

14

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften  
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg



# Animalia in fabula

Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der  
Sprache, Literatur und Kultur

Miorita Ulrich und Dina De Rentis (Hg.)



University  
of Bamberg  
Press

**14** Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kultur-  
wissenschaften der Otto-Friedrich-Universität  
Bamberg

Band 14

# *Animalia in fabula*

Interdisziplinäre Gedanken über das Tier in der Sprache,  
Literatur und Kultur

hg. von Miorita Ulrich und Dina De Rentiis



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg  
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Andra Brandhofer  
Umschlagbild: Gartenrotschwanz (*Phoenicurus phoenicurus*) aus Donovan, Edward: *The natural history of British birds or a selection of the most rare, beautiful and interesting birds*. London 1794-1819

© University of Bamberg Press Bamberg 2013  
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN:1866-7627  
ISBN: 978-3-86309-168-2 (Druckausgabe)  
eISBN: 978-3-86309-169-9 (Online-Ausgabe)  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-48689

## Inhalt

Miorita Ulrich und Dina De Rentiis: <i>Vorwort</i> .....	7
Marco Kunz: <i>Nicht nur zum Essen gedacht: Tiere im Visier der Geisteswissenschaften – Einführung</i> .....	9
<b>Teil I: Aus der Vogelperspektive</b>	
Christoph Heyl (Anglistik): <i>Barometz, Dodo, Jubjub, Heffalump: Vom Heimischwerden bizarrer Tiere in der englischen Literatur</i> .....	29
Sebastian Kempgen (Slavistik): <i>Keine Fibel ohne Fisch – Zum Bestiarium der Slaven</i> .....	51
Dina De Rentiis (Romanistik): <i>Des Spatzens Kern – zur metapoetologischen Dimension von Giacomo Leopardis Il Passero solitario</i> .....	77
Susanne Talabardon (Judaistik): <i>Das geheimnisvoll-häufige Auftreten von Eseln in der jüdischen Traditionsliteratur</i> .....	89
Joachim Kügler (Katholische Theologie): <i>Tiere als Götter? – Götter als Tiere! Eine Reise durch den göttlichen Tiergarten von Memphis bis Weismain</i> .....	117
Heiko Hiltmann (Geschichte): <i>„Guter Wolf – böser Wolf“: Die Ambivalenz norröner Wolfsbilder und ihrer persönlichkeitsstiftenden Funktion im europäischen Vergleich</i> .....	143
<b>Teil II: Im Bann des Hirsches</b>	
Jochen Petzold (Anglistik): <i>„Mr Gorilla, „The Lion of the Season“: Die Britische Gorilla-Manie im Spiegel Viktorianischer Kinderliteratur</i> ....	179
Elisabeth von Erdmann (Slavistik): <i>Pferd und Reiter der russischen Symbolisten. Akteure einer ästhetischen Apokalypse</i> .....	199
Albert Gier (Romanistik): <i>Was macht der Hund in Elektra? Lebende Tiere auf der Opernbühne</i> .....	233

Lale Behzadi (Arabistik): <i>Die Fauna als Gottesbeweis – eine arabische Enzyklopädie aus dem 9. Jahrhundert</i> .....	247
Wolfgang Brassat (Kunstgeschichte): <i>„Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an.“ Zu Gustave Courbets Tierdarstellungen</i> .....	269
Miorita Ulrich (Romanistik): <i>„Liebe Tiger... und Tigerinnen“ – Das Tier in der Sprache und Sprachwissenschaft</i> .....	307

## Vorwort

Der vorliegende Sammelband geht auf die Ringvorlesung *Das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur* zurück, die wir im Wintersemester 2011/12 an der Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg durchgeführt haben. Vater des Unternehmens war ein Gespräch, bei dem wir entdeckten, dass wir beide gerade an Projekten im Bereich der *animal studies* arbeiteten. Das war uns nicht klar – Sprach- und Literaturwissenschaft gehen in der Forschung (leider) in der Regel getrennte Wege – und wir fragten uns, ob es in unserer Fakultät wohl noch andere gebe, über deren Interesse für das Tier in der Sprache, Literatur und Kultur wir ebenso wenig wussten. Miorita Ulrich, die Mutter des Unternehmens, die darum auch an erster Stelle als Herausgeberin steht, nahm das Fragen auf sich und von überall her wurde geantwortet, quer durch das Fächerspektrum der großen Fakultät, und aus den ersten Antworten sprossen weitere Fragen, die sich bis Duisburg-Essen und Regensburg erstreckten: Christoph Heyl und Jochen Petzold kamen, sprachen und schrieben; dafür sei ihnen besonders gedankt.

So wurde diese Bestandsaufnahme geboren, die wir nicht künstlich unter einen anderen gemeinsamen Nenner als den Gegenstand subsumieren wollten, sondern so präsentieren, wie sie ist: Bunt, vielfältig und in unseren Augen so – der Kalauer sei gestattet – tierisch anregend, dass weitere Taten sicher folgen werden. Das große Engagement, mit dem sich Kolleginnen und Kollegen der Anglistik, der Slavistik, der Romanistik, der Arabistik, der Judaistik, der Theologie, der Geschichte und nicht zuletzt der Kunstgeschichte dem Tier widmen, lässt schon jetzt weitere gemeinsame Unternehmen wie Tierkreiszeichen im Forschungshimmel erahnen, „Reelle und imaginäre Tiere in der Reiseliteratur“, „Tiere in Mythos und Märchen“... Die Zukunft wird es zeigen. Wir freuen uns hier über die Gegenwart und übereignen sie in Form dieses Bandes den geneigten Lesern... und Leserinnen, gute Lektüre wünschend.

Bamberg, im Juni 2013

Miorita Ulrich und Dina De Rentiiis



# Nicht nur zum Essen gedacht: Tiere im Visier der Geisteswissenschaften Einführung

Marco Kunz  
*Universität Lausanne*

„A quienes la inspiraron pero no la leerán“  
„Denen, die sie inspiriert haben, sie aber nicht lesen werden.“  
(Juan Goytisolo, *Makbara*)

Wenn Geisteswissenschaftler sich mit Tieren beschäftigen, dann tun sie das im Namen und mittels einer Eigenschaft, die Tieren gemeinhin abgesprochen wird, den Menschen aber angeblich erst zu einem solchen macht: Geist. Ob Tiere tatsächlich über einen solchen nicht verfügen, entzieht sich aber unserem Wissensvermögen, denn bisher haben wir noch keine Kommunikationsform gefunden, die es uns erlauben würde, mit Tieren auf eine Art zu „sprechen“, die es möglich machen würde, zu verstehen, was und wie sie „denken“. Also sprechen wir über Tiere und geben vor, an ihrer Stelle zu denken. Das beliebte literarische Verfahren, Tiere reden zu lassen, als fiktive Gestalten in Fabeln oder gar als Erzähler ganzer Romane, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich immer um menschliche Phantasien handelt, auch wenn sich ein Autor noch so bemüht, die Spuren des unvermeidlichen Anthropomorphismus zu verbergen. Es gelingt uns nur ansatzweise, uns geistig ins Tier zu versetzen, und gleichzeitig fürchten wir das emotionale und instinktive Tier in uns. Denn der biologischen Animalität des Menschen als Säugetier wirkt sein ethischer Anspruch auf eine weit über dem Tier stehende, ja, von diesem grundsätzlich verschiedene Humanität entgegen, die sich auszeichnet durch alles, was Tieren fehlt (oder zu fehlen scheint): Geist, Moral, Religion, Kunst, Kultur, Sprache. Also beinahe alles, was das Forschungsgebiet der Geisteswissenschaften ausmacht.

Dieses Dilemma soll uns aber nicht davon abhalten, das Tier in seiner ganzen Komplexität ins geisteswissenschaftliche Visier zu nehmen, denn das Verhältnis zwischen Mensch und Tier ist seit jeher von allerlei Wider-

sprüchen geprägt. Tiere erregen dem Menschen Gefallen und Ekel, Zuneigung und Hass, Begierde und Angst, sie sind ihm nützlich und schädlich, zahm oder gefährlich, Vorbild oder Alptraum. Der Mensch scheint Tiere zu brauchen, um zu wissen, wer er ist, doch gleichzeitig möchte er das offenbar gar nicht wirklich wissen. Um sich selbst zu erkennen, grenzt der Mensch sich vom Tier ab, will selbst keines sein, obwohl biologische Fakten ihn das Gegenteil lehren. Um seine beschränkte menschliche Natur zu überwinden, sehnt er sich seit Urzeiten danach, die Fähigkeiten zu besitzen, um die er die Tiere beneidet: stark zu sein wie ein Bär, schnell wie eine Gazelle, zu fliegen wie ein Vogel und zu tauchen wie ein Fisch. Durch Magie und Totemismus genauso wie durch die moderne Technik strebt der Mensch nach Überwindung seiner selbst, und tatsächlich ist es ihm gelungen, nicht zuletzt, indem er von Tieren lernte, sich soweit von seinem animalischen Naturzustand zu entfernen, dass wir es uns heute kaum mehr vorstellen können, wie es sich als Tier lebt, und noch viel weniger, wie Tiere uns sehen. Fiktionen schaffen da nicht wirklich Abhilfe, bescheren uns aber zumindest die Illusion der Empathie mit den Tieren und bestätigen zugleich unser Überlegenheitsgefühl, denn Fiktionen, Produkte des Geistes, halten wir ebenfalls für etwas genuin Menschliches.

Von Gleichberechtigung kann jedenfalls keine Rede sein: Der Mensch macht dem Tier gegenüber unerbittlich seinen Willen geltend, es sich zu unterwerfen, es zu beherrschen und seinen Bedürfnissen entsprechend zu benutzen, und begründet dies nicht nur durch den Verweis auf seine höhere Intelligenz, seinen *Geist*, sondern legitimiert sein anthropozentrisches Hegemoniepostulat auch durch religiös-ideologische und philosophisch-wissenschaftliche Diskurse, die den *Homo sapiens* über das Tier stellen, und zwar hauptsächlich, weil er erstens *Homo* und zweitens *sapiens* ist (d.h. ausschließlich von sich selbst so definiert wird). Menschlichkeit wird als ethisches Plus verstanden und Wissen als Macht und Recht, dieses Wissen gegen Wenigerwissende auszuüben. Die Tiere hat wie immer niemand gefragt, was sie von den ethischen Grundsätzen der Menschen halten, mit denen sie es in der Praxis zu tun bekommen, noch, was sie über uns wissen und von uns halten. Ob im Restaurant, im Labor, auf dem Bauernhof oder auch im Streichelzoo, fast immer ist es der Mensch, der dem Tier seinen Platz und seine Rolle zuweist, und fügt sich dieses

nicht, indem es bockt, flieht oder sich gar die Dreistigkeit erlaubt, den Menschen zu fressen statt sich gefügsam von ihm verspeisen zu lassen, entlädt sich die humane Entrüstung gegen das Tier gewaltsam, nicht selten auf eine Art, die *unmenschlich* oder *bestialisch* zu nennen des Menschen Verhalten beschönigt und das Tier verleumdet. Tierquälerei nämlich ist ein menschliches Privileg. Tierschutz allerdings auch.

Eine der wichtigsten Strategien des Menschen, seinen Dominanzanspruch gegenüber den Tieren geltend zu machen, besteht darin, sich diese durch Benennung und Systematisierung anzueignen und unterzuordnen. Im biblischen Schöpfungsmythos schafft Gott alles, was da krecht und fleucht, und führt darauf die Tiere zu Adam, damit dieser ihnen einen Namen gebe (Gen 2,19). Wenn man zur heute existierenden Vielfalt tierischer Lebensformen – allein Insekten wurden bisher über eine Million Spezies beschrieben – die Unzahl der ausgestorbenen Arten hinzurechnet, dürfte der erste Mensch eine ganze Weile mit der heiklen Frage der Namensgebung beschäftigt und wohl bis an die Grenzen seines kreativen Potentials gefordert gewesen sein. Es sei denn, die Sprache Adams war bei weitem nicht so perfekt wie gemeinhin angenommen, und begnügte sich schon damals, wie alle heutigen natürlichen Sprachen es tun, damit, zahlreiche unterschiedliche Arten unter einem einzigen Namen zusammenzufassen und noch mehr Varietäten gänzlich namenlos zu lassen oder sie unter einem vage beschreibenden (*Kriechtier*) oder wertenden (*Ungeziefer*) Überbegriff zusammenzufassen. Die Existenz vieler Namen für eine einzelne Art bzw. nur eines Namens für zahlreiche Arten ist eine sprachliche Realität, mit der wir normalerweise problemlos leben, denn für unseren Alltagsbedarf ist es unwesentlich, ob wir alle der weltweit etwa 6000 Marienkäferarten unterschiedslos *Marienkäfer* nennen oder sie, je nach Region, als *Jesuskäfer*, *Himmelstierchen*, *Öltierchen* oder mit einem andern der mehreren hundert deutschen Synonyme für diese kleinen Krabbeltierchen bezeichnen, ohne dass damit eine Differenzierung zwischen andersartigen Marienkäfern verbunden wäre. Erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verfügt die Naturwissenschaft dank Linnés Systematik über eine Nomenklatur, die es erlaubt, durch zweiteilige lateinische Namen jede einzelne Spezies eindeutig zu bezeichnen und gleichzeitig in eine Struktur einzuordnen. Der erste Name bezieht sich auf die Gattung, die zu einer Familie und diese zu einer Ordnung



gehört, und der zweite, das Adjektiv sozusagen, gibt die Spezies an, während ein dritter, fakultativer Namensteil, die Unterart spezifiziert. So meint z. B. *Coccinella septempunctata* einzig und allein den hierzulande meistbekanntesten Vertreter der *Coccinellidae*, nämlich den Siebenpunkt-Marienkäfer, oder *Motacilla alba* benennt das in Europa und Asien weitverbreitete Bachstelzchen aus der Familie der Stelzen und Pieper (*Motacillidae*), die ihrerseits der Ordnung der Sperlingsvögel (*Passeriformes*) angehören, und kann in mehrere regionale Unterarten eingeteilt (*Motacilla alba dukhunensis*, *Motacilla alba persica*, *Motacilla alba leucopsis*, usw.) sowie gleichzeitig klar von verwandten Arten, z.B. von der Madagaskarstelze *Motacilla flaviventris* oder der Japanstelze *Motacilla grandis*, abgegrenzt werden. Letzteres erfreut den klassifizierenden Eifer des Ornithologen sicherlich mehr als den Sprachwissenschaftler, der sich ausgerechnet am realsprachlichen Chaos der Synonyme ergötzt, die dem Naturkundler ein Dorn im Auge sind. So verdankt die Romanistik der graziösen *Motacilla alba* viele interessante Erkenntnisse, seit Rudolf Halligs bahnbrechende Studie *Die Benennungen der Bachstelze in den romanischen Sprachen und Mundarten* (Borna und Leipzig, 1933) den Grundstein für weitere Forschungen legte. Wovon allerdings bis heute mit Sicherheit nicht eine einzige Bachstelze Notiz genommen hat.

Seit Menschengedenken versucht die selbsternannte Krönung der Schöpfung den Launen derselben sprachlich Herr zu werden und sieht sich doch immer aufs Neue überwältigt von der Mannigfaltigkeit der natürlichen Formen. Ab dem 15. Jahrhundert stieg durch die europäischen Entdeckungsfahrten die Kenntnis exotischer, oft als bizarr empfundener Tierarten, die bald in privaten, später auch öffentlich zugänglichen Kuriositätenkabinetten ausgestellt wurden und die Phantasie des Publikums anregten, nicht zuletzt auch dank Legenden, geschickt gefälschter Präparate und Resten ausgestorbener Spezies. Wie Christoph Heyl in seinem Aufsatz über das Heimischwerden bizarrer Tiere in der englischen Literatur zeigt, entstanden derartige Sammlungen in England besonders früh und erfreuten sich beachtlicher Beliebtheit, was sich nicht zuletzt in der literarischen Fauna Großbritanniens niederschlug. Während nämlich die Naturwissenschaftler unermüdlich damit beschäftigt waren, die existierenden Tierarten zu beschreiben und zu klassifizieren, entwickelte sich parallel dazu eine literarische Zoologie, die genau umgekehrt vorgeht,

nicht nach dem Prinzip Adams, der von Gott geschaffene Tiere benennt (Es ist, also soll es X heißen), sondern indem durch Wortschöpfung die Existenz eines animalischen Referenten geradezu postuliert wird (Es heißt X, also soll es sein), dessen imaginäre Konkretisierung dem Leser überlassen wird. „What’s in a name?“, fragt man sich da mit Shakespeare, doch geht es nicht mehr um die perfekte Adäquation zwischen einem vor-sprachlichen Ding und dem Wort, das es bezeichnet („that which we call a rose/ by any other name would smell as sweet“: *Romeo and Juliet*, II, 2), sondern um die Vorstellungen, die wir mit dem Namen eines völlig fiktiven Tiers assoziieren, dessen Beschreibung uns vorenthalten wird, damit das Wort in uns sein ganzes Bedeutungsspektrum entfalten kann und wir, gereizt durch des Dichters Neologismus, selbst an der Schöpfung dieser neuen Spezies mitarbeiten, heiße sie nun *Woozle* oder *Heffalump*, wie in Milnes’ *Winnie-the-Pooh*, *Bandersnatch*, *Tove* oder *Borogove*, wie in Lewis Carrolls Nonsense-Gedichten, *Yawfle* oder *Boggerslosh*, wie in Edward Goreys Buch *The Utter Zoo*. Je weniger der Text uns über diese Tiere mitteilt, bemerkt Christoph Heyl treffend, desto effektvoller fordern sie unsere Phantasie heraus. Je weniger wir über sie „wissen“, desto offener ist der Freiraum unserer Imagination, diese Wesen zu denken.

Die jahrtausendlang unangefochtene religiöse Legitimierung der menschlichen Vorrangstellung gegenüber dem Tier geriet, soweit sie sich auf die alttestamentarische Schöpfungsgeschichte berief, durch Darwins Evolutionstheorie in einen argen Beweisnotstand und wurde zunehmend inkompatibel mit wissenschaftlicher Erkenntnis. Dies hat aber grundsätzlich nichts daran geändert, dass sich der *Homo sapiens* auch heute noch mehrheitlich als das intelligenteste, mächtigste, edelste, schützenswerteste und überhaupt wichtigste Lebewesen unseres Planeten betrachtet und seinen Interessen die gesamte Tier- und Pflanzenwelt unterordnet; freilich nicht mehr als Krönung eines Schöpfungsaktes, der am Anfang der Welt stand, doch immerhin als höchste Form eines Evolutionsprozesses, der Millionen von „niedereren“ Lebensformen hervorgebracht hat, bevor er im Menschen gipfelte. Jochen Petzolds Beitrag zu diesem Band untersucht die Rezeption von Darwins provokativen – und heute im Wesentlichen unbestrittenen – Thesen über den Ursprung der Arten im historischen Kontext einer regelrechten Gorilla-Manie, die fast zeitgleich in Großbritannien ausgebrochen war. Darwins *On the Origin of Species* (1859)

erschien, als in England ein hitziger Expertenstreit tobte zwischen den Vertretern einer grundlegenden Verschiedenheit von Mensch und Primaten auf der einen Seite, und auf der anderen den Anhängern einer Verwandtschaft, die zwar die wissenschaftlich seriöseren Argumente ins Feld führten, von ihren Widersachern aber aus religiösen Gründen und in Verteidigung der Sonderstellung des Menschen abgelehnt und unter anderem dadurch lächerlich gemacht wurden, dass mittels Trivialisierung und Verfälschung der darwinschen Theorie aus der Hypothese entwicklungs-geschichtlicher Gemeinsamkeiten die Behauptung einer direkten Abstammung des Menschen vom Affen gemacht wurde. Vor allem das Interesse an den wenige Jahre davor entdeckten Gorillas stieg enorm, seit 1861 Paul Du Chaillu erstmals in London ausgestopfte Exemplare dieser größten Menschenaffenart ausstellte und einen abenteuerlichen Bericht über seine Reisen ins Innere Afrikas veröffentlichte, dessen Widerspiegelung in der viktorianischen Kinder- und Jugendliteratur Petzold kenntnisreich dokumentiert und einer kritischen Besprechung unterzieht. Dabei wird die Ambiguität der popularisierten Darwinrezeption deutlich: Durch maßlose Übertreibung (die bloße Verwandtschaft zwischen Mensch und Affe wird zu Gleichartigkeit) und andere satirische Verfahren versuchten die Autoren der untersuchten Texte einerseits, Darwins Evolutionstheorie den jungen Lesern als absurd darzustellen, andererseits ließen sie aber durchaus die Idee einer historischen Entwicklung der Arten gelten, wenn sie die Menschheit in höhere und niederere Rassen einteilten und die Schwarzen in die Nähe der Primaten rückten, womit den Interessen des weltlichen Empires und der Kirche gleichzeitig gedient war. Der Kampf gegen die dem Darwinismus vorgeworfene „Vertierung“ des Menschen hatte nämlich eine Kehrseite, die seinen Anspruch, den Menschen klar vom Tier abzugrenzen, unterlief, wodurch eine traurige ethische Inkonsistenz aufgedeckt wird: die rassistische Animalisierung der unterworfenen Einwohner der kolonialisierten Kontinente.

Den Andern – den Feind, den Untergebenen, den Schwächeren, usw. – als Tier zu bezeichnen ist eine verbreitete menschliche Diskriminierungsstrategie, die sich leider nicht immer auf sprachliche Verunglimpfung beschränkt, sondern manchmal die Vorstufe zur physischen Vernichtung darstellt (so z.B. die Ungeziefermetaphorik der Nazis gegenüber

den Juden). Ausgehend von solchen tierischen Benennungen (und bildlichen Darstellungen) menschlicher Kollektive (Russland als Bär) oder Individuen (Putin als Laus) bietet der Sprachwissenschaftler Sebastian Kempgen einen witzigen Überblick über die verschiedenen Arten, wie sich in den slavischen Sprachen Tiernamen auf allerlei Nicht-Animalisches beziehen, wobei der Sinnverschiebung in den meisten Fällen Charakteristika oder (sowohl positive als auch negative) Wertschätzungen der jeweiligen Spezies zugrundeliegen. Wer politische Gegner als Ratten oder Hunde diffamiert, stellt sie als Schädlinge bzw. dem Menschen untergeordnete Rudeltiere dar, die man vielleicht gerne mit Gift oder Schlägen maßregeln oder vernichten würde. Nennt sich jemand aber Löwe (*Leo*, *Lev*), trägt ein Ort einen Adler im Toponym (*Orel*), tauft sich ein Sportverein Falke (*Sokol*), dann tun sie das natürlich, um selbst an den herausragenden Eigenschaften der besagten Tiere teilzuhaben. Wäre es verwegen, hier von einer Art sprachlichem Totemismus zu sprechen? Mit zahlreichen Beispielen belegt Kempgen die Kreativität der slavischen Sprachen bei der Verwendung von Zoonymen, insbesondere deren Beliebtheit, als Wörter ebenso wie als Illustrationen, in Fibeln zum Erlernen des Lesens und Schreibens, wodurch Tiere paradoxerweise sogar in einem Bereich effizient eingesetzt werden, in dem wir Menschen, ausnahmsweise wohl zurecht, eine genuin humane Fähigkeit sehen, die bisher bei keiner bekannten Tierart beobachtet wurde.

Wenn es ihm nicht materiell nützt, ästhetisch Gefallen bereitet oder symbolisch Sinn stiftet, ist das Tier dem Menschen meist entweder gleichgültig oder aber als Verkörperung des Schädlichen und des Bösen verhasst. Die diabolischen Bestien, die in der *Offenbarung des Heiligen Johannes* im Gefolge des Antichristen auftreten, werden vom wahren Messias besiegt und in einen Schwefelsee geworfen. Damit teilen diese Phantasiewesen das Schicksal zahlloser Tiere, die der Mensch vernichtet, weil er sie mit negativen Werten belegt, während dagegen nur einige wenige auserwählte Spezies seine Gunst genießen. So das Pferd, auf dem der Reiter der Apokalypse zum Vernichtungsritt gegen die Anbeter der teuflischen Götzentiere galoppiert, ein Motiv, das auf die russischen Symbolisten eine außerordentliche Faszination ausübte und mit Vorliebe in endzeitlichen Visionen der modernen Großstadt eingesetzt wurde, was Elisabeth von Erdmann durch subtile Interpretationen mehrerer Gedichte, vor

allem des lyrischen Poems *Das fahle Pferd* aus der Feder Valerij Brjusovs, nachweist.

Gegenüber der bedrohlichen Bedeutungsschwere dieser apokalyptischen Fauna flattert *Il passero solitario* erleichternd balastfrei durch Leopardis berühmtes Gedicht, „als ein realer Vogel [...] – nicht als symbolträchtiges, mythisches oder historisches Tier, nicht als (sprechendes) Fabeltier, sondern als einfaches, in einem gänzlich alltäglichen, ländlichen Frühling eingebettetes Vögelchen“, wie Dina De Rentiis zu Beginn ihres Aufsatzes feststellt. Allerdings ist das nur auf den ersten Blick so, denn seine metapoetologische Dimension als literarische Verkörperung des zurückgezogen, fern aller Vergnügungen lebenden lyrischen Ichs wird dem Vogel zum Verhängnis, sodass er am Ende, „im intertextuellen Netz gefangen, eines literarischen Todes“ stirbt. Immer dicht in unmittelbarer Textnähe bleibend, argumentiert De Rentiis schlüssig, dass, auch wenn sich Leopardi eindeutig in den Vogel projiziert, dieser nicht ausschließlich mit einem Dichter zu identifizieren sei, sondern sich jeder Leser in ihm erkennen könne, sofern seine Erfahrung und Weltsicht dem im Gedicht zum Ausdruck kommenden Pessimismus eines von Liebe und Leben getrennten Individuums entsprechen. Das Verhältnis des Poeten zum Singvogel erweist sich demnach als keineswegs so harmonisch, wie man anfangs hätte denken können, und von einer erfüllenden Identifikation des Ichs mit dem „passero“ kann nicht die Rede sein, denn je mehr es diesem gleicht, desto mehr entfremdet es sich seiner menschlichen Natur als soziales Wesen. Der Mensch wird nicht eins mit dem seine Situation allegorisierenden Tier, sondern dieses erweist sich als „Kristallisationspunkt seiner fundamentalen Alterität“, bedeutet ihm den unüberwindbaren Graben zwischen Literatur und Leben.

Eine Methode, die Unberechenbarkeit von Tieren unter Kontrolle zu bringen und sie leichter beherrschbar zu machen, ist das Zähmen, welches in fortgeschrittenem Stadium zur Dressur wird. Man bringt den Tieren bei, auf menschlichen Befehl Dinge zu tun, die meist ihrem natürlichen Verhalten zuwiderlaufen, z.B. im Zirkus, wo sich das Hauptinteresse des Publikums auf sie zu richten pflegt – auch wenn der eigentliche Protagonist wohl eher der Dompteur ist, was die Zuschauer aber in der Regel erst so sehen, wenn ihn die Tiger fressen, statt ihm zu gehorchen –,

oder im Theater, wo Tiere, wenn überhaupt, wegen ihrer geringen Zuverlässigkeit und ihrer eingeschränkten Sprechfähigkeit – selbst Papageien sollten den Schnabel halten, wenn gerade eine Arie gesungen wird – nur in Nebenrollen eingesetzt werden, die ihnen entweder ein Autor zuschreibt oder ein Regisseur zumutet. Was macht der Hund in *Elektra*?, fragt Albert Gier völlig zurecht und berichtet von zahlreichen, nicht immer geglückten Einsätzen lebender Tiere auf der Opernbühne. Diese spielen nämlich nie eine Rolle, sondern agieren immer, ob dressiert oder nicht, als sie selbst, weshalb ihnen das Theater völlig wesensfremd bleiben muss; doch gerade durch diesen Widerspruch, dieses „Aus-der-Rolle-fallen“, verweigern sie dem Menschen die Gefolgschaft, unterlaufen sie den Versuch, sie als Schauspieler einzusetzen und damit in gewissem Sinne zu vermenschlichen, werden zum Störfaktor und erhalten ihre Daseinsberechtigung im Theater – so schließt Gier – gerade dadurch, dass sie durch ihre vermeintlichen Fehlleistungen auf der Bühne „die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Artefaktcharakter, das Gemachtsein der Oper oder des Dramas“ lenken.

Erfüllen Tiere die ihnen zuge dachte Rolle nicht, so entfacht dies des Menschen Zorn. Weigert sich z.B. ein störrischer Esel weiterzugehen, dann setzt es oft Prügel, um ihn gefügig zu machen. Manchem Eseltreiber wäre aber besser geraten, er würde sich über die Gründe der tierischen Sturheit Gedanken machen und diese nicht als Symptom von Dummheit und Ungehorsam, sondern als Botschaft zu interpretieren versuchen, die ihm das Tier nicht mit Worten übermitteln kann: also bockt es, bis es verstanden wird. Das Judentum hat in seinen biblischen Texten und Kommentaren zu denselben eine erstaunliche Wertschätzung eselhafter Sturheit entwickelt und assoziiert diese mehrheitlich mit positiven Konnotationen, wie Susanne Talabardon anhand zahlreicher Passagen der hebräischen Bibel und deren Exegese sowie mit Eselsgeschichten aus der rabbinischen Erzählliteratur belegt. Anscheinend harmlose Lasttiere, „besitzen Esel ein offenbar untrügliches Gespür für Schwellensituationen“, und wo sie im Text auftauchen, signalisieren sie dem Leser, dass das erzählte Ereignis weit bedeutensamer ist, als es den Anschein macht, dass ein Wendepunkt erreicht wurde, etwas äußerst Wichtiges bevorsteht: die Krönung eines Königs, die Erscheinung eines Engels, die Ankunft des Messias, usw. So entpuppen sich die Esel in der jüdischen Tradition als

Indikatoren für himmlisches Geschehen und gleichzeitig als tierische Markierungen relevanter Textstellen, deren Deutung eine besondere hermeneutische Subtilität erfordert.

Auch der islamische Gelehrte al-Ġāḥiẓ, dem der Aufsatz von Lale Behzadi gewidmet ist, deutete Tiere als Sinnträger, die er als Beweis einer göttlichen Schöpfung und Weltordnung interpretierte; allerdings war der Text, den er kommentierte, nicht eine heilige Schrift, sondern die Natur selbst. Sein *Kitāb al-Ḥayawān* (Buch der Lebewesen), eine Art arabische Enzyklopädie des 9. Jahrhunderts, bietet ein Sammelsurium von Kenntnissen, Überlegungen, Anekdoten rund um das Leben, wobei häufig tierische Beispiele menschliches Verhalten illustrieren und erklären: Hund und Hahn unterscheiden sich analog zu ihren Haltern, und selbst Mücken und Fliegen sind dem Menschen, der sie mit offenem Verstand beobachtet, nicht einfach bloß lästig, sondern äußerst lehrreich in verschiedensten Lebenslagen. Al-Ġāḥiẓ bemühte sich, Tiere im Rahmen der Unermesslichkeit der göttlichen Schöpfung zu verstehen und zu ordnen, mit den begrenzten Mitteln menschlicher Intelligenz, aber ohne die anthropozentrische Überheblichkeit, die alle Lebewesen missachtet, die für den Menschen keinen ersichtlichen Zweck erfüllen: „Hüte dich also, eine Tiergattung wegen einer Unschönheit der Art und wegen einer Disharmonie der Beschaffenheit schlecht zu beurteilen, nur weil sie dem Auge hässlich erscheint und von geringem Vorteil und Nutzen ist“, mahnt er seine Leser. Denn die Aufgabe des Menschen besteht darin, die Schöpfung zu erkennen, die Welt zu lesen, d.h. den von Gott den Lebewesen eingeschriebenen Sinn zu entziffern, was dem Wissbegierigen sehr viel Bescheidenheit abverlangt, denn es darf ihm nicht darum gehen, die Fauna beherrschen zu wollen, sondern von ihr zu lernen und so seinen Ort im Kosmos zu finden.

Wesentlich enger noch waren die Beziehungen zwischen Tieren und Gottheiten in der Religion des alten Ägypten, so eng, dass die Ägypter von Griechen und Römern verspottet und von Juden und Christen kritisiert wurden, weil sie angeblich Kobras, Krokodile, Aale und sogar Mistkäfer als Götter verehrten. Gegen diese irrtümliche Gleichsetzung der ägyptischen Tiergottwesen mit eigentlichen Göttern erhebt Joachim Kügler Einspruch, denn weder entsprachen die bildlichen Darstellungen von Tieren und tierähnlichen Gestalten in Tempeln und auf Kultgegenständen dem

„wirklichen“ Erscheinungsbild der Götter, noch war das Tier an sich Objekt einer Vergottung. Vielmehr handelte es sich nur um Eigenschaften und symbolische Bedeutungen der entsprechenden Tierarten, die mit bestimmten Gottheiten assoziiert und deshalb in Tierform verbildlicht wurden, und die leibhaftig in Rituale eingebundenen Tiere stellten keine Vergöttlichung, sondern lediglich ein Inkorporationsangebot dar, d.h. die Gottheit wurde „*durch* das Tier und – temporär – *in* ihm verehrt“, nie aber als mit diesem identisch betrachtet. Dass im Grunde derartige Verfahren auch dem Christentum keineswegs fremd sind, argumentiert Kügler, unter Wahrung aller Unterschiede, mit Verweis auf Sprachbilder, die auch in der Ikonographie Ausdruck gefunden haben, wie Gottes schützende Flügel, das Lamm Gottes, der Heilige Geist als Taube, usw. Was ihn zum Schluss führt, dass weder Ägypter noch Christen Tiere anbet(et)en, sondern dass es in beiden Fällen darum ging bzw. geht, „Geschöpfliches zur Gegenwärtigung des Göttlichen rituell zu funktionalisieren“.

Eine andere, völlig profane Verehrung genießen Tierbilder in Kunstmuseen und -galerien. Allerdings dauerte es lange, bis sich das Tier als selbständiges Motiv emanzipierte: Wolfgang Brassat zeichnet in einem kurzen geschichtlichen Überblick die Entwicklung nach, wie sich das Tier allmählich von seiner Vereinnahmung durch die Theologie befreite, als die Herrscher begannen, ihre Lieblingspferde und -hunde porträtieren zu lassen und auch das zahlungskräftige Bürgertum sich immer mehr an Markt- und Küchenszenen und den sich seit dem 16. Jahrhundert entwickelnden Tierstilleben erfreute. Doch Brassats Hauptinteresse gilt dem französischen Maler und Revolutionär Gustave Courbet, der mit großformatigen, realistischen Darstellungen von Bauern und Tagelöhnern Furore gemacht hatte und seine sozialistischen Überzeugungen auch in der Malerei zum Ausdruck brachte, für den Broterwerb aber gezwungen war, den Kunstmarkt mit wesentlich lukrativeren Jagdszenen zu beliefern, wobei das gehetzte Tier immer mehr ins Zentrum rückte, bis er es schließlich, sei es als Hirsch oder Forelle, zur Verkörperung seines eigenen Schicksals als verfolgter und exilierter Künstler machte.

Wie man es auch dreht, die Identifikation des Menschen mit dem Tier erweist sich immer als problematisch und schlägt nicht selten ins Gegenteil des Intendierten um. Nimmt man zum Beispiel die lateinische Sen-



tenz *Homo homini lupus*, so meinte sie ursprünglich zweifellos nichts anderes, als dass der Mensch oft seine Mitmenschen so grausam behandelt, als wäre er eine Bestie, ein Wolf (oder gar ein *Werwolf*?): *homo* bezieht sich auf den Täter, *homini* auf das Opfer, und der *lupus* wird mit dem ersten gleichgesetzt (genauso wie im *Werwolf* der tierische Teil für die brutalen Taten des Ungeheuers verantwortlich gemacht wird). Von der Antike bis ins beginnende 20. Jahrhundert hätte wohl kaum jemand daran gezweifelt, dass der Wolf in diesem Satz das Böse verkörpert und der Mensch ihm leider allzu oft gleicht, weil er mehr „tierisch“ als „menschlich“ handelt, und der dem *homo* und dem *lupus* gemeinsame Nominativ verstärkt den Eindruck, dass sie die aktiven Subjekte des verblosen Satzes, nicht die passiv Erleidenden sind. Bedenkt man aber, wie der Mensch den Wolf verteufelt, systematisch verfolgt und in vielen Ländern vollständig ausgerottet hat, fragt man sich, wer hier eigentlich das Monster ist, der Mensch oder das Tier, und es zeigt sich, dass der Satz sich, aller Tradition zum Trotz, auch umgekehrt interpretieren lässt, nämlich dass Menschen andere Menschen misshandeln, genauso wie sie es mit Tieren zu tun pflegen: In dieser unorthodoxen Lesart bezeichnet *homo* das wie ein Wolf von anderen Menschen erbarmungslos gejagte und ermordete Opfer, d.h. der Mensch ist dem Menschen ein Wolf, weil er von ihm wie ein Wolf gehasst, gehetzt und vernichtet wird. Das einst eindeutig negativ konnotierte Wolfsbild ist heute ambivalent geworden: In den Zeiten des Artenschutzes ist der böse Wolf vielen Menschen zu einer guten, schützenswerten Spezies geworden, während der Glaube an eine grundsätzlich gute – und damit dem Tier überlegene – menschliche Natur tief erschüttert wurde.

Das Wolfsbild, das Heiko Hiltmann in der norrönen, d.h. altwestnordischen (also altisländischen und altnorwegischen) Literatur angetroffen hat, entspricht im großen Ganzen der pandemischen WolfspHobie des übrigen Europas: Wölfe als mordende Bestien, Leichenfresser auf Schlachtfeldern, apokalyptische Ungeheuer. Da der Wolf auch im hohen Norden gemeinhin als Verkörperung des Bösen galt, wurden besonders abscheuliche Verbrechen als „wölfisch“ bezeichnet, und eine altisländische Gesetzessammlung legte fest, dass ein Mörder wie ein Wolf gehandelt habe und deshalb auch wie ein solcher behandelt, d.h. vertrieben und gejagt werden sollte, „so weit hin wie Menschen Wölfe nur jagen können“

(*homo homini lupus* also, hier als Formel der Gerechtigkeit, Rechtssprechung und –vollstreckung verstanden). Eine persönlichkeitsstiftende Funktion des Wolfes ortet Hiltmann in den Tierkriegergestalten der Sagas, den wie Raubtiere kämpfenden *Berserkern* (i.e. Bärenfellkrieger) und *úlfrheðnar*, den Wolfshautkriegerern, deren Verhaltensweise mit der wilder Tiere verglichen wird. Exzessive Grausamkeit, Vertierung, Kontrollverlust über die eigene Menschlichkeit, Sünd- und Boshaftigkeit sind die wenig überraschenden negativen Eigenschaften dieser Tierkrieger. Allerdings – und dadurch unterscheiden sich die altwestnordischen Epen vom Rest Europas – können diese Kämpfer durchaus auch positive Ideale verkörpern, so etwa als Elitetruppen und Helden, die alles daran setzen, ihr Land und ihre Freiheit zu verteidigen, wobei ihnen wölfische Tugenden wie Stärke, Mut und Unbeugsamkeit zugutekommen. Die Erklärungshypothese, die Hiltmann für diesen Sonderfall bereit hält, ist überzeugend, soll an dieser Stelle aber nicht verraten werden.

Abgeschlossen wird der vorliegende Band von Miorita Ulrichs alphabetisch geordnetem Essay über die mannigfaltigen Arten, auf die Tiere die Sprachwissenschaft herausfordern bzw. als Beispiele zur Illustration sprachlicher Phänomene oder linguistischer Theorien und Methoden angeführt werden können, vom sprachwissenschaftlichen Feminismus über Sprachgeographie bis hin zur marginalen Semantik und dem Problem der vom Aussterben bedrohten oder bereits ausgestorbenen Sprachen. Sogar der Verwendung von Tiernamen als Titel satirischer Zeitschriften widmet sie einen Abschnitt, was nur auf den ersten Blick zu verwundern vermag, denn denkt man ein wenig darüber nach, wird leicht ersichtlich, dass sich für die humoristische Verzerrung der Satire die verschobene, exzentrische Perspektive des Tieres ganz besonders eignet, weil es Dinge und Verhaltensweise wahrnimmt, die die Menschen nicht mehr sehen oder sehen wollen, und sie frei von menschlichen Vorurteilen und Tabus – und mit der animalischen Unverschämtheit z.B. einer schnatternden Ente – beurteilt.

Miorita Ulrichs Aufsatz liefert uns die Stichwörter, die es erlauben, die vorangegangenen Beiträge noch einmal vor unserem geistigen Auge Revue passieren zu lassen. Die Frage, wie Tiere sprachlich zu benennen sind, beinhaltet natürlich auch das Problem der geschlechtsspezifischen Unterscheidung, das für den Menschen vor allem dann relevant ist, wenn

es sich um Nutz- oder Haustiere handelt, wie z.B. Esel und Eselinnen – besonders den weiblichen Exemplaren attestiert Susanne Talabardon, sie hätten dem Menschen Wichtiges mitzuteilen, wenn dieser nur auf sie hören würde – oder Kater und Katze, die im Titel des serbischen Kultfilms *Schwarze Katze, weißer Kater* von Emir Kusturica nicht immer korrekt differenzierend übersetzt wurden, wie Sebastian Kempgen moniert. Das Verwenden von Tiernamen und -bildern in ABC-Büchern und Merkversen (siehe dazu auch Kempgens Beispiele aus dem slavischen Sprachraum) ist wohl auch deshalb effizient, weil Kinder in der Regel eine besondere Freude an Tieren haben und sich ein A oder L besser – oder zumindest mit mehr Spass – einprägen, wenn sie sich dazu einen Affen oder Löwen vorstellen. Das Thema der Komposita lässt uns an die vermeintlichen Mischwesen der ägyptischen Götterwelt denken, z. B. den „Schakalmenschen“ Anubis oder den „Sonnenpavian“ Thot (siehe dazu Joachim Küglers Aufsatz), oder auch an die Wolfskrieger der nordischen Epik, von denen uns Heiko Hiltmann berichtet, und die zahlreichen Sprachtierschöpfungen Christian Morgensterns inspirieren unsere Vorstellungskraft auf eine ähnliche Weise, wie es die Phantasietiere der englischen Literatur tun, die Christoph Heyl uns präsentiert (allerdings darf bezweifelt werden, dass Dina De Rentii die Neuschöpfung *Ochsenspatz* als angemessene Übersetzung für Leopardis „passero solitario“ würde gelten lassen). Die Entdeckung der Familienbande zwischen dem indischen Sanskrit und der Mehrheit der europäischen Sprachen hatte für die Sprachforschung ähnlich revolutionäre Folgen wie Darwins Evolutionstheorie für die Biologie, deren verballhornende Rezeption in der viktorianischen Kinderliteratur Jochen Petzold untersucht, und das Aussterben oder Überleben einer Sprache kann man, darwinistisch argumentierend, als den Triumph des Stärkeren erklären, der sich gegen den Schwächeren durchsetzt und ihn schließlich ganz verdrängt. Intertextualität ist eine Dimension, die in kaum einem literarischen Text oder – bei Erweiterung des Textbegriffs auch auf nichtsprachliche semiotische Geflechte – Gemälde fehlt: Elisabeth von Erdmann zeigt das eindrucklich, indem sie die apokalyptischen Reiter auf ihrem Ritt durch den russischen Symbolismus verfolgt, während Wolfgang Brassat wohl zurecht vermutet, dass Courbet seine Hirsche und Forellen nicht nur nach der Natur pinselte, sondern beim Malen mehr als einen flüchtigen Blick auf Gemälde von Landseer,

Chardin oder Goya warf und vielleicht sogar ein Lied von Schubert dazu trällerte. Und schließlich muss man kein unbegrenztes Gedächtnis wie Funes in Jorge Luis Borges' Erzählung haben, um sich an jenen Hund zu erinnern, der laut Albert Gier in einer *Elektra*-Inszenierung den Geier fraß, und man darf ihn getrost weiterhin ganz einfach *Hund* nennen und sich die Mühe sparen, den Gesetzen der Sprachökonomie zum Trotz ein neues Wort zu schaffen, das nichts anderes bedeutet als „Hund, der gleich bei der ersten Probe einer *Elektra*-Inszenierung den Geier fraß“ (Übrigens: Was macht der Geier in *Elektra*?). Dass aber der Hund keineswegs so unkompliziert ist, wie es sein vierbuchstabiger Name scheinen lässt, sondern zu Ausführungen von schier enzyklopädischen Dimensionen anregen kann, beweist der uns von Lale Behzadi vorgestellte arabische Universalgelehrte al-Ġāhiz, indem er in Kapiteln über z. B. „Die Erfahrung der Hunde auf der Jagd“, „Was Hunde gut können, Menschen aber nicht“ oder „Was Hähnebesitzer über Hundebesitzer sagen“, allerlei Wissenswertes und Kurioses berichtet über den angeblich besten Freund des Menschen.

Die zwölf Aufsätze in diesem Band zeigen, auf welch vielfältige Weise Tiere zum Thema für Literatur-, Sprach-, Religions-, Geschichts-, Kunst- und Kulturwissenschaften werden können. Sie erinnern uns aber auch daran, dass wir Menschen uns wesentlich mehr für die Tiere interessieren als diese sich für uns. Denn die Tiere könnten problemlos ohne uns Menschen leben, abgesehen vielleicht von einigen Parasiten, die sich auf menschliche Wirte spezialisiert haben; wir Menschen aber sind – auch wenn Veganer das anders sehen mögen – auf vielerlei Weise auf Tiere angewiesen, als Lieferanten von Fleisch, Milch, Fell, Leder, Federn, Horn, Fett, Eiern und vielem mehr, wir verwenden sie für wissenschaftliche Versuche, als Lastenträger oder Postboten, zum Suchen von Verschütteten bei Katastrophen, usw. Als Konsumenten verbrauchen wir sie buchstäblich, als Forscher bemühen wir uns, sie in ihrem Habitat aufzuspüren und mehr über sie zu erfahren. Selbst bei einem Spaziergang in der Natur spähen wir ständig nach ihnen, und es entzückt uns, ein Reh ins Dickicht entfliehen oder einen Hasen in die nahe Hecke hoppeln zu sehen. Die Tiere aber entziehen sich meist unseren Blicken, solange sie es können, und sie tun gut daran, denn bei näherem Kontakt blüht ihnen oft Übles. Allerdings mehr von Jägern, Metzgern, Opferpriestern oder Laboranten

Marco Kunz

als von Dichtern, Malern und Geisteswissenschaftlern, die sich mit den Mitteln der Sprache und der bildenden Kunst über Tiere ausdrücken, Mittel, die diesen völlig fremd, aber zum Glück meistens nicht schädlich sind. Weshalb ich meine Einführung, in Anlehnung an Juan Goytisolo, denen widme, die sie – und mit ihr dieses ganze Buch – inspiriert haben, sie aber bestimmt nie lesen werden: den Tieren.





Rotkehl-Hüttensänger (*Sialia sialis*), aus De Kay J. E.: Zoology of  
New York, part II Birds. New York 1844.

**Teil I**  
**Aus der Vogelperspektive**





# **Barometz, Dodo, Jubjub, Heffalump: Vom Heimischwerden bizarrer Tiere in der englischen Literatur**

Christoph Heyl  
*Anglistik, Universität Duisburg-Essen*

## ***Einleitung***

Unter den beliebtesten englischen Büchern der letzten zwei Jahrhunderte sind nicht wenige, in denen eigenartige, extrem eigenartige oder gar vollkommen bizarre Tiere vorkommen. Beginnt man, sich genauer mit der Materie zu beschäftigen, so findet man immer mehr Beispiele, und es drängt sich zunehmend der Eindruck auf, dass die englische Literatur ab dem 19. Jahrhundert zu einem bevorzugten Tummelplatz solcher Kreaturen wurde. Offensichtlich fand und findet die Leserschaft Gefallen an tierischen Charakteren; ihre Präsenz scheint zur Popularität vieler Bücher beizutragen.

Im Folgenden sollen zunächst einige charakteristische Beispiele vorgestellt werden, um einen Eindruck von der oft mysteriösen Menagerie zu vermitteln, die sich in englischen Texten findet. Die Frage nach der Beschaffenheit der dort vorkommenden Tiere verbindet sich dabei mit der Frage danach, was die besondere Anziehungskraft dieser Geschöpfe ausmacht, warum und auf welche Weise sie die Phantasie des Lesepublikums ansprechen und stimulieren. Daran schließt sich eine Erkundung der Ursprünge und der Vorgeschichte dieses Phänomens an. Gibt es so etwas wie eine Herkunft dieser Tiere? Woher kommen sie, und wie gelangten sie in die englische Literatur? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, wird es nötig sein, sich auf eine Zeitreise ins sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert zu begeben.

## ***Auf der Jagd mit Pooh und Piglet***

Mein erstes Beispiel für einen von merkwürdigen Tieren bevölkerten Text ist ein Klassiker der englischen Kinderliteratur, der, in viele Sprachen übersetzt, Verbreitung weit über die anglophone Welt hinaus gefunden

hat: A. A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926).<sup>1</sup> Ich möchte eine der vielen unvergeßlichen Szenen aus diesem Buch herausgreifen, nämlich die Jagd nach dem Woozle. Winnie the Pooh und sein Freund, ein (Plüsch-)schwein namens Piglet, machen sich an einem Wintertag auf, um eben dieses Woozle zu fangen. Bemerkenswerterweise haben dabei Pooh und Piglet ebensowenig wie die Leserinnen und Leser dieses Textes irgendeine Ahnung davon, was für ein Tier das Woozle wohl sein mag. Das hindert sie freilich nicht daran, sich ausgiebig mit diesem rätselhaften Wesen zu beschäftigen:<sup>2</sup>

„Hallo!“ said Piglet, „what are you doing?“  
„Hunting“, said Pooh.  
„Hunting what?“  
„Tracking something“, said Winnie-the-Pooh very mysteriously.  
„Tracking what?“ said Piglet, coming closer.  
„That’s just what I ask myself, What?“  
„I shall have to wait until I catch up with it“, said  
Winnie-the-Pooh. „Now, look there.“ He pointed to the ground in front of him.  
„What do you see there?“  
„Tracks“, said Piglet, „Paw-marks.“ He gave a little squeak of excitement. „Oh,  
Pooh! Do you think it’s a – A Woozle?“  
„It may be“, said Pooh.

Alles, was wir über dieses Tier wissen, alles, was wir von ihm greifen können, ist sein bloßer Name, von dem man nicht sagen kann, ob er nicht einfach ad hoc herbeimprovisiert wurde. Nun steht dieser Name aber im Raum und übt seine Wirkung aus. Das ungesehene Woozle heizt die Phantasie der Leser genauso an wie die von Pooh und Piglet. Die beiden laufen – wohlgermerkt im Kreis – durch den verschneiten Wald. Dabei stoßen sie bald auf ihre eigenen Spuren, die sie in ihrem Jagdfieber sofort als die Spuren des ungesehenen Woozle deuten. Dies macht die Sache immer mysteriöser, denn jedes Mal, wenn sie einmal mehr im Kreis gelaufen sind, finden sie auch mehr Spuren vor, die sie verfolgen können. Das Woozle scheint nach und nach nicht mehr alleine, sondern als Teil einer unheimlichen Herde von Artgenossen unterwegs zu sein. Mit *einem*

<sup>1</sup> A. A. Milne, *Winnie-the-Pooh. With Decorations by E. H. Shepard* (London: Methuen, 1995, Erstpublikation: 1926).

<sup>2</sup> Ebd. 32.

Woozle kann man vielleicht noch zurande kommen, aber die Vorstellung einer Vielzahl dieser Tiere erscheint insbesondere Piglet so furchteinflößend, dass die beiden schließlich froh sind, einen Vorwand zu finden, um die Jagd abbrechen zu können.

Allerdings können sie von solchen angstlustbesetzten Unternehmungen dann doch nicht lassen. Ein paar Kapitel weiter jagen Pooh und Piglet ein weiteres bizarres Tier, nämlich einen Heffalump. Erneut handelt es sich dabei nicht um ein Wesen, dem die tierischen Hauptfiguren im Text oder die menschlichen Leser schon einmal begegnet sind oder auch nur begegnet sein könnten; wir wüßten nicht einmal, ob wir im Deutschen „der“ oder „das Heffalump“ sagen sollten. Dieses Tier taucht in folgender Passage ganz plötzlich auf:<sup>3</sup>

One day, when Christopher Robin and Winnie-the-Pooh and Piglet were all talking together, Christopher Robin [...] said carelessly: "I saw a Heffalump today, Piglet."

"What was it doing?" asked Piglet.

"Just lumping along", said Christopher Robin. "I don't think it saw me."

"I saw one once," said Piglet. "At least, I think I did",

He said. "Only perhaps it wasn't."

"So did I", said Pooh, wondering what a Heffalump was like.

"You don't often see them," said Christopher Robin carelessly.

"Not now," said Piglet.

"Not at this time of year," said Pooh.

Der (oder vielleicht auch das) Heffalump wird regelrecht herbeigeredet. Keiner weiß, was das für ein Tier sein soll, obwohl alle so tun, als hätten sie es schon einmal gesehen. Dieses Geschöpf tritt uns lediglich als bizarre Wortgestalt entgegen. Das reicht schon, um sich eine ungefähre Vorstellung zu machen. Wie mag so ein Heffalump aussehen? Wir tasten das Wort nach Hinweisen ab, und es deuten sich Umriss an. Ein *lump* ist ein Brocken, also wird der Heffalump vielleicht ein eher ungeschlachtetes, massives Vieh sein, eher Elefant als elegant. Vielleicht kann „Heffalump“ auch als kleinstkindlicher Versuch angesehen werden, das Wort *elephant* auszusprechen – sehr kleine englische Kinder, die noch nicht sicher sind, wo man zu aspirieren hat und wo nicht, sagen dazu ohnehin gerne einmal *helephant*.

<sup>3</sup> Milne, *Winnie-the-Pooh* 51.

Wir können uns diese Kreatur ganz unterschiedlich vorstellen – der Heffalump ist für den einen Leser vielleicht grau und hat Borsten, für den anderen mag er schillernd grün sein und enorme Stoßzähne haben. Aber ebenso wie Pooh und sein plüschohriger Freund, die es ja nur mit dem Wort zu tun haben und sich das Tier erst einmal herbeidenken müssen, kann uns bei der Vorstellung schon ein wenig mulmig werden.

Entsprechend sind Pooh und Piglet zwar hinter dem Heffalump her, sie haben aber gleichzeitig auch eine panische Angst vor der tatsächlichen Begegnung mit ihm. Als Leser sind wir mit ihnen hin- und hergerissen. Mal wünscht man sich, dass der Heffalump erscheinen möge, so dass wir endlich wissen, was es mit ihm auf sich hat, und mal wünscht man sich, dass Pooh und Piglet ihm bloß nicht über den Weg laufen.

Pooh und Piglet bauen im weiteren Verlauf des Texts eine Heffalumpenfalle, eine große Fallgrube, in der Hoffnung, dass über Nacht ein solches Tier hineintrampelt – aber sie haben natürlich auch eine unausgesprochene Heidenangst davor, am nächsten Morgen tatsächlich einen Heffalump vorzufinden, zu dem man sich dann irgendwie verhalten müsste. Die Nacht verbringen sie mit Mutmaßungen darüber, was für ein Tier das wohl sein mag. Je weniger man von einem vage angstbesetzten Gegenstand weiß, desto mehr Spielraum hat die Phantasie. Winnie the Pooh träumt auf seine Art vom Heffalump, den er sich tatsächlich elefantös vorstellt, wenn man Milnes Illustrator E. H. Shepard glauben will. Dieser gab nämlich Poohs Traumbild als riesigen Elefanten wieder, der sich an einem Honigtopf zu schaffen macht.<sup>4</sup> Dies ist sich stimmig; Pooh ist ein komplett honigfixierter Bär, daher denkt er sich den Heffalump gleichfalls als einen großen Honigliebhaber.

Piglet dagegen ist nur ein kleines Plüsch-Schweinchen von der eher furchtsamen Sorte. Seine Sorge ist, dass ein Heffalump vielleicht Appetit auf genau solche Schweinchen haben könnte. Als er früh am Morgen aufwacht, gehen ihm gleich seine Ängste durch den Kopf:<sup>5</sup>

[...] he didn't feel very brave, for the word which was really jiggeting about in his brain was „Heffalumps.“

What was a Heffalump like?

Was it Fierce?

<sup>4</sup> Milne, *Winnie-the-Pooh* 59.

<sup>5</sup> Milne, *Winnie-the-Pooh* 61.

*Did it come when you whistled? And how did it come?*

*Was it Fond of Pigs at all?*

*If it was Fond of Pigs, did it make any difference what sort of Pig?*

[...]

*He didn't know the answer to any of these questions ... and he was going to see his first Heffalump in about an hour from now!*

Milne wendet hier eine überaus wirksame Technik an: Will man in einem Text etwas ganz besonders Furchteinflößendes beschreiben, so tut man dies am besten, indem man diesen Gegenstand oder dieses Wesen *nicht* beschreibt, sondern es den im Text agierenden Figuren (und gleichzeitig natürlich auch den Lesern und Leserinnen) überläßt, sich ihre eigene Vorstellung davon zu machen. Auf diese Weise läßt sich das Unheimliche in der eigenen Phantasie konkretisieren; dadurch wird der Schrecken passgenau individualisiert und deshalb um so effektvoller. Dies ist ein literaturtheoretisch gut fassbarer Mechanismus: die Faszination, die von solchen ungesehenen Geschöpfen ausgeht, läßt sich mit Wolfgang Iser's Ansatz erklären, wonach die Wirkung eines literarischen Textes auch ganz wesentlich auf dem beruht, was *nicht* auf der Seite steht. Literarische Texte sind durchsetzt von, wie Iser sagt, Leer- und Unbestimmtheitsstellen, die unsere Phantasie herausfordern.<sup>6</sup>

### ***Tierische Wortphantome bei Lewis Carroll***

Kreaturen wie das Woozle und der Heffalump sind in der Welt der englischen Texte keine Einzelgänger. Eine seltsame bis rätselhafte Fauna streunt insbesondere durch Werke der englischen phantastischen Literatur sowie der Nonsense-Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei oft um Bücher, die ein eigenartiges Doppelleben zu führen scheinen, denn man kann sie sowohl unter Kinder- als auch unter Erwachsenenliteratur verbuchen. Auffällig ist an diesen Texten auch, dass ihre Wirkung nicht bloß zeitgebunden ist und sie offensichtlich die Kraft haben, eine Lesergeneration nach der anderen zu faszinieren.

Etliche Beispiele dafür finden sich im literarischen Werk des Oxford-Mathematikdozenten und Amateurphotographen Charles Lutwidge

<sup>6</sup> Dazu: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Fink, 1976).

Dodgson, der uns besser unter seinem Pseudonym Lewis Carroll bekannt ist. Von besonderer Bedeutung sind hier *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) und *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871).<sup>7</sup> Auch in diesen Texten sind ganz und gar phantastische Tiere unterwegs, die erst einmal ausschließlich aus ihrer Wortgestalt bestehen. Nehmen wir als Beispiel ein berühmtes Gedicht, das sich in *Through the Looking-Glass* findet. Sein Titel ist „Jabberwocky“. Niemand kann genau sagen, wie die so benannte Kreatur aussieht; der Kontext deutet darauf hin, dass es sich um eine Art von Drachenmonster handeln muss. Hier zwei Strophen des Gedichts, zunächst die erste, die auf enigmatische Weise ein *setting* zu etablieren scheint, und dann eine weitere, in der eine Erzählerstimme nicht nur vor dem in der Überschrift genannten Monster, sondern gleich auch noch vor einem weiteren Tier namens „Bandersnatch“ warnt, mit dem sicherlich auch nicht zu spaßen ist:<sup>8</sup>

Jabberwocky

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

[...]

„Beware the Jabberwock, my son!  
The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
The frumious Bandersnatch!“

Wenn man – zumal als deutscher Leser – jetzt erst einmal etwas irritiert ist, sollte man dies nicht vorschnell auf einen etwaigen Mangel an Englischkenntnissen zurückführen. Hier haben wir es mit einem guten Beispiel für klassische englische Nonsense-Literatur zu tun. Es ist von zentraler Bedeutung für ein Verständnis dieser Unverständlichkeiten, dass „Nonsense“ dabei eben nicht komplette Sinnlosigkeit bedeutet. Diese Literatur verweigert die Sinnkonstitution nach den Regeln der prosaischen Alltagswelt und macht dafür ganz abenteuerliche Imaginationsräume auf.

<sup>7</sup> Beide in: Lewis Carroll, *The Complete Illustrated Lewis Carroll* (Ware: Wordsworth, 1996) 15-125 und 126-254.

<sup>8</sup> Ebd. 140f.

Alice liest das Gedicht. Ihr fällt sofort auf, dass sie nichts versteht, dass der Text aber trotzdem vage Vorstellungen erzeugt, dass er durchaus die Vorstellungskraft stimuliert. Sie drückt dies so aus: „It seems very pretty, but it’s rather hard to understand. Somehow it seems to fill my head with ideas – only I don’t exactly know what they are!”<sup>9</sup>

Später klären sie andere Figuren, die das Buch bevölkern, darüber auf, was all diese eigenartigen Wörter bedeuten oder zumindest bedeuten könnten.<sup>10</sup> Ein „rath“, so hört sie, ist angeblich eine Art grünes Schwein, „mome“ heißt „from home“, also nicht zuhause, ergo unglücklich. „Borogoves“ sind hochstelige Vögel, die so aussehen wie ein Mop, und für den Fall, dass sie „mimsy“ sind, sehen sie aus wie ein mottenzerfressener Mop. „Mimsy Borogoves“ wären danach sozusagen Mottenmopvögel. Was könnten „slithy toves“ sein? Hier die Auskunft einer Figur, die sich da auszukennen scheint: „Toves are something like badgers, they’re something like lizards, and they’re something like corkscrews“. So weit, so unklar – aber die Phantasie beginnt sofort, Purzelbäume zu schlagen. Es geht uns dabei wie Alice: die Bezeichnungen der Tiere suggerieren Ideen und Assoziationen, die allerdings in ihren Konturen verschwommen bleiben.

Zunächst erschienen Carrolls Geschichten um Alice ohne Illustrationen, die Leserschaft kam also nicht umhin, sich solche Vorstellungen zu machen. Erst als Carroll in John Tenniel einen kongenialen Illustrator fand, nahmen viele dieser Kreaturen in der Imagination des Lesepublikums klare Formen an. Dies kann man als einen Gewinn und einen Verlust zugleich betrachten. Zum einen gelangen Tenniel großartige, vollkommen plausibel erscheinende Visualisierungen. Zum anderen nahm er damit aber auch den Texten etwas von ihrer provokativen, nicht auflösbaren Rätselhaftigkeit, an der sich zuvor die Phantasie der Leserschaft lustvoll abarbeiten musste und durfte.

Geschöpfe nach Art der „slithy toves“ und „mimsy borogoves“ findet man bei Carroll zuhauf, wobei er sich immer wieder selbst überbietet. 1876 veröffentlichte er ein Gedicht mit dem Titel *The Hunting of the*

<sup>9</sup> Carroll, *The Complete Illustrated Lewis Carroll* 142.

<sup>10</sup> Ebd. 198f.



*Snark*.<sup>11</sup> Darin geht es um eine ganz aberwitzig-abenteuerliche Jagdexpedition. Eine Art Jagdgesellschaft besteigt ein Schiff und sticht in See, um sich auf die Suche nach dem im Titel erwähnten *Snark* zu machen. Die *Snark*-Jäger sind eine extrem bunt gemischte Mannschaft; sie setzt sich aus Berufsgruppen zusammen, die den Anfangsbuchstaben „B“ (zumindest näherungsweise) gemeinsam haben,<sup>12</sup> nämlich „a Boots“ (so bezeichnete man die in Hotels der viktorianischen Zeit tätigen Schuhputzer), „a Bellman“, „a maker of Bonnets and hoods“, „a Barrister“, „a Broker“, „a Billiard-marker“ und „a Banker“. Außerdem ist „a Beaver“ mit von der Partie; Biber sind zwar keine Berufsgruppe, fügen sich aber immerhin durch den Anfangsbuchstaben „B“ in die Reihe ein. Die Eigen-dynamik und damit die Plausibilität der akustischen Reihung tritt hier forsch an die Stelle der Plausibilität des konventionellen Denkens. Man könnte nun meinen, dass ein Biber, den man sich immerhin leicht vorstellen kann, weit hinter der Skurrilität der *toves* und *borogoves* zurückbleibt. Diese Meinung wird man allerdings schnell ändern, sobald man von dem allen Erwartungen spottenden Verhalten dieses Bibers erfährt, das gleich bei dessen erstem Auftreten erläutert wird:<sup>13</sup>

There was also a Beaver, that paced on the deck,  
Or would sit making lace in the bow:  
And had often (the Bellman said) saved them from wreck,  
Though none of the sailors knew how.

