochentliche jüdenfeindliche Zeitschrift, erschienen zwischen 1888-1944 Berlin, Verlag der Lustigen Blätter.

⁵ Nationalsozialistische Satirezeitschrift, erschienen zwischen 1931-1938, Eher Verlag.

form, der sich mit den Juden gegen die Deutschen verbündet. Als meist vorgefundenes ausländerfeindliches Konzept ist der Bund aller gegnerischen Mächte unter der Führung der Juden anzutreffen. Somit wird auch in diesem Kontext das kennzeichnende Prinzip des nationalsozialistischen Humors mit eingebracht, und zwar die antisemitische Einstellung der deutschen Sozialisten. Dadurch mobilisieren die Machthaber das Volk gegen die ausgewählten Sündenböcke und begeistern es für ein Ideal, während sie dessen chauvinistische Natur erwecken und Gründe für einen grausamen Krieg finden.

So kursierten Witze wie folgende:

Zwei Juden werden überfallen. Bevor sie ausgeraubt werden, gibt ein Jude dem anderen 500 Mark und sagt: „Die habe ich dir ja noch geschuldet.“

Ein Jude fragt einen SS. Mann: „Wie weit sind Sie noch von einem Verbrecher entfernt?“ Daraufhin antwortet der Soldat: „Ungefähr einen halben Meter.“⁶

In beiden Witzen dienen die klassischen Vorurteile den Juden gegenüber als Pointe. Im ersten Witz wird die Geldhabgier der Juden satirisiert, während im zweiten Fall die allgemeine Einstellung der schon indoktrinierten Gesellschaftsmitglieder in der Antwort des S.S. Soldaten widerspiegelt wird.

Obwohl die Machtübernahme der National-Sozialisten der eigentliche Auslöser der radikal antisemitischen Welle war, wäre solch ein Wandel der Ansichten unmöglich zustande gekommen, wenn nicht eine judenfeindliche Grundlage im Volk schon vor dem Beginn des Dritten Reiches bestanden hätte.

Am Anfang des XX Jahrhunderts erfreut sich die Münchner Singspielhalle *Platzl* eines besondern Ruhms in den Reihen des deutschen Mittelstandes. Der Volkssänger, Weiß Ferdl⁷, unterhält und erfreut sein Publikum mittels zahlreicher Anekdoten und Witze mit antisemitischem Inhalt, die der frustrierten Handwerkergemeinschaft helfen, ihren Neid auf den finanziellen Erfolg der Juden zu rechtfertigen und sogar zu stärken.

⁶ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog

⁷ Eigentlicher Name: Ferdinand Weißheitinger.

Durch den Humor wehrt sich die Gesellschaft gegen den Erfolg der Juden. Die deutsche Bevölkerung bedient sich dieser selbstdarstellerischen Rhetorik der Macht um die Überlegenheit ihrer Rasse hervorzuheben.

Die Witze, deren sich Weiß Ferdl bedient, handeln über Juden, die einen hohen gesellschaftlichen Status erlangt hatten, die aber dennoch ihre verwerfliche Gewohnheiten weder verlernt haben noch unterlassen. So erzählt er zum Beispiel:

„Zwei Juden, Isodor Kohn und Moritz Levy sitzen an einem Tisch. Beide haben Fisch bestellt und es wird ihnen ein Tablett mit zwei Fischen gebracht. Aber von diesen zwei Fischen ist einer größer als der andere, so dass beide Juden den größeren Fisch haben wollen. Um das zu erlangen ladet einer den anderen ein als erster sich vom Tablett zu bedienen, mit der Hoffnung dass jener der die Einladung annimmt, aus Höflichkeit den kleineren Fisch bevorzugt. Satt von dem ganzen Hin und Her, nimmt Levy letztendlich den größeren Fisch für sich. Als Kohn zu protestieren anfängt sagt Levy: „Erlaub mir bitte noch eine Frage. Was hättest du an meiner Stelle getan?“ „Ich, sagte Kohn, ich hätte natürlich den kleineren Fisch genommen!“ Daraufhin antwortete Levy: „Was willst du da noch? Da liegt er doch!“⁸

In diesem Witz geht es um den gierigen Charakter der Juden, der zusammen mit der Art, wie sie miteinander im Restaurant umgehen, satirisch dargestellt wird. Dieser Handlungsrahmen wurde ausgewählt, um die gute finanzielle Lage der Gestalten als Mittel zur Verstärkung der allgemeinen Abscheu gegenüber den Juden zu nützen.

Alle judenfeindlichen Vorurteile, die später vom Nationalsozialismus aufgegriffen und verschärft werden, werden in dieser Zeit im *Platzl* durch Ferdls Witze im Volk verbreitet.

⁸ *Two Jews, Isodor and Moritz Levy, are seated at a table. Both have ordered fish, and a platter with two fish is brought to them. But of the two fish, one is larger, and Kohn and Levy each want it. In order to obtain it, each implore the other to take a fish from the platter first, hoping that the other will politely choose the smaller fish. Finally exasperated with Kohn for not leaving him the larger fish, Levy simply takes it. Kohn protests. Then Levy said: "Permit me one question. What would you have done in my place?" "I", said Kohn, "of course, I would have taken the smaller one." "So what do you want?" stated Levy. "It's still there!" - Sacket, Robert Eben: *Images of the Jew: Popular Joke-telling in Munich on the Eve of World War I*, S. 545.*

Ein anderer Witz, den Ferdl in die Welt gesetzt hatte und der später im Volk nach der Machtübernahme weiterhin zirkulieren würde, erzählt über einen jüdischen Heiratsagenturleiter namens Abraham Grünzeug:

Abraham Grünzeug versucht einen Mann zu überreden, eine Frau mit einem Klumpfuß zu heiraten. Der Mann weigert sich natürlich, aber Grünzeug fährt fort, mit den Argumenten dass eine völlig gesunde Frau ganz leicht von einem Auto überfahren werden kann, ins Krankenhaus gebracht werden muss und noch dazu operiert werden muss. „Das würde bestimmt ein Vermögen kosten“, meint Grünzeug. „Wenn du aber meine nimmst, hast du das komplette Paket.“⁹

Die Hauptgestalt dieses Witzes kennzeichnet sich durch Habgier, Mangel an Mitgefühl, kein Verständnis weder dem Klienten noch der potentiellen Braut gegenüber, scharfsinnige List und vor allem Immoralität. Ihm ist das Wohlhaben seines Kunden gleichgültig und ist mit jedwelchem Geschäft zufrieden, solange er seine Wahre verkaufen kann. Wertvorstellungen wie Liebe, Mitgefühl, Sentimentalität sind dem Juden fremd.

Gegen den Juden wird im Dritten Reich nicht nur durch Witze gehetzt. Kontrolle und Zensur werden über die Medien ausgeübt, so dass mehr und mehr Zeitschriften antisemitische Karikaturen beinhalten, die das deutsche Volk gegen den „jüdischen Parasiten“ der dem nationalsozialistischen Staat Schaden zufügen will, aufhetzen.

Der Jude steht an der Spitze der Hierarchie, was die Feinde der deutschen Nation anbelangt. Er ist angeblich der Verbündete aller gegnerischen Mächte, breitet sich überall in der Welt aus und zerstört jedes Volk, das ihm entgegentritt. Zeitschriften wie *Lustige Blätter* oder *Die Brennessel* enthalten anti-semitische Sprüche wie: „*Einer frisst den anderen – der Jude frisst sie alle...*“ oder „*Kauf beim Juden, verrät dein Volk.*“¹⁰, darin der Jude die Gestalt eines schleimigen, hinterlistigen, absonderlichen Geschäftsmannes

⁹ „*Grünzeug tries to persuade a male customer to marry a woman with a crippled foot. The man resists, but Grünzeug presses on, arguing that a wife with two healthy feet could be hit by an automobile, break a foot, and need hospitalization, surgery, even a stay at a sanitarium. That would cost a fortune.*“ „*Take mine*“, he adroitly reasons in the punchline, „*and you have a finished item*“ – Sacket, Robert Eben, S. 543.

¹⁰ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

annimmt. *Der Stürmer*¹¹ scheut keine Mühe, wenn es sich um antisemitischen Humor handelt. Hauptartikel, die als Schlussbemerkung die Aussage: „Die Juden sind unser Unglück“ tragen, bringen grotesk verunstaltete jüdische Gestalten mit dem Verderben der deutschen Nation in Verbindung. Einen herausragenden Erfolg erleben Verfilmungen mit antisemitischem Charakter wie: *Der Ewige Jude*¹², *Die Rothschilds*¹³ oder *Jud Süß*¹⁴, die immer wieder auf die typischen Vorurteile eingehen.

Der Humor, der gegen Vertreter der nationalsozialistischen Ideologie gerichtet war, wurde nicht direkt verboten. Relativ harmlose Witze wurden vom Regime akzeptiert. Regime kritische Witze und Bemerkungen wurden sogar vom Führer genehmigt. Jedoch wurden die anti-sozialistischen Karikaturen immer von einer Erklärung des Autors begleitet, worin die friedliebende und gerechte Natur des Führers, der meistens die Hauptfigur dieser satirischen Zeichnungen war, unterstrichen wurde.

Es bestand eine gewisse Narrenfreiheit, wodurch die Machthaber den Anschein eines relativ liberalen Klimas erweckten. Humor wird erlaubt, weil er die Funktion eines „Ventilfaktors“¹⁵ erfüllt. So zum Beispiel wird dem idealen Menschenbild der Nationalsozialisten eine vom Volk verbesserte Definition zugeordnet. „So soll der Deutsche sein: dünn wie Goering und groß wie Goebbels.“¹⁶ In der Sicht der führenden Partei galt diese Art von Humor als ein Mittel den Zorn des Volkes zu mildern und dessen Verteidigung zu schwächen. Die eigentlichen Einschränkungen, die dem Humor auferlegt wurden, werden mit der Zeit deutlich spürbar. Neben dem antisemitischen Humor des Nationalsozialismus erscheint eine andere Humorform, die sich von den vom Führer genehmigten Satiren deutlich unterscheiden lässt.

¹¹ Antisemitische Zeitung, gegründet von Julius Streicher in April 1923 in Nürnberg.

¹² *Der Ewige Jude* 1940, Regie: Fritz Hippler.

¹³ *Die Rothschilds* 1940, Regie: Erich Waschneck.

¹⁴ *Jud Süß* 1940, Regie: Veit Harlan.

¹⁵ Carl-Ludwig Schulz - *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

¹⁶ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

„Wer an der falschen Stelle lacht“¹⁷

Der vom Führer genehmigte Humor erlaubt den Machthabern die Realität hinter einer Illusion von Freiheit zu verbergen. Jedoch wurde es von den Nationalsozialisten nicht vorhergesehen, dass genau diese Spaltung zwischen vorgegebenem sozialen Anschein und realer Denkweise auch im Inneren des Volkes geschieht. Humor ermöglicht der unterworfenen Gesellschaft ein Doppelleben zu führen. Aus der ruhigen Menge des unterdrückten Volkes entspringen unerwartete satirische Aussagen, die sowohl dem eigentlichen Individuum eine Form von Freiheit gewähren, aber auch kritisch gegen den Staatsführer gerichtet sind. So ist der Humor einerseits introvertiert, da er vom Individuum zum Schutz seiner Freiheit und Integrität eingesetzt wird, und andererseits extrovertiert, weil er subversive, machtfeindliche Tendenzen ausdrückt. So zum Beispiel erscheinen Witze, die die vorgegebenen Grenzen des erlaubten Humors überschreiten.

Adolf Hitler besucht ein Irrenhaus. Die Patienten machen brav den Hitlergruß. Doch plötzlich tanzt einer aus der Reihe. Da fragt der Führer bestürzt:

„Warum grüßen Sie nicht, wie die anderen?“

Daraufhin antwortet der Patient: „Mein Führer, ich bin der Wärter. Ich bin doch nicht verrückt!“¹⁸

Politische als auch nichtpolitische Witze bieten dem Menschen die Möglichkeit sich eine alternative, subversive Sicht über die Wirklichkeit anzueignen. Die meisten Menschen scheinen zwar die reale politische Lage nicht wahrnehmen zu wollen, verraten jedoch mittels humoristischer Anekdoten, in wie fern sie über die wahren Geschehnisse wissen.

Die deutsche Bevölkerung lässt sich von den nationalsozialistischen Machthabern nicht in die Irre führen, ohne aber sich öffentlich gegen die Führung zu offenbaren.

¹⁷ Werner Finck: *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

¹⁸ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

Zwei Männer treffen sich auf der Straße. Da sagt der eine zu dem anderen:

„Schön dich in Freiheit zu sehen! Wie war es denn, im K. Z.?“

„Großartig! Stell dir mal vor, wir hatten Frühstück ans Bett gebracht. Bohnenkaffee oder Kakao nach Wahl. Dann ein bisschen Sport und zu Mittag Suppe, Fleisch und Nachtisch. Und bevor es Kaffee und Kuchen gab, haben wir Gesellschaftsspiele gemacht.“

„Das hört sich gut an. Also was so zusammengelogen wird. Neulich habe ich den Mayer gesprochen, und der hat mir solche ungeheure Dinge erzählt!“

„Tja,“ sagt der andere verlegen „den haben sie auch schon wieder abgeholt.“¹⁹

Besonders während der Kriegszeit, wo die Machthaber den realen Verlauf des Kampfes zu verdrängen pflegten, lässt sich das Volk von Joseph Goebbels propagandistischen Radioansprachen nicht hinter das Licht führen. „Lügen haben kurze Beine“ scherzt man über den Reichsminister der Volksaufklärung und Propaganda, während man seine Reden im deutschen Funk ironisch in „Klumpfüßchens Märchenstunde“ umbenennt und kaum Beachtung schenkt. So spaßt man auch über die hochgepriesenen Waffen der deutschen Wehrmacht:

„Man munkelt dass die Marine eine neue Waffe hat. Es ist ein Uboot mit Gummihaut, das England ausradieren soll.“²⁰

Weil diese Art von humoristischen Aussagen die unabhängige und sogar gegensätzliche Denkweise der Gesellschaft markierte, war es von größter Wichtigkeit, dass solche Witze fern von den Ohren der Staatsmacht blieben. Jedoch gab es zahlreiche Fälle, wo der Preis eines zur Erheiterung gemeinten Witzes sehr hoch sein, oder eine unvorsichtige satirische Bemerkung sogar das eigene Leben kosten konnte.

Einen sterbenden Soldaten fragt man nach seinem letzten Wunsch. Mit keuchender Stimme verlangt dieser:

„Zeigt mir noch einmal die Leute für die ich jetzt mein Leben gebe.“
Daraufhin wird ein Bild von Adolf Hitler auf seine rechte und von

¹⁹ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

²⁰ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

Hermann Goering auf seine linke Seite aufgestellt. Der Soldat betrachtet die beiden Bilder und sagt mit letzter Kraft:

„Jetzt sterbe ich wie Jesus Christus, zwischen zwei Verbrechern“²¹

Entsetzlich ist der Fall des obengennanten Witzes, der die schwerwiegende Rolle des Humors während des Nationalsozialismus nur bezeugen kann. Nachdem er an der Dorfschule Religionsunterricht gehalten hat, bekommt der Pfarrer Josef Müller den Witz des sterbenden Soldaten von einem Lehrer erzählt. Auf dem Heimweg trifft er danach einen alten, kranken Mann auf der Straße, dem er den Witz weitererzählt, mit der Absicht dem Mann eine Freude zu machen. Jedoch wird ihm dieser Scherz wortwörtlich zum Verhängnis, da er kurz danach vom Sohn des Mannes bei der Gestapo angezeigt wird. Er wird festgenommen und wird zum Tode verurteilt.

Ein anderer wohlbekannter Darsteller, der vor allem auf der Kabarettbühne scharfe Kritik an der Staatsordnung und der führenden Macht durch geschickte Satire ausgeübt hat, war Werner Finck:

„Ich stehe hinter jeder Regierung, bei der ich nicht sitzen muss, wenn ich nicht hinter ihr stehe.“²²

Von der Machtübernahme bis zu seiner Festnahme am 24 Mai 1935, sorgte Werner Finck durch seine „anspielerische Kunst des scheinbar vernuschelten Halbsatzes[...], des sprachlichen Andeutens,[...] sowie das pointenreiche Feuerwerk des intellektuellen Sprachwitzes“²³, für großes Aufsehen im Rahmen des berliner politisch-literarischen Kabarett *Die Katakombe*.²⁴

Nach der Einführung des Nationalsozialismus lässt man den Kabarettisten weiterhin gewähren, um den Anschein von Liberalismus beizubehalten. Jedoch, ähnlich wie es sich bei Weiß Ferlds Vorführungen zugehen hat, verläuft kaum ein Auftritt ohne Parteimitglieder im Publikum.

²¹ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

²² Finck, Werner: Zitate von Werner Finck.

<http://natune.net/zitate/autor/Werner+Finck> (20.03.2009).

²³ Wagner, Hans-Ulrich: *Gute schlechte Zeiten für Humor. Carl Zuckmayer über die Kabarettisten Werner Finck, Karl Valentin und Weiß Ferdl*, S. 2.

²⁴ Berliner politisch-literarisches Kabarett, gegründet von Werner Finck, Hans Deppe u.a. in 1929.

Im Gegensatz zu dem münchener Volkssänger aber, haben Finks wagemutige humoristische Andeutungen eine alles andere als erheiternde Wirkung auf die Nationasozialisten. Später äußert sich Werner Fink in seiner Autobiographie „Alter Narr – was nun?“ über seiner Zeit bei der *Katakombe*.

Man brauchte nur mit einem kleinen Hämmerchen an ein kleines Glöckchen zu schlagen, schon übertrug sich das wie das Lauten einer Sturmglocke [...]. Die Angst im Publikum, die sich immer wieder im Lachen befreite, trug die Stimmung des Abends – und mir eine Verwarnung nach der anderen ein. Die Spitzel wussten immer genau, was sie mitzuschreiben hatten. Sie waren sehr hellhörig und begriffen schnell. Immer, wenn besonders schallend gelacht oder stürmisch applaudiert wurde, wussten sie sofort: „Aha, da war was!“ Einmal fragte ich einen, der so unauffällig wie möglich mitschrieb: „Spreche ich zu schnell? Kommen Sie mit? – Oder - muss ich mitkommen?“²⁵

Eines von Finks Sketche war dem staatstreuen spitzohrigen Publikum besonders schlecht bekommen, der im Nachhinein auch dem Urheber selber teuer zu stehen kam.

Beim Herrenausstatter enthält zahlreiche politische Anspielungen und Wortspiele die geschickt im Vorgang eines Anzugesfertigens eingewebt werden. So zum Beispiel werden beim Vermessen der Ärmel auf die Jahre 1918, 1919 und 1933 hingedeutet. Als Höhepunkt des Sketches gilt der Entschluss des Kunden, seinen ausgestreckten Arm weiterhin erhoben zu halten, auch nachdem die Vermessungen abgeschlossen waren, um dadurch die aufgehobenen Rechte der Deutschen während des Nationalsozialismus darstellen zu können. Werner Finck wird beschuldigt gegen das sogenannte „Heimtückengesetz“ verstoßen zu haben und muss im KZ Erstwegen sechs Wochen einsitzen. Er wird letztendlich wegen Mangels an Beweisen freigesprochen und kehrt mit einem Auftrittsverbot nach Berlin zurück.

Der Galgenhumor²⁶ ist den Deutschen nicht fremd. Am 12 Mai 1940 beginnen die Bombenangriffe der alliierten Mächte auf Deutschland. In

²⁵ Wagner, Hans-Ulrich: *Gute schlechte Zeiten für Humor. Carl Zuckmayer über die Kabarettisten Werner Finck, Karl Valentin und Weiß Ferdl.*, S. 3.

²⁶ Spezielle Humorform die mit gefährlichen, lebensbedrohlichen Situationen verbunden wird (engl. gallows humor).

Bunker und notdürftige Luftschutzkeller geflüchtet, finden einige Beistand unter der Form des Galgenhumors.

„Hast du gehört, sagt einer dem anderen, jetzt gibt es eine neue Wunderwaffe. An der Front sollen Opas eingesetzt werden, die mit Sensen und Gummischläuchen bewaffnet sind.“

„Was soll das denn bringen?“ fragt der andere.

„Na ganz einfach. Die Russen lachen sich tot und der Krieg ist gewonnen.“²⁷

Diese Art von Humor breitet sich nicht nur in Deutschland aus. Für die jüdische Population wird der Galgenhumor zur Lebensnotwendigkeit.

„Arbeit macht frei in Krematorium drei“²⁸

Unter dem Einfluss des Nationalsozialismus verändert sich auch der jüdische Sinn für Humor. Dieser wird von Avner Ziv als: „Humor, der von den Juden geschaffen wurde, an ihnen gerichtet ist und eigentümliche Aspekte der jüdischen Lebensweise widerspiegelt“²⁹ definiert. Im traditionellen jüdischen Witz erscheint die Gestalt des „Schmiel“, die die allgemeine Einstellung der jüdischen Bevölkerung ausdrückt. „Schmiels“ kennzeichnen sich durch einen ignoranten, unglücklichen und gemeinschaftsabhängigen Charakter, wie aus folgendem Witz hervorgeht:

„Hallo Isaac, du sahst heute morgen aber schlecht aus – was war denn los?“ „Oh, mein lieber Freund, ich hatte Angst vor dem Einschlafen! Ich habe geträumt, ich hätte in London ein Vermögen gefunden, und jetzt habe ich Angst, dass ich, falls ich wieder einschlafe, alles verlieren werde.“³⁰

²⁷ *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006, Regie: Rudolph Herzog.

²⁸ Ostrower, Chaya: *Humor as a Defense Mechanism in the Holocaust*. Israel, S. 5.

²⁹ *“humor created by the Jews, intended mainly for Jews, and which reflects special aspects of Jewish life”* - Jones, Rebecca: *A Horse Named Adolf :European-Jewish humor during the Holocaust*. Department of History: Middlebury College 2008, S. 19.

³⁰ *“Hello Isaac, you vos looking bad this mornink –vat’s wrong?” “Oh, mine goot frient, it vos fear of going to sleep. I must keep awake! I dreamt I found a fortune in London and I’m afraid if I dream again I shall lose it”* - Jones, Rebecca, S. 20.

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme wird die unglückselige Gestalt des „Schmiel“ durch einen scharfsinnigen, realistischen „Katz“ ersetzt:

Bauer und Katz waren seit Jahren Nachbarn in Düsseldorf, aber mit der Machtübernahme wurde Bauer sarkastischer: „Ihre Juden habt keine Ahnung von Patriotismus“ sagte Bauer. „Ich wette, dass während des großen Krieges dein Sohn sich nur für die monatlichen paar Mark interessiert hat, im Vergleich zu meinem Sohn, der für die deutsche Ehre und Würde gekämpft hat.“ Daraufhin fragt Katz: „Was ist denn daran so schlecht? Trachten wir nicht alle nach dem, was wir nicht besitzen?“³¹

Somit verschwindet die ignorante Einstellung der Juden gegenüber der Wirklichkeit und es erscheinen ironische Anmerkungen gegen die deutsche nationalsozialistische Gesellschaft und die ungünstigen Umstände, in denen sich die jüdische Bevölkerung befindet.

Die Wandlung des Humors im Nationalsozialismus wird nicht nur durch den Wechsel vom „Schmiel“ zum Juden Katz markiert. Während des Holocaust wird der Humor zur Notwendigkeit, ein Mittel, ohne das man nicht überleben konnte.

Ich hätte es nie überstanden, wenn es mir nicht möglich gewesen wäre zu lachen. Das Lachen hebte mich für kurze Zeit aus der entsetzlichen Lage heraus, genug um alles erträglich zu machen, [...] überwindbar zu machen.³²

Alle Aspekte des Alltags werden als Humorquelle miteinbezogen. In dieser Hinsicht erfüllt der Humor während des Holocausts verschiedene Funktionen.³³ Der Humor hat sowohl eine defensive als auch eine offen-

³¹ *Bauer and Katz had been neighbours in Dusseldorf for years, but with the advent of Hitler, Bauer became sarcastic. "You Jews don't know the meaning of patriotism." Bauer says. "I'll bet that in the Great War your son was interested only in the few marks a month that he received, while my son fought for German dignity and honor." "What's wrong with that?" asks Katz. "Don't we all crave what we don't possess?"* -Jones, Rebecca, S. 21.

³² „I would never have made it if I could not have laughed. Laughing lifted me momentarily...out of this horrible situation, just enough to make it livable...survivable“ - McGhee, Paul: Using Humor to Cope Humor in Concentration/ POW Camps, S. 1.

³³ Ostrower, Chaya, S. 3.

sive Funktion, eine sexuelle Funktion, eine sozial bezogene Funktion und auch eine intellektuelle Funktion. Der Galgenhumor ist ein soziales Phänomen, das aus gesellschaftlicher Interaktion entstanden ist und verschiedene kennzeichnende Merkmale der Gemeinschaft, in der dieser geschöpft und akzeptiert wurde, enthält. Humor vereinigt die Menschen, da es für Gemeinschaft einen tieferen Sinn enthält, wobei der Lebenswille der Menschen, der durch den Galgenhumor ausgedrückt wird, gegen die Machthaber einwirkt.

„Zwei Juden treffen sich in Warschau, während einer von ihnen parfümierte Seife isst. Da stellt ihm der andere zur Rede: Sag mal Moyshe, warum isst du denn solche Seife?“ Daraufhin antwortet dieser:“ Da sich mich später zu Seife bearbeiten, kann ich so wenigstens schön riechen.“³⁴

Der Humor dient als idealer Abwehrmechanismus und zwar bietet er dem ausgebeuteten Individuum eine Nische, worin er flüchten kann. „Für wenige Augenblicke fühlt das Opfer „komplette Freiheit“ und „der Einklang mit sich selbst und der ganzen Schöpfung“.³⁵

„[...] Hören Sie, ohne Humor hätten wir alle Selbstmord begangen. Wir haben uns über alles lustig gemacht. Was ich eigentlich sagen will ist dass es uns geholfen hat, auch unter solchen harten Bedingungen, weiterhin menschlich zu bleiben [...]“³⁶

Die aggressive Funktion des Humors widerspiegelt sich in ironischen Anmerkungen, die gegen die Nationalsozialisten und auch gegen Juden gerichtet sind, die im Dienst der Machthaber gegen die jüdische Gemeinschaft arbeiten.

³⁴ *“Two Jews meet in Warsaw and one of them is eating perfumed soap, the other asks: „Moyshe, why are you eating soap with such a sent?“ He answers: “If they turn me into soap, I might as well smell nice.”*- Ostrower, Chaya, S. 4.

³⁵ *“For a few moments, the victim feels «complete liberty» and «reconciliation with himself and with the whole of creation».”*- Jones, Rebecca, S. 6.

³⁶ *“...Look, without humor we would all have committed suicide. We made fun of everything. What I'm actually saying is that helped us remain human, even under hard conditions. [...] But don't think that it is possible for people in such situations not to have any humor and satire. This is impossible, it is a kind of defense mechanism.”*- Ostrower, Chaya, S. 5.

Die soziale Funktion des Humors besteht darin, dass Humor die Menschen vereinigt und eine Art von Sicherheit gewährt. Durch jedwelche Form von Witzen oder satirischen Bemerkungen beweist man, dass man noch lebt und nicht allein ist.

Zum Teil erfüllt der Humor in den Lagern auch eine sexuelle Funktion. Jedoch bedürfen die Menschen mehr der Nahrung als des Erotischen, so dass die sexuelle Funktion nicht so häufig angetroffen wird, obwohl sie zweifellos überall existiert.

Was die intellektuelle Funktion des Humors anbelangt, ist diese durch die große Anzahl von jüdischen Wörtern in den Witzten wiederzufinden. So zum Beispiel werden mehrere jüdische Feiertage im Witz eingebracht, deren Bedeutung nur Juden kennen:

Wir essen genau so viel wie beim Yam Kippur [ein Feiertag wo man einen ganzen Tag lang fastet], schlafen in succahs [unsichere Einrichtungen die für den Tag der Ernte, Sukkot gebaut werden], und kleiden uns als ob es Purim wäre [ein Feiertag, zu dessen Anlass man sich in allerhand merkwürdigen Kostüme kleidet].³⁷

In Bezug auf die Themen der jüdischen Witzte während des Nationalsozialismus, ragen zwei bestimmte Themen besonders hervor. Satirische Bemerkungen, die als Thema die politische Lage behandeln, enthalten Anspielungen an Goebbels und Goerings Unfähigkeit und Unqualifikation, an Hitlers Benützen von messianischen Bezeichnungen um sich selber zu beschreiben und an politische Situationen sowie auch an die nationalsozialistischen Zivilgesetze.