Der Biber vertreibt sich demnach seine Zeit damit, während der Seereise im Bug des Schiffes sitzend Spitzen zu klöppeln und immer wieder auf vollkommen rätselhafte Weise das Schiff vor dem Untergang zu bewahren. Durch diese Beschreibungsmerkmale wird jede herkömmliche Vorstellung, die man von einem Biber haben kann, sofort drastisch verfremdet, so dass auch der scheinbar bekannte Biber zu einer durch und durch fremdartigen, bizarren Kreatur wird.

Diese eigenartige Gesellschaft – *Banker*, *Barrister*, *Beaver* etc. – macht sich also auf, um ein Tier namens *Snark* zu jagen. Kein Mitglied der Schiffsbesatzung hat dieses Tier jemals gesehen – es geht ihnen also ganz

<sup>11</sup> Carroll, *The Complete Illustrated Lewis Carroll* 677-699.

<sup>12</sup> Ebd. 680.

<sup>13</sup> Carroll, *The Complete Illustrated Lewis Carroll*.

genau so wie Winnie the Pooh und Piglet mit dem Woozle und dem Heffalump. Allerdings hat einer der Snark-Jäger einen Onkel, der, so berichtet er, ihm einiges über das Snark (*den* Snark?) – erzählte. Hier ist die Strophe, in der die Auskunft des Onkels referiert wird:<sup>14</sup>

„He remarked to me then“, said the mildest of men,  
„If your Snark be a Snark, that is right:  
Fetch it home by all means – you may serve it with greens,  
And it's handy for striking a light.  
You may seek it with thimbles – and seek it with care;  
You may hunt it with forks and hope;  
You may threaten its life with a railway-share:  
You may charm it with smiles and with soap.“

Klarer wird die Sache durch diese Informationen nicht – und genau das ist eine Grundstrategie, die in diesem Text zu beobachten ist. Solche Passagen werden durch ihr anscheinend sinnloses Spiel mit irritierenden, Assoziationen provozierenden Elementen zu einer fröhlich-anarchischen Provokation. Beim Lesen kann man nicht anders, als immer wieder den Versuch zu unternehmen, sich einen Reim auf diese gereimten Ungereimtheiten zu machen. Und so, als wäre all das noch nicht genug, wird gleich eine weitere komplett enigmatische Information nachgelegt. Der Onkel wusste nämlich noch etwas:<sup>15</sup>

„But oh, beamish nephew, beware of the day,  
If your Snark be a Boojum! For then  
You will softly and suddenly vanish away,  
And never be met with again.“

Ein Snark (was immer das ist) kann man also angeblich leicht mit einem Boojum (was immer das ist) verwechseln. Dieser Fall ist dann eher ungünstig, denn sobald man einem Boojum gegenübersteht, löst man sich ganz sanft und plötzlich in nichts auf. Das sagte zumindest der Onkel, der sich in solchen Dingen anscheinend auskannte:

Bei Snark und Boojum handelt es sich um ungemein effektive Wortskizzen. Diese Tiere beschäftigen unsere Phantasie, weil sie eben *nicht* beschrieben werden. Sie bestehen ausschließlich aus ihrer Wortgestalt,

<sup>14</sup> Ebd. 686-687.

<sup>15</sup> Carroll, *The Complete Illustrated Lewis Carroll* 687.

bleiben ansonsten rätselhaft und wirken daher als permanent stimulierende Herausforderung auf unsere Vorstellungskraft. Sie bilden semantisch offene Stellen im Text, an deren inhaltlicher Füllung man sich beim Lesen endlos abarbeiten kann. In diesem Zusammenhang ist es eher hilfreich, dass das Snark ebensowenig wie das Boojum jemals in Illustrationen dargestellt wurde – die Nichtdarstellung bewahrte ihre für jeden Leser und für jede Leserin ganz individuelle Suggestivkraft.

### **Edward Goreys hohe Schule der tierischen Monomanie**

Es läßt sich beobachten, dass bizarre Tiere in gewissen Texten der englischen Literatur nicht bloß einzeln, sondern geradezu in Rudeln auftreten. Sie geistern durch Lewis Carrolls Werke, und später schickte A. A. Milne Winnie the Pooh (der ja schon selbst den Status eines ungewöhnlichen Tieres hat) auf die Jagd nach ihnen. Einige weitere Beispiele möchte ich kurz ansprechen. In Tolkiens *Lord of the Rings*-Trilogie<sup>16</sup> sind diverse sehr eigenartige Tiere unterwegs, über die hier nichts weiter gesagt werden soll, weil sie schon für sich genommen reichlich Stoff für einen selbständigen Artikel böten. Die (natürlich auch stark englisch beeinflusste) amerikanische Kinderliteratur hat die monsterartigen Wunderwesen Maurice Sendaks hervorgebracht.<sup>17</sup> Eng verwandt mit diesen Wesen ist ein Ungeheuer, das sich in einem Buch mit dem Titel *The Gruffalo* herumtreibt (Text von Julia Donaldson, Illustrationen von Axel Scheffler).<sup>18</sup> *The Gruffalo* wurde sehr bald nach seinem ersten Erscheinen 1999 zu einem modernen britischen Kinderbuchklassiker. Auch in A. K. Rowlings Welt Erfolg, der *Harry Potter*-Serie,<sup>19</sup> tummeln sich allerlei eigenartige Tiere, die allerdings weit weniger originell erscheinen als beispielsweise die aberwitzigen Geschöpfe Lewis Carrolls, weil sie sich offensichtlich von bekannten und daher klarer vorstellbaren Vorbildern aus der antiken Mythologie herleiten. So findet man dort beispielsweise einen dreiköpfigen

<sup>16</sup> John Ronald Reuel Tolkien, *The Fellowship of the Ring, The Two Towers, The Return of the King*, 3 Bände (London: George Allen & Unwin, 1954).

<sup>17</sup> Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are* (New York: Harper Row, 1963).

<sup>18</sup> Julia Donaldson (Illustrationen: Axel Scheffler), *The Gruffalo* (London: MacMillan, 1999).

<sup>19</sup> J. K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (London: Bloomsbury, 1997).

Hund, der unschwer als eine moderne Version des alten Zerberus zu erkennen ist. Es kommt gleichfalls der Hippogriff vor, ein langstreckentaugliches, fliegendes Mischwesen, auf dem schon in Ariosts *Orlando Furioso* ein britischer Prinz zum Mond reiste, um dort den verlorenen Verstand Orlandos wiederzufinden.

Denkt man über eigenartige Tiere in englischsprachigen Texten nach, so sind auch unbedingt die großartigen Arbeiten des amerikanischen Autors und Illustrators Edward Gorey zu erwähnen. Er schuf ca. einhundert Bücher; in vielen von ihnen findet sich eine auf anrührende Weise schräge phantastische Fauna. Seine Arbeiten stehen eindeutig in der Tradition Lewis Carrolls und seines Illustrators John Tenniel; sie wirken daher überaus britisch-viktorianisch. Seine Tierwelt ist oft enigmatisch (bis ins leicht Verstörende hinein) und komisch zugleich.<sup>20</sup>

Eine ganze Menagerie unerwarteter Geschöpfe führte Gorey in seinem 1967 erschienenen Buch *The Utter Zoo* vor.<sup>21</sup> Schon dieser Titel, der mit seiner Verwendung des emphatischen Adjektivs „utter“ gewollt unidiomatisch und daher provozierend daherkommt, macht neugierig. In *The Utter Zoo* kombiniert Gorey seine Zeichnungen mit knappen Textzeilen, die den Namen und das wichtigste Charakteristikum der gezeigten Tiere verraten. Über das *Yawfle* – ein formloses, zottiges Wesen, dessen pelzüberwuchertes Gesicht keinerlei Mimik erkennen lässt und das den Leser einfach nur aus großen Augen anstarrt – heißt es: „The Yawfle stares and stares and stares / and stares and stares and stares and stares.“<sup>22</sup> Der anscheinend ewig gleichförmige Blick wird hier geschickt durch die Gleichförmigkeit der Klänge abgebildet; die suggerierte mentale Simplizität des Tiers findet ihren Ausdruck in der formalen Simplizität des jambischen Tetrameters. Dazu kommt noch die passende phonetische Doppeldeutigkeit dieses Tiernamens; spricht man „the Yawfle“ aus, so verpufft die bewusst irreführende visuelle Segmentierung der Worte, und im Klangbild wird „the awful“ erkennbar.

<sup>20</sup> Einen guten Einblick gewährt hier folgende kleine Anthologie aus dem Werk Goreys: Edward Gorey, *Gorey Creatures. A Book of Postcards* (San Francisco: Pomegranate, 2008).

<sup>21</sup> Edward Gorey, *The Utter Zoo* (New York: Hawthorn Books, 1967). Teilweise reproduziert in Edward Gorey, *Gorey Creatures*, (2008) (s.o.).

<sup>22</sup> Gorey, *Gorey Creatures* 32 f., nicht paginiert.

In dieser Art geht es von Species zu Species weiter. Über ein Tier, dessen Umriss man gerade einmal hinter einer Reihe von Glasflaschen erahnen kann, heißt es: „The Boggerslosh conceals itself / in back of bottles on a shelf.“<sup>23</sup> Ein anderes Tier ist aufgrund seiner Beschaffenheit auch nachts sichtbar: „The Ombledroom is vast and white / and therefore visible at night“.<sup>24</sup> Gorey reduziert all diese Wundertiere mit rigorosem Minimalismus auf ein dominantes Charakteristikum oder eine charakteristische Verhaltensweise. Sofern sie überhaupt etwas tun, beschränken sie sich in den meisten Fällen auf eine (in aller Regel absurde) Tätigkeit, der sie mit obsessiver Ausschließlichkeit nachgehen.

Gorey fabuliert nicht nur Tiere herbei, die in einzelnen, mit kurzen Texten versehenen Zeichnungen kurz auftauchen und uns durch ihre Rätselhaftigkeiten auf anregende Weise irritieren. Wir treffen bei ihm auch solche, die im Zentrum einer kleinen Erzählung stehen. Ein Beispiel dafür ist die tierische Hauptfigur, die in einem Büchlein mit dem Titel *The Doubtful Guest*<sup>25</sup> ganz plötzlich in das Leben einer Familie der viktorianischen Zeit hineinmarschiert. Bei dem Tier handelt es sich um ein Wesen, das nicht ganz wie ein Pinguin aussieht, aber auch nicht ganz wie irgendein anderer Großvogel, den man schon einmal gesehen hätte und deshalb benennen könnte. Das Tier ist *doubtful*; diese Etikettierung ist ebenso passend wie verunsichernd, denn eigentlich wäre hier *dubious* sehr viel naheliegender. Sowohl der Gestalt als auch der Wortgestalt dieses Wesens ist also von Anfang an ein Irritationspotential eingeschrieben. Genau das stellt sich dann auch als sein zentrales Charakteristikum heraus; irritierend ist sein gesamtes Verhalten. Das eigenartige Vogelwesen, das da in einer Winternacht an der Tür klingelt und bei einer nichtsahnenden Familie Einlaß begehrt, ist vielleicht nicht besonders intelligent, dafür aber ganz unglaublich stur. Sonntags verfällt es in eine depressive Stimmung und muss sich den ganzen Tag hinlegen – allerdings immer

<sup>23</sup> Gorey, *Gorey Creatures* 28 f., nicht paginiert.

<sup>24</sup> Ebd. 36 f., nicht paginiert.

<sup>25</sup> Edward Gorey, *The Doubtful Guest* (Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Harcourt, 1985; Erstpublikation: 1957).

ausgerechnet vor eine Tür.<sup>26</sup> Wenn es einen Gegenstand besonders liebgewinnt, versucht es, ihn vor Schaden zu bewahren, indem es ihn kurzerhand im nächsten Tümpel versenkt:<sup>27</sup>

It would carry off objects of which it grew fond,  
And protect them by dropping them into the pond.

Die unfreiwilligen Gastgeber nehmen das Verhalten des *doubtful guest* mit stoischer Gelassenheit hin, sie reagieren also auf eine absurd erscheinende Weise auf das absurde Verhalten des mysteriösen Tiers. Das Einbrechen des tierischen Gasts in den menschlichen Alltag nimmt Gorey zum Anlaß, Absurdität mit Absurdität zu kombinieren.

### ***Der Weg der bizarren Tiere in die englische Literatur***

Die hier genannten Beispiele zeigen, wie intensiv die Präsenz bizarrer Tiere in der englischen und englischsprachigen Literatur ausgestaltet wurde und immer noch ausgestaltet wird. Gibt es eine Erklärung für diese doch recht auffällige Neigung zur kuriosen Kreatur, die sich in anderen Nationalliteraturen nicht in vergleichbarer Intensität findet? Wie fanden diese eigenartigen Tiere ihren Weg in die englische Literatur, und wo begann dieser Weg?

Um diese Frage zu beantworten, muss man weiter in die Vergangenheit zurückgehen.<sup>28</sup> Im 16. und 17. Jahrhundert drangen europäische Schiffe auf immer wagemutigeren Interkontinentalreisen in die noch weitestgehend unbekannte außereuropäische Welt vor. Sie brachten allerlei Berichte über diese Welt mit, darunter auch Berichte über Tiere, die, was ihr Aussehen oder ihr Verhalten betraf, reichlich Grund zum Staunen gaben. Auf einmal war von fliegenden Fischen die Rede, von Tieren, die ihre Farbe ändern konnten wie dem Chamäleon, oder von unheimlichen Wasserlebewesen wie dem Zitteraal, der in der Lage war, einen Menschen ohne Berührung auf Distanz zeitweise zu lähmen oder gar zu

<sup>26</sup> Gorey, *The Doubtful Guest* 16 (unpaginiert).

<sup>27</sup> Ebd. 24 (unpaginiert).

<sup>28</sup> Dazu ausführlicher: Christoph Heyl, „Maummenark, Meyney, Billingsbing, Banana. Textualität, exotische Klangmagie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants“, *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*, Hgg. Robert Felfe und Angelika Lozar (Berlin: Lukas, 2006) 194-215.

töten. Und nicht nur solche Beschreibungen und Erzählungen gelangten nach Europa. Immer öfter wurden auch Exemplare exotischer Tiere mitgebracht.

Die meisten dieser Tiere erreichten das Ziel nicht lebend, sondern sie wurden getrocknet oder durch allerlei andere Verfahren haltbar gemacht, so gut es ging. Diese Prozeduren ließ sie oft noch sehr viel bizarrer erscheinen, als sie es ohnehin schon waren, was Anlass zum Erzählen neuer Geschichten geben konnte. Ein gutes Beispiel dafür ist die Vorstellung, die man sich von dem sogenannten Paradiesvogel machte. Diese Vögel wurden in Indonesien allem Anschein nach schon früh von Einheimischen gefangen und präpariert, um sie an europäische Seeleute verkaufen zu können. Dabei richtete sich die Aufmerksamkeit der Präparateure ganz auf den Balg mit seinen prächtig gefärbten Federn. Dieser wurde getrocknet; die Beine des Tiers, die wohl als eine Nebensache galten, wurden bei dieser Herrichtung stets entfernt. Das führte dazu, dass man in Europa davon ausging, es handle sich um einen Wundervogel, der gar nicht dafür ausgestattet sei, jemals auf der Erde zu landen, und der deshalb sein ganzes Leben in der Luft verbringe. Diese sagenhafte Vorstellung hielt sich erstaunlich lang; noch Linné bezeichnete den Vogel 1760 (!) in seiner bis heute gängigen Systematik als „*Paradisea apoda*“, d. h. den fußlosen Paradiesvogel.<sup>29</sup>

Die exotischen Mitbringsel aus der außereuropäischen Welt, und insbesondere Beispiele für eine Fauna, die jeden Europäer zum Staunen bringen musste, fanden sofort Liebhaber. Im 16. und 17. Jahrhundert gab es immer mehr begeisterte Sammler, die Freude an allem hatten, was selten und exotisch war. Diese Sammler waren in aller Regel entweder Adlige oder wohlhabende und gebildete Bürgerliche. In ihren Sammlungen, die als Wunderkammern, Kuriositätenkabinette oder, in England, als *cabinets of curiosities* bezeichnet wurden, brachten sie Natur und Kultur zusammen. Präparierte exotische Tiere und Pflanzen wurden bunt gemischt mit von Menschen gemachten Gegenständen kombiniert, mit allem, was von proto-ethnographischem oder historischem Interesse war.

<sup>29</sup> Artikel „Birds of Paradise“, *The Encyclopaedia Britannica. Eleventh Edition*, Band III (New York: The Encyclopaedia Britannica Company, 1910) 978-979; James A. Jobling, *A Dictionary of Scientific Bird Names*, Hgg. Hugh Chisholm et al. (Oxford: Oxford University Press, 1991) 15.

Durch solche Sammlungen waren also allerlei phantastisch anmutende Tiere in Europa präsent. Allerdings waren Kuriositätenkabinette nicht für ein breites Publikum zugänglich – ganz im Gegenteil. Man bekam sie in aller Regel nur auf persönliche Einladung ihrer Besitzer zu sehen; wo keine direkte Bekanntschaft vorlag, konnte ein Empfehlungsschreiben eines gemeinsamen Bekannten helfen. Der Kreis derer, die in den Genuss persönlicher Einladungen und der damit meist verbundenen Führungen durch den Besitzer der Sammlung kamen, war entsprechend klein. Es handelte sich dabei fast ausschließlich um gebildete, gut vernetzte Männer aus einem sozial gehobenen Milieu.

Eine wichtige Ausnahme von dieser Regel findet sich allerdings im London des 17. Jahrhunderts. London war ohnehin einer der Orte in Europa, an denen man am leichtesten in Kontakt mit exotischen Objekten – also auch mit außereuropäischen Tieren – kommen konnte. Die geopolitische Position Englands war dabei, sich auf drastische Weise zu verändern; aus einem kleinen Land an der Peripherie Europas wurde eine Seemacht mit globalen Ambitionen und Handelsverbindungen. Immer mehr Schiffe verließen London, und wenn sie von ihren langen Reisen zurückkehrten, brachten sie nicht nur große Mengen wertvoller Handelswaren, sondern meistens auch eine Beifracht in Form von exotischen Objekten mit. Wer ein Kuriositätenkabinett aufbauen wollte, war zu dieser Zeit also ganz sicher in London am richtigen Ort.

Einer der dortigen Sammler war John Tradescant.<sup>30</sup> Schon seiner Herkunft nach war er eine Ausnahme unter denen, die damals in England ihrer Sammelleidenschaft nachgingen, denn er gehörte weder zur Aristokratie, noch zu den gebildeten bürgerlichen Mittelschichten. Tradescant war von Beruf Gärtner – allerdings kein gewöhnlicher Gemüsegärtner, sondern ein Spezialist für exotische Pflanzen. Er war bei einer Reihe von Adligen angestellt und brachte es sogar bis zum Gärtner des

<sup>30</sup> Zur Sammlung John Tradescants, die von seinem gleichnamigen Sohn weitergeführt wurde: Hg. Arthur MacGregor, *Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections* (Oxford: Oxford University Press, 1983), ders., „The Cabinet of Curiosities in Seventeenth Century Britain“ in: Oliver Impey und Arthur MacGregor, *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe* (Oxford: Oxford University Press, 1985) 147-158 und Prudence Leith-Ross, *The John Tradescants. Gardeners to the Rose and Lily Queen* (London: Peter Owen, 1998).



Königs. Er nutzte die ausgezeichneten Verbindungen, die im Zusammenhang mit seiner beruflichen Tätigkeit zustande kamen, um immer neue außergewöhnliche Objekte für seine ständig wachsende Sammlung zu erwerben. Lief ein Überseeschiff aus dem Londoner Hafen aus, so kam es vor, dass er dem Kapitän eine Art Einkaufszettel mitgab. Ein Beispiel dafür ist überliefert:<sup>31</sup>

To the marchants of the Ginne Company & the Gouldcost, Mr humfrie Slainy,  
Captaine Crispe & mr Clobery & mr Johne Wood Capemarchant.  
The things desyred from those parts Be theese  
Imprimis on Elephants head with the teethe in it very larg  
On River horsses head the Biggest that canbe Gotten  
On Seacowes head the Biggest that Canbe gotten  
On seabulles head with the hornes  
Of all ther strang sorts of fowelles & Birds skines & Beakes, leggs & phetheres  
that be Rare or Not knowne to us  
Of All sorts of strang fishes skines of those parts  
The Greatest sorts of Shell fishes Shelles of Great flying fishes & Sucking fishes  
withhe what els is strang  
Of the habits, weapons & Instruments of ther Ivory Long fluts.  
Of All sorts of Serpents & Snakes skines & Espetially of that sort that hathe a  
Combe on his head lyke A Cock.  
Of All sorts of ther fruts Dried As ther tree Beanes, Littil Red & Black in ther  
Cods withhe what flower & seed Canbe gotten the flowers lays Betwin paper leaves  
In a Book Dried.  
Af all sorts of Shining Stones of Any Strang Shapes.  
Any thing that Is strang.

Diese Liste gibt einen guten Eindruck von dem enormen Appetit damaliger Sammler auf alles, was auf möglichst sensationelle Weise ungewöhnlich war. Dank des guten Angebots gelang es Tradescant, eine sehr umfangreiche Sammlung zusammenzutragen. Er entschloss sich nun, etwas zu tun, was kein anderer Besitzer eines Kuriositätenkabinetts vor ihm getan hatte. Er machte aus seiner privaten Leidenschaft ein Geschäftsmodell, indem er die Sammlung für ein breites Publikum öffnete. Für ein bescheidenes Eintrittsgeld konnte nun jedermann (und das bedeutet auch:

<sup>31</sup> Handschrift: Public Record Office, State Papers Domestic, Charles I, IV, fol. 155-156, zitiert nach: Hg. MacGregor, *Tradescant's Rarities* 21.

Frauen und Kinder) die exotischen Schätze Tradescants zu Gesicht bekommen. Die Sammlung entfaltete dadurch eine enorme Breitenwirkung; sie gehörte bald zu den Sehenswürdigkeiten Londons und wurde beispielsweise auch von Schulklassen besucht. Nach dem Tod John Tradescants wurde das mittlerweile berühmte *cabinet of curiosities* von dessen gleichnamigem Sohn übernommen; auch unter ihm blieb die Sammlung öffentlich zugänglich.

Die Öffnung dieses Kuriositätenkabinetts führte dazu, dass im London des 17. Jahrhunderts erstmals ein breites Publikum eine Vielzahl von geradezu phantastisch anmutenden exotischen Tieren bewundern konnte. Hier war das Bizarre vor aller Augen präsent, hier wurde das Undenkbare denkbar. Hier sah man sich Tieren gegenüber, die nicht nur höchst eigenartig aussahen, sondern auch höchst eigenartige Namen trugen. Wir kennen diese Namen aus einem Katalog der Sammlung, den John Tradescant der Jüngere 1656 veröffentlichte.<sup>32</sup> Gezeigt wurden das *Tatu Arepa* und das *Tatu Tatupeba*, zwei Arten von Gürteltieren.<sup>33</sup> Es gab Fische, die *Bacatuaja*, *Acajamcu*, *Araguagua* und *Guamajaca guara* hießen,<sup>34</sup> und dazu Schlangen mit Bezeichnungen wie *Paipai Guaca* und *Quici*.<sup>35</sup> Der Eindruck abenteuerlichster Fremdheit wurde durch die Kombination des nie Gesehenen mit dem nie Gehörten noch potenziert.<sup>36</sup>

Viele der gezeigten Tiere waren bestens geeignet, die Phantasie der Betrachter intensiv zu stimulieren. Neben fliegenden Fischen und dergleichen gab es auch Absonderlichkeiten höheren Grades wie den Barometz, ein Wesen, das auch unter der Bezeichnung *agnus Scythicus* bekannt war.<sup>37</sup> Dieses skythische Lamm hatte man sich als Pflanze und Tier zugleich vorzustellen, genauer: als ein Lamm, das sich verhält wie andere Lämmer auch, das aber durch einen grünen Strunk fest an einem Fleck angewachsen ist. Daher wurde es auch „the vegetable lamb“ genannt. Ein

<sup>32</sup> John Tradescant d. J., *Musaeum Tradescantianum: or, A Collection of Rarities Preserved at South-Lambeth near London By John Tradescant* (London, 1656).

<sup>33</sup> Ebd. 6.

<sup>34</sup> Ebd. 8.

<sup>35</sup> Tradescant, *Musaeum Tradescantianum* 16.

<sup>36</sup> Zum Spiel mit der Magie der Klänge in frühneuzeitlichen Kontexten ausführlicher: Heyl, „Maummenark“ 198ff.

<sup>37</sup> Zur Geschichte und Bezeichnungen des „skythischen“ Lamms vgl.: Henry Lee, *The Vegetable Lamb of Tartary* (London, 1887), *passim*, sowie: Exell, A. W., „Barometz: The vegetable lamb of Scythia“, *Natural History Magazine* 5 (1935) 145-164.

Barometz waren ein begehrtes Prunkstück für eine Sammlung. Die Sammler ahnten noch lange nicht, dass es sich bei diesen Exponaten um Fälschungen handelte, die geschickte Handwerker in Asien für den europäischen Sammlermarkt aus bestimmten haarigen Farnen anfertigten.

In der Tradescantschen Sammlung gab es zwar keinen kompletten Barometz, wohl aber ein winziges Stückchen Barometz-Fell – und das war natürlich noch viel besser als das komplette Tier, weil das Fragment der ergänzenden Phantasie freien Lauf ließ. Wir kennen mittlerweile den Effekt: Der ungesehene Barometz war so etwas wie Carrolls ungesehenes Snark oder das Woozle bei Winnie the Pooh. Es war also äußerst effektiv, was seine Suggestivkraft anging.

Durch die Sammlung der Tradescants bekam ein nach vielen Tausenden zählendes Publikum erstmals Gelegenheit, sich gedanklich mit derlei phantastisch anmutendem Getier zu beschäftigen. Tradescants Beispiel wurde von anderen Sammlern nachgeahmt, so dass es im Verlauf des 17. und im 18. Jahrhundert insbesondere in London immer mehr Gelegenheiten gab, dergleichen zu sehen.<sup>38</sup> Dadurch wurden bizarre Tiere zu etwas, womit das englische Publikum auf eine im europäischen Vergleich einzigartige Weise früh vertraut war. Die Präsenz bizarrer Geschöpfe in öffentlich zugänglichen Sammlungen (und zugleich die Präsenz ihrer abenteuerlichen Namen und der noch abenteuerlicheren Geschichten, die über sie erzählt wurden) bereitete den Boden für ihre Thematisierung in der englischen Literatur. Durch diese Sammlungen gab es bereits das breit rezipierte Phänomen einer unterhaltsamen Kombination von phantastischem Tier, phantastischem Namen und phantastischer Erzählung. Es lag nahe, dass dies auf kurz oder lang von der Literatur aufgenommen werden würde.

Dass es tatsächlich eine Verbindung zwischen dem ersten öffentlich zugänglichen Kuriositätenkabinett und dem Auftreten seltsamer Tiere in der englischen Literatur gibt, lässt sich sehr schön am Beispiel eines Exponats aus dieser Sammlung verfolgen.<sup>39</sup> Bei den Tradescants konnte man einen Dodo, einen im 17. Jahrhundert bereits ausgestorbenen Großvogel aus Mauritius, bestaunen. Dieser ausgestopfte Dodo gelangte nach

<sup>38</sup> Ein guter Überblick über die Londoner Sammlungen findet sich in: G. L. Apperson, *Bygone London Life. Pictures from a Vanished Past* (New York: James Pott, 1904) 87-125.

<sup>39</sup> Zu diesem Fall ausführlicher: Heyl, „Maummenark“ 202ff.

dem Tod John Tradescants d. J. ins Ashmolean Museum nach Oxford. Dort wäre um die Mitte des 18. Jahrhunderts das mittlerweile arg rampolierte und mottenzerfressene Exponat fast zerstört worden. Man warf den Vogel ins Feuer; in letzter Minute entschied sich allerdings jemand, die angebrannten Reste, bestehend aus dem Kopf und einem Bein, zu retten und wieder ins Museum zu bringen.

1860 landeten diese Überbleibsel zusammen mit anderen Naturalien in einem neuen naturkundlichen Museum, dem Oxford University Museum of Natural History. Ausgerechnet dort debattierte man zu dieser Zeit vor großem Publikum Charles Darwins Evolutionstheorie. Plötzlich war das, was von dem Tradescantschen Dodo noch übrig war, von höchstem Interesse, denn am Beispiel des Dodo ließen sich zentrale Ideen Darwins bestens illustrieren. Der Dodo hatte sich nämlich seinem Lebensraum auf Mauritius so angepaßt, dass er flugunfähig wurde, und er starb aus, als plötzlich neue Feinde in Form hungriger Matrosen auftauchten, die die gesamte Population in kürzester Zeit auslöschten. Entsprechend wurde die Aufmerksamkeit der Museumsbesucher auf den Dodo gelenkt. Nicht weit von dem neuen Museum lebte und arbeitete Lewis Carroll; er sah den Dodo und verhalf ihm alsbald zu einem literarischen Nachleben, indem er ihn zu einer der handelnden Figuren in *Alice's Adventures in Wonderland* machte.<sup>40</sup>

Am Fall des Dodos ist eine Verbindung zwischen der Sammlung der Tradescants und dem Auftreten eines ungewöhnlichen Tiers in der englischen Literatur klar nachzuvollziehen. Als die Tradescants ihr Kuriositätenkabinett einem breiten Publikum öffneten und andere Sammler ihnen darin folgten, wurde dadurch schon früh der Boden für die englische Begeisterung für phantastische Tiere bereitet. Hier entstand eine spezifische, anderswo so nicht ausgeprägte kulturelle Disposition, die das Potential hatte, sich auch in der Literatur niederzuschlagen. Die Wunderkammer der Tradescants öffnete der Imagination neue Freiräume; insofern war sie bereits dem *Wonderland* Lewis Carrolls nicht unähnlich. Es erstaunt daher nicht, dass Carroll, der eine Vielzahl abenteu-

<sup>40</sup> Er hat dort im dritten Kapitel seinen großen Auftritt: Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland. With Forty-Two Illustrations by John Tenniel* (Boston: Lee and Shepard, 1869) 29ff.

erlicher Tierfiguren erdachte, sich nachweislich von einem der Tradescantschen Originalexponate aus dem 17. Jahrhundert inspirieren ließ. Carroll begründete damit seinerseits eine literarische Tradition, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. So wurde die englische Literatur dauerhaft zu einem bevorzugten Aufenthaltsort bizarrer Tiere.

### **Literaturverzeichnis**

- Apperson, G. L.. *Bygone London Life. Pictures from a Vanished Past*. New York: James Pott, 1904.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland. With Forty-Two Illustrations by John Tenniel*. Boston: Lee and Shepard, 1869.
- Carroll, Lewis. *The Complete Illustrated Lewis Carroll*. Ware: Wordsworth, 1996.
- Chisholm, Hugh et al., Hgg.. *The Encyclopaedia Britannica*. 11. Ausgabe, Band III. New York: The Encyclopaedia Britannica Company, 1910.
- Donaldson, Julia (Illustrationen: Axel Scheffler). *The Gruffalo*. London: MacMillan, 1999.
- Exell, A. W.. „Barometz: The vegetable lamb of Scythia“. *Natural History Magazine* 5 (1935), 145-164.
- Gorey, Edward. *The Doubtful Guest*. Orlando, Austin, New York, San Diego, London: Harcourt, 1985 (Erstpublikation: 1957).
- . *Gorey Creatures. A Book of Postcards*. San Francisco: Pomegranate, 2008.
- . *The Utter Zoo*. New York: Hawthorn Books, 1967.
- Heyl, Christoph. „Maummenark, Meyney, Billing-bing, Banana. Textualität, exotische Klangmagie und Imagination im Kuriositätenkabinett der Tradescants“. *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Hgg. Robert Felfe und Angelika Lozar. Berlin: Lukas, 2006. 194-215.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Jobling, James A.. *A Dictionary of Scientific Bird Names*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Lee, Henry. *The Vegetable Lamb of Tartary*. London, 1887.
- Leith-Ross, Prudence. *The John Tradescants. Gardeners to the Rose and Lily Queen*. London: Peter Owen, 1998.
- MacGregor, Arthur, Hg.. „The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain“. Oliver Impy und Arthur MacGregor. *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Oxford University Press, 1985. 147-158.
- . *Tradescant's Rarities. Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum 1683. With a Catalogue of the Surviving Early Collections*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

Vom Heimischwerden bizarrer Tiere in der englischen Literatur

- Milne, A. A.. *Winnie-the-Pooh. With Decorations by E. H. Shepard*. London: Methuen, 74 Aufl. 1995 (Erstpublikation: 1926).
- Rowling, J. K.. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.
- Sendak, Maurice. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper Row, 1963.
- Tolkien, John Ronald Reuel. *The Fellowship of the Ring, The Two Towers, The Return of the King*, 3 Bände. London: George Allen & Unwin, 1954.
- Tradescant d. J., John. *Musaeum Tradescantianum: or, A Collection of Rarities Preserved at South-Lambeth neer London By John Tradescant*. London, 1656.



# Keine Fibel ohne Fisch – Zum Bestiarium der Slaven

Sebastian Kempgen  
*Slavistik, Universität Bamberg*

Der vorliegende Beitrag will zunächst in einer für Nicht-Slavisten leicht zugänglichen Form ein kleines Panoptikum der Tiere in Sprache, Kultur und Medien im slavischen Raum bieten, wird ein bisschen die schöne Literatur mit einbeziehen, diesen Bereich aber nicht erschöpfend behandeln. Nach diesem kleinen Überblick sollen zwei Werke etwas genauer unter die Lupe genommen werden – Karion Istomins „Abecedarium“ (Russland, Ende des 17. Jh.s) und Petăr Berons „Fischfibel“ (Bulgarien, Anfang des 19. Jh.s), auf die der Titel des Beitrages anspielt. Ein kurzer Blick auf ein einschlägiges Compendium wird sich anschließen, bevor dann ein slavistischer Kultfilm den Reigen schließt.

## 1. Überblick

### 1.1. Nationale Stereotypen

Fangen wir mit einer europäischen Perspektive an, so finden wir auf „humoristischen Karten“ von Europa vom Ende des 19. Jh.s bis zum Ersten Weltkrieg Russland als riesengroßen aggressiven **Bären** dargestellt, der das verschreckte Europa von Osten her bedroht (vgl. Abb. 1).<sup>1</sup> Die Figur des russischen Zaren sieht dabei fast mehr wie das erste Opfer aus, nicht wie der Täter. Die übrigen Länder Europas werden demgegenüber im wesentlichen als Personen dargestellt – nur Skandinavien besteht aus einem schläfrig scheinenden Seehundpärchen. Auf einer weiteren Karte (von 1914) sieht man zwar einen Wodka-trinkenden russischen Landser neben einem Bären, doch auch der Landser hat mehr die Physiognomie eines Bären (vgl. Abb. 2). Auch auf der Karte „L'Europe Animale“ ist Russland wieder durch den Bären wiedergegeben, hier mit dem ottomanischen

<sup>1</sup> Eine Sammlung solcher Karten siehe z. B. hier: <<http://historiana.eu/collection/satirical-maps>>. Ein Blog mit vielen kommentierten Karten ist <<http://bibliodyssey.blogspot.de/2009/06/satirical-maps.html>>. Die Universität Amsterdam bietet eine Kartensammlung in hoher Auflösung zum Thema (<[http://dpc.uba.uva.nl/cgi/i/image/image-idx?sid=b0cba2c592465bc0408ab253a4917223;type=boolean;view=thumbnail;c=carto;rgn1=carto\\_tr;q1=Karikaturen](http://dpc.uba.uva.nl/cgi/i/image/image-idx?sid=b0cba2c592465bc0408ab253a4917223;type=boolean;view=thumbnail;c=carto;rgn1=carto_tr;q1=Karikaturen)>).



Halbmond zwischen seinen Reißzähnen – auf den Sieg über die Türken am Ende des 19. Jh.s anspielend. Russland als Bär ist also ein festes Stereotyp der Zeit, auf einer weiteren Karte (von 1914) von einer Dampfwalze begleitet, die sich anschickt, Europa zu überrollen. Eine andere Karte nutzt zwar die Krake, um einen ähnlichen Inhalt zu transportieren, das ist aber mehr eine beliebig benutzbare Metapher und keine fest mit Russland verbundene stereotype Vorstellung.

Es wundert wenig, dass dieses Stereotyp in Nachkriegsdeutschland wieder aufgegriffen wurden: in der Karikatur eines berühmten-berühmten Wahlplakates der CDU von 1953, in einem Buchtitel wie „Der Tanz mit dem russischen Bären“<sup>2</sup> usw. (beide hineinmontiert in Abb. 2).

Deutlich harmloser tritt uns der russische Bär als Maskottchen „**Misha**“ (Mishka) der olympischen Spiele von Moskau (1982) entgegen: als putzige Kinderfigur mit freundlichen Augen und übergroßen Ohren – und einem geschlossenen Mund, der keine fletschenden Zähne entblößt. Bezeichnend ist, dass auch sein Name eine Koseform ist, die mit dem Suffix *-k* noch einmal verstärkt wird. Offenbar ist Mishka – in Erinnerung an glorreiche Zeiten – auch – skifahrender – Publikumsfavorit bei der Suche nach einem Maskottchen für die Winterspiele in Sotschi 2014 (vgl. Abb. 3).

Das zeigt schon: der russische Bär ist nicht nur ein Fremdstereotyp, man macht es sich vielmehr zu eigen: In jüngster Zeit auf politischer Bühne durch Putins Partei „Einiges Russland“, die einen kraftstrotzenden, voranschreitenden Bären als Symboltier nutzt (vgl. Abb. 4).<sup>3</sup> Eher karikierend demgegenüber der – schielende – russische Bär im Logo der Webseite [www.ruslife.eu](http://www.ruslife.eu), beliebt der **Polarbär** (*Belyj Medved*, wörtlich: ‚Weißer Bär‘) als Biersorte aus Ufa (vgl. auch unten, Abb. 7).

Wenn Putins Partei den russischen Bären für sich vereinnahmt, so ist es nur konsequent, wenn ihm die Opposition in Sibirien mit einer Fahne antwortet, die einen zähnefletschenden **sibirischen Tiger** zeigt<sup>4</sup> – eine

<sup>2</sup> Ines Lasch, Angela Leymann, *Der Tanz mit dem Russischen Bären*, Redline Verlag München 2007 (<http://www.m-vg.de/redline/shop/article/1680-der-tanz-mit-dem-russischen-baeren/>).

<sup>3</sup> Gegenwärtig noch ein wenig schwach ausgebaut ist der Wikipedia-Eintrag zum Thema: [http://de.wikipedia.org/wiki/Russischer\\_Bär\\_\(Nationalallegorie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Russischer_Bär_(Nationalallegorie)) (Abruf 23.2. 13).

<sup>4</sup> So ein von der Agentur Reuters verbreitetes Bild, vgl. als Beleg den Artikel <http://www.welt.de/politik/ausland/article13760826/Putin-Parteifreund-droht-Demonstranten-mit-dem-Tod.html>.

vom Aussterben bedrohte Art, aber das sollte wohl nicht die unterschwellige Aussage sein.

Eine andere Art von Antwort auf das Logo von „Einiges Russland“ ist karikierender Art: Bär und/oder Slogan werden verändert. Auf einer Karikatur beispielsweise ist „Einiges Russland“ jetzt die „Partei der Gauner und Diebe“ (*Edinaja Rossija – partija žulikov i vorov*; ein verbreiteter Slogan), kombiniert mit einem Bären, der einen Sack mit Beute im Maul wegschleift. Auf einer anderen Karikatur der gleiche Slogan, aber ein Bär, der sich das (rote) Ende der russischen Fahne geschnappt hat und als Beute we trägt. Das Fahnenende sieht aus wie seine Zunge, und er wirkt, als lecke er sich das Maul. Bei wiederum einer anderen Gelegenheit wurde der Bär als Wappentier von „Einiges Russland“ durch eine Ratte ersetzt, die weg müsse (vgl. Abb. 4).<sup>5</sup> Das führt uns bereits zum nächsten Phänomen: Tiervergleiche in der politischen Sprache Russlands.

## 1.2. Russische Polit-Sprache

Russische Politiker benutzen gerne Tier-Metaphern, um sich gegenseitig zu verunglimpfen. Das mag im Einzelfall richtig verstanden worden sein oder auch einmal falsch. Ein Beispiel für letzteren Fall: Putin habe den Industriellen Deripaska als **Kakerlake** (*tarakan*) bezeichnet, berichtete der SPIEGEL<sup>6</sup>, was so wörtlich aber gar nicht stimmte, wie ein Kommentator genüsslich richtigstellte<sup>7</sup>: „Sie fingen an, wie die Kakerlaken umherzurennen“ (*zabegali kak tarakany*) ist nämlich eine phraseologische Redewendung des Russischen für den Aktionismus aufgeschuchter Personen, und diese war von Putin für das Verhalten lokaler Figuren vor dem von ihm angekündigten Besuch verwendet worden. Die Tiermetapher bleibt davon unberührt natürlich die gleiche, und bezeichnend ist sie auch: nur wo Kakerlaken so zahlreich und gewöhnlich sind, kann ein Sprichwort wie das genannte russische ja überhaupt erst entstehen.

<sup>5</sup> Dieser Slogan wurde von den Presseagenturen global verbreitet. Vgl. als Beispiel <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/massiver-polizeieinsatz-zehntausende-protestieren-in-moskau-gegen-wahlbetrug-a-802887.html>>.

<sup>6</sup> Vgl. <<http://www.spiegel.de/wirtschaft/kakerlaken-vergleich-deripaska-faellt-bei-putin-in-ungnade-a-629321.html>>.

<sup>7</sup> <<http://russlandleser.twoday.net/stories/spiegel-bei-kakerlaken-in-ungnade-gefallen->>.

Echte Tier-Belege aus jüngster Zeit gibt es natürlich auch. So haben Demonstranten Putin offenbar als **Laus** (*voš'*) bezeichnet<sup>8</sup>, ihn darüber hinaus mit Stalin verglichen, und zwar in einem Wortspiel mit ‚Führer‘ (*vožd'*). Wegen der Auslautverhärtung werden beide Wörter fast gleich ausgesprochen. Die Slogans lauteten: „Stalin – vožd', Putin – voš'“ (‚Stalin war ein Führer, Putin ist nur eine Laus‘) oder „[Putin] ne vožd', a voš'“ (‚Putin ist kein Führer, sondern eine Laus‘). Begleitet wurde diese Demonstration mit der schon erwähnten Abwandlung des Banners der Partei „Einiges Russland“, auf dem der russische Bär durch eine Ratte ersetzt worden war und die Losung dazu lautete „Die Ratten müssen gehen“ (*krysy dolžny ujt!*) – vgl. Abb. 4.

Das alles ist im Prinzip nicht neu, denn die gleichen Metaphern gab es schon zur Sowjetzeit – und diese wiederum unterschieden sich darin nicht wesentlich von der NS-Zeit. Das macht Makulkina in einer Präsentation von 2010 deutlich: Sie bezeichnet Tiermetaphern von „Kriechtieren, Schlangen, Spinnen, Parasiten, Kraken, Schädlingen (z. B. Ungeziefer, Wanzen, Ratten, etc.)“ als „dominierend“.<sup>9</sup>

Der russische Politjargon wiederum erweist sich seinerseits nur als eingebettet in das allgemeine Fluchen der Russen, das so extensiv betrieben wird, dass es einen eigenen Namen hat (*mat*, abgeleitet vom Wort *mat'* ‚Mutter‘ wegen des extensiven Mutter-Fluchens) und ein linguistischer Untersuchungsgegenstand *sui generis* geworden ist. Betrachtet man Tiere als Schimpfwörter im Russischen im Vergleich zum Deutschen, so findet man aber doch Unterschiede hinsichtlich der gewählten Tiere und der Frequenz ihrer Verwendungen. Im Deutschen sind die (Haus-)Tiere *Schwein*, *Esel*, *Hund*, *Kuh*, *Schaf*, *Ziege* sehr gebräuchlich, oft mit verstärkenden Adjektiven (*blöder Hund*, *dumme Kuh*, *schwarzes Schaf*). Im Russischen hingegen dominieren **Hund** (generisch; *sobaka*), **Hündin** (*suka*), hinzu gesellen sich wiederum *Kuh*, *Ziege*, *Ratte*, *Schwein*.

<sup>8</sup> <<http://www.morgenpost.de/politik/ausland/article1852207/Groesste-Demo-unter-Putin-Russland-baeumt-sich-auf.html>>.

<sup>9</sup> Im deutschen Kontext ist die Laus durch Loriots „Steinlaus“ inzwischen teilweise eher komisch konnotiert.

### 1.3 Tiere in der Fachsprache

Auffallend ist, dass etliche Namen von Einwohnern bekannter Länder im übertragenen Sinne auch für Gegenstände benutzt werden: der *Engländer* ist ein Schraubenschlüssel, der *Italiener* ein Kaffee, der *Norweger* ein Pullover, der *Pariser* ein Kondom, der *Hamburger* ein Fast-Food-Snack, der *Wiener* (oder verkleinert: das *Wienerle*) ein Würstchen. Eine Tier-Metapher hingegen ist (nur) der **Russe**, denn er bezeichnet ein im wesentlichen weißes Kaninchen mit schwarzen Ohren und schwarzer Nase. Die genannte Tierart stammt eigentlich eher aus Sibirien, aber einen so feinen Unterschied muss die deutsche Sprache aus der Distanz ja nicht machen.<sup>10</sup>

Slavische Tiernamen in der Fachsprache sind ebenfalls bekannt: die *Lippizaner*-Pferde aus dem heutigen Slowenien (ursprünglich Österreich-Ungarn), die *Przewalski*-Pferde aus Polen, und der russische Windhund namens *Borzoj* (*Borsoj*, *Barsoi*), der russische „Nationalhund“ bis 1914. Sein Name leitet sich vom russischen Adjektiv *bórzyj* ‚schnell‘ her, und diesem Namen machte er alle Ehre.<sup>11</sup>

Noch ein „typisch russisches“ Tierprodukt mag an dieser Stelle genannt werden, das die Stereotypenreihe *Krimsekt*, *Wodka*, *Matroschka* ergänzt: der **Kaviar** (russ. *ikra*), die Eier des Störs also. Ein Fischprodukt, nicht der Fisch selbst: diese liefert der russische Kulturraum dem Bestiarium der Slaven auffälligerweise kaum.<sup>12</sup>

Ein weiteres Tierprodukt, das mit „dem Russen“ oder russischem Adel assoziiert wird, ist der **Pelz**. Klimatisch bedingt, sind Pelzmützen und Pelzmäntel in der russischen Kultur weit verbreitet und ein stereotypes Accessoire, wenn Russen karikiert werden. Aber auch die alte russische

<sup>10</sup> Bilder und interessante Hintergründe siehe <<http://de.wikipedia.org/wiki/Russenkaninchen>>.

<sup>11</sup> „Die kasachische Windhundrasse Borsoj oder Tazy gilt als Krönung der Windhundzucht. Diese Hunde haben ein exzellentes Sehvermögen, entwickeln eine phänomenale Geschwindigkeit, sind ausdauernd und mutig. Sogar Schneeleoparden wurden mit diesen Hunden gejagt. Kein Wunder, dass ein Borsoj den üblichen Brautpreis von 47 Pferden zu ersetzen vermochte.“ Dagmar Schreiber, *Kasachstan. Mit Almaty, Astana, Tien Shan und Kaspischem Meer* (Berlin, 2011) 72f.

<sup>12</sup> Fische nehmen denn auch bei A. V. Gura, *Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii* (Moskva, 1997) den mit Abstand geringsten Raum im Inhaltsverzeichnis ein, im Text ebenfalls nur 13 (von über 900) Seiten.

Zarenkrone hat einen Pelzbesatz (siehe die sog. *Mütze des Monomach*, *Šapka Monomacha*). Das Thema tierische Pelze bringt uns zum nächsten Phänomen.

#### 1.4 Tiere als Zahlwörter, Geld- und Währungsbezeichnungen

Die slavischen Sprachen sind ein lohnendes Objekt, um den Zusammenhang von Währungsbezeichnungen, Zahlen und Tieren zu studieren.

Zunächst zum Russischen: Die russischen Zehner-Zahlen weisen einen merkwürdigen Bruch auf, der mit einem Tier zu tun hat. Nachstehend zum Vergleich die Zehnerzahlen (bis ‚fünzig‘) im Deutschen, in einer Übersetzung des Russischen, und in der transliterierten (und etymologisch kommentierten) Form des Russischen.

dt.	russ. übersetzt	russ. translit. und etymol.
zehn	zehn	desjat' (‚zehn‘)
zwanzig	zwanzig	dvadcat' (‚zwei-zehn‘)
dreißig	dreißig	tridcat' (‚drei-zehn‘)
vierzig	<b>zobel</b>	<b>sorok</b> (Zobel)
fünzig	fünzig	pjatdesjat' (‚fünf-zehn‘)
...	...	

Die für ‚40‘ in dieser Bildungsreihe reguläre, zu erwartende Bildung (nämlich *četyredesjat'* ‚vier-zehn‘) hat es in der Geschichte des Russischen auch gegeben (und ist auch weiterhin die Form, die andere slavische Sprachen kennen), doch hat *sorok* diese Form im Russischen vollständig verdrängt. Ein Bündel von 40 (**Zobel**-)Pelzen, so die gängigen Annahmen, sei als *sorok* bezeichnet worden, und sei von dieser speziellen Bedeutung zur allgemeinen Zahlbedeutung ‚40‘ mutiert.<sup>13</sup> (Wenn wir in der Tabelle oben als deutsche Bedeutung einfach ‚Zobel‘ schreiben, so stimmt dies etymologisch also nicht ganz; es soll eher den semantisch-etymologischen Bruch in der Reihe auf eingängige Art verdeutlichen.)

<sup>13</sup> Zu weiteren etymologischen Verwandtschaften des Wortes vgl. John Dingley, „Waräger und Čuchoncy in der Entwicklung der russischen Sprache: Ein echtes oder ein scheinbares Paradox?“, *S ljubov'ju k slovu. Festschrift in Honour of Professor Arto Mustajoki on the Occasion of his 60th Birthday*, Hg. Jouko Lindstedt et al. (Helsinki 2008), 33.

Einen ganz ähnlichen Hintergrund (nämlich den Pelzhandel mit Kleinägern) hat der heute (seit 1994) wieder offizielle Name der kroatischen Währung: *kuna* ‚**Marder**‘ geht auf mittelalterlichen Handel mit seinen Fellen zurück.<sup>14</sup> *Kuna* als Währungsbezeichnung ist im 11. Jh. im Ort Osor auf der Insel Cres belegt, aus dem 11. und 13. Jh. stammen ferner entsprechende Münzen aus Slawonien, wo der Marder zum Wappentier geworden ist (wie anderswo der Adler), vgl. Abb. 5.<sup>15</sup>

Etwas ganz ähnliches wie in Kroatien finden wir auch bei der ukrainischen Währungseinheit Griwna: „Das Wort ‹Hrywnja› (*grivnja*) bedeutet (Pferde-) **Mähne**, eine Hrywnja könnte also etwa dem Gegenwert eines Pferdes entsprochen haben. Es wurden auch kleinere Währungseinheiten benutzt, die jeweils dem Wert der Pelze unterschiedlicher Tiere entsprachen: *Nogata* (Bär oder Wolf), *Kuna* (Nerz oder Zobel), *Wekscha* (Eichhörnchen).“<sup>16</sup> Die Griwna geht bereits auf die sog. Kiewer Rus’ zurück, d.h. die Zeit des 10./11. Jh.s; der Name war dann auch in Russland und angrenzenden Territorien in Gebrauch (Litauen, Polen). In Russland verdrängte allerdings die Währungsbezeichnung *Rubel* später die Griwna.

Auch die bulgarische Währung, vor- und nachrevolutionär genauso wie in der Zeit des Sozialismus, nutzt eine Tierbezeichnung: die Währungseinheit ist der *lev* ‚**Löwe**‘ (Plural *leva*). Ältere Geldscheine zeigen einen aufrecht stehenden Löwen, bestimmte jüngere die Löwenfigur von der Löwenbrücke in Sofia (und im Hintergrund den *Adler* von der Adlerbrücke in Sofia – zwei Brücken, zwei Tiere). Auffälligerweise haben die benachbarten Balkanstaaten Rumänien und Moldawien ebenfalls den Löwen als Währungseinheit, nämlich den *Leu*.

Unter allen Währungseinheiten, die der interessante Wikipedia-Artikel zur Etymologie der Währungsbezeichnungen auflistet, sind die hier genannten übrigens die einzigen Tier-Bezeichnungen.<sup>17</sup> Währungseinheiten sind ansonsten oft durch das verwendete Edelmetall motiviert

<sup>14</sup> *Kuna* hieß die Währung schon einmal in der Neuzeit, nämlich 1941–45. Man hat damit bewusst auf die vor-sozialistische Zeit zurückgegriffen und den *Dinar* nicht weitergeführt.

<sup>15</sup> Quelle der Abb. der Banovac-Münze: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Banovac>>, hier im Vergleich mit einer modernen kroatischen 1-Kuna-Münze.

<sup>16</sup> Wikipedia <[http://de.wikipedia.org/wiki/Etymologische\\_Liste\\_der\\_Währungsnamen](http://de.wikipedia.org/wiki/Etymologische_Liste_der_Währungsnamen)> (Abruf 23.02.13).

<sup>17</sup> <[http://de.wikipedia.org/wiki/Etymologische\\_Liste\\_der\\_Währungsnamen](http://de.wikipedia.org/wiki/Etymologische_Liste_der_Währungsnamen)> (Abruf 23.02.13).

(„Gulden“), durch das Gewicht, durch eine Relation („Zehnt“...), oder schlicht nach Ländern und Personen benannt.

### 1.5 Anthroponyme und Toponyme

Der **Löwe** als Sinnbild der Kraft und des Mutes, als König der Tiere, war natürlich auch der Grund, warum sich der berühmteste bulgarische Revolutionär, *Vasil Levski*, diesen Beinamen gab (*Lev* = *Leo* ‚Löwe‘, *levski* ist Adjektiv dazu) – sein Geburtsname war eigentlich *Vasil Ivanov Kunčev*, ein späterer rühmender Beiname *Apostel* (*apostol*).<sup>18</sup> Nach Levski heißt heute das Nationalstadion in Sofia und viele andere Einrichtungen – sein Name ist also überaus präsent. Abb. 6 zeigt Levski auf dem 1000-Leva-Schein, samt Löwendenkmal.<sup>19</sup>

**Leo/Lev** ‚Löwe‘ als Papstname ist im Westen wohlvertraut, bei den Slaven ist es ein Vorname mit berühmten Trägern. Drei russische Vertreter mögen genannt werden: Lev Tolstoj, Leo Trockij, Leonid Brežnev, alle mit der sprichwörtlichen *Löwenmähne* versehen (als Bart, Brauen oder Haupthaar). Tiere kommen natürlich auch in Nachnamen vor. Der bekannteste ist wahrscheinlich *Medvedev* ‚Bär‘ (von *medved* ‚Bär‘ mit einem Suffix abgeleitet).

Der gleiche **Löwe** steckt auch in der deutschen Bezeichnung *Lemberg* (*lem-* < *leo-*) der ukrainischen Stadt *L'viv* (russischer Name *L'vov*), genau wie in ihrem slavischen Namen (*l'v-* ist unsilbische Variante zu *lev*) und offenkundig auch in ihrem lateinischen Namen *Leopolis*. Nur nebenbei sei angemerkt, dass das deutsche *Leonberg* die gleiche Herkunft seines Namens aufweist.

Den **Adler** finden wir zweimal als Städtenamen: bei der aus dem Zweiten Weltkrieg bekannten Stadt *Orel* (gesprochen *Arjól* ‚Adler‘) und als Name einer Stadt am Schwarzen Meer, kurz vor der georgischen Grenze, die einfach (deutsch!) *Adler* zu heißen scheint. Heute ist sie ein Vorort von Sotschi.<sup>20</sup> Diese Tier-Toponyme sind für Russland an sich schon ungewöhnlich, ebenso aber auch die Tatsache, dass die Tierbezeichnung

<sup>18</sup> Dass der Löwe als König (der Tiere!) mit diesen beiden Komponenten im Namen *Vasil Levski* steckt, scheint noch nicht aufgefallen zu sein: gr. *basileus* > *Vasil* (*ij*) ‚König‘.

<sup>19</sup> Quelle der Abb.: <<http://papermoney-coins.blogspot.de/search/label/Bulgaria>> (Abruf 24.02.13).

<sup>20</sup> Weitere Informationen: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Adler\\_\(Sotschi\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Adler_(Sotschi))>.

ohne wortbildendes Suffix o.ä. verwendet wird. Bei der Stadt *Orel* ‚Adler‘ geht der Name auf eine legendäre Begebenheit bei der Erbauung der ersten Festung zurück, bei der sich ein Adler in die Lüfte schwang. Ein auf einer Festung sitzender Adler ist denn auch heute Teil des Stadtwappens.

Bei der Schwarzmeer-Stadt *Adler* hingegen scheint der Ursprung auf den Adler als (aus Eurasien angenommenes) Symboltier der (germanischen) Krimgoten zurückzugehen, die 257 n. Chr. auf der Krim ankamen und in der Region bis ins 17. Jh. ihre Sprache bewahrten. Das gotische „Adler“ wurde in der Zeit des Ottomanischen Reiches zu *Artlar* verballhornt und danach so als Name der Stadt benutzt, ist aber nicht der eigentliche Ursprung – anders ließe sich die heutige deutsche Schreibung des Namens kaum erklären.

### 1.6 Revolutionärer Sport und Revolutionslied

Osteuropäische Fußballclubs und Sportvereine trugen in sozialistischer Zeit gerne martialische, kraftstrotzende, vorwärtsmarschierende Namen, wie *Dynamo*, *Lokomotive*, *Torpedo*, aber auch hier gibt es Tiernamen. So finden wir vor allem den pfeilschnellen **Falken** (russ. *sokol*), z. B. beim Fußballverein *Sokol Saratov*, beim ukrainischen Hockey-Club *Sokil* usw. Den gleichen Falken finden wir in anderem, älterem Zusammenhang: patriotisch-slavisch-nationalistische gesinnte Männerbünde gründeten in der 2. Hälfte des 19. Jh.s Turnvereine in Böhmen und Polen und nannten diese regelmäßig *Sokol*. Von den Nazis wurden sie 1941 verboten.<sup>21</sup> Heute bestehen diese Bünde z.T. wieder, etwa der *Sorbische Sokol*<sup>22</sup> als Dachverband der sorbischen Sportvereine, aber auch in Tschechien, wo der *Sokol* heute der viertgrößte Verein der Republik ist.<sup>23</sup> Der **Rote Falke** (*Krasnyj Sokol*) ist in Russland bekannt als Straßename, Name von Eisenbahnstationen, kleineren Orten usw. *Sokol* selbst ist auch eine russische Biermarke, vgl. Abb. 8.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Details vgl. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Sokol\\_\(Turnbewegung\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Sokol_(Turnbewegung))>.

<sup>22</sup> Vgl. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Serbiski\\_Sokol](http://de.wikipedia.org/wiki/Serbiski_Sokol)> und <<http://www.sokol.sorben.com/>>.

<sup>23</sup> Vgl. Landeszeitung. Zeitung der Deutschen in der tschechischen Republik, Jg. 18, Nr. 14, Prag, 10.7.2012, S. 1, Artikel „Die Falken sind los“. Downloadbar von der Verbandsseite unter <<http://www.landeszeitung.cz/index.php/zum-herunterladen/erste-seite-in-pdf>>.

<sup>24</sup> Die Abbildungen wurden der Etikettensammlung auf <[http://www.nubo.ru/pavel\\_egov/russian/ufa.html](http://www.nubo.ru/pavel_egov/russian/ufa.html)> entnommen.



Gerade in Makedonien wurde der Falke als Symbol des revolutionären Heldentums im Kampf für die Eigenstaatlichkeit in bekannten Liedern benutzt – eigentlich Kunstlieder, heute aber schon Volkslieder. Das Lied *More sokol pie* („Oh, Wasser trinkt der Falke“) über das Schicksal Jane Sandanskis (1872–1915) z. B. lautet (ohne den Refrain): „Der Falke trinkt Wasser aus dem Vardar. Ach Falke, heldenhafter Vogel, hast Du nicht einen Helden vorbeikommen sehen? Einen Helden, der vorbeikommt mit neun bösen Wunden, alles Schusswunden. Die zehnte Wunde aber wurde mit einem Messer gestochen.“

Der Falke ist natürlich nicht nur im revolutionären oder nationalistischen Kontext des 19.–20. Jh.s bekannt. Im Mittelalter waren Falken die Tiere, mit denen die russischen Zaren auf Jagd ausfuhren. Entsprechend teuer und hoch gehandelt waren abgerichtete Exemplare.

### 1.7 Tier und Technik

Das Bild des leicht sich in die Höhe schwingenden Falken ist es offensichtlich auch, das als Motivation diente, eine bekannte Serie russischer Transistorempfänger **Falke** (*Sokol*) zu nennen. Stilisierte Flügel zierten ihr Gehäuse.<sup>25</sup> Ebenfalls ein Vogel, diesmal jedoch die **Möwe** (russ. *Čajka*), diente als Name für ein Autowerk und dessen luxuriöses Funktionsauto aus sowjetischer Produktion, z. B. den GAZ 13 von 1959<sup>26</sup> (vgl. Abb. 8). Es hat eine charakteristische Karosserie, deren auffällige Elemente im Westen eher *Heckflossen* genannt wurden – auch dies ein Tierbezogener Name! Eine stilisierte Möwe zierte auch den Kühlergrill der genannten Limousine.

### 1.8 Tier und Dichtung

Die **Möwe** (russ. *čajka*) begegnet uns noch ein zweites Mal, als Titel des gleichnamigen Dramas von Anton Čechov aus dem Jahre 1895. Das Moskauer Künstler-Theater (MChT) wählte nach seinen großen Erfolgen mit

<sup>25</sup> Es gibt mehrere Webseiten, auf denen diese Radios von Sammlern ausführlich dokumentiert werden, z. B. <[http://www.radiomuseum.org/r/moscowtemp\\_sokol\\_2.html](http://www.radiomuseum.org/r/moscowtemp_sokol_2.html)>. Eine Bildergalerie hier: <<http://flickrhivemind.net/Tags/radio,russia/Time+line>>.

<sup>26</sup> Vgl. <[http://de.wikipedia.org/wiki/Tschaika\\_\(Automarke\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tschaika_(Automarke))>. Dies auch die Quelle der Abb..

diesem Stück, die in seine Gründerzeit fielen, die Möwe prompt als Logo.<sup>27</sup>

Im Kontext der Oktoberrevolution taucht ein anderer Vogel auf: Maxim Gorkis (russ. *Maksim Gor'kij*) „Lied vom **Sturmvogel**“ (*Pesnja o burevestnike*) von 1901 galt als Vorbote der Revolution und hatte einen politischen Anlass<sup>28</sup>; es wird auch aktuell wieder – in Zusammenhang mit dem Erstarren der Opposition gegen Putin – in Russland zitiert.<sup>29</sup> Der DDR war das Gedicht eine Briefmarke wert. Schon zuvor hatte Gorki für ein anderes Gedicht einen Vogel gewählt, und zwar in „Das Lied vom **Falken**“ (*Pesnja o Sokole*, 1895) – die einzigen beiden Tiere in seinen Werktiteln.

Da wir in diesem Beitrag nicht systematisch auf die schöne Literatur eingehen können, seien nur kurz die Kunstmärchen Puschkins genannt, in Deutsch z. B. herausgegeben unter dem Tier-Titel „Das Märchen vom Goldenen Hahn“. Russische Märchen kennen ein ganzes Arsenal an Tieren: den **goldenen Hahn**, den **Feuervogel**, den **grauen Wolf**, den **Frosch**, den **herrlichen Falken**, das **weiße Entchen**.<sup>30</sup> Neben harmlosen Haustieren (Hahn, Ente) begegnet uns hier auch der Wolf – in Osteuropa natürlich verbreitet und eine Gefahr –, daneben wieder der Jagdvogel Falke sowie ein mythischer Vogel.

### 1.9 Tier und Mythologie

Auch in der slavischen Mythologie kommen neben Geistern natürlich echte Tiere vor. Am prominentesten darunter primär das **Pferd**, dann die

<sup>27</sup> Heute gibt es zwei Nachfolge-Theater, jedoch beide mit Möwen-Logo!