Hitler besucht eine Kirche und beginnt mit der Figur vom gekreuzigten Jesus Christus zu reden. „Verwandte Seelen“ meint er. Beide wurden missverstanden, beide wurden für ihre Taten bestraft, beide haben wegen der Juden viel gelitten. Daraufhin schaut die Figur auf Hitler hinab und sagt: „Hast du aber Glück! Wenn meine Hände und Füße nicht gebunden wären, hätte ich dir eine Tracht Prügel verpasst.“³⁸

³⁷ *“We eat as if it were Yam Kippur [a one-day fasting holiday], sleep in succahs [flimsy outdoor structures built for the harvest holiday Sukkot], and dress as if it were Purim [a holiday for which people dress in strange costumes]”*. Jones, Rebecca, S. 26.

³⁸ *Hitler visits a church. He starts talking to the Christ figure on the crucifix. Kindred souls, Hitler says. Both are misunderstood, both are punished for their deeds, both are suffering because of the Jews. The*

Religion ist ein weiteres Thema, das in der Holocaustperiode in zahlreichen Witzen behandelt wird. Meistens werden über die irrationalen Gründe für die Judenverfolgung der Nationalsozialisten aufgrund ihres Glaubens in den Vordegrund gerückt, aber auch der eigene Pessimismus der Juden, was ihren Glauben betrifft, wird ausgedrückt, da sehr viele Juden Gott während des Holocausts für abwesend gehalten haben.

Ein Schwein, ein Hund und eine Ziege gehen nach Deutschland. Das Schwein kehrt aber augenblicklich zurück. „Es ist schrecklich!“ meint dieses. „Sie essen den ganzen Dreck auf und mir bleibt gar nichts übrig.“ Der Hund folgt zugleich und sagt: „Es ist schrecklich! Ich konnte nicht mal richtig bellen. Nur einer darf in Deutschland bellen.“ Nach sechs Monaten taucht auch die Ziege auf. „Es ist schrecklich“ meint diese, „als ich an der Grenze ankam, schauten sie meine Nase und meinen Bart an und dachten ich sei ein Jude, und haben mich in ein Konzentrationslager gesteckt.“³⁹

Gott im Himmel, für fünf tausend Jahren sind wir jetzt dein ausgewähltes Volk gewesen. Jetzt ist es aber genug! Wähle Dir sofort ein anderes Volk aus.⁴⁰

Fazit

Für die Nationalsozialisten war der Humor eine Form von Propaganda, aber auch eine Bedrohung. Für die deutsche Gesellschaft war er ein Mittel sich an einer Gedankenfreiheit zu erfreuen und Kritik auszuüben, manchmal aber auch eine gefährliche, wenn nicht eine tödliche Falle. Den Juden in Deutschland diente der Humor als Abwehrmechanismus, als

figure on the cross looks down at the Fuhrer. "Boy are you lucky", he says. "If my hands and legs weren't tied, I'd kick your ass". Jones, Rebecca, S. 17.

³⁹ *A pig, a dog and a goat went to Germany. The pig returned immediatly and said: "It's terrible. They are eating all the filth and there's none left for me." The dog swiftly followed and said: "It's terrible. I couldn't even bark. Only one man is allowed to bark in Germany." Six months later the goat reappeared. "It's terrible," he reported. "When I got to the frontier they looked at my nose and my beard, said I must be a Jew, and put me in a concentration camp."* - Jones, Rebecca, S. 18.

⁴⁰ *"Dear God, for five thousand years now we have been Your chosen people. Enough! Choose another one now!",* Jones, Rebecca, S. 19.

vereinigende Einstellung und als Verkörperung der Wünsche nach Leben und Freiheit. Der Humor wurde umgestaltet, abwechselnd als offensives und defensives Mittel eingesetzt, er hat Menschen zusammengebracht, aber auch Gemeinschaften entfremdet und hat sowohl Freude als auch Hass ausgedrückt. Was ausschlaggebend ist, ist dass Humor in der Zeitspanne 1933-1945 durchaus ernst genommen wurde.

Bibliografie:

Finck, Werner: Zitate von Werner Finck.

<http://nature.net/zitate/autor/Werner+Finck>, (20.03.2009).

Guyot, Adelin; Restellini, Patrick: *Arta Naziștă. O artă de propagandă*. Corint: București 2002.

Jones, Rebecca: *A Horse Named Adolf: European-Jewish humor during the Holocaust. Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Bachelor of Arts in the Department of History*: Middlebury College: 2008.

McGhee, Paul E., PhD: *Using Humor to Cope, Humor in Concentration/POW Camps*. <http://www.LaughterRemedy.com> (27.02.2009).

Obdrlik, J. Antonin: „*Gallows Humor*“ – *A Sociological Phenomenon*. Hrsg. von The University of Chicago Press. *The American Journal of Sociology*, Vol. 47, No 5 (Mar., 1942), S. 709 -716.

Ostrower, Chaya: *Humor as a Defense Mechanism in the Holocaust*. – Doktorarbeit. Tel Aviv Universität, Ramat Aviv, Israel. Erscheinungsjahr 2000.

Rudolph Herzog: *Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz* 2006 (*).

Sacket, Robert Eben: *Images of the Jew: Popular Joke-telling in Munich on the Eve of World War I*. Hrsg. von Springer. *Theory and Society*, Vol 16, No. 4 (Jul., 1987), S. 527 -563.

Wagner, Hans-Ulrich: *Gute schlechte Zeiten für Humor. Carl Zuckmayer über die Kabarettisten Werner Finck, Karl Valentin und Weiß Ferdl*. Hrsg. von Nickel, Gunther/ Erwin Rotermond/ Wagner, Hans Ulrich. *Zuckmayer Jahrbuch* Bd. 5. Göttingen 2002, S. 229 – 245.

Filme

Heil Hitler, das Schwein ist tot! – Humor unterm Hakenkreuz. Dokumentarfilm. Regie: Rudolf Herzog, Erscheinungsjahr 2006.

Sprachwissenschaft

Kinga Gáll
(Temeswar)

**Da ist die schwarze Katze zwischengekommen!
Aberglauben um Tiere**

The Black Cat Came along! Animals in Superstitions

Abstract: *Superstitions are rooted in the dawn of human history. Despite being often linked to irrational phenomena and quite commonly regarded as tokens of exaggerated fear and ignorance, they represent a vital component of every culture. Superstitions related to animals are anchored in the age-old ambivalent relationship between humans and animals and nevertheless humans and nature. They show us however, that their emergence is not necessarily based on the real nature of a specific animal, but rather on prejudice and lack of knowledge thereof, thus unawareness leading to erring and the realm of superstitions. Despite of modern knowledge in zoology and ethology, superstitions remain very common even in our days.*

Keywords: *superstition, animals, cultural history, prejudice, fear*

Einleitung

Der Aberglaube ist so alt wie die Menschheit selbst. Bezüglich der Gründe seiner Entstehung sowie seiner Begriffsbestimmung sind die Meinungen nicht einheitlich und sie hängen auch davon ab, ob sie von Psychologen, Ethnologen, Anthropologen oder Ethologen formuliert wurden. Im Allgemeinen wird der Aberglaube als falscher, irrationaler Glaube an Kräfte und Zusammenhänge übernatürlicher Art betrachtet. Er umfasst auch Praktiken und Rituale, deren Zweck es ist Unheil abzuwenden oder Glück und Erfolg herbeizuführen. Oft werden abergläubische Vorstellungen und Handlungen mit Unwissenheit, mangelhafter Bildung, Dummheit und Leichtgläubigkeit assoziiert, aber solche Werturteile können nicht als allgemeingültig betrachtet werden, denn es gibt auch gebildete und intelligente Menschen, die abergläubisch sind. Dabei wird der Aberglaube aus der Sicht des abergläubischen Menschen gar nicht als solcher empfunden und das überzeugende Argument lautet: Es ist so. Wenn man tatsächlich daran glaubt, dass zwischen Geschehnissen, die man wissenschaftlich oder einfach logisch nicht erklären kann, eine ursächliche Relation existiert, die zudem auch auf die Menschen einwirkt, dann ist das

Aberglaube. Der abergläubische Mensch sieht im äußeren Zufall die Motivierung seiner eigenen Handlungen und der Ereignisse, wobei er im Zufall „ein Ausdrucksmittel für etwas draußen ihm Verborgenes“ (Freud 2009: 321) sieht. Ebenso interpretiert er einfache Begebenheiten als Vorzeichen, als einen Fingerzeig des Schicksals.

Der eigentliche Grund, weshalb der Aberglaube entstanden ist und es ihn bereits seit Jahrtausenden in diversen Erscheinungsformen in allen noch so isolierten Gemeinschaften, aber auch in den fortschrittlichsten Gesellschaften gibt, ist die Angst, dieses Urgefühl des Menschen. Die Angst vor dem Unbekannten ist sowohl für Menschen als auch für Tiere typisch, doch der Mensch auch die rationale Angst davor, dass etwas nicht Vorgesehenes, aber Potentielles eintreffen könnte und deswegen sucht er nach einer gewissen Sicherheit. In diesem Sinne ist ein bestimmtes Vorzeichen ein Hinweis darauf, dass ihm gutes Gelingen oder eventuell Scheitern bevorsteht und die Ausschau nach möglichen Warnzeichen oder nach einer Ermutigung hat die Existenz der Aberglauben stets begünstigt.

Aufgrund seiner Volkstümlichkeit wird der Aberglaube häufig dem Volksglauben gleichgesetzt; zwischen den beiden gibt es zwar Übergänge und Ähnlichkeiten, z.B. ihre mündliche Überlieferung, aber sie sind nicht gleich. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, dass beide Arten des Glaubens auf naturgesetzlich unerklärten Kräften beruhen und dass der Mensch diese Meinungen aus seinem Umfeld übernimmt bzw. anezogen bekommt.

Obwohl die Entstehung der Aberglauben in die Frühgeschichte zurückreicht, ist das Wort Aberglaube erst im Spätmittelalter durch die Kirche entstanden¹. Damit bezeichnete man abschätzig die außerhalb der christlichen Lehre herrschenden Glaubensvorstellungen und implizite jene Menschen, die nicht nach der kirchlichen Glaubenslehre lebten und an Zauber glaubten. Die Kirche sah darin Überreste des Heidentums, die einen krassen Gegensatz zu der wahren Gottesordnung darstellten, denn „Aberglaube ist Glaube, aber falscher, gottentfremdender, zum Verderben führender Glaube“ (Hoensbroech 1901: 209). Vorchristliche Glaubensinhalte wurden als gegen den christlichen Glauben gerichteter Glau-

¹ Das Wort beruht auf einer Zusammensetzung mit *aber*, das von der wiederholenden Funktion ausgehend „das Gegenteil oder unechte Gegenstück des im Grundwort genannten Begriffs“ bezeichnet (Pfeifer 1989: 4).

be abgelehnt und magische Rituale als Mittel zur Verständigung mit den Dämonen als Gegenpol zum wahren christlichen Gottesglauben betrachtet. Die heidnischen Vorstellungen wurden aber im Laufe der Christianisierung nur zum Teil von christlichen abgelöst; manche erhielten neue Inhalte und Funktionen, wie z.B. die Unterwelt oder die Darbringung der Opfer.

Der Aberglaube, der in den Naturreligionen und im antiken Heidentum mit den Glaubenssätzen verflochten war, hat sich auch als Pendant zum Monotheismus bewährt. Weder die aufklärerischen Bemühungen um die bewusste Wahrnehmung der Welt noch die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Moderne oder der (dialektische) Materialismus konnten den Glauben an höhere Mächte, die man zum Guten oder zum Bösen beeinflussen kann, zerstören. Skeptiker und Wissenschaftler meinen, das kritische Denken und die objektische Sichtweise könnten abergläubische Denkmuster aus der Welt schaffen. Bildung und Vernunft schützen zwar vor der vorbehaltlosen Hinnahme von Meinungen und Praktiken, die niemand richtig erklären kann, aber ein jeder Mensch wünscht sich in seinen Vorhaben Glück zu haben und Missgeschick zu vermeiden. In diesen Fällen bietet dieser Glaube gar nicht selten eine gewisse psychische Vorbereitung, die zur Bewältigung der Aufgabe verhilft.

Tiere und Tierkult

Das Miteinander der Menschen und der Tiere lässt sich bis zu seinen Anfängen gar nicht verfolgen, aber es geht auf vorgeschichtliche Zeiten zurück. Ganz gleich, ob man eher dem kreationistischen oder dem evolutivistischen Prinzip (oder aber gar keinem) zustimmt, es lässt sich nicht abstreiten, dass Mensch und Tier einen sehr langen gemeinsamen Weg zurückgelegt haben. Als der Mensch seinen Lebensraum in und nahe der Natur hatte, betrachtete er diese als übermächtig. Er war ihr ausgeliefert, er fürchtete und verehrte sie gleichwohl. Weil die Tiere der Natur viel näher stehen als der Mensch und sie sich in ihr besser und leichter zurechtfinden, wurden ihnen oft magische Kräfte zugesprochen und so sind die ersten Kulte um die Tiere entstanden. Heilige Tiere gab es sowohl bei Natur- als auch bei Kulturvölkern.

Nach archaischer Vorstellung sind infolge der Schöpfung Pflanzen, Tiere und Menschen entstanden, sodass zwischen diesen eine enge Beziehung bestehen musste. Tiere konnten auch an der Schöpfung der Welt

beteiligt gewesen sein und auf Grund dieser Rolle wurden sie als Verkörperung einer ihnen innewohnenden Gottheit angebetet. Außerdem hatten die Tiere und die Menschen eine gemeinsame Vergangenheit aufzuweisen. Die Tier- und die Ahnenverehrung verschmolzen häufig, das Tier wurde als Inkarnation eines Urahns betrachtet und demnach galt es als Vorfahre eines Stammes oder eines Volkes und wurde als Totemtier angebetet. Die Mitglieder der Gemeinschaft, die ihre Genealogie auf diesen Urahn bezog, waren auf diese Weise mit allen Tieren derselben Art geschwisterlich verbunden. Besonders jene Tiere wurden als Ahnen betrachtet, die sich durch Kraft, Geschicklichkeit und besondere körperliche Eigenschaften auszeichneten, also durch Fähigkeiten, die der Mensch fürs Überleben brauchte: Wolf, Bär, Adler, Luchs usw. Das vorsätzliche Töten dieses Ahntieres war verboten und auch sein versehentlicher Tod konnte Unheil für die „Nachkommen“ bedeuten. Sein Fleisch war tabu, außer im Rahmen ritueller Zeremonien (vgl. Lewinsohn 1988; Gerlitz 1992).

Auf dieser Vorstellung von der engen Verwandtschaft zwischen Tier und Mensch, also implizite zwischen Tierseele und Menschenseele, gründet auch der Glaube, dass in mythischen Zeiten Tiere und Menschen miteinander sprechen konnten. Die Tiersprache zu verstehen ist ein unerfüllter Wunschtraum der Menschheit geblieben, aber in der Märchenwelt zahlreicher noch so unterschiedlicher Kulturen sind Reste dieses uralten Glaubens erhalten. Im Volksglauben sprechen die Tiere zu besonderen Anlässen (z.B. in der Christnacht) mit ihren Besitzern, allerdings meist nur um diesen ihr Leid zu klagen.

Die Beobachtung der Tierwelt hat im Laufe ihrer Einbeziehung in den Alltag zur Entstehung der Tiersymbolik geführt, die bestimmten kulturspezifischen Gesetzen folgend zum Teil bis in die Gegenwart überliefert worden ist und die in den Fabeln und in der Heraldik besonders deutlich zutage tritt. Früher sollten Tieramulette auf den sie Tragenden die Eigenschaften des Tieres übertragen und Teile des Tierkörpers galten in der Volksmedizin jahrhundertlang als wirksame Heilmittel. Aberglauben, die Tiere implizieren, beruhen häufig auf der symbolischen Bedeutung eines Tieres. Die Wertung, die diesem Symbolinhalt zugrunde liegt, kann allerdings meist nur in kulturanthropologischer oder religionsgeschichtlicher Perspektive ermittelt werden (siehe Evseev 1994; Clébert 1995).

Die Vorstellung von der schmalen Grenze zwischen Mensch und Tier kommt auch in dem Glauben zum Ausdruck, dass Menschen sich in Tiere verwandeln könnten. Diese Verwandlung der Menschen kann willkür-

lich sein, um ihre wahre Identität zu verbergen oder sie wird ihnen von äußeren Mächten aufgezwungen. Sowohl in der Mythologie als auch im Volksglauben und implizite in der Märchenwelt werden zahlreiche solche Fälle verzeichnet. Insofern diese Umwandlung nicht selbst gewollt ist und aus eigener Kraft rückgängig gemacht werden kann, bedeutet sie für den betroffenen Menschen eine Strafe, denn seine menschlichen Eigenschaften bleiben nicht immer erhalten (z.B. das Denkvermögen und die Sprache)). In dieser Hinsicht ist die Beziehung des Menschen zum Tier ambivalent: Einerseits sind beide Kreaturen desselben Schöpfers, andererseits verliert der Mensch durch diese Verwandlung seinen bisherigen Status und nimmt den Tiercharakter mit all seinen Nachteilen an (z.B. als Werwolf).

Der Glaube an den fließenden Übergang zwischen den beiden Lebewesen hat in der Phantasie auch zahlreiche tiermenschliche Mischwesen bewirkt.² Das ägyptische Pantheon, aber auch die klassische Mythologie liefern unzählige Beispiele dieser Art, vom schakalköpfigen Anubis und dem falkenköpfigen Horus bis zum Minotauros, den Kentauren oder der Sphinx. Ebenfalls aus dem Glauben an die freie Kombinierbarkeit unterschiedlicher Körperteile von Tieren und Menschen oder nur von Tieren sind die Fabelwesen entstanden, sei es der Pegasos, der Greif oder die Chimäre (siehe Cavendish/ Ling). Die beflügelten Engel des Himmels knüpfen auch an diese Vorstellung an.

Das frühe Christentum akzeptierte das Tier als Mitgeschöpf, das zu achten war. Die Symboltiere der neuen Religion waren jedoch Fisch, Taube und Lamm³, also Tiere, die sich nicht durch besondere körperliche Fähigkeiten auszeichnen. Die Kirchenlehre betonte allerdings im Laufe der Jahrhunderte immer mehr die Herrschaft des Menschen über die Natur und das Tier wurde zum Untertan des Menschen (der sogenannten „Krone der Schöpfung“) herabgesetzt. Als solches galt und gilt es immer

² Das Erscheinen in tiermenschlicher Mischgestalt wird Therio-Anthropomorphie genannt. Der Glaube, dass sich menschliche Wesen, Götter oder Geister in Tiergestalt verkörpern können, heißt Theriomorphismus (siehe Gerlitz 2003).

³ Nach einer mündlich tradierten und später schriftlich festgehaltenen Version enthält das griechische Wort für Fisch, *Ichthys*, ein kurzgefasstes Glaubensbekenntnis: *Iēsous Christós Theou Hyiós Sōtēr* = Jesus Christus Gottes Sohn der Erlöser, sodass der Fisch als unauffälliges Erkennungszeichen der frühen Christen verwendet wurde. Die Taube versinnbildlicht den heiligen Geist und das Lamm, bereits im Alten Testament als Opfertier erwähnt, steht für Jesus als „Lamm Gottes“.

noch als eine im Vergleich zum Menschen minderwertige Kreatur, heißt es doch *zum Tier herabsinken*. Aufgrund dieser Rollenzuteilung war es selbstverständlich, dass der Mensch kein Interesse und kein Verständnis mehr für die vorurteilsfreie Untersuchung der Tierwelt aufbrachte. Bemühungen, die Tiere kennenzulernen und möglichst genau zu beschreiben, gab es bereits in der Antike, doch diese gründeten im Allgemeinen auf empirischer Beobachtung, auf Hörensagen, und vor allem auf dem Vergleich mit dem Menschen. Den Tieren werden menschliche Eigenschaften wie Schlaueit, Bosheit, Dummheit, Feigheit, Edelmut oder Großmütigkeit zugeordnet (siehe Aristoteles 1964: 7-8; 1968: 63) oder es werden absurde Sachen behauptet (z.B. dass das Chamäleon das einzige Tier sei, das nur von Luft lebe oder dass man durch die Kreuzung von Hündinnen und Tigern kräftige Kampfhunde erhalten könne)(Plinius 2001: 86, 91). Selbst Buffon, der als Vorläufer der modernen Naturwissenschaften gilt, bezieht die Wesenszüge der Tiere häufig auf den Menschen und stellt dadurch einen Vergleich auf, der für die Tiere nicht immer günstig ausfällt.

Aberglauben um Tiere

Das Christentum hat zwar die heidnischen, als magisch betrachteten Rituale als „Götzendienst“ abgelehnt und die Abergläubischen als Sünder gebrandmarkt, aber von der neutestamentlichen Versuchungsgeschichte Christi durch den Satan ausgehend wurde ein förmliches Reich des Teufels erdacht, zu dem außer ihm die ihm ergebenden bösen Geister gehörten. Dadurch hat die Kirche „die Teufelslehre zu einer eigenen ‘Wissenschaft’ ausgestaltet“ (Hoensbroech 1901: 211). Bei den Kirchenvätern und Theologen des hohen Mittelalters erreichte der Teufelsglauben seine endgültige Gestalt. Da man sich den Teufel als gefallenen Engel vorstellte, so sollten auch Menschen, die von Gott abgefallen waren, sich diesem verschrieben haben.⁴ Die dualistische Gegenüberstellung von Gut und Böse ist auf die Weise erhalten geblieben. Weil aber der Teufel, der Erzfeind des Menschen, in seiner wahren Gestalt (welche diese auch sei) nicht erscheinen wollte, damit er nicht erkannt wird, musste er sich ver-

⁴ Die überwiegende Mehrheit waren Frauen, die als schwächer und leichter beeinflussbar als die Männer galten. Der abgeschlossene Pakt (meist durch einen Beischlaf besiegelt) sollte ihnen diabolische Fähigkeiten verleihen und sie zu Hexen machen.

wandeln, um unerkannt in der Nähe der Menschen bleiben zu können. Die passendste Erscheinungsform war die von Wesen, die sich ohnehin häufig und zahlreich in der Umgebung des Menschen aufhielten: die Tiere.

Wegen der besonderen Lebensweise und dem oft unerklärlichen Verhalten der Tiere, aber auch wegen der oberflächlichen Kenntnisse in diesem Bereich sind zahlreiche Irrglauben entstanden, die den Aberglauben unterstützt und sich zum Teil bis heute erhalten haben. Der Glaube an das Böse, an Teufel und Dämonen ließ überall lauende Gefahren vermuten. Die Tiere, die trotz Domestizierung zum Teil geheimnisvoll geblieben waren, mussten also mit unbekanntem (sprich: gefährlichen) Mächten in Verbindung stehen und die Fähigkeit besitzen, durch ihr Verhalten kommende Ereignisse vorauszusagen. Tiere, die ohnehin schädlich oder gefährlich waren (Ratten, Mäuse, Heuschrecken, Maulwürfe, Wölfe, Füchse u.a.), konnten durch Zauberei zur Plage und Schädigung des Besitzes der Menschen „geschickt“ werden. Folglich standen die Tiere im Allgemeinen im Dienste diverser unkontrollierbarer Mächte, insbesondere des Bösen, und darum erschienen sie nicht selten als böses Omen.

Kaum ein Tier wurde im Aberglauben derart verteufelt wie die Katze. Die altgermanische Göttin Freya fuhr mit einem Katzenspann, doch später wurde die Katze zur absoluten Hexenbegleiterin, ja zur Hexe in Tiergestalt selbst. *Da ist die schwarze Katze (da)zwischengekommen!* deutet auf diese Befürchtung hin und die scherzhafte Zauberspruchformel *Hokus pokus fidibus, dreimal schwarzer Kater* erinnert auch an das magische Potential des schwarzen Tieres. Der besonders zähe Körper der Katze hat annehmen lassen, dass sie (ohnehin unter dem Schutz des Teufels stehend) mehrere Leben habe: *neun / sieben Leben haben wie die Katze*. Harmlos ist die Feststellung *Wenn die Katze sich den Bart putzt, so bedeutet es Freude*. Die buntgescheckte (dreifarbig) Katze hingegen sollte das Haus vor Brand schützen, aber gelegentlich landete sie trotzdem zusammen mit ihren schwarzen und roten Artgenossen auf dem Scheiterhaufen.

Neben der Katze galt auch der Hase als Verwandlungsgestalt der Hexen. Die Begegnung am Morgen mit einem Hasen bedeutete Unglück (dieser Aberglaube existiert auch heute noch unter den Jägern). *Mir ist ein Hase über den Weg gelaufen* heißt schlicht Pech gehabt. *Ich dachte, es hätte mich der / ein Hase geleck* sagt man für Glück gehabt haben (vermutlich wegen der geringen Wahrscheinlichkeit, von einem Hasen geleck zu werden).

Nach mittelalterlichem Glauben konnten die Hexen Mäuse machen, die dann frei in ihren Körpern herumliefen. Siehe: *Mäuse im Kopf haben* (verrückte Gedanken haben). Die Bezeichnung *Muskel* geht auf lat. *musculus* ‚Mäuschen‘ zurück und in der Szene der Walpurgisnacht (Faust I) tanzt Faust mit einer jungen Hexe, aus deren Mund ein (allerdings rotes) Mäuschen herausspringt. Bei Hexenverbrennungen wurde darauf geachtet, dass die Hexe nicht in Gestalt einer Maus vom Scheiterhaufen entkommt (Kiss-Bitay 1979). *Dass dich das Mäuschen beiße!* ist eine scherzhafte Verwünschungsformel, die vor Jahrhunderten einem Fluch gleichzusetzen war.

Ebenfalls eng mit dem Hexenwesen verbunden waren die Kröten, eine weitere Gestalt, die Hexen oder böse Geister annehmen konnten. Außerdem waren Kröten, die Jahrhunderte hindurch für giftig gehalten wurden, oder Körperteile davon unentbehrliche Zutaten von Hexengebräuen. Weil sie etwas Unheilvolles hatten und weil zwischen Kröte und Unke keine klare Unterscheidung existiert, hat das Hindeuten auf etwas Schlimmes das *Unken* ergeben.

Nicht nur die Hexen konnten in Tiergestalt auftreten, sondern vor allem der Teufel. Man glaubte, dass er bei den nächtlichen Zusammenkünften mit den Hexen in Gestalt eines Bocks erscheine. *Dass dich der Bock schändel!* ist ein verhüllender Ausdruck um jemanden zum Teufel zu schicken.

Nach der Volksmeinung war auch der Fuchs eine Inkarnation des Satans. *Zum Fuchse geworden sein/ den Füchsen zuteil werden* bedeutet soviel wie vom Bösen geholt werden.

Selbst das niedliche Eichhörnchen wurde nicht vom Aberglauben verschont, da man auch hier eine Tarnung des Teufels vermutete. *Der Teufel ist ein Eichhörnchen* bezeichnet eine scheinbar harmlose Situation, die zu einer bösen Überraschung werden kann.

Nach christlichem Aberglauben konnte der Teufel auch Menschengestalt annehmen, aber nur bis auf seine Füße, die mal als Bocks-, mal als Pferdefüße dargestellt wurden. *Die Sache hat einen Pferdefuß*, also einen Haken/Nachteil oder *Da schaut der Pferdefuß heraus* weisen indirekt auf den Teufel hin, der trotz Verwandlung erkennbar ist. In der Hexenküche (Faust I) wird Mephisto erst nicht von der Hexe erkannt, weil sie keine Pferdefüße sieht.

Auch die Vögel sollten an den Schicksalen der Menschen teilnehmen, so der Kuckuck, dessen Ruf die Anzahl der noch zu lebenden Jahre an-

zeigen sollte. Die Beobachtung, dass er seine Eier in andere Nester legt und die Kuckucksjungen, die häufig größer sind als die des anderen Vogelpaares, diese aus dem Nest verscheuchen, hat auf die Undankbarkeit dieses Vogels schließen lassen, der ein *undankbarer Kuckuck* ist, also auf *Kuckucksdank*.