<sup>28</sup> „1901 verfasste er [Maxim Gorki] nach einer Studentendemonstration in Sankt Petersburg, die durch das brutale Eingreifen der Polizei in einem Massaker endete, das *Lied vom Sturmvogel*. Der Sturm, von dem dieser Vogel mit *der Kraft des Zorns, der Flamme der Leidenschaft und der Gewissheit des Sieges* kündete, wurde in revolutionären Kreisen als die Revolution aufgefasst und das Poem auf einschlägigen Versammlungen vorgelesen“ (<[http://de.wikipedia.org/wiki/Maxim\\_Gorki](http://de.wikipedia.org/wiki/Maxim_Gorki)>, Abruf 22.02.13).

<sup>29</sup> Vgl. den Beitrag des Schriftstellers Wiktor Jerofejew [Viktor Erofeev] auf SPIEGEL-online vom 3.1.2012: „Maxim Gorki hat 1901 in seinem Gedicht „Das Lied vom Sturmvogel“ von der bevorstehenden Revolution in Russland geschwärmt. Ihre Folgen sind bekannt. 110 Jahre später bietet Russland erneut Anlass, ein ähnliches Gedicht mit einem Aufruf zu einer neuen Revolution zu schreiben. Ihre Folgen wären jedoch nicht absehbar.“

<sup>30</sup> „Das Märchen vom Goldenen Hahn“ von Alexander Puschkin, mit Bildern von Ivan Bilibin, Nacherzählt von Elisabeth Borchers (Frankfurt am Main: Insel-Bilderbuch, 1976).

Gehörnten: **Stier**, **Hirsch**, **Ziege**, und schließlich noch die **Schlange**. Ross und Reiter galten als Einheit, das Pferd als helllichtig, das seinen Reiter vor Gefahren bewahren könne.<sup>31</sup> (Noch heute findet man stilisierte Pferdeköpfe, wie z. B. im Logo der Raiffeisenbank, die ursprünglich an Scheunen usw. angebracht waren.)

Der mythische **Feuervogel** (*žar-ptica*) wurde schon erwähnt.<sup>32</sup> Er ist in Russland überaus populär, und sein Name wird für alle möglichen Zwecke benutzt. Bei den bildlichen Darstellungen gibt es eine erhebliche Spannbreite zwischen an Pfauen erinnernden Vögeln mit langen Schwanzfedern einerseits (vgl. Abb. 9) und geheimnisvollen Frauengestalten andererseits.

Nur am Rande seien an dieser Stelle Tiere auf Ikonen erwähnt. Hier sind die Sujets ja eher biblisch bedingt und nicht so sehr slavisch-spezifisch. Prominent auch hier natürlich das **Pferd**, auf dem der Hl. Georg, der Hl. Boris usw. reiten.

### 1.10 Handschriften

Kurz erwähnen wollen wir zum Abschluss unseres Überblickes schließlich auch noch die Handschriften aus dem slavischen Raum. Selbstverständlich finden wir auch hier Tiere. Ein Beispiel möge hier genannt werden: in dem prachtvoll geschmückten „Svjatoslav-Sammelband“ (Kiev 1073) finden wir „Paradies-Vögel“ wie **Pfauen** und andere auf den Titelblättern – also Tiere, die nicht der einheimischen Fauna entstammten. (Der Sammelband beruhte auf einer bulgarischen Vorlage, die dort mit dem Namen des Zaren Simeon verknüpft ist; in Bulgarien sind die Tiere natürlich genausowenig heimisch.)

Der genannte Sammelband enthält daneben noch im Text einen sehr interessanten Abschnitt, und zwar zu den **Sternzeichen**, die alle auch abgebildet werden, und zwar auf eine zum Teil kindlich-unbeholfene Weise. Darunter, das ist klar, also neben Personen auch etliche Tiere. Die Geschichte der Sternzeichen in einzelnen Kulturkreisen ist aber definitiv ein eigenes Thema.

<sup>31</sup> Genauerer zur Funktion der Tiere findet man bei Norbert Reiter, *Das Glaubensgut der Slawen im europäischen Verbund* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2009) 191ff.

<sup>32</sup> Vgl. <<http://de.wikipedia.org/wiki/Feuervogel>>. Daraus auch die Abbildung von Bilibin.

Für den Bereich russischer mittelalterlicher Handschriften ist im übrigen das unten etwas genauer vorgestellte „Slawische Bestiarium“ von Belova (Moskau 2000) eine sehr gute Quelle.

## 2. Karion Istomin, „Abecedarium“ (*Bukvar*)

Werfen wir nach diesem Überblick einen genaueren Blick auf Karion Istomins *Bukvar* (dt. ‚Abecedarium‘), 1694 in Moskau erschienen, d.h. in petrinischer Zeit, der Zeit der Aufklärung. Dieses prächtige und teure Werk war die erste illustrierte russische Fibel; Leontij Bunin hatte für sie die Kupfergravuren hergestellt.<sup>33</sup> Als Fibel hatte es in Russland durchaus Vorläufer seit Beginn des 17. Jh.s., die aber eben nicht illustriert waren. In Deutschland gilt das „Stimmenbüchlein“ von Jakob Griesbeutel von 1534 als Muster und Vorlage dieser Gattung.

Das „Abecedarium“ besteht im Kern aus 38 Blättern, von denen jeweils eines einem Buchstaben des Alphabets gewidmet ist. Die Seiten sind nach einem stets gleichen Muster aufgebaut: zuerst wird der Buchstabe in verschiedenen kyrillischen Schreibungen präsentiert (verschnörkelt-kirchenslawisch sowie in der einfacheren „Zivilschrift“), dazu kommen lateinische und griechische Varianten. Sodann finden wir auf der unteren Bildhälfte eine Komposition wie für ein Bildwörterbuch: ca. ein Dutzend Objekte und ihre Namen. Neben Personen, Gegenständen und Naturscheinungen finden sich auf den Tafeln eben auch jede Menge Tiere, beiläufig gezeichnete ebenso wie prominent hervorgehobene. (Die Textteile der Tafeln wollen wir im weiteren unberücksichtigt lassen.)

Auf der ersten Seite, die wir hier als Beispiel abbilden (vgl. Abb. 10) beispielsweise finden wir (in etwas vereinfachter Transliteration des Altrussischen) *Az* (‚ich‘), *Apríl'ij mesjac* (‚Monat April‘), *Afrodíta*, *Aréa planéta* (‚Planet Ares‘), *Arethmética*, *Anthrax kámen* (‚Anthrax-Stein‘, der Rubin), *Adám*, *Analógij* (‚Analogion‘, ein Leseputz), *Aranáta koza* (vermutlich verballhornt: ‚Angora-Ziege‘, der Abb. nach jedoch affen-ähnlich), *Áspid* (‚Aspid‘ – eine griechische Fabelfigur, gezeichnet wie ein zweifußiger Drache), *Alektór* (‚der Hahn‘), *Agkíra* (‚Anker‘), und ganz klein noch in den unteren Ecken die Hinweise *Čast' a' zemlí asía* (‚der erste Teil der Erde,

<sup>33</sup> 1981 als Facsimile erschienen, ist das Buch heute leicht zugänglich. Online zu finden u. a. unter der Adresse <<http://istomin1694.narod.ru/>>.

Asien‘), *Čast’ v’: afrika* („der zweite Teil: Afrika“), *g’ Amerika* („dritter: Amerika“).

An Tierfiguren seien noch erwähnt: die Taube, der Gamajun (in der Folklore ein Vogel mit Frauengesicht), der Bär, die Maus, das Einhorn, der Hirsch, die Echidna (eine Giftschlange), der Löwe, der Affe, der Wal, der Elephant usw.

Aus dieser wie den weiteren Seiten geht eine grundsätzliche Orientierung an der Bibel, an griechischer Mythologie wie enzyklopädischem westeuropäischem Wissen hervor.<sup>34</sup> Die dargestellten Tiere sind einheimisch (Bär, Maus, Hirsch, Taube), aber wenig Russland-spezifisch, zu einem guten Teil aber auch ‚exotisch‘ oder fabelhaft. Die Genauigkeit der Darstellung korreliert übrigens durchaus mit der Vertrautheit der jeweiligen Tiere. Die Beobachtung, dass die Fibel wenige Realien enthält, die distinktiv russisch sind, hat zu der Hypothese Anlass gegeben, dass sie wohl westliche Vorbilder haben müsse (die allerdings noch nicht identifiziert werden konnten).

### 3. Petăr Berons „Fischfibel“ (*Riben bukvar*)

1824, in einer Phase zwischen den russisch-türkischen Kriegen, kurz nach der Eröffnung der ersten beiden griechisch-bulgarischen Schulen, noch vor Erscheinen der ersten bulgarischen Grammatik der Neuzeit, vor der ersten Bibelübersetzung ins Bulgarische, vor der ersten bulgarischen Zeitung, erschien eine Schulfibel, die sofort populär werden sollte.

Es war dies die Endphase der ottomanischen Besatzung auf dem Balkan, mit einer zunehmenden Rückbesinnung der Bulgaren auf die eigene Identität, der Nationalen Wiedergeburtzeit also. Der Autor des Buches, Petăr Beron, war erst 25 Jahre alt, als er nach dem Besuch einer kirchlich geprägten Grundschule und einer bulgarisch-griechischen Schule (in Kronstadt = Braşov/Rumänien) als Hauslehrer einer bulgarischen Kaufmannsfamilie das Lehrwerk publizierte, das dann in seiner Heimat 34

<sup>34</sup> Interessant ist z. B. die Schreibung von *agkíra* ‚Anker‘, in der man die Verbindung -gk- von der griechischen Orthographie her sofort versteht: dort steht sie nämlich zur Wiedergabe von [ŋk], also wie das deutsche -nk- ja auch. Im Slavischen hat die Verbindung -gk- für diesen Zweck allerdings keine Tradition. Interessant ferner die Erwähnung des Erdteils Amerika, der also offenbar – hundert Jahre nach seiner Entdeckung – in Russland bekannt war.

Auflagen erleben sollte. Es trägt – in deutscher Übersetzung – den etwas umständlichen Titel „Abecedarium mit verschiedenen Belehrungen, gesammelt von Petăr H. Berovič, für die bulgarischen Schulen“, im Volksmund sofort und viel kürzer die „Fischfibel“ genannt (*riben bukvar*).<sup>35</sup> Sein ausführliches Studium u. a. in Heidelberg und München sowie seine Promotion in Medizin ebendort (1831) folgten erst nach dem Erscheinen dieses Erstlingswerkes. Als Arzt in Craiova/Rumänien zu Wohlstand gekommen, konnte er es sich dann leisten, die Hauptstädte Westeuropas zu bereisen (er lebte vornehmlich in Paris) und ein Universalgelehrter seiner Zeit zu werden. Sein Ende war tragisch: 1871 wurde er bei einem Aufenthalt in Craiova ermordet. Die Befreiung Bulgariens von den Türken erlebte er also nicht mehr.

Die Fibel versammelt ganz unterschiedliche Dinge, wie z. B. ein Alphabet, ein Syllabar zum Lesenlernen, Deklinationsmuster, das Vaterunser und weitere Gebete, die Zahlen und die Grundrechenarten, antike Fabeln, gute Ratschläge („Was Du nicht willst, dass man Dir tu’, das füg’ auch keinem andren zu!“, 37), einen Abschnitt mit 64 „weisen Antworten“ wie z. B. „Aristoteles, als man ihn fragte: was ist ein Freund?, sagte: Eine Seele in zwei Körpern“ (42). Später folgen „physische Erzählungen“ zum Beispiel zu Tabak, Zucker, Salz und Kaffee – und eben, am Ende, die berühmt gewordenen Tierbilder (jeweils mehrere auf insgesamt drei ausklappbaren Tafeln), die vorhergehende Textpassagen illustrieren. **Affe** (*obez’jana [maimun]*, 1), **Elch** (*taránd [zamórskej elén]*, 4), **Nashorn** (*nosorog*, 3) und **Elephant** (*slon [fil’]*, 2) sind auf der ersten Tafel versammelt; **Krokodil** (*krokodíl*, 6), **Biber** (*bobr [kundus]*, 5), **Vogel Strauß** (*kamílsko ptiče*, 8) und **Flusspferd** (*rěčen kon’*, 7) auf der zweiten; **Storch** (*štark*, 10), **Kranich** (*žérav*, 9), **Walfisch** (*kit*, 11) und **Delphin** (*delfín*, 12) auf der dritten, namentlichen, die wir hier abbilden (Abb. 11). Ironischerweise ist also gar kein echter Fisch darunter. Zwei kleine Tiere finden sich nur im Text, nicht im Bild: die **Bienen** (*pčely*) und die **Ameisen** (*mrávy*).<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Ein vollständiges Facsimile ist elektronisch in der „World Digital Library“ verfügbar unter <<http://www.wdl.org/en/item/274/>>. Zur Bedeutung der Fibel vgl. auch Juliana Roth, „Petăr Beron und seine ‚Fischfibel‘. Ein Beitrag zur geistig-kulturellen Entwicklung Bulgariens im 19. Jh.“, *Heidelberger Jahrbücher* 26 (1982): 113–133.

<sup>36</sup> Erstaunlich ist, dass selbst in sonst ordentlichen Darstellungen Berons oder seiner Fibel Fehler bei den modernen Namen der Tiere gemacht werden, obwohl grobe Schnitzer durch einfachen Vergleich mit dem zugehörigen Bild entdeckt werden könnten. So

Zum Delphin beispielsweise sagt der Text: „Man sagt, dass er das Singen und die Menschen sehr liebt. Sie schwimmen neben den Schiffen her. Einige bringen zwei Zwillinge zur Welt und säugen sie, wie der Wal, hüten sie, bis sie aufwachsen, und lieben sie sehr. Sie wachsen bis zu 10 Jahre.“ (115) Nach den Tieren, auch das soll hier aber erwähnt werden, wird abschließend, und zwar sehr ausführlich „der Mensch“ vorgestellt. Bei den von ihm gezeigten Tieren und den begleitenden Texten (z. B. auch im oben zitierten über den Delphin) merkt man im übrigen den starken griechischen Einfluss, den er durch seinen Schulbesuch erhalten hatte. Die Tiere sind z.T. natürlich auch einheimisch, eher aber exotisch, zum Staunen anregend. Andere Teile des Buches hingegen sind eher an den Bedürfnissen des einfachen, agrarisch arbeitenden Volkes orientiert. Auffallend bei den Tierdarstellungen ist im Übrigen, dass die Größenverhältnisse zueinander offenbar nicht besonders wichtig waren: der Biber ist so groß dargestellt wie das Flusspferd. Auch die Anordnung folgte wohl mehr praktischen Erfordernissen: mal hoch, mal quer, werden primär die Seiten gut gefüllt. Erstaunlich ansonsten auch, dass drei relativ ähnliche Vögel gezeigt werden, Strauß, Storch und Kranich (davon zwei auf einem Blatt).

Petär Beron ist heute auf einer der gängigsten bulgarischen Banknoten (dem 10-Leva-Schein) zu sehen, samt Titelblatt seiner Fibel, Nashorn und Walfisch. Abb. 12 zeigt ein Exemplar.

#### **4. Wissenschaftliche Literatur**

Nach der Betrachtung dieser Primärwerke soll ein Blick auf eine einschlägige wissenschaftliche Monographie nicht fehlen. Die Autorin O.V. Belova hat ein „Slavisches Bestiarium“ vorgelegt, ein „Wörterbuch der Benennungen und der Symbolik“ (Moskau 2000). Das Werk umfasst 318 Seiten und verzeichnet auf 11 Seiten weitere Sekundärliteratur, slavische

wird z. B. Tier Nr. 9, ein Kranich, bulgarisch bei Beron *žérav* (heutige Hochsprache: *žurav*), bei einem Autor (Vankov) ohne viel Nachdenken zur ‚Giraffe‘, bulg. *žiraf* – phonetisch sehr ähnlich, aber eben doch etwas anderes. Und in der bulgarischen Wikipedia zur Fischfibel (<[http://bg.wikipedia.org/wiki/Буквар\\_с\\_различни\\_поучения](http://bg.wikipedia.org/wiki/Буквар_с_различни_поучения)>; Abruf 21.9.2013) war der Vogel Strauß, bulg. *kamīlsko ptiče*, wörtlich ‚Kamel-Vogel‘, wahrscheinlich wegen seines Höckers, kurzerhand zum *kamila* ‚Kamel‘ selbst geworden und mit dessen Eintrag verlinkt.

wie westeuropäische. In insgesamt 1117 Artikeln behandelt die Verfasserin Tiere aus Texten des 12.–17. Jh.s (d.h. der Zeit des Altrussischen) in Form von alphabetisch geordneten Lexikoneinträgen mit Bedeutungserklärungen, Belegstellen und Zitaten, Bildern etc. Abb. 13 zeigt das Cover, von etlichen Tieren geschmückt. Entgegen dem Wortlaut des Titels ist der Inhalt tatsächlich weniger „slavisch“ als vielmehr „russisch“ – die ausgewerteten Quellen sind nämlich hauptsächlich russische Handschriften aus verschiedenen Sammlungen und Archiven. Karion Istomins *Bukvar'* wird übrigens unter den Belegen im Lexikon nicht mit verwendet, wie sich an einigen Beispielwörtern gut testen lässt. Bei allem Respekt also vor der Leistung der Autorin: hier kann auch in Zukunft noch so einiges weiter erforscht werden.

### 5. Slavistische Kult-Filme

Springen wir zum Abschluss in die Gegenwart, so muss von den „großen“ Filmen, die zu einer – vielleicht nicht nur slavistischen – Allgemeinbildung gehören, wenigstens einer erwähnt werden, und zwar natürlich einer, dessen Titel Tiere beinhalten: „Schwarze **Katze**, weißer **Kater**“ von Emir Kusturica (1998). Diese – mit Preisen ausgezeichnete – Komödie spielt an der Donau im Roma-Milieu, und neben den menschlichen Protagonisten spielt eben auch allerlei Getier mit, in Schlüsselszenen das titelgebende Katzenpaar. Der englische Titel („Black Cat, White Cat“) wie auch der spanische („Gato Negro, Gato Blanco“) zeigen übrigens, anders als der deutsche Titel und alle slavischen Titelversionen, kein natürliches Geschlecht an (serbischer Originaltitel „Crna mačka, beli mačor“; bulg. „Černa kotka, bjal kotarak“; russ. „Černaja Koška, Belyj Kot“; tschech. Černá kočka, bílý kocour; slowak. „Čierna mačka, biely kocúr“). Auf Youtube findet man den kompletten Film am Stück wie auch in Portionen.

Mit diesem Vorspann als Abspann wollen wir es bewenden lassen, auch wenn unser Überblick längst nicht erschöpfend war. Historische deutsche Reiseberichte (wie diejenigen von Olearius oder Herberstein) böten z. B. weiteres Material.



## Literaturverzeichnis

- Belova, O.V. *Slavjanskij bestiarij. Slovar' nazvanij i simboliki*. Moskva 2000 [Slavisches Bestiarium. Wörterbuch der Benennungen und der Symbolik].
- Beron, Petăr. *Bukvar s različni poučenija (fototipno izdanie)*. Sofija 1964 [Fibel mit verschiedenen Belehrungen (Facsimile-Ausgabe)].
- Beron, Petăr. *Bukvar s različni poučenija (riben bukvar). Jubilejno fototipno izdanie po slučaj 150 godini ot pãrvoto otpečatvane na bukvarja*. Sofija 1964 [Fibel mit verschiedenen Belehrungen (Fischfibel), Facsimile-Jubiläumsausgabe aus Anlass des 150. Jahrestages des Erstdruckes der Fibel].
- Dingley, John. „Waräger und Čuchoncy in der Entwicklung der russischen Sprache: Ein echtes oder ein scheinbares Paradox?“ . *S ljubov'ju k slovu. Festschrift in Honour of Professor Arto Mustajoki on the Occasion of his 60th Birthday*. Hg. Jouko Lindstedt et al.. Helsinki 2008, 26–37.
- Erofeev, Viktor [Jerofejew, Wiktor]. „Wir Russen trauen keinem Angeber!“ Spiegel-Online 3.1.2012. <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/massenprotest-gegen-putin-wir-russen-trauen-keinem-angeber-a-806668.html>>.
- Gura, A.V. *Simvolika Životnyh v slavjanskoj narodnoj tradicii*. Moskva, 1977 [Die Tiersymbolik in der slavischen Volkstradition].
- Istomin, Karion. *Bukvar' sostavljen Karionom Istominym, gravirovan Leontiem Buninym, otpečatan v 1694 godu v Moskve. Faksimil'noe vosproizvedenie èkzempljarja, chranjaščegosja v Gosudarstvennoj Publičnoj biblioteke imeni M.E. Saltykova-Ščedrina v Leningrade*. Leningrad 1981 [russische Ausgabe].
- . *Primer. Compiled by Charion Istomin. Engraved by Leonty Bunin. Printed in Moscow in 1694. Facsimile reproduction of a copy kept in the Saltykov-Shchedrin Public Library in Leningrad*. Leningrad 1981 [Devisen-Ausgabe].
- Makulkina, Iryna. *Metaphorisches Russlandbild in den deutschen Printmedien. Vortrag auf einem Workshop der HU Berlin zum Thema „Metaphern – lexikalisch, syntaktisch, textuell“*. 2010. <[http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/workshop\\_ws10\\_makulkina.pdf](http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/workshop_ws10_makulkina.pdf)> (Abruf 20.02.13).
- Reiter, Norbert. *Das Glaubensgut der Slawen im europäischen Verbund*. Slavistische Studienbücher, N. F. 21. Wiesbaden 2009.
- Roth, Juliana. „Petăr Beron und seine ‚Fischfibel‘. Ein Beitrag zur geistig-kulturellen Entwicklung Bulgariens im 19. Jh.“. *Heidelberger Jahrbücher* 26 (1982): 113–133.
- Schreiber, Dagmar. *Kasachstan. Mit Almaty, Astana, Tien Schan und Kaspischem Meer*. Berlin 2011.
- Vankov, Nikola Iv. *Petar Beron*. 2003. <<http://liternet.bg/publish10/nvankov/pberon.htm>> (Abruf 21.02.13).

Bestiarium der Slaven



Abb. 1: Tierisches Europa (Karikatur von 1887)



Abb. 2: Pulverfass Europa (Karikatur von 1914)



Abb. 3: Olympia-Maskottchen Mishka



Abb. 4: „Einiges Russland“ und Karikaturen



Bestiarium der Slaven



Abb. 5: Banovac-Münze (links) und kroatische Kuna



Abb. 6: Vasil-Levski-1000-Leva-Banknote



Abb. 7: Tierische Bieretiketten aus Ufa (Russland)



Abb. 8: Tschajka-Limousine ("Möwe")



Abb. 9: Feuervogel, von Ivan Bilibin (Märchenillustration)





Abb. 10: Karion Istomin, Abecedarium, erste Seite

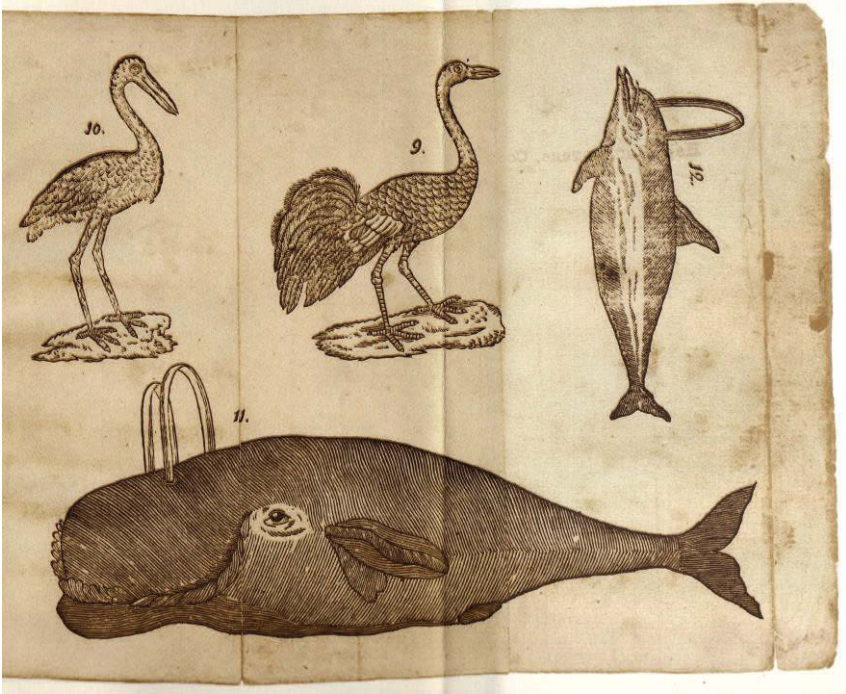


Abb. 11: Auszug aus dem Abecedarium mit verschiedenen Belehrungen, gesammelt von Petär H. Berovič, für die bulgarischen Schulen (Die Fischfibel)



Abb. 12: Petär Beron auf dem bulgarischen 10-Lev-Schein



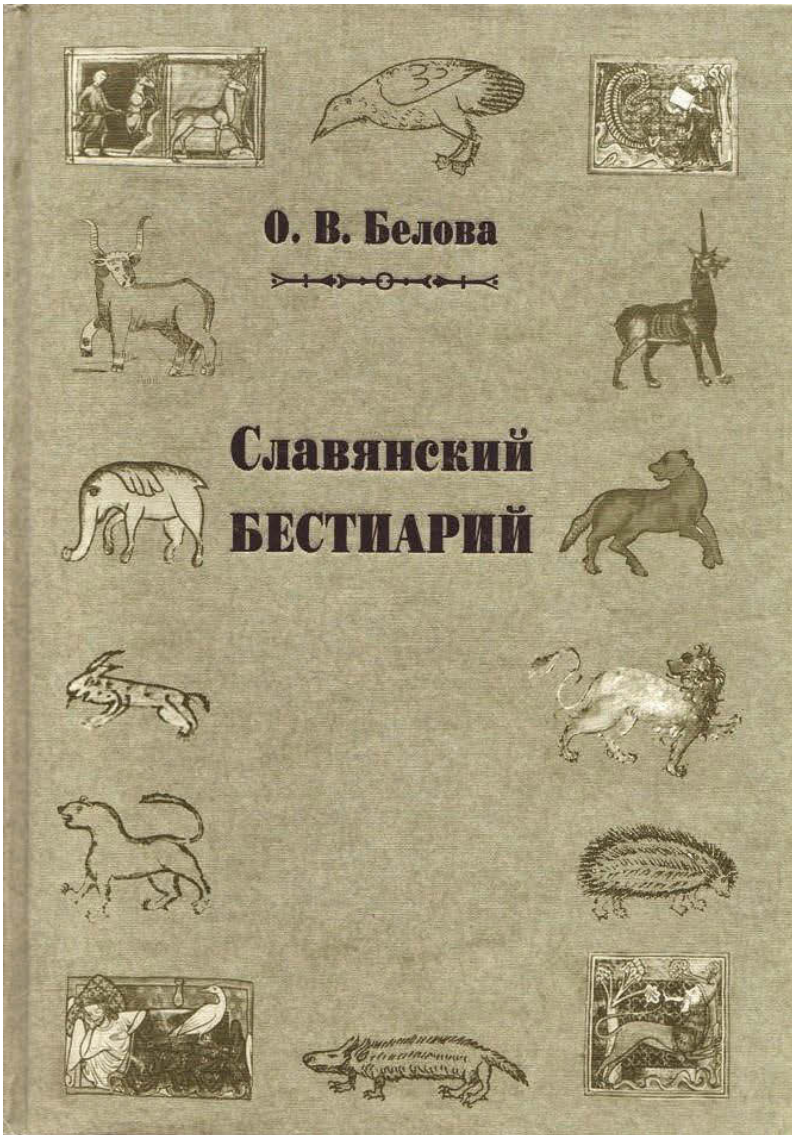


Abb. 13: Wörterbuch der Benennungen und der Symbolik (Moskau 2000)<sup>37</sup>

<sup>37</sup> O. V. Belova, *Slavianskij bestiarij. Slovar' navzaniј i simvoliki* (Moskva 2000) [Slavisches Bestiarium. Wörterbuch der Benennungen und der Symbolik].





## Des Spatzens Kern – zur metapoetologischen Dimension von Giacomo Leopardis *Il Passero solitario*

Dina De Rentiis

Romanistik, Universität Bamberg

*Il Passero solitario* gehört zu den wichtigsten Gedichten von Giacomo Leopardi. Entsprechende Aufmerksamkeit wurde auch dem titelgebenden Tier geschenkt. Die Meinungen gehen auseinander,<sup>1</sup> aber Eines wird einhellig festgestellt: Leopardis *Canto XI* ist im Kern ein expliziter Vergleich zwischen dem auktorial gefärbten lyrischen Ich und einem in den ersten Versen ausdrücklich als Adressaten angesprochenen „passero solitario“.

Der Vogelname hat die Forschung intensiv beschäftigt. Gefragt wurde, ob er als Referenz auf einen speziellen Vogel – den *monticola solitarius*,

<sup>1</sup> Zum *Passero solitario* siehe Maurizio Baldin, „La memoria classico-poietica in due idilli leopardiani: ‚Il passero solitario‘ e ‚La sera del dì di festa‘“, *Studi Leopardiani. Quaderni di Filologia e Critica Leopardiana* 8 (1996): 43-66; Giovanni Battista Bronzini, „L'ossimoro leopardiano del ‚Passero solitario‘“, *Lares. Rivista trimestrale di studi demotnoantropologici* 62/2 (1996): 225-269; Massimiliano Chiamenti, „Un antefatto del Passero solitario“, *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 33/2 (1999): 523-534; Alberto Chiari, „Il passero solitario di Psalm 102 (101) e il passero solitario di G. Leopardi“, *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina* 5 (1987): 29-32; Maria Corti, „Passero solitario in Arcadia“, *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 17/194 (1966): 14-25; Francesco De Rosa, „Sulla cronologia e la collocazione del ‚Passero solitario‘“, *Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana* 28/1 (1999): 23-46; Albert Gier, „Die Gegenwart als Vor-Vergangenheit. ‚Il Passero solitario‘ von Giacomo Leopardi“, *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*, Akten der ersten Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft, Bonn/Köln, 9.-11. November 1990, Hgg. Hans Ludwig Scheel und Manfred Lentzen (Bonn/Köln: Stauffenburg, 1992) 63-71; R. A. Lamparska, „Espansione lirica e monologo drammatico nel ‚Passero solitario‘“, *Italian Quarterly* 23/88 (1982): 25-33; Ulrich Leo, „Il ‚Passero solitario‘: study of a motif“, *Petrarch to Pirandello: Studies in Italian literature in honour of Beatrice Corrigan*, Hg. Julius A. Molinaro (Toronto: University of Toronto Press, 1973) 131-149, zuvor „Il Passero solitario. Eine Motivstudie“, *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Hg. Harri Meier (Frankfurt: Klostermann, 1963) 400-421; Mario Ricciardi, „Progetto e poesia nel ‚Passero solitario‘“, *Lettere Italiane. Rivista Trimestrale* 40/1 (1988): 48-72; Hermann H. Wetzels, „Il ‚Passero solitario‘ di Leopardi: ‚Monticola solitarius‘, ‚Passer Italiae‘ o semplicemente uccello solitario? Sulla referenzialità della poesia“, *Studi Italiani. Semestrale di Letteratura Italiana* 19/2-20/1 (2007-2008): 5-18, zuvor „Leopardis ‚Passero solitario‘ – eine Blauamsel, ein einsamer Sperling oder nur ein einsamer Vogel? Zur Referenzialität von Poesie“, *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 40 (1998): 92-105.

der im italienischen Volksmund „passero solitario“ genannt wird, obgleich er kein „passero“ ist –, auf einen (zwar einsamen, aber dennoch) gewöhnlichen Spatzen, oder allgemein auf einen „einsamen Vogel“<sup>2</sup> zu verstehen sei, oder aber ein anagrammatisches Spiel mit den Vokalen des Dichternamens darstelle.<sup>3</sup>

Neben diesen lexikalisch-semanticen bzw. lexikalisch-lautlichen Überlegungen sind auch die Einbettung und Funktion der Bezeichnung „passero solitario“ von Belang. Sieht man sie genauer an, so ergeben sich interessante Gesichtspunkte.

### ***Animal in carmine***

Das Banalste ist in Leopardis *XI. Canto* besonders wichtig: Der „passero“ wird von Anfang an als ein realer Vogel präsentiert – nicht als symbolträchtiges, mythisches oder historisches Tier, nicht als (sprechendes) Fabeltier, sondern als einfaches, in einem gänzlich alltäglichen, ländlichen Frühling eingebettetes Vögelchen.

Wie der Leser auch immer den Ausdruck „passero solitario“ versteht: Das Erste, das er über das Tier liest, ist, dass es singt und die „Harmonie“ seines Gesangs sich ohne ein bestimmtes Ziel in „diesem“ Tal, in dem sich also das lyrische Ich und der „passero“ befinden, verbreitet.

Der Leser von Leopardis Gedicht kann schon das erste „cantando“ (3)<sup>4</sup> als Anspielung auf eine Gemeinsamkeit zwischen dem „passero“ und dem lyrischen Ich verstehen; aber der erste ausdrücklich genannte gemeinsame Nenner zwischen dem Vogel und dem Ich ist nicht auf der Ebene des Ausdrucks, sondern auf derjenigen der Wahrnehmung angesiedelt: Das Ich und der „passero solitario“ teilen eine (Jahres- und Lebens-)Zeit und einen Lebensraum, in dem man den Frühling sehen („primavera [...] brilla [...] SÍ ch'a mirarla“ 5-7)<sup>5</sup> und Tierlaute hören kann („Odi greggi belar, muggire armenti“ 8).

<sup>2</sup> Leo, „Il ‚Passero solitario‘“ 149.

<sup>3</sup> Wetzel, „Il ‚Passero solitario‘ di Leopardi“ 17 (Übersetzung von Wetzel, „Leopardis ‚Passero solitario‘“ 100).

<sup>4</sup> Zitiert wird die Ausgabe Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere*, Hg. Walter Binni, Band 1 (Firenze: Sansoni, 1969) 16f. unter Angabe der Verszahlen und ohne Nennung des Werks.

<sup>5</sup> Die enge Verbindung zwischen Sehen und Empfinden, die in Vers 6 etabliert wird, unterstreicht die gegenwärtige und reale Qualität der Wahrnehmung.

Vor diesem Hintergrund wird die Beschreibung des „passero solitario“ entwickelt. Sie beginnt mit der klaren Setzung eines Unterschieds: Die anderen Vögel („Gli altri augelli“ 9) fliegen zusammen („insieme“ 9), während der „passero solitario“ nachdenklich und zurückgezogen („pensoso in disparte“ 12), ohne die Gesellschaft der anderen zu suchen („Non compagni“ 13), alles betrachtet („il tutto miri“ 12), sich aus der Freude nichts macht („Non ti cal d’allegria“ 14), die Vergnügungen meidet („schivi gli spassi“ 14) und singend die Blütezeit des Jahres und des Lebens verbringt („Canti, e così trapassi / Dell’anno e di tua vita il più bel fiore“ 15f.).

Ob man den „passero solitario“ als *monticola solitarius*, als Spatzen, als „einsamen Vogel“ oder als Vokalanagramm versteht: Seine Lebens- und Verhaltensweise wird im Text bekanntlich explizit und klar als andersartig gegenüber derjenigen der „anderen Vögel“ charakterisiert. Die Lesart *monticola solitarius* neutralisiert die Alteritätsmarkierung nicht: Als „passero solitario“ ist der *monticola solitarius* ein „passero non passero“, ein spatz-genannter Vogel, dessen Verhalten spatzen-untypisch ist, wobei das Untypische vom Adjektiv „pensoso“ („nachdenklich“), das die Charakterisierung mit einer Humanitätsfärbung versieht, unterstrichen wird.

Wie man es dreht und deutet: Der Ausdruck „passero solitario“ verbindet das als Vogelnamen allgemein bekannte, alltägliche Substantiv „passero“ mit einem Attribut („solitario“), das schon an sich und noch deutlicher in Verbindung mit der Beschreibung der Lebensweise und des Verhaltens des Vogels als Kennzeichen des Untypischen betrachtet werden muss. Identitäts- und Alteritätsmarkierung sind im Ausdruck „passero solitario“ aufs Engste miteinander verbunden, eine Trennungslinie kann bei der Deutung als *monticola solitarius* bzw. als Vokalanagramm gar nicht und bei der Deutung als einsamen Spatzen bzw. einsamen Vogel nur analytisch gezogen werden.

Die Lebens- und Verhaltensweise („costume“ 18) des „passero solitario“ wird gleich nach der Charakterisierung des Vogels explizit als derjenigen des lyrischen Ichs sehr ähnlich („quanto somiglia“ 17) bezeichnet. Die Selbstbeschreibung (17-26) führt aus, dass das Ich sich um die Vergnügungen, das Lachen, die Gesellschaft anderer Menschen, die Liebe nicht kümmere, ja: sie meide, „Non curo, io non so come; anzi da loro /

Quasi fuggo lontano;“ (22) – auf die Bedeutung der Unwissenheitsmarkierung wird weiter unten zurückgekommen.

Einen Hinweis auf dichterisches „Singen“ bzw. Schreiben enthält die Selbstcharakterisierung, wie bereits erwähnt, nicht. Aber sieht der Leser des *Passero solitario* das lyrische Ich als Dichter an, dann ist das durchaus nicht unbegründet, spricht doch das Ich von sich selbst in einem Text, der als Gedicht zu rubrizieren ist. Die Identifikation des lyrischen Ichs mit dem Autor der *Canti* und die mentale Ergänzung der Gemeinsamkeiten zwischen dem Ich und dem „passero solitario“, die im Text ausdrücklich erwähnt werden – des Lebensraums, der Jahres- und Lebenszeit<sup>6</sup> sowie der Absonderung jeweils von den „anderen Vögeln“ bzw. von den Mitmenschen –, um das „Singen“ liegt auf der rezeptionsästhetischen Ebene sehr nah. Soweit die großen bibliographischen Repertorien der Italianistik zeigen, hat kein Interpret jemals im lyrischen Ich eine andere Figur gesehen als einen Dichter. Die biografische Unmittelbarkeit der Referenz ist im Lauf der Zeit – zu Recht – in Frage gestellt worden. Dass das lyrische Ich eine textuelle Dichterfigur und insofern auch Figur Leopardis sei, ist allerdings unstrittig.

Auch das ist banal, aber wichtig: Der Dichter ist im Text weder als solcher genannt noch wird das lyrische Ich als Schreibender bzw. „Singer“ charakterisiert; aber die Beschreibung des „passero solitario“ und die Selbstbeschreibung des lyrischen Ichs im Gedicht sind so gestaltet, dass die Leser die Verbindung Ich-Dichter zuverlässig erstellen. Vor allem das „Singen“ und die Einsamkeit des „passero solitario“ bilden eine stabile Brücke zwischen Text und Lektüre, Gedicht und Leben, „Ich“ und „dem Dichter“.

Verstärkt wird diese Verbindung durch den Gedichtabschnitt, der unmittelbar nach der Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs beginnt. Die Zeit – „Questo giorno ch’omai cede alla sera“ (27) – und der Raum – „mio loco natio“ (25) und „nostro borgo“ (28) –, die das Ich und der „passero solitario“ teilen, sie werden näher und konkreter charakterisiert. Die anschauliche Beschreibung betont gleichermaßen die festliche und die lokale, dörflich-alltägliche Qualität des Augenblicks. Das Lokalkolorit ist nicht Selbstzweck, sondern bildet die Kulisse für die unmittelbar folgende

<sup>6</sup> Über die Handhabung der Zeitebenen hat Albert Gier („Die Gegenwart als Vor-Vergangenheit“ 63-71) das Notwendige gesagt.

zweite Selbstcharakterisierung des lyrischen Ichs, die mit den Worten „Io solitario“ (36) beginnt. Die Beschreibung betont das Sich-Entfernen des lyrischen Ichs von jeder Vergnügung („diletto e gioco“ 38) und die schmerzliche Qualität seiner einsamen Wahrnehmungen und Reflexionen („mi fere il Sol [...] e par che dica“ 41-43), die in den Gedanken an die Vergänglichkeit der Jugend münden – ein Gedanke, dessen konkreter Bezug zum lyrischen Ich schon im Vers „Passo del viver mio la primavera“ (26) deutlich gemacht worden war.

Diese vorletzte Selbstcharakterisierung bildet die Grundlage für die Fortsetzung des Vergleichs zwischen dem Ich und dem „passero solitario“, dem, obgleich er ebenso einsam ist wie das Ich („solingo augellin“ 45), die eigene Lebens- und Verhaltensweise am Lebensende – so lautet die im Text klar und eindeutig formulierte Setzung – sicher nicht leidtun wird („certo del tuo costume / Non ti dorrai“ 47f.).

Die Begründung ist wichtig. Während das Ich im Alter – auch dieses wird als Gewissheit formuliert – oft, aber dabei nicht gern, sondern untröstlich und voller Reue zu seinem Lebenswandel zurückblicken wird („pentirommi, e spesso, / Ma sconcolato, volgerommi indietro“ 58f.), wird der „passero solitario“ sich deshalb nicht bereuend grämen („Non ti dorrai“), weil „Di natura è frutto / Ogni vostra vaghezza“ (48f.). Die Setzung ist ebenso deutlich wie knapp formuliert: Als im Text realer, weil mit der klaren Markierung des Realen versehener Vogel,<sup>7</sup> ist der „passero solitario“ – ob Spatz, Blaumerle, Blaumeise, einfach nur Vogel, oder Vokalana-gramm – innerhalb von Leopardis Gedicht ein Tier und alles, was ihm zu tun oder zu lassen beliebt, kommt, wie bei den anderen Tieren auch, von der Natur.<sup>8</sup>

Zusammenfassend: Der Text präsentiert einen expliziten fortgeführten Vergleich zwischen einem „passero“, der als Spatzen, als *monticola solitarius*, oder auch einfach als Vogel angesehen werden kann, und einem

<sup>7</sup> Die intertextuellen Verbindungen etwa zu Petrarca's „passero solitario“ aus dem Sonett 226 oder zum Psalm 102 heben die Realitätsmarkierung nicht auf: Dazu ist die Beschreibung der Frühlingslandschaft zu anschaulich und gegenwärtig gestaltet, während die inhaltlichen Verbindungen zwischen Leopardis Gedicht und diesen Intertexten bekanntlich insgesamt schwach sind.

<sup>8</sup> Das ist der Leopardi-Forschung natürlich nicht entgangen, siehe etwa Leo, „Il ‚Passero solitario‘“ 133f., Bronzini, „L'ossimoro leopardiano“ 237, mit Rückbezug auf Monteverdi, und später Wetzel, „Il ‚Passero solitario‘ di Leopardi“ 13.

lyrischen Ich, das als Dichter und Textfigur des Dichters Giacomo Leopardi betrachtet werden kann und einhellig auch wird. Der gemeinsame Nenner zwischen beiden Figuren wird zuerst und zuoberst mit dem Adjektiv „solitario“ zusammenfassend charakterisiert. Sowohl der „passero“ als auch das Ich werden als „solitari“ präsentiert. Dabei wird allerdings unterstrichen, dass diese Eigenschaft beim Vogel naturgegeben ist, wohingegen ihre Gründe beim Dichter-Ich mit der Markierung des Nichtwissens versehen werden und ungenannt bleiben.

### ***Avis medulla***

Banal, aber wahr: Der Titel des *Passero solitario* ist der Schlüssel zum Text – wenn man die textuelle, die rezeptionsästhetische und die intertextuelle Dimension des Gedichts zusammenhängend betrachtet.

Der „passero“ wird in Leopardis Gedicht mit zwei hervorgehobenen Adjektiven charakterisiert: „solitario“ (2) und „pensoso“ (12). „[S]olitario“ ist insofern hervorgehoben und nicht einfach nur Namensbestandteil, als es auch auf das lyrische Ich angewendet wird: Dem „passero solitario“ steht im Text der „Io solitario“ (36) gegenüber,<sup>9</sup> beide bilden das Zentrum des Gedichts. „[P]ensoso“ ist insofern hervorgehoben, als es die einzige dem „passero“ zugeschriebene Eigenschaft ist, die man weder von außen sehen oder hören kann – das Vögelchen wird im Gedicht grundsätzlich aus externer Perspektive beschrieben – noch als vogeltypisch und daher naheliegend gelten kann.<sup>10</sup> Den Verschiebungscharakter des Adjektivs, das für die Charakterisierung eines Menschen durchaus, für die eines Vogels normalerweise kaum verwendet werden würde, hat etwa Bronzini registriert.<sup>11</sup>

In der Tat wird im zweiten und dritten Teil des Gedichts das lyrische Ich zunehmend als „pensoso“ dargestellt. Dennoch greift die in der Leopardi-Forschung wiederholt zur Charakterisierung der Relation zwischen

<sup>9</sup> Das haben unter anderem Baldin, „La memoria classico-poietica“ 43-66, Bronzini, „L'ossimoro leopardiano“ 225-269 und später Wetzell, „Leopardis ‚Passero solitario‘“ 92-105, notiert.

<sup>10</sup> Bronzini verweist bei „pensoso“ auf Pulci (Bronzini, „L'ossimoro leopardiano“ 242). Allerdings führt diese intertextuelle Verbindung, deren Bewusstheit bzw. Intentionalität bisher nicht nachgewiesen werden konnte, nicht zu wesentlichen Erkenntnissen in Bezug auf Leopardis *Canto XI*.

<sup>11</sup> Bronzini, „L'ossimoro leopardiano“ 241f.

dem Dichter-Ich und dem „passero solitario“ verwendete Rubrik „Identifikation“<sup>12</sup> zu kurz.

Der Vergleich des „passero“ und des lyrischen Ichs hat die klassische Form des einfachen Tiervergleichs bzw. *mutatis mutandis* der einfachen Tiermetapher, basieren doch beide darauf, dass ein Mensch (etwa: ein Krieger) und ein Tier (etwa: der Löwe) eine oder mehrere Eigenschaften (etwa: stark, aggressiv, mutig) teilen, die das explizite Fundament des Vergleichs bzw. die implizite Grundlage der Metapher bilden.

Der gemeinsame Nenner des „passero“ und des lyrischen Ichs, das Fundament, auf dem der fortgeführte Vergleich der beiden ruht, besteht aus zwei Eigenschaften: „solitario“ und „pensoso“.

Betrachtet man das lyrische Ich von Leopardis Gedicht als Dichterfigur und bedenkt, dass Francesco Petrarca's programmatische Selbstcharakterisierung als „[s]olo et pensoso“<sup>13</sup> aus dem Sonett XXXV der *Rerum Vulgarium Fragmenta* wesentlich allgemeiner bekannt ist<sup>14</sup> als die Sonette CXXVI und CCCLIII – oder als der Psalm CII (bzw. CI) –, dann fällt auf: Durch die Gestaltung des Vergleichs zwischen dem Dichter-Ich und dem „passero solitario“ wird in Leopardis Gedicht die programmatische Selbstcharakterisierung eines berühmten Dichter-Ichs als „solo“ bzw. „solitario“<sup>15</sup> und „pensoso“ wortgleich wiederaufgenommen und in einem wesentlichen Punkt modifiziert: Das Dichter-Ich und der „passero“ werden bei Leopardi beide als aufgrund ihrer gemeinsamen Grundeigenschaften

<sup>12</sup> Siehe etwa Bronzini, „L'ossimoro leopardiano“ 241 und Wetzl, „Il ‚Passero solitario‘ di Leopardi“ 11.

<sup>13</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Hg. Mario Santagata, Band 1 (Milano: Mondadori, 2011) 1.

<sup>14</sup> Wie sehr Leopardi als Philologe las und sich das Gelesene in seinen Texten anverwandelte, es transformierte und variierte, das hat die Forschung wiederholt unterstrichen – siehe etwa Corti, „Passero solitario in Arcadia“ 14f. mit Rückbezug auf die *loci classici*. Umso wichtiger ist die Betrachtung nicht nur der erst zu suchenden, sondern auch der durch ihre große Bekanntheit auf der Hand liegenden, intertextuell aufgeladenen Schlüsselwörter und die Würdigung ihrer spezifischen Funktion in Leopardis Gedichten.

<sup>15</sup> Zur Verwendung von „solitario“ in den *Rerum Vulgarium Fragmenta* siehe insbesondere CCLIX und CCCVI. Auf den Gegensatz zwischen Leopardis Verwendung des Attributs „solitario“ und Petrarca's Konzept der gelehrten „vita solitaria“ sowie seiner Verwendung von „solo“ in den RVF wird hier weiter unten eingegangen. Zur „vita solitaria“ vgl. etwa Dina De Rentis, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi‘ und ‚imitatio auctorum‘ im 12.-16. Jahrhundert*, 2. Auflage (Berlin: De Gruyter, 2012).



artenuntypisch gekennzeichnet. Der *Canto XI* äußert explizit, dass die Lebensweise und das Verhalten des Dichter-Ichs sich in gleichem Maß und auf gleiche Weise von denen der übrigen Menschen unterscheiden wie der „costume“ des „passero“ von denen der „anderen Vögel“. Doch werden die gemeinsamen Eigenschaften des Dichter-Ichs und des „passero“ beim Vogel explizit als „[frutto] di natura“ (48) bezeichnet, also als natürlich; beim Dichter-Ich hingegen wird hinter den Ursprung der gleichen Eigenschaften ein explizites Fragezeichen gesetzt: „io non so come“ (22).

Der Vergleich des lyrischen Ichs mit dem „passero solitario“ und „pensoso“ verweist in Leopardis Gedicht darauf, dass die Besonderheit des Dichters möglicherweise anderen als natürlichen Ursprungs ist und der Dichter als Mensch eine fundamentale Alterität in sich trägt, deren Ursprünge und Ursachen ihm selbst unbekannt sind. *Il Passero solitario* verweist als metapoetologisches Gedicht ins Zentrum von Leopardis Philosophie.

Grundlegend ist nun das Thema der Reue,<sup>16</sup> zu dem der Vergleich zwischen dem „passero“ und dem Dichter-Ich hinführt. Die Aussage, dass der Dichter im Alter sicherlich seinen Lebenswandel bereuen wird, impliziert den Gedanken, dass er doch auch einen anderen Lebenswandel hätte wählen können, und markiert einen klaren Unterschied zwischen seinem solitären und nachdenklichen Leben und dem Lebenswandel des „passero solitario“, das schlicht als eine der vielen Launen der Natur eingestuft wird. Gezeigt wird, dass das lyrische Ich als Mensch ein Leben führt, das ihn von seinen Mitmenschen, von der Liebe, vom Natürlichen entfernt.

In dem Maße, in dem man das lyrische Ich als Dichterfigur betrachtet, lautet die Gleichung in Leopardis Gedicht: Je ähnlicher der Dichter dem „passero solitario“ ist, desto weniger lebt er als Mensch *secondo natura*.

In Leopardis *Canto XI* ist der „passero solitario“ ein Topos, der als sprachliches Gebilde die Erkenntnis transportiert, dass das lyrische Ich – in den Augen des Lesers: der Dichter – ein grundsätzlich alteritätsmarkiertes Wesen ist. Das Tier ist dabei Projektionsfläche des schreibend dichtenden Ichs, Kristallisationspunkt seiner fundamentalen Alterität,

<sup>16</sup> Auch dieses Thema ist übrigens zentral in Petrarca's Dichtung und wird von Leopardi mit anderem Vorzeichen und anderer Zielrichtung verwendet.

Symbol der Alterität der Literatur gegenüber dem Leben und Verkörperung des philosophischen Pessimismus Leopardis, weil er anschaulich zeigt, dass die Literatur in dem Maße, in dem sie „*altra della vita*“ ist, anders als das Leben, nicht „*altra vita*“, anderes Leben ist, sondern einfach nur Nicht-Leben.<sup>17</sup>

Der „*passero solitario*“ macht die *conditio humana* des lyrischen Ichs, seinen existentiellen Zustand anschaulich sichtbar und zeigt: So zu leben bedeutet, sein Leben zwischen Sehnsucht und Reue zu verbringen, durch einen unüberbrückbaren Hiat von der Welt getrennt. Der Vergleich mit dem „*passero solitario*“ macht die gelebte Aporie des lyrischen Ichs sichtbar.

Die Form widerspiegelt diesen Inhalt. Die zahlreichen Enjambements sind im Gedicht zugleich Hiats, Brüche, Diskontinuitäten und Brücken zwischen Vers und Vers, die immer wieder das Beginnen eines neuen Verses als willentlichen Schreibakt präsentieren und die Dichtung als Prozess der Trennung des im Sprachfluss Zusammenhängenden und dadurch der Konstruktion von im Sprachfluss nicht gegebenen Zusammenhängen.

### ***Vestigia passeris***

Leopardis *Il Passero solitario* ist in Hinblick auf die Gestaltung der Einsamkeitsthematik ein metapoetologischer und philosophischer Anti-Petrarca – „anti-“ nicht im Sinn einfacher Opposition, sondern im Sinn grundsätzlicher philosophischer und poetologischer Alterität und Innovation. Wird die „*vita solitaria*“ in Petrarcas homonymem Traktat als Lebensideal des Gelehrten beschrieben und steht das dichterische Schreiben in den *Rerum Vulgarium Fragmenta* im doppelten Zeichen der Einsamkeit und des Dialogs mit dem herrschenden Amor, so inszeniert Leopardis Gedicht die *conditio humana* des Dichter-Ichs nicht nur als Meiden der menschlichen Gesellschaft und der alltäglichen Vergnügungen, sondern vor allem auch als unüberbrückbare Trennung vom Leben und

<sup>17</sup> *Il Passero solitario* ist gerade auch in dem Punkt konsistent mit Leopardis Konzept der „*natura matrigna*“, dass die fundamentale Alterität des lyrischen Ichs vom Lebenswandel und Verhalten der übrigen Menschen, seine Wahl der Literatur und des Nicht-Lebens nicht einfach als „*contro natura*“ präsentiert wird, sondern als – „*io non so come*“ – zu seiner Natur, seinem Wesen gehörend.

von der Liebe. Die gelebte Aporie des Dichter-Ichs, die der „passero solitario“ verkörpert, ist der Lebenszustand des Nicht-Lebens. Sein Kern ist die Nicht-Liebe.

Damit ist der *Passero solitario* auch ein Anti-Catull – „anti-“ hier nicht nur im Sinn grundsätzlicher poetologischer Alterität und Innovation, sondern auch im Sinn inhaltlicher Opposition. Fungierte Catulls „passer“,<sup>18</sup> das wohl allgemein bekannteste Vögelchen der römischen Lyrik, als Verbindung zwischen dem lyrischen Ich und der geliebten Frau und somit als Brücke zwischen Literatur und Leben, so ist der „passero solitario“ bei Leopardi der Indikator des unüberbrückbaren Hiats, der das lyrische Ich vom Leben und von der Liebe trennt, und verkörpert symbolisch den essentiellen und existentiellen Unterschied zwischen der Literatur und der Natur.

Wichtig ist nun, sich zu erinnern: Die Identifikation des lyrischen Ichs mit einem Dichter wird im *Passero solitario*, also in einem ansonsten außerordentlich expliziten Gedicht, nicht ausdrücklich vollzogen, sondern der Rezeption überantwortet. Das bedeutet aber: Das lyrische Ich wird im *Passero solitario* zuerst und zuoberst – auf der wörtlichen und textuellen Ebene – als Mensch und erst sodann – auf der rezeptionsästhetischen Ebene – als Dichter präsentiert. Das bedeutet wiederum: Die Eigenschaften und der Lebenswandel des lyrischen Ichs werden im Gedicht keineswegs ausschließlich dem Dichter zugeschrieben, sondern jedem Menschen, der sich darin erkennen mag – auch dann, wenn er selbst keine literarischen Texte schreibt.

Daraus folgt zweierlei. Erstens: Mit dem lyrischen Ich kann sich jeder Leser frei identifizieren, der seine Lage im Gesagten wiedererkennt. Im *Passero solitario* wird nicht in engerem Sinn ein Individuum oder ein Dichter mit einem bestimmten Vogel verglichen, sondern ein Mensch mit einem Vogel. Zweitens: Der Vergleich des Menschen – des lyrischen Ichs – mit dem Tier – dem „passero solitario“ – präsentiert die Beziehung zwischen Mensch und Tier auf den ersten Blick als Ähnlichkeit und Affinität. Bei genauerem Hinsehen ist aber die Beziehung des lyrischen Ichs zum Tier – ob er als *monticola solitarius*, als Spatz, als „einsamer Vogel“, oder als Anagramm betrachtet wird – als Nicht-Beziehung gestaltet, die zeigt, dass die Literatur, die Dichtung, wenn sie sich einer lebendigen

<sup>18</sup> Siehe Catullus, Carus Valerius, *Carmina* (Bibliotheca Teubneriana Latina) II und III.

Kreatur bemächtigt, sie in ein literarisches Konstrukt verwandelt und sie durch Einverleiben, durch Literarisierung, dem Leben entzieht.

Bildlich gesprochen: Am Ende des Gedichts ist der „passero solitario“, im intertextuellen Netz gefangen, eines literarischen Todes gestorben, und der Dichter lebt sein Nicht-Leben weiter.

Viele Gedichte Leopardis zeigen es, aber wenige so deutlich, so explizit wie *Il Passero solitario*: Für Giacomo Leopardi war die Poesie eine Sentenz ohne Appell und der Pessimismus die philosophische Form der existentiellen Lage vieler Menschen, die der Dichter allein bewusst erlebt.

### **Literaturverzeichnis**

- Baldin, Maurizio. „La memoria classico-poietica in due idilli leopardiani: ‚Il passero solitario‘ e ‚La sera del dì di festa‘“. *Studi Leopardiani. Quaderni di Filologia e Critica Leopardiana* 8 (1996). 43-66.
- Bronzini, Giovanni Battista. „L'ossimoro leopardiano del ‚Passero solitario‘“. *Lares. Rivista trimestrale di studi demotnoantropologici* 62/2 (1996): 225-269.
- Catullus, Carus Valerius. *Carmina*. Bibliotheca Teubneriana Latina.
- Chiamenti, Massimiliano. „Un antefatto del Passero solitario“. *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 33/2 (1999): 523-534.
- Chiari, Alberto. „Il passero solitario di Psalm 102 (101) e il passero solitario di G. Leopardi“. *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina* 5 (1987): 29-32.
- Corti, Maria. „Passero solitario in Arcadia“. *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura* 17/ 194 (1966): 14-25.
- De Rentiis, Dina. *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi‘ und ‚imitatio auctorum‘ im 12.-16. Jahrhundert*. 2. Auflage. Berlin: De Gruyter, 2012.
- De Rosa, Francesco. „Sulla cronologia e la collocazione del ‚Passero solitario‘“. *Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana* 28/1 (1999): 23-46.
- Gier, Albert. „Die Gegenwart als Vor-Vergangenheit. ‚Il Passero solitario‘ von Giacomo Leopardi“. *Giacomo Leopardi. Rezeption – Interpretation – Perspektiven*. Akten der ersten Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft, Bonn/Köln, 9.-11. November 1990. Hgg. Hans Ludwig Scheel und Manfred Lentzen. Bonn/Köln: Stauffenburg, 1992, 63-71.
- Lamparska, R. A.. „Espansione lirica e monologo drammatico nel ‚Passero solitario‘“. *Italian Quarterly* 23/88 (1982): 25-33.
- Leo, Ulrich. „Il Passero solitario. Eine Motivstudie“. *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*. Hg. Harri Meier. Frankfurt am Main: Klostermann, 1963. 400-421

- . „Il ‚Passero solitario‘: study of a motif“. *Petrarch to Pirandello: Studies in Italian literature in honour of Beatrice Corrigan*. Hg. Julius A. Molinaro. Toronto: University of Toronto Press, 1973. 131-149. Englische Übersetzung des Aufsatzes von 1963.
- Leopardi, Giacomo. *Tutte le opere*. Hg. Walter Binni. Band 1. Firenze: Sansoni, 1969.
- Petrarca, Francesco. „De vita solitaria“. ---. *Opere latine*. Hg. A. Bufano. Torino: UTET 1975, Band 1, 567-812.
- . *Canzoniere*. Hg. Mario Santagata. 2 Bände. Milano: Mondadori, 2011.
- Ricciardi, Mario. „Progetto e poesia nel ‚Passero solitario‘“. *Lettere Italiane. Rivista Trimestrale* 40/1 (1988): 48-72.
- Wetzel, Hermann H.. „Leopardis ‚Passero solitario‘ – eine Blauamsel, ein einsamer Sperling oder nur ein einsamer Vogel? Zur Referentialität von Poesie“. *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* 40 (1998): 92-105.
- . „Il ‚Passero solitario‘ di Leopardi: ‚Monticola solitarius‘, ‚Passer Italiae‘ o semplicemente uccello solitario? Sulla referenzialità della poesia“. *Studi Italiani. Semestrale di Letteratura Italiana* 19/2-20/1 (2007-2008): 5-18. Italienische Übersetzung des Aufsatzes von 1998.

# Das geheimnisvoll-häufige Auftreten von Eseln in der jüdischen Traditionsliteratur

Susanne Talabardon  
*Judaistik, Universität Bamberg*

## 1. Einleitung

Esel haben die bemerkenswerte Fähigkeit, niemandem wirklich gleichgültig zu sein. Wer den Blick über verschiedene Kulturen schweifen lässt; wer Erzählungen, Märchen, Fabeln und Legenden unterschiedlicher Völker rekapituliert, stellt fest, dass sich die in ihnen häufig auftretenden Esel kaum als Statisten eignen. Sie werden höchst widersprüchlich charakterisiert: Mal gelten sie als ziemlich dumm, in anderen Fällen als auffällig klug. Fast hat es den Anschein, als hinge die Einschätzung der intellektuellen Fähigkeiten von Eseln davon ab, was die jeweilige Zivilisation von Sturheit hält – von einer Eigenschaft, die den besagten Grautieren recht konstant beigemessen wird.

Sowohl in der alt-israelitischen Tradition, wie sie durch die Hebräische Bibel<sup>1</sup> repräsentiert wird, als auch in vielen jüdischen Kulturen oszilliert die Bewertung von Eseln (und ihrer Sturheit) zwischen sinnbildlicher Dummheit und außerordentlicher Klugheit, wobei die positiven Konnotationen eselhaften Verhaltens überwiegen. Deren hohe Präsenz im gewaltigen narrativen Fundus der jüdischen Literatur sollte keine Verwunderung erregen. Esel waren seit dem dritten Jahrtausend BCE als Lasttiere domestiziert und als solche kulturgeschichtlich älter als das Volk Israel. Aufgrund ihrer Trittsicherheit in schwierigem Gelände waren sie in späterer Zeit auch als Reittiere sehr beliebt.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Im Folgenden wird anstelle des gängigen Begriffs „Altes Testament“ durchgängig der Terminus „Hebräische Bibel“ oder „Bibel“ verwendet, da er im interreligiösen Kontext weitaus angemessener erscheint als das theologisch befrachtete „Alte Testament“.

<sup>2</sup> Kamele wurden erst im 8. Jahrhundert BCE domestiziert und Pferde waren viel zu teuer und wurden zunächst auch nicht geritten. Die Israeliten erlebten sie vor allem während kriegerischer Auseinandersetzungen, wenn sie ägyptische, philistäische oder kanaanäische Streitwagen zogen (Jos 11,4; Ägypter: Gen 47,17; Ex 9,3; Ex 14,9.23; Kanaanäer: Ri 1,19; 5,22) oder Philister: 1 Sam 13,5). Erst die Könige Israels und Judas (frühestens ab dem 10. Jh. BCE) importierten Pferde für ihre Truppen. Vgl. Hgg. Othmar Keel und

Kurz und gut: Esel waren auf die eine oder andere Art bei vielen entscheidenden biblischen Ereignissen zugegen.<sup>3</sup> Sie gehörten zum Alltagsleben auch der einfachen Menschen; sie waren (und sind) aus dem Wirtschaftsleben der Levante nicht wegzudenken. Daher spiel(t)en sie auch in der Literatur dieser Völker eine gewissermaßen tragende Rolle. Der folgende Essay wird exemplarisch einigen unterschiedlichen Topoi nachgehen, die seit der Bibel mit den Eseln verknüpft worden sind und nach deren Weiterleben in der jüdischen Tradition fragen.

## 2. *Biblische Profile*

### 2.1. *Das vermeintlich harmlose Transporttier*

Bereits in der Genesis, dem ersten Buch der Bibel, begegnet den Leser/innen in einer äußerst gewichtigen Erzählung und an prominenter Stelle – ein Esel. Es handelt sich um Gen 22, einen Text, der in der christlichen Überlieferung als „Opferung Isaaks“ bekannt ist,<sup>4</sup> in der jüdischen als Aqedat Jitzchak (*Anbindung Isaaks*).

Thomas Staubli, „Im Schatten deiner Flügel“. *Tiere in der Bibel und im Alten Orient* (Freiburg (CH) 2001) 39-43.