Der interessante Vogel, der andere seine Arbeit verrichten ließ und somit „in seiner Macht“ hatte, wurde auch mit dem Teufel assoziiert. Sein Name wird in zahlreichen Wendungen wie *Scher dich zum Kuckuck*, *Weiß der Kuckuck...*, *Hol's der Kuckuck*, *jdn. zum Kuckuck schicken/ wünschen* u. a. verhüllend anstatt des Teufels genannt.

Der Rabe musste seinen Status als heiliger Vogel der Antike während des Christentums leider einbüßen. In der klassischen Mythologie war er der Begleiter Apollos und der germanische Hauptgott Wotan ließ sich von seinen beiden Raben Huginn und Muninn, die auf seinen Schultern saßen, die Ereignisse der Welt zuflüstern. Das schwarze Federkleid und die Intelligenz des Vogels, der sogar ein paar Wörter „nachsprechen“ lernen kann – Konrad Lorenz betrachtete ihn als den intelligentesten Vogel (nach Kiss-Bitay 1977) – ließen ihn auch mit allem Bösen im Bunde stehen. Der *Unglücksrabe* bezeichnet einen Pechvogel, aber ursprünglich war das jemand, der eine Unglücksbotschaft brachte. In Zeiten als die Todesstrafe durch öffentliches Hängen vollzogen wurde, ließ man den Leichnam des Gehängten als abschreckendes Beispiel mehrere Tage danach am Galgen, wo er von den Raben angefressen wurde. Deshalb auch: *die Raben um ihr Mahl bringen* für ‚dem Galgen entgehen‘ oder *Dass dich die Raben fressen!* Die klugen Tiere wussten, dass beim Richten des Galgens Futter auf sie wartet und eilten – jemens Tod verkündend – herbei. Ihre Rolle als Unglücksboten war damit festgelegt.

Die Raben sind keine *Rabaneltern* und sie kümmern sich um ihre Brut genauso fürsorglich wie andere Vögel auch. Die Rabenjungen verlassen manchmal das Nest oder fallen ganz einfach heraus, bevor sie richtig fliegen gelernt haben und das erweckt den Anschein, ihre Eltern haben sie vertrieben.

Die Eule/ der Kauz und der Uhu hatten durch ihren starren Blick, den lautlosen Flug und vor allem als Nachtvögel für die Menschen etwas Unheimliches. So wie die Katzen, die bei Nacht sehen können und herumstreichen, mussten sie Teufelstiere mit Zauberkraften sein. Ihr Erscheinen sollte Unheil ankündigen und ihr Ruf, vor allem am Tage, den Tod. Die Eule war bereits im antiken Mythos der Weisheitsvogel und sie

wird oft als modernes Symbol der Wissenschaft abgebildet; im Aberglauben galt sie aber als Todesbote und Hexenvogel, der den Hexen Botendienste leistet. *Einer Eule aufsitzen* bedeutet demnach ‚einem Unglück begegnen‘, *ein Uhu sein* steht für den Unglücksboten.

Die schwarze Farbe als Symbol der Dunkelheit war mit vielen negativen Konnotationen behaftet. Sie stand für das Böse und für den Tod, der unter anderem auf einer schwarzen Kuh reitend dargestellt wurde. Die Wendung *von der schwarzen Kuh getreten werden* für ‚sterben‘ hat darin ihren Ursprung. Etwas abgeschwächt ist *von der schwarzen Kuh gedrückt werden* bzw. *Die schwarze Kuh hat ihn noch nicht getreten*, d.h. er hat noch keine schlechten Erfahrungen gemacht.

Eine Missgeburt der Kuh wurde *Mondkalb* genannt, das in den Wendungen *wie ein Mondkalb sein* und *wie ein Mondkalb in die Gegend gucken* (dumm, einfältig bzw. verwundert und hilflos) vorkommt, denn der Mond galt als verantwortlich für Missgestaltungen.

Der Bär spielt in Tierkult und in der Mythologie vieler Völker eine wichtige Rolle. Wegen seiner Größe und seiner Kraft wurde er im Totemismus verehrt und die Berserker (s. Göttert 2003: 37-38) wollten durch das Fell des Bären dessen Fähigkeiten auf sich übertragen. Der Bär war eines der häufigsten Wappentiere und besonders beliebt ist er auch in der Märchen- und Sagenwelt gewesen. In den Fabeln ist er oft der weise Richter.

Der Aberglaube ordnet dem Bären keine ausgesprochen negativen Eigenschaften zu, obwohl sie mit den Menschen ihren Lebensraum teilen mussten und für diesen eine Bedrohung darstellten. Nach dem Volksglauben wird der Bär als unförmiges Stück Fleisch geboren und erst durch die Mutter in die richtige Form geleckert, folglich hat man dieses Bild auf den Menschen übertragen und *ein ungeleckter Bär* bezeichnet einen ungehobelten, groben Menschen.

Das meist stigmatisierte wilde Tier der gesamten europäischen Fauna ist der Wolf. Es gibt wohl kaum einen anderen Vertreter der Wildtiere, der im selben Maße verkannt und für vermeintliche Sünden an den Pranger des Bestiariums gestellt wurde. Ursprünglich hat man den Wolf als geschickter Jäger verehrt, mit dem sich hauptsächlich Krieger identifizierten. Mit der Zeit wurde er aber zunehmend zum Feind des Menschen, der wegen seiner Grausamkeit gefürchtet und dämonisiert werden sollte. Dass der Wolf mangels anderer Beute Haustiere jagt, ist wahr, doch die

Menschen haben durch die Ausbreitung ihrer Siedlungen und Felder das Jagdrevier der Wölfe massiv eingeschränkt.

Die Angst vor dem Wolf und die naive Identifizierung von Wort und Sache haben zur verhüllenden Bezeichnung „Untier“ geführt, denn *Wenn man den Wolf nennt, kommt er gerennt* oder *Wer vom Wolf spricht, findet ihn an seiner Tür*. Weniger auf Aberglauben und vielmehr auf dem schlechten Ruf des Tieres beruhen die Wendungen *sich bessern wie ein junger Wolf, unter die Wölfe geraten* bzw. *unter den Wölfen sein*. Dass der Wolf einen *Wolfsbunger* hat (wie der Bär einen *Bärenhunger*) ist in seiner Lebensweise begründet. Raubtiere fressen viel und gierig, wenn sie zur Nahrung kommen, weil das in der freien Wildbahn nicht regelmäßig geschieht und sie meistens bereits großen Hunger haben. Bei Rudeltieren ist das noch ausgeprägter, weil da auch die Konkurrenz der Artgenossen die Nahrungsaufnahme beeinflusst.

Viel weniger gefährlich als sein wildlebender Vetter war der Hund für die Menschen, aber hinter seiner Gestalt vermutete man vielmals den Teufel. Die Redensart *Da liegt der Hund begraben* beruht auf dem Glauben an einen sagenhaften Schatz, der tief in der Erde vergraben liegt und von einem (schwarzen) Hund bewacht wird. In früher Zeit glaubte man auch an Schätze, die an unbekanntem Orten vergraben liegen und mit denen auch ein Hund vergraben worden war. Aberglaube und Volksmedizin begegnen einander *in Hundebaare auflegen*, wobei das Sympathieverfahren Gleiches durch Gleiches zu heilen eingesetzt wurde. Der Hundebiss heilte besser, wenn auf die Wunde ein paar Haare eines Hundes, am besten dessen, der gebissen hatte, gelegt wurden.

Der Aberglaube steckt auch hinter der Wendung *jdm. den Wurm segnen* für ‚jdm. gehörig die Meinung sage‘. Die Würmer (darunter sind auch Raupen zu verstehen), von denen man dachte, dass sie Krankheitsdämonen sind, wurden durch den Wurmsegen beschworen, sich an einen anderen Ort zu begeben. *Einen Wurm (im Kopf) haben* für ‚verrückt sein, eine fixe Idee haben‘ geht auf die alte Auffassung zurück, dass Krankheiten von wurmgestaltigen Dämonen verursacht werden, die sich in das betroffene Organ oder Körperteil einnisten.

Vor Irr- und Aberglauben sind auch einige exotischen Tiere nicht verschont geblieben. Diese waren bei weitem weniger bekannt als die heimischen und ehe man ein solches Tier zu Gesicht bekam, musste man sich auf die Erzählungen der Reisenden und Seefahrer verlassen. In der Antike und bis ins späte Mittelalter hinein zirkulierten europaweit unzählige Ge-

schichten über Meeresungeheuer, Tiere, die den Fabelwesen verwandt waren und recht skurille Bewohner entfernter Länder. Kein Wunder also, dass man glaubte, das Krokodil weine Reuetränen über seine gefressenen Opfer. Kaltblüter haben keine Schweißdrüsen, deshalb wird das überflüssige Salz aus dem Körper über die Tränendrüsen ausgeschieden. *Krokodilstränen weinen/ heulen/ vergießen* schließt also jegliche Gefühlsregung des Tieres aus.

Dem Strauß wurde nachgesagt, dass er bei Gefahr seinen Kopf in den Sand stecke – *es wie der Vogel Strauß machen* oder *Straußenpolitik/ Vogel-Strauß-Politik treiben*. In Wirklichkeit ist der Vogel mit genügend Kraft ausgestattet um sich bei Gefahr zu wehren oder davonzulaufen.

Die Aberglauben um Tiere zeigen, wieviel Irrtum und Vorurteile bei ihrer Entstehung mitgewirkt haben. Die Untersuchung und Erkundung der Natur auf wissenschaftlichen Prinzipien verläuft auch heute noch und bringt immer wieder neue Erkenntnisse. In diesem Sinne ist es selbstverständlich, dass in der Vergangenheit vieles verborgen blieb. Aber wo die Wissenschaft schweigt, da wird die Fantasie rege: Was unbekannt war, hat man aus dem, was man wusste oder zumindest sah, abgeleitet. Die Tiere konnten sowohl gute als auch böse Vorboten sein (wie bei der Wettervoraussage), aber bezeichnend ist, dass sie meist mit negativen Eigenschaften behaftet wurden. Aus Angst vor Teufel, Geistern und Dämonen wurde selbst harmlosen Tieren eine potentielle Gefährlichkeit angedichtet, obwohl diese nicht aus ihrer Art entsprang (siehe Hase oder Eichhörnchen).

Die Macht der Tier-Aberglauben ist bei weitem nicht so groß, wie sie einst war. Trotzdem werden die Verhaltensweisen der Tiere sehr oft nach menschlichen Mustern interpretiert. Wenn man da beobachtet, welche Eigenschaften die Menschen den Tieren unterstellen, kann man unschwer erkennen, was für sie selbst charakteristisch ist.

Schlussfolgerungen

In der relativen Unsicherheit des Lebens gibt der Aberglaube einen relativen Halt. Er stellt dort Verbindungen her, wo es sie gar nicht gibt, sie aber passend zu sein scheinen. Er engt zwar ein, wenn er zur Abhängigkeit von guten oder bösen Vorzeichen führt, dafür spendet er aber unter günstigen Umständen Hoffnung. Man trägt heutzutage keine Zaubersteine oder Amulette zur Abwehr von Krankheiten, aber Talismane⁵, Farben oder Zahlen werden häufig zur Unterstützung herangezogen, denn selbst wenn man kein Unheil befürchtet, möchte man doch das Glück bezwingen. Glücksbringer haben zudem eine besondere emotionale Prägung, wenn sie zu diesem Zweck geschenkt oder zufällig gefunden wurden, so die beliebten Maskottchen. Ebenso werden einfache Gegenstände besonders inhaltsträchtig, wenn man sie mit persönlich Erlebtem (gleichwohl Positivem oder Negativem) verbindet, z.B. die glückbringende Bluse, die man zur Prüfung anzieht. Außerdem können auch Erfolg oder Misserfolg zur Konditionierung abergläubischer Vorstellungen führen und der Mensch entwickelt analog zu den bereits „etablierten“ Verfahren der allgemeinen Aberglauben ganz persönliche Rituale, die ihm zum Gelingen einer Sache verhelfen sollen. Inwiefern ein derart erzielter Sieg oder Gewinn auf dem eigentlichen Glücksbringer, dem Können/Wissen des Menschen oder ganz einfach auf Zufall beruht, bleibe dahingestellt. Wer's glaubt, wird selig.

Letztendlich bietet der Aberglaube dem Menschen auch die Möglichkeit, unabwendbare Ereignisse zu akzeptieren und gelegentlich sich vor Eigenverantwortung zu drücken. Die Einsicht, dass nicht alle Wünsche in Erfüllung gehen und dass das Leben oft ein strenger Schulmeister ist, kommt nicht leicht. Deswegen ist man selber nicht schuld, wenn etwas schief läuft: Man hatte halt Pech. Es ist durchaus menschlich nach Antworten zu suchen, die uns trösten und beruhigen, wenn wir wissen möchten, warum etwas so und nicht anders kam; und sei es auch dann, wenn der Anteil der Eigenschuld an einem Misserfolg offensichtlich ist.

Es ist sinnlos und unmöglich, den Aberglauben aus der Welt schaffen zu wollen. In geringen Mengen und mit etwas Humor betrachtet lässt er

⁵ Während Amulette sowohl Unglück abwehren als auch Glück bringen sollen, sind Talismane hauptsächlich glücksbringende Gegenstände (s. Göttert 2003: 49-50).

sich ganz gut in unseren Alltag einfügen. Wer es fertigbringt, sich im Leben nur auf die Gegenwart zu konzentrieren und für wen es völlig gleichgültig ist, was die Zukunft bringt, der hat ihn gar nicht nötig.

Bibliografie:

- Aristote (1964/1968): *Histoire des animaux*. Paris: Société d'édition „Les Belles Lettres“ (Tome I/III).
- Buffon, Georges-Louis Leclerc de (1984): *Istoria naturală*. București: Univers.
- Cavendish, Richard/ Ling, Trevor O. (Hg.)(o.J.): *Mythologie. Eine illustrierte Weltgeschichte des mythisch-religiösen Denkens*. Köln: Komet.
- Clébert, Jean-Paul (1995): *Bestiar fabulos. Dicționar de simboluri animaliere*. București: Artemis.
- Evseev, Ivan (1994): *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara: Amarcord.
- Freud, Sigmund (2009): *Zur Psychologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Gerlitz, Peter (2003): *Heiliger Baum-Heiliges Tier. Mensch und Natur in archaischen Kulturen*. Düsseldorf: Patmos.
- Goethe, Johann Wolfgang (1962): *Faust I-II*. Bukarest: Literatur-Verlag.
- Göttert, Karl-Heinz (2003): *Daumendrücken. Der ganz normale Aberglaube im Alltag*. Stuttgart: Philipp Reclam jr.
- Hoensbroech, Paul Graf von (1901): *Das Papsttum in seiner sozial-kulturellen Wirksamkeit*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kiss-Bitay Éva (1979): *Tévhít és valóság az állatokról (Irrglauben und Wahrheit über Tiere)*, Bukarest: Horizont.
- Lewinsohn, Richard (1988): *O istorie a animalelor. Rolul lor în dezvoltarea civilizației umane*. București: Meridiane.
- Meyer, Carl (2003; Reprint von 1884): *Der Aberglaube des Mittelalters und der nachfolgenden Jahrhunderte*. Wiesbaden: Fourier.
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.)(1989): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie.
- Plinius (2001): *Naturalia historia*. București/Iași: Polirom.
- Ráth-Végh, István (o.J.): *Két évezred babonái (Aberglauben zweier Jahrtausende)*. Budapest: Ifjúsági könyvkiadó.
- Röhrich, Lutz (1991): *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. Freiburg/ Basel/ Wien: Herder.

Da ist die schwarze Katze zwischengekommen! Aberglauben um Tiere

Shermer, Michael (2009): *De ce cred oamenii în bazaconii. Pseudoștiință, superstiții și alte aiureli ale vremurilor noastre*. București: Humanitas.

Sigrid Haldenwang
(Hermannstadt)

Zum „Berufen“ (*berofen*) des Kindes im siebenbürgisch-sächsischen Aberglauben

Child Bewitching in Transylvanian Saxon Superstitions

Abstract: *Superstitions have always played a significant role in transylvanian saxon folk tradition, bewitching (“berufen”) representing a particularly interesting aspect. It is assumed that there are people endowed with the particular gift to bewitch children, animals and even objects. In our article we refer merely to bewitching children, using examples from dialects according to the Transylvanian Saxon Dictionary and the Northern Transylvanian Dictionary.*

Keywords: *Superstition, bewitching, dialects, transylvanian saxon, dictionary*

1. Allgemeines

Aberglauben hat schon immer in der siebenbürgisch-sächsischen Landbevölkerung eine große Rolle gespielt. Einen besonderen Platz nimmt „das Berufen“ ein. Es wird angenommen, dass es bestimmte Menschen gibt, die die Fähigkeit besitzen besonders kleine Kinder, jüngere oder ältere Tiere sowie Dinge brufen zu können. Meine Ausführungen beschränken sich auf „das Berufen“ von Kindern. Die Mundartbelege sind dem Archiv des Siebenbürgisch-Sächsischen Wörterbuchs (SSWB)¹, dem

¹ SSWB = *Siebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch*. Bisher 9 Bde erschienen. Bd 1 (A–C), 2 (D–F) und 5 [alte Zählung] (R–Salarist) Berlin und Leipzig 1924–1931, Bd 3 (G) 1971, 4 (H–J) 1972, 5 [neue Zählung] (K) 1975 Berlin und Bukarest; Bd 6 (L) 1993, 7 (M) 1998, 8 (N–P) 2002, 9 (Q–R) 2006, Köln Weimar, Wien und Bukarest (wird fortgesetzt). Das Wörterbuch belegt den Allgemeinwortschatz des siebenbürgisch-sächsischen Dialekts in allen bäuerlichen Lebensbereichen, im Alltag und bei festlichen Gelegenheiten; es berücksichtigt die mundartliche Volks- und Kunstdichtung, bringt Redensarten, Sprichwörter, Vergleiche, Zaubersprüche, Heilsegen, Rätsel und Kinderspiele, sowie aus dem Rumänischen, Ungarischen und anderen Sprachen übernommene Entlehnungen. Dieser Wortschatz wird in seiner lautlichen, grammatikalischen und bedeutungsmäßigen Eigenart möglichst weitgehend erfasst und nach wissenschaftlichen Grundsätzen bearbeitet.

Nordsiebenbürgischen Wörterbuch (NSSWB)² und fallweise auch den Korrespondenzblättern³ entnommen.

2. Zur Person, die beruft

Nach dem Volkskundler, Johann Hillner⁴, sind es Menschen, die einen „bösen Blick“ haben, d.h. deren Augenbrauen über der Nasenwurzel zusammengewachsen sind oder deren Augen triefen. Doch geschieht das Berufen meistens absichtslos, ohne Wissen und Willen. Andere Bemerkungen dazu bringt der Volkskundler, Johann Michael Gassner⁵: „Besondere Merkmale tragen die Leute, die berufen können nicht. Solche aber, die zweimal Muttermilch gesogen haben, können es“. Nordsiebenbürgische Belege bezeugen diese Aussage: „*wiarə tsəm tswetnmōl hāt gəsoŋ, diar bərāf*“ (‘wer zum zweiten Mal Brust gesogen hat, der beruft’) (Jaad, in Bistritzer Mundart), oder: *ət wār an ālt amfrau, dāe sōt āenə, də tswalənszkandər bərāfn* (‘es gab eine alte Hebamme, die sagte immer, dass Zwillingaskinder berufen können’) (WI). Das Berufen ist überhaupt manchen Menschen angeboren: „*muntxə mänts āsz šu əsu af də wālt ku, dət ə bərāft, diar wit jo wāszn, diar əsu āsz*“ (‘mancher ist schon mit dieser Fähigkeit auf die Welt gekommen, der weiß auch, dass er darüber verfügt’) (Krew).

² NSSWB = Nordsiebenbürgisch-Sächsisches Wörterbuch. Bd. 1 (A-C) von Friedrich Krauss, bearb. von Gisela Richter. Köln und Wien 1986. Bd. 2 (D-G) von G. Richter aufgrund der nachgelassenen Sammlungen von Fr. Krauss. Köln und Wien 1990. Bd. 3 (H-M), Bd. 4 (N-Sch) von G. Richter unter Mitarbeit von Helga Feßler aufgrund der nachgelassenen Sammlungen von Fr. Krauss. Köln, Weimar, Wien 1993, 1995, Bd. 5 (Se-Z) von G. Richter (†) und H. Feßler unter Mitarbeit von Ursula Galsterer aufgrund der nachgelassenen Sammlungen von Fr. Krauss. Köln, Weimar, Wien 2006. Es behandelt 48 Mundarten, die in Nordsiebenbürgen in Bistritz und Umgebung (im Nösnerland) und im südlich gelegenen Reener Ländchen, gesprochen wurden.

³ Kbl. = Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde. Jg. 1–53. Hermannstadt 1878–1930.

⁴ Hillner = Hillner, Johann: *Volksstümlicher Glaube und Brauch bei Geburt und Taufe im Siebenbürger Sachsenlande*. In: *Programm des evang. Gymnasiums in Schässburg und der damit verbundenen Lehranstalten* (Schuljahr 1876/77), S. 21

⁵ Gassner = Gassner, Johann Michael: *Aus Sitte und Brauch der Mettersdorfer. Ein Beitrag zur siebenbürgisch-sächsischen Volkskunde*. Beilage zum Programm des evang. Obergymnasiums. A.B. in Bistritz (Schuljahr 1901/1902), S. 19.

3. Wirkungen des Berufens

Die Folgen des Berufens äußern sich verschieden, mit Leibschmerzen, Fieber, Kopfweh. Das Kind weint unnatürlich heftig, hat Krämpfe, kann nicht schlafen. So heißt es: „*dər boix (dət hift) dīd əm wī*“ (‘der Bauch, der Kopf tut dem Kind weh’) (Rosch); „*sithər əsz ət əsu wāi bərāfn, ət huat rūsn*“ (‘seither ist das Kind, als ob es berufen sei, es hat Rosen, d.h. fiebernde Wangen’) (Krew), oder: „*də frāsz kit ānə durix’t bərāfn*“ (‘das Fieber kommt immer durch das Berufen’) (Nd-Wall). „Berufenwerden“ gilt als schwere Erkrankung, belegt in dem Beispiel: „*glēm sə dāt, ət əsz həlīx niχən hartər kriχkət wāi dāt bərāfn*“ (‘glauben sie das, es gibt keine schwerere Krankheit als das Berufenwerden’) (Jaad, in Bistritzer Mundart); „*dət kənt kən durix’t bərāfn tsəm krəpəl wiarn*“ (‘das Kind kann durch das Berufen zum Krüppel werden’) (Krew)⁶.

Treten diese Erscheinungen ein, so muss zunächst festgestellt werden, ob das Kind tatsächlich berufen ist.

4. Proben, die das Berufensein ermitteln

Dazu wird eine alte kundige Frau gerufen; diese schüttet in eine noch nicht benützte Schüssel Wasser, streut darauf mit der Feuerschaufel glühende Kohlen, sinken die Kohlen unter, so ist das Kind berufen, schwimmen sie auf dem Wasser, so hat es eine andere Krankheit⁷. Dazu die entsprechenden Belege: „*wän nau dā koln guar ən sai gəsəŋkn, dōt əsz dənō bərāfn*“ (‘wenn die Kohlen ganz eingesunken sind, dass ist dann berufen’) (Win, Krew, Wl), aber auch: „*wän ē kol nur om blaift, huat ən frā bərāfn, blaim tswō, huat ə mantsəm bərāfn*“ (‘wenn nur eine Kohle oben bleibt, hat eine Frau berufen, bleiben zwei Kohlen oben, dann hat ein Mann berufen’) (Krew), oder: „*wun də koln brausn, huat ən frā bərāfn, wun sə nāt əsu štuark brausn, əsz ət ə mantsbilt*“ (‘wenn die Kohlen brausen, dann hat eine Frau berufen, wenn sie nicht so stark brausen, dann war es ein Mann’) (Wl). Eine andere Probe beinhaltet folgender Beleg: „*wän əm gədiχkt dət kənt wēr bərāfn, kōxt əm dōt gəhənəszkraut, ɸnt wän ət bəštəēt, dət ət dāk wit, əsz dət kənt bərāfn*,

⁶ Kbl. Jg. 42/43 (1919; 1920), S. 42.

⁷ Gassner, S. 21.

af dn eomt wēsz əm, u wət əm əsz“ (wenn man denkt, das Kind sei berufen, dann kocht man das Johanneskraut und wenn es besteht, und dick wird, ist das Kind berufen, bis zum Abend weiß man, woran man ist“) (Win, auch Wall).

Dagegen gibt es Vorbeugungsmaßnahmen, zahlreiche Schutzmittel und verschiedene Heilverfahren.⁸

5. Zu Vorbeugungsmaßnahmen und Schutzmitteln

Das Berufen kann verhindert werden, wenn man rechtzeitig daran denkt und beim Anblick des Kindes sofort ausspuckt, indem man dasselbe für hässlich erklärt: „*ptxi, ptxi, net dad ij ət bərofən*“ (..., nicht, dass ich es euch berufe⁹) (Schöbg), oder: „*pī, tia garštheāłts, tia tsəgien, tsəgeainan*“ (..., du Garsthals, du Zigeuner, du Zigeunerin⁹) (Bek). So auch, wenn das Kind besonders schön ist: „*pui bəhekszt, net dət mər diχ bərofən*“ (behext, nicht dass wir dich berufen⁹(Helt), wobei gespuckt wird. Der Volkskundler Hillner führt an: ‚Wenn man früher in Rosenau einer ins Zimmer der Wöchnerin tretenden Weibsperson das Kind zeigte⁹, rief sie: „*pfui dā schaiszəl, netχ dad ex deχ bərof*“ (pfui, du Scheusal, nicht dass ich dich berufe⁹) (19. Jh.). Von den Schutzmitteln wollen wir nur einige hier anführen: ‚Man legt eine Sichel in die Wiege des Kindes‘ (Kl-Schenk), oder ‚hängt an die Windeln einen Nagel aus einem vermorderten Sarg‘ (Bod); ‚man näht ein Stückchen von einem Glockenriemen in die Fatsche des Kindes ein‘ (Fm). ‚Man näht dem Kind an das Häubchen eine Goldmünze, ein bestimmtes Knöpfchen oder ein rotes Band an, die dann als Blickableiter dienen⁹. So heißt es: „*nēt dəm mētšən ə knīfəłtχən ən’t heīfkən am’t bərofən*“ (näht dem Mädchen ein Knöpfchen ins Häubchen gegen das Berufen⁹) (Schöbg). ‚Man hängt den Säuglingen an den Hals ein dreieckiges aus feinerem Stoff bereitetes mit Weihrauch, Gewürz u. s.w. gefülltes Pölsterchen (*taškən*), auf das ein Natternköpfchen gestickt wird¹⁰. An diesem Täschen nagt das Kind während des

⁸ Vgl. dazu: H.-W. = Haltrich, Josef: *Zur Volkskunde der Siebenbürger Sachsen. Kleinere Schriften*. In neuer Bearbeitung hrsg. von Wolff, J(ohann). Wien 1885, S. 159 – 263.

⁹ Nach Hillner ebd., bedienen sich vor allem die Rumänen häufig dieses Schutzmittels.

¹⁰ Auch nach einem Chemnitzer Aberglauben heißt es: ‚Wer Weihrauch bei sich trägt, kann nicht beschrien werden‘; vgl. Hillner ebd.

Zahnens, und es ist zugleich ein Mittel gegen das Berufen' (Sg-G, Min). Auch werden die Kinder mit Wasser aus dem Spülschaff¹¹, befeuchtet, darauf deutet der Beleg: „*əm dāt hət əm sə /die Kinder/ nāsz gəməxt eusz dəm špäiälšəf, əm sol sə nāt bərāfn*“ (man hat sie deshalb nass gemacht mit Wasser aus dem Spülschaff, um sie nicht zu berufen) (Kl-B). Besonders ist die Verwendung „heiliger Zeichen“ gegen das Berufen des Kindes¹². Die Mutter leckt dem Kind, während es gefatscht wird, mit der Zunge (dreimal) ein Kreuz an die Stirne, spuckt sodann gegen alle vier Winkel des Hauses über das Kind hinweg und sagt: „*tswē bis ūγən hun deχ gəsān, gotəs օx səl dər't dərfun nian, am numə gotəs z dəs fuətərsz, dəs z sans ux dəs z helijə gīsztəs*“ (zwei böse Augen haben dich gesehen, das Gottesauge soll dir das Böse wegnehmen, im Namen Gottes, des Vaters, des Sohnes, des Heiligen Geistes) (Kl-Scheu, auch Bod). Für Nordsiebenbürgen ist dafür auch das Abwehrwort „*ənbərāfn*“ (unberufen, nicht verzaubert, nicht verhext) belegt, z.B. *jai, dau baszt štuark, ənbərāfn salt tau səi!*“ (... bist du stark, gesund, kräftig, unberufen sollst du sein) (Wl), oder im Taufspruch, adverbial gebraucht: „*oγbəraufandər draü mər'n /Täufling/, oγbəraufandər sun mər'n brāhə*“ (unberufener tragen wir den Täufling zur Taufe, unberufener sollen wir ihn zurückbringen' (Nd-Ei).