<sup>3</sup> In der Hebräischen Bibel werden etliche Bezeichnungen für den Esel verwendet. Neben dem nur für männliche Tiere verwendeten עֵיזר und חמור (chamor und `ajir; „Eselshengst“) gibt es eigene Lexeme für Eselinnen (עֵתוֹן; `aton) und Jungtiere (בְּכוֹרָה; bek-hora), Maultiere (פֶּרֶד; pered) und Wildesel (פֶּרֶה; pereh). Allein der geläufigste Begriff (חמור/chamor) findet sich 97 Mal in der Bibel, recht gleichmäßig verteilt auf die gesamte Tradition. Esel galten – da keine Paarhufer – als unkoschere Tiere und durften weder gegessen noch geopfert werden (vgl. Ex 13,13/34,20; Lev 11,3; Dtn 14,4-6). Vgl. Wilhelm T. In der Smitten, *Art. דָּמוּר*, *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Band II, Hgg. G. Johannes Botterweck und Helmer Ringgren (Stuttgart et al. 1977) Sp. 1036-1042.

<sup>4</sup> Was zwar dem Verlauf der Geschichte nicht entspricht, aber seinen tieferen Grund darin hat, dass bereits frühkirchliche Autoren (wie Irenäus, Clemens Alexandrinus, Origenes, Tertullian, Cyprian, Ambrosius oder Augustinus) in Isaak den von Gott tatsächlich geopfertem Christus präfiguriert sahen. Die Literatur zu Gen 22 ist – der Bedeutung der Erzählung angemessen – schier unübersehbar. Es seien an dieser Stelle nur einige rezeptionshistorisch relevante Titel genannt: Louis A. Berman, *The Aqedah: The Binding of Isaac* (Northvale 1997); Philip R. Davies und Bruce D. Chilton, „The Aqedah: a revised tradition history“, *Catholic Biblical Quarterly* 40/4 (Oct. 1978): 514-546; Hgg. Edvart Noort und Eibert J.C. Tigchelaar, *The Sacrifice of Isaac: The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations* (Leiden 2002); Georg Steins, *Die „Bindung Isaaks“ im Kanon (Gen 22): Grundlagen und Programm einer kanonisch-intertextuellen Lektüre* (Freiburg et al. 1999).

Und es sagte [der Ewige zu Avraham:] Nimm doch deinen Sohn, deinen einzigen, den du liebst, den Jitzchak, und geh in das Land Morija und ganzopfere ihn dort als Ganzopfer auf einem der Berge, den ich dir sagen werde. Und Avraham stand des Morgens früh auf und sattelte seinen Esel und nahm seine zwei Diener mit sich und Jitzchak, seinen Sohn. Und er spaltete das Holz eines Ganzopfers. Und er brach auf und ging zu dem Ort, den der Gott ihm sagte. Am dritten Tage hob Avraham seine Augen und er sah den Ort aus der Ferne. Da sagte Avraham zu seinen Dienern: Bleibt hier mit dem Esel! Ich selbst aber und der Knabe, wir wollen gehen bis dort und uns niederwerfen und [dann] zu euch zurückkehren. (Gen 22,2-5)

Auf den ersten Blick erscheint die Verwendung des Esels im vorliegenden Kontext wenig spektakulär: Abraham musste sich auf eine Reise begeben, also sattelte er sein Reittier. Aufmerksame Beobachter könnten sich allenfalls fragen, warum der Esel dezidiert vom eigentlichen Geschehen ausgeschlossen wurde und mit den Dienern zurückblieb (Gen 22,5a). Eine etwas andere Sicht auf die Dinge ergibt sich, wenn man weitere explizite Einsätze von Eseln in nachfolgenden biblischen Narrativen in die Betrachtung einbezieht: Dann nämlich wäre als nächste rezeptionsgeschichtlich bedeutende<sup>5</sup> Erwähnung eines *Equus asinus* in der Bibel die Reise Moses nach Ägypten zu berücksichtigen:

Da sagte der Ewige zu Mosche in Midjan: Geh, kehre zurück [nach] Ägypten, denn tot sind all die Menschen, die nach deinem Leben trachteten. Da nahm Mosche seine Frau und seine Söhne und ließ sie auf dem Esel reiten und kehrte zurück in das Land Ägypten. Und es nahm Mosche den Stab Gottes in seine Hand.“ (Ex 4,19-20)

Ähnlich der Reise Abrahams gestaltet sich die Unternehmung Moses auf den ersten Blick unspektakulär. Mose setzte seine kleine Familie auf „den Esel“ und brach nach des Ewigen Befehl auf.<sup>6</sup> Diese anrührende Sze-

<sup>5</sup> In der Josefsnovelle (Gen 37.39-48.50) spielen Esel als Transporteure von Geld und Getreide häufiger eine aktive Statistenrolle. Diese wird aber in der nachbiblischen Tradition keiner großen Aufmerksamkeit gewürdigt.

<sup>6</sup> Die Stolpersteine der Handlung verbergen sich im Hintergrund: Ex 4,20 spricht dezidiert von „dem Esel“ – als meinte er einen bestimmten – womit sich die nachfolgenden Interpretationen auseinandersetzen werden. Gravierender noch: Mose hat eigentlich zum Zeitpunkt der Episode nur *einen* Sohn, Gerschom (Ex 2,22). Von weiteren Kindern war bis zum vierten Kapitel des Buches Exodus noch nicht die Rede.



nerie ist christlich sozialisierten Menschen vor allem aus der künstlerischen Verarbeitung ihrer neutestamentlichen Variante vertraut, da Josef seine Frau Maria und deren neugeborenen Sohn nimmt, um nach Ägypten zu fliehen (Mt 2,13-15). Von der diesbezüglichen Nutzung eines Esels ist im Matthäusevangelium allerdings nicht die Rede.

Was sich mit den beiden Erzählungen Gen 22 und Ex 4 bereits andeutet, verstärkt sich beim Blick auf weitere Eselstexte der Hebräischen Bibel: Sie können dazu dienen, Schwellensituationen literarisch hervorzuheben. Abraham brach mit Sohn und Esel zu seiner letzten, grauenvollsten Reise ins Unbekannte auf und Mose tat es ihm gleich – auch er wird übrigens nach seinem Abschied aus Midian hart geprüft und bedroht, wie es die überaus merkwürdige Episode Ex 4,24-26 zu berichten weiß.

Nach der Befreiung aus Ägypten und dem triumphalen Einzug des Volkes in das Gelobte Land lassen die nächsten Krisen und Umbrüche nicht lange auf sich warten. Israel verlangt es nach einem Ende seiner besonderen theokratischen Herrschaftsstruktur und fordert die Einsetzung eines Königs „gleich allen Völkern“ (1 Sam 8,6). Dieser Wunsch wird zwar, so die biblische Erzählung, als Affront gegen den Ewigen gewertet (8,7) – dennoch soll dem Willen des Volkes entsprochen werden. Die Wahl fällt auf Saul, den schönsten jungen Mann, der vorrätig ist (1 Sam 9,2). Damit der mit der Salbung des Kandidaten beauftragte Gottesmann Samuel tätig werden kann, gehen Sauls Vater dessen Eselinnen verloren. Er sendet seinen Sohn zu einer langwierigen Suchaktion aus, in deren Verlauf dieser dem Samuel begegnet und zum König avanciert (9,3-10,8). Die Eselinnen finden sich unterdessen von selbst wieder an (9,20; 10,2), so dass man meinen möchte, Saul würde sich nun konzentriert seinem Amt als künftiger König zuwenden. Umso überraschender gestaltet sich der Bericht über den weiteren Verlauf des Abenteuers, den der inzwischen Gesalbte seinem nicht näher bezeichneten Onkel übermittelt:

Da sagte der Onkel Scha'uls zu ihm und zu seinem Diener: Wohin seid ihr gegangen? Und er sagte: Die Eselinnen zu suchen! Und als sich zeigte, dass sie nicht da waren, da kamen wir zu Schmu'el. Da sagte der Onkel Scha'uls: Erzähle mir doch, was euch Schmu'el gesagt hat! Da sagte Scha'ul zu seinem Onkel: Er hat uns versichert, dass man die Eselinnen gefunden hat. Aber von der Sache des Königums erzählte er ihm nicht, was Schmu'el gesagt hatte. (1 Sam 10,14-16)

Die Episode um die streunenden Eselinnen – so man sie nicht als bloße humoristische Einlage werten will (von Einem, der auszog, Esel zu finden und dabei König wurde) – muss wohl kontrastierend zur Inauguration des kommenden Herrschers gedeutet werden.<sup>7</sup> Häufig wird in diesem Zusammenhang auf das königliche Reiten auf einem Esel verwiesen, das in vielen vorderorientalischen Belegen sichtbar ist.<sup>8</sup> Im vorliegenden Kontext allerdings kommt der künftige Herrscher gar nicht erst zum Reiten, da die sturen Tiere schon vorher das Weite gesucht haben. Saul begibt sich daraufhin auf eine Art *magical mystery tour*: Erstaunlicher Weise durchstreift er nämlich gerade nicht die nähere Umgebung, um die Eselinnen ausfindig zu machen, sondern bereist den Berg Efraim und andere exotische Gegenden, die kein Exeget hat je identifizieren können (1 Sam 9,4). Schließlich kehren Saul und sein Begleiter unverrichteter Dinge zurück, um einen Gottesmann (Samuel) zu befragen. Es spricht einiges dafür, die unternehmungslustigen Eselinnen als Symbol für das widerspenstige Volk Israel zu deuten,<sup>9</sup> das dem künftigen König mehr abverlangen wird, als dieser zu leisten imstande ist. Immerhin finden sich die Tiere irgendwann wieder an, aber das Menetekel einer *mission impossible* steht unübersehbar schon vor dem eigentlichen Beginn des israelitischen Königtums.

## 2.2. Das weniger harmlose Transporttier

Die wohl berühmteste Eselsgeschichte der Hebräischen Bibel wird im Buche Numeri (22,21-35) erzählt.<sup>10</sup> Von Balak, dem König Moabs, wird ein gewisser Bileam engagiert, um das Volk Israel zu verfluchen (Num 22,1-6). Auf Anordnung des Ewigen weigert sich Bileam zunächst zwei Mal, bevor er sich schließlich doch auf den Weg macht (22,7-20):

<sup>7</sup> Neben den Interpretationen zur Stelle in den einschlägigen Samuel-Kommentaren hat die merkwürdige Perikope auch einige Spezialuntersuchungen inspiriert, vgl. Martin Buber, „Die Erzählung von Sauls Königswahl“, *Vetus testamentum* 6 (1956): 113-173; Hans-Joachim Stoebe, „Noch einmal die Eselinnen des Kiš (1 Sam IX)“, *Vetus testamentum* 7 (1957): 362-370; Dominic Rudman, „The Commissioning Stories of Saul and David as Theological Allegory“, *Vetus testamentum* 50 (2000): 519-530.

<sup>8</sup> Belege bei Rudman, „Commissioning of Stories“ 520, N 7.

<sup>9</sup> Wie es beispielsweise Rudman, „Commissioning of Stories“ 522-23, tut.

<sup>10</sup> Eine weitere, recht bizarre Esels-Erzählung, die durchaus mit der Bileam-Perikope in Dialog zu bringen wäre, findet sich in 1 Kön 13.11-29.

Und es stand Bil'am am Morgen auf und sattelte seine Eselin und ging mit den Amtsleuten Moavs. Da entbrannte der Zorn Gottes, denn er war im Begriff zu gehen, und es stellte sich ein Bote des Ewigen auf den Weg, um ihn anzuklagen. Er aber ritt auf seiner Eselin und zwei seiner Diener waren mit ihm. Die Eselin aber sah den Boten des Ewigen auf dem Wege stehen und sein Schwert gezückt in seiner Hand. Da bog die Eselin vom Wege ab und ging auf das Feld. Da schlug Bil'am die Eselin, um sie auf den Weg zu leiten. (Num 22,21-23)

Der Vorgang wiederholt sich noch zwei weitere Male. Die Situation gestaltet sich dabei zunehmend dramatischer, der Pfad ist schließlich so schmal, dass die Eselin dem Engel nicht mehr ausweichen kann. Inzwischen schlägt Bil'am seine treue Gefährtin sogar mit dem Stock. Daraufhin wird ihr vom Ewigen der Mund geöffnet, damit sie sich beklagen kann (22,28-30). Erst nachdem *der Eselin* der Mund aufgetan worden ist, „entblößt“ der Ewige *dem Seher* die Augen (V.31) – demselben Menschen, der in seinen Orakeln damit prahlt, dass ihm „das Auge erschlossen“ ist (Num 24,3.15). Es ist dies also eine höchst ironische Sequenz, die gleichzeitig auf die symbolische Bedeutung des gesamten Zwischenfalls hinweist. Bileam versteht immerhin, dass die misshandelte Eselin sein Leben rettete. Was er aber nicht erkennt, ist die Tatsache, dass das Tier als sein Alter Ego firmiert. Die Eselsgeschichte bildet ab, was dem Seher alsbald zustoßen wird. Die kunstvolle Dreier-Struktur der Episode entspricht dem dreifachen vergeblichen Versuch Bileams, Israel zu verfluchen. Wie die Eselin, so wird auch Bileam in die Enge getrieben und bestraft werden, obwohl er über keinerlei Handlungsalternativen verfügte.<sup>11</sup>

Die berühmte Eselin des Bileam fungiert – wie letztlich auch deren Kolleginnen, die dem Saul entwischten – als Indikatorin für weit größere Prozesse, die gewissermaßen im Hintergrund des Geschehens ablaufen. Dabei beschreibt die Erzählung Num 22,21-35 das Erstaunen darüber, dass es Menschen so schwer fallen kann, das Offensichtliche zu sehen – wie zum Beispiel einen Boten des Ewigen, der, ausgerüstet mit einem Schwert, mitten auf dem Weg steht. In vergleichbarer Weise beklagt Jesaja:

<sup>11</sup> Eine ausführliche Analyse der Erzählung nebst alternativer Deutung bietet Rüdiger Bartelmus, „Von Eselinnen mit Durchblick und blinden Sehern. Numeri 22,20-35 als Musterbeispiel narrativer Theologie im Alten Testament“, *Theologische Zeitschrift* 61 (2005): 27-43.

Es kennt der Ochse seinen Käufer/ und der Esel die Krippe seines Herrn/  
Isra'el weiß es nicht/ mein Volk hat keine Einsicht! (Jes 1,3)<sup>12</sup>

### 2.3. Das ganz und gar nicht harmlose Transporttier

Nachdem bereits der erste König Israels auf der Suche nach den Eselinnen angetroffen worden ist, formuliert ein weiterer, äußerst gewichtiger Text der Hebräischen Bibel die Erwartung, dass nach der furchtbaren Zerstörung der Stadt Jerusalem durch Nebukadnezar II. (587/86 BCE), nach Fremdherrschaft und jahrzehntelangem Exil in Babylon, ein neuer König in Juda Einzug halten möge:

Jauchze sehr, Tochter Zijon/ juble Tochter Jeruschalajim!/ Sieh, dein König kommt zu dir/ gerecht und siegreich ist er./ Elend, auf einem Esel [המור] reitend/ und auf dem Füllen [עיר], Sohn von Eselinnen [בן אהנות]. Ich aber werde ausschneiden Kriegswagen aus Efrajim/ Pferd aus Jeruschalajim/Und ausgetilgt des Krieges Bogen/ doch Friedenswort den Völkern:/ Sein Herrschen doch von Meer zu Meer/ und von dem Strom bis zu der Erde Enden. (Sach 9,9-10)

Nur wenigen Texten der Hebräischen Bibel ist eine derart umfangreiche und kontroverse Wirkungsgeschichte beschieden gewesen wie eben diesem des nachexilischen Propheten Sacharja.<sup>13</sup> Angekündigt wird ein künftiger Friedensherrscher, der – wie der explizite Gegensatz zwischen Esel und Pferd anzeigt – den ständigen militärischen Operationen im Land ein Ende setzt. Dabei erweist sich die liebevolle Beschreibung des königlichen Reittiers als „Esel, dem Füllen von Eselinnen“ als ebenso auffällig wie sperrig. Dem Dichter jener Zeilen war es in jedem Fall darum zu tun, Maultiere als Transportmittel des kommenden Königs auszuschießen. Terminologisch zeigt Sach 9,9 enge Bindungen zu einer anderen eschatologischen Weissagung, dem überaus berühmten Segen über Jehuda:<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Dies ist gewissermaßen die literarische Vorlage für die Anwesenheit von Ochs und Esel in den bildlichen Darstellungen von Bethlehems Stall.

<sup>13</sup> Vgl. Hgg. Mark J. Boda und Michael H. Floyd, *Bringing out the Treasure: Inner Biblical Allusion and Zechariah 9-14*, JSOT.S 370 (Sheffield 2003); N. H. F. Tai, *Prophetie als Schriftauslegung in Sacharja 9-14*, Calwer Theologische Monographien A 17 (Stuttgart 1996).

<sup>14</sup> Insbesondere Gen 49,10 – der eigentlich unübersetzbare „Schilo“ – geriet für Jahrhunderte zu einem immer wieder heftig umstrittenen Vers, da die christliche Tradition ihn

Nicht weiche das Zepter von Jehuda/ und der markierte Stab von zwischen seinen Füßen/ bis dass [Schilo] kommt/ und ihm gilt der Gehorsam von Völkern./ Der sein Füllen [עֵיר] an den Weinstock bindet/ und an die Purpurtraube den Sohn seiner Eselin [בְּנֵי אֶתְנָן]. (Gen 49,11)

Der reinrassige männliche Jungesel scheint somit als Reittier eines endzeitlichen Friedensherrschers etabliert. Beide Texte weisen übrigens, von einigen lexikalischen Problemen einmal abgesehen, eine weitere Gemeinsamkeit auf: Es sind Verse gebundener Rede, die sich eines *parallelismus membrorum*, des typischen Stilmittels hebräischer Lyrik, bedienen. Der jeweilige Reitesel wird im Nachsatz näher charakterisiert oder alternativ beschrieben.<sup>15</sup> In jedem Fall handelt es sich um nur *ein* Tier, was dem Autor des Ersten Evangeliums offenbar entgangen war:

Als sich Jesus mit seinen Begleitern Jerusalem näherte und nach Betfage am Ölberg kam, schickte er zwei Jünger voraus und sagte zu ihnen: Geht in das Dorf, das vor euch liegt; dort werdet ihr eine Eselin angebunden finden und ein Fohlen bei ihr. Bindet sie los und bringt sie zu mir! Und wenn euch jemand zur Rede stellt, dann sagt: Der Herr braucht sie, er lässt sie aber bald zurückbringen. Das ist geschehen, damit sich erfüllte, was durch den Propheten gesagt worden ist: Sagt der Tochter Zion: / Siehe, dein König kommt zu dir. / Er ist friedfertig / und er reitet auf einer Eselin / und auf einem Fohlen, / dem Jungen eines Lasttiers. Die Jünger gingen und taten, was Jesus ihnen aufgetragen hatte. Sie brachten die Eselin und das Fohlen, legten ihre Kleider auf sie, und er setzte sich darauf. (Mt 21,1-7 Einheitsübersetzung)

Das Matthäus-Evangelium bietet ein ungewollt komisches Beispiel dafür, wie zentrale Weissagungen der Hebräischen Bibel ihre narrative Fortschreibung erfahren. Die Verdopplung des messianischen Esels führt allerdings unweigerlich zu der praktischen Frage, wie denn der künftige Friedenskönig auf zwei Reittieren gleichzeitig Platz nehmen soll.

Auch bei scheinbar äußerer Harmlosigkeit besitzen Esel ein offenbar untrügliches Gespür für Schwellensituationen oder – anders formuliert:

als einen „Beweis“ für die Messianität Jesu wertete, was jüdischen Gelehrten nicht plausibel erschien.

<sup>15</sup> Bei Sach 9,9 handelt es sich um einen synthetischen *parallelismus membrorum* (Teil B erläutert Teil A); Gen 49,11 zeigt einen synonymen (Teil B bietet alternative Beschreibung von Teil A).

Sie können von biblischen Autoren als ein Signal dafür eingesetzt werden, dass ein Ereignis über sich selbst hinausweist. Insbesondere die weiblichen Exemplare dieser Gattung hätten überdies wichtige Dinge mitzuteilen, wenn ihre Besitzer denn imstande wären, auf sie zu hören.

Eine besondere Rolle kommt den Grautieren bei der Inauguration von Herrschern zu. Man begegnet ihnen am unmittelbaren Anfang der Geschichte des israelitischen Königtums, da sie die Flucht antreten, bevor sich Saul auf ihnen hätte niederlassen können. Gleichermäßen benötigt man sie am Ende der Tage, um einen universalen Friedensherrscher zu transportieren.

### **3. Eselsgeschichten in der klassischen (rabbinischen) Tradition**

#### **3.1. Voraussetzungen: Prinzipien der rabbinischen Exegese<sup>16</sup>**

In den Jahrzehnten, die auf zwei katastrophal fehlgeschlagene antirömische Aufstände folgten,<sup>17</sup> entwickelte sich innerhalb des jüdischen Volkes eine Gruppe von Gelehrten („Rabbinen“), denen es darum zu tun war, die eigene Tradition vor dem Untergang zu bewahren und diese an die neue Situation ohne Heiligtum und Kult zu adaptieren.<sup>18</sup> Sie propagierten die Vorstellung, dass sich das jüdische Haus gewissermaßen zu einem Tempel und das jüdische Volk zu einer geheiligten Gemeinschaft (vgl. Ex 19,6) entwickeln sollten. An die Stelle des Tempels rückten das intensive Studium der Tora, die täglichen Gebete und das Tun der Gebote.

Im Laufe der Jahrhunderte wuchs der Einfluss der rabbinischen Gelehrten. Aus einer marginalen Gruppe Ende des zweiten Jahrhunderts entstand eine machtvolle und überzeugende Strömung, die etwa 300 Jahre später das jüdische Volk prägen und das normative „Judentum“ in gewisser Weise erst erschaffen sollte. Eines der Hauptfelder rabbinischen

<sup>16</sup> Vgl. Daniel Boyarin, *Intertextuality and the Reading of Midrash* (Bloomington, Indianapolis 1990); Christoph Dohmen und Günter Stemberger, *Hermeneutik der Jüdischen Bibel und des Alten Testaments* (Stuttgart et al. 1996) 75-109.

<sup>17</sup> Dabei handelt es sich um den Großen Jüdischen Aufstand (66-70 CE), in deren Verlauf Jerusalem und der Zweite Tempel der Zerstörung anheimfielen und den Bar-Kochba-Aufstand (132-135 CE), in dessen Gefolge Jerusalem zu einer für Juden verbotenen Stadt erklärt wurde.

<sup>18</sup> Vgl. dazu beispielsweise Günter Stemberger, *Das klassische Judentum. Kultur und Geschichte der rabbinischen Zeit* (München 2009).

Wirkens bestand darin, die Hebräische Bibel und die in ihr enthaltenen Gebote auf die jeweils aktuellen Gegebenheiten des Alltags anzuwenden. Zu diesem Zweck entwickelten die Gelehrten eine komplexe Hermeneutik, die Willkür und Nachlässigkeit im Umgang mit der Tora zu vermeiden half.

Zu den Grundsätzen rabbinischer Interpretationskunst gehört es, dass die Bibel ausschließlich in hebräischer Sprache studiert werden muss. Sie galt den Rabbinen als Sprache des Ewigen und der Engel. Anders als das werdende Christentum, das von Anfang an eine Übersetzungskultur darstellte, hielt das entstehende Judentum auch dann noch am Hebräischen fest, als es längst nicht mehr im Alltag verwendet wurde. Für die Interpretation biblischer Texte bedeutet dies, dass es nicht nur die semantische Bedeutung des Textes zu berücksichtigen gilt. Auch die Form und Anzahl der Buchstaben, deren numerische Bedeutung sowie der Klang der Worte ist von Belang.

Anders als es beispielsweise die christliche Exegetik voraussetzt, verfügt der Text der Bibel nach rabbinischer Überzeugung über mehrere gleichzeitig relevante Ebenen der Aussage: „Eines hat Gott gesagt, zweierlei hörte ich“ (Ps 62,12). Die Hebräische Bibel ist polyvalent. Weiterhin bringt es die überragende Heiligkeit der Bibel mit sich, dass jedes einzelne Wort in ihr, also auch Dopplungen, vermeintliche Widersprüche oder scheinbar überflüssige Angaben, eine jeweils eigene Bedeutung tragen. Rabbinische Hermeneutik folgt dem Prinzip der „Omnisignifikanz“.

### **3.2. Rabbinische Interpretation biblischer EselsTexte**

Ein gewichtiger Teil der rabbinischen Schriften bezieht sich unmittelbar auf biblische Grundtexte. Man bezeichnet sie als Midraschim.<sup>19</sup> Der bedeutendste Midrasch zur Genesis, Beréschit Rabba (ca. 4. Jh.), befasst sich Vers für Vers mit dem ersten Buch der Bibel. Die nachfolgend zitierte Interpretation zu Gen 22,3 – den morgendlichen Reisevorbereitungen Abrahams – zeigt eine für die rabbinische Interpretationskunst außerordentlich typische Verfahrensweise: Biblische Verse mit einem vergleichbaren Inhalt werden zueinander in Beziehung gesetzt, um eine Art interpretatorischen Mehrwert aus der synoptischen Betrachtung zu gewinnen.

<sup>19</sup> Von hebr. דרש (darasch; untersuchen, erforschen).

‚Und Avraham stand früh am Morgen auf und sattelte seinen Esel.‘ [Gen 22,3] Sagte Rabbi Schim'on ben Jochai: Liebe stört die Ordnung und Hass stört die Ordnung. Liebe stört die Ordnung, wie geschrieben ist: ‚Und Avraham stand früh am Morgen auf‘ etc. Hatte er denn nicht etliche Sklaven? Vielmehr: Liebe stört die Ordnung. Und Hass stört die Ordnung. Wie gesagt ist: [Num 22] ‚Und es erhob sich Bil'am am Morgen und sattelte seine Eselin.‘ Hatte er denn nicht etliche Sklaven? Vielmehr: Hass stört die Ordnung. [...] R. Schim'on ben Jochai sagte: Es kommt das Satteln und es hebt auf das Satteln. Es kommt das Satteln, denn unser Vater Avraham sattelte und ging, um den Willen des Ewigen zu tun, der sprach und die Welt entstand, wie gesagt ist: ‚Und es streckte Avraham seine Hand aus.‘ etc. Und es hebt auf das Satteln, denn Bil'am sattelte und ging, um Israel zu verfluchen. (BerR 55,8)<sup>20</sup>

Zwei Männer, Abraham und Bileam, tun scheinbar dasselbe. Sie satteln des Morgens ihren Esel. Die auf den ersten Blick so alltäglich wirkende Handlung birgt nach Auffassung der Rabbinen ein Problem. Immerhin waren beide Protagonisten vermögende Menschen, die ihr Dienstpersonal mit dem Satteln des Esels hätten beauftragen sollen. Sie taten es aber nicht, was nur auf höchstes emotionales Engagement der Akteure deuten kann: Liebe und Hass stören die gesellschaftliche Ordnung. Einmal miteinander in Beziehung gebracht, deutet das zweimalige Satteln des Esels auf ein weit über sich selbst hinausweisendes Procedere: Abraham, „unser Vater“ – wie der Midrasch absichtsvoll hinzufügt – ging, um den Willen des Ewigen zu erfüllen; Bileam machte sich daran, dieses vorbildliche Handeln „aufzuheben“, indem er Israel zu verfluchen trachtete. Zwei Menschen, die vermeintlich dasselbe tun, tun eben nicht dasselbe. Was aus Liebe geschieht, konstituiert – was aus Hass heraus ins Werk gesetzt wird, hebt auf.

Auch die zweite Erwähnung des Esels in der überaus gewichtigen Erzählung von der Bindung Isaaks findet ihre Berücksichtigung in Bereschit Rabba:

Sagte [Avraham] zu Jitzchak: Mein Sohn, siehst du das, was ich sehe? Sagte er ihm: Ja. Sagte [Avraham] zu seinen zwei Knechten: Seht ihr, was ich sehe? Sagten sie ihm: Nein. Sagte er: Weil der Esel nicht sieht und ihr nichts seht: ‚Bleibt hier

<sup>20</sup> Übersetzt nach Mosche Arje Mirqin, בראשית רבה, Band 2 (Tel Aviv 1992) 264.



mit dem Esel!‘ Woher, dass die Knechte dem Nutzvieh ähneln? Von hier: ‚Bleibt hier mit dem Esel.‘ (BerR 58,2)<sup>21</sup>

In diesem Fall nimmt der rabbinische Text seinen Ausgang an der merkwürdigen Aufforderung Abrahams an seine Knechte, gemeinsam mit dem Esel zurückzubleiben. Nach Lage der Dinge, so der Midrasch, kann es sich nur um ein Werturteil handeln. Während Abraham am dritten Tag der gemeinsamen Reise „seine Augen hebt“ und den Ort seiner Bestimmung „von ferne“ sieht (Gen 22,4), sehen die Knechte gar nichts. Im Gegensatz dazu ist auch Isaak in der Lage, den Morija – späterer Tradition zufolge immerhin der Tempelberg – zu schauen. Wer den erwählten Platz „nicht sieht“, kommt nicht mit, da er sich offensichtlich intellektuell oder spirituell nicht erheblich vom Nutzvieh unterscheidet.

Bereits mit Beréschit Rabbá vollführten die Rabbinen eine synoptische Betrachtung mehrerer Esels-Texte mit dem Ziel, diesen dadurch zusätzliche Bedeutungsnuancen abzugewinnen. Die frühmittelalterlichen (etwa 8./9. Jh.) *Pirqé de-Rabbi Eli’ eser* (PRE), eine zusammenhängende Neu-Erzählung etlicher Partien aus dem Buch Genesis, liefert eine Synthese der wichtigsten Esels-Passagen der Hebräischen Bibel:

Es stand Avraham früh auf am Morgen und nahm den Jischma’el und den Eli’ eser und den Jitzchak, seinen Sohn, und sattelte den Esel. Jener Esel aber war der Sohn der Eselin, die in der Dämmerung geschaffen wurde, wie gesagt ist: ‚Und stand Avraham früh auf am Morgen und sattelte seinen Esel‘ [Gen 22,3]. Es ist aber derjenige Esel, auf dem Mosche ritt, als er nach Ägypten kam, wie gesagt ist: ‚Und es nahm Mosche seine Frau und seine Söhne‘ etc [Ex 4,20]. Es ist aber derjenige Esel, auf dem zukünftig der Sohn Davids reiten wird, wie gesagt ist: ‚Jauchze sehr, Tochter Zijon/ juble Tochter Jeruschalajim! / Sieh, dein König kommt zu dir/ gerecht und gerettet ist er./ Elend, auf einem Esel reitend/ und auf dem Füllen, Sohn von Eselinnen.‘ [Sach 9,9] (PRE 31)<sup>22</sup>

Das Konzept, dem zufolge besonders wichtige Dinge bereits in der Dämmerung, d.h. vor dem ersten Tag, geschaffen oder doch mindestens

<sup>21</sup> Übersetzt nach Mirqin, ebd., 267.

<sup>22</sup> Übersetzt nach: פרקי דרבי אליעזר, Jerusalem o.D., S. 104. Eine deutsche Übersetzung des Werks bietet Dagmar Börner-Klein, *Pirke de-Rabbi Elieser: Nach der Edition Venedig 1544 unter Berücksichtigung der Edition Warschau 1852*, Studia Judaica 26 (Berlin / New York 2004).

geplant worden sind, findet sich bereits in Beréschit Rabba. Dort<sup>23</sup> wird eine Liste von sechs Phänomenen genannt, die der Schöpfung vorausgingen. Zu den geschaffenen Dingen gehören die Tora, der Thron des Ewigen; zu den antezepierten die Erzväter, Israel, der Tempel und der Name des Messias. Die PRE setzen nun zusätzlich eine Art archetypische Eselin auf die Liste, von der die bedeutendsten biblischen Reittiere abstammen werden. Durch diesen Kunstgriff gerät die Geschichte Israels zu einer planvollen Veranstaltung, die an ihren Wendepunkten jeweils von Nachfahren einer präexistenten Ur-Eselin mitverantwortet wird.

Auch von den Abraham begleitenden Knechten wissen die PRE zu erzählen. Sie werden mit Eli' eser (vgl. Gen 15,2) und Abrahams Sohn Ismael sogar namentlich identifiziert. Bereits auf dem Wege streiten sich die beiden unverdrossen um das Erbe Abrahams, da Isaak ja geopfert werden soll. Am dritten Tag erblickt Abraham den Morija:<sup>24</sup>

Am dritten Tag näherten sie sich dem Zofim. Und als sie sich dem Zofim näherten, sah [Avraham] die Kavod der Schekhina<sup>25</sup> auf dem Gipfel des Berges stehen, wie gesagt ist: ‚Am dritten Tage hob Avraham seine Augen und er sah den Ort aus der Ferne.‘ (Gen 22,4) Was sah er? Er sah eine Feuersäule von der Erde bis zum Himmel. Sagte er zu Jitzchak, seinem Sohn: Mein Sohn, siehst du irgendetwas auf einem von diesen Bergen? Sagte er ihm: Ja. Sagte er ihm: Was siehst du? Sagte er ihm: Ich sehe eine Feuersäule stehen vom Land bis zum Himmel. Da verstand Avraham, dass der Knabe sich zu opfern wünschte. Sagte er zu Jischma'el und zu Eli' eser: Seht ihr irgendetwas auf einem von diesen Bergen? Sagten sie ihm: Nein. Da hielt er sie für Esel und sagte ihnen: ‚Bleibt ihr hier mit dem Esel!‘ Sagte er ihnen: So, wie der Esel nichts sieht, so seht auch hier nichts. [...] – Ein Volk, das dem Esel gleicht! (PRE 31)<sup>26</sup>

Die Pirqé de-Rabbi Eli' eser lassen verschiedentlich erkennen, dass sie in einem arabisch-islamischen Umfeld entstanden sind bzw. die arabische Herrschaft bereits voraussetzen.<sup>27</sup> Die ausdrückliche Identifizierung

<sup>23</sup> Vgl. BerR I,4.

<sup>24</sup> Die PRE bezeichnen ihn als Zofim, der gewöhnlich mit dem Scopusberg in Jerusalem identifiziert wird.

<sup>25</sup> Wörtlich: Die Gewichtigkeit der Einwohnung – Symbolsprache für die Präsenz des Ewigen auf Erden.

<sup>26</sup> פּרָקֵי דְרַבִּי אֱלִיעֶזֶר, 104-105.

<sup>27</sup> Vgl. PRE 30 (ebd., S. 101), wo Aischa (עֵיטָה) und Fatima (פַּטִּימָה) als Frauen des Ismael genannt werden. Aischa wird von Ismael fortgeschickt, nachdem sie sich geweigert hatte, Abraham zu bewirten. Zur islamischen Rezeption der Aqeda vgl. F. Leemhuis,

eines der mit dem Esel zurückbleibenden Knechte als Ismael wird vor diesem Hintergrund wohl als antiislamische Polemik verstanden werden müssen: Weder Ismael, noch Eli' eser sind imstande, die Anwesenheit des Ewigen (die Kavod der Schekhina) wahrzunehmen und erscheinen daher als Erben Abrahams grundsätzlich disqualifiziert. Die PRE arbeiten, wie leicht zu erkennen ist, frühe rabbinische Stellungnahmen zur Aqedat Jitzchak auf und gießen sie in eine neue narrative Form. Sie interpretieren, und darin zeigt sich ihr innovativer Ansatz, die dreifältige Begleitung Abrahams (Isaak und die beiden Knechte) als eine interreligiöse Polemik: Isaak bewährt sich gegenüber „Ismael“ und Eli' eser, die sich um das Erbe Abrahams streiten, ohne auch nur die schiere Gegenwart des Ewigen wahrnehmen zu können.

### **3.3 Implizit biblische Eselsgeschichten in der rabbinischen Literatur**

In der überaus reichen narrativen Überlieferung der Rabbinen finden sich etliche Geschichten, in denen Esel eine signifikante Rolle spielen, ohne dass der Bezug zu biblischen Grunderzählungen klar zu Tage liegt. Bei den meisten von ihnen sind diese als Subtexte trotzdem zu vermuten; manche von ihnen scheinen auf den ersten Blick unabhängig von solcherlei Beeinflussung zu sein. Allerdings wird man mit solcherlei Einschätzungen vorsichtig sein müssen. Die außerordentliche Würde und Präsenz von biblischen Texten, die sich Jahrhunderte lang in liturgischem oder erzählerischem Gebrauch befanden,<sup>28</sup> lässt eine rezeptive *tabula rasa* – etwa von Eseln – kaum zu: „Wer im Traum einen Esel sieht, der hoffe auf Hilfe.“ (bBerakhot 56b)

Eine der merkwürdigeren Eselsgeschichten, die im Traktat Ta'anit<sup>29</sup> des Babylonischen Talmuds kolportiert wird, vermag diese Problematik eindrucksvoll zu illustrieren. Die Episode findet sich innerhalb eines kleinen Zyklus von Erzählungen, der sich mit Thaumaturgen befasst. Wie

„Ibrāhīm's sacrifice of his son in the early post-Koranic tradition“, Hgg. Noort und Tigchelaar, *Sacrifice* 125-139.

<sup>28</sup> Zum Beispiel von Sacharja 9 in Debatten um einen erhofften Friedenskönig.

<sup>29</sup> Der Traktat Ta'anit beschreibt unter anderem, aus welchen Anlässen ein öffentliches Fasten angeordnet werden darf. Im näheren Kontext der Erzählung wird die Frage diskutiert, ob man im Falle einer Dürre, der weder durch Fasten noch durch Gebete beizukommen ist, den Einsatz von Regenmachern in Erwägung ziehen sollte.

nahezu alle rabbinischen Verlautbarungen lehnt der Talmud Wundertäter eher ab. Die Skepsis der klassischen jüdischen Tradition gegen charismatische Retter und Heiler entwickelte sich *auch* im Kontext der Abgrenzung vom werdenden Christentum, das seine Legitimität intensiv und wiederholt mit den entsprechenden Aktivitäten Jesu und seiner Anhänger begründete.

Das Oberthema der auffällig symmetrisch arrangierten kleinen Erzählungen bildet die Frage nach theologischen Gründen und zulässigen Formen charismatischen Handelns. Der Tenor der Geschichten verdeutlicht, dass man nur im Verborgenen retten und heilen soll und dies auch nur dann, wenn alle anderen Optionen ausfallen. Das „Wunder“ wird von den Rabbinen als ein gravierender Eingriff in die Schöpfungsordnung betrachtet und kann daher nur die absolute ultima ratio menschlicher Aktivität darstellen.

Zwei der zwölf Episoden in bTa'an 23a-24a zählen Esel zu ihren Akteuren. Die erste von ihnen verhandelt den siebzigjährigen Zauberschlaf des berühmten Charismatikers Choni;<sup>30</sup> die zweite befasst sich mit dem Esel eines eher unbekanntes Rabbinen:

Er [Josse aus Juqrat] hatte aber jenen Esel. Wenn man ihn jeden Tag mietete, dann sandte man ihn zum Abend zurück, seinen Mietzins auf seinem Rücken. So ging er zum Haus seines Herrn. Wenn ihm aber (großzügig) hinzugefügt oder ihm abgezogen wurde, ging er nicht. Eines Tages vergaß man ein Paar Sandalen auf

<sup>30</sup> Choni möchte verstehen, was der Psalmvers 126,1 („Wenn der Ewige die Wendung Zijons wendet, werden wir wie Träumende sein“) bedeutet – Kann man denn so lange schlafen? Dem Choni passiert genau das: Er fällt in einen Jahrzehnte währenden Zauberschlaf: „Da umgab ihn eine Felsengrotte und er ward dem Auge verborgen und er schlummerte siebzig Jahre. Als er sich erhob, gewahrte er jenen Mann, der erntete von ihnen [von den Früchten des Johannisbrotbaums]. Sagte er ihm: Bist du derjenige, der ihn pflanzte? Sagte er ihm: der Sohn des Sohnes bin ich. Sagte er ihm: Vernimm daraus, dass ich siebzig Jahre schlief! Er gewahrte die Eselin, die ihm Mauesel über Maulesel geboren hatte. Er kam zu seinem Haus, sagte ihnen: Der Sohn Chonis des Kreisziehers: besteht er [noch]? Sagten sie ihm: Der Sohn ist nicht mehr, aber der Sohn des Sohnes ist. Sagte er ihnen: Ich bin Choni der Kreiszieher! Sie glaubten ihm nicht. Ging er zum Lehrhaus, hörte die Weisen, die sagten: Unsere Traditionen sind so klar wie in den Jahren Chonis des Kreisziehers, der, wenn er in das Lehrhaus hineinkam, alle Schwierigkeiten auflöste, welche die Gelehrten gehabt hatten. Sagte er ihnen: Ich bin es! Aber sie glaubten ihm nicht und erwiesen ihm nicht die Wertschätzung, die er erwartete. Da sank seine Stimmung, er bat um Erbarmen und starb.“ (bTa'an 23a).

ihm, da ging er nicht fort, bis dass sie sie von ihm wegnahmen, da kehrte er um  
[und] ging. (bTa'an 24a)

Josse ben Juqrat, der Besitzer des begabten Tieres, hatte nicht nur einen Esel. Er war, wie die unmittelbar vorausgehenden Episoden verdeutlichen, der Vater zweier Kinder, deren Tod er willentlich verursachte. Er verfluchte seinen Sohn, weil dieser (um die Tagelöhner seines Vaters zu speisen) einen Feigenbaum zum vorzeitigen Ausbringen von Früchten motivierte. Er verfluchte seine Tochter, weil sie derart schön war, dass ein Voyeur ihretwegen durch Zaunlücken spähte.<sup>31</sup> Sein Esel aber überlebte.

Dies wirft natürlich die Frage nach dem *tertium comparationis* auf: Was hatte das Tier den beiden unglücklichen Kindern voraus? Im Grunde wird dem Esel im Verlauf der kurzen Darstellung nur eine einzige (wenn auch offenbar entscheidende) Fähigkeit zuerkannt: Er nimmt nur, was ihm zusteht. Er hält exakt das rechte Maß; er setzt sich nur dann in Bewegung, wenn sich das genau Richtige auf seinem Rücken befindet. Den beiden Kindern mangelte es an dieser Fähigkeit. Der Sohn agiert zu früh: Er hätte warten müssen, bis sein Vater den Arbeitern zu essen gibt. Darüber hinaus handelt er zu eifrig, da er den Feigenbaum zu vorfristiger Obstproduktion anregte. Die Tochter ist zu schön. Sie liefert unwissentlich (!) einen Anstoß zur Sünde, wie der Text zu berichten weiß, und muss daher sterben. In beiden Fällen führt das Handeln der Kinder dazu, dass

<sup>31</sup> Der talmudische Text lautet: „Eines Tages mietete er [Josse von Juqrat] sich Mietarbeiter auf dem Feld. Es wurde dunkel, und doch hatte er ihnen kein Fladenbrot gebracht. Sagten sie zu seinem Sohn: Wir sind hungrig! Sie saßen aber unter dem Feigenbaum. Sagte er: Feigenbaum, Feigenbaum! Bring deine Früchte hervor, dass die Arbeiter meines Vaters essen! Da brachte er hervor und sie aßen. Bis dass der Vater kam und ihnen sagte: Haltet bitte nicht in eurer Erinnerung, dass ich mich verspätete! Ich mühte mich um ein wohlthätiges Werk, bis jetzt war ich unterwegs. Sagten sie ihm: Möge der Erbarmer dich sättigen, wie dein Sohn uns gesättigt hat! Sagt er ihnen: Wieso? Sie sagten ihm: So und so war [das Ereignis]. Sagte er ihm: Mein Sohn, du hast den, der dich gestaltete, bemüht, den Feigenbaum seine Früchte hervorbringen zu lassen, da es nicht seine Zeit war - so soll auch er [der Sohn] versammelt werden, wenn es nicht seine Zeit ist. Seine Tochter – was war mit ihr? Er hatte eine Tochter von [großer] Schönheit. Eines Tages beobachtete er, wie ein gewisser Mann die Hecke durchbohrte, um sie anzusehen. Sagte er: Was soll das? Sagte er ihm: Rabbi, wenn ich nicht würdig bin, sie zu nehmen [sie zu heiraten] – steht es mir dann auch nicht zu, sie zu sehen? Sagte er zu ihr: meine Tochter, weil du dies menschliche Wesen bekümmerst, kehre zu deinem Staub zurück, damit deinetwegen kein Mensch ins Stolpern kommt!“ (bTa'an 24a).

Außenstehende – Tagelöhner und Voyeur – etwas erhalten, das ihnen *nicht* zusteht.

Je nachdem, wie intensiv Hörer oder Leser biblische Subtexte mitschwingen lassen, beeinflusst dies die Deutung der merkwürdigen narrativen Sequenz. Weder der Feigenbaum, den der Sohn manipuliert, noch der Esel präsentieren sich vor diesem Hintergrund als unschuldige Motive. Der Baum und seine Früchte dient, vor allem in prophetischen Texten (Micha 4,4; Sach 3,10 u.ö.), als Symbol für endzeitlichen Frieden und Prosperität oder als Metapher für Israel (Jes 28,4; Hos 9,10.16). Der Esel trägt den kommenden Friedenskönig auf seinem Rücken (Sach 9,9). Es wäre also denkbar, im schrecklichen Schicksal der beiden Kinder eine Warnung vor eschatologischem Übereifer mit-zuhören. Erweitert man das Feld möglicher Hintergrund-Motive noch um neutestamentliche Narrative, dann kommt die Verfluchung des Feigenbaums durch Jesus von Nazareth (Mk 11,12-25 par Mt 21,18-19) in den Blick, dem ja der berühmte Einzug in Jerusalem auf einem Esel (Mk 11,1-11 par Mt 21, 1-10) unmittelbar vorausgeht.

Nun ist nicht schlüssig nachzuweisen, dass die Autoren bzw. Redaktoren des Talmud die Erzählungen der Evangelien in schriftlicher Form kannten oder rezipierten.<sup>32</sup> Es kann aber mindestens als wahrscheinlich angenommen werden, dass rabbinische Gelehrte christliche Traditionen diskutierten und parodierten, die ihnen aufgrund von Begegnungen mit Anhängern Jesu im öffentlichen Raum zur Kenntnis gelangten.<sup>33</sup>

Sollte dies im vorliegenden Fall zutreffen, dann könnten die drei Episoden um den Haushalt des Josse von Juqrat (bTa'an 24a) als höchst polemische *counter-narratives* zum messianischen Anspruch der werdenden Christenheit gelten.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Susanne Talabardon, *Unterm Feigenbaum. Rekonstruktionen zu einem jüdisch-christlichen Thema*, Würzburg 2011, 73-76, nebst der dort diskutierten Literatur.

<sup>33</sup> Peter Schäfer hält auch die Rezeption schriftlicher Quellen durch die Rabbinen für möglich: "I propose that these (mainly) Babylonian stories about Jesus and his family are deliberate and highly sophisticated counternarratives to the stories about Jesus' life and death in the Gospels – narratives that presuppose a detailed knowledge of the New Testament, in particular of the Gospel of John, presumably through the Diatessaron and/or the Peshitta, the New Testament of the Syrian Church." Vgl. Peter Schäfer, *Jesus in the Talmud* (Princeton, Oxford 2007) 8-9.

Sagte Rabbi Sirá, sagte Rabbi Simoná: Wenn die Ersten Engel waren, so sind wir Menschen. Und wenn die Ersten Menschen waren, so sind wir wie Esel. Aber nicht wie der Esel des Rabbi Chaniná ben Dosá oder des Rabbi Pinchas ben Ja'ir, sondern wie der Rest der Esel. (bSchabbat 112b)<sup>34</sup>

Im Unterschied zu Josse von Juqrat, dem furchtbaren Familienvater, über den außerhalb von bTa'an 24a eigentlich nichts bekannt ist, handelt es sich beim Helden der folgenden Episode um einen sehr bekannten Helden der rabbinischen Tradition. Pinchas ben Ja'ir wird als Schwiegersohn des Schim'on bar Jochai (2. Jh.) geführt, der wiederum als einer der bedeutendsten Gelehrten der frühen rabbinischen Bewegung galt. Beide avancierten zu fiktiven Haupthelden des Sohar. Pinchas wird als Charismatiker und Asket beschrieben, der sich durch eine besondere (manchmal durchaus bizarre) Frömmigkeit auszeichnete.

Was hat es mit dem Nutzvieh der Gerechten [Zaddikim] auf sich? Von Pinchas b. Ja'ir. Einst ging er, um Gefangene auszulösen. Traf er auf den Fluss Ginai. Sagte er ihm: Ginai, teile deine Wasser für mich, damit ich durch dich hindurchziehe! Sagte er ihm: Du gehst, um den Willen deines Schöpfers zu tun – ich gehe, um den Willen meines Schöpfers zu tun. Du zweifelst, ob es dir gelingt oder ob es dir nicht gelingt; ich bin sicher, dass es mir gelingt. Sagte er ihm: Wenn du [deine Wasser] nicht teilst, dann werde ich über dich dekretieren, dass nie wieder Wasser durch dich hindurchfließt. Da teilte er sich für ihn. Da war jener Mann [mit ihm], der trug Weizen für Pessach. Sagte er ihm: Teile dich auch für ihn, denn dieser befasst sich mit einer Mizwa. Teilte er sich für ihn. Dann war da jener Araber, der mit ihnen reiste. Sagte er ihm: Teile dich auch für ihn, denn dieser soll nicht sagen: So handeln sie an Reisegefährten! Teilte er sich. Sagte Rabbi Josef: Wieviel größer ist dieser Mann als Mosche mit [seinen] sechzig Myriaden! Denn da [geschah] es einmal und dort drei Mal. Oder ist es nicht so, dass es auch dort nur einmal geschah? Vielmehr: Wie Mosche und seine Sechzig Myriaden geschah es jenem. In eine Herberge zog er [Pinchas]. Man maß seinem Esel [Futter] zu – nicht fraß er. Man siebte es: Nicht fraß er. Man reinigte es: Nicht fraß er. Sagte [Pinchas] ihnen: Habt ihr seinen Zehnt nicht verzehntet? Da verzehnteten sie und er fraß. Sagte er ihnen:

<sup>34</sup> Die *Avot de-Rabbi Nathan* (ARN A § 8; Ausgabe Schechter, S. 38) erzählen die Geschichte des Esels von Chaniná ben Dosá, die derjenigen des Rabbi Pinchas sehr ähnelt. Der palästinische Talmud (jDemai I,3; fol. 3a) bietet eine parallele Tradition zu bChullin, wobei in jDemai eine ganze Sequenz von Erzählungen zu Pinchas geboten werden. Die Episode vom Flusse Ginai (fol. 3b) und eine merkwürdige Tradition über einen Araber (fol. 3b) zeigen sich im palästinischen Talmud noch als unabhängige Einheiten; im Bavli (bChullin 7a) sind sie bereits zu einem Text zusammengefügt.

Diese Elende [Eselin] geht, um den Willen ihres Schöpfers zu tun und ihr lasst sie Unverzehntes fressen! (bChullin 7a)

Wie die Bileam-Erzählung, so entfaltet auch der talmudische Text eine kunstvolle Dreiteiligkeit: Drei Leute sind unterwegs, drei Mal teilt sich der Fluss und drei Mal verweigert der Esel des Gelehrten die Nahrungsaufnahme. Obwohl das Tier erst im letzten Akt des Geschehens auf den Plan tritt, erklärt bChullin die Besonderheit frommen Hausgetiers zum Thema des Ganzen: Was hat es mit dem Nutzvieh der Gerechten auf sich?

Fast alle Akteure der Erzählung, seien sie belebt oder unbelebt, bemühen sich um den Willen des Ewigen. Pinchas kümmert sich um die Auslösung von Gefangenen; ein Mann kämpft darum, das Mehl für Pessach trocken nach Hause zu bringen<sup>35</sup> und auch der Fluss reklamiert für sich, den Willen seines Schöpfers zu erfüllen. Sowohl der Hinweis auf Pessach, als auch die Teilung des Flusses evoziert die Exodus-Tradition, also einen sehr machtvollen biblischen Subtext. So liegt es nahe, dass sich Rabbi Josef darüber verwundert, ob Pinchas ben Ja'ir etwa größer sei als Mose, der als dem gesamten Volk Israel („sechzig Myriaden“) gleichwertig betrachtet wird. Immerhin hatten sich für Mose die Fluten nur einmal geteilt.

Und auch der Esel tut seine Pflicht und – mehr noch, obwohl er hungrig ist, weigert er sich, unverzehntes Getreide zu fressen. Wie der Herr, so das Gescherr, möchte man auf die eingangs gestellte Frage antworten: Der Esel eines Frommen ist eben auch ein frommer Esel. Vordergründig müsste die Moral von der Geschichte<sup>4</sup> dann lauten: Man sollte stets alle landwirtschaftlichen Produkte verzehnten, denn es könnte ja ein Frommer (Esel) kommen, der etwas essen will.

#### **4. Eselsgeschichten im Sohar**

Der Sohar wird allgemein als das *main-d'œuvre* der klassischen jüdischen Mystik, der Kabbala, betrachtet. Das Werk blickt auf eine höchst komplexe Entstehungsgeschichte zurück, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen

<sup>35</sup> Sobald dies mit Wasser in Kontakt kommt, ist es chamez („gesäuert“) und darf zu Pessach nicht verzehrt werden.



entfaltet werden kann.<sup>36</sup> Aufgrund großer wissenschaftlicher Umbrüche derzeit kann mit einiger Sicherheit nur behauptet werden, dass die in ihm enthaltenen Materialien auf kastilische Kabbalisten des 13. und 14. Jahrhunderts zurückgehen. Eine traditionellere Auffassung ordnet das Gros soharischer Texte einem Zirkel um Mosche de Léon (ca. 1240-1305) zu, der in Guadalajara wirkte.<sup>37</sup>

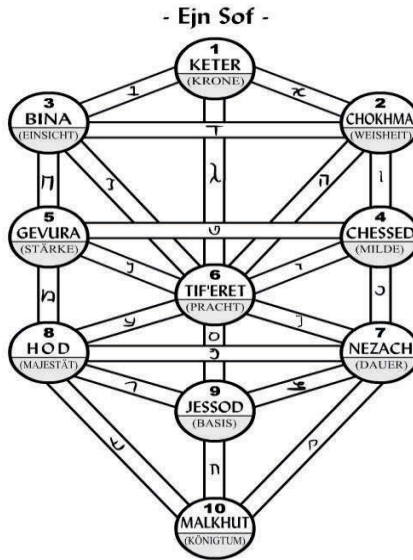
Formal handelt es sich beim Sohar um einen Midrasch zur Tora (und den fünf Festrollen: i.w. Sohar Chadasch), der die literarische Fiktion erzeugt, auf den berühmten rabbinischen Gelehrten Schim'on bar Jochai (2. Jh. CE) zurückzugehen. Er ist in einer Kunstsprache verfasst, die mitunter als Sohar-Aramäisch bezeichnet wird.

Anliegen des gewaltigen Korpus (wie auch der Kabbala insgesamt) ist es, die gesamte vorgängige jüdische Tradition mittels der sefirotischen Gotteslehre neu zu deuten.<sup>38</sup> Die Struktur der zehn offenbaren ‚Kräfte‘ des Ewigen, der Sefirot, wird dabei zum hermeneutischen Schlüssel für biblische, rabbinische und liturgische Texte.

<sup>36</sup> Eine einflussreiche, neuere Hypothese zur sukzessiven Entstehung der soharischen Texte bietet Ronit Meros, „Der Aufbau des Buches Sohar“, *Pardes* 11 (2005): 16-36. Vgl. weiterhin Daniel Abrams, *Kabbalistic Manuscripts and Textual Theory: Methodologies of Textual Scholarship and Editorial Practice in the Study of Jewish Mysticism* (Jerusalem, Los Angeles 2010) 224-475. Abrams vertritt die These, dass recht eigentlich erst die Drucker der soharischen Manuskripte (Cremona 1559/60 und Mantua 1558/60) das Buch geschaffen hätten, in dem sie die von ihnen gesammelten Manuskripte unterschiedlicher Provenienz ordneten.

<sup>37</sup> Vgl. Yehuda Liebes, „How the Zohar was Written“, *Jerusalem Studies in Jewish Thought* 8 (1989): 1-72, sowie ders., *Studies in the Zohar* (Albany 1993) 85-183.

<sup>38</sup> Zu Inhalt und theologischer Struktur des Sohar vgl. Karl E. Grözinger, *Jüdisches Denken. Theologie, Philosophie, Mystik, Band 2: Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasi-dismus* (Darmstadt 2005) 463-618. Eine nach Topoi angeordnete englische Teilübersetzung mit sehr lesenswerten Einführungen zu den wesentlichen Themen bietet Isaiah Tishby, *The Wisdom of the Zohar*, 3 Bände (Oxford 1989). Eine knappe Einführung in den Sohar stammt von Arthur Green, *A Guide to the Zohar* (Stanford 2004). Sie wurde ursprünglich für eine kommentierte englische Ausgabe des Sohar verfasst, von der bisher ca. die Hälfte der geplanten zwölf Bände erschienen ist (Daniel Matt, *The Zohar*, Pritzker Edition (Stanford 2004 ff.)). Höchst empfehlenswert und instruktiv für einen Erstkontakt zum Sohar wäre ferner Nathan Wolski, *A Journey into the Zohar: An Introduction to the Book of Radiancance* (New York 2010).



Die zahlreichen Identifikationsmuster, die sich im Laufe der Zeit für die Sefirot entwickelt haben – wie Orte, Farben, Gottesnamen, Eigenschaften, Grundelemente, Tage, Planeten und Gestirne, Quellen, Gewänder oder biblische Personen – ermöglichen, wann immer man in der biblischen oder rabbinischen Tradition auf eines von ihnen stößt, eine Umwandlung der alten Texte in sefirotische Mythen.

Auffällig und (eher) ungewöhnlich für eine kabbalistische Schrift präsentiert sich ferner der Umstand, dass der Sohar zahlreiche Rahmenerzählungen enthält, welche die ‚eigentlichen‘ esoterischen Interpretationen der Traditionstexte einbetten und kontextualisieren.<sup>39</sup> Auf den ersten Blick kommen diese Narrative recht schlicht daher: In der Regel trifft man die Gefährten des Schim'on bar Jochai dabei an, wie sie in wechselnden Besetzungen durch das Heilige Land wandern und dabei allerlei geheimnisvollen Menschen begegnen. Bei näherer Analyse zeigt sich jedoch, dass zwischen den von ihnen gerahmten Visionen, Interpretationen und

<sup>39</sup> Vgl. Eitan P. Fishbane, „The Scent of the Rose: Drama, Fiction, and Narrative Form in the Zohar“, *Prooftexts* 29/3 (2009: Special Issue *The Jewish Mystical Text as Literature*): 324-361.

Homilien und den Narrativen eine intensive Interaktion besteht.<sup>40</sup> Für den Haupthelden des vorliegenden Essays erscheint besonders instruktiv, dass sich in zahlreichen Rahmenerzählungen des Sohar Vorkommnisse mit Eseln finden lassen.

Um die Art und Weise zu erfassen, in der soharische Texte die ältere Tradition umformen, empfiehlt es sich, ‚Original‘ und Metamorphose synoptisch zu betrachten:

bChagiga 14b	Sohar I, 238b-239a (Yanuqa)
Es lehrten die Rabbanan: Ein Vorkommnis. Rabban Jochanan ben Sakkai ritt auf einem Esel und wandelte auf dem Weg. Rabbi El’asar ben Arakh war der Esels-treiber hinter ihm.	Da sie <sup>41</sup> gingen, trafen sie auf ein gewisses Kind, das ging in ein Castrum <sup>42</sup> [mit] einem Esel. Und ein alter Mann ritt.
Da sagte er [El’asar] zu ihm: Rabbi, lehre mich einen Abschnitt von der Thronwagenlehre [Ma’assé Merkava]. Sagte er zu ihm: Habe ich euch nicht Folgendes gelehrt: ‚Nicht Merkava vor einem [zu lehren], außer, wenn es sich um einen Weisen [handelt],	Sagte jener Alte zu dem Kind: Mein Sohn, sage mir doch deinen Schriftvers! <sup>44</sup>

<sup>40</sup> In jüngster Zeit rückt die literarische Qualität des Sohar zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses. Vgl. Fishbane, *Scent*; Melila Hellner-Eshed, *A River Flows From Eden: The Language of Mystical Experience in the Zohar* (Stanford 2009), sowie Nathan Wolski, „Mystical Poetics: Narrative, Time, and Exegesis in the Zohar“, *Prooftexts* 28 (2008): 101-128.

<sup>41</sup> Rabbi Jehuda und Rabbi Jitzchak.

<sup>42</sup> So emendiert Daniel Matt für die Pritzker Sohar-Ausgabe (קסטרא דהמרא). Dies würde „castrum (von) ein(em) Esel“ bedeuten. Er übersetzt allerdings Weinschlauch (קטפירא דהמרא), vgl. Zohar, Band 3 (Stanford 2006) 455. In der von Re’uven Margalioth herausgegebenen (*Sefer ha-Sohar*, Jerusalem <sup>6</sup>1984) heißt es: „Es ging nach Kappadokia in ein Castrum“ (לקפוטפירא בקסטירא).

<sup>44</sup> Der Alte fordert das Kind auf, den an jenem Tag gelernten Schriftvers vorzutragen. Dies galt (schon in talmudischer Zeit) als eine Art Orakel, vgl. bHag 15a-b; bGittin 56a.68a u.ö.

<p>der aus eigenem Wissen Einsicht hat?!<sup>43</sup></p>	
<p>Sagte er [El'asar] zu ihm: Erlaube mir, vor dir eine Sache vorzutragen, die du mich gelehrt hast! Sagte er ihm: Sprich!</p>	<p>Sagte es ihm: Mein Schriftvers ist nicht [nur] einer, aber steige herunter oder lass mich vor dir reiten, dann will ich [ihn] sagen!</p>
<p>Sogleich stieg Rabban Jochanan von seinem Esel und verhüllte sich und setzte sich auf einen Stein unter einem Olivenbaum.</p>	<p>Sagte er [der Alte] zu ihm: Verlange es nicht von mir, denn ich bin alt und du bist jung! Dann würde ich mich doch dir gleich bewerten! Sagte es ihm: Wenn das so ist, warum fragst du dann nach meinem Schriftvers? Sagte er ihm: Um die Reise schneller vergehen zu lassen.</p>
<p>Sagte er [El'asar] zu ihm: Rabbi, warum steigst du von dem Esel ab? Sagte er ihm: Wäre es möglich, dass du Ma'assé Merkava lehrst und die Schekhina mit dir ist und die Dienstengel mit uns weilen – und ich rite auf einem Esel?!</p>	<p>Sagte es: Möge jenem Alte die Luft ausgehen! Er reitet und weiß selbst kein Wort, doch sagt er, dass er sich mir nicht gleich bewerten will! Da trennte sich [das Kind] von jenem Alten und ging seiner Wege.</p>
	<p>Da nahten sich Rabbi Jehuda und Rabbi Jitzchak, es einzuholen. Sie fragten es und es erzählte ihnen seine Tat. Sagte Rabbi Jehuda: Gut, was du getan! Komm mit uns und lass uns hier sitzen, dann wollen wir ein Wort aus deinem Munde hören! Da sagte es zu ihnen: Ich bin müde, [fol. 239a] denn diesen Tags habe</p>

<sup>43</sup> mChag II,1, vgl. bChag 11b. Die Ma'assé Merkava bezeichnet die Auslegung von Ez 1-3, welche als die am meisten arkanen Kapitel der Bibel gelten.