6. Zu Heilverfahren

Wenn das Kind trotz aller Vorbeugungsmaßnahmen berufen ist, werden bestimmte Heilverfahren angewendet (dasselbe Heilverfahren kann von Ort zu Ort für dieselbe Krankheit verschieden sein). Das wirksamste und allgemein verbreiteste Heilmittel ist das „*iešərxən kōxən*“ (das Äscherchen kochen). Es handelt sich um in Wasser gekochte und mit verschiedenen Holz-, Stroh- und Kehrlichtteilen vermengte Asche.¹³ Als Beispiel bringen wir die Bereitung dieses Heilmittels aus einer südsiebenbürgischen Ortschaft: „*əm nit ēs, mäləm fum dirpəl, gərīχərt štrī, fun əm*

¹¹ Eimer, in dem gebrauchtes Abwaschwasser, auch Küchenabfälle, zum Schweinefüttern gesammelt werden.

¹² Haltrich, Abergl. = Haltrich, Joseph: *Die Macht und Herrschaft des Aberglaubens in seinen vielfachen Erscheinungsformen*. Hermannstadt 1871, Nr. 2, S.19.

¹³ Vgl. zum „Äscherchenkochen“ und zum „Kohlenlöschen“: Haltrich, Abergl. Nr. 4, S. 19 u. Kbl. Jg. 23 (1900), S. 91f. u. S. 145.

ōldan dōx, ən niult māt tswirn, ənt kōxt dōt ən əm depən. dōt hīs waszər šid əm ən ən šeszəl, dīt dā on^ydər də wāj ən šprīt ə griusz deaj iwər də wāχ; fun dəm gōləm šwīsz dət kan^yd ən wit gason^yt“ (‚man nimmt Asche, Staub von der Türschwelle, geräuchertes Stroh von einem alten Dach, eine Nadel mit Zwirn und kocht alles in einem Topf; das heiße Wasser schüttet man in eine Schüssel, die man unter die Wiege des Kindes stellt, darauf breitet man ein großes Tuch über die Wiege des Kindes. Von dem Dampf schwitzt das Kind und wird gesund‘) (Stein). Äußert sich das Berufensein in nicht so schwerer Form, wird als Heilmittel „*dət koln lāšn for^t bərāfn*“ (‚das Kohlenlöschchen gegen das Berufen‘) angewendet, das wie folgt zubereitet wird: „[man wirft 9 heiße Kohlen ins Wasser], *fu diam waszər, wət əm reot, let əm əm an, ginət šmaiszt əm an aηəl qbər qf an hant qbər qf an kəts*“ (‚...das mit Zaubersprüchen vorbereitete Wasser wird zum Baden des Kindes verwendet, das übrig gebliebene Wasser gießt man an die Türangel oder auf einen Hund oder auf eine Katze‘) (Mö). Das ‚Kohlenlöschchen‘ nützt nur dann, wenn das Berufensein sofort erkannt wird; schläft das berufene Kind eine Nacht, ohne dass man Kohlen gelöscht hat, so muss man zu dem wirksameren Mittel dem ‚Äscherchen kochen‘ greifen.¹⁴ Die Heilverfahren finden unter Anwendung von Zaubersprüchen, Zauberformeln¹⁵ statt (südsiebenbürgisch heißt dieser Vorgang „*fir dət bərofən riədən oder rōdən*“ (‚für das Berufen, reden od. raten‘; nordsiebenbürgisch ist nur „*for dət bərāfn rōdn*“ (‚für das Berufen raten‘) bezeugt.¹⁶ Der wichtigste Heilsegen bei beiden Heilverfahren lautet z.B.: „*tswāi bīsz ōgη, dāi dīr die flāiž ox blaut frāszn, drāi gaudn, dāi dər ət widər gābm. əm numən ...*“ (‚zwei böse Augen, die dir dein Fleisch und dein Blut fraßen, drei gute, die dir sie wieder gaben; im Namen ...‘) (Schbk), auch: „*dā bīsz trudənowən solə sen^y bədrouyən, durx dət fuotərəsər unt dət kuoləwaszər! dā dir woulə šuodən, solən bai də kruodən ən də woiər hāηkən, solən dō fərsāηkən! əm numə gotəsz u.s.w.*“ (‚die bösen Trudenaugen sollen sein betrogen durch das Vaterunser und dies Kohlenwasser! Die dir wollten schaden, sollen zu den Kröten in den Weiher hinken, sollen dort versinken! Im

¹⁴ Vgl. Kbl. ebd.

¹⁵ Zu verschiedenen Zaubersprüchen vgl. auch Kbl. ebd., S. 39 – 51.

¹⁶ Die Zaubersprüche sind in derselben Ortschaft für dieselbe Krankheit oft ganz verschieden, so auch von Ort zu Ort.

Namen Gottes' usw.) (Rau).¹⁷ Leider geht aus keinem Bericht hervor, ob die Kinder letztlich auch geheilt wurden.

7. Fazit

Meine Ausführungen sollten bloß einen Einblick in die Welt des siebenbürgisch-sächsischen Aberglaubens gewähren. Es war nicht meine Absicht herauszufinden, welche Gemeinsamkeiten diesbezüglich mit dem deutschen Sprachraum vorliegen, da dafür eher der Volkskundler zuständig ist. Die siebenbürgisch-sächsischen Volkskundler Gassner, Haltrich, Hillner deuten fallweise auf Ähnlichkeiten mit Saalfelder sowie Chemnitzer Aberglauben hin. Außerdem ist der Glaube an „das Berufen“ bei den Rumänen in verschiedenen Äußerungsformen besonders bei der Landbevölkerung auch heute noch verbreitet.

Den Feldforschern, die um 1960 bis um 1970 Mundartaufnahmen in den meisten Teilen der siebenbürgisch-sächsischen Mundartlandschaft gemacht haben, erstatteten die Gewährspersonen bezüglich „des Berufens“ meist Mundartberichte, die sich auf die Zeitspanne Anfang 19. Jh. bis etwa um 1940 bezogen (so hieß es oft: „Zur Zeit meiner Großmutter ...“). Aussagekräftig ist diesbezüglich ein nordsiebenbürgischer Beleg um 1930: „*dət bərāfn asz, ǫwər ət hīrt nau ǫf, də ləit gi nami əsu fil drǫf*“ (‘der Glaube daran ist noch vorhanden, wenn auch im Rückzug begriffen, die Leute halten nicht mehr so viel davon’) (Wl). Demnach ist es nicht nachzuvollziehen, bis wann sich der Glaube an „das Berufen“ mit seinen Schutzmaßnahmen und Heilverfahren erhalten hat. Auch haben im Laufe der Zeit durch die Auswanderungswellen zunächst die nordsiebenbürgischen, dann auch die südsiebenbürgischen Ortschaften an sächsischer Bevölkerung eingebüßt. In der neuen Heimat stand die Anpassung an moderne Lebensformen im Vordergrund. Die medizinischen Fortschritte und Möglichkeiten haben sicher auch dazu beigetragen, dass der „Glaube an das Berufen“ samt den damit verbundenen primitiven Heilprozeduren der Vergangenheit angehört.

¹⁷ Vgl. auch H.-W., S. 262.

8. Schreibkonventionen

Die Lautschrift

Die Vokale

Die Lautung der Vokale entspricht im Allgemeinen der hochsprachlichen, kleine Unterschiede werden in der Schreibung nicht berücksichtigt.

Abweichend von der Schriftsprache sind zu lesen:

ei = e - i

ie = i - e

oe = o - e

ue = u - e

Kürze wird nicht bezeichnet; Länge durch darübergesetzten geraden Strich (\bar{a}).

Besondere Lautzeichen:

ɑ dumpfes a

e offenes e

\hat{i} geschlossener Mittelgaumenlaut ohne Lippenrundung

ϱ offenes o

$\ddot{\varrho}$ offenes ö

∂ Murmel-e (auch in betonten Silben)

Die Konsonanten

p, t, k meist nicht behauchte Fortes

b, d, g stimmhafte Lenes

χ stimmloser Ich-Laut

j stimmhafter Ich-Laut

y stimmhafter Ach-Laut

x stimmloser Ach-Laut

s stimmhafter S-Laut

sz stimmloser S-Laut

ž stimmhafter Sch-Laut

š stimmloser Sch-Laut

^y vor oder nach den Konsonanten *d, t, l, n* zeigt Moullierung an.

Auslautendes Endungs-*n* fällt im Südsiebenbürgischen vor nachfolgendem Konsonanten, außer vor *d, t, z, n* und *h*, meist aus (Eifler Regel).

9. Ortssigel

Abkürzung

deutsch / rumänisch

Kreis / județ

deutsch / rumänisch

Bek

= Bekokden/Bărcuț

= Kronstadt/Brașov

Bod

= Bodendorf/Bunești

= Kronstadt/Brașov

Fm

= Felmern/Felmer

= Kronstadt/Brașov

Helt

= Heltau/Cisnădie

= Hermannstadt/Sibiu

Jaad

= Jaad/Livezile

= Bistritz/Nassod/
Bistrița/Năsăud

Kl-Schenk	= Kleinschenk/Cincșor	= Kronstadt / Brașov
Kl-Scheu	= Kleischeuern/Șura Mică	= Hermannstadt/Sibiu
Min	= Minarken/Monariu	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Mö	= Mönchsdorf/Herina	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Nd-Ei	= Niedereidisch/Idecu de Jos	= Mureș
Nd-Wall	= Niederwallendorf/suburbie a	Bistriței = Bistritz-Nassod/ Bistrița/Năsăud
R-au	= Rosenau/Râșnov	= Kronstadt/Brașov
Ros	= Roseln/Ruja	= Hermannstadt/Sibiu
Rosch	= Rosch/Răvășel	= Hermannstadt/Sibiu
Schbk	= Schönbirk/ Sigmar	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Schöbg	= Schönberg/Dealul Frumos	= Hermannstadt/Sibiu
S-Gg	= Sankt Georgen/Sângeorzu Nou	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Stein	= Stein/Dacia	= Kronstadt/Brașov
Wall	= Wallendorf/Unirea	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Win	= Windau/Ghinda	= Bistritz/Nassod/ Bistrița/Năsăud
Wl	= Weilau/Uila	= Mureș

Doris Sava
(Hermannstadt)

Desiderata der deutsch-rumänischen phraseologischen Kontrastivik

Desiderata for the German-Romanian Contrastive Phraseology

Abstract: *A retrospective view of the achievements and findings of phraseological research shows that within the field of contrastive phraseologically-oriented studies for the languages German and Romanian there are still a lot of areas of investigation that need to be further explored. Fulfilling some of the tasks presented here would ensure a progress that would allow the German-Romanian contrastive phraseology to connect to the international research.*

Keywords: *Main directions of Germanistic phraseological research, approaches on description, contrastive phraseology, intercultural communication*

Geht man von den Hauptrichtungen in der germanistischen Phraseologieforschung aus, so kann unschwer festgestellt werden, dass der Forschungsstand durch ein fortwährendes Bemühen um die Entwicklung neuer Beschreibungsansätze gekennzeichnet ist. Die unterschiedlichen Forschungsrichtungen verdeutlichen nicht nur, wie vielfältig die Beobachtung und Beschreibung der Phraseologismen ausgefallen ist, sondern auch dass bestimmte Themenbereiche konstant das Forschungsinteresse der Linguisten und Phraseologen in- und außerhalb des deutschsprachigen Sprachraums erweckten. Aus synchroner Perspektive ist die Phraseologie Gegenstand u.a. der Pragmalinguistik, der Psycholinguistik, der Kognitiven Linguistik, der Universalienlinguistik oder der Computerlinguistik. Zunehmend konnte Ende der 80er und in den 90er Jahren registriert werden, dass die Forschungsarbeiten zur theoretischen und angewandten Phraseologie bemüht sind, phraseologische Universalien zu ermitteln oder kognitive, ethnomethodologische und kulturvergleichende Aspekte in die Analyse des phraseologischen Inventars einzubeziehen. Wiederholte Male wurde auch dafür plädiert, anstelle vereinzelter Forschungsinitiativen Gemeinschaftsprojekte mit internationaler Beteiligung auszuarbeiten, um gründlichere Beschreibungen der Phraseologie der verglichenen Sprachen zu liefern.

Seit Anfang der 90er Jahre haben sich die Forscher verstärkt der kommunikativ- und textbezogenen Aspekterfassung phraseologischer Einheiten zugewandt, so dass wichtige Ergebnisse zur Verwendung von Phraseologismen in verschiedenen Textsorten und Kommunikationsbereichen vorgelegt werden konnten. Aus psycholinguistischer Sicht wurden Fragen der Speicherung, Verarbeitung und Produktion phraseologischer Einheiten diskutiert. Die Ergebnisse psycholinguistischer Untersuchungen versuchen genauere Vorstellungen über das phraseologische Wissen und Sprachbewusstsein im Lexikon zu erbringen, um somit zur Verbesserung linguistischer Beschreibungen beitragen zu können. Innerhalb der Forschungsentwicklung wurde der kognitive Ansatz als neuer Erkenntnisweg postuliert. Die kognitive Metapherntheorie verfügt über ein Erklärungspotential, das ermöglicht u.a. zu erklären, warum bestimmte Phraseologismen leicht verstanden und u.U. entlehnt werden können und andere nicht. Dies hängt in erster Linie davon ab, ob die konzeptuellen Metaphern, die hinter dem entsprechenden sprachlichen Ausdruck stehen, in den rezipierenden Sprachen bekannt sind. Die kognitiv orientierte Betrachtungsweise ist für die Phraseologie anregend, weist aber auch ihre Grenzen auf. Die neuere Phraseologieforschung präsentiert ausgewählte metaphorische Konzepte auch aus kontrastiver Perspektive. Im Laufe der Entwicklungsgeschichte der Phraseologie hat sich herausgestellt, dass man den Wert kontrastiv angelegter Untersuchungen nicht ignorieren darf und kann. Das rege Interesse an Fragestellungen der kontrastiven Phraseologie ist auch in der Auseinandersetzung mit der bilingualen Lexikografie oder der Phraseodidaktik zu suchen. Die Kontrastierung kann nach mehreren Dimensionen durchgeführt werden: aus *intralingualer* bzw. *interlingualer* Perspektive. In intralingualen Untersuchungen können phraseologische Einheiten einer älteren und einer neueren Sprachstufe verglichen werden. Plurinationale Sprachen wie das Deutsche erlauben eine Kontrastierung der Phraseologie einer nationalen Varietät des Deutschen mit der des Binnendeutschen wie auch der Vergleich der Phraseologie einer deutschen Minderheitensprache mit der binnendeutschen Phraseologie. Interlingual orientierte bearbeiten das Ziel, Entsprechungen ausfindig zu machen und interkulturelle Bedeutungs- und Ausdrucksverschiebungen von einer Sprache zur anderen zu verdeutlichen. Es gilt aber auch nach der Ausprägung lexikalischer, formal-struktureller, syntaktischer und anderer Gemeinsamkeiten zu fragen und Äquivalenztypologien aufzustellen. In den kontrastiven Untersuchungen der 80er Jahre ging es vorwie-

gend um das Herausstellen unterschiedlicher Äquivalenzgrade an einem ausgewählten phraseologischen Mikrosystem zweier oder dreier Sprachen und das Vorführen von Besonderheiten (u.a. die Kontrastierung phraseologischer Herkunftsbereiche, phraseosemantischer Gruppen, struktureller Typen, die interkulturelle Erforschung der Farben- und Zahlensymbolik). Deutlich wird bei der Durchsicht der Fachliteratur, wie vielseitig die Forschungsaktivitäten in dem Bereich Kontrastivik angelegt sind: Vorwiegend synchron ausgerichtet, greifen die Arbeiten Phraseologie im Spannungsfeld zwischen Vertrautem und Fremdem vielfältig auf, wobei vermehrt Aspekte aus dem Bereich der Semiotik, der Fachsprachen und der Textsortenproblematik in den Vordergrund kontrastiver Analysen treten. Angesichts der Vielzahl der Untersuchungen und Forschungsberichte – wie auch die seit Beginn der 80er Jahre international speziell zu dieser Thematik veranstalteten Kolloquien und Tagungen – wird deutlich, dass sich die letzten Jahrzehnte durch eine reiche Forschungsaktivität ausgezeichnet haben, die von linguistischen Untersuchungen zu kognitivorientierten Fragestellungen führt. Die unterschiedlichen Forschungsansätze und -ergebnisse aus inter- und intralingualer Perspektive, die den zeitgenössischen Erkenntnisstand prägen, können zweifelsohne Zeugnis dafür ablegen, dass Phraseologismen als vielschichtiges Phänomen im mono- und bilingualen Diskurs den Forscher herausfordern.

In diesem Beitrag sollen künftige Forschungswege aus der Sicht der deutsch-rumänischen phraseologischen Kontrastivik erörtert werden, da im Hinblick auf die Leistungen und Erkenntnisse der phraseologischen Forschung andernorts für die Sprachen Deutsch und Rumänisch noch Arbeitsfelder auszubauen und zu fördern sind. Die hier formulierten Forschungsansätze sollen den Blick für die spezielleren Probleme des phraseologischen Sprachmaterials schärfen und zu einer eingehenderen Beschäftigung aus kontrastiver Perspektive anregen.

Von den romanischen Sprachen, die Deutsch gegenübergestellt worden sind, sind vor allem Französisch und Spanisch hervorzuheben. Obwohl die Kontrastivik in der rumänischen germanistischen Forschung und Lehre eine langjährige Tradition aufweist, sind kontrastiv ausgerichtete Studien zum phraseologischen System beider Sprachen spärlich gesät (vgl. u.a. Stănescu 1993, Zaharia 2001, 2004, Sava 2008, 2009 oder Cujbă 2007). Die Gründe für dieses Versäumnis sind vielfältig. Fasst man die sehr bescheidene Anzahl von Publikationen ins Auge, die ein Herangehen

an diese Sprachen aus phraseologischer Sicht thematisieren, so fällt auf, dass dies nicht an einem bewährten methodologischen Rahmen liegt, sondern daran dass eine umfassende Darstellung des rumänischen phraseologischen Systems lange Zeit ausblieb oder nur fragmentarisch versucht wurde. In den Arbeiten hierzulande wird der Versuch unternommen, einen ausgewählten Bestand an Phraseologismen dieser beiden Sprachen zu kontrastieren. In den Untersuchungen aus deutsch-rumänischer Sicht werden Probleme aufgegriffen, die bei einer synchronen Betrachtungsweise auftreten. Neuere Untersuchungen greifen zentrale Bereiche der praxisorientierten Phraseologieforschung auf: die Ermittlung von Äquivalenztypen, Themenbereiche und Bildspenderbereiche und die Konsequenzen der formal-semantischen Komplexität für die Übersetzungs- und Wörterbuchpraxis. Zu den vernachlässigten Bereichen gehören Fragestellungen, die seit Jahren zu den zentralen und international anerkannten Aufgabenfeldern der kontrastiven Phraseologie gehören. Eine von Faro (2004, 106) zusammengestellte Statistik auf der Grundlage bibliografischer Daten für den Zeitraum 1980-2000 zeigt, wie oft die Phraseologie einer bestimmten Sprache mit der deutschen konfrontiert worden war. Daraus geht hervor, dass die Phraseologie der Sprachen Ungarisch, Russisch, Finnisch, Französisch, Spanisch, Englisch, Schwedisch oft Gegenstand kontrastiver Untersuchungen war, während zu den wenig untersuchten Sprachen Ägyptisch, Griechisch, Italienisch, Norwegisch gehören. Rumänisch erscheint in der Übersicht nicht.

Die hier exemplarisch aufgezeigten Untersuchungsmöglichkeiten umschreiben z. T. aktuelle Forschungstendenzen oder wenig erforschte phraseologische Problembereiche. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass aus kontrastiver Perspektive Deutsch-Rumänisch die hier vorgestellten Forschungsaussichten bis dato nur teilweise, nicht eingehend oder überhaupt nicht untersucht wurden. Fasst man die Leistungen und Erkenntnisse der phraseologischen Forschung andernorts in Auge, so sind für die Sprachen Deutsch und Rumänisch aus kontrastiver Sicht und mit phraseologischer Ausrichtung einige Arbeitsfelder zu fördern oder auszubauen:

(1) Die Zusammenstellung einer empirischen Korpusbasis soll einer komplexen Analyse auf phraseologischer Systemebene dienen u.zw. als Vorstufe für das Herausstellen übereinzelsprachlicher bzw. einzelsprachspezifischer Eigenschaften. Damit verbunden ist einerseits die Ermittlung kulturspezifischer Auffälligkeiten wie auch eine tiefere Einsicht in die

phraseologische Typologie. Es geht u.a. um die Erforschung bestimmter syntaktisch-semantischer Subklassen von Phraseologismen (z.B. Somatismen, Farbphraseologismen, komparative Phraseologismen) oder bestimmter phraseologischer Sachgruppen. Die kontrastive Erfassung und Darstellung phraseologischer Spezialkomponenten (wie z.B. Pronomina, Numeralia, Negativa, Eigennamen) wie auch die Erforschung der phraseologischen Produktivität bestimmter Komponenten oder Modelle (z.B. Farben, Zahlen, Tiere, Kleidungs- oder Möbelstücke, Körperteile/-flüssigkeiten/-organe) ist nicht nur für die Herausstellung der übereinzelsprachspezifischen Züge phraseologischer Teilbereiche relevant, sondern auch für die Bestimmung kulturspezifisch gebundener Komponenten. Davon ausgehend können u.a. auch praktische Fragestellungen für die Übersetzungswissenschaft und den Fremdsprachenunterricht geklärt werden. Mit der Erfassung der Restriktionen der syntaktischen Verwendbarkeit (z.B. Passivtransformation, Einschränkungen beim Wechsel Negation/Affirmation, geschlechts- bzw. altersspezifische Gebrauchsrestriktionen), der morphosyntaktischen und semantischen Irregularitäten (u.a. am Beispiel unikalischer Konstituenten als Sonderfall der Irregularität) und der Typologie der phraseologischen Variation (phonetische, morphologische, lexikalische, syntaktische Varianten) werden z.B. für die zweisprachige Phraseografie wichtige Ergebnisse beigesteuert. Erforscht sollten Phraseologismen aus der Perspektive ihrer Kulturspezifik und den damit verbundenen Übersetzungsschwierigkeiten. Künftig sollten die Domänen der Kulturspezifik genauer abgegrenzt bzw. bestimmt werden, wobei deutlich hervorgehoben werden muss, dass nicht alle zwischensprachlichen Differenzen kulturell relevant sein können.

(2) Auf der Grundlage der sich bei der Gegenüberstellung des Materials ergebenden Parallelen, Überschneidungen und Kontraste können nicht nur Ausmaß und Verteilung interlingualer Entsprechungstypen, sondern auch die Differenziertheit des phraseologischen Zugriffs im Deutschen und im Rumänischen aufgezeigt werden. Es können hier auch weitere noch zu erforschende Themenkomplexe erwähnt werden, die in der internationalen kontrastiven Phraseologieforschung gut repräsentiert sind. Eine langjährige Tradition weisen Untersuchungen auf, die der Herleitung bzw. Aufdeckung von Entlehnungsvorgängen bzw. -richtungen ausgewählter Fügungen gewidmet sind. Auch der Erforschung phraseologischer Internationalismen in unterschiedlichen europäischen Sprachen unter Einbezug etymologischer Fragestellungen kann nachgegangen wer-

den. Dabei muss unbedingt auf die Problematik der phraseologischen falschen Freunde eingegangen werden. Mit der Ermittlung von Äquivalenztypen wird auch ein Beitrag zum deutsch-rumänischen Sprachvergleich allgemein geleistet. Das Herausstellen unterschiedlicher Äquivalenzgrade an einem ausgewählten phraseologischen Mikrosystem kann der Übersetzungs- und Wörterbuchpraxis als Stütze dienen.

(3) Der interlinguale Vergleich phraseologisch stark präferierter Bereiche lässt Analogien, Korrespondenzen und Divergenzen zu Tage treten. Die Verdeutlichung der im phraseologischen System zum Tragen kommenden Eigentümlichkeiten und die vielfältigen Zusammenhänge können für weitere kontrastiv angelegte Untersuchungen verwertet werden. Darüber hinaus soll der empirischen Nutzung Material zur Verfügung gestellt werden, wie auch das nötige Hintergrundwissen über dieses Material. Das Ausmaß und die Verteilung interlingualer Entsprechungstypen wie auch die vielfältigen Querverbindungen können durch onomasiologisch angelegte Untersuchungen erschlossen werden. Das onomasiologische Vorgehen als Arbeitsmethode erlaubt, konzeptuell Zusammengehöriges zu erfassen. Es wäre erforderlich zu untersuchen, welche Besonderheiten bei dem Vergleich phraseologisch präferierter Bereiche registriert werden könnten: z.B. ob beide Sprachen aus gleichen Sphären schöpfen, ob am Zielkonzept eine bestimmte Konstituente maßgeblich beteiligt ist oder nicht. Konzeptuelle Sphären erlauben das Feststellen von Konzentrationen im Hinblick auf bestimmte Denotatsbereiche. Das Herausarbeiten von zentralen metaphorischen Grundlagen gilt – auch international – als wichtiges Forschungsdesiderat. Darüber hinaus lassen sich Erkenntnisse über die Versprachlichungsmuster im Phraseolexikon beider Sprachen ableiten. Es gilt zu zeigen, ob hinsichtlich der phraseologischen Besetzung bestimmter konzeptueller Metaphern Übereinstimmungen in der deutschen und rumänischen Phraseologie auszumachen sind, d.h. ob beide Sprachen gleiche Bilder und Metaphern bevorzugen. Der interlinguale Vergleich der Beschaffenheit der Ausgangsbereiche für metaphorische Prozesse vermag zu zeigen, ob man – zumindest für einen ausgewählten Ausschnitt – von unterschiedlichen mentalen Repräsentationen sprechen kann.

(4) Intensiv erforscht werden sollte auch die Leistung und der Gebrauch unterschiedlicher Typen von Phraseologismen in den miteinander kontrastierten Sprachen Deutsch und Rumänisch. Erforderlich wären empirische Analysen aus übersetzungsrelevanter Sicht zur Erfassung

ihrer textuell- pragmatischen Besonderheiten darunter die Ermittlung des ihres kommunikativen Mehrwertes und Untersuchungen zum Vorkommen und zu den Funktionen ausgewählter Phraseologismen in geschriebenen bzw. gesprochenen Texten. Auch durch die Erforschung phraseologischer Ausdrücke, die von Gesten begleitet werden, könnten kulturspezifische Interferenzen vorgebeugt werden.

(5) Speziell im Hinblick auf die aktuelle Wörterbuchlage kann als wichtige Aufgabe der deutsch-rumänischen phraseologischen Kontrastivik auch der Ausbau und die Verbesserung der zweisprachigen lexikografischen Praxis mit Deutsch als Ausgangs-/Zielsprache angeführt werden. Die von der kontrastiven Phraseologie vorgebrachten Ergebnisse, Überlegungen und Anregungen sind für die praktische Phraseografie des Sprachenpaares Deutsch und Rumänisch wichtig. Die gegenwärtigen zweisprachigen phraseologischen Wörterbücher bedürfen einer dringenden Aktualisierung. Konzeptionell ist ein einheitliches Herangehen an das kodifizierte Sprachmaterial erforderlich. Durch die Ausarbeitung eines einheitlichen lexikografischen Konzepts für die phraseologische Wörterbuchpraxis des Sprachenpaares Deutsch und Rumänisch und damit eines empirisch und auch wissenschaftlich abgesicherten phraseologischen (Lern-)Wörterbuchs wie auch durch die Aufbereitung von didaktischem Material kann den praktischen Bedürfnissen der Deutsch Lernenden gedient werden. Berücksichtigt man die von der modernen Wörterbuchforschung entwickelten Methoden und Theorien, so kann festgestellt werden, dass die herkömmlichen bilingualen phraseologischen Wörterbücher des Sprachenpaares Rumänisch und Deutsch starke strukturelle und inhaltliche Defizite aufweisen (Benutzerunfreundlichkeit und unübersichtliche Anordnung bzw. Präsentation des phraseologischen Materials; zahlreiche Inkonsequenzen können bei der Festlegung der Nennform, der Handhabung lexikalischer Varianten, bei fakultativen Konstituentenangaben oder synonymen Phraseologismen registriert werden). Diese Defizite beeinflussen die Wörterbuchbenutzung sowohl von Übersetzern als auch von Nichtmuttersprachlern für die diese Wörterbücher konzipiert worden sind. Die Konzeption der herkömmlichen Wörterbücher ist im Hinblick auf die lexikografische Makro- und Mikrostruktur zu wenig auf benutzerorientierte bzw. benutzungsbezogene Zielsetzungen ausgerichtet. Es müssten nicht nur die Umtexte ausgeweitet und inhaltlich dem aktuellen Stand der Forschung angepasst werden, sondern auch die Auswahl und die Anordnung der Phraseologismen in diesen Wörterbüchern müsste

erneut hinterfragt werden. Unter Bezugnahme auf die Brauchbarkeit vorhandener Wörterbücher aus heutiger Sicht liegt auf der Hand, dass die Entwicklung moderner bilingualer phraseologischer Nachschlagewerke, die bezüglich der Umtextgestaltung und der Kodifizierungspraxis höheren Ansprüchen genügen sollen, eine noch nachzuholende Aufgabe der rumänischen Phraseografie ist.

Das Anliegen der hier vorgeführten Ausführungen bestand darin, Forschungsmöglichkeiten der phraseologischen Kontrastivik aufzuzeigen und das Verständnis für (mögliche) kulturelle Differenzen zu schärfen und die Fähigkeit zur interkulturellen Kommunikation zu entwickeln. Als aktuelle Forschungsschwerpunkte der intralingualen Phraseologie muss die lexikografische Erfassung unterschiedlicher Typen von Phraseologismen und die Erstellung phraseografischer Werke (u.a. eines umfassenden phraseologischen Wörterbuchs der Nationalvarietäten) erwähnt werden. Neben der Untersuchung des phraseologischen Wortschatzes einer bestimmten Epoche sind die Erforschung der Phraseologie heutiger Mundarten im deutschsprachigen Raum oder die Verbreitung dialektaler phraseologischer Besonderheiten innerhalb einer Nationalsprache als wichtige *Desiderata* anzuführen.

Die hier angeführten Forschungsaufgaben verdeutlichen, wie vielseitig die Forschungsaktivitäten angelegt sein können. Mit den hier erfassten Forschungsaufgaben eröffnen sich Perspektiven für weiterführende Forschungen. Eine aktuelle Erkenntnis ist, dass sich die Phraseologieforschung nicht auf die Darstellung einzelsprachlicher Aspekte beschränken darf und dass die aufgedeckten Besonderheiten phraseologischer Ausdrucksmittel von Beobachtungen an empirischem Material bestätigt und ergänzt werden müssen.

Kontrastive Untersuchungen versprechen theoretische und praxisrelevante Ergebnisse und leisten einen wichtigen Beitrag zur interkulturellen Verständigung. Die von der phraseologischen Kontrastivik erbrachten Erkenntnisse können für die mono- und interkulturelle Kommunikation gleichermaßen gültig sein. Die Berücksichtigung der Ergebnisse der kontrastiven Forschungsarbeit ist für die Praxis des Sprachunterrichts Gewinn bringend, für Fragen der Didaktisierung phraseologischer Einheiten, der Nutzbarmachung in Lehrwerken bzw. bei der Anfertigung von Unterrichtsmaterial, für Lehrbuchautoren, denen phraseologisches Material zur Verfügung gestellt werden soll. Das Herausstellen unterschiedlicher Äquivalenzgrade an einem ausgewählten phraseologischen Mikrosystem

kann der Übersetzungspraxis als Stütze dienen. Bedeutsam sind die Ergebnisse der kontrastiven Forschung auch für die Praxis der zweisprachigen Phraseografie. Mit der Beschreibung phraseologischer Ausschnitte wird ein Beitrag zum Sprachvergleich allgemein geleistet. Die Verdeutlichung der im phraseologischen System zum Tragen kommenden Eigentümlichkeiten, die vielfältigen Zusammenhänge können für weitere kontrastiv angelegte Untersuchungen verwertet werden. Entgegen der Jahre hindurch vorherrschenden Annahme, in der Phraseologie offenbare sich das Nationalspespezifische, konnten sprachvergleichende Untersuchungen nachweisen, dass übereinzelsprachlich-universelle Zügen in der Phraseologie europäischer Sprachen nicht zu übersehen sind. Dies zeigt u.a., dass interlinguale Untersuchungen intralinguale wie allgemeinlinguistische Erkenntnisse eröffnen bzw. erweitern.

Die Ergebnisse einer praktisch orientierten konfrontativen Phraseologie vermögen auch Fragen der Stilistik, Semantik und Syntax zu beantworten. Die Erkenntnisse der phraseologischen Kontrastivik können nicht nur der Methodik des Fremdsprachenunterrichts und dem Fremdsprachenerwerb zugute kommen, sondern auch der Sprachtypologie und Universalienforschung, der mono- bzw. bilingualen Lexikografie/Phraseografie. Generell können die Forschungsergebnisse der phraseologischen Kontrastivik nicht nur einen wichtigen Beitrag zur interkulturellen Verständigung bzw. zur Vorbeugung von kulturspezifischen Interferenzen leisten, sondern auch einen Beitrag zur germanistischen Phraseologie allgemein.

Mit dem Verwirklichen einiger der hier vorgestellten Forschungsaufgaben würde ein Erkenntnisfortschritt gesichert sein, der der deutsch-rumänischen phraseologischen Kontrastivik den Anschluss an die internationale Forschung gestatten wird.

Literatur:

- Burger, H. (2004): *Phraseologie – Kräuter und Rüben? Traditionen und Perspektiven der Forschung*. In: Steyer, K. (Hrsg.): *Wortverbindungen – mehr oder weniger fest*. (= Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 2003). W. de Gruyter, Berlin, 19-40.
- Burger, H./Dobrovolskij, D./Kühn, P./Norrick, N. R. (Hrsg.)(2007): *Phraseologie. Ein internationales Handbuch der zeitgenössischen Forschung*. W.

- de Gruyter, Berlin, New York, 2 Bde. (= HSK Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 28.1-28.2).
- Cujbă, C. (2007): *Deutsche und rumänische sprachliche Routinen im öffentlichen Austausch: Begegnungs- und Abschiedsgrüße*. In: *transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*. Editura Paideia, București, Bd.3-4, 2004-2005; Bd. 4-5, 2006-2007 (Doppelband), 262-269.
- Farø, K. (2004): *Am Anfang. Zur Erforschung der dänisch-deutschen Idiomatik*. In: Földes, Cs. /Wirrer, J. (Hrsg.): *Phraseologismen als Gegenstand sprach- und kulturwissenschaftlicher Forschung. Akten der Europäischen Gesellschaft für Phraseologie (EUROPHRAS) und des Westfälischen Arbeitskreises „Phraseologie/Parömiologie“* (Loccum 2002). Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler. (= Studien zur Phraseologie und Parömiologie 15), 105-117.
- Sava, D. (2009): *Traditionen und Perspektiven phraseologischer Forschung*. Techno Media, Sibiu.
- Sava, D. (2008): *Phraseolexeme aus kontrastiver Perspektive Deutsch-Rumänisch*. Techno Media, Sibiu.
- Stănescu, S. (1993): *Deutsche und rumänische Farbenidiome*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 1-2 (3-4)/1993, 55-57.
- Wotjak, B. (1992): *Mehr Fragen als Antworten? Problemskizze – (nicht nur) zur konfrontativen Phraseologie*. In: Földes, C. (Hrsg.): *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*. Edition Praesens, Wien, 197-217.
- Zaharia, C. (2004): *Expresiile idiomatice în procesul comunicării. Abordare contrastivă pe terenul limbilor română și germană*. Ed. Universității „Al. I. Cuza“, Iași.
- Zaharia, C. (2001): *Somatismen im deutsch-rumänischen Vergleichsfeld*. In: *Germanistische Beiträge* 15/16, Universitätsverlag, Hermannstadt 235-240.

Mihaela Parpalea
(Kronstadt)

Bedingungen von mündlicher Kommunikation am Beispiel einer fremdsprachdidaktisch motivierten Untersuchung

Conditions of Verbal Communication in Foreign Language Learning

Abstract: *The purpose of this article is to explain and illustrate with fictional texts what a focused communication task consists of. It is difficult to bring about a focus on a specific linguistic feature and to maintain true communicativeness. Once learners realize that the task is intended to provide such a focus, they are likely to stop treating it as an opportunity to communicate and switch into a learning mode.*

Key words: *verbal approach, focused communication, fictional texts*

1. Mündliche Kommunikation, eine integrative Betrachtung

Der Begriff „gesprochene Sprache“ kann zwei verschiedene Sachverhalte bezeichnen: zum Einen ist damit die Gesamtheit der für die Bewältigung mündlicher Gesprächssituationen verwendeten sprachlichen Elemente und Situationen gemeint, zum Anderen bezieht sich der Begriff auf den benutzten mündlichen Kommunikationskanal. In diesem Sinne sind auch mündlich wiedergegebene Schrifttexte „gesprochene Sprache“.

Dem gesprochenen Wort wohnt ein Zauber inne. Es ist der Klangzauber des Sprechens dessen Medium die Stimme ist. Solange es nur um die Botschaft, den propositionalen Gehalt geht, kann das Medium über das die Botschaft erfolgt, vernachlässigt werden. In der mündlichen Kommunikation jedoch hat das Medium ein eigenes Gewicht. Es geht um die Materialität des Sprechens, die Stimmqualität, die Tonhöhe, die Lautstärke, das Tempo. Diese bilden eine eigene Dimension des Sprechens. Sprechen ist eine Haupttätigkeit, wenn man in der Interaktion mit den Anderen etwas erreichen will, wenn man Situationen oder das Verhalten von Gesprächspartnern den eigenen Intentionen gemäß beeinflussen möchte. Zu sprechen ist aber gar nicht immer so einfach, Sprechhandlungen können zumal in der Fremdsprache auch weniger gut gelingen. Die Not, in mancher Situation das passende Wort, die passende Formulierung zu finden, zeugt davon, wie Fehlleistungen jedem unterlaufen können.

Wer einen Gesprächsbeitrag macht, hat neben sprachbezogenem, kulturbezogenem und inhaltlichem Wissen und Können auch kognitive und affektive Ressourcen nötig. Er braucht Aufmerksamkeit, um seinen Beitrag in der Kürze der Zeit zu organisieren und zu realisieren, er braucht Mut sich dem Risiko des Scheiterns auszusetzen und sich von der Sprechangst nicht behindern zu lassen.

Das gesprochene Wort ist direkter als das geschriebene, weil es über die genetisch vermittelten Artikulationsorgane hinaus den Sprecher eindeutig markiert. Gesprochene Sprache bedeutet mehr als Artikulation. Der Begriff verleitet dazu, die Essenz eines mündlich orientierten Sprachunterrichts im „Sprechen“ zu erblicken.

Erfahrungsgemäß garantiert nur eine integrative Betrachtungsweise von kommunikativen und grammatischen Fragen die Fähigkeit zur Anwendung linguistischer Theorien. Somit werden auch grammatische Fragen in ihrem kommunikativen Zusammenhang behandelt und Fragen des sprachlichen Handelns werden grammatisch betrachtet, denn Grammatiken von heute (Hentschel / Weidt 1990) beschreiben nicht nur das Sprachsystem, sondern sie erläutern auch reale Gebrauchsregeln. Jede Äußerung findet bekanntlich in einer Kommunikationssituation statt und nimmt auf diese Bezug. Grammatiken können unmöglich alle Situationstypen berücksichtigen. Seit der kommunikativ-pragmatischen Wende in der Sprachwissenschaft traten grammatische Gesetzmäßigkeiten der gesprochenen Sprache in den Vordergrund. Zu den wichtigsten situationsbezogenen Formen des gesprochenen Deutsch werden semantisch-pragmatische Werte beschrieben und im Fremdsprachenunterricht eingesetzt.

Heutzutage, in einer Zeit, in der schnelle und weitreichende Medien jede Kommunikation zu einer homogenen Größe einzuordnen drohen, ist Aufgabe des Sprachunterrichts diese gleichförmige Kommunikation kreativ und produktiv werden zu lassen. (Waldmann / Bothe 1992)

Ausgangspunkt für unsere didaktischen Überlegungen ist ein kommunikatives Textverständnis fiktionaler Texte, die im Zusammenhang mit dem Thema der hiesigen Tagung „Es schlägt 13“ (Aberglaube, Mythos und Geschichte in der deutschen Sprache und Literatur) stehen. Es geht um die Besonderheit einer ästhetischen Kommunikation, in der der Sprecher den Adressaten des Textes mit dessen Verstehensbedingungen ernstnimmt, wenn verschiedene Formen lyrischen Sprechens erprobt werden. Anschließend werden eigene und fremde Deutungsversuche mit-

einander verglichen, Bild und Wort werden gegenübergestellt und in einer kreativen Erzählform wiedergegeben.

Die Wechselwirkung von Text und Rezeption innerhalb eines fiktionalen Kommunikationsprozesses soll dem Lerner einsichtig machen, wie der im Text zur Darstellung gelangende Inhalt durch die Verwendung bestimmter sprachlicher Zeichen hervorgerufen und gestützt wird. Dazu gehört die Erkenntnis, dass die Reaktionen des Lernalers auf den Inhalt erst durch die Steuerung der Textsignale, also mit bestimmten sprachlichen Mitteln, erreicht werden. Nicht nur als Ausgangspunkt, sondern auch bei der Auswertung von Details ist der eigene Eindruck bei der Aufnahme des Textes Hauptpunkt der mündlichen Deutung. Die Sachanalyse ist nicht abgelöst vom Leseindruck. Innerhalb der Auseinandersetzung mit der konzentrierten Sprache fiktionaler Texte, führen diese einen vom realen Erfahrungsbereich bereits sprachlich klar abgegrenzten Raum vor, dass das Besondere der fiktionalen Kommunikation schon formal vorbereitet ist. Die fiktionalen Texte sind nicht tatsächlich wahr und erproben eben dadurch die Wirkmöglichkeiten der Sprache hinsichtlich ihrer Bild- und Zeichenfunktionen experimentell durch. Das in diesen Texten aufgebaute fiktionale Kommunikationsfeld konfrontiert so mit einer Sprache, die den direkten Zusammenhang mit dem Gegenstandsbereich auflöst und die Gegenstände in eine fremde Ordnung umsetzt. Der Verfremdungseffekt und die dadurch bewirkte Distanzhaltung des Lernalers werden zur Bedingung einer spielerischen Textbegegnung. Zaubersprüche können gespielt werden, indem die Lernaler sich im Kreis um einen „Hexenkessel“ herumsetzen und Zauberformeln geheimnisvoll und schaurig sprechen. Anschließend diskutieren/ debattieren sie über „Hexen, gibt es die?“ im Zusammenhang mit folgenden Zauberformeln und mit dem Motiv der bösen und guten Hexen aus bekannten Märchen.

1. Zauber

Die Zauberkunst wird
von einer Hexengeneration
zur nächsten überliefert.
Ein Zauberkunststück
besteht üblicherweise
aus einer Formel,
die gesungen wird,
während verschiedene
magische Dinge
im Hexenkessel brodeln.
Der Zauber wirkt
Durch den Gestank,
der dabei entsteht.

(Malcolm Bird 1984)

2. minz den gaawn

minz den gaawn
bill den baud
minz den gaawn
bill den baud
kittl koo
kittl koo
minz den gaawn
gnaz den eschn
ruttl znop

(Ernst Jandl 1970)

3. Zauberspruch

Nimm Entenfedern,
Löwenzahn
und einen Löffel
Lebertran.
Sprich Hunke-
munke –mops dabei
und mische
einen dicken Brei.
Schmier dir

die Nasenspitze ein
und stell dich
in den Mondenschein.
Und schwebst du nun
nicht in die Nacht-
dann hast du was
verkehrt gemacht!

(Max Kruse 1968)

Im Sprachunterricht ist jeder Text einer Analyse geeignet, es kommt darauf an, welches die Zielsetzung ist und Sprechen, kommunikative Kompetenz können mit jedem Text geübt werden. Selbst wenn Hexen- Porträts an das Mittelalter erinnern und wenn die Lerner geringe Vorkenntnisse mitbringen, weil sie meist nur eine beiläufige Begegnung mit mittelalterlicher Literatur haben, kann man über diese Texte sprechen. Es gibt aber einen Unterschied zwischen Sprechen und Sprechen je nachdem, ob Sprache im Zusammenhang mit Aktionen gelehrt wird, in direkten Gesprächen oder ob Wortschatz und Grammatik im Zusammenhang mit Sprechen gelehrt wird. So kann Sprechen Zielfertigkeit oder Mittlerfertigkeit sein. Im Studium interessiert eher die Mittlerfertigkeit, weil vorausgesetzt wird, dass die Lerner der Sprache mächtig sind, dass sie von den geheimnisvollen, schaurigen Frauen mit den unheimlichen Zauberkraften, die auf Besen durch die Lüfte reiten, die ihr großes Fest in der Walpurgisnacht feiern, gehört haben. Das Sprechen soll geübt werden, die argumentative Themenentfaltung, wenn Lerner auf die Frage antworten sollen, warum sie Hexengeschichten gern gelesen oder gehört haben. Mit Hexensprüchen kann auch das Spiel mit Sprache an die Grenze der sprachlichen Möglichkeiten vorgetrieben werden. Eine experimentelle Handhabung der sprachlichen Gesetzmäßigkeiten kann Spiel mit Formen und Assoziationseffekten werden. Auch im spielerischen Sprachfeld kann die Vorstellungsfunktion und die Sinnhaftigkeit der Sprache beibehalten werden, weil das Spiel mit Sprache nicht nur verbale Spielerei ist. Zugleich wird die darstellende Funktion der Sprache hier wörtlich genommen, die Bedeutsamkeit eines Sachverhalts wird bildhaft, optisch umgesetzt.

2. Fremdsprachendidaktisch motivierte Untersuchung zur mündlichen Kommunikation

2. 1. Gesprächserziehung als Lernbereich des Fremdsprachenunterrichts

Die „kommunikative Wende“ gab einen entscheidenden Impuls zur intensiven Beschäftigung mit der gesprochenen Sprache, mit Dialogen, die als Einheiten der mündlichen Kommunikation begriffen werden. Die gehörte und gesprochene Sprache stellt alltägliche Anforderungen an die Unterrichtspraxis. Für die theoretische Konzeptualisierung der Didaktik der mündlichen Kommunikation wurden Anregungen aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zusammengeführt. So wurden Ideen aus der Kommunikationstheorie übernommen, aus der linguistischen Pragmatik und aus der Sprechakththeorie für das Verständnis von Sprechen als adressatenorientiertes, absichtsvolles, prozesshaftes und situationsgebundenes Handeln. Aus der Soziolinguistik wurden Aspekte zur Bestimmung der kommunikativen Kompetenz als Lernziel einer interessengeleiteten Rede und Gesprächsfähigkeit übertragen. Aus der Rollentheorie wurden Verfahren des sprachlichen und sozialen Lernens entwickelt, das durch praktische Erprobungen von sprachlichem Rollenwechsel, die kommunikativen Möglichkeiten der Lerner vergrößern sollten.

Die Beschäftigung mit der mündlichen Kommunikation im Fremdsprachenunterricht betont die funktionalen Aspekte der Sprache zur Bewältigung gegenwärtiger und zukünftiger Lebenssituationen. Dabei werden gesprächssituative Einheiten, Schritte, Phasen, Sequenzen als Elemente der Gesprächsstruktur auf verschiedenen sprachlichen Ebenen ermittelt, auf der Äußerungsebene, Bedeutungsebene, Handlungsebene und auf der Beziehungsebene. Unter dieser Perspektive erscheint die gesprochene Sprache als Resultat eines interaktiven Prozesses.

Miteinander Sprechen ist interaktiv und im Gegensatz zum Schreiben ist es kein planbarer, eigengesteuerter Prozess. Die Planung, Steuerung des Sprechens ist nur in relativ begrenztem Maße möglich. So ist auch die Lehr- und Lernbarkeit des Erzählens nur in eingeschränktem Sinne möglich, weil diese Fähigkeit auf Kreativität und Spontaneität angewiesen ist. Erzählen, miteinander Sprechen ist offen, immer gut für überraschende Wendungen, ungeahnte Entwicklungen. Die Interaktion vollzieht sich entsprechend der Spontaneität des Gesprächs und der Beteiligung von

Moment zu Moment der Gesprächsteilnehmer. Eine Priorität des Gesprochenen gegenüber des Geschriebenen lässt sich allein linguistisch nicht rechtfertigen. Sie stellt nur eine Folge veränderter Lebensbedingungen dar, wie zum Beispiel das Aufkommen technischer Medien, die Mobilität und die verstärkten internationalen Kontakte. Diese müssten ihren Niederschlag in neu überdachten Lernzielen finden.

2. 2. Ziele der Gesprächserziehung

Die Lehrveranstaltungen im Bereich der gesprochenen Sprache und der Gesprächsforschung zeigen, dass das Einüben relativ isolierter Sprechakte z. B. Bitte, Aufforderung, Wunsch, Mahnung usw. in künstlich aufgebauten Lehrsequenzen mit unterschiedlichen Sprecherstrategien unzureichend sind. Deshalb muss die Gesprächserziehung bestimmte Ziele verfolgen wie Kontakte aufnehmen und weiter pflegen; sich austauschen; Gesprächsregeln entwickeln; Meinungen durch Fakten und Argumente stützen; verschiedene Formen mündlicher Kommunikation kennen und anwenden; wirkungsorientiert sprechen. Diese Lernziele sind offen, allgemein formuliert und bringen ein formales Verständnis von Kommunikation zum Ausdruck, insofern sie die konkreten Bedingungen von kommunikativen Prozessen ausdrücken.

Die Lernziele der Gesprächserziehung müssen in Hinblick auf ihre Übertragbarkeit auf gesellschaftlich relevante Situationen formuliert werden. Das mag bei der Formulierung kognitiver Ziele noch zu rechtfertigen sein, bei den hier ausgeführten interaktiven Zielen jedoch nicht. Sie sollen im Rahmen des Unterrichts realisiert werden. Die Formulierung, Lerner sollten Formen mündlicher Kommunikation kennen und anwenden, bringt dieses Problem auf den Punkt. Die Lerner kennen diese Formen aus ihrer Muttersprache, denn sie praktizieren verbale Interaktion, nicht aber, weil sie diese im Unterricht kennengelernt hätten. Was sie im Unterricht lernen, sind die neuen Lehr- und Lernbedingungen. Arbeiten zur Unterrichtskommunikation, (Klein 1981, Henne 1982, Portmann 1991) die mit den Mitteln der Gesprächsanalyse eine neue Perspektive auf das sprachlich organisierte schulische Handeln eröffnet haben, zeigen, dass die Schule, verstanden als Institution gesellschaftlich organisierter Wissensvermittlung, kommunikative Bedingungen schafft, die sich auf Verlauf und Struktur unterrichtlicher Kommunikationsprozesse unmittelbar auswirken.

Das vorrangige Lernziel für die Ausbildung von „Sprechen“ im Fremdsprachenunterricht ist das „Gelingen der Kommunikation“. (Baldegger 1980) Dieses Kriterium reicht aber allein nicht aus. Als zusätzliches Kriterium mag gelten: Der Lernende soll sich ohne Schwierigkeit verständlich machen können; die Kommunikation sollte möglichst ohne sprachliche Missverständnisse ablaufen können, und der Gesprächspartner sollte nicht gezwungen sein, zurückzufragen. Gemeint wird ein verständliches, spontanes, freies Sprechen, das nicht unbedingt fehlerfrei sein muss, aber Korrektheit anstrebt.

Die Lernziele können nicht nur durch Übungen erreicht werden. Das gilt umso mehr für das Sprechen, dessen Entwicklung in hohem Maße bestimmt ist durch das soziale Umfeld der Lernenden, durch die Atmosphäre im Kurs und nicht zuletzt durch den Lehrenden selbst. Es stellt sich die Frage: Was müssen Lehrende wissen, um sinnvoll unterrichten zu können?

Die Gesprächsforschung liefert viele Informationen für die Lehrenden speziell über den Unterricht. Es gibt Untersuchungen über die Kommunikationsabläufe im institutionellen Rahmen (Henne 1982, Portmann 1993, Behme 1993), über das unterschiedliche Kommunikationsverhalten der Lerner und der Lehrenden verschiedener Kulturen, über Beeinflussung oder Machtausübung durch kommunikative Akte und vieles andere. Voraussetzungen für sinnvolle Nutzung dieses Wissens sind Selbst- und Fremdbeobachtung, konzentriert auf das Interesse: Wie wird hier kommuniziert, was läuft da ab? Ebenso wichtig ist die Rückkopplung über das eigene Kommunikationsverhalten durch gegenseitige Unterrichtsbesuche mit der Frage: Wie wirkt das, was ich mache? Diese Perspektive braucht man, um Interesse an der Untersuchung von Kommunikation zu entwickeln. Was ist dabei wichtig? Zum Beispiel die mehr oder weniger unbewussten Verhaltensweisen:

Ob die Lehrenden bestimmte Personen bevorzugen, oder alle gleich behandeln, ob und wie jemand steuert (durch die Art der Fragen, durch Abwarten nach der Frage), wie jemand bewertet (Loben, Unterlassen von Lob, Art des Lobs, Mimik).

Eine weitere Frage, die mit den Lernzielen zusammenhängt, ist: Was ist sinnvoll zu vermitteln? Gesprächsforschung liefert Wissen, das im Unterricht vermittelt werden kann d. h. zunächst:

a) Grundlegende Deutungsprobleme: Kommunikative Handlungen können verschiedene Funktionen haben und sind nicht ohne Kontext

analysierbar. Wichtig ist die Erfahrung über den hohen Anteil des Nonverbalen in einer normalen Kommunikationssituation und über die Schwierigkeiten zu unterscheiden, ob kommunikative Einheiten Symptome sind oder bewusst eingesetzt, ob jemand also über eine Geste verfügt oder ob sie ihm passiert. Z. B. kann eine Geste als kooperative intendiert sein, aber als Ausdruck von Unsicherheit rezipiert werden. Das geschieht bei Vergewisserungsfragen oder bei Lächeln.

b) In diesem Zusammenhang ist auch die Relevanz des Hörerverhaltens zu verzeichnen, das vorzüglich nonverbal passiert. Es ist wichtig, sich klar zu machen, dass und wie die zuhörende Person aktiv ist. Durch das Verhalten, indem sie Unruhe oder Redebereitschaft signalisiert, nimmt sie Einfluss auf den Sprecher, z. B. auf die Länge des Sprecherbeitrags.

c) Der Aspekt Macht, Manipulation spielt eine Rolle in der Kommunikation zwischen Vor- und Untergesetzte. Ablesbar ist das am Rede-recht, an der Verteilung von Fragen und Antworten, der Organisation des Sprecherwechsels.

d) Zu den Faktoren der Situation gehören die objektiven Unterschiede und die subjektiven Zwänge bedingt durch mangelnde Vertrautheit. Höflichkeit ist im Kulturvergleich wichtig z. B. wie man jemanden um etwas bittet, wie schlägt man eine Bitte ab.

e) Ein für die Vermittlung wichtiger Aspekt ist Kommunikationsbewertung mit dem Interesse, eine Verbesserung von Kommunikation zu initiieren.