	<p>ich noch nichts gegessen! Da nahmen sie das Brot heraus und gaben's ihm. Da wurde ihnen ein Wunder [נסִי] getan und es fand sich ein kleiner Wasserstrudel unter einem Baum. Es trank von ihm; sie tranken auch und setzten sich.</p>
<p>Sogleich eröffnete Rabbi El'asar ben Arakh in der Ma'assé Merkava und lehrte.</p>	<p>Da eröffnete das Kind und sagte [es folgen Homilien zu Ps 37,1 und Lev 1,1] [...]</p>
<p>Da fuhr ein Feuer vom Himmel herab und umgab alle Bäume des Feldes. [...] Und ein Engel antwortete aus dem Feuer und sagte: Wahrlich, wahrlich: Ma'assé Merkava! Da stand Rabban Jochanan ben Sakkai auf und küsste ihn [El'asar] auf den Kopf und sagte: Gepriesen sei der Ewige, der Gott Israels, der Abraham, unserem Vater, einen Sohn gegeben hat, der Ma'assé Merkava versteht und erforscht und lehren kann!</p>	<p>Es kamen Rabbi Jehuda und Rabbi Jitzchak und küssten es auf seinen Kopf. Sie sagten: Gesegnet sei der Erbarmer, der uns gewürdigt hat, dies zu hören! Und gesegnet sei der Erbarmer, dass jene Worte nicht an jenen Alten verschwendet worden sind! Sie standen auf und gingen, bis dass sie einen Weinstock sahen, gepflanzt in einen Garten. [Es folgt eine Homilie zu Gen 49,11.]</p>

Die Ausgangslage in beiden Erzählungen präsentiert sich ähnlich. Zwei Menschen (und ein Esel) sind miteinander unterwegs. Um sich die Reisezeit angenehmer zu gestalten, schlägt einer von beiden vor, sich über biblische Texte zu unterhalten. An ebendiesem Punkt beginnen jedoch die Unterschiede – um nicht zu sagen: die bewusste Kontrastierung der soharischen zur talmudischen Erzählung. Im Traktat Chagiga bittet der Eselstreibende Schüler El'asar b. Arakh seinen Meister um eine Unterweisung in den am meisten esoterischen Traditionen des klassischen Judentums, den Ma'assé Merkava. Da Jochanan nur denjenigen in diesen Stoffen belehren darf, der es im Grunde schon weiß, bittet nun der Schü-

ler, vortragen zu dürfen. Sogleich steigt der Meister von seinem Esel herunter und verhüllt sein Gesicht – und zeigt somit die angemessene Reaktion auf die bevorstehende Begegnung mit dem Arkanen:

Sagte er ihm: Wäre es möglich, dass du Ma'assé Merkava lehrst und die Schekhina mit dir ist und die Dienstengel mit uns weilen – und ich ritte auf einem Esel?! (bChag 14b)

Der Meister stellt sich also freiwillig seinem Schüler gleich und rückt somit die erwartete Lehre ins Zentrum des Geschehens. Ganz anders entfaltet sich die Situation im Sohar: Hier fordert der Alte das Kind zur Auslegung eines Toraverses auf – verweigert aber explizit, sich mit dem Knaben (und dessen Wissen) auf eine Stufe zu begeben. Der Esel fungiert in diesem Ringen um einen angemessenen Umgang mit der arkanen Tradition als Indikator: Wer auf dem Reittier sitzt, beansprucht Autorität – sei es für sich oder für seine Lehre.

Die Weigerung des Alten, die Lehre des Kindes ernst zu nehmen, kontert der Knabe mit äußerster Respektlosigkeit. Er lässt den Greis samt seinem Esel stehen und geht seiner Wege. Anders, als man erwarten möchte, wird das deviante Benehmen des Kindes von den fiktiven Helden des Sohar bestätigt:

Da nahten sich Rabbi Jehuda und Rabbi Jitzchak, es einzuholen. Sie fragten es und es erzählte ihnen seine Tat. Sagte Rabbi Jehuda: Gut, was du getan! Komm mit uns und lass uns hier sitzen, dann wollen wir ein Wort aus deinem Munde hören! Da sagte es zu ihnen: Ich bin müde, [fol. 239a] denn diesen Tags habe ich noch nichts gegessen! Da nahmen sie das Brot heraus und gaben's ihm. Da wurde ihnen ein Wunder [NO'1] getan und es fand sich ein kleiner Wasserstrudel unter einem Baum. Es trank von ihm; sie tranken auch und setzten sich. (Sohar I, 238b)

Sie erkennen nicht nur die schockierende Entscheidung des Knaben an, sondern wollen – obwohl mutmaßlich gelehrter als der verstockte Alte – von ihm lernen. Mehr noch: Sie gehen auf seine Sonderwünsche bereitwillig ein, was postwendend durch ein Naturwunder sanktioniert wird. Der Knabe bietet den beiden Rabbis schließlich eine Sequenz von drei Homilien, deren erste sein empörendes Verhalten erklärt. Die innere Dramaturgie der beiden folgenden Interpretationen steigert die Auskünfte des Kindes bis auf offen messianisches (also gefährliches!) Terrain.

Es steht zu vermuten, dass das gesamte Geschehen als ein Gefüge von Metaphern für den Anspruch der soharischen Lehre zu lesen ist: Man lässt das Alte bereitwillig stehen und hört auf das Neue. Wenn man diesem Neuen auch (derzeit noch) den messianischen (?) Esel verweigert, so zeigt sich am lebendigen Quell doch recht eindeutig, worauf man zukünftig seine Hoffnungen setzen kann.

Es kamen Rabbi Jehuda und Rabbi Jitzchak und küssten es auf seinen Kopf. Sie sagten: Gesegnet sei der Erbarmer, der uns gewürdigt hat, dies zu hören! Und gesegnet sei der Erbarmer, dass jene Worte nicht an jenen Alten verschwendet worden sind! Sie standen auf und gingen, bis dass sie einen Weinstock sahen, gepflanzt in einen Garten. (Sohar I, 239a)<sup>45</sup>

In ihrer besonderen Funktion als Indikatoren für entscheidende Wendepunkte des Geschehens zwischen dem Ewigen und seinem Volk bilden also die soharischen Esel keine Ausnahme. Es lohnt sich also in jedem Fall, auf die Anwesenheit dieser Tiere zu achten, wenn man diejenigen himmlischen Prozesse nicht verpassen möchte, die sich unter der Oberfläche vermeintlich alltäglicher Routine verbergen. – Wie es bereits der Talmud in unnachahmlicher Klarheit formulierte:

„Wer im Traum einen Esel sieht, der hoffe auf Hilfe.“ (bBerakhot 56b)

### **Literaturverzeichnis**

- Abrams, Daniel. *Kabbalistic Manuscripts and Textual Theory: Methodologies of Textual Scholarship and Editorial Practice in the Study of Jewish Mysticism*. Jerusalem/Los Angeles 2010.
- Bartelmus, Rüdiger. „Von Eselinnen mit Durchblick und blinden Sehern. Numeri 22,20-35 als Musterbeispiel narrativer Theologie im Alten Testament“. *Theologische Zeitschrift* 61 (2005): 27-43.
- Berman, Louis A. *The Akedah: The Binding of Isaac*. Northvale 1997.
- Boda, Mark J., und Floyd, Michael H., Hgg.. *Bringing out the Treasure: Inner Biblical Allusion and Zechariah 9-14*. JSOT.S 370. Sheffield 2003.
- Börner-Klein, Dagmar. *Pirke de-Rabbi Elieser: Nach der Edition Venedig 1544 unter Berücksichtigung der Edition Warschau 1852*. Studia Judaica 26. Berlin/New York 2004.
- Boyarin, Daniel. *Intertextuality and the Reading of Midrash*. Bloomington, Indianapolis 1990.
- Buber, Martin. „Die Erzählung von Sauls Königswahl“. *Vetus testamentum* 6 (1956): 113-173.

<sup>45</sup> Auf diese Zäsur der Erzählung folgt eine weitere Homilie des Kindes – zu Gen 49,11, dem messianischen Esel des berühmten Jakob-Segens.

- Davies, Philip R., und Chilton, Bruce D.. „The Aqedah: a revised tradition history“. *Catholic Biblical Quarterly* 40/4 (Oct. 1978): 514-546.
- Dohmen, Christoph, und Stemberger, Günter. *Hermeneutik der Jüdischen Bibel und des Alten Testaments*. Stuttgart et al. 1996.
- Fishbane, Eitan P.. „The Scent of the Rose: Drama, Fiction, and Narrative Form in the Zohar“. *Prooftexts* 29/3 (2009: Special Issue *The Jewish Mystical Text as Literature*): 324-361.
- Green, Arthur. *A Guide to the Zohar*. Stanford 2004.
- Grözinger, Karl E.. *Jüdisches Denken. Theologie, Philosophie, Mystik, Band 2: Von der mittelalterlichen Kabbala zum Hasidismus*. Darmstadt 2005.
- Hellner-Eshed, Melila. *A River Flows From Eden: The Language of Mystical Experience in the Zohar*. Stanford 2009.
- In der Smitten, Wilhelm T.. „7127“. *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*. Band II. Hgg. G. Johannes Botterweck und Helmer Ringgren. Stuttgart et al. 1977. Sp. 1036-1042.
- Keel, Othmar, und Staubli, Thomas, Hgg.. „Im Schatten deiner Flügel“. *Tiere in der Bibel und im Alten Orient*. Freiburg (CH) 2001. 39-43.
- Leemhuis, F.. „Ibrāhīm's sacrifice of his son in the early post-Koranic tradition“. *The Sacrifice of Isaac: The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*. Hgg. Edvart Noort und Eibert J. C. Tigchelaar. Leiden 2002. 125-139.
- Liebess, Yehuda. „How the Zohar was Written“. *Jerusalem Studies in Jewish Thought* 8 (1989): 1-72.
- Liebess, Yehuda. *Studies in the Zohar*. Albany 1993.
- Matt, Daniel. *The Zohar*. Pritzker Edition. Stanford 2004 ff.
- Meros, Ronit. „Der Aufbau des Buches Sohar“. *Pardes* 11 (2005): 16-36.
- Noort, Edvart, und Tigchelaar, Eibert J. C., Hgg.. *The Sacrifice of Isaac: The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*. Leiden 2002.
- Rudman, Dominic. „The Commissioning Stories of Saul and David as Theological Allegory“. *Vetus testamentum* 50 (2000): 519-530.
- Schäfer, Peter. *Jesus in the Talmud*. Princeton, Oxford 2007.
- Steins, Georg. *Die „Bindung Isaaks“ im Kanon (Gen 22): Grundlagen und Programm einer kanonisch-intertextuellen Lektüre*. Freiburg et al. 1999.
- Stemberger, Günter. *Das klassische Judentum. Kultur und Geschichte der rabbinischen Zeit*. München 2009.
- Stoebe, Hans-Joachim. „Noch einmal die Eselinnen des Kiš (1 Sam IX)“. *Vetus testamentum* 7 (1957): 362-370
- Tai, N. H. F.. *Prophetie als Schriftauslegung in Sacharja 9-14*. Calwer Theologische Monographien A 17. Stuttgart 1996.
- Talabardon, Susanne. *Unterm Feigenbaum. Rekonstruktionen zu einem jüdisch-christlichen Thema*. Würzburg 2011.



Susanne Talabardon

Tishby, Isaiah: *The Wisdom of the Zohar*: 3 Bände. Oxford 1989.

Wolski, Nathan. *A Journey into the Zohar: An Introduction to the Book of Radiance*. New York 2010.

---. „Mystical Poetics: Narrative, Time, and Exegesis in the Zohar”. *Prooftexts* 28 (2008): 101-128.

## **Tiere als Götter? – Götter als Tiere!** **Eine Reise durch den göttlichen Tiergarten** **von Memphis bis Weismain**

Joachim Kügler  
*Katholische Theologie, Universität Bamberg*

### ***Überall Tiere, überall ...***

Vielen modernen Menschen erscheint die ägyptische Kunst als ein großer „Tiergarten“. Das gilt schon für die Schrift. Wer Altägyptisch lernt oder Inschriften im Museum betrachtet, bekommt es mit zahlreichen Darstellungen von Tieren und Tierteilen zu tun. Die Zeichenliste der klassischen Grammatik von Gardiner notiert etliche Zeichengruppen aus dem Tierreich. Und was für die Schrift gilt, das gilt erst recht für die Religion. Tiere sind omnipräsent. Hier ist nur ein winziger Ausschnitt möglich. Er kann aber vielleicht trotzdem einen Eindruck davon geben, wie reich Tierdarstellungen in der altägyptischen Religionskultur vertreten sind, und zwar nicht in einer bestimmten Epoche allein, sondern vielmehr vom Ursprung der ägyptischen Kultur bis an ihr Ende.

### ***Die Kobra – giftig und wichtig***

Wer sich der altägyptischen Religion nähert, sollte besser keine Schlangenphobie haben. Die possierlichen Tierchen begegnen nämlich überall; vor allem die Kobra ist nahezu omnipräsent. Sie ist in ihrer Gestalt des drohend aufgerichteten Uräus eine der wichtigsten und zugleich häufigsten Gestalten altägyptischer Religionskultur. Kaum ein Gebäude mit (im weitesten Sinne) religiöser Funktion – sei es ein Königspalast, ein Tempel, eine Kapelle oder eine Grabanlage – kommt ohne einen Uräus-Fries (siehe die Architekturelemente in Abb. 1) aus. Dicht an dicht stehen unzählige Giftschlangen nebeneinander und formen ein machtvollendes Band des Schutzes für den jeweiligen heiligen Ort.

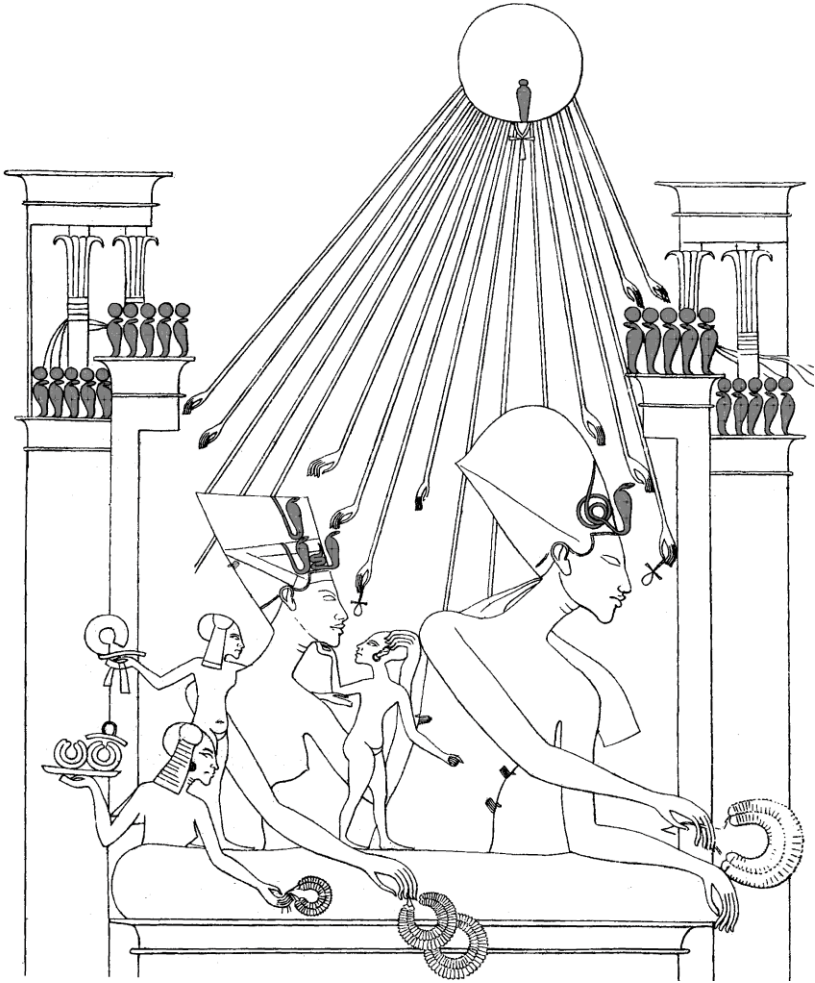


Abb. 1: Echnaton und Nofretete mit Töchtern verteilen Ehrengold <sup>1</sup>

Die machtvolle Kobra ist auch ein wichtiges Element der königlichen Tracht. Seit frühester Zeit trägt der König die Kobra an der Stirn (Abb. 1)

<sup>1</sup> Wandrelief aus dem Grab des Eje, Neues Reich, 18. Dynastie, 14. Jh. vChr, Zeit des Echnaton; detailreduzierte Computergraphik JK auf der Basis von *Echnaton – Nofretete – Tutanchamun*, Hg. Roemer-Pelizäus-Museum (Hildesheim 1976) Abb. 6 (ohne Seitenangabe).

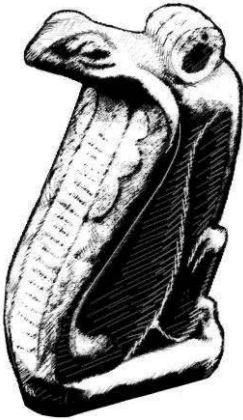


Abb. 2: Uräus-Amulett<sup>2</sup>

und auch die Untertanen nutzen die Schutzmacht der Kobra, indem sie einfache Uräus-Amulette (Abb. 2) tragen. Selbst König Echnaton hält es nicht für einen Widerspruch zu seinem monotheistischen Religionsprogramm, sich mit schützenden Uräen zu umgeben. Abb. 1 zeigt eine Szene, in der man nicht weniger als 25 Uräen zählt! Echnaton trägt eine Kobra an der Krone, seine Gattin Nofretete gleich drei, die symmetrischen Uräus-Friese zählen jeweils zehn Schlangen, und selbst Aton trägt eine Kobra an der Stirn, soweit man das von einer Sonnenscheibe sagen kann. Die Multiplikation der apotropäischen Darstellung

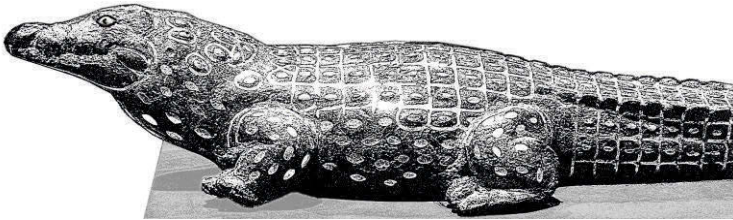
soll ganz offensichtlich die Schutzwirkung des Abwehrzaubers verstärken. Das ist im Falle des Monotheisten Echnaton einigermaßen erstaunlich, denn die Kobra steht für die Göttin Uto von Buto, die unterägyptische Kronengöttin, und sollte also eigentlich ebenso wie alle anderen Götter Ägyptens eliminiert werden. Offenkundig war die schützende Kobra-Göttin aber so tief in der ägyptischen Tradition verwurzelt, dass selbst die radikale Konzentration auf Aton als einzigen Gott sie nicht verdrängen konnte.

Abschließend sei noch festgehalten: Auch wenn die allermeisten Darstellungen der aufgerichteten Kobra in Verbindung mit der Göttin Uto stehen, so besteht hier doch keinerlei Monopol. Die Schlangengestalt findet sich auch in Verbindung mit zahlreichen anderen Gottheiten. Amun, Renenutet, Isis und viele andere können die Gestalt der Kobra (oder anderer Schlangen) annehmen.

<sup>2</sup> Uräus-Amulett mit Öse, Grabungsdepot Alexandria (SCA 552), Fayence, H. 4,2 cm, B. 2,2 cm, T. 1,1 cm, Ägyptische Spätzeit; Computergrafik JK. Vgl. Hgg. Franck Goddio und Manfred Clauss, *Ägyptens versunkene Schätze*, mit Fotografien von Christoph Gerigk (München et al., 2006) 187 (sowie 443) Abb. 376; vgl. auch die ganz ähnlichen Stücke SCA 555 (ebd. 187 sowie 440, Abb. 338) und SCA 557 (ebd. 443, Abb. 377).

## **Krokodil**

Die Darstellung göttlicher Wesen in der Gestalt des Krokodils gehört ebenfalls zu Phänomenen ägyptischer Religion, die eher als befremdlich empfunden werden. Schon in der Antike fragten sich nichtägyptische Autoren, wie man ein so hässliches und gefährliches Tier verehren kann. Gerade aber die lebensbedrohliche Gefährlichkeit des Krokodils scheint ein wichtiger Anknüpfungspunkt dafür gewesen zu sein, seine Gestalt mit numinosen Wesen, besonders den Gott Sobek, in Verbindung zu setzen.



*Abb. 3: Kultstatue des Sobek in Krokodilsgestalt*<sup>3</sup>

## **Widder**

Der Widder gehört zu den Tieren, die besonders häufig dargestellt werden. Im Zusammenhang mit unterschiedlichsten Gottheiten tritt diese Tiergestalt auf und wird dann in der Regel mit männlicher Kraft und Fortpflanzungsfähigkeit assoziiert. Vor allem dem Götterkönig Amun ist eine große Zahl von Widderdarstellungen zugeordnet, aber auch andere wichtige Gottheiten werden in Widdergestalt dargestellt und erlangen darin bisweilen besondere Popularität, wie etwa der Bock von Mendes, dem auch die Ptolemäerkönige besondere Verehrung zollten.

<sup>3</sup> Kultstatue aus Bronze, Blei und Elektrum, L. 22,4 cm, Mittleres Reich, 12. Dyn., ca. 1800 vChr, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München, ÄS 6080; Computergraphik und Foto JK.



Abb. 4: Anbetung des Amun in Ziegenbock-Gestalt<sup>4</sup>

### Schakal

Im Bereich der hundeähnlichen Tiere nimmt der Schakal eine herausragende Rolle ein. Er ist vor allem mit dem Gott Anubis, dem Führer der Verstorbenen in der postmortalen Welt, verbunden. Anubis-Darstellungen sind in überaus großer Zahl erhalten und wurden auch von der außerägyptischen Welt als besonders typisch für die altägyptische Religion eingestuft. Das gilt sowohl für die kritisch-abschätzige Wahrnehmung Ägyptens als auch für die besondere Wertschätzung der ägyptischen Tradition in der hellenistisch-römischen Rezeption. Selbst der Jude Josephus Flavius erzählt in seinen historischen Werken eine Anubis-Episode<sup>5</sup> – selbstverständlich in der Haltung kritischer Distanz.

<sup>4</sup> Kalkstein, H. 13 cm, Neues Reich, 20. Dyn., Ägyptisches Museum der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1657; Computergraphik JK. Vgl. Hg. Renate Krauspe, *Das Ägyptische Museum der Universität Leipzig* (Mainz: Zabern, 1997) 98 f.; sowie die Zeichnung bei Manfred Lurker, *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypten. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens* (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1987) 234.

<sup>5</sup> Vgl. Joachim Kügler, *Pharao und Christus? Religionsgeschichtliche Untersuchung zur Frage einer Verbindung zwischen altägyptischer Königstheologie und neutestamentlicher Christologie im Lukasevangelium* (Bodenheim: Philo, 1997) 244-247.

Abb. 5: Anubis in Schakalgestalt ruhend<sup>6</sup>



Abb. 6: Anubis in Schakal-Mensch-Mischgestalt<sup>7</sup>

## Rinder

Rinder sind für das alte Ägypten nicht nur als Haustiere interessant und wichtig, sondern auch als Repräsentationen des Göttlichen. Kuhdarstellungen beziehen sich oft auf die mütterliche Himmelskuh oder (in der Gestalt der Wildkuh) auf die Göttin Hathor, die freilich nicht nur aggressiv-machtvolle, sondern auch mütterlich-nährende Züge aufweist.

Die häufig dargestellten Stiere stehen – ähnlich wie die Widder – für die männlich-dominanten, auch durchaus kämpferischen Züge und für die Zeugungsfähigkeit. Besonders wichtig waren der Buchis-, der Mnevis- und der Apis-Stier.

<sup>6</sup> Holzfigur, stuckiert, lackiert und teilvergoldet, Neues Reich, 18. Dyn., Zeit des Tutanchamun, 14. Jh. vChr, Ägyptisches Museum Kairo, JE 61444; Computergraphik JK auf der Basis von Mohamed Saleh, *Die Hauptwerke aus dem Ägyptischen Museum Kairo* (Mainz: Zabern 1986) Abb. 185.

<sup>7</sup> Anubis-Amulett, Fayence, H. 8,9 cm, Spätzeit, 7.-4. Jh. v. Chr, Bildquelle: Hgg. Carol A.R. Andrews und Jacobus van Dijk, *Objects for Eternity. Egyptian Antiquities from the W. Arnold Meijer Collection* (Mainz: Zabern 2006) 226f.

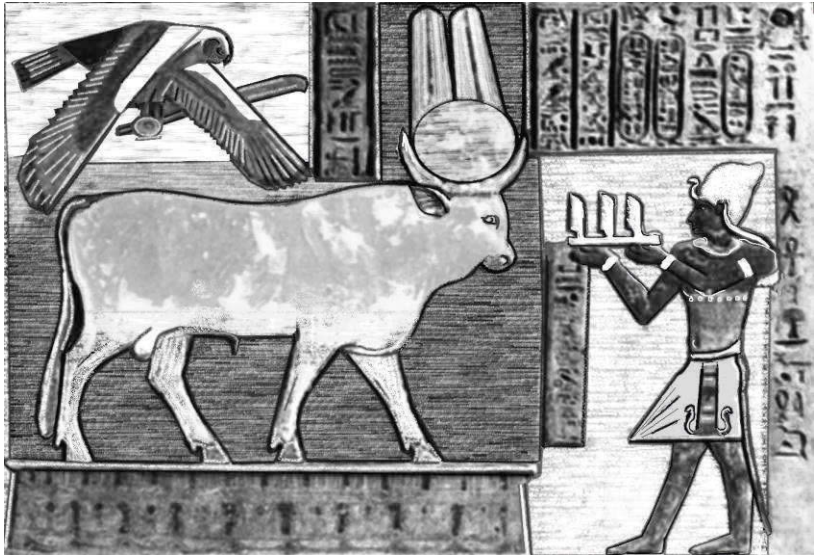


Abb. 7: König Ptolemaios V. opfert dem Gott Month in Stiergestalt<sup>8</sup>

Das im Alten Testament (Exodus 32) erwähnte „goldene Kalb“ dürfte nicht einfach eine Bezugnahme auf eine der ägyptischen Stiergottheiten sein. Vielmehr dokumentiert die Erzählung vor allem auch die Anziehungskraft der göttlichen Stiergestalt in Israel zur Entstehungszeit des Textes (vermutl. 6. Jh. vChr). Besonders für den König war der Stier als suggestiver Ausdruck seiner Macht und Regierungsgewalt von hoher religionspolitischer Attraktivität. Abgesehen davon, dass man sich das vorexilische Israel ohnehin polytheistisch vorstellen muss, brauchte aus der Perspektive der Verehrer ein Stierkult keineswegs als Abfall vom Glauben an den Gott Israels verstanden werden, wie in 1 Kön 12,27 ff. unterstellt wird. Selbst noch in der Polemik gegen den Stierkult wird klar, dass der Jungstier als Gestalt des Gottes Israels verstanden wird (Ex 32,5: „ein Fest für JHWH“).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Bildfeld einer Kalkstein-Stele, bemalt und vergoldet, H. (des Gesamtobjekts) 72 cm, H. (des gezeigten Ausschnitts) ca. 33 cm, Ptolemäerzeit, 25. Regierungsjahr Ptolemaios' V., 181 vChr, Ägyptisches Museum Kairo, JE 54313; Computergraphik JK auf der Basis von Saleh, „Die Hauptwerke“ Abb. 265.

<sup>9</sup> Zum Problem des Stierkults in Israel vgl. „Stier“, *Neues Bibel-Lexikon*, 1999.



## Löwen und Katzen

Abb. 8:  
König beim Maat-Opfer vor einem Löwen <sup>10</sup>

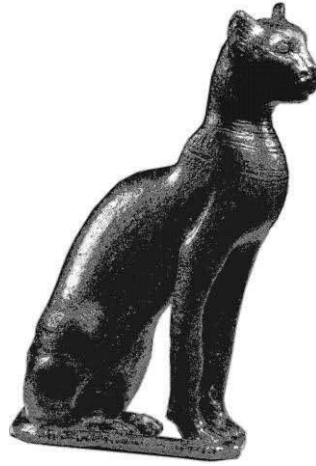


Abb. 9:  
Göttin Bastet in Katzensgestalt <sup>11</sup>

Die Tierfamilie der Katzen spielt ebenfalls eine wichtige Rolle in der ägyptischen Repräsentation des Göttlichen. Dabei steht mit dem Löwen bzw. der Löwin einerseits das bedrohlich Machtvolle im Zentrum, während mit der domestizierten Katze eher Aspekte von Vertrautheit und Zuneigung verbunden sind. Angeblich führte die Verbindung der auch als Liebesgöttin und Schutzherrin der Schwangeren verehrten Göttin Bastet mit der Katzensgestalt zu einer solchen Wertschätzung der gesamten Gat-

<sup>10</sup> Ausschnitt einer Opferstele aus Kalkstein, H. 51 cm, B. 28 cm, Ptolemäerzeit, ca. 200-30 vChr, Allard Pierson Museum, Nr. 7772; Computergraphik JK auf der Basis von Dietrich Wildung, et al., *Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende* (Mainz: Zabern 1989) 258f.

<sup>11</sup> Bronze-Statuette, H. 10 cm, Spätzeit, 26.-31. Dyn., 7.-4. Jh. vChr, Ägyptisches Museum der Universität Leipzig, Inv.-Nr. 1824; Computergraphik JK auf der Basis von Hg. Renate Krauspe, *Das Ägyptische Museum der Universität Leipzig* (Mainz: Zabern 1997) 111, Abb. 88.

tung, dass die unrechtmäßige Tötung eines Tieres zu öffentlichen Unruhen führte. Ob man entsprechenden Nachrichten antiker Autoren Glauben schenken sollte, ist allerdings neuerdings sehr umstritten.<sup>12</sup>

### ***Ibis, Falke und andere Vögel***

Mit ihrer Flugfähigkeit beziehen Vögel die Welt des Himmels in die tiergestaltige Repräsentation des Göttlichen ein, was besonders für Himmels- und Gestirngottheiten relevant ist.

Das bedeutet freilich nicht, dass die jeweilige Zuordnung von Gottheit und konkreter Vogelgestalt (z.B. Ibis – Thot; Falke – Horus; Gans – Amun) immer logisch nachvollziehbar wäre.



Abb. 10: Gott Thot in Ibisgestalt.<sup>13</sup>

Eine herausragende Stellung unter den Vogelgestalten nimmt offensichtlich der Falke ein, vor allem aufgrund seiner Zuordnung zum Königsgott Horus.

<sup>12</sup> Vgl. Dieter Kessler, „Tierische Missverständnisse. Grundsätzliches zu Fragen des Tierkultes“. *Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich*. Hg. Martin Fitzenreiter (Berlin: Humboldt-Universität, 2003) 33-67: 66.

<sup>13</sup> Ibis-Sarg, Holz, Silber, Gold, and Kristall, 38,2 x 58,7 cm, Ptolemäerzeit; ca. 305-30 vChr, Charles Edwin Wilbour Fund., Brooklyn Museum, Inventar-Nr. unbekannt; Computergraphik JK (Bildquelle: Internet).



Abb. 11: Gott Horus in Falkengestalt.<sup>14</sup>

Schon im Alten Reich gilt der König als Verkörperung dieses Gottes und wird als „Horus auf dem Thron“ gesehen.<sup>15</sup> Diese Verkörperung kann dadurch ausgedrückt werden, dass der König in Falkengestalt dargestellt wird. Von einigen Königen sind auch Darstellungen überliefert, die die Beziehung zwischen Gott und König so ausdrücken, dass der Horusfalke seine Flügel schützend um sie breitet. In der spätzeitlichen Tempeltheologie ist der Gott Horus der eigentliche Herrscher Ägyptens. Diese (virtuelle) Theokratie bildet ein Gegengewicht zur faktischen Macht der ptolemäischen Fremdherrscher.

### **Pavian**

Unter den Affen ist vor allem der Pavian zu erwähnen, der zum einen als Sonnenpavian mit dem Sonnengott verbunden ist, den er mit seinem morgendlichen Rufen begrüßt.

Zum anderen ist der sitzende Pavian (Abb. 12) genau wie der Ibis mit Thot, dem Gott der Weisheit, der Gelehrsamkeit und des Schreibens, verbunden. Als Verwaltungschef des Götterkönigs steht Thot in besonderer Beziehung zur königlichen Administration, die zugleich der gesellschaftliche Ort der Schriftgelehrsamkeit und der Weis-



Abb. 12: Gott Thot in Affengestalt<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Kultstatue aus Silber und Elektrum, H. 26,9 cm, Spätzeit, 27. Dyn., ca. 500 vChr, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst München (Leihgabe); Computergraphik und Foto JK.

<sup>15</sup> Vgl. Kügler, „Pharao und Christus?“ 15f.

<sup>16</sup> Statuette (Ausschnitt), die einen Schreiber zu Füßen des weisheitlich charakterisierten Gottes Thot zeigt, Fundort Amarna, Ägyptisches Museum Kairo, Inventar-Nr. unbekannt; Computergraphik JK auf der Basis von Richard H. Wilkinson, *Die Welt der Götter im Alten Ägypten. Glaube – Macht – Mythologie* (Darmstadt: Wiss Buchges., 2003) 217.

heit ist. So tritt in den Darstellungen das Männchen des Mantelpavianen oft in Zusammenhang mit schreibenden Beamten, dem ägyptischen Idealtypus des Intellektuellen, auf.

### **Mistkäfer**

Unter den Insekten ist vor allem der Mistkäfer zu erwähnen, der mit dem Sonnenlauf in Verbindung steht. Der Tag-Nacht-Zyklus wird in der altägyptischen Religionskultur als Regenerationsprozess des Sonnengottes, der am Abend stirbt und am Morgen wieder geboren wird, verstanden. Die Kugeln, die der Käfer anfertigt, wurden offensichtlich mit der Sonnenscheibe verbunden und das Hervorkommen des Nachwuchses aus der Erde als Sinnbild der Erneuerung verstanden.

Abb. 13: Gott Chepre in hybrider Mensch-Käfergestalt <sup>17</sup>



Abb. 14:  
Gott Chepre in Käfergestalt <sup>18</sup>

Der Skarabäus-Käfer gehörte in der Regel zwar nicht zu den großen Tempelgötter-Gestalten, diente aber in zahlreichen Kleindarstellungen

<sup>17</sup> Wandmalerei aus dem Grab der Nefertari, Zeit Ramses II.; detailreduzierte Computergraphik JK, Bildquelle: Wilkinson „Die Welt der Götter“ 231.

<sup>18</sup> Glaspaste, Holz, Blattgold, 11 x 6,5 cm, Griechisch-römische Zeit, Ägyptisches Museum Kairo, RT 15.1.25.44; Computergraphik JK nach Wilkinson, „Die Welt der Götter“ 230.

als Repräsentation des Sonnengottes. Weit über den königlichen Bereich hinaus war der Skarabäus Bestandteil persönlicher Frömmigkeit.<sup>19</sup>

### **Aal**



Abb. 15: Gott Atum in hybrider Aal-Kobra-Mensch-Gestalt<sup>20</sup>

Unter den Wasserlebewesen ist der Aal sicher die Göttergestalt, die in der Umwelt Ägyptens das größte Unverständnis hervorrief. In der alt-ägyptischen Religionskultur wird dieses Tier aber als dem Urgott Atum besonders entsprechend empfunden.

Das Leben des Aals im Zwischenbereich von Wasser und Schlamm wurde assoziiert mit dem feuchten Urzustand beim Schöpfungsakt. Dieser wiederholte sich alljährlich beim Rückzug der Nilflut, die den fruchtbaren Schlamm auf den Feldern zurückließ und die Zeit von Aussaat und Wachstum eröffnete.

<sup>19</sup> Vgl. Daphna Ben-Tor, *The Scarab. A Reflection of Ancient Egypt* (Jerusalem: Israel Museum, 1993).

<sup>20</sup> Sarg für Aal-Mumie, Bronze, L. 17,8 cm, H. 12,5 cm, Spätzeit, 6.-1. Jh. vChr, Sammlung A. Pfingsttag; Computergraphik JK auf der Basis von Hgg. Othmar Keel und Thomas Staubli, „Im Schatten Deiner Flügel“. *Tiere in der Bibel und im alten Orient* (Freiburg/Schweiz: Univ.-Verl., 2011) 93 mit Abb. 95.

### **Kritik und Spott**

Wie gerade schon angedeutet traf die Rolle des Tieres in der altägyptischen Religionskultur auf weitgehendes Unverständnis in der Umwelt Ägyptens. Zwar kannten auch die östlichen Nachbarkulturen (Assyrien, Babylonien, Persien) Tiergestalten des Göttlichen, was ebenso für die mythischen Traditionen der griechisch-hellenistischen Welt gilt, aber die hohe Bedeutung des Tiers in Ägypten wurde doch als einmalig angesehen.

Was besonders verwunderte, war die Rolle lebender und toter Tiere im Kultgeschehen des Tempels, die als Anbetung von Tieren interpretiert wurde und entsprechenden Spott erregte. Hier einige Beispiele für Spott und Kritik aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten:

### **Griechischer Spott**

Die Geringschätzung des ägyptischen „Tierkultes“ im griechisch-hellenistischen Kulturkreis war Teil eines überaus ambivalenten Ägyptenbilds. Einerseits wurde Ägypten als Wiege aller Weisheit gesehen und man erzählte sogar, dass alle großen Denker Griechenlands von Ägypten gelernt hätten, aber andererseits wurde Ägypten auch als Heimat dunkler Magie und finstersten Aberglaubens gesehen, wobei natürlich die Verehrung heiliger Tiere dem zweiten, negativen Aspekt zugeordnet wurde.

Griechische Komödienautoren spotten etwa über die Verehrung des Aals: „Ägypter sind auch sonst, so sagt man, sonderbar, da sie für göttergleich erachten (selbst) den Aal.“ (Aristophanes, 4. Jh. vChr). Und in die gleiche Kerbe schlägt Anaxandrides (ebenfalls 4. Jh. vChr): „Als ersten der Götter wählst du den Aal, wir schätzen ihn als besten Fisch beim Mahl.“<sup>21</sup>

Hier und auch in weiteren Zeugnissen zeigt sich die Haltung kultureller Überlegenheit, mit der viele Griechen auf die altägyptische Religionskultur herabschauen.

<sup>21</sup> Beide Autoren zitiert nach Hgg. Keel und Staubli, *„Im Schatten Deiner Flügel“* 93.

### **Alttestamentlich-frühjüdische Kritik**

Besonders Texte, die im ägyptischen Diasporajudentum, das sich direkt mit der altägyptischen Religionskultur konfrontiert sah, entstanden sind, zeigen die offen ablehnende Haltung des Frühjudentums gegen die „Vergottung“ von Tieren. Anders als in pagan-griechischen Texten zeigt sich hier allerdings weniger eine Geringschätzung aus der Haltung kultureller Überlegenheit heraus. Vielmehr geht es der jüdischen Minderheit um die Verteidigung der eigenen kulturell-religiösen Identität, die sich vor allem im Monotheismus manifestiert.

Beispielhaft ist hier der gegen Ende des 2. Jh. vChr in Ägypten entstandene Aristeeasbrief (Arist)<sup>22</sup>. Dieser Text begreift die gesamte jüdische Lebensform als einen abgegrenzten Raum der Andersartigkeit, der „von allen Seiten mit Reinheitsgeboten in Bezug auf Speisen und Getränke und Berühren, Hören und Sehen“ (Arist 142) umgeben ist.

Da nun der Gesetzgeber [scil. Mose] als Weiser, der von Gott zur Erkenntnis aller Dinge befähigt wurde, alles klar erkannte, umgab er uns mit undurchdringlichen Wällen und eisernen Mauern, damit wir uns mit keinem anderen Volk irgendwie vermischen, (sondern) rein an Leib und Seele bleiben und – befreit von den törichten Lehren – den einzigen und gewaltigen Gott überall in der ganzen Schöpfung verehren. (Arist 139)

Die zahlreichen Gebote und Verbote werden als göttlicher Schutz gegen eine profane Außenwelt verstanden, gegen die die eigene religiöse Identität durch Abgrenzung behauptet werden muss. Ganz in dieser Linie liegt dann auch das Urteil über die ägyptische Verehrung von Tieren. Nach einer Polemik gegen die pagane Religion, die sogar Menschen als Götter verehrt, heißt es:

Lohnt es sich da, über die anderen, noch viel dümmere zu reden, die Ägypter und ähnlichen (Völker), die an Tiere glauben, und dabei noch meist an Kriech- und Raubtiere, und ihnen opfern, den lebenden wie auch ihren Kadavern? (Arist 138)

Und im „Buch der Weisheit“ (Weish), das auch als „Sapientia Salomonis“ bezeichnet wird und zu Beginn der Römerherrschaft in Alexandria

<sup>22</sup> Zu Einleitungsfragen vgl. Norbert Meisner, „Aristeeasbrief“. *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit II.1* (Gütersloh: Mohn, 1973) 35-85: 37-43.

entstanden sein dürfte,<sup>23</sup> ist der Befund ganz ähnlich. Auch hier wird der ägyptische „Tierkult“ verstanden als Teil der Verirrungen paganer Religion, die vom rechten Weg des Monotheismus abgekommen ist:

Unselig aber sind jene, die auf Totes ihre Hoffnung setzen und Werke von Menschenhand als Götter bezeichnen, Gold und Silber, kunstvolle Gebilde und Tiergestalten oder einen nutzlosen Stein, ein Werk uralter Herkunft. (Weish 13,10)

Die Verehrung von Tieren wird in diesem Kontext zugleich als sündhafter Irrtum und göttliche Strafe verstanden:

Du hast jene, die in Torheit und Unrecht dahinlebten, mit ihren eigenen Gräueln gepeinigt. Allzu weit waren sie in die Irre gegangen, als sie die allerhässlichsten und verachtetsten Tiere für Götter hielten und wie unverständige Kinder sich täuschen ließen. (Weish 12,23-24)

### **Römische Ablehnung**

In der römischen Literatur findet sich ebenfalls die Haltung kultureller Überlegenheit. Ein gutes Beispiel sind etwa die Satiren Juvenals, der beißenden Spott über die ägyptische „Vergottung“ von Tieren ausgießt.<sup>24</sup> Eher politisch motiviert ist der Spott bei Vergil. Er findet sich im Zusammenhang mit der Seeschlacht bei Aktium, in der Oktavian, der spätere Augustus, seinen letzten römischen Rivalen Mark Anton und die letzte Ptolemäerkönigin Kleopatra VII., die mit diesem verbündet war, besiegte, seine Alleinherrschaft begründete und Ägypten seinem Herrschaftsbereich einverleibte. Vergil deutet das Geschehen als Götterschlacht, und schreibt, dass „Götterfratzen jeglicher Art und der Kläffer (*latrator*) Anubis“ ihre Geschosse gegen die römischen Götter „Neptun, Venus und Minerva“ schwingen (Vergil, Aeneis 8,698). Bei der Verachtung der ägyptischen Götter geht es hier vor allem um die geschichtstheologische Legitimation des Augustus, der sich in der Auseinandersetzung mit seinen

<sup>23</sup> Im Kanon der katholischen und der orthodoxen Kirche gehört das Weisheitsbuch zum Alten Testament und wird hier nach der Einheitsübersetzung (1980) zitiert. Zu Entstehungszeit und -ort vgl. Otto Kaiser, *Die Weisheit Salomos. Übersetzt, eingeleitet und durch biblische und außerbiblische Parallelen erläutert* (Stuttgart: Radius, 2010) 73-77.

<sup>24</sup> Vgl. dazu Frank Feder, „Der ägyptische Tierkult nach den griechischen und römischen Autoren“, *Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich*, Hg. Martin Fitzenreiter (Berlin: Humboldt-Universität, 2003) 159-165: 163.



römisch-ägyptischen Widersachern – und erst recht nach dem Sieg über sie – als Verteidiger altrömischer Ordnung und Sitte gegen orientalische Dekadenz inszenierte.<sup>25</sup>

### ***Neutestamentliche Kritik in jüdischer Spur***

Selbstverständlich darf in unserem kleinen Überblick das Neue Testament nicht fehlen, dessen Texte nicht weniger ägyptenkritisch sind als die vorgestellten. Hier sei nur auf den Römerbrief (Röm) des Paulus verwiesen, in dessen Eingangsteil der Apostel schreibt:

Behauptend, weise zu sein, wurden sie töricht und verwechselten die Herrlichkeit des unvergänglichen Gottes mit der Bild-Gleichheit eines vergänglichen Menschen und von Vögeln und Vierfüßlern und Kriechtieren. (Röm 1,22f.)

Wie deutlich zu sehen, geht es Paulus nicht um Politik, sondern er folgt der Tradition der frühjüdischen Polemik gegen die Religion der Mehrheitskultur. Die christliche Minderheit, ganz in der monotheistischen Tradition des Judentums stehend, verteidigt ihre religiöse Abweichung vom herrschenden polytheistischen Religionssystem damit, dass dieses zur sündhaften Perversion der wahren Gottesverehrung erklärt wird. Dabei ist dann der „Tierkult“ nur eines von mehreren Phänomenen, freilich das auffälligste, das den römischen Adressaten des Apostels sicher am plausibelsten erschien.

### ***Das ägyptische Selbstverständnis***

Wer sich heute um ein einigermaßen adäquates Verständnis der altägyptischen Religion bemüht, darf sich selbstverständlich nicht einfach auf die nichtägyptische Polemik verlassen. Es ist vielmehr notwendig, nach dem Selbstverständnis der ägyptischen Religion selbst zu fragen, zumindest soweit es dokumentiert oder aus den Phänomenen erhebbar ist. Eine in sich geschlossene Theologie des Tieres kennt das alte Ägypten zwar nicht,

<sup>25</sup> Vgl. dazu Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 2. Aufl. (München: Beck, 1990) 65-73: 85-106.

aber trotz aller Probleme können einige Grundzüge zu Sinn und Bedeutung des Tieres in der altägyptischen Religion festgehalten werden.<sup>26</sup>

- Die tiergestaltige Darstellung von Gottheiten will keine Aussage über die „wirkliche“ Gestalt der Gottheiten machen, sondern soll Unsichtbares sichtbar und Unbegreifliches begreifbar machen. Bestimmte Aspekte der betreffenden Tiere werden herangezogen, um Qualitäten der jeweiligen Gottheit fassbar zu machen. Weil es nicht um die „wirkliche“ Gestalt eines Gottes oder einer Göttin geht, ist die Darstellungsweise sehr variabel. Einerseits können Gottheiten mit mehreren Tieren assoziiert werden (z.B. Thot mit Ibis und Pavian; Amun mit Gans, Widder und Kobra), andererseits kann eine einzelne Tiergestalt mit mehreren Gottheiten assoziiert werden, wie etwa an den vielen Stier- und Falkengöttern zu sehen ist. Auch die zahlreichen Mischgestalten zeigen, dass die Darstellung von Gottheiten bestimmte Qualitäten und Aspekte thematisiert, aber keine Aussage über ihre „wahre“ Gestalt machen soll. Viele Darstellungen von Gottheiten in Tiergestalt sind nicht viel anders zu verstehen, als die christliche Ikonographie, die bestimmten Heiligen bestimmte Tiere, Gegenstände und Charakteristika zuordnet (z.B. Markus und der Löwe, Johannes und der Adler).
- Auch die tiergestaltigen Darstellungen im unmittelbaren Kultkontext sind nicht mit der Gottheit zu identifizieren. Weder das Kultbild im Naos, das tier- oder menschengestaltig sein kann, noch die Tierfiguren im Vorhof sind identisch mit der Gottheit, sondern markieren maximal den Ort der zeitweiligen Einwohnung der Gottheit.
- Diese Differenz zwischen Tiergestalt und Gottheit gilt erst recht für die realen Tiere. Auch das heilige Tier ist nicht die Gottheit, sondern stellt nur den Ort ihrer Anwesenheit dar. Diese Anwesenheit ist zeitlich begrenzt und bezieht sich auf bestimmte zentrale Momente des Kultes, etwa im Kontext von Festriten. Die Gottheit wird *durch* das Tier und – temporär – *in* ihm verehrt, aber letztlich geht es nie um das Tier selbst.

<sup>26</sup> Vgl. zum Folgenden Kessler, „Tierische Missverständnisse“ 33-67; sowie Joachim Friedrich Quack, „Die Rolle des heiligen Tieres im Buch vom Tempel“. *Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich*, Hg. Martin Fitzenreiter (Berlin: Humboldt-Universität, 2003) 111-123; Erik Hornung, *Der Eine und die Vielen. Ägyptische Gottesvorstellungen*, 5. Aufl. (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993) 125-127.

Selbst in den Phasen der größten kultischen Annäherung zwischen Tiergestalt und Gottheit ist das Tier nicht mehr als eine Art Leib-Sakrament, eine lebendige Kultstatue der Gottheit, was sich am Ritus der Mundöffnung zeigt, dem belebende Wirkung zugeschrieben wurde und den man auch an Statuen und Mumien vollzog.

- Die Verehrung eines auserwählten Tieres als Inkorporationsangebot an die Gottheit bewirkt in der Regel keine Vergöttlichung der gesamten Art. Tiere der gleichen Gattung konnten sowohl als heilige Tempeltiere fungieren als auch als Opfertiere getötet werden.
- Die zahlreichen Tiermumien deuten vermutlich nicht auf einen populären Tierkult hin, sondern entstanden vorwiegend oder sogar ausschließlich im priesterlichen Kontext der königlichen Tempelriten.

Insgesamt bedeutet dies, dass man aus innerägyptischer Perspektive von einer Anbetung oder Vergottung von Tieren kaum sprechen kann. Eher ist das Tier – so wie alle Elemente des Kosmos – in der altägyptischen Religion, die Assmann zu Recht als Kosmotheismus bezeichnet hat, ein potentielles Medium für die angestrebte Gottesnähe, hat also keinen prinzipiell anderen Status als der Sonnenlauf oder der König. So wie der König qua Amt als Repräsentant (im umfassenden Sinne eines Vergegenwärtigers!) der Götterwelt fungiert, so können auch einzelne Tiere oder bestimmte Gegenstände ein solches Vergegenwärtigungsamt übernehmen. Es ist deshalb nicht überraschend, wenn etwa der heilige Apis-Stier wie ein König feierlich in sein Amt eingesetzt wird und nach seinem Ableben eine kultische Mumienbestattung wie ein König erhält. Und so wie der König als „sichtbarer Gott“ angesprochen wird, trägt auch das Tier, wenn es als Vergegenwärtiger fungiert, den Titel „Gott“.

### ***Göttliche Tiergestalten in biblischen Texten***

Die polemisch eingefärbte Sicht der Kritik am ägyptischen „Tierkult“ führte lange dazu, dass man die Rolle der Tiere in der eigenen Religionskultur übersah. Dabei ist auch die christliche Religionskultur voll mit Tieren, freilich mit solchen, die wir kaum noch sehen. Was aber ist der Teufel in Gestalt einer Schlange oder eines Drachen anderes als eine (niedere) Gottheit in Tiergestalt? Und all die Engel? Sind sie völlig anders zu sehen als die ägyptischen Tier-Mensch-Mischgestalten? Selbstverständlich kann

man einwenden, dass weder Teufel noch Engel richtige Gottheiten sind. Sie sind theologisch korrekt als geschaffene Wesen zu sehen, die weder allmächtig noch ewig sind. Dasselbe gilt freilich für ägyptische Götter auch – weder allmächtig noch ewig. Religionsphänomenologisch kann man Engel und Teufel also durchaus als Gottheiten sehen. Wer da freilich aus theologischen Bedenken nicht mitgehen möchte, sei darauf hingewiesen, dass die Tiergestalt auch dem einen Gott selbst zugeschrieben wird, und zwar im Alten wie im Neuen Testament.

So geht es im Alten Testament eben nicht nur um die Flügel der Keruben<sup>27</sup> und Serafen<sup>28</sup>, nicht nur um die abgelehnte Stiergestalt Gottes (s.o.), sondern auch um die Vogelgestalt des einen Gottes selbst. Immer wieder ist in den Psalmen vom schützenden Schatten der Flügel Gottes die Rede (Ps 17,8; 36,8; 57,2; 61,5; 63,8; 91,4).<sup>29</sup> Göttliche Tiergestalten waren im vorexilischen Polytheismus Israels lange Zeit unproblematisch und sind archäologisch zumindest für die Kleinkunst reich belegt.<sup>30</sup> Sie überlebten aber auch die nachexilische, monotheistisch orientierte Revision der gesamten Überlieferung – zumindest als textliche Metaphern.

Und göttliche Tiergestalten finden sich auch im Neuen Testament. Die bekannteste ist wohl die Taubengestalt des Heiligen Geistes, wie sie in der Überlieferung der Taufe Jesu vorkommt. So erzählt Markus in seinem Evangelium, das Matthäus und Lukas dann als Quelle benutzt haben:

<sup>9</sup> In jenen Tagen kam Jesus aus Nazaret in Galiläa und ließ sich von Johannes im Jordan taufen. <sup>10</sup> Und als er aus dem Wasser stieg, sah er, dass der Himmel sich öffnete und der Geist **wie eine Taube** auf ihn herabkam. <sup>11</sup> Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Du bist mein geliebter Sohn, an dir habe ich Gefallen gefunden. (Mk 1,9-11)

<sup>27</sup> Keruben werden dargestellt als Mischgestalten mit Menschenkopf, Löwenkörper und Flügeln. Vgl. „Kerub“, *Neues Bibel-Lexikon* (1999); vgl. auch ebd. Abb. 16 (Serafen und Kerub auf einem Siegelamulett).

<sup>28</sup> Unter einem Seraf hat man sich eine geflügelte Schlange (Kobra) vorzustellen. Vgl. „Seraf(im)“, *Neues Bibel-Lexikon* (1999).

<sup>29</sup> Vgl. Othmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament: am Beispiel der Psalmen*, 5. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996) 170-172.

<sup>30</sup> Vgl. Othmar Keel und Christoph Uehlinger, *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*, 3. Aufl. (Freiburg/Br.: Herder, 1995).

Selbstverständlich muss man vorsichtig sein mit einer direkten Identifikation des Geistes mit Gott selbst, denn das Markusevangelium steht – wie alle neutestamentlichen Schriften – theologiegeschichtlich vor der Entfaltung trinitarischer Systematik. Trotzdem ist der Geist nichts weniger als eine spezifische Form der Gegenwart Gottes, so dass man zumindest indirekt von einer Tiergestalt Gottes sprechen kann. Wie in Ägypten und anderen Religionskulturen geht es auch hier darum, das Unsichtbare zu visualisieren: Der unsichtbare Geist Gottes wird anschaulich in der uralten Botengestalt der Taube.<sup>31</sup>

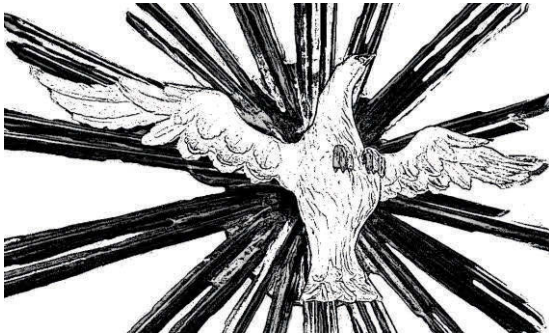


Abb. 16: Taubengestalt des Heiligen Geistes<sup>32</sup>

Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um ein Kultbild, sondern um ein Sprachbild, aber die theologische Funktion ist durchaus vergleichbar. Auch ist darauf hinzuweisen, dass dieses Sprachbild zu einer reichen Darstellungstradition in der christlichen Religionskultur geführt hat. Der Heilige Geist in Taubengestalt ist nicht nur im Petersdom zu Rom, der Hauptkirche der päpstlichen Christenheit, zu finden, sondern ebenso in

<sup>31</sup> Vgl. Silvia Schroer, *Die Weisheit hat ihr Haus gebaut. Studien zur Gestalt der Sophia in den biblischen Schriften* (Mainz: Grünewald, 1996) 144-175. Sowie Hgg. Keel und Staubli, „Im Schatten Deiner Flügel“ 61-63.71-74.

<sup>32</sup> Holzplastik, Fränkischer Barock, Pfarrkirche St. Martin, Weismain in Oberfranken; Photo und Computergraphik JK. Die Darstellung war ursprünglich im Schalldeckel der barocken Hochkanzel angebracht. Die Gemeinde schaute von unten in diesen Deckel und sah so die Geisttaube auf den Prediger herabschweben, was dessen göttliche Inspiration signalisierte. Heute ist die Plastik an einer Wand in der Nähe des Taufsteins angebracht und drückt so die Geistbegabung aller Getauften aus. Diese an sich löbliche „Demokratisierung“ der Inspiration führt freilich zu einer wenig majestätischen Haltung der Taube.

zahlreichen ländlichen Gotteshäusern, wie etwa in meiner kleinen Heimatstadt Weismain (Abb. 16).

Ein weiteres Sprachbild, das mit der Tiergestalt des Göttlichen arbeitet, ist im Johannesevangelium und in der Johannesoffenbarung zu finden, wo Jesus Christus als Lamm gesehen wird.

<sup>29</sup> Am Tag darauf sah er [scil. Johannes der Täufer] Jesus auf sich zukommen und sagte: Seht, das **Lamm** Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt. <sup>30</sup> Er ist es, von dem ich gesagt habe: Nach mir kommt ein Mann, der mir voraus ist, weil er vor mir war. <sup>31</sup> Auch ich kannte ihn nicht; aber ich bin gekommen und taufe mit Wasser, um Israel mit ihm bekannt zu machen. <sup>32</sup> Und Johannes bezeugte: Ich sah, dass der Geist vom Himmel herabkam wie eine Taube und auf ihm blieb. <sup>33</sup> Auch ich kannte ihn nicht; aber er, der mich gesandt hat, mit Wasser zu taufen, er hat mir gesagt: Auf wen du den Geist herabkommen siehst und auf wem er bleibt, der ist es, der mit dem Heiligen Geist tauft. <sup>34</sup> Das habe ich gesehen, und ich bezeuge: Er ist der Sohn Gottes. <sup>35</sup> Am Tag darauf stand Johannes wieder dort, und zwei seiner Jünger standen bei ihm. <sup>36</sup> Als Jesus vorüberging, richtete Johannes seinen Blick auf ihn und sagte: Seht, das **Lamm** Gottes! (Joh 1,29-36)

Gewiss wird man hier keinen direkten Theriomorphismus sehen, da sich die menschliche Gestalt Jesu ja nicht verändert, sondern die Jünger im Menschen Jesus das Lamm Gottes erkennen sollen. Es handelt sich also im Rahmen einer metaphorischen Christologie, die Jesus auch als Tür, Lebenswasser, Licht der Welt, Lebensbrot und anderes mehr deutet, um eine bildhafte Deutung der soteriologischen Funktion Jesu, die in etwa auf der Ebene der Bezeichnung als Guter Hirte steht.

Eine weitaus direktere Tiergestaltigkeit würde ich in der apokalyptischen Johannesoffenbarung, dem letzten aber nicht jüngsten Buch des Neuen Testaments, sehen. Dort blickt der Seher in den Himmel und sieht dort den Erlöser in reiner Tiergestalt, als Lamm, das in der himmlischen Liturgie angebetet wird:

<sup>6</sup> Und ich sah: Zwischen dem Thron und den vier Lebewesen und mitten unter den Ältesten stand ein **Lamm**; es sah aus wie geschlachtet und hatte sieben Hörner und sieben Augen; die Augen sind die sieben Geister Gottes, die über die ganze Erde ausgesandt sind. <sup>7</sup> Das **Lamm** trat heran und empfing das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Thron saß. <sup>8</sup> Als es das Buch empfangen hatte, fielen die vier Lebewesen und die vierundzwanzig Ältesten vor dem **Lamm** nieder; alle trugen Harfen und goldene Schalen voll von Räucherwerk; das sind die Gebete der

Heiligen.<sup>9</sup> Und sie sangen ein neues Lied: Würdig bist du, das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen; denn du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erworben aus allen Stämmen und Sprachen, aus allen Nationen und Völkern,<sup>10</sup> und du hast sie für unsern Gott zu Königen und Priestern gemacht; und sie werden auf der Erde herrschen.<sup>11</sup> Ich sah, und ich hörte die Stimme von vielen Engeln rings um den Thron und um die Lebewesen und die Ältesten; die Zahl der Engel war zehntausendmal zehntausend und tausendmal tausend.<sup>12</sup> Sie riefen mit lauter Stimme: Würdig ist das **Lamm**, das geschlachtet wurde, Macht zu empfangen, Reichtum und Weisheit, Kraft und Ehre, Herrlichkeit und Lob.<sup>13</sup> Und alle Geschöpfe im Himmel und auf der Erde, unter der Erde und auf dem Meer, alles, was in der Welt ist, hörte ich sprechen: Ihm, der auf dem Thron sitzt, und dem **Lamm** gebühren Lob und Ehre und Herrlichkeit und Kraft in alle Ewigkeit.<sup>14</sup> Und die vier Lebewesen sprachen: Amen. Und die vierundzwanzig Ältesten fielen nieder und beteten an. (Offb 5,6-14)

Selbstredend handelt es sich auch bei einem solchen Visionsbericht zunächst um Literatur, aber in der Textwelt geht es um deutlich mehr als um eine Metapher. Vielmehr präsentiert der Text den Erlöser in einer Gestalt, die kultische Verehrung erfährt. Das Lamm wird hier also inertextlich als lebendiges Kultbild präsentiert.

### ***Das kirchlich-christliche Nachleben***

Wie in dem vorhergehenden Abschnitt angedeutet wurde, spielen die Tiere als Verleiblichungen des Göttlichen auch in der biblischen Tradition eine gewichtige Rolle. Es besteht daher nicht der geringste Anlass auf den ägyptischen „Tierkult“ spöttisch herabzuschauen. Selbst wenn man die Form dieses Kultes nicht mehr nachvollziehen kann, sollte man doch zumindest anerkennen, dass hier die entscheidende Frage jeder Religion bearbeitet wird, nämlich ob und wie das Göttliche – als das schlichtweg Andere zur Welt – doch in dieser Welt sichtbar werden kann. Der große Unterschied ist natürlich nicht zu bestreiten:

Während Ägypten lebende Tiere als Vergegenwärtiger des Göttlichen sehen kann, begnügt sich die biblische Tradition mit der sprachlichen Wirklichkeit. Es gibt keine außertextliche Tiergestalt, die im Christentum (oder im Judentum) jemals kultische Verehrung genossen hätte. Nicht

einmal der Mensch Jesus wurde zu seinen Lebzeiten als lebendige Kultstatue verehrt.<sup>33</sup>

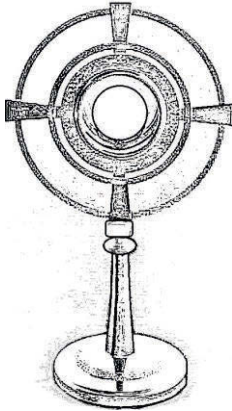


Abb. 17: Jesus Christus  
in Gestalt des eucharistischen Brotes<sup>34</sup>

Aber die – lateinisch *Sanctissimum* („Allerheiligstes“) genannte – Brotsgestalt, in der Jesus hier verehrt wird, hat einen ganz ähnlichen Status wie die ägyptischen Inkorporationstiere oder Kultstatuen: Angebetet wird nicht das oblatenförmige, an das ungesäuerte Brot des jüdischen Pascha-Fests erinnernde Brot, das in der Monstranz (Abb. 17) feierlich präsentiert wird, sondern die Gottheit, die sich in dieser Gestalt vergegenwärtigt, nämlich Jesus Christus als Gott der Sohn. Diese theologische Grundstruktur drückt sich präzise in dem berühmten Hymnus *Adoro te devote* von Thomas von Aquin aus:

In Demut bet' ich dich, verborgene Gottheit, an,  
Die du den Schleier hier des Brotes umgetan.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Im Johannesevangelium wird (aus der Perspektive des Glaubens an die Auferstehung Jesu) der menschliche Leib Jesu zum Tempel Gottes erklärt (Joh 2,19-22). Vgl. dazu Joachim Kügler, *Eine wortgewaltige Jesus-Darstellung. Das Johannesevangelium aus dem Urtext übersetzt und kommentiert* (Stuttgart: Kath. Bibelwerk, 2012) 33.

<sup>34</sup> Einfache Ring-Monstranz im Design des 20. Jh., Gold, H. ca. 40 cm; Computergraphik JK, Bildquelle: Internet.

<sup>35</sup> Anfang des Hymnus in einer Übertragung von 1921. Quelle: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Adoro\\_te\\_devote](http://de.wikipedia.org/wiki/Adoro_te_devote)>.



Als vermutlich wichtigste Erkenntnis unseres kleinen Streifzugs durch „Gottes Tiergarten“ bleibt also festzuhalten: So wenig wie man sagen sollte, dass Katholiken Brot anbeten, so wenig sollte man davon sprechen, Ägypter hätten Tiere angebetet. Hier wie dort geht es vielmehr darum, Geschöpfliches zur Vergegenwärtigung des Göttlichen rituell zu funktionalisieren.

### **Literaturverzeichnis**

- Andrews, Carol A. R., und van Dijk, Jacobus, Hgg.. *Objects for Eternity. Egyptian Antiquities from the W. Arnold Meijer Collection*. Mainz: Zabern, 2006.
- Ben-Tor, Daphna. *The Scarab. A Reflection of Ancient Egypt*. Jerusalem: Israel Museum, 1993.
- Fitzenreiter, Martin, Hg.. *Tierkulte im pharaonischen Ägypten und im Kulturvergleich*. Berlin: Humboldt-Universität, 2003.
- Goddio, Franck, und Clauss, Manfred, Hgg.. *Ägyptens versunkene Schätze, mit Fotografien von Christoph Gerigk*. München: Prestel, 2006.
- Görg, Manfred, und Lang, Bernhard, Hgg.. *Neues Bibel-Lexikon*. 3 Bände. Düsseldorf: Benziger, 1991-2001.
- Herrmann, Christian, und Staubli, Thomas, Hgg.. *1001 Amulett. Altägyptischer Zauber, monotheisierte Talismane, säkulare Magie*. Stuttgart: Kath. Bibelwerk, 2010.
- Hornung, Erik. *Der Eine und die Vielen. Ägyptische Gottesvorstellungen*. 5. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993.
- Kaiser, Otto. *Die Weisheit Salomos. Übersetzt, eingeleitet und durch biblische und außerbiblische Parallelen erläutert*. Stuttgart: Radius, 2010.
- Keel, Othmar. *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament: am Beispiel der Psalmen*. 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Keel, Othmar, und Staubli, Thomas, Hgg.. „Im Schatten Deiner Flügel“. *Tiere in der Bibel und im alten Orient*. Freiburg (CH): Univ.-Verl., 2011.
- Keel, Othmar, und Uehlinger, Christoph. *Göttinnen, Götter und Gottessymbole. Neue Erkenntnisse zur Religionsgeschichte Kanaans und Israels aufgrund bislang unerschlossener ikonographischer Quellen*. 3. Aufl. Freiburg (D): Herder, 1995.
- Krauspe, Renate, Hg.. *Das Ägyptische Museum der Universität Leipzig*. Mainz: Zabern, 1997.
- Kügler, Joachim. *Pharao und Christus? Religionsgeschichtliche Untersuchung zur Frage einer Verbindung zwischen altägyptischer Königstheologie und neutestamentlicher Christologie im Lukasevangelium*. Bodenheim: Philo, 1997.
- . *Eine wortgewaltige Jesus-Darstellung. Das Johannesevangelium aus dem Urtext übersetzt und kommentiert*. Stuttgart: Kath. Bibelwerk, 2012.
- Lurker, Manfred. *Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1987.

Tiere als Götter? – Götter als Tiere!

- Martin, Evelyne, Hg.. *Tiergestaltigkeit der Göttinnen und Götter zwischen Metapher und Symbol*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener, 2012.
- Meisner, Norbert. Aristeasbrief, in: *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit II.1*. Gütersloh: Mohn, 1973, 35-85.
- Roemer-Pelizäus-Museum Hildesheim, Hg.. *Echnaton – Nofretete – Tutanchamun*. Mainz: Zabern, 1976.
- Saleh, Mohamed. *Die Hauptwerke aus dem Ägyptischen Museum Kairo*. Mainz: Zabern, 1986.
- Schroer, Silvia. *Die Weisheit hat ihr Haus gebaut. Studien zur Gestalt der Sophia in den biblischen Schriften*. Mainz: Grünewald, 1996.
- Wildung, Dietrich. *Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende*. Mainz: Zabern, 1989.
- . *Tierbilder und Tierzeichen im Alten Ägypten*. Berlin: DKV, 2011.
- Wilkinson, Richard H.. *Die Welt der Götter im Alten Ägypten*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2003.
- Zanker, Paul. *Augustus und die Macht der Bilder*. 2. Aufl. München: Beck, 1990.



**„Guter Wolf – böser Wolf“:  
Die Ambivalenz norröner<sup>1</sup> Wolfsbilder und ihrer  
persönlichkeitsstiftenden Funktion im europäischen Vergleich**

Heiko Hiltmann  
*Geschichte, Universität Bamberg*

**1. Ein kulturhistorischer Blick auf den Wolf und seine Rolle im früh- und vormodernen Europa<sup>2</sup>**

Moderne zoologisch-ethologische Studien kommen übereinstimmend zu dem Schluss, dass der Wolf weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart je eine existentielle Bedrohung für den Menschen darstellte. Da Letzterer nicht in das natürliche Beutespektrum des zur Familie der Caniden (*canis lupus*) zählenden Raubtiers fällt, sind Übergriffe von Wölfen auf Menschen im Allgemeinen ungewöhnlich. Die Tiere betrachten den Menschen als Feind, nicht als Beute, und verhalten sich ihm gegenüber daher in der Regel nicht aggressiv, sondern versuchen ihn zu meiden.<sup>3</sup> Lediglich unter speziellen, im Normalfall selten auftretenden Bedingungen kann der Wolf ausnahmsweise auch zu einer tatsächlichen Gefahr

<sup>1</sup> Aufgrund mannigfacher sprachlicher Entwicklungen entsteht während des 8. Jahrhunderts im skandinavischen Raum das Altnordische, das klare Unterschiede zu anderen germanischen Sprachen jener Zeit aufweist. Im Laufe des 9. bis 11. Jahrhunderts kommt es im Zuge weiterer Sprachdifferenzierungen zur Herausbildung des Altnorwegischen, Altisländischen, Altdänischen, Altschwedischen und des Altgutnischen. Umfangreiche Gemeinsamkeiten veranlassen die Forschung dazu, das Altnorwegische und das Altisländische unter dem Begriff ‚Altwestnordisch‘ und das Altdänische, Altschwedische und Altgutnische unter der Bezeichnung ‚Altostnordisch‘ zusammenzufassen. Das Altwestnordische wird auch als das Norröne bezeichnet. Dem entsprechend untersucht der Aufsatz solche Wolfsbilder, die im altnorwegischen und altisländischen Sprach- und Kulturraum entstanden, und durch die altwestnordische/norröne Literatur des Hoch- und Spätmittelalters transportiert werden.

<sup>2</sup> Das folgende Kapitel des vorliegenden Aufsatzes basiert maßgeblich auf einer Arbeit Martin Rheinheimers. Vgl. Martin Rheinheimer, „Die Angst vor dem Wolf. Werwolfsglaube, Wolfssagen und Ausrottung der Wölfe in Schleswig-Holstein“, *Fabula* 36 (1995): 25-78.

<sup>3</sup> Erik Zimen, *Der Wolf. Mythos und Verhalten* (Wien/München 1978) 296-299.

für den Menschen werden. Zu diesen Ausnahmefällen gehört beispielsweise die Infektion mit Tollwut.<sup>4</sup> Darüber hinaus kann es dann zu Übergriffen auf Siedlungen und Nutzvieh kommen, wenn der natürliche Lebensraum des Wolfs durch künstliche Eingriffe drastisch verringert wird. Übermäßige Waldrodungen und die Kolonisation von Moor- und Heidelandschaften beeinträchtigen die Zahl der natürlichen Beutetiere und damit die Existenzgrundlage des wild lebenden Wolfs derart, dass er auf der Suche nach Nahrung gezwungen ist, in besiedelte Gebiete vorzudringen.<sup>5</sup> Unter diesen Umständen kann es tatsächlich auch zu Angriffen auf – insbesondere unzureichend geschütztes – Vieh und Menschen kommen. Solche Attacken sind jedoch zumeist die Folge langfristiger Habitierungsprozesse.<sup>6</sup>

Aus wissenschaftlicher Perspektive birgt der Wolf also ein vergleichsweise geringes Gefahrenpotential für den Menschen. Der Kynologe und Wolfsforscher Erik Zimen schreibt daher, dass die meisten Meldungen über Wolfsangriffe auf der Basis von „Übertreibungen, Sensationslust, Lüge [und] Geschäft“ entstünden. Einer eingehenden Prüfung halte die Mehrzahl solcher überwiegend ökonomisch motivierter Nachrichten nicht stand.<sup>7</sup> Dennoch scheint die Vorstellung vom Wolf als einem ewigen Antagonisten des Menschen tief in den kollektiven Gedächtnissen der gegenwärtigen europäischen Gesellschaften verwurzelt zu sein. In zahlreichen Märchen, Fabeln, Sagen und anderen Erzählformen, die häufig aufgrund ihres weit in die Früh- oder Vormoderne zurückreichenden Entstehungshintergrundes zum kulturellen Erbe ihrer jeweiligen Ursprungsgesellschaft gezählt werden, verkörpert der Wolf Gefahr, Bedrohung und Arglist. In seiner narrativen Funktion als bössartiger Übeltäter und heimtückischer Mörder wird er gleichsam zum Symbol für das Böse. Er reißt nicht nur Nutztiere wie Ziegen oder Schafe und gefährdet

<sup>4</sup> Ebd. 300; Daniel Bernard, *Wolf und Mensch* (Saarbrücken 1983) 33; 46-51.

<sup>5</sup> Rheinheimer, „Angst“ 48f.; 59, Anm. 135.

<sup>6</sup> Durch wiederholte und dauerhafte Ausflüge in besiedeltes Gebiet kann der Wolf sich an den Menschen gewöhnen. Einen derartigen Gewöhnungsprozess bezeichnet die Wissenschaft als Habitierung. ‚Aufdringliches‘ und aggressives Verhalten können die Folge sein. Zu den diversen Ursachen, die im europäischen Raum zu einer nachhaltigen Verschlechterung der Mensch-Wolf-Relationen beigetragen haben, und zu den daraus resultierenden Wolfsjagden und Ausrottungsmaßnahmen vgl. Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 279-289; 300-305; Rheinheimer, „Angst“ 59-62.

<sup>7</sup> Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 298.

dadurch indirekt menschliche Existenzen. Darüber hinaus bedroht oder tötet er auch Menschen – insbesondere Kinder, Alte und Kranke.

Die Märchen vom ‚Rotkäppchen‘ und vom ‚Wolf und den sieben Geißlein‘, die in zum Teil voneinander abweichenden Versionen auch über den deutschen Sprachraum hinaus weithin bekannt sind, transportieren das stereotype Bild vom wölfischen Gegenspieler geradezu beispielhaft.<sup>8</sup> Der moderne Leser kann das in diesen und vergleichbaren Erzählungen konstruierte Wolfsbild jedoch nur dann nachvollziehen, wenn er es im Kontext seiner Entstehungszeit betrachtet. Viele der heute als ‚klassische‘ Märchen bezeichneten Erzählstoffe gehen auf frühneuzeitliche oder ältere Vorlagen zurück. Zu dieser Zeit war das Verhältnis des im Abendland lebenden Menschen zu seiner Umwelt von Ambivalenz geprägt. Einerseits lebte er in starker Abhängigkeit von der Natur und war in Ermangelung moderner technologischer Produktionsmethoden zum Überleben grundsätzlich auf die Erträge seiner ‚natürlichen‘ Umwelt angewiesen. Andererseits erzeugte die direkte Nähe zur Natur ein Abhängigkeitsverhältnis, aus dem eine grundsätzliche Furcht des Menschen vor den vielfach unkalkulierbaren und unkontrollierbaren Kräften der Natur resultierte. Aus Sicht damaliger Zeitgenossen standen Mensch und Natur in einer antagonistischen Beziehung zueinander. Die vom Menschen geschaffenen Lebens- und Siedlungsräume symbolisierten eine sichere und geordnete ‚innere‘ Welt, die ihren Bewohnern erst durch die bewusste Abgrenzung von einer grundsätzlich feindlichen ‚äußeren‘ Welt ein Überleben ermöglichte. Letztere wurde versinnbildlicht durch die wilden, Gefahr verheißenden, Chaos und Tod bringenden Gewalten der Natur.

In weiten Teilen des heutigen Europa zählte der Wolf – neben dem Bären – bis ins 19. Jahrhundert hinein zu den größten und somit potentiell gefährlichsten Raubtieren. Zusammen mit dem Menschen stand er an der Spitze der Nahrungskette. Folglich befand er sich mit diesem grundsätzlich in Konkurrenz um Raum und Ressourcen. Die vermeintliche Konkurrenzsituation und das dem Wolf zugeschriebene Gefahrenpotential führten zu einer überhöhten Furcht vor dem Tier, die mit dem heutigen biologischen Wissen um das Jagd- und Tötungsverhalten des

<sup>8</sup> Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 275. Zu diesen und weiteren Märchen vom Wolf vgl. Bernard, *Wolf und Mensch* 118-142.

Wolfs nicht begründbar ist.<sup>9</sup> Aus der Perspektive der früh- und vormoder-  
nen Zeitgenossen war der in menschenfernen Räumen, wie Wäldern,  
Gras- und Moorlandschaften, anzutreffende Wolf das Symbol für eine  
vermeintlich lebensfeindliche Wildnis. Als solches entwickelte er sich zu  
einer Projektionsfläche für die ‚Urängste‘ des Menschen vor den Tod  
bringenden Kräften der Natur. In Märchen wird das Tier daher zu einer  
mythischen Gestalt, die als Verkörperung alles Feindlichen mit sämtli-  
chen Attributen der unwirtlichen und unheilvollen ‚Außenwelt‘ assoziiert  
wird.<sup>10</sup>

Die Märchenautoren verbanden mit diesem Wolfsbild eine besondere  
didaktisch-moralisierende Funktion. Die Erzählungen sollten Kinder für  
die Gefahren ihrer Umwelt sensibel machen. Die durch die Texte evo-  
zierte Furcht vor dem in tiefen Wäldern lebenden, nachtaktiven Raubtier  
sollte die jungen Rezipienten davon abhalten, ohne Begleitung von Er-  
wachsenen die sicheren Grenzen menschlicher Siedlungen zu verlassen  
oder nachts alleine umherzustreifen.<sup>11</sup> So schrieb Wilhelm Grimm selbst,  
dass die von ihm und seinem Bruder gesammelten Märchen Kinder „vor-  
sichtig und ängstlich bei Spielen“ machten. Außerdem erklärten die Ge-  
brüder:

Wir wollten indeß durch unsere Sammlung nicht blos der Geschichte der Poe-  
sie einen Dienst erweisen, es war zugleich Absicht, daß die Poesie selbst, die darin  
lebendig ist, wirke: erfreue, wen sie erfreuen kann, und darum auch, daß ein ei-  
gentliches Erziehungsbuch daraus werde.<sup>12</sup>

Die negativ konnotierte mythische Wolfsgestalt erhielt aber im abend-  
ländischen Kulturraum noch eine weitere Funktion, die über die der mah-  
nend abschreckenden Symbolfigur hinausging. ‚Böse‘ Menschen – also  
Verbrecher, Übeltäter und andere Randexistenzen der früh- und vormo-

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Zimen, *Wolf: Mythos und Verhalten* 188-200.

<sup>10</sup> Walter Koschorreck, *Der Wolf: Eine Untersuchung über die Vorstellungen vom Verbrecher  
und seiner Tat sowie vom Wesen der Strafe in der Frühzeit*, Beiträge zu Grundfragen des  
Rechts, Band 4 (Göttingen 2010) 5f.

<sup>11</sup> Zimen, *Wolf: Mythos und Verhalten* 275; Bernard, *Wolf und Mensch* 118.

<sup>12</sup> Zitiert nach Theodor Ruf, *Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes  
und wirkliches Leben* (Würzburg 1995) 40.

dernen Gesellschaften – wurden mit dem pejorativen Wolfsbild assoziiert.<sup>13</sup> Als vermeintlich treulose, hartherzige und falsche Menschen wurden ihnen ‚wölfische‘ Gesinnung und ‚wölfischer‘ Charakter zugeschrieben. Die ihnen angelasteten Verbrechen – Raub, Mord, Inzest, Verwandtenmord, Zauberei und Hexerei – gehörten zu den *causae maiores* oder *delicta capitalia*.<sup>14</sup> Sie galten als besonders verabscheuungswürdig und wurden daher auch als ‚wölfische Delikte‘ bezeichnet. Personen, denen die Ausübung „schwererer Straftaten“ nachgesagt wurde, besaßen der zeitgenössischen Vorstellung zufolge aber nicht nur ‚wölfische‘ Eigenschaften. Neben der reinen Assoziation kam es auch zu einer Identifikation des Täters mit dem Wolf. Kapitalverbrechern wurde oftmals die Fähigkeit nachgesagt, die Gestalt eines Wolfs annehmen zu können.

Zahlreiche aus dem nord- und westgermanischen Sprachraum stammende Begriffe zeugen vom vormodernen Ursprung solcher Werwölfsvorstellungen: exemplarisch sei hier auf alt-, mittelhochdeutsch, mittelniederländisch *werwolf*, altnordisch *vargúlf*, altenglisch *werewulf* und mittelniederdeutsch *werwulf/warwulf* hingewiesen. Alle diese zweigliedrigen Komposita bedeuten übersetzt „Mannwolf“.<sup>15</sup> In der Frühen Neuzeit wurde die Tierverwandlung zu einem Bestandteil des Hexenglaubens. Personen, denen die Wolfsverwandlung nachgesagt wurde, galten als Hexen beziehungsweise Hexer. Die Vielzahl unterschiedlicher Verbrechen, die zeitgenössischen Vorstellungen zufolge typischerweise von Werwölfen verübt wurden, lassen sich an dem weithin bekannten frühneuzeitlichen Fall des Erprather Bauern Stupe oder Stump Peter verdeutlichen. Dieser wurde am 31. Oktober des Jahres 1589 in Bedburg nahe Köln hingerichtet, nachdem er schuldig gesprochen worden war, sich über viele Jahre durch Zauberei für sieben Stunden täglich in einen Werwolf verwandelt zu haben. Der Bauer selbst soll im Verlauf einer peinlichen Befragung die zahlreichen Verbrechen gestanden haben, die er in Wolfsgestalt begangen hatte: Demnach tötete er dreizehn Kinder, darunter seinen eigenen Sohn, fraß ihr Hirn, ermordete drei Erwachsene, schadete dem

<sup>13</sup> Vgl. Koschorreck, *Wolf*.

<sup>14</sup> Ebd. 27-31.

<sup>15</sup> Der altnordische Terminus *vargúlf* heißt wörtlich so viel wie „Wolfwolf“, hat aber die übertragene Bedeutung „Mannwolf“. Vgl. Snorri Sturluson, *Edda. Prologue and Gylfaginning. Second Edition*, Hg. Anthony Faulkes (Exeter 2005) 183, 10. Januar 2013 <<http://www.vsnrweb-publications.org.uk/Edda-1.pdf>>.



Vieh, buhlte mit einer Teufelin, beschlief seine Tochter und beging noch viele weitere Untaten.<sup>16</sup>

Die Bedburger Hinrichtung verdeutlicht auch exemplarisch die verschiedenen Strafen, mit denen vermeintlich in Wolfsgestalt wandelnde Zauberer und Hexen üblicherweise vom Leben zum Tod gerichtet wurden. Hierzu gehörten unter anderem das Rädern, die Enthauptung und die Verbrennung.<sup>17</sup> Nicht selten wurden ‚wölfische‘ Straftäter auch gemeinsam mit einem Wolf gehängt, um so für jedermann erkenntlich das vermeintlich frevelhafte Wesen des Verbrechers und die Verwerflichkeit ihrer Vergehen zu demonstrieren.<sup>18</sup> Oftmals wurden aber auch nur die Tiere einzeln oder zu mehreren gehängt. Dies geschah in dem Glauben, es handelte sich um Zauberer oder Hexen in Wolfsgestalt.<sup>19</sup> Im fränkischen Ansbach wurde 1685 sogar ein Wolf, der mehrere Menschen getötet haben soll, in Menschenkleidern sowie mit Perücke und menschlicher Maske erhängt. Die Zeitgenossen waren offenbar davon überzeugt, dass der Wolf vom Geist des unlängst verstorbenen und als Übeltäter bekannten Bürgermeisters Michael Leicht besessen war. Um zu verdeutlichen, dass nicht das Tier, sondern der Bürgermeister für die Bluttaten verantwortlich gemacht wurde, wurde der Wolf in menschlicher ‚Hülle‘ gerichtet.<sup>20</sup> In vielen Gegenden Europas wurden Wölfe noch im 18. und 19. Jahrhundert an so genannten ‚Wolfsgalgen‘ aufgehängt. Heute zeugen Platz- und Flurnamen wie „Ulvegalge“, „Wolfsbaum“, „Wolfskastanie“ oder „Wolfseiche“ von dieser ehemaligen Praxis.<sup>21</sup>

Bis ins 17. Jahrhundert hinein galt nicht der Wolf selbst als Urheber rätselhaften Viehsterbens, ‚unerklärlicher‘ Todesfälle und kapitaler Ver-

<sup>16</sup> Wolfgang Schild, *Die Geschichte der Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung. 1000 Jahre Grausamkeit* (Hamburg 1997) 64, Abb. 114; 65; Franz Irsigler und Arnold Lassotta, *Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Randgruppen und Außenseiter in Köln 1300-1600* (Köln 1984) 152; Walter Strauss, *The German Single-Leaf-Woodcut 1550-1600. A Pictorial Catalogue*, Band 2 (New York 1975) 701; 795.

<sup>17</sup> Schild, „Die Geschichte der Gerichtsbarkeit“ 65.

<sup>18</sup> Koschorreck, „Der Wolf“ 115.

<sup>19</sup> Rheinheimer, „Angst“ 30f.

<sup>20</sup> Bernhard Schemmel, „Der ‚Werwolf‘ von Ansbach (1685). Ereignisse und Meinungen“, *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 33 (1973): 181-188; vgl. Rheinheimer, „Angst“ 31.

<sup>21</sup> Rheinheimer, „Angst“ 32; Bernard, *Wolf und Mensch* 95f.

brechen. Vielmehr wurden so genannte Zauberer und Hexen für die Untaten verantwortlich gemacht. Ebenso herrschte der Glaube, dass Geister verstorbener Menschen oder sogar Dämonen in den Wolf fahren und von diesem Besitz ergreifen konnten. Hinrichtungsformen wie das Hängen oder Ertränken dienten also eigentlich nicht der Bestrafung des Wolfs, sondern der Austreibung böser Geister oder der Bannung von Dämonen.<sup>22</sup> Als jedoch im Zuge der Aufklärung im 17. und 18. Jahrhundert der magische Volksglaube allmählich aus der Rechtspraxis und dem öffentlichen Leben verdrängt wurde, verloren die bislang üblichen Deutungsmuster von der Wolfsverwandlung und der Hexerei ebenso an Bedeutung wie der Dämonenglaube. Wie Rheinheimer zeigt, hatte diese Entwicklung drastische Konsequenzen für die im europäischen Raum existierenden Wolfsbestände. Fortan wurden nicht länger gestaltwandlerische Hexen und Zauberer oder Dämonen, sondern der Wolf selbst als Urheber diverser Missetaten wahrgenommen und verfolgt. Seine althergebrachte Funktion als Symbol für eine lebensfeindliche Wildnis, als Verkörperung alles Bösen und als Bringer von Leid und Tod machten ihn gerade in Notzeiten zum geeigneten Schuldigen. Die Folge waren umfangreiche Ausweitungen der Jagderlaubnis und die Intensivierung der Wolfsjagden. Diese wurden im mittel- und westeuropäischen Raum erst mit der vollständigen Ausrottung des Wolfs eingestellt. Rheinheimer schreibt entsprechend:

Doch die großen Treibjagden in Wald und Moor – d. h. in Gebieten, die unheimlich waren und früher mit dem Totenreich identifiziert worden waren – hatten gerade in einer Zeit, in der Kriege und Seuchen das Land verheerten, auch etwas mit einer (rationalisierten) Austreibung des Todes zu tun. Gegen Krieg und Seuchen konnte man sich nicht wehren, wohl aber gegen den Wolf. So ging in die Verfolgung der Wölfe die ganze Angst vor dem Tod ein. [...] Alle diese Verfolgungen dienten der Kanalisierung der Angst, die durch den 30jährigen Krieg, die Epidemien und sozialen Wirren in deren Gefolge ausgebrochen waren. Hinzu kamen globale Klimaverschlechterungen seit dem 17. Jahrhundert. [...] So fließt denn in die scheinbar so rationale Verfolgung der Wölfe viel Irrationales ein, der Wolf wurde nicht nur als Schädling verfolgt, sondern auch weil er in einer alten Beziehung zum Tod stand und die Angst vor dem Tod gerade jetzt so groß war. [...] Je mehr durch Aufklärung und wissenschaftlichen Fortschritt der Glauben an die magischen Praktiken schwand, mit denen man früher den Tod gebannt hatte, desto

<sup>22</sup> Koschorreck, *Wolf* 7-15; 111-161.

mehr suchte man in neuen ‚rationalen‘ Abwehrpraktiken sein Heil, und desto gnadenloser mußten die Wölfe verfolgt werden.<sup>23</sup>

## 2. Bedeutung und Wahrnehmung des Wolfs im mittelalterlichen Nordeuropa

Die waldreichen und vielfach nur spärlich besiedelten Gebiete Skandinaviens boten und bieten dem Wolf nahezu ideale Lebensbedingungen. Ähnlich wie im restlichen Europa galt das Raubtier auch der überwiegend bäuerlichen skandinavischen Bevölkerung bis ins 19. Jahrhundert hinein als ernsthafte existenzielle Bedrohung.<sup>24</sup> Das mit dem Wolf assoziierte und im kollektiven Bewusstsein der damaligen Menschen fest verankerte Gefahrenpotential hatte nicht nur Auswirkungen auf das alltägliche Leben, sondern fand darüber hinaus auch Niederschlag auf literarischer Ebene.<sup>25</sup> Bereits die ältesten Schriftzeugnisse der aus dem hoch- und spätmittelalterlichen Skandinavien tradierten altnordischen Literatur entwerfen Wölfe als „beasts of the battelfield“, die von kriegstüchtigen Kämpfern mit Leichen gefüttert werden.<sup>26</sup> Die Skaldendichtung macht nicht selten von einer *kenning*<sup>27</sup> Gebrauch, die die Figur des kriegstüchtigen Königs oder Heerführers als „Fütterer der Wölfe“ umschreibt.<sup>28</sup> Die so genannten *Víkingarvísur* („Wikingerstrophen“) beschreiben zum Beispiel eine Schlacht, die der norwegische König und spätere Nationalheilige Ólafr Haraldsson (Kg. v. 1016-1030) im Fetlafjörðr gegen Wikinger geführt haben soll.<sup>29</sup> Dort heißt es, dass Ólafr „den Zahn der Wölfin im Fetlafjörðr

<sup>23</sup> Rheinheimer, „Angst“ 52f.

<sup>24</sup> „In Norway the wolf was the arch enemy of the farmers, and as late as last century wolves were a serious menace in Scandinavian forest regions.“ Anne Holtsmark, „On the Werewolf Motif in Egil’s saga Skallagrímssonar“, *Scientia Islandica - Science in Iceland* 1 (1968): 7-9, hier 7.

<sup>25</sup> Im alltäglichen Leben äußerte sich der Umgang mit dieser Gefahr beispielsweise darin, dass alle Arten von Vieh, wie Schafe und Ziegen, gehütet werden mussten, um sie vor den Übergriffen von Wolf und Bär zu schützen.

<sup>26</sup> Holtsmark, „On the Werewolf“ 7.

<sup>27</sup> Bei dem Wort *kenning* handelt es sich um einen altnordischen Ausdruck für „poetische Umschreibung“.

<sup>28</sup> Anne Holtsmark schreibt demgemäß: „Scaldic poetry praises the kings as friends and feeders of the wolves, the beasts of the battlefield.“ Holtsmark, „On the Werewolf“ 7.

<sup>29</sup> Das Gedicht wird gemeinhin dem isländischen Skalden Sigvatr Þórðarson zugeschrieben und soll im zweiten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Sichere Angaben zu Autor und Entstehungszeit können jedoch weder für die *Víkingarvísur* noch für andere Skaldengedichte getroffen werden. Für viele Skalden- und Eddalieder wird

rot färbte“.<sup>30</sup> Eine ähnliche Formulierung verwendet das Gedicht Runhenda bei der Beschreibung einer Schlacht des Norwegerkönigs Eysteinn Haraldsson († 1157) im englischen Hvítábyr (Whitby): hier „rötete sich der Zahn der Wölfin“.<sup>31</sup> Das im alt(west)nordischen Kulturraum aber nicht nur die „Wölfin“ (*ylgr*) mit einem Raubtier identifiziert wurde, das sich an den Leibern von Gefallenen labte, zeigt die so genannte Magnúsdrápa („Lobgedicht auf [den norwegischen König] Magnús III.). Sie schreibt ein solches Aasfresserverhalten auch dem männlichen „Wolf“ (*vargr*) zu, wenn es in einer Strophe über den königlichen Heereszug auf

vermutet, dass sie älter als die Handschriften sind, in denen sie tradiert sind. Sie werden in die Zeit zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert datiert, wobei als wichtigste Entstehungsperiode häufig das 10. und 11. Jahrhundert angenommen wird. Ursprünge und Genese skaldischer ebenso wie eddischer Dichtung sind zumeist alles andere als sicher. Da die erhaltenen Gedichte und Lieder allesamt anonym überliefert sind, können definitive Aussagen über den oder die Dichter und die Dauer einer eventuellen mündlichen Tradition nur schwer getroffen werden. Die Strophen sind zumeist innerhalb einer sie umgebenden Prosaliteratur überliefert. Diese überwiegend zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert abgefassten Prosatexte enthalten oftmals auch Angaben über die vermeintlichen Dichter, die Skalden. Solche Namen gelten als wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung der Gedichte. Dabei ist jedoch zu bedenken, dass die in den Prosaquellen enthaltenen Angaben zu den Ursprüngen einzelner skaldischer Strophen wohl kaum den Maßstäben moderner Geschichtsschreibung gemäß getroffen worden sein dürften. Es erscheint durchaus wahrscheinlich, dass Prosautoren die von ihnen zitierten – möglicherweise auch selbst gedichteten – Strophen und Lieder einem älteren und im skandinavischen Kulturraum wohl bekannten Skalden zuschrieben, um ihnen mehr Autorität zu verleihen. Auch die *Víkingarvísur* sind lediglich in solchen Prosatexten tradiert, die zwischen dem ausgehenden 12. und dem späten 14. Jahrhundert – also mehrere Jahrhunderte nach der vermeintlichen Entstehungszeit des Gedichtes – verfasst wurden. Definitive Angaben zu Autor und Ursprung der Strophen können daher nicht gemacht werden. Vgl. Jónas Kristjánsson, *Eddas und Sagas. Die mittelalterliche Literatur Islands*, Übertr. Magnús Pétursson und Astrid van Nahl (Hamburg 1994) 25-83; 85-117.

<sup>30</sup> *Tönn rauð [...] ylgiar [...] í Fetla-firði [...]. Víkingarvísur*, Hg. Finnur Jónsson, *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Band I (Kopenhagen 1973) 213-216, hier 216, Str. 12. Zum Fetlafjörðr als dem Ort der Schlacht und seiner möglichen Lokalisierung an der spanischen Nordwestküste vgl. Jana Krüger, „Wikinger“ im Mittelalter. Die Rezeption von „víkingr“ m. und „víking“ f. in der altnordischen Literatur. Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 56 (Berlin 2008) 93.

<sup>31</sup> [...] *rauuzk ylgiar tönn [...]. Runhenda*, Hg. Finnur Jónsson, *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Band I (Kopenhagen 1973) 445-447, hier 446, Str. 7. Der gängigen Forschungsmeinung zufolge wurde die Runhenda vom isländischen Skalden Einarr Skúlason um die Mitte des 12. Jahrhunderts abgefasst.

die Hebriden heißt: „Der frohe Wolf rötete den Zahn in mancher Wunde.“<sup>32</sup>

Vormoderne Skandinavier nahmen den Wolf also nicht nur als Raubtier, sondern auch als Leichenfresser wahr, der seinen Hunger insbesondere durch das Fleisch gefallener Krieger stillte. Von einem solchen Verständnis ausgehend erhält das Tier in der nordischen Mythologie die Funktion eines Chaos und Tod bringenden Antagonisten, der jegliche Ordnung und alles Leben zu zerstören trachtet.<sup>33</sup> Die zentrale und zumindest im abendländischen Raum bis heute weithin bekannte Wolfsgestalt der nordischen Überlieferung ist der Fenriswolf (*Fenrisúlfr* oder *Fenrir*). Er gilt als einer der bedeutendsten Gegenspieler der in Asgard (*Ásgarðr*) lebenden Götter. Fenris Vater, Loki oder Loptr, ist eine durchaus ambivalente Figur. Einerseits gehört er selbst zum Göttergeschlecht der Asen (*Ásir*), andererseits wird er als ein heimtückischer Charakter konstruiert, der sich mit den restlichen Göttern in dauerndem Konflikt befindet. In der zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstandenen Prosa-Edda des Snorri Sturluson wird Loki als „Asenverleumder“ (*rogberi asana*), „Urheber des Betrugs“ (*frvmqveði flærþana*) und „Schande aller Götter und Menschen“ (*vamm allra goða ok mana*) bezeichnet.<sup>34</sup> Außerdem soll er „von schlechter Sinnesart“ (*illr i skaplyndi*) gewesen sein.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> [...] *tönn rauð [...] teitr vargr í ben margri* [...]. Magnússdrápa, Hg. Finnur Jónsson, *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Band I (Kopenhagen 1973) 404-406, hier 405, Str. 6. Die Entstehungszeit dieses Liedes wird allgemein um 1100 datiert. Als Verfasser gilt der Isländer Björn *krepphendí* („Krummhand“). Ähnlich wie die *Vikingarvísur* sind jedoch auch die Strophen der Magnússdrápa ausschließlich in Prosatexten des 13. bis 15. Jahrhunderts überliefert. Eine Datierung des Liedes ins frühe 12. Jahrhundert ist daher nicht eindeutig zu belegen.

<sup>33</sup> Sämtliche erhaltenen Textzeugnisse, die in irgendeiner Form Inhalte einer vermeintlich vorchristlichen nordischen Kosmogonie, Eschatologie und Mythologie transportieren, stammen nicht aus dem paganen Frühmittelalter, sondern aus dem christlichen Hoch- und Spätmittelalter. In Ermangelung zeitgenössischen historischen Quellenmaterials ist dem modernen Betrachter die heidnische skandinavische Vergangenheit also nur in einer aus der christlichen Rückschau (re)konstruierten Form zugänglich. Auch das tatsächlich aus vorchristlicher Zeit stammende archäologische Quellenmaterial vermag nur wenig Einblicke in vermeintlich pagane Glaubensinhalte zu liefern, da die relevanten Funde und Befunde meist in Kenntnis und unter Hinzuziehung der in christlicher Zeit entstandenen Texte untersucht und interpretiert werden.

<sup>34</sup> *Gylfaginning*, Hg. Finnur Jónsson, *Edda Snorra Sturlusonar* (Kopenhagen 1931) 8-77, hier 34, K. 19.

<sup>35</sup> Ebd..

Gemeinsam mit der Riesin Angrboða hat Loki drei Kinder, von denen eines der Fenriswolf ist. Ähnlich wie Loki gelten auch die außerhalb Midgards (*Miðgarðr*) – der in der Mitte des Kosmos liegenden Menschenwelt – lebenden Riesen in der nordischen Mythologie als Feinde der Götter und Menschen. Ihre Heimat – das „Riesenland“ (*Jötunheimr*) – wird als eine Chaos bringende, wilde und dämonische Gegenwelt zur geordneten und von den Göttern erschaffenen Welt der Menschen dargestellt. Dem entsprechend ist Fenrir – ebenso wie seine beiden Geschwister – ein Kind der unheilvollen Wildnis. Das ‚böse‘ Wesen seiner Eltern lebt in ihm fort. In der *Völuspá* – einem in der so genannten Lieder-Edda tradierten Götterlied – heißt es, dass „ihn [Fenrir] das Mark gefallener Männer mäset“.<sup>36</sup> Die Götter sollen den Lokisohn in Fesseln gelegt haben, um ihn unschädlich zu machen. Doch zur Zeit der *ragnarök*, des mythischen „Götterendes“, reißt Fenrir sich los, um – gemeinsam mit seinen Geschwistern Hel, der Göttin des Totenreichs, und *Miðgarðsormr*, der weltumschlingenden Midgardschlange, – Asgard und Midgard zu zerstören. Im Kampf

<sup>36</sup> *Fylliz fiorvi feigra manna*. *Völuspá*, Hgg. Hans Kuhn u. Gustav Neckel, *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Band 1, Text, Germanische Bibliothek, Reihe 4, Texte, 5., Verb. Aufl. Hans Kuhn (Heidelberg 1983) 1-16, hier 9, Str. 41. Die *Völuspá* („Weissagung der Seherin“) berichtet von der heidnischen Kosmogonie. Beginnend mit dem Urchaos behandelt sie die Erschaffung der Riesen, Götter und Menschen, das Welten- und Götterende und die Entstehung einer neuen, vermeintlich besseren Welt. Das Lied ist in zahlreichen Pergament- und Papierhandschriften überliefert. Als die Haupthandschrift gilt jedoch die in der Lieder-Edda enthaltene Version. Dieser Liedercodex ist in einer Handschrift tradiert, die aufgrund ihres einstigen Aufbewahrungsortes in der Großen Königlichen Bibliothek von Kopenhagen zumeist als *Codex Regius* bezeichnet wird. Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um eine etwa 1270 verfasste Abschrift. Die Erstfassung wird in die Zeit zwischen 1210 und 1240 datiert. Der Entstehungsort und -zeitpunkt einzelner darin enthaltener Götter- und Heldenlieder ist in der Forschung nach wie vor umstritten. Es wird oftmals vermutet, dass die ältesten Lieder des *Codex Regius* in ihrer tradierten Form bereits im 9. und 10. Jahrhundert in Norwegen entstanden. Die übrigen Lieder sollen fast ausschließlich während des 10. bis 12. Jahrhunderts auf Island gedichtet worden sein. Die Entstehung der *Völuspá* wird von einigen Forschern in das 10. Jahrhundert datiert. Da die Lieder der Lieder-Edda jedoch allesamt anonym in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts überliefert sind, lassen sich definitive Aussagen über eine eventuelle frühere Datierung nur schwer treffen. Vgl. Sigurður Nordal, *Völuspá*, Texte zur Forschung 33 (Darmstadt 1980) 113; 137; Kurt Schier, „Edda, Ältere“, *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 6 (Berlin/New York 1986) 355-394, hier 358; 367; 380f.; Helmut de Boor, *Die religiöse Sprache der Völuspá und verwandter Denkmäler*, Deutsche Islandforschung 1 (Breslau 1930) 68ff.

gegen die Asen verschlingt der Fenriswolf Odin, den „Allvater“ (*Alföðr*) und höchsten Gott des nordischen Pantheons.

Weitere ‚apokalyptische‘ Wolfsgestalten der nordischen Mythologie sind „Mondhund“ (*Mánagarmr*), „Hass“ (*Hati*) und „Spott“ (*Sköll*). Alle drei werden in der Forschung häufig mit dem Lokisohn identifiziert oder gelten als Variationen des Fenriswolfs. Auch sie stammen von einer Riesin ab, die Stammutter aller Wölfe ist und östlich von Midgard im „Eisenwald“ (*Járnviðr*) lebt.<sup>37</sup> Von *Mánagarmr*, dem „Mächtigsten“ (*matkatztr*) des Wolfsgeschlechts, heißt es, dass er „mit dem Fleisch all der Menschen gesättigt wird, die sterben“.<sup>38</sup> Während der *ragnarök* „verschlingt er den Mond, und bespritzt Himmel und Luft mit Blut“.<sup>39</sup> Auch *Hati* und *Sköll* gelten als Verfolger und Verschlinger von Mond und Sonne.<sup>40</sup>

In der bereits genannten *Völuspá* ist der Wolf ein „Tier der Walstatt“ (*valdýr*), also des Schlachtfelds.<sup>41</sup> Die ‚Schreckenszeit‘, die dem mythischen Weltenende unmittelbar vorausgeht, wird in der Tradition der eddischen Götterlieder nicht nur als eine Epoche beschrieben, in der „Brüder sich befehden und wechselseitig töten“ und „Cousins die Verwandtschaft verderben“ werden.<sup>42</sup> Darüber hinaus wird diese Zeit auch als „Beil-“, „Schwert-“, „Wind-“ und „Wolfsalter“ (*scegg-*, *scálm-*, *vind-*, *vargöld*) bezeichnet. Auch in den eddischen Heldenliedern ist der Wolf ein Symbol für Verrat und Bosheit. So schickt beispielsweise *Guðrún*, die Schwester des Burgunderkönigs, ihren Brüdern *Gunnarr* und *Högni* einen mit „Wolfshaar“ (*hár heiðingia*) umgarnten Ring, um sie vor der Heimtücke des Hunnenkönigs *Atli* zu warnen. Letzterer hatte *Gunnarr* und *Högni* an seinen Hof eingeladen, um sie nichts ahnend in einen Hinterhalt zu locken. Die gefährvolle Reise an den hunnischen Königshof wird daher als „wölfisch“ (*ylfscr*) bezeichnet.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> *Gylfaginning* 18, K. 12

<sup>38</sup> [...] *hann fylliz með fíorvi allra þeira mana, er deyja* [...]. Ebd. 19.

<sup>39</sup> [...] *ok hann gleypir tvngl, en stavkvir bloþe himin ok lopt all* [...]. Ebd..

<sup>40</sup> Vgl. ebd. 18.

<sup>41</sup> *Völuspá* 13, Str. 55. Das in *val-dýr* enthaltene Substantiv *valr* bezeichnet im Altnordischen sowohl die auf dem Schlachtfeld liegenden Gefallenen, als auch das Schlachtfeld selbst, die so genannte Walstatt.

<sup>42</sup> *Bræðr muno beriaz oc at bönom verðaz, muno systrungar sífiom spilla* [...]. *Völuspá* 10, Str. 45. Der Terminus *systrungar* bezeichnet Kinder, zumeist Söhne, der Mutterschwester. Das Substantiv *sifjaspell* kann auch mit „Blutschande“ übersetzt werden.

<sup>43</sup> *Atlaquiða* in *groenlenzca*, Hgg. Kuhn und Neckel, „*Edda*“ 241, Str. 8.

Der in der norrönen, also altwestnordischen, Literatur vermittelte Blick auf den Wolf ist demzufolge ein vorwiegend negativer: Der Canide ist nicht nur wildes Raubtier, sondern auch Leichenfresser. Als solcher wird er in der Wahrnehmung der Zeitgenossen zur Personifikation von Leid, Chaos und Tod sowie zum Sinnbild des ‚Bösen‘. Dieses pejorative Wolfsbild hat die Konsequenz, dass die Jagderlaubnis hinsichtlich des Wolfs im skandinavischen Raum von herrschaftlicher Seite ausgeweitet wird. Das 1274/75 von König Magnús Hákonarson erlassene norwegische Reichsrecht, die so genannten *Landslög*, enthalten zum Beispiel eine Bestimmung, derzufolge „es jedem, der will, erlaubt sein soll, Bär und Wolf in jedermanns Bezirk zu jagen“.<sup>44</sup> Ziel einer solchen ‚Auflockerung‘ der Jagdbestimmungen ist neben der bloßen Intensivierung der Wolfsjagd die endgültige Ausrottung dieser Spezies.

Aufgrund seines negativ konnotierten Symbolgehalts werden im alt-nordischen Kulturraum aber auch Verbrecher und ihre Taten mit dem Wolf assoziiert. So bezeichnet die altisländische Gesetzessammlung *Grágás* („Graugans“) einen Mörder als „Mordwolf“ (*morð vargr*).<sup>45</sup> Ein sol-

<sup>44</sup> *Biorn oc ulfr skal i hvers manz morku veiðande vera hverium sem vil [...]*. Den nyere Landslov, Hgg. Rudolph Keyser und P. A. Munch, *Norges gamle love indtil 1387*, Band 2 (Oslo 1848) 1-178, hier 142, VII, 58.

<sup>45</sup> „Ein Mordwolf ist der, der Menschen getötet hat.“ (*er morð vargr sa er menn hefir myrða*). *Grágás. Staðarhólsbók eftir det Arnamagnæanske Haandskrift Nr. 334 fol.*, Hg. Vilhjálmur Finsén, genoptrykt efter Vilhjálmur Finséns udgave 1879 (Odense 1974) 348, K. 313. Die *Grágás* ist dem eigenen Anspruch nach ein Gesamtcorpus des isländischen Rechts der so genannten freistaatlichen Zeit (ca. 930-1262/64). Sie vereint verschiedene Rechtsstoffe unterschiedlicher Altersstufen in sich. Über das genaue Alter einzelner Bestimmungen herrscht in der Forschung jedoch ebenso Unklarheit wie über die Frage nach der tatsächlichen Rechtsgültigkeit der Gesetzessammlung zur Zeit ihrer Aufzeichnung. Die *Grágás* ist in zwei abweichenden Hauptredaktionen überliefert, der *Konungsbók* und der *Staðarhólsbók*. Die *Konungsbók*, auch *Codex regius* genannt, wird seit 1656 in der königlichen Bibliothek in Kopenhagen aufbewahrt, während die *Staðarhólsbók* um 1700 in den Besitz des Árni Magnússon gelangte. Von beiden Texten wird allgemein vermutet, dass sie in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datieren. Während die *Konungsbók* gegen Ende der isländischen Freistaatzeit (um 1250/60) entstanden zu sein scheint, wurde die *Staðarhólsbók* wahrscheinlich kurz nach der Integration Islands in das norwegische Königreich (um 1280) verfasst. Neben den beiden Hauptredaktionen sind noch zahlreiche weitere Handschriften überliefert, die unterschiedlich umfangreiche Fragmente des *Grágástextes* enthalten. Hierzu zählt auch die etwa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts verfasste *Skálholtsbók*. Vgl. Hans-Peter Naumann, „*Grágás*“, *Realexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 12 (Berlin/New York 1998) 569-573; Patricia Pires Boulhosa, *Icelanders and the Kings of Norway. Medieval Sagas and Legal Texts*, *The Northern World* 17 (Leiden 2005) 45.



cher soll „so weit hin wie Menschen Wölfe nur jagen [können] ein zu vertreibender und gejagter Wolf [sein]“. <sup>46</sup> Der „Friedlose“ (*útlagi*), der einen Mord begeht, wird also mit einem „Wolf“ (*vargr*) gleichgesetzt und soll ebenso wie dieser von jedermann gejagt werden dürfen. <sup>47</sup> Daher heißen solche Leute auch „Waldgangsmenschen“ (*skóggangsmenn*), weil sie aus der Gesellschaft ausgestoßen und wie Wölfe in die Wälder vertrieben werden. <sup>48</sup>

### 3. Persönlichkeitsstiftende Funktion des Wolfs in der norrönen Literatur

Wie eingangs bereits erwähnt, fungiert der Wolf in der altnordischen Skaldendichtung als ein Sinnbild für den Tod bringenden Krieg. Personen oder Tätigkeiten, die in irgendeiner Weise mit dem Phänomen des Krieges in Verbindung stehen, werden daher oftmals mithilfe poetischer Begriffe umschrieben, die auf die narrative Funktion des Wolfs als Leichenfresser abheben. Ein Synonym für den Schlachtenkampf ist die ‚Wolfsfütterung‘. Der Krieger gilt folglich als „Fütterer der Wölfe“ (*ulfgrennir, ulfgæðandi*) <sup>49</sup> oder „Wolfs Zahnfärber“ (*ulfs tannlituðr*). <sup>50</sup> Nicht selten

<sup>46</sup> [...] *scal hann sva víða vargr rækr oc rekin sem menn víðazt varga reka. Grágás. Konungsbók. Íslændernes lovbog i fristatens tid udgivet efter det kongelige biblioteks haandskrift*, Band 1, Hg. Vilhjálmur Finsén, genoptrykt efter Vilhjálmur Finséns udgave 1852 (Odense 1974) 206, K. 115.

<sup>47</sup> Das Altnordische kennt insbesondere zwei Begriffe für den Wolf: *úlfr* und *vargr*. Während *úlfr* eher zur Bezeichnung des Tieres verwandt wird, bezieht sich *vargr* häufiger auf den Friedlosen. Dennoch lässt sich keine eindeutige Unterscheidung in der Verwendung der beiden Worte treffen. Vgl. Aðalheiður Guðmundsdóttir, „The Werewolf in Medieval Icelandic Literature“, *Journal of English and Germanic Philology* 106/3 (2007): 277-303, hier 283; Michael Jacoby, *Wargus, vargr, „Verbrecher“, „Wolf“: Eine sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia 12 (Stockholm 1974); Mary Roche Gerstein, *Warg: The Outlaw as Werewolf in Germanic Myth, Law, and Medicine*, Diss. (Los Angeles 1972).

<sup>48</sup> Vgl. *Grágás. Konungsbók*, Band 1, 206, K. 115.

<sup>49</sup> Alison Finlay, *Fargrskinna, a Catalogue of the Kings of Norway*, *The Northern World* 7 (Leiden 2004) 272; Russell Gilbert Poole, *Viking Poems on War and Peace. A Study in Skaldic Narrative*, *Toronto Medieval Texts and Translations* 8 (Toronto 1991) 175; Rudolf Meissner, *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*, Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde 1, Nachdruck der Ausgabe Bonn/Leipzig 1921 (Hildesheim 1984) 310; Hgg. Sveinbjörn Egilsson und Finnur Jónsson, *Lexicon poeticum antiquæ linguæ septentrionalis. Ordbog over det Norsk-Islandske skjaldesprog*, 2. Aufl. (Kopenhagen 1966) 578.

<sup>50</sup> Hg. Sigurður Nordal, *Egils saga Skalla-Grímssonar*, Íslenzk Fornrit 2 (Reykjavík 1933, Neudr. 1988) 119, K. 47.

wird er sogar als „Freund der Wölfe“ (*varga vinr*) bezeichnet.<sup>51</sup> Darüber hinaus setzen sich zahlreiche mehrgliedrige Personen- und Waffennamen aus den Substantiven *úlfr* oder *vargr* – den norrönen Entsprechungen für ‚Wolf – und kriegsassozierten Begriffen oder weiteren Tiernamen zusammen: zu nennen wären hier beispielsweise Hild-ólfr und Gunn(r)-úlfr in der Bedeutung „Kampf-wolf“, Geir-úlfr („Speer-wolf“), Björn-, Jór- und Örn-úlfr („Bär-“, „Pferd-“, „Adler-wolf“). Basierend auf der skaldisch-poetischen Assoziation des Krieges mit dem Wolf erhält das Tier in der altnordischen Literatur eine persönlichkeitsstiftende Funktion für die Figur des Kriegers. Dabei sind im Folgenden das negativ konnotierte Tierkriegerbild und das positiv konnotierte Tierkriegerideal voneinander zu unterscheiden.

### **a. Das negativ konnotierte Tierkriegerbild**

Der so genannte Berserker (*berserkr*) ist eine bis heute weithin bekannte Kriegerfigur der vormodernen nordischen Literatur. Bei dem Begriff handelt es sich um ein Kompositum, das sich aus den Elementen *ber-* und *serkr* zusammensetzt. Während das Substantiv *serkr* allgemein mit „Hemd“ oder „Wams“ übersetzt wird, herrscht über die Bedeutung des Wortbestandteils *ber-* Uneinigkeit. Zwei Übersetzungsvarianten haben sich in der Forschung weitgehend durchgesetzt: Einerseits wird *ber-* mit einem im Altnordischen nur in Zusammensetzungen belegten *\*berr/beri* („Bär“)<sup>52</sup> in Zusammenhang gebracht, andererseits leitet man es von dem

<sup>51</sup> Helgaqvíða Hundingsbana in fyrri, in: Hgg. Kuhn und Neckel, „Edda“ 131, Str. 6.

<sup>52</sup> Die drei belegten Zusammensetzungen, in denen die angeblich von *\*berr/beri* abgeleitete Silbe *ber-* im Altnordischen vorkommt, sind: *ber-serkr*, *ber-hardr* („Bärenhart“) und *ber-fall* („Bärenfell“). Zu den Belegstellen und den angegebenen Übersetzungen vgl. Klaus von See, „Exkurs zum Haraldskvæði, Berserker“, *Edda, Saga, Skaldendichtung, Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*, Hg. Klaus von See, Skandinavistische Arbeiten 6 (Heidelberg 1981) 311-317, hier 315; Benjamin Blaney, *The Berserker: His Origin and Development in Old Norse Literature*, Diss. (Colorado 1972) 27-31; 177f. Dazu nennen Höfler und Liberman noch die im Altnordischen ebenfalls belegten Substantive *bera* („Bärin“) und *bersi/bessi/bassi* („Bär“). Anatoly Liberman, „Berserker. A Double Legend“, *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages*, Papers of the 12th International Saga Conference Bonn/Germany, 28th July-2nd August 2003, Hgg. Rudolf Simek und Judith Meurer (Bonn 2003) 337-340, hier 337; Otto Höfler, „Berserker“, *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 8 (Berlin/New York, 1976) 298-304; 299. Höfler verweist daneben auf weitere Belege für die Form *ber-* im Ostnordischen. Dabei beruft er sich auf Bengt Hesselmann, *Omljud och brytning i*

Adjektiv *berr* („nackt“, „entblößt“, „bar“)<sup>53</sup> ab. *Berserkr* kann also sowohl mit „Bärenhemd“ als auch mit „barhemdig“ übersetzt werden. In beiden Bedeutungen wird der Begriff allgemein als ein Possessivkompositum verstanden, das einen Krieger beschreibt, der in ein Bärenhemd beziehungsweise Bärenfell gekleidet oder barhemdig, das heißt ohne Oberkörperschutz, in den Kampf zieht.

In der *Ynglinga saga* – einer aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts tradierten Geschichte des schwedischen Königsgeschlechts der *Ynglinge* – heißt es:

Männer [Krieger] gingen ohne Brünen [in den Krieg] [...], sie bissen in ihre Schilde, waren stark wie Bären [...]. Sie töteten Menschen und weder Feuer noch Eisen hatten eine Wirkung auf sie. Das wird Berserkergang genannt.<sup>54</sup>

Die beschriebenen Berserkerkrieger sollen sogar „rasend wie Hunde oder Wölfe“ gewesen sein.<sup>55</sup> Entsprechend der letztgenannten Eigenschaft werden die Berserker in der altnordischen Literatur auch mit so genannten *úlfrhednar* gleichgesetzt. Auch bei diesem Begriff handelt es sich scheinbar um ein Possessivkompositum, das sich aus den Substantiven *úlfr* („Wolf“) und *hedinn* („Haut“; „Pelz“) zusammensetzt. Es dient der Beschreibung von Kriegern, die in „Wolfshäute“ oder „Wolfswämser“ gehüllt in die Schlacht ziehen. Die vermutlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfasste *Vatnsdœla saga* („Geschichte der Leute aus

*de nordiska språken*, Nordiska texter och undersökningar 15 (Uppsala 1945) 59; 79; Günther Müller, *Studien zu den theriophoren Personennamen der Germanen*, Niederdeutsche Schriften 17 (Köln 1970) 10-18.

<sup>53</sup> Vgl. zum Beispiel Liberman, „Berserker“ 337; See, „Exkurs“ 314; Höfler, „Berserker“ 299.

<sup>54</sup> [...] *menn fóru brynjulausir* [...]. *bitu í skjöldu sína, váru sterkir sem birnir* [...]. *Þeir drápu mannfólkit, en hvártki eldr né jarn orti á þá. Þat er kallaðr berserksgangr*. *Ynglinga saga*, in: Snorri Sturluson, *Heimskringla*, ed. v. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk Fornrit 26 (Reykjavík 1941) 9-83, hier 17, K. 6. Die *Ynglinga saga* beschreibt die Ursprünge der *Ynglingen-Dynastie* von einer mythischen Vorzeit bis zu den schwedischen und norwegischen Königen des 9. Jahrhunderts. Sie ist neben fünfzehn weiteren Sagas in der vermutlich um 1230 auf Island verfassten *Heimskringla* (dt. „Erdkreis“) des Snorri Sturluson – einer geschichtlichen Darstellung des norwegischen Königtums – überliefert. Zu den maßgeblichen Quellen, die als Vorlage zur Abfassung der *Ynglinga saga* verwandt wurden, vgl. Claus Krag, *Ynglingatal og Ynglingasaga. En studie i historiske kilder* (Oslo 1991); Hans-Peter Naumann, „*Ynglinga saga*“, *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 34 (Berlin/New York 2007) 379-382, hier 380.

<sup>55</sup> [...] *galnir sem hundar eða vargar* [...]. *Ynglinga saga* 17, K. 6.

dem Vatnsdalr“) erwähnt dem entsprechend „Berserker, die Wolfshäute [*Úlfhæðnar*] genannt wurden [und] Wolfswämser [*vargstakkar*] anstelle von Brünnen trugen“. <sup>56</sup>

Neben der äußeren Erscheinung sollen die Bärenfell- beziehungsweise Wolfshautkrieger auch Verhalten und Eigenschaften wilder Tiere adaptiert haben. Zeitgenössischen Darstellungen folgend rasen sie nicht nur wie Hunde oder Wölfe, sondern „heulen“ (*ýla*) auch wie diese.<sup>57</sup> Nicht selten wird den mythischen Tierkriegern sogar eine über die bloße Ähnlichkeit hinausführende Identität mit dem Wolf zugesprochen. Die wahrscheinlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene *Völsunga saga* („Geschichte von den Völsungen“) berichtet zum Beispiel, dass der Völsunge Sigmundur und sein Sohn Sinfjötli durch das Tragen einer „Wolfshaut“ (*úlframr*) auch die tatsächliche „Gestalt“ (*hamr*) eines wilden Wolfs annehmen. Für die Dauer von zehn Tagen verständigen sich beide ausschließlich durch „Wofsgeheul“ (*vargsródd*), streifen durch die „Wälder“ (*merkri*) und „töten“ (*drepa*) zahlreiche Menschen. Dabei ‚verwildern‘ sie so sehr, dass der Vater sogar seinen Sohn attackiert und durch einen Biss in die Kehle schwer verletzt.<sup>58</sup> Sigmundur erkennt daraufhin, dass er nicht mehr Herr seiner selbst ist. Sein unkontrolliertes Verhalten begreift er als Folge der Wolfsverwandlung, weswegen er die Wolfshäute verflucht.<sup>59</sup> Als es Vater und Sohn nach zehn Tagen wieder möglich ist, „aus

<sup>56</sup> [...] þá var með honum [...] þeir berserkir, er Úlfhæðnar váru kallaðir; þeir höfðu vargstakka fyrir brynjur [...]. *Vatnsdæla saga*, in: *Vatnsæla saga*, Hg. Einar Ólafur Sveinsson, Íslenzk Fornrit 8 (Reykjavík 1939) 1-131, hier 24, K. 9. Die so genannte ‚Legendarische Saga‘ über Ólafur den Heiligen spricht sogar von „Wolfshautwämsern“ (*vargskinnsstakkar*), in die sich die kampfbereiten Krieger hüllen. Hg. Anne Heinrichs, Doris Jahnsen, Elke Radicke, et al., *Ólafur saga hins helga. Die "Legendarische Saga" über Olaf den Heiligen*, Hs. *Delagard. Saml. Nr. 81I*, Germanische Bibliothek, Reihe 4, Texte (Heidelberg 1982) 194, K. 81.

<sup>57</sup> [...] ýldu þeir [...] sem hundar eða vargar [...]. *Magnúss saga blinda ok Haralds gilla*, in: Snorri Sturluson, *Heimskringla*, Hg. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk Fornrit 28 (Reykjavík 1951) 278-302, hier 293, K. 11.

<sup>58</sup> In der altnordischen Literatur fungiert der Kehlenbiss als eine typische Angriffstechnik sowohl des Wolfs als auch des Werwolfs. Holtsmark, „Werewolf“ 9; Blaney, *Berserker* 47, Anm. 48.

<sup>59</sup> Wörtlich berichtet die *Völsunga saga*, dass Sigmundur „Trolle bat, die Wolfshäute an sich zu nehmen“ (*enn það traull taka ulfhamina*). *Völsunga saga*, in: *Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar*, Hg. Magnus Olsen, SUGNL 36 (Kopenhagen 1906-1908) 1-110, hier 16, K. 8. Eine moderne Entsprechung dieser Wendung wäre, dass Sigmundur „die Wolfshäute zum Teufel wünschte“. Ronald G. Finch, *The Saga of the Volsungs*, Icelandic Texts (London 1965) 11 u. 93.

den Wolfshäuten zu fahren“ und ihr wölfisches Dasein zu beenden, verbrennen sie die Häute und bitten, „dass sie niemandem mehr schaden mögen“. <sup>60</sup>

Waldgang und Wolfsverwandlung fungieren in der Völsunga saga als Initiationsritual für den erst zehnjährigen Sinfjötli. Sigmundr plant, mit Sinfjötlis Hilfe den Tod seines Vaters Völsungr – von dem das Völsungengeschlecht seinen Namen ableitet – zu rächen. Da sein Sohn ihm aber noch „zu jung zur gemeinsamen Rache“ scheint, will er ihn „zuerst an etwas Härte“ und an die „Streitlust der Völsunge“ gewöhnen. <sup>61</sup> Die alt-nordische Überlieferung enthält Hinweise darauf, dass die Völsunge als verwandt oder gar identisch mit den so genannten Ylfingen beziehungsweise Wülfingen (*Ylfingar*) erachtet werden. <sup>62</sup> Entsprechend der etymologischen Bedeutung ‚Wolfsleute‘ wird den Angehörigen des Ylfingengeschlechts gemeinhin eine besondere Wolfsaffinität zugeschrieben. Der besondere Bezug zum Wolf scheint auch den Völsungen Sigmundr dazu bewogen zu haben, zum Zwecke der Abhärtung mit Sinfjötli nach Art der Wölfe „für einige Sommer weit und breit durch die Wälder zu ziehen und Menschen zu töten“. <sup>63</sup>

Auffällig ist allerdings, dass das ‚Wölfische‘ in der geschilderten Werwolves-Episode ebenso wie in der übrigen Völsunga saga eine klare negative Wertung erfährt. Sigmundr erleidet in Wolfsgestalt einen Kontrollverlust, der dazu führt, dass er Sinfjötli beinahe tödlich verletzt. Sigi, Sigmunds Urgroßvater und Stammvater des Völsungengeschlechts, wird aufgrund einer von ihm begangenen Mordtat zum Friedlosen und muss als so genannter „Wolf im geheiligten Bezirk“ (*vargr í véum*) seine Heimat

<sup>60</sup> [...] *er þeir [...] fara ur ulfhaumunum. Þa taka þeir ok brenna i elldi ok badu engum at meini verða.* Völsunga saga 17, K. 8. Zur Darstellung der Werwolfsepisode allgemein vgl. die Völsunga saga 15-17, K. 8.

<sup>61</sup> *Þat er nu at segja, at Sigmundi þickir Sinfjotli of ungr til hefnda med ser, ok vill nu fyst venia hann med nockut hardredi.* Sigmundr erkennt in Sinfjötli die Veranlagung zur *kapp Völsunga* – der den Völsungen eigenen Streitlust. Völsunga saga 15, K. 8.

<sup>62</sup> So wird beispielsweise der Völsunge Helgi Hundingsbani in den auf ihn abgefassten und in der Lieder-Edda (vgl. Anm. 36) überlieferten Heldenliedern auch als Ylfinge bezeichnet: vgl. Helgaqviða Hundingsbana in fyrri 130; 135; 138, Str. 5; 34; 49; Helgaqviða Hundingsbana önnor, in Hgg. Kuhn und Neckel, „Edda“ 151; 152; 160, Str. 4; 8; 47. Die Prosa der Helgaqviða Hundingsbana önnur betont ausdrücklich, dass die „Völsunge auch Ylfinge hießen“ (*héto Völsungar oc Ylfingar*). Helgaqviða Hundingsbana önnor 150.

<sup>63</sup> *Fara nu um sumrum víða um skogha ok drepa menn [...].* Völsunga saga 15, K. 8.

verlassen.<sup>64</sup> Außerdem begehen Völsunge Inzest – Sigmundr zeugt zum Beispiel mit seiner Schwester Signý den Sohn Sinfjötli – und Verwandtenmord. Diese Verbrechen gelten als besonders verwerfliche Vergehen, die von Menschen mit „wölfischer Gesinnung“ (*úlfíúð*) verübt werden. Eine derartige Gesinnung wird in der altnordischen Literatur als Ausdruck besonderer „Bosheit“ (*illska*) verstanden. Dem entsprechend berichtet die im 13. Jahrhundert entstandene Eyrbyggja saga von einem Berserker namens Halli, dass ihn immer dann, wenn er zornig ist, auch „wölfische Gesinnung und Bosheit“ überkommen.<sup>65</sup> Die Ynglinga saga erzählt von Ingjaldr, einem Königssohn mit dem Beinamen „der Arglistige“ (*inn illráði*). Dieser soll bereits im Kindesalter zur Stärkung seines männlichen Wesens das „Herz aus einem Wolf“ (*hjarta ór vargi*) verspeist haben. „Von da an“, so heißt es, „wurde er von allen Menschen der wildeste und in der Sinnesart der böseste“.<sup>66</sup>

Gemäß dieser pejorativen Perspektive auf den Wolf und ‚wölfische‘ Menschen werden auch die bereits erwähnten *berserkir* und *úlfheðnar* häufig als „Übeltäter“ (*illvirkjar*), „verhasste Unruhestifter“ (*óþokkasælir úthlaupsmenn*) und „die schlimmsten Räuber“ (*hinir verstu ránsmenn*) bezeichnet.<sup>67</sup> Aus Sicht der Zeitgenossen sind die Tierkrieger ‚krankhaft‘ vom Wesen des Wolfs oder anderer wilder Tiere besessen. So erzählt die Vatnsdæla saga von einem gewissen Þórir Ingimundarson, der als Berserker nicht wie andere Männer über sein „natürliches Wesen“ (*eðli*) verfügt.<sup>68</sup> Die Raserei – der so genannte *berserksgangr* –, die Þórir gelegentlich

<sup>64</sup> Völsunga saga 2. Zur Anwendung des Begriffs *vargr* auf friedlos gewordene Mörder vgl. o. S. 14f.