Bei praktischer Gesprächsanalyse bei Studierenden ist wichtig, dass zwischen Beschreibung und Bewertung zu trennen ist, wobei die Bewertung in der Gruppe diskutiert werden sollte z. B. wird beim Vergleich von Gesprächen gefragt: Wie wird kommuniziert, was ist gut bzw. schlecht, besser bzw. schlechter, richtig bzw. falsch oder einfach nur verschieden? Gibt es Gründe, Begründungen, Erklärungen für diese Bewertung? Ist es richtig Defizite festzustellen oder sind es eher Differenzen? Kann man Empfehlungen für eine Veränderung, Verbesserung formulieren?

f) Ein anderes zentrales Element ist die Vermittlung kommunikativer Kompetenz: z. B. kann man untersuchen, wie Streiten passiert, wie Streit beendet wird, wie man sich selbst behaupten kann, wie geeignetes Hörerverhalten ist, wenn Fragen gestellt werden, wie werden Fragen gestellt, wie kann man eine unangenehme Frage vorbeugen, welches sind die Strategien, um zu Wort zu kommen.

Zur Ausbildung von Sprechen zählt auch, wie Informationen über Kommunikation mit geeigneten Materialien vermittelt werden können. Dazu gehören kurze, aktuelle bzw. für die Lerner relevante Texte. An Material kommt man auch theoretisch durch Fragen, die man wegen der Vielfalt der möglichen Antworten anonym schriftlich beantworten lässt. Man kann fragen, was verschiedene Kommunikationssituationen (Familie/Öffentlichkeit) unterscheidet. Man kann auch Wissen über Kommunikationsregeln und -gewohnheiten ermitteln z. B. über Höflichkeit. Informationen über Kommunikation kann man auch praktisch vermitteln durch Beobachtung und Analyse: durch den Vergleich der Gestaltung und Bewältigung ähnlicher Situationen im Rollenspiel: sich gegen eine aufdringliche Verkäuferin wehren; in einer Wartesituation ins Gespräch kommen. Man kann auch eigene Aufnahmen in Spracherwerbssituationen machen. Man kann aber auch mit fremden Materialien arbeiten, geeignete Dialoge vergleichen. Das Fernsehen bietet analysierbare Texte: Talkshows, Sendungen in denen junge Leute auftreten.

Bei der praktischen Gesprächsanalyse gibt es oft Probleme. Werden gesprochene Texte nur verschriftlicht präsentiert, wirken sie langweilig. Kleine Textausschnitte sind häufig inhaltlich belanglos. Dazu kommt noch die schnell schwindende Aktualität der öffentlichen Texte etwa der Fernsehdiskussionen, die als didaktisches Material gelten könnten. Oft ist es so, dass in aufgenommenen Fernsehdiskussionen viele gute Untersuchungen einen Aspekt der mündlichen Kommunikation auf der Grundlage vieler ähnlicher Texte behandeln. Im Unterricht ist es eher umgekehrt. Man möchte an einem Text mehrere Aspekte aufzeigen, dazu gibt es wenig Vorbilder, sie sind auch selten mit Ton- und/oder Videoaufnahmen zugänglich.

Wenn man mit eigenen Texten arbeitet, muss man sie verschriftlichen. Ob in einer Lernergruppe die eigene Kommunikation analysiert werden kann oder besser fremde Unterrichtskommunikation, hängt von den speziellen Bedingungen in der jeweiligen Gruppe ab. Im Allgemeinen ist das Interesse sich selbst zu sehen, zu hören und zu analysieren groß, nur ist die Befangenheit noch größer. Wenn man die eigene Kommunikation einer Lernergruppe festhalten will, lässt man über einen längeren Zeitraum den Recorder zur Gewöhnung laufen. Gesprächsanalyse ist zeitaufwendig: Man muss den Text mehrfach anhören, Videoaufnahmen dazu sehen, diese sorgfältig auswählen und nur kurze Sequenzen analysieren,

die Textausschnitte sollten unter mehreren Gesichtspunkten analysiert werden.

2. 3. Aufgaben zur Ausbildung des Sprechens

Lernziele in der Gesprächserziehung können nicht nur durch die Gesprächsanalyse erreicht werden, sondern auch durch Übungen. (Neuf-Münkel / Roland 1994) Je breiter die Übungsvielfalt ist, desto eher können die Lerner schwierige Anregungen übernehmen und bearbeiten.

In der Fachliteratur (Prange 1993, Neuner 1981) werden die Sprechübungen in vier Stufen eingeteilt:

1. Aufgaben, die Sprechen vorbereiten (rein reproduktive Aufgaben, Aufgaben, die sich auf den Mitteilungswortschatz beziehen, die sich auf Redemittel beziehen, Aufgaben zur Verbesserung der Artikulation);

2. Aufgaben, die Kommunikation aufbauen (berücksichtigen verschiedenartige Aspekte wie z. B. die Förderung des grammatisch richtigen Sprechens, das Nachspielen von Modelldialogen, das eigenständige Konstruieren der Dialoge auf der Basis eines Textes, Übungen, die Vorformen zu Meinungsäußerungen darstellen);

3. Aufgaben, die Sprechen strukturieren (Interviewen, ein Statement formulieren, Meinungen begründen, diskutieren, monologische Texte strukturieren, nacherzählen, spontan über etwas sprechen);

4. Aufgaben, die mündliche Kommunikation simulieren (Rollenspiele, Telefongespräche).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es gerade die Komplexität des Sprechens ist, die es reizvoll und für den Fremdsprachenunterricht nutzbar machen kann. Sie sollte deshalb nicht voreilig reduziert werden, um dem Lerner die Aufgabe zu erleichtern. Sprechen vereint alle sprachlichen Fähigkeiten: Aussprache, Wortschatz und Grammatik, dazu findet sich jedoch weniger Literatur als zu den anderen Fertigkeiten, obwohl es vor allem im methodischen Ansatz des kommunikativ-pragmatischen Sprachunterrichts zentral berücksichtigt ist.

Bibliografie:

- Baldegger, Markus u. a. (1980): *Kontaktschwelle Deutsch als Fremdsprache*. Europarat Strasbourg, München: Langenscheidt, S. 26ff.
- Behme, Helma (1993): *Zur Theorie und Praxis des Sprechspiels unter besonderer Berücksichtigung interdisziplinärer Aspekte*. München: Iudicium.
- Bird, Malcolm (1984): *Gäste anlocken*. In: *Das Hexenbuch für große Kinder*. München: Südwest, S. 49.
- Henne, Helmut (1982): *Einführung in die Gesprächsanalyse*. München: Max Hueber Verlag.
- Hentschel, Elke / Weidt, Harald (1990): *Handbuch der deutschen Grammatik*. Berlin/New York.
- Jandl, Ernst (1970): *Laut und Luise*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, S. 132.
- Klein, Klaus Peter (1981): *Erzählen lehren? Anmerkungen zum Stand der Erzähldidaktik*. In: *Jahrbuch der Deutschdidaktik*, Königstein, S. 47-56.
- Kruse, Max (1968): *Windkinder*. Reutlingen: Ensslin.
- Neuf-Münkel, Gabriele / Roland, Regine (1994): *Fertigkeit Sprechen. Fernstudieneinheit*. Berlin. München:Langenscheidt, S. 38-107.
- Neuner, Gerhard (1981): *Übungstypologie zum kommunikativen Deutschunterricht*. München: Langenscheidt.
- Portmann, Paul (1991): *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Francke Verlag.
- Portmann, Paul (1993): *Produktiver Sprachgebrauch*. In: *Deutsch als Fremdsprache* 3/1993, S. 139-145.
- Prange, Lisa (1993): *44 Sprechspiele für DaF*. München: Max Hueber Verlag.
- Waldmann, Günter / Bothe, Karin (1992): *Erzählen*. Stuttgart: Klett.

K o m m u n i k a t i o n s w i s s e n s c h a f t

Lora Constantinescu
(Bukarest)

Werbung und Alltagsmärchen

Advertisement and Fairy Tales

Abstract: *In post-modern society we no longer wonder at the advertising strategies to adapt to various topics and new ideologies. We should instead carefully approach this domain of the „manufacturing of desire” with the aim to highlight persuasive devices of advertising. Let us take another look at the eye-catching and mind-moulding ads: this time to discover the surprising fairy tale-setting of mercantile „fairy tales”. The paper first outlines the specificity of communication via ads and of the genre fairy tale. It then analyses how the employed motifs help create an enchanted realm of wish fulfillment in some German language ad messages.*

Keywords: *persuasive communication, advertising rhetoric, fairy tale, multidisciplinary*

1. Kein Märchen: eine aufmerksam auszulegende Erzählung über märchenhafte Warenwelten

Werbung ist ein ernsthaftes *Business*, das Unsummen schluckt und das Erfindungsvermögen der Werbemacher wie auch das Empfindungspotenzial der Umworbenen unaufhörlich auf die Probe stellt. Nichts bleibt verschont, alle Mittel heiligen den (Werbe)Zweck; bei der Indienstnahme aller vorstellbaren bildlichen und Textmotive für so manche Warenkategorien: mit Fremd- und Fachwort, von der Verherrlichung des Toilettenpapiers (Hakle) zu tierähnlich dargestellten Sekundarsendern (Puma-Sportschuhe); vom paradisischen Jägermeister zu immer erotischer anmutenden Copy-Strategien (Optiker-Brillen); mit Froschkönigen für Versicherungsfirmen und mit Pizza genießenden Kardinälen oder einem für Otto Kern werbenden Jesus Christus...; mit Prinz Charles (Sixt), nicht zuletzt mit A. Merkel (Haarkosmetikum), unvermeidlich mit Goethe (mit Laptop) oder Mona Lisa mit gelbem Postpaket; und immer wieder und weiter mit Hilfe von Bonmots aller Zeiten und verdrehten Zitaten.

Die Forschung mahnt: Die zielgruppendifinierende „Produktsemantisierung“ in postmodernen Zeiten wird zum aussagekräftigen Bestandteil des gesellschaftlichen Diskurses.¹ Lange Zeit nach den „geheimen Verführern“ aus der Kindheit von König Kunde setzt das Verständnis der Werbebotschaft ein gründliches, allmählich aufzubauendes Wissen über die manipulativen Ressorts voraus, d. h. ein „kritisches Denken“ (vom engl. *critical thinking*, in Norman Faircloughs Termini). Angesichts einer immer öfter thematisierten sozialen „Mündigwerdung“ des Individuums sprechen die Forscher auch von *Medienkompetenz*. Entwicklungspsychologisch betrachtet und ausbildungsbezogen lässt sich dieses Rahmenthema deshalb auch bei unseren Wirtschaftsstudenten für kommunikations- und berufsfördernde Zwecke in den FSU einsetzen.

Es nimmt folglich nicht Wunder, wenn im vorliegenden Beitrag abermals auf die „gefräßige“ Werbung eingegangen wird, diesmal vom Blickwinkel *märchenhafter Inszenierungen* zur Hervorhebung des Produktimages und zwecks Übertragung des semantischen Mehrwertes auf den Umworbeneben. Im Mittelpunkt des Interesses befindet sich die Entstehung des Warenmythos, die Indienstnahme bzw. Hybridisierung der Textsorte *Märchen* durch Kopplung mit dem Textmuster Werbetext, was anhand eines kleinen Analysekorpus von 10 Werbekommunikaten (deutschsprachigen Anzeigentexte und Werbespots) demonstrativ vorgestellt wird.

Die warenästhetische Produkthanpreisung hat seit Hauggs zeitkritischen Bemerkungen neue Ausmaße gewonnen und einen neuen Stellenwert, sogar einen anderen ‚Gebrauchswert‘ erhalten. Interdisziplinarität, Multimedialität, Genre-Vermischungen prägen seit etwa drei Jahrzehnten die Manifestierung und die Erforschung ineinander gehender Funktionen des marketingspezifischen Absatzinstruments Werbung. Werbung fügt sich in die Privatsphäre ein, kreiert Traum- und bestimmt oft Vorbilder, beeinflusst sozial relevante Denk- und Handlungsweisen. Das Gefälligkeitsinstrumentarium der Werbetreibenden scheint unerschöpflich zu sein. Es gilt, es zu durchschauen – und hier beginnen die Schwierigkeiten, nicht zuletzt aus der Sicht des rumänischen Werbekonsumenten, der sich nach 1990 geduldig auf alle möglichen Vereinnahmungsformen hat schulen lassen. Hinter der vorgezauberten aber wohl bezaubernden *Warenästhetik* soll ein psychologisch rechtfertigtes Verlangen nach Erlebnis,

¹ Schüler, Dominic: *Kommunikation am Markt*, Tübingen: Kairos, 2008, S. 44.

Wohlbefinden, Glückseligkeit, Genussemfinden, Ablenkung stehen. Die Werbung versteht es, all dies an die Oberfläche der Wahrnehmung zu bringen und es zu potenzieren. Eine Anlaufstelle für die vorliegende Diskussion stellt das Beziehungsfeld des *Märchenhaften* und der Begriff *Mythos* dar.

2. Das Märchenhafte im Märchen und in der „heilsten aller Welten“

Hierzu einen aussagekräftigen Ausgangspunkt: der *Campari*-Kalender („Campari-Tales“ 2008) mit Eva Mendes in 12 international bekannten und *bildschönen* Märchen-Inszenierungen. Innerhalb eines ‚Märchens‘ ein Märchen von Schönheit, Sehnsucht, Vergnügen, exklusivistischer Konsumfreude.²

Die Begriffe *Märchen* und das *Märchenhafte* sind aber wortspielerisch und deshalb doppelbödig. Unter Märchen versteht man eine literarische Form der Epik, eine kunstvoll gestaltete Erzählung mit unglaublichen und unwahrscheinlichen Handelnden und Handlungsabläufen. Th. Eicher liefert eine treffende Definition des Märchens als „Erzähltexte, die eine heile Welt der Allverbundenheit vorführen, in der Wünsche dank einer Fügung des Wunderbaren wahr werden.“³

Sagen, Legenden, Mythen, auch Fabeln oder Schwänke gehören in dieselbe Textkategorie. Als eine Konstellation von Darstellungsstrukturen gehört das Märchen zum „textlichen Rückgrat“ der Kommunikation und der Kultur.⁴ Kurz gefasst, kennzeichne sich das Märchen in Panzers Meinung durch drei Funktionsbereiche⁵:

- soziologisch betrachtet, soll es „verdichtete Lebensweisheiten für existenzielle Fragen“ liefern, zwecks Lebensbewältigung und Weitergabe des enthaltenen Kulturwissens in verschlüsselter und impliziter Form. Also eine Art „literarische Sozialisation“.

² Vgl. Anlanger, Roman: *Exzellente Vorlagen: Märchen und Mythen- Beispiel Campari*, <http://www.trojanischesmarketing.com/forum/exzellente-vorlagen-m%C3%A4rchen-und-mythen-beispiel-campari>.

³ Eicher, Thomas: *Einleitung*. In Eicher, Thomas (Hg.), *Märchen und Moderne*, Münster: LiT, 1996, S. 8.

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ Panzer, Friedrich: *Methoden historisch-politischer Bildungsarbeit. Märchen verwirren*. Arbeitsmaterial, <http://www.learn-line.nrw.de/angebote/methoden/info/Lernbereiche/>.

– in individualpsychologischer und psychoanalytischer Hinsicht handle es sich um Effizienz, Karriere, Wohnkomfort, Prestige, Abenteuer oder Sicherheit, Versetzung in eine märchenhafte Welt usw. Eine Fülle von Wunsch- und Angstprojektionen.

– im ökonomischen Sinne schaffe das Märchen „den Weg zum Kundenhirn“, es erhöhe die Aufmerksamkeit. Also ein Schlüsselreiz.

Manchmal wird anstelle des Begriffs Märchen (auf ungeeignete Weise) der *Mythos* gebraucht. Kulturhistorisch bedeutet es eine „Art, die Welt und die sie schaffenden und regierenden Mächte“ zu interpretieren. Zeyer möchte dem Mythos und der Werbung einige Gemeinsamkeiten abgewinnen⁶: eine bildreiche Sprache, Beeinflussung/Steuerung der Rezipienten, emotionales Handeln. Den Unterschied zwischen den beiden Betrachtungsweisen und Einsatzmöglichkeiten sieht Zeyer darin, dass sich der Mythos der Sprache (symbolischer Zeichen) bediene, während die Werbung (das ‚Werbe-Märchen‘) schon auf der Produktebene (ikonische Zeichen) kommuniziere und wirksam werde. Auch geht der Mythos dem Märchen zeitlich voraus, sonst übertreffen die universellen Existenzfragen des Mythos die ‚Happy-End- und Sehnsuchtsprojektionen‘ der Märchenwelten, die (genau wie die Werbewelten) „geschichts- und zeitlos“ bleiben.

Mit dem Begriff Märchen kann man auch etwas anderes konnotieren. So ist die häufig erwähnte Eigenschaft des miterhaltenen Betrugs, der innewohnenden Irreführung, der vehikulierten Unwahrheiten auf das (unheilvoll) Wundervolle, die (willkürliche) Aufhebung realer/überprüfbarer Naturgesetze, auf die zaubermächtigen Menschen- und Tiergestalten zurückführbar. Metaphorisch aber gleichzeitig abwertend ausgedrückt, redet man von „Werbemärchen“ oder vom „Märchen von...“⁷. Als „Köder“ sollen die Märchen eine Welt des Wunschenkens, der verwirklichten Hoffnungen, der Perfektion zum Vorschein bringen. Das Märchen und das Märchenhafte gehören zu den wirksamsten Schlüs-

⁶ Zeyer, Jens: *Mythos ‚Kultmark‘: Schaffung moderner Mythen durch die Werbung?* H. Heine-Universität Düsseldorf, 2005,

www.mythos-magazin.de/mythosforschung/jz_kultmarke.pdf, S. 8-10.

⁷ Neuestes Beispiel: Die Auseinandersetzung um das „RWE-Märchen“ oder eher die „RWE-Riesenlüge“. Vgl. auch Meinungen seitens des Fachverbandes Werbung, z.B. J. Lönneks Standpunkte in diesem Beitrag, der die Irreführungsbeschuldigung zurückzuweisen versucht.

selreizen, die die Werbemacher, mit den Worten von W. Bies⁸, in ihrem „unersättlichen Stoffhunger und Bedürfnis nach Nutzung erkennbarer Stimuli einsetzen“, um somit den „inneren Menschen“ anzusprechen. Nüchtern betrachtet, um die „warenweltliche Ausdifferenzierung“ herbeizuführen und die Werthaltigkeit zu begründen, meint der zitierte Autor.⁹

Aber wie machen die Märchen Werbung heute? Die Position einer ‚Verteidigung der Wölfe‘ vertritt besser Lönnek, für den rationale Argumente (z. B. im Bereich des „Functional Food“/der qualitätsgeprüften Bio-Nahrung) mit einer unverzichtbaren „Magie für den Verbraucher“ zu koppeln sind.¹⁰ Bejaht werden suggestive Märchenmotive, wenn sie eine unausreichende Beweisführung unterstützen, andererseits kulturelle-landeskundliche Verstehenshürden zu beseitigen und alteingesessenen Lebensgewohnheiten entgegen zu wirken haben.¹¹ Wichtiger für Lönnek ist aber die Tatsache, dass die Werbung maßgebende Lebensbilder kommuniziert (anstelle traditioneller Instanzen wie der Kirche) und die „Seele-Ökonomie“(!) stütze, d. h. der Vorstellungswelt des Individuums entgegen kommt.¹²

Märchen können aber auch verwirren, behauptet Panzer, da die dargestellte „urtümliche Sittlichkeit“, die klassischen Gegenüberstellungen wie z.B. *gut/böse*, *schön/hässlich* usw. auf ein praktisches, alltagsbezogenes Verhalten hinweisen, das im Laufe der Zeit aber anders bewertet wird. Und dann anders in die Werbung aufgenommen wird - ein interessantes Beispiel dazu liefert der Schneewittchen-Renault Megane-Webespot von 2008, in dem der Retter vom Apfel isst und Schneewittchen das neue Renault-Modell dem Liebesglück vorzieht und sich somit dem märchentypischen Ende entzieht.

Ob gewollt oder nicht, die Werbung ist zu einem Faktor der Zivilisation und der Lebensgestaltung geworden. Notwendig ist es hierzu, eine

⁸ Bies, Werner: *Traditionelles Erzählen in der Werbung. Gattungen, Themen, Medien und Prozesse, Methoden und Theorien, Irritationen und Chancen*. In Brednich, Rolf W. (Hg.): *Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung*, Berlin: W. de Gruyter, 2009, S. 354.

⁹ Ebd., S. 362.

¹⁰ Lönnek, Jens: *Wofür machen die Märchen Werbung heute?*, http://www.rheingold-online.de/veroeffentlichungen/artikel/Fuenf_Vorurteile_ueber_Werbung.html, s.dort.

¹¹ Lönneks Beispiel ist die *Actimel-Ritter*- Werbung und ihre Rezeption in Deutschland und England.

¹² Vgl. Dazu Leuschner, Steffen: *Make it real*, <http://www.wovon-traeumen-wir.de/pdf/Leuschner.pdf>.

Schnitt- oder eher Nahtstelle für solche und viele andere Betrachtungsweisen zu finden. Der Weg dahin ist nicht notwendigerweise ein „wertfreier“, aber er bietet ein Auslegungs-Instrumentarium übergreifender Art. Die Diskussion veranlasst mich dazu, die Frage nach der *Mythisierung der Ware* über die Zeichenmanipulation zu stellen.

3. Warenmythisierung

„Alle Waren werden einmal Mythen“, behauptet man in der werbeinterpretativen Forschung. Das Märchen als literarische Gattung soll als eine reichhaltige ‚Fundgrube‘ für *warenmythisierende Attribuierungen* fungieren.

Wird die Werbewelt mit Wertvorstellungen gekoppelt, geht es dabei um moralische Aspekte, Desiderate und Lebensziele, Gefühle, Einstellungen – Freiheit, Genuss, Exklusivität, Überlegenheit, technische Performanz usw. Wie Zeyer hervorhebt, lassen sich mehrere Funktionen der merkantilen „Seinssollensdichtung“ unterscheiden¹³, die mit der *Warenwert-erhöhung als -mythisierung* zusammen hängen. R. Barthes lehrt uns eines Besseren, wenn man von den Traumbildern der Werbung sprechen soll.¹⁴ Die Werbung führt Produkte/Marken in Zeichensysteme ein und sichert ihnen dabei einen Platz im „Bedeutungshaushalt“ der Botschaft zu.

Zeichen bestehen aus Signifikant und Signifikat (Form und Bedeutung). Damit bildet sich die so genannte Objektsprache, die z. B. im Markennamen Mercedes einerseits die Lautfolge „m-e-r-c-e-d-e-s“, andererseits die Bedeutung „Kfz. auf 4 Rädern“ einschließt. Bei Kopplung dieser beiden Ebenen wird das semiotische Zeichen „Auto“ (Sinnbild) statuiert.

Aber ein Auto ist nicht gleich ein Auto! Das sekundäre semiotische Zeichensystem baut auf dem erstgenannten auf. Wenn demselben Signifikant „Auto“ in einem bestimmten Kommunikationskontext ein neues Signifikat zugeordnet wird, ergibt sich die Akzentverlagerung, die Sublimierung: Autos kommen auf diese Weise die Zuschreibungen *Statussymbol, Genuss, Überlegenheit, Freiheitsgefühl, Prestige* usw. zugute. Da der Firmen- und Produktslogan (in Begleitung des entsprechenden Firmenabzeichens) lange Zeit „Ihr guter Stern auf allen Straßen“ war, lässt sich daraus schlie-

¹³ Zeyer, 2005, S. 11.

¹⁴ Barthes, Roland: *Mitologii*. (Übers. ins Rum. von M.Carpov), Iași: Institutul European, 1997, S. 241-43.

Ben: Ein Mercedes fungiert als Symbol der Sicherheit, als „motorisierter Wegweiser“ oder „Schutzengel“.

Genauso findet der mythisierende Image-Transfer auf den Verbraucher in der Sekt-Werbung statt, die sich der unfehlbaren Versetzungsstrategie in Prinzenwelten bedient. Der *Fürst von Metternich* - Riesling-Sekt ist ein Getränk, seine Besonderheit besteht in der Herkunft, der (Marken) Namensgebung, und der Assoziation mit der historisch-kulturellen Aura dieser Persönlichkeit beim Rezipienten, der noch empfindlich genug gegenüber der Adelswelt zu sein scheint (oder bei dem diese Einstellung erst zu pflegen ist): Man trinkt *einen Fürst von Metternich*, der Produktname samt der suggestiven Schlossabbildung (mit gattungseigener Bildreferenz) führen den Adelsglanz quasi-metonymisch auf den konsumbereiten, vermutlich geschichtskundigen Kunden über. Aus der Analogie „*Fühlen Sie sich wie ..., wenn Sie diesen Sekt genießen!*“ wird bei der Einladung auf das Weingut eine Metapher, eine Stuserhöhung, ein Traumbild: *Werden Sie Fürst und Fürstin... .*

4. Werbewirksame Textmuster-mischungen

4. 1. Was das „Märchen“ der Reklamewelt im Innersten zusammenhält

Wie oben erwähnt, könnte der Begriff Märchen m. E. auch als Mythos aufgefasst und folglich als eine Art Verklärung und realitätsfremde Darstellung auf dem Hintergrund einer ungeeigneten, ‚fabrizierten‘ Erzählung/Vorführung verstanden werden. In dem Ausmaß, wie z. B. Oliviero Toscanis ironische bis bissige Schilderung der alltäglichen medial „eingehämmerten“ Reklamewelten auf das Individuum wie auch die soziale Umwelt zielt¹⁵, lässt es sich hierzu über ein ‚Alltags-Werbemärchen‘ reden, das unendlich wiederaufgenommen und fortgesetzt wird.

Die märchentypischen Besonderheiten werden aber laut W. Bies nur „gerafft“, reduziert eingesetzt.¹⁶ Prototypische Gestalten, ob menschliche oder tierische Hauptfiguren, begeben sich auf die Werbeszene, um für die Unfall-/Brandversicherung (der Hänsel- und- Gretel-Werbespot im

¹⁵ Toscani, Oliviero: *Die Werbung ist tot, aber sie lächelt noch*. In *Zeitmagazin*, 12/1996, S. 14.

¹⁶ Bies, 2009, S. 358.

YouTube), eine Krankenkasse oder Kekse, für Investmentfonds, ökologische Nahrung, Autos, nicht zuletzt soziale Messages (Sauberkeitsvorschriften, Belehrung), usw. das Hohelied der Superlativität, der Einmaligkeit und nicht zuletzt Verfügbarkeit zu singen.

Bies bringt es auf den Punkt: „Werbung borgt Zauber“ zwecks Schaffung des schönen Scheins, zur Ausdifferenzierung der Produktfülle und zur Hervorhebung der warenweltlichen Werthaltigkeit.¹⁷ In Anlehnung an die Forschungsansätze Ende des 20. Jhs. (Lüthi /Rolleke) bezieht sich Bies auf die gravierenden „prostitutiven“ Anpassungen, auf die „Trivialisierung“ von Märchenmotiven: Diese werden nur noch als bloße Dekoration, „Illustration“ zur eigentlichen Message gebraucht, während die Originaltexte eine „zeitüberdauernde“ Relevanz beibehalten, was zu weiteren Schwierigkeiten bei der Auslegung/beim Verständnis führt. Der Erkenntnisgewinn soll weitgehend fehlen. Dafür aber dient die Wiederaufnahme von tradierten Symbolen und Werten, von Gestalten und Handlungsabläufen, von Aussagen und Erzählstrukturen nur dem Wiedererkennungspotenzial.

Laut Bies weise das Froschkönig-Motiv eine große Wandlungsfähigkeit des Märchens auf. Als Beweis solcher „Verkürzungen des Märchens“ stehen im vorliegenden kleinen Korpus die Werbung für die HDI-Versicherungen (2009) und eine ältere Anzeige, für Mitsubishi-Videoprinter, von 1994. In beiden Fällen ist der Frosch Mittel zum Zweck, 2009 fehlt sogar die Krone und von vornherein rechnet man beim Leser/Betrachter mit der Kenntnis des Märchenmotivs: Die Märchengestalt und der symbolische Akt des Küssens (Selbstaufopferung, Hingabe, Bekenntnis zur Hilfeleistung als Liebesbeweis) wird aber „entkräftet“: Ein Frosch hilft nur küssen, die Krankenkasse HDI-Gerling (vor einem Jahrhundert als ein industrieeigener Versicherungsverein gegründet) möchte sich im schlagzeilenartigen Slogan *Hilft dir immer* mit einer Hilfeleistung rühmen, die kein Märchen ist! Wie erwartet, sind die *Märchen-Prints* von Mitsubishi nur die brillanten, *sagenhaften, märchenhaften* Ausdrucke. Sonst dient das aufgeklügelte Wort-Bild-Zusammenspiel (Froschkönig bleibt in den *Prints*, diese sind fassbare Realität) einer gewohnten Blickfangstrategie bei so genannten „low-involvement“-Produkten.