<sup>65</sup> [...] *sló hann á sik úlfíúð ok illsku* [...]. Eyrbyggja saga, in: *Eyrbyggja saga*, Hgg. Einar Ólafur Sveinsson und Matthías Þórðarson, Íslenzk Fornrit 4 (Reykjavík 1935, Neudr. 1985) 1-186, hier 63. Zur Überlieferungsgeschichte der Eyrbyggja saga Richard Perkins, „Eyrbyggja saga“, *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 8 (Berlin/New York 1994) 49-57; Kristjánsson, *Eddas* 274-276.

<sup>66</sup> [...] *þaðan afvarð hann allra manna grimmastr ok verst skaplundaðr*. Ynglinga saga 64, K. 34.

<sup>67</sup> Vgl. Grettis saga Ásmundarsonar, in: *Grettis saga Ásmundarsonar*, Hg. Guðni Jónsson, Íslenzk Fornrit 7 (Reykjavík 1936, Neudr. 1964) 1-290, hier 61; 64, K. 19; Egils saga Skalla-Grímssonar 201, K 64; Heiko Hiltmann, *Vom isländischen Mann zum norwegischen Gefolgsmann. Männlichkeitsbilder, Vergangenheitskonstruktionen und politische Ordnungskonzepte im Island des 13. und 14. Jahrhunderts*, Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 4 (Bamberg 2011) 207-209.

<sup>68</sup> Vatnsdæla saga 97, K. 37.

befällt, wird als „Krankheit“ (*mein*) bezeichnet.<sup>69</sup> Von den Berserkerbrüdern Halli und Leiknir heißt es in der Eyrbyggja saga, dass „sie kein menschliches Wesen besaßen, wenn sie zornig waren, und sich rasend wie Hunde verhielten“.<sup>70</sup> Neben dem hunde- beziehungsweise wolfgleichen Heulen und Rasen erwähnen die Texte aber auch noch andere Zeichen der ‚wahnhaften‘ Tierbesessenheit. So heißt es von den *berserkir* und *úlfheðnar*, dass sie „in Schildränder b[e]ißen“<sup>71</sup> und während ihrer als „Wahnsinn“ (*insania*) bezeichneten „Wut“ (*furor*) sogar auf eigene Gefolgsleute losgehen.<sup>72</sup> Nicht selten wird diese Besessenheit als Folge heidnischer Zauberei (*fjölkyngi/veneficium*)<sup>73</sup> begriffen, die durch das Ableiten christlicher Taten, die Annahme der Taufe oder die Anwendung geweihter Symbole, Objekte oder Substanzen aufgehoben werden kann.<sup>74</sup>

### **b. Das positiv konnotierte Tierkriegerideal**

Die Figur des Bärenfell- beziehungsweise Wolfshautkriegers erfährt in der norrönen Literatur aber auch positive Wertung. Diesen Ausnahmekämpfern werden oftmals spezielle Tugenden – wie herausragende Tapferkeit, Stärke und Unbezwingbarkeit – zugeschrieben. In zahlreichen Texten erscheinen sie daher als Elitekrieger in herrschaftlichen Leibgarden oder militärischen Spezialeinheiten. Von solchen königlichen Berserkertruppen wird berichtet, dass sie aufgrund ihrer exzeptionellen kriegerischen Fähigkeiten und Eigenschaften die „Landesverteidigung“ übernehmen, um König und Reich „vor jeder Gefahr und Unfrieden“ zu schützen.<sup>75</sup> Der im ausgehenden 9. und frühen 10. Jahrhundert lebende

<sup>69</sup> Ebd. 83, K. 30.

<sup>70</sup> [...] *þeir gengu berserksgang ok váru þá eigi í mannligu eðli, er þeir váru reiðir, ok fóru galmir sem hundar* [...]. Eyrbyggja saga 61, K. 25.

<sup>71</sup> [...] *berserkir* [...] *bitu í skjaldarrendr* [...]. Vatnsdæla saga 124, K. 46.

<sup>72</sup> Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum. Danmarkshistorien*, Band 1, Hgg. Karsten Friis-Jensen und Peter Zeeberg (Kopenhagen 2005) 448; 450-452, Lib. 7, 2, 7; 7, 2, 11.

<sup>73</sup> Saxo Grammaticus, *Gesta*, Band 1, 448, Lib. 7, 2, 7; Ólafss saga ins helga, in: Snorri Sturluson, *Heimskringla*, Hg. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk Fornrit 27 (Reykjavík 1945) 3-415, hier 383, K. 228; Erfidrápa Ólafs helga, in: *Den norsk-islandske Skjaldedigtning. B I*, Hg. Finnur Jónsson (Kopenhagen 1973) 239-245, hier 242, Str. 16; Magnúss saga blindi ok Haralds gilla 293, K. 11.

<sup>74</sup> Hiltmann, „Vom isländischen Mann“ 133f.; 138-140.

<sup>75</sup> „[...] sie [die *berserkir*] dienten ihm [dem Schwedenkönig Aðils] zur Landesverteidigung und [zum Schutz] vor jeder Gefahr und Unfrieden.“ ([...] *váru þeir honum landvarnar ok*

Norwegerkönig Harald Schönhaar soll im Schlachtgeschehen „allein wagemutigen Männern“ – gemeint sind die in seinem Gefolge befindlichen *berserkir* beziehungsweise *úlfheðnar* – vertraut haben.<sup>76</sup> Dem entsprechend beschreibt die in der Heimskringla tradierte Haralds saga ins hárfagra („Geschichte des Harald Schönhaar“) König Haralds Berserker als „Männer, die an Kraft, Tapferkeit und auf jede Weise [auch] an Tüchtigkeit herausragend“ sind.<sup>77</sup> Die im 14. Jahrhundert verfasste Grettis saga Ásmundarson („Geschichte des Grettir Ásmundarson“) identifiziert die elitären Berserkerkrieger des Harald Schönhaar mit unbezwingbaren *úlfheðnar*. Entsprechend heißt es, dass „keine Eisen sie bisßen und nichts standhielt, als sie vordrangen“.<sup>78</sup>

Auch theriophore Personen- und Beinamen – wie *Úlfhamr* („Wolfsgestalt“), *Úlfheðinn* („Wolfshaut“) oder *Bjarnheðinn* („Bärenhaut“) – zeugen von einer mythisch-legendenhaften Überhöhung der Tierähnlichkeit respektive -identität. Solche Namen haben nicht nur die narrative Funktion,

*við öllum háska ok ófriði*). Hrólfs saga kraka, in: *Fornaldar sögur Norðurlanda*, Band 1, Hg. Guðni Jónsson (Reykjavík 1954) 29, K. 16.

<sup>76</sup> [...] *áræðismönnum einum* [...]. Haraldskvæði (Hrafnsmál), *Den norsk-islandske Skjalde-digtning. B I*, Hg. Finnur Jónsson (Kopenhagen 1973) 22-25, hier 23; 25, Str. 8; 21. Die Strophen des unter dem nicht originär mittelalterlichen Titel „Haraldslied“ (Haraldskvæði) bekannten Preislieds sind allesamt ausschließlich in Prosatexten tradiert, deren Abfassung in das 13. und 14. Jahrhundert datiert. Dennoch wird für einzelne Strophen eine Entstehung im 9. Jahrhundert vermutet. Aufgrund der Überlieferungssituation ist eine derartige Datierung allerdings nicht sicher. Zur Datierung des Haraldskvæði vgl. Vésteinn Ólason, „Dróttkvæði“, *Íslensk bókmenntasaga*, Band 1, Hgg. Guðrún Nordal, Sverrir Tómasson und Vésteinn Ólason (Reykjavík 1992) 191-262, hier 203; 364; vgl. auch Guðmundsdóttir, „Werewolf“ 280, Anm. 15. Zu den altnordischen Prosatexten, in denen Strophen des Haraldskvæði enthalten sind, vgl. „Skaldic Project Homepage“, 4. Dez. 2012 <<http://skaldic.arts.usyd.edu.au/db.php?table=pems&id=436>>. Die oben zitierte Strophe 21 des Haraldskvæði bringt zum Ausdruck, dass der König in der Gefahr kriegerischer Auseinandersetzung den Schutz seines eigenen Lebens nicht mehr vorrangig ‚normalen‘ Kämpfern seiner Gefolgschaft, sondern wagemutigen und kühnen Ausnahmestreitern anvertraut. Dementsprechend kann der Begriff *áræðismenn* – hier übersetzt mit „wagemutige Männer“ – auch mit „Draufgänger“ oder „draufgängerisch kämpfende Männer“ wiedergegeben werden. Im Gegensatz zu anderen Gefolgsleuten sind die *berserkir* beziehungsweise *úlfheðnar* demnach bereit, unter bedingungslosem Einsatz des eigenen Lebens das des Anführers zu schützen.

<sup>77</sup> [...] *afreksmenn váru at afli ok hreysti ok alls konar atgövi* [...]. Haralds saga ins hárfagra, in: Snorri Sturluson, *Heimskringla*, Hg. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslensk Fornrit 26 (Reykjavík 1941) 94-149, hier 100, K 9.

<sup>78</sup> [...] *þeir váru kallaðir úlfheðnar, en á þá bitu engi járn; en er þeir geystusk fram, þá helzk ekki við*. Grettis saga Ásmundarsonar 5, K. 2.



den Leser auf vermeintliche animalische Eigenschaften ihrer Träger hinzuweisen. Darüber hinaus dienen sie in zahlreichen Fällen auch als Indiz für gestaltwandlerische Fertigkeiten. Die in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene *Egils saga Skalla-Grímssonar* („Geschichte des Egill Skalla-Grímsson“) konstruiert beispielsweise für den isländischen Skalden und Sagahelden Egill ebenso wie für seine männlichen Familienmitglieder eine spezifische Form der Tieraffinität. Diese äußert sich nicht zuletzt in den theriophoren Namen der Protagonisten. Egils Urgroßvater und Großvater väterlicherseits heißen *Bjálfi* („Pelz“) und *Kveld-Úlfr* („Abend-Wolf“). Kveld-Úlfs Großvater mütterlicherseits wiederum trägt den Namen *Úlfr inn óargi* („Úlfr [=„Wolf“] der mutige“), der Bruder seiner Mutter heißt Hallbjörn (*björn* = „Bär“) und sein Schwiegervater soll Berserker gewesen sein.<sup>79</sup> Von Kveld-Úlfr selbst und seinem Sohn Skalla-Grím – Egils Vater – heißt es, dass sie sich in Werwölfe verwandeln können.<sup>80</sup>

Ebenso wie seine männlichen Vorfahren verfügt auch Egill Skalla-Grímsson selbst über das Wesen eines Tierkriegers. Obgleich er keinen theriophoren Namen trägt und ihm auch keine gestaltwandlerischen Fertigkeiten zugeschrieben werden, weisen sein Verhalten und seine Erscheinung klar erkennbare wölfische Züge auf. Mit dem „wolfgrauen und dichten Haar“<sup>81</sup>, den „dunklen Augen“ und den „schrägen Augenbrauen“ gleicht Egils Physiognomie der eines Wolfs.<sup>82</sup> Auch bei der Beschreibung

<sup>79</sup> *Egils saga Skalla-Grímssonar* 3f., K. 1.

<sup>80</sup> Kveld-Úlfr wird als „sehr fähig zum Gestaltwandel“ (*mjök hamrammr*) dargestellt. Da diese ‚Fähigkeit‘ Egils Großvater vor allem abends überkommt, wird er ‚Abend-Wolf‘ (Kveld-Úlfr) genannt. *Egils saga Skalla-Grímssonar* 4, K. 1. Anne Holtmark bezeichnet Kveld-Úlfr daher auch als *úlfeðinn*. Vgl. Holtmark, „Werewolf“ 8. Kveld-Úlfs Sohn Skalla-Grím wird aufgrund seines Gestaltwandels eine „wölfische Gesinnung“ (*úlfúð*) nachgesagt. *Egils saga Skalla-Grímssonar* 65; 69, K. 25; 27. Anne Holtmark schreibt dazu: „Skallagrímur [...] is also *hamrammr* and irritable as evening draws near. [...] The characteristics of the wolf are clearly recognisable in Skallagrímur [...]“ Holtmark, „Werewolf“ 8; vgl. Blaney, *Berserkr* 36-63a.

<sup>81</sup> [...] *úlfgrátt hárit ok þykkt* [...]. *Egils saga Skalla-Grímssonar* 143, K. 55.

<sup>82</sup> „Egill war dunkeläugig und hatte schräge Augenbrauen“ (*Egill var svarteygr ok skolbrúnn*). *Egils saga Skalla-Grímssonar* 143, K. 55. Holtmark, „Werewolf“ 8, bringt das Adjektiv *skolbrúnn* etymologisch mit *skoll* („Sonnenwolf“) oder *skolli/skollr* („Fuchs“) in Verbindung und schreibt: „[...] this difficult word may also be a trait of the physiognomy of the wolf.“ Blaney, *Berserkr* 62: „The bushy eyebrows growing together on Egil’s forehead is a motif known throughout Europe as a sure way to recognize a werewolf in his human form [...]“

körpersprachlicher – gestischer und mimischer – Signale orientiert sich der Sagaautor nicht selten an dem Vorbild wölfischer Ausdrucksformen. Insbesondere im Kontext agonistischen Verhaltens sind die Parallelen offenkundig.<sup>83</sup> Egill tötet beispielsweise einen seiner Zweikampfgegner, indem er ihm auf wölfische Weise in die Kehle beißt.<sup>84</sup>

In der Egils saga Skalla-Grímssonar erfahren sowohl die Wolfsähnlichkeit des Sagahelden als auch die Wolfsverwandlung, die einigen seiner männlichen Vorfahren zugeschrieben wird, eine durchaus positive Wertung. Anders als in den weiter oben erwähnten norrönen Textbeispielen, die eine pejorative Sicht auf den Wolf transportieren, instrumentalisiert der Autor der Egils saga das Raubtier zur Konstruktion eines exemplarischen Männlichkeitsbildes. Diese narrative Funktion des Wolfs zeigt sich beispielhaft an dem Namen von Egils Urvater, Úlfr *inn óargi*. Das Wort *óargi* ist die Negation des Adjektivs *argr* beziehungsweise *ragr*. Beide Begriffe dienen in der altnordischen Literatur zur Kennzeichnung eines feigen, als unmännlich erachteten Verhaltens.<sup>85</sup> Die explizite Betonung, dass Úlfr eben nicht *argr* ist, hebt dessen herausragende Männlichkeit hervor und lässt zugleich den „Wolf“ (*úlfr*) als ein besonders mutiges Tier erscheinen: Úlfr *inn óargi* kann also mit „der ‚unfeige‘“ beziehungsweise „der mutige Wolf“ wiedergegeben werden.

Die Egils saga konstruiert den wolfsgleichen Mut als eine vorbildliche maskuline Eigenschaft, die sich von Úlfr auf dessen (männliche) Nachfahren überträgt. Kveld-Úlfr, Úlfs Enkel, und diejenigen seiner Nachkommen, denen wie ihm ein wölfisches Wesen zugeschrieben wird, agieren in der Erzählung als ‚Freiheitskämpfer‘. Sie sind Angehörige einer wohlhabenden und einflussreichen Schicht norwegischer (Groß-)Bauern, die sich den vermeintlich ‚tyrannischen‘ Bestrebungen der norwegischen

<sup>83</sup> Heiko Hiltmann, „Das Tier im Mann – Altnordische Tierkrieger-Erzählungen“, *Tiere im Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Rainer Pöppinghege (Paderborn 2009) 181-197, hier 186-189.

<sup>84</sup> Egils saga Skalla-Grímssonar 210, K. 65. Zur Interpretation des Kehlenbisses als einer typischen Angriffstechnik von Wolf und Werwolf in der altnordischen Literatur vgl. o. Anm. 58.

<sup>85</sup> Wiebke Deimann und Heiko Hiltmann, „Gewalt und Geschlecht, Einleitung“, *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*, Hgg. Michael Borgolte, Juliane Schiel, Bernd Schneidmüller, et al., Europa im Mittelalter 10 (Berlin 2008) 433-443, hier 443, Anm. 401; Hiltmann, „Vom isländischen Mann“ 282-303.

Krone widersetzen. Mit dem Willen und der Entschlossenheit „tatkräftiger Männer“ (*kappsmenn*) verteidigen sie „Besitz“ (*fé*) und „Freiheit“ (*frælsi*) und weigern sich, als „Knechte“ (*þrælar*) eines mit „Gewalt“ (*ofsi*) und „Ungerechtigkeit“ (*ójafnaðr*) herrschenden Königs „freiwillig“ (*með sjálfvilja*) in die „Unterdrückung“ (*ánauð*) zu gehen.<sup>86</sup>

Diesem unbeugsamen Freiheitswillen folgend verlassen Kveld-Úlfr und sein Sohn Skalla-Grímr Norwegen. Sie ziehen nach Island, einem Land, in dem ehemalige norwegische Große der Erzählung nach frei, selbstbestimmt und unabhängig leben können. Egill, Skalla-Gríms Sohn, gehört zur ersten Generation der auf Island Geborenen. Er gilt als unbeherrschbar, gefährlich und mutig. Wie seine Vorfahren befindet auch er sich in dauerhaften Auseinandersetzungen mit der norwegischen Krone, eher bereit zu sterben, als sich als „Untergebener“ (*undirmaðr*) einem König unterzuordnen.<sup>87</sup> Die wölfischen Attribute, die die Saga Kveld-Úlfr, Skalla-Grímr und Egill zuschreibt, sind insbesondere in Egils Fall als exemplarische Züge eines positiv konnotierten isländischen Männerbildes zu verstehen: Die Assoziation mit dem Wolf verdeutlicht sinnbildlich, dass die Männer in Egils Familie gleich diesem wild lebenden Raubtier unbeherrschbar, unbeugsam, mutig und stark sind und vor allem jenen gefährlich werden, die ihre Freiheit einschränken wollen.<sup>88</sup>

#### **4. Die Sonderstellung norröner Wolfsbilder im gemeineuropäischen Kontext: Ein Deutungsansatz**

Den Lesern dieses Aufsatzes hat sich sicher die durchaus berechtigte Frage aufgedrängt, weshalb der Autor einem kulturhistorischen Überblick über den Wolf und dessen Wahrnehmung im europäischen – insbesondere west-, mittel- und nordeuropäischen – Raum eine gesonderte Analyse des Wolfsbildes in der altwestnordischen Literatur des Mittelalters folgen lässt. Auf den ersten Blick verspricht eine derartige Sonderbetrachtung des norrönen Kulturraums kaum zusätzlichen Erkenntnisge-

<sup>86</sup> Egils saga Skalla-Grímssonar 8, K. 3.

<sup>87</sup> Ebd..

<sup>88</sup> Vgl. ebenso Hiltmann, „Das Tier“ 190-193. Neben der Egils saga Skalla-Grímssonar konstruieren auch zahlreiche weitere norröne Texte ein positiv konnotiertes Tierkriegerideal, vgl. auch exemplarisch Hiltmann, „Vom isländischen Mann“ 146-206.

winn. Die allgemeine Wahrnehmung des Wolfs im mittelalterlichen Norwegen und Island unterscheidet sich in seinen wesentlichen Grundzügen zunächst kaum von dem Wolfsbild, das bis ins 19. Jahrhundert hinein in weiten Teilen Europas verbreitet war. Ebenso wie in anderen europäischen Regionen war das Verhältnis zwischen Mensch und Wolf auch in Skandinavien vor allem von der Tatsache geprägt, dass der Canide aufgrund verschiedener Faktoren – wie seiner Körpergröße, seiner sozialen Organisation in Rudeln, dem Jagd- und Beuteverhalten und seiner weiten Verbreitung – zu den bedrohlichsten Raubtierarten gezählt wurde. Basierend auf diesem Wahrnehmungsschema entwickelte sich eine pejorative Sichtweise auf den Wolf, deren Ursprünge weit in die Vormoderne zurückreichen. In diversen europäischen Kulturen wurde das Tier zum Symbol für eine lebensfeindliche Wildnis. Auf literarischer Ebene fungierte es als Sinnbild des Bösen und Widersacher des Menschen.

Über die rein symbolisch-literarische Bedeutung hinaus hatte das negativ konnotierte Wolfsbild auch Auswirkungen auf Rechtsterminologie und -praxis. So genannte Kapitalverbrechen wie Raub, Mord, Inzest oder Vergehen gegen Gott und Kirche galten als ‚wölfische‘ Delikte. Menschen, die sich eines solchen ‚Schwerverbrechens‘ schuldig machten, wurde ein ‚wölfisches‘ Wesen nachgesagt. Aus diesem Verständnis heraus entwickelte sich die Vorstellung von Werwölfen. Schwerverbrecher verfügten demnach nicht nur über ein ‚wölfisches‘ Wesen, sondern verwandelten sich zur Ausübung ihrer Freveltaten sogar in Wölfe. Eine solche Auffassung führte nicht nur dazu, dass zahlreiche Menschen, denen die magische Fähigkeit zum Gestaltwandel nachgesagt wurde, verfolgt und hingerichtet wurden. Auch der Wolf selbst wurde zum Ziel großer angelegter Jagden. Diese erfolgten teils in dem Glauben, es handle sich um zauberkundige Menschen in Wolfsgestalt, teils in dem Glauben, das Tier sei als Verkörperung des Bösen für geschehenes Übel und Unrecht verantwortlich. Ziel solcher vielfach zentralherrschaftlich organisierten Jagden war die endgültige Ausrottung des Wolfs als ewigem Antagonisten.

Hinsichtlich dieses negativ konnotierten Wolfsbildes und der daraus resultierenden Vorstellung vom ‚wölfischen‘ Verbrecher und gestaltwandlerischen Wolfsmenschen scheint der norröne Kulturraum zunächst keine Sonderstellung im gemeineuropäischen Vergleich einzu-

nehmen. Eine Ausnahme stellt jedoch das in der altwestnordischen Literatur transportierte positiv konnotierte Bild vom Wolfs- beziehungsweise Wolfshautkrieger dar. Anders als gemeinhin üblich, dienen die raubtierartigen Eigenschaften des Caniden hier nicht zur Konstruktion einer unglückverheißenden Symbolfigur für Chaos, Tod und Verderben. Vielmehr werden dem Wolf vorbildliche Eigenschaften wie Mut, Stärke und Autonomie zugeschrieben. Wolfsähnlichkeit und Wolfsverwandlung gelten in diesem Zusammenhang auch nicht als charakteristische Wesenszüge von Kapitalverbrechern, Hexen und Zauberern, sondern werden als sichere Merkmale für das heroische Wesen herausragender Krieger begriffen.

Dem in der norrönen Überlieferung vermittelten Wolfskriegerideal liegt ein Wolfsbild zugrunde, das aufgrund seiner grundsätzlich positiven Ausrichtung im gemeineuropäischen Vergleich eine Sonderstellung einnimmt. Hauptursache für diese exzeptionelle Entwicklung scheinen zoogeographisch-ökologische Spezifika gewesen zu sein, die die Entstehungsregion der altwestnordischen Literatur von anderen Gebieten Europas unterschied. Der größte Teil der altnordischen Schriftüberlieferung des 12. bis 14. Jahrhunderts entstand nicht im altost-, sondern im altwestnordischen Sprachraum. Dieser erstreckte sich über das Gebiet des heutigen Norwegen und Island sowie der Faröer. Die überwiegende Zahl der erhaltenen Texte wurde allerdings bis auf wenige Ausnahmen auf Island oder von Isländern in Norwegen verfasst.

Da es auf Island aber im Gegensatz zu Norwegen und dem restlichen Skandinavien niemals Wölfe gab, konnten die Bewohner dieser Insel eine eigene Sichtweise auf dieses Raubtier entwickeln.<sup>89</sup> Weder für sie noch für ihr Vieh stellte es jemals eine Bedrohung dar.<sup>90</sup> Daher hatten die überwiegend isländischen Autoren des tradierten altnordischen Quellenmaterials auch eine Sichtweise auf das Raubtier, die – anders als in Kontinentaleuropa – nicht von einer tief sitzenden existentiellen Furcht geprägt

<sup>89</sup> Zum Fehlen isländischer Wolfspopulationen vgl. Guðmundsdóttir, „Werewolf“ 277; Holtmark, „On the Werewolf“ 7.

<sup>90</sup> Der auf Island verbreitete und ebenfalls zur Familie der Caniden zählende Fuchs – im Altisländischen *refr* oder *melrakki* genannt – konnte zwar auch zu einer Gefahr für die Inselbewohner und deren Nutztiere werden. Die Isländer schrieben ihm aber niemals ein Gefahrenpotential zu, das mit dem des festlandeuropäischen Wolfs vergleichbar gewesen wäre.

war. Für sie war der Wolf lediglich eine literarische Figur, die je nach narrativem Kontext und Verfasserintention entweder positiv oder negativ konnotiert sein konnte. Die Vorstellung vom Wolf als einem wilden und existenzbedrohenden Raubtier, einem Tod bringenden Feind des Menschen fand vermutlich auf indirektem Weg Eingang in die isländische Erzähltradition. Sie war Bestandteil des Traditionsgutes, das norwegische Auswanderer mit sich brachten, als sie die Atlantikinsel während der so genannten Landnahmezeit im ausgehenden 9. und frühen 10. Jahrhundert besiedelten.<sup>91</sup> Durch die frühe Skaldendichtung wurde das importierte Wolfsbild bewahrt und später in die altisländische beziehungsweise norröne Literatur des Hoch- und Spätmittelalters integriert.<sup>92</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Wolfs- und Wolfskriegeridealisation ein spezifisches Phänomen der altwestnordischen beziehungsweise altisländischen Literatur darstellt. Maßgebliche Ursache hierfür scheint die zoogeographische Besonderheit gewesen zu sein, dass der Wolf niemals auf Island heimisch war. Im außerisländischen Europa führten ein Leben in unmittelbarer Nachbarschaft sowie der direkte Kontakt mit dem Raubtier zur Herausbildung eines maßgeblich auf Furcht basierenden pejorativen Wolfsbildes, das die Wahrnehmung des Tieres weitgehend dominierte.<sup>93</sup> Auf Island hingegen hatte das Fehlen jedweder Wolfspopulation die Entstehung einer ambivalenten Sichtweise zur Folge, die für die norröne Literatur isländischer Provenienz kennzeichnend ist und durch die Island eine Sonderstellung im europäischen Vergleich erhält.

Ähnliche Verhältnisse fördern aber seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch in anderen Teilen Europas die Entwicklung einer alternativen Sicht auf den Wolf. Gerade im west-, mittel- und nordeuropäischen Raum kam es im Zuge der weitgehenden Ausrottung des Raubtiers of-

<sup>91</sup> So schreibt Holtsmark, „On the Werewolf“ 7: „The settlers brought to Iceland traditions of wolves, real as well as mythical.“

<sup>92</sup> Darüber hinaus dürften die für das Mittelalter belegten intensiven Kontakte zwischen Island und Norwegen dazu beigetragen haben, dass die Isländer weiterhin einen lebendigen Eindruck vom realen Raubtier Wolf behielten. Kirsten Hastrup, *Nature and Policy in Iceland 1400-1800. An Anthropological Analysis of History and Mentality* (Oxford 1990) 250f.; 318, Anm. 2.

<sup>93</sup> Vgl. Rheinheimer, „Angst“; Bernard, *Wolf und Mensch* 34; Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 296-298.

fenbar zu einer Neubewertung, die Zimen als eine „romantisierende Rehabilitation des Wolfes“ bezeichnet.<sup>94</sup> Die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts macht aus dem einstigen Symbol des Bösen häufig einen „König des Waldes, Herrscher, Gegenpol zum verderblichen Streben des Menschen“.<sup>95</sup> Idealisierung und Heroisierung führen in den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts sogar zu einer Indienstnahme des Wolfs durch den Nationalsozialismus. Infolge von Verklärung und Missinterpretation wölfischer Rudelbindungen entstehen Vorstellungen von Treue und Unterordnungsbereitschaft, die das Tier zu einer idealen Symbolfigur des Führerstaates machen. Dieser ideologischen Aufladung des Wolfsbegriffs entsprechend trägt beispielsweise der ‚Führerbunker‘ in Ostpreußen den Namen ‚Wolfsschanze‘ und deutsche U-Boot-Geschwader werden ‚Wolfsrudel‘ genannt.<sup>96</sup> In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entsteht im Rahmen aufkommender Naturschutzbewegungen ein neuer, ‚friedlicher‘ Umgang mit dem Wolf. Daraus resultierende Maßnahmen wie die geförderte Wiedereinwanderung und die gezielte Wiederansiedlung des Wildcaniden lassen allerdings in solchen Gebieten, in denen der Wolf vor kurzem noch als ausgestorben galt, die traditionelle Furcht vor dem Tier sowie die Jagd auf selbiges erneut aufleben.<sup>97</sup>

### **Literaturverzeichnis**

- Benjamin Blaney. *The Berserkr: His Origin and Development in Old Norse Literature*. Diss. Colorado 1972.
- Bernard, Daniel. *Wolf und Mensch*. Saarbrücken 1983.
- Boor, Helmut de. *Die religiöse Sprache der Völuspá und verwandter Denkmäler*. Deutsche Islanforschung 1. Breslau 1930.
- Deimann, Wiebke, und Hiltmann, Heiko. „Gewalt und Geschlecht, Einleitung“. *Mittelalter im Labor. Die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*. Hgg. Michael Borgolte, Juliane Schiel, Bernd Schneidmüller, et al.. Europa im Mittelalter 10. Berlin 2008. 433-443.

<sup>94</sup> Erik Zimen, *Der Wolf. Verhalten, Ökologie und Mythos* (München 1990) 400.

<sup>95</sup> Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 275.

<sup>96</sup> Zimen, *Wolf. Mythos und Verhalten* 278f.

<sup>97</sup> Zimen, „Mythos“ 417; 425-433.

- „Den nyere Landslov“. *Norges gamle love indtil 1387*. Hgg. Rudolph Keyser und P. A. Munch. Band 2. Oslo 1848. 1-178.
- Egilsson, Sveinbjörn, und Jónsson, Finnur, Hgg.. *Lexicon poeticum antiquæ linguæ septentrionalis. Ordbog over det Norsk-Islandske skjaldesprog*. 2. Auflage. Kopenhagen 1966.
- „Erfidrápa Ólafs helga“. *Den norsk-islandske Skjaldedigtning. B I*. Hg. Finnur Jónsson. Kopenhagen 1973. 239-245.
- „Eyrbyggja saga“. *Eyrbyggja saga*. Hg. Einar Ólafur Sveinsson und Matthías Þórðarson. Íslenzk Fornrit 4. Reykjavík 1935, Neudr. 1985. 1-186.
- Finch, Ronald G.. *The Saga of the Volsungs*. Icelandic Texts. London 1965.
- Finlay, Alison. *Fargrskinna, a Catalogue of the Kings of Norway*. The Northern World 7. Leiden 2004.
- Gerstein, Mary Roche. *Warg: The Outlaw as Werewolf in Germanic Myth, Law, and Medicine*. Diss. Los Angeles 1972.
- Grágás. *Konungsbók. Íslændernes lovbog i fristatens tid udgivet efter det kongelige biblioteks haandskrift*. Band 1. Hg. Vilhjálmur Finsen, genoptrykt efter Vilhjálmur Finsens udgave 1852. Odense 1974.
- Grágás. *Staðarhólsbók efter det Arnarnagæanske Haandskrift Nr. 334 fol.*. Hg. Vilhjálmur Finsen, genoptrykt efter Vilhjálmur Finsens udgave 1879. Odense 1974.
- „Grettis saga Ásmundarsonar“. *Grettis saga Ásmundarsonar*. Hg. Guðni Jónsson. Íslenzk Fornrit 7. Reykjavík 1936, Neudr. 1964. 1-290.
- „Gylfaginning“. *Edda Snorra Sturlusonar*. Hg. Finnur Jónsson. Kopenhagen 1931. 8-77.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður. „The Werewolf in Medieval Icelandic Literature“. *Journal of English and Germanic Philology* 106/3 (2007): 277-303.
- „Haralds saga ins hárfagra“. Sturluson, Snorri. *Heimskringla*, ed. v. Bjarni Aðalbjarnarson, Íslenzk Fornrit 26. Reykjavík 1941. 94-149.
- „Haraldskvæði (Hrafnsmál)“. *Den norsk-islandske Skjaldedigtning. B I*. Hg. Finnur Jónsson. Kopenhagen 1973. 22-25.
- Hastrup, Kirsten. *Nature and Policy in Iceland 1400-1800. An Anthropological Analysis of History and Mentality*. Oxford 1990.
- Heinrichs, Anne, Jahnsen, Doris, Radicke, Elke, et al., Hgg. *Olafs saga hins helga. Die „Legendarische Saga“ über Olaf den Heiligen, Hs. Delagard. Saml. Nr. 8II*. Germanische Bibliothek, Reihe 4, Texte. Heidelberg, 1982.
- Hesselmann, Bengt. *Omljud och brytning i de nordiska språken*. Nordiska texter och undersökningar 15. Uppsala 1945.
- Hiltmann, Heiko. „Das Tier im Mann – Altnordische Tierkrieger-Erzählungen“. *Tiere im Krieg. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. Rainer Pöppinghege. Paderborn 2009. 181-197.



- Hiltmann, Heiko. *Vom isländischen Mann zum norwegischen Gefolgsmann. Männlichkeitsbilder, Vergangenheitskonstruktionen und politische Ordnungskonzepte im Island des 13. und 14. Jahrhunderts*. Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 4. Bamberg 2011.
- Höfler, Otto. „Berserker“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 8. Berlin/New York 1976. 298-304.
- Holtmark, Anne. „On the Werewolf Motif in Egil's saga Skallagrímssonar“. *Scientia Islandica - Science in Iceland* 1 (1968): 7-9.
- Irsigler, Franz, und Lassotta, Arnold. *Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Randgruppen und Außenseiter in Köln 1300-1600*. Köln 1984.
- Jacoby, Michael. *Wargus, vargr, „Verbrecher“, „Wolf“*. Eine sprach- und rechtsgeschichtliche Untersuchung. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Germanistica Upsaliensia 12. Stockholm 1974.
- Jónsson, Guðni, Hg.. *Fornaldar sögur Norðurlanda*. Band 1. Reykjavík 1954.
- Koschorreck, Walter. *Der Wolf. Eine Untersuchung über die Vorstellungen vom Verbrecher und seiner Tat sowie vom Wesen der Strafe in der Frühzeit*. Beiträge zu Grundfragen des Rechts, Band 4. Göttingen 2010.
- Krag, Claus. *Ynglingatal og Ynglingasaga. En studie i historiske kilder*. Oslo 1991.
- Kristjánsson, Jónas. *Eddas und Sagas. Die mittelalterliche Literatur Islands*. Übertr. Magnús Pétursson und Astrid van Nahl. Hamburg 1994.
- Krüger, Jana. „Wikingen“ im Mittelalter. Die Rezeption von „vikingr“ m. und „víking“ f. in der altnordischen Literatur. Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 56. Berlin 2008.
- Liberman, Anatoly. „Berserker. A Double Legend“. *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages*. Papers of the 12th International Saga Conference Bonn/Germany, 28th July-2nd August 2003. Hgg. Rudolf Simek und Judith Meurer. Bonn 2003. 337-340.
- „Magnúss saga blinda ok Haralds gilla“. Sturluson, Snorri. *Heimskringla*. Hg. Bjarni Aðalbjarnarson. Íslenzk Fornrit 28. Reykjavík 1951. 278-302.
- „Magnúsdrápa“. *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Hg. Finnur Jónsson. Band I. Kopenhagen 1973. 404-406.
- Meissner, Rudolf. *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik*. Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde 1. Nachdruck der Ausgabe Bonn/Leipzig 1921. Hildesheim, 1984.
- Müller, Günther. *Studien zu den theriophoren Personennamen der Germanen*. Niederdeutsche Schriften 17. Köln 1970.
- Naumann, Hans-Peter. „Grágás“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 12. Berlin/New York 1998. 569-573.
- Naumann, Hans-Peter. „Ynglinga saga“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Band 34. Berlin/New York 2007. 379-382.

- Nordal, Sigurður, Hg. *Egils saga Skalla-Grímssonar*. Íslenzk Fornrit 2. Reykjavík 1933, Neudr. 1988.
- Nordal, Sigurður. *Völuspá*. Texte zur Forschung 33. Darmstadt 1980.
- „Ólafs saga ins helga“. Sturluson, Snorri. *Heimskringla*. Hg. Bjarni Aðalbjarnarson. Íslenzk Fornrit 27. Reykjavík 1945. 3-415.
- Ólason, Vésteinn. „Dróttkvæði“. *Íslensk bókmenntasaga*. Band 1. Hgg. Guðrún Nordal, Sverrir Tómasson und Vésteinn Ólason. Reykjavík 1992. 191-262.
- Patricia Pires Boulhosa, *Icelanders and the Kings of Norway. Medieval Sagas and Legal Texts*. The Northern World 17. Leiden 2005.
- Perkins, Richard. „Eyrbyggja saga“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 8. Berlin/New York 1994. 49-57.
- Poole, Russell Gilbert. *Viking Poems on War and Peace. A Study in Skaldic Narrative*. Toronto Medieval Texts and Translations 8. Toronto 1991.
- Rheinheimer, Martin. „Die Angst vor dem Wolf. Werwolfsglaube, Wolfssagen und Ausrottung der Wölfe in Schleswig-Holstein“. *Fabula* 36 (1995): 25-78.
- Ruf, Theodor. *Die Schöne aus dem Glassarg. Schneewittchens märchenhaftes und wirkliches Leben*. Würzburg 1995.
- „Runhenda“. *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Hg. Finnur Jónsson. Band I. Kopenhagen 1973. 445-447.
- Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum. Danmarkshistorien*, Band 1, Hgg. Karsten Friis-Jensen und Peter Zeeberg. Kopenhagen 2005.
- Schemmel, Bernhard. „Der ‚Werwolf‘ von Ansbach (1685). Ereignisse und Meinungen“. *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 33 (1973): 181-188.
- Schier, Kurt. „Edda, Ältere“. *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Band 6. Berlin/New York 1986. 355-394.
- Schild, Wolfgang. *Die Geschichte der Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung. 1000 Jahre Grausamkeit*. Hamburg 1997.
- See, Klaus von. „Exkurs zum Haraldskvæði, Berserker“. *Edda, Saga, Skaldendichtung, Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters*. Hg. Klaus von See. Skandinavistische Arbeiten 6. Heidelberg 1981. 311-317.
- Strauss, Walter. *The German Single-Leaf-Woodcut 1550-1600. A Pictorial Catalogue*, Band 2. New York 1975.
- Sturluson, Snorri. *Edda. Prologue and Gylfaginning. Second Edition*. Hg. Anthony Faulkes. Exeter 2005. <<http://www.vsnrweb-publications.org.uk/Edda-1.pdf>>.
- „Vatnsdæla saga“. *Vatnsæla saga*. Hg. Einar Ólafur Sveinsson. Íslenzk Fornrit 8. Reykjavík 1939. 1-131.
- „Vikingarvísur“. *Den norsk-islandske Skjaldedigtning*. Hg. Finnur Jónsson. Band I. Kopenhagen 1973. 213-216.

„Völospá“. *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Hgg. Hans Kuhn und Gustav Neckel. Band 1, Text. Germanische Bibliothek, Reihe 4, Texte, 5. Verb. Aufl. Hans Kuhn. Heidelberg 1983. 1-16.

„Völsunga saga“. *Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar*. Hg. Magnus Olsen. SUGNL 36. Kopenhagen 1906-1908. 1-110.

„Ynglinga saga“. Sturluson, Snorri. *Heimskringla*. Hg. Bjarni Aðalbarnarson. Íselenzk Fornrit 26. Reykjavík 1941. 9-83.

Zimen, Erik. *Der Wolf. Mythos und Verhalten*. Wien/München 1978.

Zimen, Erik. *Der Wolf. Verhalten, Ökologie und Mythos*. München 1990.





*Hirsch, mit freundlicher Genehmigung von Madame Colette Mangin (Troyes/France), um 2010 in der Forêt de l'Aube/Champagne aufgenommen*

**Teil II**  
**Im Bann des Hirsches**



# „Mr Gorilla, ,The Lion of the Season“ Die Britische Gorilla-Manie im Spiegel Viktorianischer Kinderliteratur<sup>1</sup>

Jochen Petzold  
*Anglistik, Universität Regensburg*

## 1. *Das Entstehen der britischen ‚Gorilla-Manie‘*

Die britische Gorilla-Manie der 1860er Jahre ist eng mit Darwins *On the Origin of Species* (1859) verknüpft, und obwohl sich Darwin in diesem Buch praktisch gar nicht über die Bedeutung seiner Evolutionstheorie für den Menschen äußert, wurde die Theorie, insbesondere in der Boulevardpresse, schnell auf die ‚ape theory‘ – also die Affen- oder besser noch Menschenaffentheorie – reduziert.<sup>2</sup> In diesem Begriff spiegelt sich die moralische Entrüstung einer breiten Öffentlichkeit über das vermeintliche Postulat, der Mensch stamme vom Affen ab. Im Folgenden möchte ich daher zunächst der Frage nachgehen, wie Darwins Theoriegebäude so effizient auf die Affenfrage reduziert werden konnte – und ich werde zeigen, dass dies im Kontext der erwähnten Affen-Manie geschieht. Danach begeben wir uns auf eine kleine Reise durch die Viktorianische Kinderliteratur, auf den Spuren von Darwins sogenannter „Affentheorie“, und auf dieser Reise wird uns der Gorilla ein steter Wegbegleiter sein.

Doch betrachten wir zunächst die späten 1850er und die frühen 1860er Jahre in Großbritannien, eine Zeit, in der eine wahrhafte Affen-Manie weite Teile der Öffentlichkeit erfasste. Es begann mit wissenschaftlichen Fehden und endete mit Menschenmassen, die anstanden, um ausgestopfte Menschenaffen zu bestaunen. Tatsächlich hat die ‚Affenfrage‘ ja eine lange Tradition, denn die Ähnlichkeit von Affen und Menschen ist nicht erst zu Darwins Zeiten augenscheinlich geworden. Beispielsweise

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz basiert auf meiner Publikation „How like us is that ugly brute, the ape!‘ – Darwin’s ‚Ape Theory‘ and its Traces in Victorian Children’s Magazines“, *Reflecting on Darwin: Victorian and Neo-Victorian Responses to Evolutionism*, Hgg. Eckart Voigts-Virchow, Barbara Schaff, Monika Pietrzak-Franger (Farnham: Ashgate, im Druck).

<sup>2</sup> Vgl. Alvar Ellegård, *Darwin and the General Reader: The Reception of Darwin’s Theory of Evolution in the British Periodical Press, 1859-1872* (Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1958).



schreibt Cicero den Ausspruch „Wie ähnlich ist uns der Affe, dies äußerst scheußliche Tier!“ Quintus Ennius zu, einem römischen Dichter aus dem dritten Jahrhundert vor Christus.<sup>3</sup> Im 18. Jahrhundert hatten dann sowohl Jean-Jacques Rousseau als auch James Burnett, Lord Monboddo behauptet, der Mensch und der Orang-Utan gehörten der gleichen Spezies an.<sup>4</sup> Doch erst die umfangreichen anatomischen Studien des neunzehnten Jahrhunderts lieferten wissenschaftliche Beweise dafür, wie groß die physiologische Nähe des Menschen zu den Primaten tatsächlich war. Die religiösen Implikationen einer möglichen Verwandtschaft waren schockierend und dies erklärt die Bedeutung, die ein akademischer Streit um Affengehirne in der britischen Presselandschaft einnehmen konnte. Im Jahr 1857 hatte Richard Owen – zu diesem Zeitpunkt bereits Leiter der naturkundlichen Sammlung des British Museum – vor der Linnaean Society einen Vortrag zur systematischen Einteilung der Säugetiere gehalten.<sup>5</sup> In diesem Vortrag stellt Owen fest, der Mensch zeichne sich biologisch insbesondere durch sein Gehirn aus. Der ‚Entwicklungsschritt‘ zum menschlichen Gehirn sei weitaus größer, als der zwischen anderen Säugetierklassen und Owen identifiziert drei physiologische Strukturen, die angeblich nur im menschlichen Gehirn vorhanden seien. Auf dieser Basis gruppierte Owen den Menschen in eine eigene Klasse, „Archencephala“, die von allen anderen Säugetieren (und somit auch den Primaten) klar getrennt sei.

In seiner Rückschau auf den Streit gibt Thomas Henry Huxley – der etwas später als einer der wortgewaltigsten Verteidiger Darwins auch ‚Darwin’s Bulldog‘ genannt wurde – an, ihm sei Owens Postulat gleich unglaublich erschienen, doch habe er sich nicht sofort darum kümmern können.<sup>6</sup> Erst drei Jahre später, während eines Treffens der British Society im Juni 1860, hielt Huxley Owen richtigerweise entgegen, dass alle drei Strukturen sich auch in Affengehirnen nachweisen ließen.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Marcus Tullius Cicero, *Vom Wesen der Götter*, Hg., übers. und komm. Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann (Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1996) 79.

<sup>4</sup> Arthur Lovejoy, „Monboddo and Rousseau“, *Modern Philology* 30 (1933): 275-296, 278.

<sup>5</sup> Richard Owen, „On the Characters, Principles of Division and Primary Groups of the Class of Mammalia“, *Journal of the Proceedings of the Linnean Society: Zoology* 2 (1858): 1-37.

<sup>6</sup> Vgl. Thomas Henry Huxley, *Man’s Place in Nature* (New York: Modern Library, 2001 [1863]) 115.

<sup>7</sup> Huxley, *Man’s Place* 116.

Ob dieser doch eher akademische Streit für sich genommen große kulturelle Wirkung entfaltet hätte, darf eher bezweifelt werden. Doch im nächsten Jahr, 1861, kam es zu einer wahrhaften Affen-Manie, die auch den Streit zwischen Owen und Huxley weiter befeuerte und für ein großes öffentliches Interesse sorgte. Im Februar kam der franko-amerikanische Abenteurer Paul Du Chaillu nach London, im Gepäck eine Sammlung von Gorillaknochen und Gorillahäuten. Noch wenige Jahre zuvor kursierten über Gorillas allenfalls vage und recht ungläubwürdige Erzählungen und der Begriff ‚Gorilla‘ war erst 1847 von den Amerikanern Thomas Savage und Jeffries Wymann eingeführt worden.<sup>8</sup> Echte Gorillas oder auch nur ausgestopfte Exemplare hatte zu dieser Zeit praktisch noch niemand in Europa gesehen. Im Bericht der *London Review* vom 2. März 1861 heißt es dann auch, das Treffen der Geographical Society in der Vorwoche sei von ‚beispielloser Brillanz‘ und der Vortrag Du Chaillus in dem völlig überfüllten Saal äußerst unterhaltsam gewesen.<sup>9</sup> Und der Forscher illustrierte seinen Vortrag offenbar durch eine Reihe von Anschauungsobjekten – in Berichten zu späteren Vorträgen ist von ausgestopften Affen auf der Bühne die Rede.

Kurze Zeit später nimmt Richard Owen einen Vortrag Du Chaillus zum Anlass, in einem Aufsatz in der einflussreichen Zeitschrift *The Athenaeum* erneut auf den aus seiner Sicht kategorialen Unterschied zwischen Menschen und Affen hinzuweisen. Der Aufsatz ist „The Gorilla and the Negro“ überschrieben, und die Schwarzen werden explizit als die ‚niedrigste Art der menschlichen Rasse‘ bezeichnet, was sie in der Überlegung Owens den Gorillas am ähnlichsten machen müsste – diese rassistische Vorstellung war in der Zeit weit verbreitet, und ich werde später noch einmal darauf zurück kommen.<sup>10</sup> Doch wie Owen zu beweisen versucht, ist ‚selbst‘ das Gehirn eines Schwarzen dem eines Gorillas überlegen, was sich in den drei Gehirnstrukturen zeige, die dem menschlichen Gehirn vorbehalten seien. Eine Woche später, in der nächsten Ausgabe

<sup>8</sup> Vgl. Leonard Wilson, „The Gorilla and the Question of Human Origins: The Brain Controversy“, *The Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 51 (1996): 184-207, 184-185.

<sup>9</sup> „Learned Societies and Institutions“, *The London Review and Weekly Journal* 2.35 (2. März 1861): 232-234, 232.

<sup>10</sup> Richard Owen, „The Gorilla and the Negro“, *The Athenaeum* (23. März 1861): 395-396, 395.

des *Athenaeum*, antwortet Huxley auf Owens Artikel und wirft ihm erneut massive Fehler vor,<sup>11</sup> und in den nächsten Wochen melden sich neben Owen und Huxley auch noch einige andere Personen in dem Streit zu Wort.

Gut ein Jahr später findet der ausufernde Streit über die Gehirnstrukturen bei Affen und Menschen auch Eingang in die Kinderliteratur. In Charles Kingsleys *Water-Babies* von 1862/63 wird die Suche nach dem *hippocampus minor*, eine der drei Hirnstrukturen die Owen nur dem Menschen zuschrieb, in den Hippopotamus Test – also den Flusspferd-Test – verwandelt:

If you have a hippopotamus major in your brain, you are no ape, though you had four hands, no feet, and were more apish than the apes of all apecies. But if a hippopotamus major is ever discovered in one single ape's brain, nothing will save your great-great-great-great-great-great-great-great-great-great-greatest-grandmother from having been an ape too.<sup>12</sup>

In diesem Zitat zeigt sich bereits sehr deutlich, wie leicht der Schritt von physiologischer Ähnlichkeit zur Abstammung des Menschen vom Affen gelingt – und es ist diese religiöse ‚Ungeheuerlichkeit‘, die sowohl den Gehirnstreit als auch die Faszination mit Du Chaillus Exponaten unterlegt und die letztlich auch die Rezeption Darwins Theoriegebäudes maßgeblich bestimmt. Mit Blick auf diese Debatte und ihre theologischen Implikationen stellte der spätere Britische Premierminister Benjamin Disraeli in einer 1864 in Oxford gehaltenen Rede die berühmt gewordene Frage „Is man an ape or an angel“, auf die er zu großem Applaus die ebenfalls berühmte Antwort gab: „Now, I am on the side of the angels.“<sup>13</sup>

Doch zurück zur Affen-Manie des Jahres 1861. Im Mai erschien schließlich Du Chaillus Reise- und Forschungsbericht, *Explorations and Adventures in Equatorial Africa*, und fand reißenden Absatz: in den ersten zwei Jahren wurden mehr als 10.000 Exemplare verkauft – bei einem nicht unerheblichen Preis von 21 Shilling (mehr als dem Wochenlohn eines einfachen Arbeiters).<sup>14</sup> Der Erfolg des Buches wurde jedoch sehr

<sup>11</sup> Thomas Henry Huxley, „Man and the Apes“, *The Athenaeum* (30. März 1861): 433-434.

<sup>12</sup> Charles Kingsley, *The Water-Babies* (New York, London: Garland, 1976 [1863]) 172-173.

<sup>13</sup> Vgl. die Berichterstattung in *Birmingham Daily Post* (29. November 1864): 5.

<sup>14</sup> Michel Vaucaire, *Paul Du Chaillu*, übers. Emily Pepper Watts (New York: Harper, 1930) 135.

schnell von einem weiteren ausufernden Streit begleitet, einem Streit um die Glaubwürdigkeit des Autodidakten und Abenteurers Du Chaillu, der so gar nicht in das *establishment* der Britischen Forschungslandschaft passte. Auch dieser Streit wurde in den Seiten der Tages- und Monatspresse öffentlich ausgetragen, und es fehlte nicht an persönlichen Beleidigungen und Diffamierungen. Bei einem direkten Aufeinandertreffen Du Chaillus mit seinen Kritikern kam es sogar zu einem Handgemenge: Du Chaillu spuckte einen Kontrahenten ins Gesicht und forderte ihn zum Duell – eine Ungeheuerlichkeit in der Welt der *gentleman scientists*.<sup>15</sup>

Doch auch dieser Streit befeuerte nur das öffentliche Interesse an Du Chaillus Buch und an Menschenaffen im Allgemeinen, sodass sich 1861 eine Gemengelage gebildet hatte, die zu einer wahren Affen-Manie führte: Darwins Evolutionstheorie war Ende November 1859 erschienen; kurz darauf eskalierte der hirnpfysiologische Streit zwischen Owen und Huxley und im darauffolgenden Jahr kam Du Chaillu nach England. Spätestens dann waren Affen gewissermaßen ‚in aller Munde‘, was die Reduktion von Darwins Theorie auf die nicht einmal enthaltene Frage der menschlichen Abstammung vom Affen sicher beförderte. Diese Gemengelage entfachte insbesondere eine Gorilla-Begeisterung. Als Du Chaillu beispielsweise im Juli 1861 ein besonders großes Exemplar an die Royal Geographical Society übergab, berichtete die *Daily News*, die Räume seien während der Öffnungszeiten völlig überfüllt gewesen.<sup>16</sup>

Die Gorilla-Manie der frühen 1860er Jahre lässt sich sehr gut in den Zeitungen und Zeitschriften – dem Massenmedium der Zeit – dokumentieren: In den 48 Titeln der Datenbank „Nineteenth Century British Library Newspapers“ springt die Anzahl von Artikeln, die den Begriff „Gorilla“ enthalten, von niedrigen zweistelligen Werten in den Jahren 1859 und 1860 auf 550 Artikel im Jahr 1861 und 650 im folgenden Jahr. Danach fallen die Werte wieder deutlich ab – ein Anzeichen dafür, dass sich die Hysterie gelegt hat. Interessant ist dabei auch die Art der Artikel. Die Datenbank unterscheidet u. a. zwischen den Kategorien ‚Nachrichten‘ und ‚Werbung‘ – wobei letztere auch Veranstaltungshinweise enthält – und eine Betrachtung der Zuordnung von Gorilla-Artikeln in diese Kategorien

<sup>15</sup> Vgl. „Fracas between M. Du Chaillu and Mr. Mallone“, *The Daily News* (3. Juli 1861): 3.

<sup>16</sup> Vgl. „The King of the Gorillas“, *The Daily News* (6. Juli 1861): 4.



THE LION OF THE SEASON.  
ALANCOCK FURBER. "MR. G-G-G-O-O-O-BILLA!"

"The Lion of the Season": *Punch*  
(25. Mai 1861), S. 211

zeigt deutlich, dass Gorillas 1861 ein heißes Eisen der Nachrichtenredaktionen waren, dass danach aber die Artikel der Kategorie *advertising* überwiegen: ein klares Indiz für die einsetzende Vermarktung des Themas in populärwissenschaftlichen Publikationen, Ausstellungen oder Bühnenstücken – Gorillas tauchten überall auf. Der Gorilla wurde zum ‚Stadtgespräch‘<sup>17</sup> und war, nicht nur in der Wahrnehmung des Satiremagazins *Punch*, das Ereignis der Saison, der ‚Lion of the Season‘.<sup>18</sup> Der Gorilla in der abgedruckten Karikatur aus *Punch* hat übrigens auch gewisse Ähnlichkeiten mit Paul Du Chaillu, der eher klein und dunkel war.

*Punch* liefert auch einen ironischen Beleg dafür, dass die „Mensch-Affen-Frage“ als Überbegriff wahrgenommen wurde, unter dem sich die verschiedenen Debatten und Ereignisse subsumieren ließen. In dem Gedicht „Monkeyana“ fragt ein Gorilla:

Am I satyr or man?  
Pray tell me who can  
And settle my place in the scale.  
A man in ape's shape,  
An anthropoid ape,  
Or a monkey deprived of his tail.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ein Artikel im *Morning Chronicle* bezeichnet den Gorilla als „talk of the town“. Vgl. „London“, *The Morning Chronicle* (30. Mai 1861): 4.

<sup>18</sup> „The Lion of the Season“, *Punch* (25. Mai 1861): 211.

<sup>19</sup> „Monkeyana“, *Punch* (18. Mai 1861): 206.

Der Affe möchte seinen Platz im zoologischen System verifiziert bekommen, innerhalb eines Systems, das gemeinhin als hierarchische Ordnung der göttlichen Schöpfung verstanden wurde, in dem der Mensch die eindeutige und unangefochtene Spitzenstellung irdischen Lebens einnimmt. In den folgenden 12 Strophen des Gedichts fasst der Gorilla die vorangegangenen Debatten kurz zusammen und benennt dabei explizit Darwin, den Streit zwischen Owen und Huxley und Du Chaillu, dessen Buch am vorausgegangenen Samstag erschienen war.

## 2. Gorillas in der Viktorianischen Kinderliteratur

Wenn wir uns nun den Spuren der Gorilla-Begeisterung und Darwins ‚Affentheorie‘ in Kinder- und Jugendzeitschriften zuwenden, so möchte ich von Du Chaillu's *Explorations and Adventures* ausgehen, auch wenn dieser Text nicht speziell für Kinder geschrieben wurde. Das Buch ist eine interessante Mischung anthropologischer, geologischer und biologischer Beobachtungen, und als spannender Reisebericht mit Überschneidungen zum Abenteuerroman geschrieben – eine Mischung, die den Text für ein breites Publikum und mithin auch für jugendliche Leser interessant machte. Allerdings stand der hohe Preis einer großen Verbreitung in dieser potenziellen Leserschaft eindeutig entgegen. Doch bereits wenige Wochen nach dessen Erscheinen druckte *The Boy's Own Magazine* einen Auszug aus *Explorations and Adventures*, der auch Du Chaillu's Beschreibung vom ersten Zusammentreffen mit einem Gorilla enthält. Der Abenteurer schreibt hier:

He had gone through the jungle on his all-fours, but when he saw our party he erected himself, and looked us boldly in the face. [...] And now truly he reminded me of nothing but some hellish dream creature – a being of that hideous order, half-man, half-beast, which we find pictured by old artists in some representations of the infernal regions. [...] With a groan which had something terribly human in it, and yet was full of brutishness, he fell forward on his face. (*E&A* 70)<sup>20</sup>

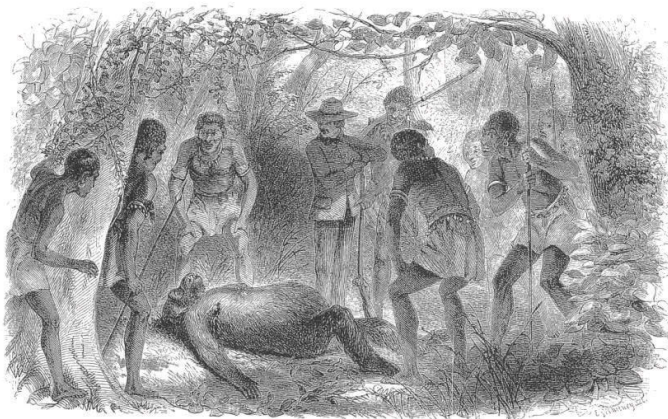
An dieser Passage ist vor allem die mehrdeutige Darstellung des Affen interessant, und das unterschwellige Unbehagen, das diese Unklarheit

<sup>20</sup> Zitate aus Paul Du Chaillu, *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* (Amsterdam: Time-Life Books, 1987 [1861]) werden im Fließtext mit *E&A* angegeben. Das angeführte Zitat wurde nachgedruckt in „Mr Du Chaillu's Explorations in Africa“, *The Boy's Own Magazine* (1. Juni 1861): 251-252, 251.

auszulösen scheint. Du Chaillu erscheint der Gorilla als monströses Fabelwesen, einem Albtraum entstieg, das zur Hälfte Mensch, zur Hälfte Tier zu sein scheint. Nicht nur das Aussehen, auch die Sterbenslaute erinnern sowohl an einen Mensch als auch an ein Tier – wobei die Wendung „terribly human“ hier vor allem für das Erschrecken über die eigene Tat und deren Nähe zu Mord steht. An einer anderen Stelle, die in der Zeitschrift nicht abgedruckt ist, wird Du Chaillu noch deutlicher:

[T]here is enough likeness to humanity in this beast to make a dead one an awful sight [...]. It was as though I had killed some monstrous creation, which yet had something of humanity in it. Well as I know that this was an error, I could not help the feeling. (*E&A* 434)

Der tote Gorilla wird zum ‚awful sight‘ – zu einem Anblick, der schrecklich und abstoßend, aber zugleich auch im Tiefsten bewegend und furchteinflößend ist. Diese Reaktion ruft er hervor, da er trotz seiner Monstrosität doch erschreckend menschlich ist. Dabei ist interessant, dass Du Chaillu diese Einschätzung bewusst als ‚Fehler‘ zurückweist – doch seine Gefühle gehorchen diesem vermeintlichen Wissen nicht. Die Nähe von Mensch und Tier wird rational verleugnet und gleichzeitig emotional bestätigt. Auch die „Death of the Gorilla“ betitelte Illustration aus



DEATH OF THE GORILLA.

„Death of the Gorilla“: Paul Du Chaillu, *Explorations and Adventures in Equatorial Africa* (London: Murray, 1861), o. S., gegenüber S. 434

Du Chaillus Buch unterstreicht die Menschlichkeit des Gorillas: die Haltung des Affen mit dem leicht angewinkelten Bein erinnert stark an einen schlafenden Menschen (*E&A* 434).

Du Chaillus Buch ist jedoch nicht nur ein wichtiger Ausgangspunkt, weil es – zumindest in Auszügen – auch von Jugendlichen gelesen wurde. Vielmehr diente es einer Reihe von Jugenderzählungen als inspirierende Vorlage – oder direkte Quelle. Vier Beispiele dieser Verwertung möchte ich kurz vorstellen.

Das erste Beispiel erschien bereits 1861, also im gleichen Jahr wie Du Chaillus *Explorations and Adventures*. Der Erfolg dieses Buches hatte den Verleger Nelson auf die Idee gebracht, ein Kinderbuch zum Thema Gorilla in Auftrag zu geben. Er fragte Robert Michael Ballantyne, der zu dieser Zeit bereits einen Namen als Autor von Abenteuergeschichten für jugendliche Leser hatte – sein heute noch berühmtestes Buch, *The Coral Island*, war 1857 erschienen. Ballantyne wurden 80 Pfund für den Fall versprochen, dass das Buch noch für das Weihnachtsgeschäft fertig werde – dem Autor blieben also weniger als sechs Monate!<sup>21</sup> Ballantyne nahm das Angebot an und konnte *The Gorilla Hunters* tatsächlich rechtzeitig fertig stellen. Allerdings stützte er sich dafür zum Teil doch sehr deutlich auf die Vorlage – insbesondere für die Szenen, die Gorillas enthalten. Dabei ist auffällig, dass Ballantyne die ohnehin bereits unterhaltsam geschriebene Vorlage weiter in den Bereich des Aufregend-Sensationellen verschiebt. Ein kurzer Vergleich der Szene, in der die jeweiligen Protagonisten ihren ersten Gorilla sehen, soll dies verdeutlichen. Bei Du Chaillu heißt es:

He stood about a dozen yards from us, and was a sight I think I shall never forget. Nearly six feet high [...] with immense body, huge chest, and great muscular arms, with fiercely-glaring large deep gray eyes, and a hellish expression of face, which seemed to me like some nightmare vision, – thus stood before us this king of the African forest. (*E&A* 70)

Zu Beginn dieser Passage ist Du Chaillus Darstellung noch relativ objektiv, wenn auch ungenaue Begriffe wie „immense“, „huge“ und „great“ kaum als wissenschaftlich-exakte Beschreibung gelten können. Doch

<sup>21</sup> Vgl. Eric Quayle, *Ballantyne the Brave: A Victorian Writer and His Family* (London: Hart-Davis, 1967) 146.



„fiercly-glaring“ (wild-durchdringlich) und „hellish“ sind rein subjektive Zuschreibungen, die das Gefühl von Ehrfurcht und Angst unterstreichen sollen. Die Beschreibung von Ballantynes ich-Erzähler Ralph – den meisten Lesern bereits aus *The Coral Island* bekannt – ähnelt der von Du Chaillu, geht jedoch weit über diese hinaus, was die sensationsheischende Art der Darstellung angeht:

Of all the hideous creatures I had ever seen or heard of, none came up in the least degree to this. Apart altogether from its gigantic size, this monster was calculated to strike terror into the hearts of beholders simply by the expression of its visage, which was quite satanic. [...] It seemed as if I were gazing on one of those hideous creatures one beholds when oppressed with nightmare. (GH 136)<sup>22</sup>

Bei Ballantyne wird der Affe von Anfang an dämonisiert: er sei ein abscheuliches Geschöpf, riesenhaft, ein Monster, das alleine durch sein satanisches Antlitz Angst und Schrecken verbreite. Beide Autoren verwenden das Motiv des Albtraums, doch Ballantyne unterstreicht dessen bängstigende, bedrückende Wirkung. Diese Verschiebung der Darstellungsweise ließe sich an vielen weiteren Beispielen zeigen: während Du Chaillu zwischen eher objektiven Beschreibungen und einer subjektiv-emotionalen Bewertung wechselt, betont Ballantyne die bängstigende Monstrosität der wilden Tiere.