¹⁷ Ebd., S. 359.

Was ist also geschehen? Wieso Zauber und Wundersames in einer Welt, die nur einen merkantilen ‚Zauber‘ (er)kennt? Unterschiedliche Forschungsbereiche haben sich um eine Erklärung des werblichen Beeinflussungsinstrumentariums bemüht. Ist die Werbung der ‚böse Wolf‘ der Medienkommunikation geworden? Anscheinend ja, Leo Spitzer wies schon in den 60er Jahren auf einen „poetischen Handel“ hin. Werbung ist ein weiter Bewährungsraum wirtschaftlicher Antriebskräfte (pragmatischer Gewinnziele), folglich ein großes Business, und deshalb soll eine Porsche-Werbung (1994-1995) nicht verwundern, wenn sie aus einer Sammlung von Zitaten (Schriftsteller, Dichter, Künstler) besteht.¹⁸

4. 2. Textlinguistische Implikationen und Spielräume der Intertextualität

Die immer verblüffenderen „Wort-Bild-Inszenierungen“ der Werbung, die Indienstnahme der Zitationskunst, eine diskretionäre Handhabung des gesamten Kulturerbes der Menschheit (Kunstwerke, Moral/Philosophie, Religion, aber bis zuletzt aus allen Bereichen menschlichen Tuns und Lebens), der manchmal verletzend (!) Anspielungsreichtum im Werbetext konnten auch von der textlinguistischen und pragmatischen Forschung nicht mehr lange übersehen bleiben. Grundsätzlich gilt, dass sich Sprachteilnehmer einer Vielfalt von Texten bedienen, und zwar auf dem Hintergrund eines Kontinuums an Texterzeugen- und –gebrauch, wo man mehr oder weniger bewusst eigene Erfahrungen und eigenkulturelle Textkonventionen aktualisiert.

Die literaturwissenschaftlich postulierte „Dialogizität“ der Texte ist wohl auch in der ‚Märchenwelt‘ der Werbung vorfindbar, nur dass die Kommunikationsabsichten divergieren – Unterhaltung und oft auch Moralisieren im Märchen vs. Einstellungen zum Werbegegenstand, zwecks Kaufbereitschaft und letztendlich Kaufhandlung in der Werbung. Hier kommt die Dialogizität mittels einer ausschweifenden Übernahme von Texten/Textteilen, Textsorten und besonders Text-„Konstellationen“ zustande. Somit erweitert sich der Diskussionsrahmen um die intertextuellen Zusammenhänge in der verbal-visuellen Botschaftsgestaltung.

¹⁸ Vgl. diese Textanalyse in Constantinescu, Lora: *Die Wirtschaftswerbung. Die linguistisch-rhetorische Analyse deutscher und rumänischer Werbekommunikate*, București: Oscar Print, 2006, S. 136-137.

Mit ihrer in einem früheren Werk begründeten Unterscheidung zwischen literatureigenen Text-Text-Beziehungen und sachtextlichen Text-Textmusterkombinationen macht z. B. Ulla Fix die Gattungstheorie und Erkenntnisse der Pragmaforschung auch für die brisanten Werbetexte nutzbar.¹⁹ So ist man bei der Herstellung und beim Verstehen der Texte auf Muster (überindividuelle, normative Handlungsorientierungen und Ermessungsmöglichkeiten) angewiesen. Diese Muster enthalten sprechaktbedingte, komplexe Textstrukturen mit Text-Konventionen, die ihrerseits mehreren Texten als Unterarten (einer bestimmten Textgruppe) gemeinsam sind.²⁰ Zu unterscheiden sei dann mit der Autorin zwischen referenzieller Intertextualität (literaturwissenschaftlich orientiert) und einer typologischen Text-Textmuster-Beziehung.²¹ Die zweite Art ist in unserem Diskussionsrahmen von Belang, ohne dass ich aber auf die Debatte um Textmuster eingehe.

Beobachtbar ist heutzutage, wie die Werbetexte oft so zu sagen ‚zwischen den Fronten‘ liegen: Die reine literaturwissenschaftliche Differenzierung ist nicht mehr leicht zu begründen, weil Werbetexte (als Sachtexte) manchmal literarische Merkmale aufweisen können. Auch ist das Märchen als literarisches Genre in andere Textgenres und besonders beim gegenwärtigen Medieneinsatz (Cartoon, Film, Video, Internet) hybridisiert worden. So wende ich mich unter Berufung auf die von Fix und Janich vertretenen praktischen Standpunkte den zwischentextlichen Bezügen im Werbekommunikat zu. Unter Berufung auf Fixens Standpunkte und Pfisters Theorie (1985) unterscheidet Janich²² ihrerseits zwischen „Phänotexten“ (den Bezug nehmenden, konkretisierter Textmuster- und -vermischungen) und „Referenztexten“ (den Ausgangstexten, auf die Bezug genommen wird). Beim spielerischen (lies: willkürlichen aber beeinflussungsgerechten) Umgang der Werbetexter mit diesen Mustern entdeckt der Werberezipient verschiedene Mischungen (oder Muster-Montagen/-Collagen). Mit der Fülle der Zitate, Phraseologismen, Sprichwörter und Redensarten, Syntagmen, die sprachstilistischen oder layout-

¹⁹ Fix, Ulla: *Textsorte- Textmuster- Textmischungen. Konzept und Analysebeispiele*. In Fix, Ulla (Hg.): *Texte und Textsorten: sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*, Tübingen: Franck und Timme, 2008, S. 67.

²⁰ Ebd., S. 76-77.

²¹ Ebd., S. 75.

²² Janich, Nina: *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*, Tübingen: G. Narr, 2005, S. 174.

mäßigen Anlehnungen und ‚Anleihen‘ (aus Wort und Bild) stellt sich die Frage nach den Entstehungsbedingungen solcher Vermischungen im Phänotext-Bereich und nicht zuletzt nach deren Wirkungsreichweite. Und dann heißt es:

...wer ist der Günstigste im ganzen Land? (Kycocera-Mita-Drucker)

So lautet die unmissverständliche Frage in der Schlagzeile, die mit derjenigen von 1994-995 fast identisch lautet (*wer ist der preiswerteste Drucker im ganzen Land?*). Da die propositionalen Grundelemente auch einer anderen Textstruktur gehören können, sind überraschende, verfremdende, aufrüttelnde Rezeptionswirkungen auf Leserseite zu erwarten: Bekanntlich kann eine Werbung als Brief, Kochrezept, Predigt, Heiratsanzeige verkleidet vorkommen.²³ Hinzu kommt in der Werbebotschaft der Bildbeitrag: Der Kycocera-Drucker stolziert vor dem Spiegel in einer fast vermenschlichten Pose, die parodierende (!) Parallele zum Schneewittchen-Märchen ist unübersehbar.²⁴ Fiktional ist in allen Werbekommunikaten das Versprechen auf Produktexzellenz, so dass mit Fix die ‚märchenhafte‘ Darstellungsmanner das Produkt selbst als märchenhaft erscheinen lässt.²⁵

Der Bezug auf die Ausgangstexte ist oft modifiziert, hybridisiert, pastischeartig in werbetypischen Worten und Bildern ‚präpariert‘. Der bisher mehrmals erwähnte Wiedererkennungswert der Werbebotschaft basiert genau auf der unaufhörlichen Vergegenwärtigung beim Rezipienten durch die ‚augen- und ohrenfälligen“ Zitate/Übernahmen und visuellen Anspielungen. Die formulativen Mittel des Märchens umfassen im vorliegenden Diskussionsrahmen suggestive Hochwertwörter (Nomen, Adjektiva): *Fürst, Prinz, Ballnacht, Hoheit, König, Märchen-Prints/Prinz, fürstlich, sagenhaft, märchenhaft, königlich*. Oder isolierte Syntagmen mit hohem Wieder-

²³ Constantinescu, Lora: *Ein weites Feld: Humor und Witz in der Werbung*. In C.E.Puchianu (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 12, Braşov: Aldus, 2009, S. 203 und 205.

²⁴ Ebd., im Anhang andere Beispiele im Bereich der humorvollen Werbegestaltung, die sich von intertextuellen Übernahmen und –vermischungen „ernährt“.

²⁵ Fix, Ulla: (a): *Die Gattung Grimm. Andersens Märchen ‚Das hässliche Entlein‘ und das ‚Märchen vom hässlichen Dieselein‘. Ein Textmustervergleich*. In Fix, Ulla (Hg.): *Texte und Textsorten: sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*, Tübingen: Franck und Timme, 2008, S. 162.

erkennungswert: *hinter den Bergen, das Küssen* der Frösche, *König Ludwig* (ein Königsname).

Soche Auffälligkeiten wollen unbedingt erkannt werden. Schon Ruth Römer erwähnte den „Aufhänger“ als Verkleidung der Werbebotschaft in werbefremde Textgestaltungsformen. Die stärker ausgeprägte Sloganforschung untersuchte das rhetorisch auslegbare Mobilisierungs- und Beeinflussungspotenzial der Slogans. Die semiotischen Forschungsansätze verschiedener Interdisziplinärorientierung berücksichtigen Intertextualitätszüge im Bildteil und konfrontieren sich bei Parallelisierungsversuchen mit den bekannten Gleichsetzungsproblemen.

Ein Aspekt der Durchführbarkeit der intertextuellen Analyse ist die Gewichtung der Stärke intertextueller Bezüge. Allgemein unterscheidet die Forschung (v.a. hier Janich 2005) die wort-wörtliche Übernahme (Zitate) und eine weit gefasste (bedingte, modifizierende) Anspielung, bei der Lexik, Syntax, Textaufbau, stilistische Aspekte, textsortenspezifische Merkmale, Werbeillustration betroffen werden. Geht es um eine deutliche abgrenzbare Bezugnahme, spricht man von „Einzeltextreferenz“. Besteht der Phänotext aus mehreren Referenztexten, geht es um „Gattungsreferenz“.²⁶ Innerhalb des begrenzten (zu Demonstrationszwecken aufgestellten) Korpus sind die einzeltextlichen Bezüge im Bereich der Lexik und syntaktischer Strukturen besser vertreten. Interessanterweise sind Zitate nicht belegbar. Die lexikalische Anspielung ersetzt einzelne Wörter, im anderen Fall werden werbefremde Lexeme in den Werbetext einmontiert. Querbeziehungen sind aber durchaus möglich und erwartet und führen den Leser auf die unterhaltsame Auslegungsarbeit hin.

1. Auffällig spielt die kleine *Logixx*-Anzeige mit der Versuchung einer Ent-Mythisierung der Werbebotschaft. Zuerst der blickfangartige Fragenanfang: *Webseite, Webseite an der Wand...* . Aber der Dienstleistungsträger im Logistikbereich möchte *keine Märchen* auftischen:

Gute Logistik- Leistungen sind kein Märchen

Und fast am Ende des Textbotschaft, auf die wortspielerische Behauptung oben zurückkommend („Frage-vor -dem-Spiegel“-Szene zusammen

²⁶ Vgl. die Beschreibung beider Intertextualitätsarten in Janich, 2005, S. 174-177.

mit einem indirekten Bezug auf die *andere* Bedeutung des Wortes Märchen, nämlich Illusorisches, Falsches, Verlogenheit):

Und mehr wollen wir Ihnen gar nicht versprechen.

2. Auf den ersten Blick enthält die Kyocera-Drucker-Werbung (Drucker) nur eine syntaktische Anspielung, bei Wiederaufnahme der Textstruktur einer berühmten Frage:

... wer ist der Günstigste Drucker im ganzen Land?

Die Parallele *Der Günstige / die Schönste* (im Referenztext) bereitet keine Überraschung, sondern vielmehr Wohlwollen, da es sich mit der (das Märchen parodierenden) Spiegel-Selbstbetrachtung koppelt. Die Kyocera-Drucker mit dem kostensparenden Ecosys-System stellen sich seit über 10 Jahren auf dem deutschen Markt mittels der Topoi der Günstigkeit, Preiswertigkeit, einer *märchenhaften* Leistungsfähigkeit dar. Nach dem Werbemärchen von 1995²⁷ setzt die Werbekampagne von 2002 mit dem Märchenbezug wieder auf eine leicht erkennbare Referenz und ermöglicht die intellektuelle Arbeit der In-Beziehung-Setzung aller Fäden. Die Bildbotschaft (Drucker in einer narzisstischen Pose) ist amüsant, unterstützt und potenziert die Schlagzeilen-Frage. Die rhetorisch definierbare Text-Bild-Wiederholungsfigur ist aber eine totale, umfassende, mehrstufige Anspielung auf allen Ebenen der Werbebotschaft.

Im Wort *Günstigste* steckt auch ein mögliches Herunterspielen (ein Understatement) - günstig ist aber NICHT billig! Auf die Frage gibt es eine Art von Antwort (wer gibt sie?!), wenn die Formulierung *Schön und gut* am Anfang des argumentativen Textteils als Ergänzung in einem Pseudo-Dialog des (vermenschlichten) Druckers mit dem Spiegel/der Konkurrenz fungieren soll. Dadurch entsteht ein weiterer Referenzbezug zum Märchen (in dem die Königin schön aber nicht gut! ist). Im *gut* beim Drucker steckt die Leistungsfähigkeit und Verfügbarkeit, mit *schön* (weiter im Werbetext ist auch die *passable Figur* zu finden) darf man sich vielleicht fragen: Soll moderne Technologie überhaupt auch einen ästhetischen Wert besitzen?

²⁷ Vgl. Constantinescu, 2006, S. 271.

3. Eine hybridisierte Kombination lexikalischer und sprachstruktureller Anspielung liegt in der Schlagzeile einer älteren Dresdner Bank-Werbung von 1995 vor.²⁸ Die Wort- und Gedankenverdrehung (bei Aufspaltung des Märchentitels- „Die Sterntaler“) ist der Ausgangspunkt für eine verfremdende Referenz:

Wie man aus Sternen Taler macht.

Die Aussage *Aber so einfach fallen einem die Taler nicht in den Schoß* am Anfang des Argumentationsteils gewährleistet die Verbindung zwischen Schlagzeile und Haupttext, der die profitablen Anlagestrategien des *dam-Aktienfonds* der Dresdner Bank vorstellt. Wenn das Märchen Selbstlosigkeit, Schenkfriede, Großzügigkeit thematisiert, die mit Himmels-Talern belohnt werden, erzählt die Werbeanzeige das Gegenteil, u. zw. das moderne plausible ‚Märchen‘ der Profitsuche, die aber als risikoreiche Tat nicht mehr „deus ex machina“-artig belohnt wird, denn Geld haben/scheffeln mit dem Schenken nichts zu tun hat. Eine absichtliche Umkehrung der Märchen-Moral? Die Doppelbödigkeit der Aussage und die doppelte Referenz kommt dann im Text mit dem Wort *star* (Stern, hier mit der Bedeutung „erfolgreich“, „berühmt“) zum Ausdruck: Nur wer in einen Star-Fonds investiert, kann über eine richtige Anlagestrategie erfahren und reich werden.

4. Bildliche Anspielungen unterstützen/erleichtern den Nachvollzug der Referenz, unterliegen ihrerseits verschiedenen Verblässungen/Verformungen. Die Krankenkasse *Barmer* („Deutschlands größte Krankenkasse“), erzählt ein anscheinend moralisierendes Märchen vom Froschkönig. Die Öffentlichkeit wollte gewisse Unstimmigkeiten nicht unberücksichtigt lassen, zur Argumentation: gehört z.B. die Frage nach der Wirksamkeit der Frosch-Küsse in einer entzauberten Welt, weshalb auch Verfremdung des Froschkönig-Motivs vorliegt:

Auch noch so viele dürften kaum zu einem sorgenfreien Leben führen.
Man muss sein Leben schon selbst in die Hand nehmen.

²⁸ Ebd., S. 290.

Es scheint, dass die Werbemacher dem Märchen zu viel abgewinnen wollten, laut einiger Meinungen seien im Grimms Text keine solchen Froschküsse zu finden...weshalb der Werbebotschaft schon etwas Verlogenheit anhaften soll.²⁹ Der (diesmal) ungekrönte Frosch in der HDI-Werbung ist als bildliche Anspielung der Gattungsreferenz, die *Märchen-Prints* in der *Mitsubishi*-Anzeige (Mitte der vergangenen 90er Jahre) ein Beispiel der einzeltextlichen Referenz anzusehen. Der Clou der von Rezipienten hoffentlich geahnten/verstandenen wortspielerischen Überlappung steckt in der Bedeutungsveränderung in der Abkürzung HDI: Hierzu geht es eigentlich um den jahrhundertalten Haftpflichtverband der deutschen (Eisen- und Stahl)Industrie, einer der größten Sach- und Lebensversicherer in Deutschland. Der Werbetexter bringt es auf ein gelungenes Wortspiel (mithilfe des Sehbildes der Schriftsprache): HDI gleich „*hilft dir immer*“.

Bei Wiederaufnahme des Märchenmotivs in einer abgewandelten (willkürlich antithetischen und etwa irreführenden Positionierung Frosch vs. Versicherung) ist Folgendes zu schließen: Bei HDI geht es um eine Abkürzung des Originalnamens, die auf einen Versicherer verweist, der eine bestimmte Art von Hilfe sichert. Beim Einbezug des Froschbildes (Anspielung auf eine vielleicht mühevoll und ungern erfolgte Hilfeleistung) wird die Semantik von *helfen* modifiziert: Das Verb kann entweder als „etwas Bestimmtes machen können/imstande sein“ (z.B. küssen helfen) oder erhält in Anwesenheit des Dativobjekts (*dir*) die Bedeutungen „Beistand leisten“, „unterstützen“, „an jemandes Seite stehen“. Mit dem Adverb „immer“ erhält der Versicherer eine pseudo-transzendente Nuance und lässt sich wie ein anderer *Schutzengel* auffassen.

5. Die *Prinzenrolle* von *Beukelaer* (berühmte Schockokeks-Marke) setzt alles auf die Macht des Bildes (auf der Verpackung kommen die fingierten, symbolischen Prinzen gestalten in ‚märchentypischer‘ Prinzen-Bekleidung vor). Diesmal wird eine reale Gestalt zum Sekundärsender/Sympathieträger, nämlich Fußballprominenz wie der Nationalstürmer Lukas Podolski (Bayern-München), der bald darauf den Namen „Prinz Poldi“ erhielt. Eine eigentümliche Verdoppelung derselben Referenzbezüge findet hier statt.

²⁹ Vgl. Spießer Alphons: *Märchen der Werbung*,

<http://off-the-record.de/2008/08/01/spiesser-alfons-maerchen-der-werbung>.

Die *Prinzenrolle* wurde so nach dem fingierten Prinzenbild auf der Verpackung genannt. Der „Prinz Poldi“ (Abkürzung für Leopold/Luitpold, nicht von Podolski!) ist einerseits die lexikalische (verblasste und z. T. ironische), auf Kontiguitätsbeziehungen fußende lexikalische Anspielung auf den Markenname (*Prinzenrolle*), der aber nur sehr wenig auf einen abgrenzbaren Märchenbereich verweist. Andererseits geht es bei „Poldi“/„Podolski“ um eine spielerische Verwertung der Klangähnlichkeit, denn es geht um die im Volksmund gebrauchte Bezeichnung von Prinz Luitpold von Bayern.

6. Einer besonderen Textmuster Mischung/Hybridisierung begegnet man in den beiden Anzeigen für ‚noble‘ Getränke: das *König Ludwig Dunkel(bier)* und der *Fürst von Metternich-Sekt*. Beiden ist die vordergründige Versetzung in eine pseudo-märchenhafte Welt des Genusses/des Erlebens zuallererst dank einer bildlichen Gattungsreferenz, die stark suggestiv bzw. vage genug ist, um eine märchenhafte Ballnacht-Atmosphäre und die Prinzenwelt vor Augen zu führen.

Wie schon erwähnt, unterstützt eine Fülle von Hochwertwörtern und assoziationsreichen Termini in pseudo-lexikalischer Anspielung die Text- und Bildmontage: *Prinz* steht in Bezug auf die reale Gestalt Luitpolds von Bayern, Inhaber der Brauerei Kaltenberg und Bierhersteller. Zusammen mit der suggerierten Schlossfest-Atmosphäre und dem abgebildeten Neuschwanstein-Schloss-Symbol erleichtern sie die Warenmythisierung. Mit den Termini einer Urteilsanalyse funktioniert der Image-Transfer wie folgt:

Ein erlebnissuchender Mensch der hohen Ansprüche trinkt F. v. Metternich-Sekt.

(Auch) Sie trinken F. v. Metternich-Sekt.

(Auch) SIE sind ein solcher Mensch (erlebnissuchend und mit hohen Ansprüchen)

Mit dem *fürstlichen Genuss* entsteht ferner eine wortspielerische Überlapung mit wenig Aufwertungskraft, denn hierzu sollte man eher die üppige Gastronomie in Betracht ziehen. Hintergründig in der Einladung auf das Schloss Johannisberg (*Werden Sie Fürst und Fürstin für eine Ballnacht*) könnte die Anspielung auf das ‚Aschenputtel‘-Motiv sein (folglich eine gattungseigene Referenz): ein märchenhafter einmaliger Auftritt in der Öffentlichkeit bei Übernahme einer anderen Identität.

In der Bierwerbung indiziert das Lexem *Dunkel* die unmittelbare Art des Bieres - ein Dunkelbier, wie auch die abgebildete Biermaß zeigt. Wenn aber die Abenddämmerung auf dem Hintergrund des märchenhaften Schlosses Ludwigs des II. als Blickfang mit ins Spiel kommt, spannt sich um das doppelbödige *Dunkel* das feine Netz der Anspielungen, der stets erfolgreichen Plausibilitätsargumentation über Herkunft und Besitzer-/Herstellerprestige: Ein *königliches Dunkel* liefert die herrliche Landschaft, gleichzeitig auch der Bierhersteller, ein Angehöriger des ehemaligen Herrscherhauses von Bayern. Der es nicht scheut, die Einmaligkeit des Könignamens in Anspruch zu nehmen und sie, vielleicht in Assoziation mit dem Konsumakt und der Image-Übertragung (man konsumiert ein Stück *Königliches*!) einfach zu relativieren.

7. Das komplexe Gebilde der „Schneewittchen“-Anzeige der Firma Immowelt.de bietet ein Bündel von Einzeltextreferenz (sowohl lexikalische als auch eine bildliche Einzeltextreferenz mit Hilfe der Walt-Disney-ähnlichen Prinzessin), die sich mit der gelungenen Auswahl textsorteneigener Merkmale der Gattungsreferenz koppeln (Aufnahme der Textsorte „Wohnungsanzeige“).³⁰ Die Diminutiva *Häuschen*, *Tellerchen*, die Anspielung auf den Sprechstil (das Possessivum im firmeneigenen Slogan *Genau meine Welt*, was Geborgenheit und Vertrautheit signalisiert), erscheinen im Textlayout und Kommunikationskontext einer Wohnungsanzeige (aufgrund einer textsortenspezifischen Gattungsreferenz)!: Altbau hinter den sieben Bergen, 7 Zimmer, Glasveranda.

Ein Angebot für die Prinzessin? Sie sieht besorgt aus, sie ist eine Flüchtende. Aber nein. Die fingierte Anzeige ist aber nur Mittel zum Zweck für eine Firma, die es weiß, von den ‚assoziativen Tugenden‘ des Märchens zu profitieren und alle Kundenwünsche zu befriedigen. Der Referenztext (einer üblichen Immobilienanzeige) würde so lauten:

Herrschaftlicher Altbau mit großer Gartenanlage, ruhiges Residenzviertel, 7 Zimmer, Glasveranda, märchenhafte Aussicht auf die Berge ...

³⁰ Vgl. die Beschreibung „rhetorischer Darstellungsmuster“, darunter solcher Textmuster-Vermischungen, in Gaede, Werner: *Das Gestaltungskonzept*, in: Tietz, Bruno (Hg.): *Die Werbung. Handbuch der Kommunikations- und Werbewirtschaft*, Bd. 2, Landsberg/Lech: moderne Industrie, 1982, S. 1012-1013.

8. Ein letztes Augenmerk gilt flüchtig der besonders komplexen Handlungsdurchführung in den Werbespots. Auf die technischen Details werde ich nicht mehr eingehen, dafür aber erwähnen, dass die Schneewittchen-Märchenmotivik sich in gleich vier Varianten wieder findet: a) im so genannten „Obst-Schneewittchen“ aus den DDR-Zeiten, b) im Renault Megane- Spot 2008, c) in der ARD-Winterkampagne 2009.³¹ Die Mitschnitt-Montagekunst, die verfremdenden filmischen Handlungsabläufe, gewisse verbale Teile der Werbebotschaft (besonders in der Renault Megane-Variante) zeigen alle, wie viel man ins Feld führen kann.

Das „motorisierte“ Schneewittchen kann eine sich auslebende Person sein (sie tanzt Break-dance). Das ursprüngliche Märchen wird abgewandelt: reduziert, dann ergänzt/weitergeführt, die Rollen werden anders zuteilt: Der Retter wird Opfer (er isst vom Apfel), die schlaue junge Dame stiehlt (!) das Auto des modernen Prinzen/Renault-Fahrers (Schneewittchen als „Falle“!), erfüllt damit ihr ganz individuelles Glück, weil sie sofort verschwindet und alles Märchenhafte hinter sich lässt. Merkwürdig verfremdend ist der abgewandelte, auf das übliche Märchenende zielende Abschlussatz:

...und wenn er nicht geklaut wurde, fährt sie ihn noch heute.

Damit wird eher auf die Langlebigkeit des Produkts angespielt, sonst klingt die (in die Ewigkeit projizierte) Werbemärchen-Handlung komisch-absurd.

Verfremdend in seiner verkehrten und pseudo-entmythisierenden Moralisierung erscheint das hygienebewusste Schneewittchen, das eine Abwandlung und/oder Ergänzung des dramatischen Vergiftungsversuchs verursacht. Es scheint eine Anhängerin der LOHAS-Prinzipien zu sein („Lifestyle with HEALTH and Sustainability“/ dt. „Lebensstil mit Gesundheit und Nachhaltigkeit“): Sie wäscht den Todesapfel sorgfältig, was die böse Königin zutiefst enttäuscht... . Möchte man unerwünschte Krankheiten vermeiden/vorbeugen, dann:

„Mach’s wie Schneewittchen: Iss kein ungewaschenes Obst.“

³¹ Vgl.

http://www.myvideo.de/watch/5474255/obst_schneewittchen_bei_der_tv_werbung.

5. „... und sie lebten glücklich (d.h. im Banne der allmächtigen Werbung) bis ans Ende ihrer Shopping- und Konsumtage.“

Die Werbung erfindet unermüdlich ‚Alltagsmärchen‘ mit ‚inszenatorischem Gehalt‘, formuliert Bies. Aber *der Stoff, aus dem unsere (nicht mehr geheimen) Kauf-, Besitz- und Konsumträume sind*, erfordert ein Alltagswissen über diese Texte, sogar ein (z. B. mit Hilfe der Werbung zu pflegendes!) Individualgespür für solche intellektuelle Aufgaben und Provokationen, meint Fix.³² Mit der Werbung leben (lernen!) ist somit kein Leichtes. So ist zu erklären, weshalb man seit einigen Jahrzehnten schon die Werbeanalyse in die Lehrbücher (im DaM- wie auch im Fremdsprachenunterricht) aufgenommen hat.

Das Spielen mit Textmustern ist eine absichtliche und durchdachte, persuasive Vereinnahmungstrategie. Alles dient der Aufmerksamkeitsstimulierung, wohl aber auch einer beabsichtigten Unterhaltungs- und oft auch Ablenkungsfunktion. Folglich wird zuerst Stutzen, Überraschung erwartet. Man redet deshalb vom ‚Neuhinschauen‘, was den Leser bis zuletzt in den Text hineinlockt. Dann die selbstverständliche ‚Aha‘-Reaktion. Stimmt das immer? Ublicherweise setzt man beim Leser ein gelungenes Verstehen voraus. Eine Gratwanderung besteht dabei darin, dass dem Werbegemeinten (im Idealfall) ein unmittelbares Verstehen/Dekodieren der Referenzialität zugemutet wird.³³ Eigentlich (wie die Rezeptionsforschung seit längerer Zeit zu demonstrieren versucht) soll sich diese ‚Aufklärung‘ vollziehen und der Moment der psychologisch bedingten ‚positiven Einsicht‘ während der Interaktion zwischen (Werbe)Text und (Werbe)Rezipienten stattfinden. Daher das Interesse für werbliche Wirkungsaspekte und psychologische Dispositionen, weshalb die Funktionalität des mehrstufigen Text-Bild-Einsatzes oft untersucht wird und Funktionsmodelle der werblichen Beeinflussung aufstellen werden.³⁴

Deshalb: Wenn Sie, verehrte Umworbenen, bei so viel Einsicht in die ‚manipulativen Fallen‘ plötzlich vor den Werbewelten nicht (mehr) auf-

³² Fix 2008, S. 76.

³³ Vgl. Janichs Aufgaben und Fragen am Ende des Intertextualitätskapitels ihrer Monographie (S. 179).

³⁴ Vgl. H. Stöckels Funktions-Modell (1997) z. B. in Constantinescu 2006.

geben möchten, müssten die Werbemacher Pleite gehen... . Aber das ist selbstverständlich ein *anderes Märchen*.

Bibliografie:

- Barthes, Roland: *Mitologii*. (Übers. ins Rumänische von M. Carpov), Iași: Institutul European, 1997.
- Bies, Werner: *Traditionelles Erzählen in der Werbung. Gattungen, Themen, Medien und Prozesse, Methoden und Theorien, Irritationen und Chancen*. In Brednich, Rolf W. (Hg.): *Erzählkultur. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung*, Berlin: W. de Gruyter, 2009, 353-380.
- Constantinescu, Lora: *Die Wirtschaftswerbung. Die linguistisch-rhetorische Analyse deutscher und rumänischer Werbekommunikate*, București: Oscar Print, 2006.
- Constantinescu, Lora: *Ein weites Feld: Humor und Witz in der Werbung*. In C.E.Puchianu (Hg.): *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 12, Braşov: Aldus, 2009, 187-210.
- Eicher, Thomas: *Einleitung*. In Eicher, Thomas (Hrsg.), *Märchen und Moderne*, Münster: LiT, 1996, 7-20.
- Fix, Ulla: *Textsorte- Textmuster- Textmuster-mischungen. Konzept und Analysebeispiele*. In Fix, Ulla (Hg.): *Texte und Textsorten: sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*, Tübingen: Franck und Timme, 2008, 65-82.
- Fix, Ulla (a): *Die Gattung Grimm. Andersens Märchen 'Das hässliche Entelein' und das 'Märchen vom hässlichen Deselein'. Ein Textmustervergleich*. In Fix, Ulla (Hg.): *Texte und Textsorten: sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*, Tübingen: Franck und Timme, 2008, 149-165.
- Gaede, Werner: *Das Gestaltungskonzept*. In: Tietz, Bruno (Hg.): *Die Werbung. Handbuch der Kommunikations- und Werbewirtschaft*, Bd. 2, Landsberg am Lech: moderne Industrie, 1982, 998-1015.
- Janich, Nina: *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*, Tübingen: G. Narr, 2005.
- Schüler, Dominic: *Kommunikation am Markt*, Tübingen: Kairos, 2008.
- Toscani, Oliviero: *Die Werbung ist tot, aber sie lächelt noch*. In *Zeitmagazin*, 12/1996, 11-19.

Internetquellen:

- Anlanger, Roman: *Exzellente Vorlagen: Märchen und Mythen- Beispiel Campari*, <http://www.trojanischesmarketing.com/forum/exzellente-vorlagen-m%C3%A4rchen-und-mythen-beispiel-campari> (8.02.2010),
- Leuschner, Steffen: *Make it real*, <http://www.wovon-traeumen-wir.de/pdf/Leuschner.pdf> (1.02.2010)
- Lönnek, Jens: *Wofür machen die Märchen Werbung heute?* http://www.rheingold-online.de/veroeffentlichungen/artikel/Fuenf_Vorurteile_ueber_Werbung.html (1.02.2010).
- Panzer, Friedrich: *Methoden historisch-politischer Bildungsarbeit. Märchen verwirren*. Arbeitsmaterial, http://www.learnline.nrw.de/angebote/methoden/info/Lernbereiche/metgug_mat/meth_54.htm (1.02.2010).
- Spießer Alphons: *Märchen der Werbung*, <http://off-the-record.de/2008/08/01/spiesser-alfons-maerchen-der-werbung> (1.02.2010).
- Zeyer, Jens: *Mythos 'Kultmarke': Schaffung moderner Mythen durch die Werbung?* H. Heine-Universität Düsseldorf, 2005, www.mythos-magazin.de/mythosforschung/jz_kultmarke.pdf (1.02.2010).

Werbeanzeigen 1994-2010

Werbespots 2008-2010 in:

- <http://www.youtube.com/watch?v=PP1Dl6f8yIk>.
- <http://www.marketingblogger.de/2008/03/lustige-werbung-zum-wochenbeginn-1008/>.
- <http://www.youtube.com/watch?v=XeFuFoVv-G4>.
- http://www.myvideo.de/watch/5474255/obst_schneewitchen_bei_der_tv_werbung.
- http://www.pawig.de/clip_prinzenrolle.html.

Anhang



Eine Versicherungskasse, die keine Frosch-Märchen erzählt. HDI, 002.



Eine Krankenkasse, die *keine Frosch-Küsse* als Überzeugungstechniken einsetzt. Barmer, 2009.

... wer ist
der **Günstigste**
im ganzen
Land?

print ▲ copy ▲ scan ▲ fax

Abbildung: FS-1800+

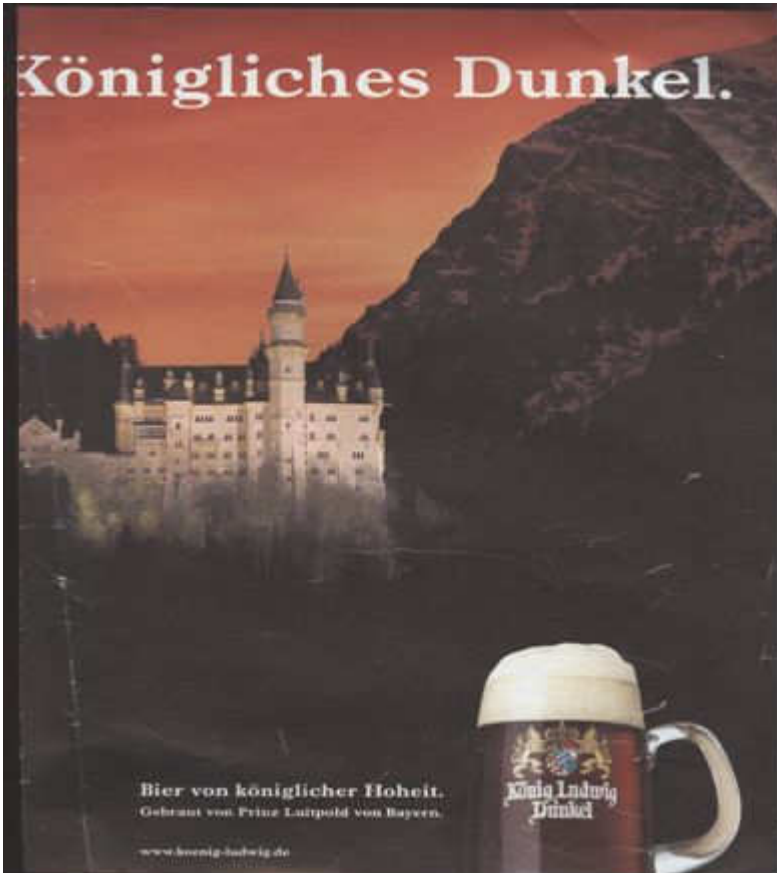
EcoSis Schick und gut! Manche Laserdrucker machen zwar beim Anschaffungspreis eine gute passende Figur. Aber die EcoSis-Drucker von Kyocera Mita sind auf Dauer günstiger und auch viel wirtschaftlicher als sie. Denn die glänzen dank ECOFO-Technologie mit den niedrigsten Seitenpreisen. Das sparen Sie Seite für Seite – Tag für Tag. Also: Warten Sie nicht was gestern war, profitieren Sie auch noch morgen!

KYOCERA MITA TECHNOLOGY GmbH · Tel.: 0800/187 187 7 · www.kyoceramita.de
KYOCERA MITA CORPORATION · www.kyoceramita.com

The best solution.
That's what I want.

KYOCERA
mita

Ein Drucker, der *märchenhaft* günstig ist. Kyocera, 2002.



Kein Märchen! Ein Bier, das von einem echten Prinzen hergestellt wird.
König Ludwig Dunkel, 1999.



immowelt.de
Genau meine Welt

Genau mein Häuschen:
**Altbau hinter den Bergen,
7 Zimmer, Glasveranda.**

Bei uns finden Sie die Immobilie, die genau zu Ihnen passt. Egal ob Wohnung oder Haus,
ob mieten oder kaufen. Einfach www.immowelt.de

Sogar Schneewittchen möchte (kann) Kundin von Immowelt.de sein.
Immowelt.de, 2007.



Eine Schokokekserolle, die auch einem Prinzen (Sekundärsender „Prinz Poldi“ alias L.Podolski) gefällt. De Beukelaer, 2010.

Rezensionen

Mariana-Virginia Lăzărescu
(Bukarest)

**Wanderer, kommst du nach
Kronstadt...**

Seit einiger Zeit scheint uns ein Schlagwort tagtäglich, in all unseren Tätigkeiten zu verfolgen: die Krise. Sie ist allgegenwärtig, ein unerwünschter Gast in der Welt und auch bei uns. Die Krise scheint aber die Germanistik in Rumänien nicht allzu stark zu beeinflussen. Germanistinnen und Germanisten haben ihre Beschäftigungen, die jenseits von Geld und Böse stehen. Sie unterrichten, sie prüfen, sie lesen, sie korrigieren, sie forschen, sie leiten Projekte an, sie tagen, sie veröffentlichen usw. Sie haben oft keine Zeit zu essen, zu schlafen, spazieren zu gehen, aber sie leisten einiges auf geistigem Gebiet. Zwei dieser Leistungen sind die im aldus-Verlag erschienenen Buchveröffentlichungen, die im Folgenden vorgestellt werden.

Es handelt sich in erster Linie um den 316 Seiten starken XII. Tagungsband Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung, erschienen in der Reihe *Academica 12* im aldus-Verlag. Er enthält Beiträge, Aufsätze und Studien, die 2009 auf der Arbeitstagung der Kronstädter Germanistik vorge-

tragen wurden. Das Thema war Lach-Geschichte(n). Humor und seine Spielarten in der deutschen Sprache und Literatur und so lautet auch der Titel des Bandes. Organisiert wurde die XII. Arbeitstagung zwischen dem 26. und 29. März 2009 von der Germanistikabteilung des Lehrstuhls für Fremdsprachen und Literatur an der Transilvania Universität Kronstadt in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft der Germanisten Rumäniens (Zweigstelle Kronstadt). Das Erscheinen dieses Bandes wäre ohne den unermüdelichen Einsatz von Carmen Elisabeth Puchianu nicht möglich gewesen. Sie veranstaltete 2010 schon zum 13. Mal eine germanistische Arbeitstagung, die landesweit und sogar im Ausland bekannt und geschätzt ist. Sie schafft es in jedem Jahr, die Geldgeber für die Tagungsorganisation und für die Publikation des Tagungsbandes zu finden, was heutzutage eine mindestens so große Leistung wie das Verfassen von wissenschaftlichen Aufsätzen ist.

Es ist für die Germanistinnen und Germanisten zur Gepflogenheit und Selbstverständlichkeit geworden, jedes Jahr vor oder nach Ostern in die Stadt am Fuße der Zinne einzukehren und hier zu tagen. Es ist eine Art Frühlingserwachen, könnte man sagen.

Jedes Mal werden sie von einer kompetenten und geistreichen Gastgeberin mit ihrem Team empfangen, die sie mit leiblicher und geistiger Nahrung, mit Wissenschaft und Theater gut versorgen. Carmen Elisabeth Puchianu versteht es nämlich, Provinz und weite Welt geschickt zu verbinden.

Dem Inhaltverzeichnis des Bandes ist eine Vielfalt von Beiträgen aus den Bereichen Literatur, Sprache und Didaktik rund um das Thema des Lachens zu entnehmen. Referiert wurde streng wissenschaftlich und germanistisch über Humor, Ironie, Witz, Schwank, Parodie und Komik, über Lachen literarisch, linguistisch und didaktisch, über „Lachen menschlich und sprachlich“. Fragestellungen wie z.B. „Haben die Deutschen Humor oder sind sie zum Lachen“ klingen bekannt, denn alle Deutschlehrer beschäftigen sich mit Klischees und Stereotypen. Tragik kann zum Lachen herausfordern, Theoretiker behaupteten, das Spektrum des Lachens spielt sich zwischen Sinnlichkeit und intellektueller Leistung des Formgebens ab.

Aus dem Band konnte ein Beitrag über den politischen Witz der sozialistischen Gesellschaft nicht fehlen. Der Kommunismus war eine Maschine zur antikommunistischen Witzproduktion und das

Lachen hatte eine befreiende Wirkung, nach der Wende büßte der politische Witz seine Würze ein. Das verkehrte Auge oder die Ästhetik der Parodie ist tief im menschlichen Geist und in seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit verwurzelt, liest man in einem weiteren Beitrag. Wortspiel und Komik ergeben Sprachwitz, der oft unübersetzbar ist. Witze, die durch Verstoß gegen den Common Sense oder das Kontextwissen produziert werden, sind einfacher zu übersetzen.

Aber Lachen ist ein angeborenes Ausdrucksverfahren des Menschen, es ist die natürliche Reaktion auf etwas als lustig, erheiternd oder komisch Empfundenes, ein „Phänomen der Abfuhr seelischer Erregung“, um mit Freud zu sprechen. Das Lachen kann sogar den Tod bewirken, wie Nietzsche meinte: „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man.“ Lachen ist möglich auch beim Lesen eines Krimis und man kann es mit textlinguistischen Mitteln erfassen. Wenn man an die Redewendungen in der deutschen Umgangssprache denkt, vergeht einem das Lachen, so viele sind es.

Außer den Arbeiten, die das Thema Humor und Lachen oder Witz in der Werbung, Wirkung des ironischen Schreibens u.v.m. behandeln, gibt es Beiträge über

Projekte zur Förderung von Zwei- und Mehrsprachigkeit, über die Darstellung der Gewalt in der deutschen Phraseologie, Notizentechnik im Konsektivdolmetschen. Lach-Geschichten können im DaF-Unterricht erfolgreich verwendet werden, erfahren wir weiterhin. Man könnte noch viele Facetten und Nuancen aufzählen, die das Phänomen des Lachens kennzeichnen und in den Beiträgen ausführlich behandelt wurden.

Der Band bringt zum ersten Mal eine Auswahl von Rezensionen, deren Gegenstand Bücher rumäniendeutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller bzw. Germanistinnen und Germanisten aus dem In- und Ausland darstellen. Beabsichtigt wird, die Reihe in naher Zukunft auch als Online-Publikation zugänglich zu machen. An dieser Stelle sei allen Referentinnen und Referenten für ihre Beiträge gedankt, denn „ridendo castigat mores“, pflegten die alten Römer zu sagen und ihnen muss man glauben.

Der 156 Seiten starke Band Literatur im Streiflicht. Germanistische Aufsätze, Rezensionen, Würdigungen. Überarbeitete Textauswahl von Carmen Elisabeth Puchianu ist 2009 im aldus-Verlag erschienen. Er enthält ein Kapitel zur deutschsprachigen Moderne, eins zur rumäniendeutschen Lite-

ratur und eins mit Rezensionen und Würdigungen. Wie es der Titel besagt und der Umschlag es grafisch zum Ausdruck bringt, geht es in dem Band um Literatur im Streiflicht, wobei Etappen in der Entwicklung der Autorin als Literaturwissenschaftlerin, Schriftstellerin, Germanistin und Übersetzerin festgehalten werden.

Der Band ist als Handreichung für Lehrende und Studierende der Germanistik gedacht. In den Aufsätzen, die in der Zeitspanne 2000–2009 entstanden und auf Tagungen oder Kongressen vortragen wurden, wird auf Thomas Manns Liebes- und Passionsgeschichten fokussiert sowie auf das asiatische Prinzip in der Interpretation des Zauberbergs eingegangen. Liebe, Tod, Krankheit sind Leit motive oder sogar Obsessionen im lyrischen und epischen Werk Puchianus. Was die Gegenüberstellung des asiatischen und europäischen Prinzips im Zauberberg anbelangt, schlussfolgert Puchianu, dass das asiatische Prinzip keine Frage des Sowohl-als-auch, im Sinne der Interkulturalität, sondern eher eine Frage des Entweder-Oder ist.

Im Aufsatz *Die Parabel vom verlorenen Sohn bei Rilke und Kafka* setzt sich die Autorin zunächst ausführlich mit dem Begriff auseinander, um nach der Analyse

von Rilkes und Kafkas Texten zur Einsicht zu gelangen, dass für beide die Umdeutung des Motivs die richtige Lösung darstellt. Die kritische Aneignung und das Umschreiben der neutestamentarischen Vorlage sind aufschlussreich für die Vorgehensweise der (post)modernen Literatur.

Der Band zeugt davon, dass die Autorin eine reife Germanistin, Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin zugleich ist. Konsequenter und treu bleibt sie Thomas Mann gegenüber, den sie auch in ihrer Dissertation behandelt hat und den sie zu ihren wichtigsten literarischen Vorbildern zählt. Dadurch, dass die „große“ deutsche Literatur und die deutschsprachige Literatur aus Rumänien zwischen den Deckeln ein und desselben Buches zusammenfinden, wird erreicht, was in wenigen Literaturgeschichten nachzulesen ist, nämlich eine Annäherung zwischen Mitte und Rand, zwischen Zentrum und Peripherie. Und das ist im Falle Puchianus kein Konstrukt, sondern eine Tatsache, eine Selbstverständlichkeit.

Sie widmet einige Aufsätze und Würdigungen ihrem Schriftstellerkollegen Joachim Wittstock, dem sie in ihrem schriftstellerischen Werdegang vieles verdankt, wie sie oft anlässlich ihrer Lesungen gesteht. Ein Teil des Bandes ist somit

eine Geste der Dankbarkeit und der Anerkennung. Von der rumäniendeutschen Literatur, vertreten durch Joachim Wittstock, kehrt Puchianu wieder zurück zu Thomas Mann und unternimmt eine Analyse des Romans *Die uns angebotene Welt* von Joachim Wittstock. Dabei wird auf die Verwandtschaft zwischen Georg Härwest und Hans Castorp hingewiesen. Es ist die Rede von einer produktiven Rezeption, denn Wittstock geht, vielleicht ohne zu wollen, den gleichen Weg wie Thomas Mann.

Außer den Rezensionen zu Wittstocks Romanen *Bestätigt und besiegelt*, *Roman in vier Jahreszeiten* und *Die uns angebotene Welt* ist eine Besprechung des Essaybandes *Einen Halt suchen* von Joachim Wittstock zu lesen. Erwähnenswert sind auch die Buchbesprechungen zu Richard Wagners Roman *Habseligkeiten* und Christel Ungar-Țopescu's Gedichtband *Wenn wir jetzt* sowie der Bericht zur Lesung von Christian Haller und Nora Iuga, Texte, die in der ADZ oder KR im oben genannten Zeitraum erschienen.

Als Dichterin, die auch die literarische Szene der 80er Jahre gekannt hat, widmet Puchianu einen Beitrag der Lyrik jener Zeit, wobei sie diese zwischen Linientreue und Opposition situiert. Dabei

bezieht sie sich auf die in der Zeitschrift *Neue Literatur* erschienenen Texte und hebt schließlich deren Verdienste hervor, oppositionelle Lyrik gefördert und gedruckt zu haben. Repräsentativ für die 80er Jahre ist demzufolge die Lyrikanthologie *Der zweite Horizont*, 1988 erschienen, denn „Die hier zu Wort Kommenden sind zwar auf Grund ihrer Biografien auf das Engste mit der sozialistischen Gesellschaftsordnung verbunden, entbehren jedoch den Enthusiasmus der Anfangsgeneration sowie den Glauben an die mobilisierende Funktion der sozialistischen Literatur. Sie schreiben aus der Perspektive des Zweifels am System, in das sie hineingeboren, in dem sie erzogen worden sind und dessen schizophrenes Wesen sie dichterisch zu durchleuchten bemüht waren. So gesehen, vertreten sie in der Tat einen zweiten Horizont und zwar im Sinne bewussten Abdriftens von den offiziell festgelegten Richtlinien, weg von den Belangen der Kollektivität und hin zu den Ängsten, Frustrationen, zu Leidenschaft und Aufbegehren des Einzelnen.“ (Vgl. Puchianu, S. 108)

Dank Carmen Elisabeth Puchianu ist Casa Speranței (Haus der Hoffnung), die mythisch gewordene Herberge, ein beliebter Tagungsort der Germanistinnen und

Germanisten einmal im Jahr, wenn sie alle dort zusammenkommen, um sich fachlich auszutauschen und danach mit neuen Ideen nach Hause ziehen, wo sie den akademischen Pflichten wesentlich bereichert nachgehen. In diesem Kontext ließe sich die berühmte Grabinschrift des Simonides von Keos: „Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest uns hier liegen gesehen, wie das Gesetz es befahl“ folgendermaßen paraphrasieren: „Wanderer, kommst du nach Kronstadt, verkündige dorten, du habest uns hier tagen gesehen, wie die Liebe zum Fach es befahl.“

Enikő Gocsmán
(Kronstadt)

Die Gruppe zeigt(e) Die Verwandlung. Eine Kafka-Adaptation Kronstädter GermanistikstudentInnen

Die Gruppe – so heißt das kleine studentische Theaterensemble der Germanistikabteilung der Kronstädter Philologischen Fakultät, das unter der Leitung von Dozentin Carmen Elisabeth Puchianu, am Freitag Abend, den 16. April 2010 im Theatersaal der Redoute eine durchaus anregende Aufführung veranstaltete.

Die Verwandlung. Eine Kafkakollage in 6 Bildern – ist eine präzise durchdachte – mit Mitteln des Improvisationstheaters konzipierte Produktion, die den Zuschauer vor unerwartete Deutungsmöglichkeiten gut bekannter Kafka-Texte stellt.

Die Aufführung fand im Rahmen der 13. Kronstädter Germanistiktagung statt, sprach allerdings nicht ausschließlich den engen Kreis der Germanisten, sondern sicherlich alle Theater- und Kafka-Liebhaber an. Selbst wenn – wie die Spielleiterin bekennt – für diese Produktion, wie übrigens für alle vorherigen Inszenierungen *Der Gruppe*, in erster Linie nicht die Schauspielkunst und Bühnendarstellung an sich im Vordergrund steht. Denn die Kafkakollage entstand aus der Unterrichtserfahrung und versteht sich in erster Linie als produktionsorientierte Didaktisierung literarischer Werke. Die Umsetzung eines epischen Textes in einen dramatischen war dabei nur eine der Herausforderungen, der sich *Die Gruppe* brillant gestellt hat.

Die Uraufführung der Kollage fand übrigens 2009, im Rahmen des Euroart Schüler- und Jugendtheaterfestivals in Kronstadt statt. Es liegt ja im Wesen des Improvisationstheaters, dass die nun zweite Aufführung gewisse Änderungen in der Regie mitgebracht hat.

Anstelle der ursprünglich sechs Darsteller der ersten Produktion erschienen diesmal insgesamt nur fünf Spieler; zugleich wurde die Rolle der Spielleiterin durch die Einführung eines eindrucksvollen Schattenbildes neu konzipiert. Ihre Schattenfigur begleitet die Darstellung der maskenhaft geschminkten, weiß gekleideten, barfüßigen Figuren, indem sie das Absurde, das Paradoxe, das Bizarre, das Überraschende, das Beängstigende der einzelnen Szenen durch Licht-, Ton-, und Vergrößerungseffekte zu betonen, oft gewollt zu überbetonen vermag.

Den motivischen Rahmen der Produktion bietet das Bühnenbild der *Verwandlung*, wobei in der einleitenden Szene das kritische Moment aus Kafkas gleichnamiger Erzählung in verkehrter Form aufgegriffen und mit Einsatz von überaus expressiver Körpersprache vorgespielt wird. Die Metamorphose führt aber diesmal aus dem Käferzustand zur Menschenwerdung, erscheint dennoch in gleichem Maße entfremdend, wie die unmittelbare Verwandlung von Gregor Samsa in das Ungeziefer. Denn in den folgenden Szenen werden Grundemotionen der Kafkaschen Welt szenisch dargestellt, wie Angst, Aggression, Machtstreben, Demütigung, das Gefühl des Ausgeliefertseins vor

einer fast surrealen Macht, sowie das totale Scheitern der Kommunikation in einer labyrinthischen Welt. Bekannte Auszüge der Kafkaschen Kurzprosa: *Kleine Fabel*, *Eine kaiserliche Botschaft*, *Der Schlag ans Hoftor*, *Gib's auf!* kommen in den einzelnen Bühnenbildern zur Vorführung. Die Produktion endet mit der Umkehrung der einleitenden Szene: die Hinrichtung von Josef K., der Hauptgestalt des Romans *Der Prozess* klingt abrupt mit einer zweiten Metamorphose aus: Die Spieler kehren in ihren ursprünglichen Käferzustand zurück und erstarren dabei.

Der Gruppe ist es zweifellos gelungen, die so oft verblüffende Absurdität von Kafkas Welt eindrucksvoll zu vermitteln. Die anschauliche Körperarbeit der Darsteller, der plötzliche, oft überraschende Tempowechsel, das Innehalten, das Erstarren in Standbildern, das Spiel mit den Beleuchtungseffekten, das Spiel mit der Intonation: das Wiederholen, die Betonung, die Hervorhebung sind nur einige der Sprach- und Körpermittel, die mit Bravour eingesetzt und durgeführt wurden. Darüber hinaus beeindruckte *Die Gruppe* durch die natürliche Lust ihrer Akteure zum Spielen. Handelt es sich um ein studentisches Theaterensemble, so ist diese offensichtliche Freude am Spiel auf

der Bühne, am Spiel mit Literatur vielleicht das wichtigste Verdienst der Darstellung.

Wir bedanken uns herzlichst bei den Spielern: StudentInnen der Germanistik in Kronstadt (Andra Leau, Ioana Cucu, Alexandra Greavu, Cristina Panscinschi, Robert G. Elekes) und der Spielleiterin, Dr. Carmen Elisabeth Puchianu für ein etwas anderes Theatererlebnis und wünschen ihnen weiterhin viel Spaß und Vergnügen bei ihren nächsten Produktionen.



Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Table of Authors

Drd. Tanja Becker

DAAD-Lektorin Timișoara / București

Mag. Elisabeth Berger

Österreichlektorin, A.I. Cuza Universität, Iași / Jassy

Dr. Lora Constantinescu

Wirtschaftsakademie, București / Bukarest

Dr. Delia Cotârlea

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Dr. Ioana Diaconu

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Drd. Robert Gabriel Elekes

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Dr. Kinga Gáll

West Universität, Timișoara / Temeswar

Dr. Sunhild Galter

Lucian Blaga Universität, Sibiu / Hermannstadt

B. A. Alexandra Greavu

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Drd. Enikő Gocsman

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Dr. Sigrid Haldenwang

Institut für Geisteswissenschaften Sibiu / Hermannstadt

Dr. Gabriella Hima

Károli Gáspár Universität, Budapesta / Budapest

Dr. Mariana Virginia Lăzărescu

Universität București / Bukarest

Dr. Vilma Mihály

Sapientia Universität, Miercurea Ciuc / Szeklerburg

Dr. Mihaela Parpalea

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Drd. Cristina Andreea Pascu

Universität București / Bukarest

Dr. Carmen Elisabeth Puchianu

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt

Dr. Doris Sava

Lucian Blaga Universität, Sibiu / Hermannstadt

Dr. Thomas Schares

DAAD-Lektor, Universität București / Bukarest

M. A. Alexandra Tudor

Transilvania Universität, Brașov / Kronstadt