Dabei ist jedoch ebenfalls auffällig, dass der Erzähler Ralph Du Chaillu unterschwelliges Unbehagen angesichts der Menschlichkeit des Menschenaffen übernimmt. Über einen toten Gorilla berichtet Ralph: „I shuddered as I looked upon it, for there was something terribly human-like about it, despite the brutishness of its aspect“ (GH 137). Der Satz ist fast wörtlich von Du Chaillu übernommen, und auch in der emotionalen Bewertung folgt Ralph dem Abenteurer. Über das Schießen eines Gorillas sagt Ralph, er habe sich dabei ‚wie der Komplize eines Mörders‘ gefühlt, und an anderer Stelle verhindert er die ‚Ermordung‘ eines weiblichen Gorillas mit Säugling, die auf eine sehr menschliche Art dargestellt werden:

It was a female gorilla, with a baby gorilla in her arms. Fierce and hairy though she was, there was a certain air of tenderness about this mother, as she stroked and

<sup>22</sup> Zitate aus Robert Michael Ballantyne, *The Gorilla Hunters* (London: Blackie, o.J. [1861]) werden im Fließtext mit „GH“ angegeben.

pawed her little one, that went straight to my heart, and caused me almost involuntarily to raise my arm and strike up the muzzle of Makarooroo's gun, at the moment he pulled the trigger. (GH 143)

Der schwarze Gehilfe kann Ralphs Entrüstung nicht verstehen, und auch seine weißen Gefährten machen sich über seine Weichheit lustig. Auch im Vergleich mit den zahlreichen anderen Jagdszenen des Romans ist die Passage eigenartig, denn der Blutzoll der drei weißen Jäger in Afrika ist enorm und wird kaum hinterfragt. Umso interessanter ist es, dass auch in einem solch ‚blutrünstigen‘ Roman die Nähe von Mensch und Menschenaffe als Subtext bestehen bleibt und beim Erzähler ein permanentes schlechtes Gewissen generiert.

Auch in einer weiteren Abenteuererzählung – dem zweiten Beispiel – wird das Schießen eines Gorillas gewissermaßen als Mord dargestellt, in „Through the Dark Country; or, the Adventures of Frank Berresford“. Diese Erzählung erschien zwischen August und November 1889 anonym in der Zeitschrift *Boys of England*. Nachdem die Helden der Erzählung ihren ersten Gorilla geschossen haben, entwickelt sich der folgende Dialog:

“I feel almost like a murderer,” Frank said; “it is so like a man. From this day and for evermore, I believe in Darwin's theory: we are descended doubtless from gorillas.”

“Doubtless,” Dick assented. “I feel ashamed of myself for being so like a brute.”

“Shall Sambo cut it up?” the black asked, dancing about in great joy. [...] “Part ob gorilla berry good eat.”

“But,” Frank said, “I should feel like a cannibal. No, let it lie there. [...]”<sup>23</sup>

Wie schon in *The Gorilla Hunters*, so wird auch hier eine sehr nahe Verwandtschaft von Gorilla und Menschen als bedrückende Möglichkeit dargestellt, die auch abgebrühten Jägern Unbehagen bereitet. Allerdings wird die postulierte Nähe von Mensch und Menschenaffe in beiden Texten auch der Lächerlichkeit preisgegeben. Franks angebliche Abscheu vor dem kannibalistischen Verzehr eines Gorillas wirkt in der Situation über-

<sup>23</sup> „Through the Dark Country; or, the Adventures of Frank Berresford“, *Boys of England: A Journal of Sport, Travel, Fun and Instruction for the Youths of All Nations* (27. September 1889): 196.

trieben und seine 'Konversion' zum Darwinismus ist kaum ernst zu nehmen. Zum einen, da die Aussage, der Mensch stamme vom Gorilla ab, eine krasse Verzerrung von Darwins Theorien bedeutet, zum anderen, da Dicks Zustimmung und das folgende Eingeständnis der eigenen ‚Bestialität‘ in der Situation nur als Witz zu verstehen sind. Auch in Ballantynes *Gorilla Hunters* wird die nahe Verwandtschaft von Gorillas und Menschen lächerlich gemacht – insbesondere, indem eine Identität von Gorilla und Mensch behauptet wird. Peterkin bezeichnet Jack im ganzen Roman immer wieder als Gorilla und führt auch einen (auf Wortspielen beruhenden) ‚Beweis‘ für die Richtigkeit dieser Bezeichnung. Die Identität von Menschenaffe und Mensch ist natürlich eine Übertreibung, die das Verwandtschaftsverhältnis lächerlich macht. So ist es auch wenig verwunderlich, dass sich diese Strategie – insbesondere nach dem Erscheinen von *The Descent of Man*, 1871 – in einer ganzen Reihe von anti-darwinistischen Karikaturen findet, die Darwin als Affen darstellen.

Das dritte Beispiel, das ich hier vorstellen möchte, hat insgesamt farcenhafte Züge. Insbesondere das Verhältnis von Mensch und Menschenaffe wird auf eine Weise dargestellt, die wohl nur die aller-gutgläubigsten Leser noch ernst nehmen dürften – und das, obwohl an mehreren Stellen explizit auf Du Chaillu als Quelle verwiesen wird. Die Rede ist von Thomas Millers Abenteuererzählung „The Gaboon; or: Adventures in Gorillaland“, die von Januar bis Oktober 1868 in *Routledge's Magazine for Boys* erschien. In dieser Erzählung ist einer der Protagonisten, wie er sagt, „halb überzeugt“, dass die Gorillas „die Brüder“ der Menschen seien und die Tiere werden durchgehend als quasi-menschlich beschrieben. Beispielsweise fragt sich der Kapitän des Schiffes, mit dem die Helden nach Afrika reisen, wie er einen gefangenen Gorilla behandeln soll:

[F]or there is no knowing what he is until some of these learned gentlemen have decided how to classify him. If he's an aborigine, I should like him to be treated as a Christian. [...] I suppose we must rig him out in a sailor's outfit, for it would hardly do to mast-head him, when in port, without having some kind of a decent suit thrown over him.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Thomas Miller, „The Gaboon; or: Adventures in Gorillaland“, *Routledge's Magazine for Boys* (Februar 1868): 76.

Als ‚Eingeborener‘ müsste der Gorilla auf einem guten englischen Schiff adäquat gekleidet sein – und so ist es nur folgerichtig, dass der Affe später angezogen wird und so die schwarzen ‚Kannibalen‘ tief beeindruckt. An anderer Stelle wird berichtet, die Gorillas hätten eine eigene Sprache und Kratzspuren auf einem Felsen werden als uralte Gorilla-Schrift interpretiert.

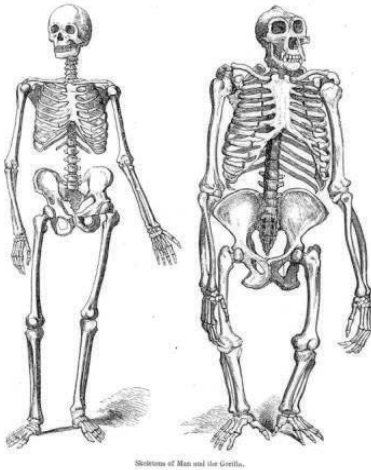
Alle drei Erzählungen spielen also offen mit der Idee, Menschen und Menschenaffen seien sehr nahe verwandt und greifen somit die zeitgenössische Debatte um das Entstehen der Arten und um klare Hierarchien in ‚Gottes Schöpfung‘ auf. Insbesondere auf Darwin wird in diesem Zusammenhang auch immer wieder explizit verwiesen. Gleichzeitig machen sich jedoch alle drei Texte auch über die Idee einer nahen Verwandtschaft lustig, indem sie diese zur Identität von Mensch und Affe übersteigern.

Das vierte Beispiel schließlich ist keine Abenteuererzählung, sondern ein nicht-fiktionaler Artikel, „A word about the Gorilla“, der im Februar 1862 in *Every Boy's Magazine* erschien. Knapp ein Jahr nach der Publikation von Du Chaillus Buch beginnt der Artikel mit einem Hinweis auf die Popularität des Themas. Ziel des Artikels sei es, in einfachen Worten eine kurze Darstellung des einzigartigen und furchteinflößenden Tieres zu liefern. Auf 10 Seiten werden sodann Informationen zum Gorilla aus verschiedenen Quellen zusammengetragen. Dabei wird auch der gleiche Abschnitt aus *Explorations and Adventures* abgedruckt, der schon in *The Boy's Own Magazine* erschienen war und der den Satz über den beinaehmenschlichen Todesschrei enthält. Allerdings distanziert sich der Autor sehr klar von der Idee einer möglichen Verwandtschaft:

And now, as our readers probably imagine that man and the gorilla are similar in many respects, let us proceed to show what a vast difference there is in reality between them.<sup>25</sup>

Das ‚zeigen‘ ist hier durchaus wörtlich gemeint, denn der Artikel ist mit einer für sich sprechenden Abbildung aus Du Chaillus Buch illustriert (*E&A* 370, siehe nächste Seite). Allerdings erschien es dem Autor offensichtlich erforderlich, den großen Unterschied durch einen tendenziösen Kommentar noch zu verdeutlichen:

<sup>25</sup> „A Word About the Gorilla“, *Every Boy's Magazine* (Februar 1862): 54-63, 62.



*"Skeletons of Man and the Gorilla": Paul Du Chaillu, Explorations and Adventures in Equatorial Africa (London: Murray, 1861), S. 370*

In order to make this more apparent, we have introduced a drawing of the two skeletons placed side by side. What grace and dignity there is in the one compared with the awkward slouching position of the other.<sup>26</sup>

Den Skeletten ‚Anmut und Würde‘ auf der einen, ‚unbeholfen linkisches Kauern‘ auf der anderen Seite zuzuschreiben, unterstreicht den viel beschworenen Abgrund, der zwischen Tieren und Menschen liege. Dies wird auch durch eine weitere Illustration unter-

strichen, die einen Gorilla auf allen Vieren zeigt und wenig Ähnlichkeit zu einem Menschen erkennen lässt. Dies wird umso deutlicher, wenn wir diese Illustration mit der Titelillustration aus Du Chaillus Buch vergleichen. Hier nimmt der Affe eine sehr menschliche Haltung an, und auch die Bildgestaltung weist in diese Richtung. So bedeckt der heruntergezogene Ast züchtig die sonst entblößten Geschlechtsteile des Tieres. Der Zeitschriftenartikel endet schließlich mit einigen Literaturhinweisen; und es nimmt wenig Wunder, dass diese die jugendlichen Leser zu den Werken Richard Owens und Waterhouse Hawkins führen – beide waren erklärte Gegner von Darwins Theoriegebäude.

Alle vier Beispiele verweisen entweder explizit auf Du Chaillu, oder sie verwenden die gleiche Bildlichkeit in der Beschreibung von Gorillas, die diese verstörend menschlich erscheinen lässt. Allerdings distanzieren sich alle vier Texte auch mehr oder weniger deutlich von der Idee der nahen Verwandtschaft oder gemeinsamer Vorfahren. In diesem Sinn sind die vier Texte typisch für die allermeisten Verweise auf Darwin oder des-

<sup>26</sup> „A Word About the Gorilla“ 62.

sen Theorie, die sich in den Jugendzeitschriften des späteren neunzehnten Jahrhunderts finden lassen. In der Regel wird die Verwandtschaft von Mensch und Menschenaffe als Witz dargestellt, der Lächerlichkeit preisgegeben oder offen als falsch, unsinnig oder gotteslästerlich angeprangert. Dies zeigt sich insbesondere nach dem Erscheinen von *The Descent of Man* im Jahre 1871.

Einige wenige Beispiele sollen zur Illustration genügen: So erschien im *Sunday School Hive* 1873 die folgende Klarstellung:

God made man in his own image. The monkeys are God's creatures, but we are God's children. We are made to know God and love God, and love that which is holy, and to do that which is right.<sup>27</sup>

Doch trotz solcher Beteuerungen der orthodoxen christlichen Lehre hat das Thema die jugendlichen Leser offenbar weiter beschäftigt. Ein Indiz hierfür sind die Leserbriefe, die sich mit Fragen an die Herausgeber einer Zeitschrift wenden. So wurden in den 1880er Jahren zwei offenbar recht ähnliche Fragen an das *Girl's Own Paper* gerichtet. In der ersten Antwort, 1881, wird die Evolutionstheorie als ‚nicht notwendigerweise atheistisch, aber absoluter Unsinn‘ bezeichnet;<sup>28</sup> im Jahre 1885 ist die Replik noch anti-darwinistischer:

The notion of evolution, as, for example, that man, who "God made in His own image," merely owed his origin to some low order of animal life, and developed into a being with a responsible soul through a monkey, is, of course, an infidel idea. No one accepting the Divine inspiration of the Holy Scriptures could admit such a dogma.<sup>29</sup>

Die kurze Antwort besteht auf der wörtlichen Wahrheit der biblischen Schöpfungsgeschichte und somit auf der direkten göttlichen Intervention in der Erschaffung der Menschen. Indem die Evolutionstheorie als ‚Idee eines Ungläubigen‘ bezeichnet wird, stellt der Antwortgeber sie außerhalb jeder Diskussionswürdigkeit.

<sup>27</sup> „Orang-Outang“, *Sunday School Hive* (1. Januar 1873): 3.

<sup>28</sup> „Aswers to Correspondents“ („Darwin“), *The Girl's Own Paper* (9. Juli 1881): 654.

<sup>29</sup> „Answer to Correspondents“ („Beatrice“), *The Girl's Own Paper* (4. April 1885): 431.

### 3. *Gorillas und Rassismus*

Diese offene Ablehnung einer möglichen Verbindung zwischen Mensch und Affe ist jedoch nur ein Teil der Geschichte. Wie wir bereits gesehen haben, senden die Abenteuererzählungen widersprüchliche Signale: auf der einen Seite werden die Gorillas – insbesondere tote Gorillas – als sehr menschenähnlich dargestellt, auf der anderen Seite wird die Ähnlichkeit zur Identität übertrieben und damit lächerlich gemacht. Allerdings vertreten alle vier untersuchten Texte eine Art von ‚Evolutionstheorie‘, die mit Darwins Thesen zumindest nicht inkompatibel ist und die im 19. Jahrhundert ausgesprochen weit verbreitet war: Es ist dies die Vorstellung, dass die Menschheit in mehrere eigenständige Rassen aufzuteilen sei, und dass es darunter ‚höhere‘ und ‚niedrigere‘ Rassen gebe.

Darwin selbst zeigte sich auf seiner Reise mit der HMS *Beagle* erschüttert über den Unterschied verschiedener ‚Menschenrassen‘; er spricht von „savage and civilized man“. <sup>30</sup> In der Vorstellung der Zeit ließ sich dieser Unterschied zwischen verschiedenen Menschenrassen vermeintlich auch wissenschaftlich belegen. Beispielsweise führt Huxley in *Man's Place in Nature* aus: „the difference in the volume of the cranial cavity of different races of mankind is far greater, absolutely, than between the lowest Man and the highest Ape.“ <sup>31</sup> Indem dann Hirnvolumen mit Intelligenz gleichgesetzt wird, lässt sich aus dieser Beobachtung rassistisches Denken und die Unterdrückung bzw. Ausbeutung der vermeintlich minderwertigen Rassen begründen. Gleichzeitig suggeriert Huxleys Ausführung ein Kontinuum vom Mensch zum Affen, in dem die ‚niedrigsten Menschen‘ den ‚höchsten Affen‘ sehr nahe stehen – näher jedenfalls, als die Affen den ‚höheren Menschen‘ sind. Diese Vorstellung von unterschiedlich intelligenten Menschenrassen haben wir schon in Owens Arbeit „The Gorilla and the Negro“ gesehen, und sie liegt zum Beispiel auch Josiah Nott und George Gliddons *Types of Mankind* zugrunde, das 1854 in den USA erschienen war, und ebenfalls die Schwarzen gewissermaßen als Bindeglied zwischen Mensch und Tier darstellt. <sup>32</sup>

<sup>30</sup> Charles Darwin, *The Voyage of the Beagle* (London: Dent, 1965 [1839]) 195.

<sup>31</sup> Huxley, *Man's Place* 80.

<sup>32</sup> Vgl. Josiah Nott und George Gliddon, *Types of Mankind* (Philadelphia: Lippincott, 1855).



„Monkeyana“: *Punch*  
(18. Mai 1861), S. 206

Mit dieser rassistischen These lassen sich Kolonialismus und Sklaverei begründen, und sie schwingt in der ‚Affenfrage‘ eindeutig mit. Auch das oben bereits zitierte Gedicht „Monkeyana“ aus der Satirezeitschrift *Punch* steht in diesem Zusammenhang: Die zugehörige Illustration<sup>33</sup> zeigt den Gorilla mit einer Tafel, deren Aufschrift, „Am I a Man and a Brother?“, eine eindeutige Anspielung auf eine berühmte Losung der Anti-Sklaverei-Bewegung, „Am I Not a Man and a Brother?“, darstellt. Wenn schon die Schwarzen zu den Menschen zu rechnen seien, dann wäre die

Einbeziehung der Menschenaffen nur der nächste logische Schritt, so die unausgesprochene Botschaft.<sup>34</sup>

Angesichts der weiten Verbreitung dieses rassistischen Gedankenguts ist es wenig verwunderlich, dass alle drei angesprochenen Abenteuererzählungen Schwarze als den Europäern moralisch, kulturell und intellektuell weit unterlegen darstellen. Der kurze Dialog, den ich oben aus „Through the Dark Country“ zitiert habe (siehe Fußnote 23), zeigt dies deutlich:

“Shall Sambo cut it up?” the black asked, dancing about in great joy. [...] “Part ob gorilla berry good eat.”

Der schwarze Sambo – der Name ist spätestens seit Thackerays *Vanity Fair* prototypisch für Schwarze – wird als kindisch und übermäßig emo-

<sup>33</sup> „Monkeyana“, *Punch* (18. Mai 1861): 206.

<sup>34</sup> Im Rahmen der Darwin-Diskussion besitzt die Karrikatur noch eine weitere Dimension: Die rhetorische Frage des Schwarzen wurde durch ein Medaillon berühmt, das von Josiah Wedgwood hergestellt wurde – Darwins Großvater mütterlicherseits.



tional dargestellt, wobei das ungrammatikalische und falsch ausgesprochene Englisch seine intellektuelle Minderwertigkeit markiert. Ähnliche Passagen finden sich zuhauf, sowohl in „Through the Dark Country“ als auch in *The Gorilla Hunters*, „The Gaboon“ oder einer großen Anzahl weiterer Abenteuerromane. Während die Verbindung von Mensch und Affe in diesen Texten also einerseits als lächerlich dargestellt wird, suggerieren sie doch, dass die Schwarzen als eine Art Bindeglied zwischen Mensch und Tier angesehen werden können.

#### 4. *Schluss*

Darwin hat *On the Origin of Species* zu einer Zeit geschrieben, als die anatomische Nähe von Mensch und Menschenaffe in Fachkreisen bereits heiß diskutiert wurde. Etwas über ein Jahr nach dem Erscheinen des Buches kam Paul Du Chaillu nach England und entfachte eine Gorilla-Begeisterung, die manische Züge annahm. Diese Gemengelage ermöglichte es, dass Darwins umfangreiches Theoriegebäude in der populären Presse zur ‚Affentheorie‘ der menschlichen Abstammung verkürzt werden konnte. In dieser Form hinterlässt Darwin auch in der Kinder- und Jugendliteratur im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts seine Spuren – insbesondere in den zahlreichen Zeitschriften für junge Leser. Allerdings wird die ‚Affentheorie‘ praktisch immer explizit abgelehnt oder zumindest lächerlich gemacht.

Gleichzeitig zeigt sich jedoch sowohl in Paul Du Chaillus *Explorations and Adventures* als auch in den von ihm inspirierten Abenteuerromanen eine ambivalente Darstellung der ‚Affenfrage‘: Insbesondere im Tod werden Gorillas als verstörend menschlich beschrieben – doch gleichzeitig wird die Idee einer nahen Verwandtschaft durch das unhaltbare Postulat von Mensch-Affen-Identität untergraben. Doch die Idee der Verwandtschaft übt offensichtlich eine uneingestandene Faszination auf die Autoren aus, sodass sie als Subtext in den Romanen bestehen bleibt. Hinzu kommt, dass die rassistische Darstellung nichteuropäischer Charaktere sich auf eine Rassentheorie beruft, die eine Hierarchie menschlicher Rassen postuliert und somit eine nahe Verwandtschaft von bestimmten Menschen zu den Affen als wahrscheinlich darstellt. Auf diese Weise abgemildert konnte die Ungeheuerlichkeit der nahen Verwandtschaft von

Mensch und Tier auch einem jugendlichen Publikum zugemutet werden, bildet diese Vorstellung doch die Grundlage des wachsenden Empire.

### Literaturverzeichnis

- „A Word About the Gorilla“. *Every Boy's Magazine* (Februar 1862): 54-63.
- „Answers to Correspondents“ („Beatrice“). *The Girl's Own Paper* (4. April 1885): 431.
- „Answers to Correspondents“ („Darwin“). *The Girl's Own Paper* (9. Juli 1881): 654.
- Ballantyne, Robert Michael. *The Gorilla Hunters*. [1861]. London: Blackie, o.J.
- Cicero, M. Tullius. *Vom Wesen der Götter*. Hgg., Übers. & Komm. Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler, 1996.
- Darwin, Charles. *The Voyage of the Beagle*. [1839]. London: Dent, 1965.
- Du Chaillu, Paul. *Explorations and Adventures in Equatorial Africa*. London: Murray, 1861.
- Ellegård, Alvar. *Darwin and the General Reader: The Reception of Darwin's Theory of Evolution in the British Periodical Press, 1859-1872*. Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1958.
- „Fracas between M. Du Chaillu and Mr. Mallone“. *The Daily News* (3. Juli 1861): 3.
- Huxley, Thomas Henry. „Man and the Apes“. *The Athenaeum* (30. März 1861): 433-434.
- . *Man's Place in Nature*. [1863]. New York: Modern Library, 2001.
- „The King of the Gorillas“. *The Daily News* (6. Juli 1861): 4.
- Kingsley, Charles. *The Water-Babies*. [1862/63]. New York, London: Garland, 1976.
- „Learned Societies and Institutions“. *The London Review and Weekly Journal* (2. März 1861): 232-234.
- „The Lion of the Season“. *Punch* (25. Mai 1861): 211.
- „London“. *The Morning Chronicle* (30. Mai 1861): 4.
- Lovejoy, Arthur. „Monboddoo and Rousseau“. *Modern Philology* 30 (1933): 275-296.
- Miller, Thomas. „The Gaboon; or: Adventures in Gorillalana“. *Routledge's Magazine for Boys* (1. Januar 1868 bis 1. Oktober 1868).
- „Monkeyana“. *Punch* (18. Mai 1861): 206.
- „Mr Du Chaillu's Explorations in Africa“. *The Boy's Own Magazine* (1. Juni 1861): 251-252.
- „News of the Day“. *Birmingham Daily Post* (29. November 1864): 5.
- Nott, Josiah und George Gliddon. *Types of Mankind*. Philadelphia: Lippincott, 1855.
- „Ourang-Outang“. *Sunday School Hive* (1. Januar 1873): 3.
- Owen, Richard. „On the Characters, Principles of Division and Primary Groups of the Class of Mammalia“. *Journal of the Proceedings of the Linnean Society: Zoology* 2 (1858): 1-37.
- . „The Gorilla and the Negro“. *The Athenaeum* (23. März 1861): 395-396.
- Petzold, Jochen. „How like us is that ugly brute, the ape! – Darwin's ‚Ape Theory‘ and its Traces in Victorian Children's Magazines“. *Reflecting on Darwin: Victorian and Neo-Victorian Responses to Evolutionism*. Hgg. Eckart Voigts-Virchow, Barbara Schaff und Monika Pietrzak-Franger. Farnham: Ashgate. Im Druck.

Quayle, Eric. *Ballantyne the Brave: A Victorian Writer and His Family*. London: Hart-Davis, 1967.

„Through the Dark Country; or, the Adventures of Frank Berresford“. *Boys of England: A Journal of Sport, Travel, Fun and Instruction for the Youths of All Nations* (16. August 1889 bis 22. November 1889).

Vaucaire, Michel. *Paul Du Chaillu: Gorilla Hunter. Being the Extraordinary Life and Adventures of Paul Du Chaillu*. Übers. Emily Pepper Watts. New York: Harper, 1930.

Wilson, Leonard. „The Gorilla and the Question of Human Origins: The Brain Controversy“. *The Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 51 (1996): 184-207.

# Pferd und Reiter der russischen Symbolisten Akteure einer ästhetischen Apokalypse<sup>1</sup>

Elisabeth von Erdmann  
*Slavistik, Universität Bamberg*

## 1.

Die kulturelle Stimmung in Europa war vor und nach 1900 von apokalyptischen Erwartungen geprägt<sup>2</sup> und kann mit den Herausforderungen der Moderne und als Vorausahnung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts erklärt werden. Gleichzeitig reichte ihre Wirkung bis ins Herz der Künste und ihrer theoretischen Grundlagen. Der Mythos der Weltkatastrophe, des Strafgerichts, des Untergangs, geheimnisvoller Ankünfte und schließlich der vollkommenen Erneuerung der Welt bot den Dichtern und Künstlern Inspirationen, aus denen sie nicht nur ihre Themen, sondern auch die Wandlungen ihrer Ästhetik schöpfen konnten. Eine fundamentale Quelle dieses Mythos war in der *Offenbarung des Johannes* zugänglich, einem Schlüsseltext der christlichen Kultur, die in eine Krise geraten war und in den Herausforderungen der Epoche nicht mehr eine umfassende Orientierung bieten konnte<sup>3</sup>.

Der Mythos der Apokalypse befeuerte die poetologischen und künstlerischen Konzepte der russischen Symbolisten, die im *Silbernen Zeitalter* der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts und der zwei ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts eine neue Kultur mittels Entfesselung und Neuzähmung der Elementarkräfte erschaffen wollten. Sie fanden vielfache Anregung u. a. bei den Philosophen Vladimir Solov'ev (1853-1900) und Friedrich Nietzsche (1844-1900), aber auch in der international agierenden esoterischen Renaissance ihrer Zeit. Fasziniert gestalteten sie die Erwartung des Endes der Zeit als Thema, formten sie zu ästhetischen Strategien und

<sup>1</sup> Dem Text liegt mein Vortrag unter dem Titel *Apokalyptische Tiere bei den russischen Symbolisten* zugrunde (gehalten am 31.01.12 an der Universität Bamberg).

<sup>2</sup> Vgl. Hgg. Aage A. Hansen-Löve, et al., *Ankünfte an der Epochenschwelle um 1900* (München: Wilhelm Fink, 2009).

<sup>3</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf die Bibelausgabe: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung* (Freiburg: Herder, 1980). Belege erscheinen im Text mit der Abkürzung „Offb, Kapitel, Vers“

nahmen diese gleichzeitig als existentielle Haltungen ein, um ihrem Ideal der *Lebensschöpfung* (žiznetvorčestvo) gerecht zu werden. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Leben und Kunst eröffnete den Dichtern und Künstlern zuvor noch nicht erprobte Spielräume der Gestaltung von Schreiben und Wirklichkeit<sup>4</sup> und eine die Epoche der Romantik übertreffende Intensivierung der Beziehungen zwischen den Künsten, die viele Prämissen und Motive miteinander teilten<sup>5</sup>. Die unzähligen Verbindungen zwischen der Denk-, Wort- und Malkunst, zwischen der Philosophie, der symbolistischen Dichtung und symbolistischen Malerei, prägten mit ihrem Anliegen einer Neuschöpfung der Wirklichkeit die Epoche<sup>6</sup>.

Die Kommunikation mit dem Mythos der Apokalypse brachte poetische Konzepte hervor, die an der russischen Kultur und ihrem Weltempfinden eschatologischer Enderwartung anknüpften<sup>7</sup>. Die symbolistischen Dichter Russlands folgten dabei scheinbar widersprüchlichen Impulsen, die sich in vielen Variationen und Mischformen realisierten. Sie wollten eine eigenständige Welt der Kunst schaffen und Kunst und Leben miteinander verbinden. Hierfür wählten und mischten sie ihre mythologischen Prämissen, theurgisch an der Schöpfung der Welt mitzuarbeiten und sie transparent für ihren symbolischen Gehalt zu formen, oder aber sich von der Autorität des göttlichen Schöpfers abzuwenden und eine Kunstwelt zu erschaffen, die sich abgetrennt von realen und symbolischen Inhalten als Reich des selbstherrschenden Dichters verselbständigte<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Vgl. u. a. Gudrun Langer, *Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und Chlebnikov*, Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe 19 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1990); *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v ruskoj kul'ture XVIII – XX vv.*, Hg. Schamma Schahadat, *Die Welt der Slaven*, Sammelbände 3 (München: Otto Sagner, 1998).

<sup>5</sup> Zu Beispielen von Pferd und Reiter in der Bildkunst s. Bildanhang.

<sup>6</sup> Vgl. Verena Krieger, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne* (Köln: Böhlau, 2006).

<sup>7</sup> Vgl. Emanuel Sarkisyanz, *Russland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewusstsein und politischer Chiliasmus des Ostens* (Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], 1955).

<sup>8</sup> Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band I: *Diabolischer Symbolismus* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989) 7-88 *passim*; Jessica Kravets, *Das „Böse“ im russischen Symbolismus. Bal'mont, Brjusov, Sologub, Remizov, Belyj, Blok* (München: Otto Sagner, 2009).

Die Hoffnung, inmitten einer bedrohlichen und zersplitternden Welt eine Neuschöpfung der Wirklichkeit mit dem Einsatz der zwei dichotomisch aufeinander bezogenen Dichtermymen in Dichtung und Kunst zu erreichen<sup>9</sup>, prägte die apokalyptischen Konzepte, die das erwartete Ende in eine Katastrophe oder eine Parusie münden ließen. Die Dichter spielten mit beiden Möglichkeiten und wurden von der Avantgarde beerbt. Diese war beseelt von den Hoffnungen auf die Utopie des Umsturzes von Leben und Gesellschaft mittels der Kunst und erbaute die Grundlage für die herausragende Rolle von Literatur und Kunst im Sozialistischen Realismus, in dem die Schriftsteller die Rolle von *Ingenieuren der menschlichen Seele* innehatten<sup>10</sup>.

Die Verknüpfung des poetologischen mit dem apokalyptischen Paradigma erfolgte auf vielen Ebenen und band zahlreiche Motive und Bilder in seine Dynamik. Die Inszenierung der Katastrophen und verhängnisvollen Ankünfte vollzog sich innerhalb der Koordinaten der Stadt, des Pferdes, des Reiters und Herrschers, der Schlange, der Frau und vieler anderer Topoi und Symbole, die einem unheimlichen und bedrohlichen Wechsel zwischen Versteinerung und Belebung unterworfen wurden. Es war der Dichter, der über die Qualität der in seine Schöpfungen involvierten Figuren und Symbole entschied. In ein besonders schillerndes Spiel band er die Frau und ihre unablässigen Transformationen ein, die von der Sophia und Himmelskönigin zur Femme fatale, Hexe und Columbine und von der großen Hure Babylon, die auf dem Tier reitet, zur verletzten Prostituierten führten. Den Ort für das dramatische Schicksal der Motive und Symbole bildete die Stadt, die von einem Reiter auf dem Pferd erbaut, heimgesucht, beherrscht und vernichtet wurde.

Das Bild vom Pferd und seinem Reiter, das in einer Stadt erscheint, führte deshalb mitten in das Herz symbolistischer Poetik, die ihre Dynamik aus dem Welt- und Kunstempfinden einer Epoche, den Kontinuitäten russischer Kultur, dem Buch der *Offenbarung des Johannes* und anderen Schlüsseltexten gewann.

<sup>9</sup> Vgl. Krieger, *Kunst als Neuschöpfung*.

<sup>10</sup> Vgl. Frank Westermann, *Ingenieure der Seele – Schriftsteller unter Stalin* (Berlin: Ch. Links, 2003). Vgl. auch Krieger, *Kunst als Neuschöpfung*.

## 2.

Der symbolistische Dichter Valerij Brjusov (1873-1924) wollte als Initiator und Organisator des russischen Symbolismus in die Literaturgeschichte eingehen<sup>11</sup>. Er veröffentlichte in den drei Bänden *Russkie simvolisty* (1894-95) Übersetzungen französischer Gedichte und eigene Gedichte. 1903 verfasste er das lyrische Poem: *Das fahle Pferd*<sup>12</sup> mit einem Motto aus der *Offenbarung*.

Und siehe, ein fahles Pferd,  
und der darauf saß, des Name hieß Tod  
*Offb* 6,8

### I

Die Straße war – wie ein Sturm. Menschenmassen zogen vorüber, / als ob sie das unabwendbare Schicksal verfolgte. / Es jagten dahin Omnibusse, Droschken und Automobile, / der wütende Menschenstrom war unerschöpflich. / Sich drehende Aushängeschilder leuchteten mit wechselhaftem Auge / vom Himmel herab, von der schrecklichen Höhe der dreißigsten Stockwerke; / zur stolzen Hymne verschmolzen mit dem Brausen der Räder und dem Springen / die Schreie der Zeitungsverkäufer und das Knallen der Peitschen. / Ihr mitleidloses Licht vergossen angeschmiedete Monde, / Monde, von den Beherrschern der Natur geschaffen. / In

<sup>11</sup> Vgl. Nikolaj Ašukin, *Valerij Brjusov. V avtobiografickich zapisjach, pis'mach, vospominanjach sovremennikov i otzyvach kritiki* (Moskva: Izdatel'stvo Federacija, 1929); Elisabeth von Erdmann, *Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie*, in: *Scholae et Symposium. FS für Hans Rothe zum 75. Geburtstag*, Hg. Peter Thiergen (Köln: Böhlau, 2003) 1-26; dies. *Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus*, Hgg. Sebastian Kempgen et al., *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*, Die Welt der Slaven, Sammelbände 32 (München: Otto Sagner 2008) 423-435; Omry Ronen, *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature* (London: Routledge 1997); Anna Radtchik, *Emile Verhaeren und Valerij Brjusov. Zur Geschichte des Symbolismus in Russland* (Duisburg: WIKU-Verlag, 2006); Sabina Siwczyk-Lammers, *Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus*, Opera Slavica, NF 42 (Wiesbaden: Harrassowitz, 2002).

<sup>12</sup> *Kon' bled*, Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij*, Band 1: *Stichotvorenija i poëmy 1892-1909* (Moskva: Chudožestvennaja literatura 1973) 442-444. Aus dieser zwischen 1973-1975 erschienenen Werkausgabe wird im Folgenden zitiert unter der Abkürzung SS, Bandangabe, Seitenzahl. Das Poem wurde 1904 zunächst ohne Motto veröffentlicht. Es entstand aus Anlass eines Unglücks, dessen Zeuge der Autor in Paris wurde. V. Brjusov setzte die Stadt seines Gedichts nicht in Beziehung zu konkreten Städten wie Paris, London oder New-York, sondern bezeichnete sie als die „Stadt der Zukunft“, die „Weltstadt“ (город Будущего, город »Земли«), (SS 1, 636 f.).

## Pferd und Reiter der russischen Symbolisten

diesem Licht, in diesem Getöse, da waren die Seelen jung, / die Seelen der be-  
rauschten, von der Stadt trunkenen Geschöpfe.

### II

Und plötzlich – in diesem Sturm, in dieses höllische Rauschen, / in diesen in  
irdische Formen verkörperten Fieberwahn / brach ein, bohrte sich hinein ein  
fremdartiges, anders klingendes Stampfen, / das das Tosen, das Reden, das Poltern  
der Kutschen übertönte. / Es erschien an einer Biegung ein feuergesichtiger Reiter,  
/ sein Pferd flog voll Ungestüm daher und blieb stehen, mit Feuer in den Augen. /  
In der Luft zitterten noch widerhallende Stimmen, Schreie, / doch der Augenblick  
war – Zittern und die Blicke waren – Furcht! / Der Reiter hielt in Händen eine  
entfaltete lange Rolle, / die feurigen Schriftzeichen verkündeten seinen Namen:  
Tod ... / In grellen Streifen, wie von einem Gespinst aus prachtvollen Fäden, / er-  
glühte in der Höhe über der Straße plötzlich der Himmel.

### III

Und in großem Schrecken, die Gesichter verhüllend, flehten die Menschen /  
bald sinnlos: „Unglück! Gott steh uns bei!“, / bald schlugen sie sich, auf das Stra-  
ßenpflaster stürzend, im allgemeinen Haufen ... / Die Tiere verbargen in Verwir-  
rung ihre Schnauzen zwischen den Beinen. / Nur ein Weib, das hergekommen war  
zum Verkauf / seiner Schönheit, stürzte entzückt auf das Pferd zu, / küßte weinend  
die Hufe, / reckte die Arme dem feuerwehenden Tag entgegen. / Und ein Wahn-  
sinniger noch, der schrie durchdringend: / „Leute! Erkennt ihr denn nicht die Hand  
Gottes! / Es wird ein Viertel von euch umkommen – an Pest, Hungersnot und  
Schwert!“

### IV

Doch das Entzücken und der Schrecken dauerten nur einen kurzen Augen-  
blick. / Nach einem Augenblick stand in der verwirrten Menge schon niemand  
mehr; / alles war vom gewöhnlichen Licht hell überflutet. / Und niemand konnte  
im vieltönenden Sturm eine Antwort darauf geben, / ob dies eine Erscheinung von  
oben oder ein leerer Traum gewesen war. / Nur das Weib aus dem Freudenhaus  
und der Wahnsinnige / streckten fortwährend die Arme aus nach dem verschwun-  
denen Traumbild. / Doch die Menschenwogen spülten auch sie entschlossen hin-  
weg, / wie unnütze Worte aus vergessenen Zeilen. / Es jagten dahin Omnibusse,  
Droschken und Automobile, / unerschöpflich war der wütende Menschenstrom.  
(1903)<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Aus: Hg. Hannah Arnold, *Geschwind zu Pferde. Ein Ritt durch die Weltliteratur* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2011) 139-141. Übersetzung Dietrich Wörn. Russischer Text s. Textanhang.



Das Poem verwirklichte einen Zugang zum apokalyptischen Paradigma der symbolistischen Ästhetik, indem es den Stadtmythos mit der apokalyptischen Offenbarung korreliert. Das Pferd und der Reiter traten in ein konzentrisches System von Bezügen, die sich um den Kern des Mythos legten, in den der symbolistische Dichter sich und sein Dichten erhöhte. V. Brjusov wählte als Ausgang und damit als einen der Orte für die intertextuelle und mythische Vernetzung seines Poems einen Vers aus der *Offenbarung des Johannes*:

Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt der Tod; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod und durch die Tiere der Erde (Offb 6, 7).

Das Poem enthält alle Ingredienzien der symbolistischen apokalyptischen Poetik. In ihm ereignet sich am helllichten Tag eine Erscheinung aus der Apokalypse in einer Großstadt. Masse, Lärm und Geschwindigkeit stürzen die Stadt in einen besinnungslosen Taumel. In diesen „in irdischen Formen verkörperten Fieberwahn“ (в этот воплотившийся в земные формы бред) bricht ein feuergesichtiger (огнеликий) Reiter mit Flammenaugen (с огнем в глазах) auf einem fahlen Pferd ein. Er trägt eine entfaltete Rolle mit feurigen Schriftzeichen, auf der sein Name *Tod* geschrieben steht. Die Menschen sind entsetzt, eine Prostituierte begrüßt ihn als den Erwarteten und ein Wahnsinniger identifiziert ihn als den von Gott auf die Stadt losgelassenen apokalyptischen Reiter. Trubel und Lärmen der Stadt verschlingen das Ereignis, und die Menschenmassen spülen die Erinnerung daran hinweg.

### 3.

Der gebildete Leser möchte aufgrund der intertextuellen Markierungen zunächst glauben, tatsächlich einen der apokalyptischen Reiter zu erkennen. Doch wer sitzt in V. Brjusovs Gedicht wirklich auf dem Pferd? Der vierte apokalyptische Reiter sieht in der *Offenbarung* nicht so aus, wie V. Brjusov ihn beschreibt. Die Feuergesichtigkeit und das Feuer in den Augen überträgt der Dichter von einer anderen Gestalt der *Offenbarung* auf

den Reiter seines Gedichts. Es ist der „Erste und der Letzte“, „der Lebendige“, „der wie ein Mensch aussah“ und vom Seher erblickt wird, der Feuer in den Augen und ein leuchtendes Gesicht hat: „seine Augen wie Feuerflammen“ (Offb 1, 14) und „sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll flammende Sonne“ (Offb 1, 16). Die Gestalt, von der V. Brjusov die Eigenschaften übernimmt und ihren Träger in seinem Gedicht gleichzeitig als vierten apokalyptischen Reiter kennzeichnet, ist in der *Offenbarung* der Überwinder des Todes und ewig Lebende: „Ich war tot, doch nun lebe ich in Ewigkeit, und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt“ (Offb 1, 18). Mit Feuerflammen in den Augen und auf einem weißen Pferd erscheint diese Gestalt als die Parusie des Messias:

Dann sah ich den Himmel offen, und siehe, da war ein weißes Pferd, und der, der auf ihm saß, heißt : Der Treue und Wahrhaftige; gerecht richtet er und führt er Krieg. Seine Augen waren wie Feuerflammen und auf dem Haupt trug er viele Diademe. (Offb 19, 11ff.)

Durch subtile Übertragungen funktionierte V. Brjusov die Parusie des Messias zur Ankunft des vierten apokalyptischen Reiters um. Dieser landet im Poem inmitten höllischen Flüsterns und tosenden Lärms, während der Messias der *Offenbarung* vom Geräusch seiner Stimme wie von Wasserrauschen umgeben ist: „und seine Stimme war wie das Rauschen von Wassermassen“ (Offb 1, 15); „Da hörte ich etwas (...) wie das Rauschen gewaltiger Wassermassen“ (Offb 19, 6).

V. Brjusovs Reiter hält eine entfaltete, lange Rolle mit feurigen Schriftzeichen in Händen. Das, was der Seher in der Offenbarung des Johannes erblickt, ist in einer versiegelten Buchrolle verkörpert, deren Entsiegelung Sein setzt: „innen und außen beschrieben und mit sieben Siegeln versiegelt“ (Offb 5, 1). Der Höchste, der in alle Ewigkeit lebt, hält sie auf seiner rechten Hand und sitzt auf dem Thron im Himmel. Umgeben von Macht, Glanz und Anbetung nimmt er die Huldigung der vier Lebewesen entgegen:

Würdig bist du, unser Herr und Gott, Herrlichkeit zu empfangen und Ehre und Macht. Denn du bist es, der die Welt erschaffen hat, durch deinen Willen war sie und wurde sie erschaffen (Offb 4,11).

Diese Buchrolle kann in der Offenbarung von niemandem geöffnet und gelesen werden, weil keiner würdig ist, dem Ruf des gewaltigen Engels zu folgen und sie zu öffnen und zu lesen. Der Seher weint deshalb. Erst „der Spross aus der Wurzel Davids“, das „Lamm“, also der Messias, empfängt das Buch aus der Hand Gottes und die Huldigung der vier Lebewesen und vierundzwanzig Ältesten:

Würdig bist du, das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen; denn du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erworben aus allen Stämmen und Sprachen aus allen Nationen und Völkern und du hast sie für unsern Gott zu Königen und Priestern gemacht, und sie werden auf der Erde herrschen (Offb 5, 9-10).

Diese Gestalt kann die Siegel nacheinander öffnen und die Apokalypse entfesseln, die seiner Parusie, einem neuen Himmel und einer neuen Erde, der heiligen Stadt auf dem Berg, vorausgeht (vgl. Offb 6ff.).

V. Brjusovs Reiter hält die Buchrolle (свиток) bereits entfaltet in Händen, ohne sie empfangen zu haben und öffnen und lesen zu dürfen. Er hat ihre Siegel, die in der *Offenbarung* nur der Messias öffnen kann, entweder selbst erbrochen, ohne autorisiert und zu einem Priester und König gemacht worden zu sein, oder bereits geöffnet erhalten. Das, was in der *Offenbarung* gewaltige Engel und Posaunen verkünden und was der Seher aus der Hand des Engels als kleines Buch entgegennimmt und isst, um über die Welt zu weissagen (vgl. Offb 10, 8-11), trägt der Reiter des Poems offen als Flammenschrift auf einer Buchrolle. Statt sich für die Menschen zu opfern wie der Messias, bringt er ihnen den Tod. Niemand außer der Prostituierten und des Wahnsinnigen erkennt ihn. Ihn empfängt nur die im Taumel ziellos dahinstürmende Stadt. Die Apokalypse, die er entfesselt, ist eine Atmosphäre der Furcht und des Verhängnisses, die im Brausen der Stadt untergeht.

Der in Flammenschrift geschriebene Name des Reiters auf der erbrochenen Rolle ruft das Menetekel auf, das häufig als Feuerschrift überliefert wird und von einer Hand berichtet, die gegenüber dem Leuchter auf die weiß getünchte Wand schreibt, als König Belschazzar Gott auf seinem Fest lästert (vgl. Dan 5ff.). Nur Daniel als Gottes Prophet kann die Schrift deuten: „Gezählt hat Gott die Tage deiner Herrschaft und macht ihr ein Ende“ (Dan 5, 26).

Während der Inhalt des Buches mit den sieben Siegeln die Apokalypse und die Parusie des Messias und des Reiches Gottes sind, bringt der Reiter im Poem nur seinen eigenen Namen *Tod* als Inhalt der Buchrolle mit. Der Name Gottes ist hingegen in der biblischen Überlieferung ein großes Geheimnis und Tabu, weil er mit Gott identisch ist. Der richtige Messias auf dem weißen Pferd trägt deshalb auf Gewand und Hüfte einen Namen, den nur er kennt (Offb 19, 12): „Das Wort Gottes“ (Offb 19, 13) und „König der Könige und Herr der Herren“ (Offb 19, 16).

Während der Parusie des Messias auf dem weißen Pferd steht der Himmel offen: „Dann sah ich den Himmel offen“ (Offb 19, 11). In Brjusovs Gedicht verändert sich der Himmel bei der Erscheinung des Reiters auf dem fahlen Pferd dagegen in unheilkundender Weise: „In grellen Streifen, wie von einem Gespinnst aus prachtvollen Fäden, erglühete in der Höhe über der Straße plötzlich der Himmel“.

In der *Offenbarung* findet die Ankunft des Messias vor dem Thron Gottes, im Himmel und auf dem Weltkreis inmitten von Engeln und Drachen unter dem Klang der Posaunen statt und entfesselt einen gewaltigen Kampf. Sein Wort, das Schwert, das aus dem Mund des Reiters auf dem weißen Pferd kommt, tötet die Gefolgschaft des Antichristen (vgl. Offb 19, 21), wirft das Tier und seinen Propheten in den See aus brennendem Schwefel und hält Gericht über Himmel und Erde. Es vernichtet die alte Welt und errichtet das Reich Gottes. Der Seher, der als treuer Zeuge berichtet, was er sieht, fällt zu Boden und muss vom Messias und den Engeln aufgerichtet werden. In V. Brjusovs Poem braust der Reiter auf dem Pferd jedoch in die von sich selbst trunkene Stadt und erregt nur einen Augenblick lang Schrecken. In der *Offenbarung* wird die von Wein und Blut trunkene Stadt Babylon vernichtet (vgl. Offb 17ff.), während V. Brjusovs Stadt den Reiter verschluckt und zu einem Traumbild degradiert. Lediglich die Prostituierte, ein Echo der Verkörperung der Stadt Babylon als „große Hure“ auf dem „scharlachroten Tier“ (vgl. ebenda), und der Wahnsinnige, ein pathologischer Abglanz des Sehers, der die Ereignisse der Offenbarung zutreffend bewertet, erkennen ihn als den Erwarteten. Der Reiter auf dem fahlen Pferd bewirkt nichts, sondern entwirklicht sich zu einem „leeren Traum“ (сон пустой), „einem verschwundenen Traumbild“ (исчезнувшая мечта), an etwas, an das man sich nicht einmal mehr erinnert.

4.

Die poetologische Dimension des Poems ist nur mit guter Kenntnis der *Offenbarung des Johannes* und mittels Kollation beider Texte in ihrem vollen Ausmaß erfassbar. Der Leser wird, wenn er sie wahrnimmt, zum Zeugen dessen, was V. Brjusov aus der Offenbarung machte, und fühlt die Atmosphäre eines unbestimmten Verhängnisses. Der Dichter verwandelt im Poem den Messias der Apokalypse in einen Reiter auf dem fahlen Pferd, einen Bringer des Todes. Er demontiert die Heilsgeschichte und damit einen prägenden Diskurs der russischen Kultur, der mit Zar und Rechtgläubigkeit das Reich Gottes auf russischem Boden für erreichbar hält<sup>14</sup>. V. Brjusov erschuf damit ein ausdrucksvolles Bild symbolistischer Poetik, das die Dynamik einer ästhetischen Strategie des Symbolismus entfaltetete und zur Darstellung brachte. In diesem Bild bemächtigt sich der Dichter der Position des Messias und entsiegelt eigenmächtig die Buchrolle mit dem Wort Gottes. Damit entmachtet er den Seher, ein Ideal des Dichters in der Romantik, wie es z. B. Alexander Puškin in seinem Gedicht *Poët* realisierte<sup>15</sup>, und das der theurgische Symbolismus zu seinem Konzept erhob<sup>16</sup>. Der Seher in der *Offenbarung des Johannes* wird beauftragt, die gewaltigen Ereignisse und die Neuschöpfung der Welt, deren Zeuge er wird, aufzuschreiben: „Schreib das, was du siehst, in ein Buch“ (Offb 1, 11) und „Schreib auf: Selig, wer zum Hochzeitsmahl des Lammes eingeladen ist“ (Offb 19, 9). Diese Rolle lehnte der symbolistische Dichtermythos ab, wenn er sich negativ wie in V. Brjusovs Poem realisierte. Es gibt im Poem keinen Zeugen mehr, der als Seher aufschreiben würde, was er sieht, sondern nur noch eine Gestalt, die den Sinn des Mythos zerstört und den Leser zum Zeugen dieses Vorgangs macht. Mit diesem Konzept bemächtigte sich der symbolistische Dichter in seiner Dichtung der Deutungs- und Schöpfungshoheit. Als in seine Dichtung eingegangener Akteur vermittelt er nicht mehr das Wort Gottes, das sich in der versiegelten Buchrolle befindet, die Welt verändert und alle Dinge und ihre Zerstörung in den übergreifenden Sinnzusammenhang der Heilsgeschichte als Neuschöpfung der Welt fügt. Anstatt zu sehen

<sup>14</sup> Vgl. Sarkisyanz, *Russland*.

<sup>15</sup> Vgl. Bodo Zelinsky, *Die russische Romantik* (Köln et al.: Böhlau Verlag, 1975) 13-61.

<sup>16</sup> Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band II: *Mythopoetischer Symbolismus, 1. Kosmische Symbolik* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1998) 7-65 *passim*.

und zu verkünden, nimmt er die Position des Messias ein, setzt sich selbst auf das Pferd und reitet als Bote der Zerstörung des Sinns, also in der Funktion des Tod bringenden apokalyptischen Reiters, in der Stadt ein. Er verkündet nicht das Reich Gottes, dessen Entstehung er als Seher bezeugen und an dessen Erschaffung er als theurgischer Dichter mitwirken müsste, sondern errichtet das autonome Reich des Dichters. Dieses verfügt über kein Siegel und Geheimnis mehr und sein Wort bewirkt keine Schöpfung. Vielmehr zerstört es den Sinn und den Mythos und irrealisiert sich zu einem Traum und Trugbild. Der Raum, den dieses Wort betritt, ist nicht der Himmel, die Erde, der Thron Gottes, die Engel und Drachen und die göttliche Stadt auf dem Berg, sondern die zu einem Ungeheuer gewordene Dynamik der von ihm selbst erbauten Stadt, die ihn verschlingt. Der Zeuge seiner Tat, der ihn sieht und erkennt, ist der Wahnsinnige, und die, die ihn liebt und ihm huldigt, eine Prostituierte, ein Ersatz für die Huldigung, die Himmel und Erde dem Messias darbringen. In Brjusovs Poem findet daher eine fundamentale Umwertung der Werte und eine Dekonstruktion des Mythos vom Ende der Welt und der Wiederkunft des Gottessohnes statt. Anstelle des Messias kommt der Akteur des ästhetizistischen Dichtersmythos<sup>17</sup> in Gestalt des apokalyptischen Reiters und betritt die moderne Großstadt. Das Tier der Apokalypse wird nicht besiegt, und das Reich Gottes und das neue Jerusalem kommen nicht. Nichts wird neu, und die Stadt macht nach der Ankunft des Reiters weiter wie zuvor, als sei nichts geschehen. Die Parusie wird zu einem Traum, zu einer unrealisierten Katastrophe, die vergessen wird, und zu einem Strafgericht, das nicht stattfindet. Der Tod hat den Namen Gottes, der sich in allem, was ist, ausdrückt, ersetzt. In dieser Umwandlung spielt das fahle Pferd eine konstitutive Rolle. Auf dem falschen Pferd sitzt der Falsche mit falschem Namen und reitet am falschen Ort ein. Die Apokalypse wird von einem den kulturellen Diskurs durchdringenden Mythos zur Metapher ihrer selbst degradiert. Zurück bleibt die Ahnung eines Verhängnisses, und stattgefunden hat nur eine apokalyptische Luftnummer.

V. Brjusov erreichte die Umfunktionierung der *Offenbarung* zu einem sein ästhetisches Konzept orchestrierenden Bild durch die Lösung von Bindungen an Realität, Sinn und Einheit sowie durch Irrealisierung und Entwertung. Das Ergebnis ermöglichte ein unbegrenztes Spiel mit Sinn-

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Begriff Hansen-Löve, *Diabolischer Symbolismus* 68-88.

und Bildfragmenten und barrierefreie Übergänge zwischen allen Ebenen. Quelle und Mythos der *Offenbarung* boten Gelegenheit, mit der Zerstörung ihrer Einheit und ihres Sinns ihr nun frei verfügbares Inventar für einen Mythos des Dichters und seiner Schöpferkraft einzusetzen. Dieser konnte sich als fundamentalen Gegensatz zu gültigen Grundlagen der christlichen und der russischen Kultur sowie zu bestehenden ästhetischen Konzepten inszenieren und als ästhetisches Paradigma von allen bewährten Sinnbezügen isolieren. Gerade dadurch blieb das Konzept jedoch an das gebunden, was es zerstörte, da es wie eine Blasphemie funktionierte und seine Dynamik aus dem zerstörten Paradigma gewann. V. Brjusov stellte daher ein Bild vor den Leser, das aussah wie die Apokalypse, aber keine war, sondern stattdessen den von der Heilsgeschichte geprägten Diskurs des Seienden und seines Sinns zerstörte, um sich dessen Anspruchs auf Herrschaft zu bemächtigen.

## 5.

Damit hatte eine Figur des Antichristen die poetologische Bühne betreten, die nicht mehr als mächtiger Gegenspieler innerhalb eines übergeordneten Diskurses die Heilsgeschichte bekämpfte und ihren Diskurs aufrecht erhielt, sondern die den Diskurs und Mythos selbst zerstörte. Das, was vom Antichristen übriggeblieben war, entpuppte sich als Akteur des ästhetizistischen Konzepts, dessen depotenzierte Macht auf der Sinnlosigkeit des entfesselten apokalyptischen Aufwands beruhte. Die Verbindung von Ross und Reiter rief in diesem Spiel das Tier der Apokalypse, den Antichristen, auf. Dessen Erscheinung wurde als Erinnerung, Trugbild und Traum in einen irrealen Raum gestellt. Es handelte sich um den Raum einer Dichtung, in der ein für den Dichter stehendes lyrisches Ich über eine von ihm erschaffene Welt herrschte, die sich isoliert von Realitäten und symbolischen Sinngebungen konstituierte. Der Mythos des Dichters als eines sich selbst überlassenen Selbstherrschers und die Folgen seiner Herrschaft bildeten das dominierende Thema vieler die eigene Poetik reflektierender Gedichte der Symbolisten. V. Brjusov beschrieb die daraus resultierende Isolation in einer Zwischenwelt im Gedicht *Qualvolle Gabe* (Мучительный дар) von 1895:

Die Erde ist mir fremd, der Himmel unzugänglich / Meine Träume sind für immer unmöglich / Meine Hoffnungen vor der Welt verbrecherisch / Meine Eingebungen vor dem Himmel nichtig.<sup>18</sup>

Der Dichter Fedor Sologub (1863-1927) inszenierte sich in einem Gedicht von 1896 als Gott einer geheimnisvollen Welt in vollkommener Isolation:

Ich bin der Gott einer geheimnisvollen Welt / Die ganze Welt in meinen Träumen allein / Ich schaffe mir keine Götzen / Nicht auf der Erde, nicht im Himmel. / Meine göttliche Natur / Eröffne ich niemandem / Ich bin feige wie ein Sklave und für meine Freiheit rufe ich Nacht, Ruhe und Dunkelheit.<sup>19</sup>

In ihrem ästhetizistischen (diabolischen) Konzept wollten die Symbolisten der Fesselung durch Realität, Symbole und Sinngebungen entkommen, um eine autonome Kunstwelt zu schaffen. Ihre Poetik strebte deshalb die Entrealisierung und Isolation des Seienden durch die Vernichtung seines Sinns und seiner Bindung an das größere Ganze der Realität und des Mythos an. Die Apokalypse bot das mit höchster kultureller Autorität ausgestattete Paradigma der über die Geschichte hinausreichenden Heilsgeschichte, um das Projekt der Vergottung des Dichters dramatisch und wirkungsvoll zu inszenieren und damit tief in den kulturellen Diskurs einzugreifen. Besonders die frühen Symbolisten waren von den poetischen Möglichkeiten dieses ästhetischen Konzepts fasziniert und spielten mit der Isolation von der Realität und der Zerstörung des Symbols<sup>20</sup>. Damit entkleideten sie die poetischen Bilder ihrer konkreten und symbolischen Bedeutungen. Sie setzten deren Zugehörigkeit zu einer mythischen Einheit außer Kraft und schufen für ihr lyrisches Ich eine irrealer Welt, in der es gottgleich als absoluter Herrscher und gleichzeitig als Verfluchter agieren konnte. Der autopoetischen Selbstverherrlichung des Übermenschen entsprach das über ihm hängende Damoklesschwert von Zerstörung und Strafe,

<sup>18</sup> Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text s. SS I, 101: Земля мне чужда, небеса недоступны, / Мечты навсегда, навсегда невозможны. / Мои упования пред миром преступны, / Мои вдохновения пред небом ничтожны!

<sup>19</sup> Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text s.: Fedor Sologub, *Sobranie sočinenij*, Band 7: *Lazurnye gory* (Moskva: NPK Intelvak, 2003) 448: Я - бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах, / Не сотворю себе кумира / Ни на земле, ни в небесах. / Моей божественной природы / Я не открою никому. / Тружусь, как раб, а для свободы / Зову я ночь, покой и тьму.

<sup>20</sup> Vgl. Hansen-Löve, *Diabolischer Symbolismus*; Ronen, *Fallacy*; Kravets, *Das „Böse“*.



deren Katastrophe in einem irrealen und banalen Modus eintritt. Ihre Dramatik gewannen die ästhetischen Konzepte durch die Rebellion gegen Mythen und Diskurse, die als Aufstand gegen die göttliche Weltordnung inszeniert werden konnten. Deshalb bildete das theurgische Konzept der russischen Symbolisten vom Dichter als Seher und Prophet den notwendigen Kontrapunkt, der das Spannungsfeld aufbaute, in dem die Autoren ihre Widersprüche entfalten und ihre poetischen Bilder entwerfen konnten. Auch die Dichter wie z. B. Aleksandr Blok (1880-1921) und Andrej Belyj (1880-1934), die das theurgische Konzept bevorzugten und dem Motto von Vjačeslav Ivanov (1866-1949) „A realibus ad realiora“ zumindest in den ersten Jahren folgten, realisierten zeitweise die ästhetizistische Ästhetik. Der Wechsel zwischen den beiden dichotomisch aufeinander bezogenen Konzepten, theurgisch oder ästhetizistisch zu handeln, wurde auch von den Dichtern praktiziert, die besonders ausgeprägt den ästhetizistischen Strategien folgten wie z. B. von Valerij Brjusov oder Dmitrij Merežkovskij (1865-1941). Die meisten symbolistischen Dichter realisierten beide poetologischen Konzepte zwischen der Zerstörung und Erschaffung von Symbolen, um entsprechende Welten zu schaffen, z. B. die verdammte oder die himmlische Stadt, und schließlich zum Schluss die Widersprüche der Poetik in einem endlosen Reigen von Bildern, Maskeraden und Phantasmagorien aufzulösen. Häufig entstanden Gedichte, die eine Gratwanderung zwischen theurgischem und ästhetizistischem Modell versuchten.

Die poetische Inszenierung im Spannungsfeld zwischen dem Reiter auf dem fahlen Pferd und dem Messias auf dem weißen Pferd wurde vom Dichter Vj. Ivanov grundlegend anders als von V. Brjusov gestaltet. Vj. Ivanov band sich weder an das theurgische Konzept noch wechselte er in das ästhetizistische Paradigma. Er versuchte in seinem Gedicht *Streit IX* (Спор IX) von 1907, möglicherweise unter direkter Bezugnahme auch auf *Das fahle Pferd* von V. Brjusov, eine Gratwanderung zwischen beiden Ästhetiken und eröffnete damit einen Raum unbestimmt bleibender melancholischer Schönheit und zwischen Sinn und Sinnlosigkeit schwankendem Deutungsangebot:

Letztlich war mein Geist verzückt / Aus diesem ärmlichen Jammertal ging ich  
ins Licht / Wir wandelten in smaragdgrünen Tälern umher / Und vernehmen plötz-  
lich die unerwartete Nachricht „das Pferd ist bleich“ / Hier das bleiche Pferd und  
auf dem bleichem Pferd der Sieg, / Er kam uns entgegen auf einem menschenlee-  
ren Pfad / Der Weg verneigt sich langsam vor dem wundervollen Reiter / Er war in  
blasse Gewänder gehüllt / Und sein bleiches Gesicht blitzte auf, und seine bedroh-  
liche / Schönheit entzündete unsere sprachlosen Herzen / War es ein Engel – oder  
ein holdes Weib? Mit scharlachroten Rosen / In der Hand ritt er.... und vor unsere  
Füße fiel eine Rose.... Und die Erscheinung schwebte vorüber / So fesselt der Tod  
unwiderruflich die Herzen.<sup>21</sup>

## 6.

Das Poem von V. Brjusov eröffnete mit der Gestalt des Reiters auf dem Pferd die Dimension der Apokalypse im Stadtmythos, der sich in der russischen Kultur seit dem 19. Jahrhundert besonders um die Stadt Petersburg rankte, sich aber auch auf Moskau und andere Städte übertrug. Russische Schriftsteller erschufen diesen Mythos mit zahlreichen Texten schon im 19. Jahrhundert, z. B. Fedor Dostoevskij (1821-1881), Nikolaj Gogol' (1809-1852), Aleksander Puškin (1799-1837) u. v. a.<sup>22</sup>. Die Symbolisten machten diesen Mythos zu einer wichtigen Grundlage ihrer Poetik, und formten ihn in unzähligen Gedichten und Prosatexten zu einem

<sup>21</sup> Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text: *Сноп IX* (in: *Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij*, 4 Bände (Brüssel: Foyer Oriental chrétien, 1971-1987) Band 2, 1974, 406): И в духе был восхищен я вослед / Ушедшей в свет от сей юдоли скудной. / Блуждали мы в долине изумрудной – / И слышим весть внезапною: »конь блед.« / Вот бледный конь; и на коне побед, / Навстречу нам, с холмов, тропой безлюдной, / Путь медленный склоняет всадник чудный; / И покрывалом бледным он одет. / И бледный лик сверкнул нам, и угрозой / Красы неизреченной сердце сжег.../Был Ангел он – иль Дева?... С алой розой / В руке, он ехал... И у наших ног / Упала роза... / Призрак реял мимо... / Так вяжет Смерть сердца нерасторжимо.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu u. a. den Sammelband *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, вып. 664. Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1984 (Tartu 1984).

Raum der Erwartung, der Endzeit, des Verhängnisses und der Apokalypse<sup>23</sup>. Der Stadtmythos der Symbolisten<sup>24</sup> wurde damit zu einer russischen Version des Mythos der Apokalypse. Der Dichter wandelte sich zum Erbauer einer Stadt, in der sich die Endzeit abspielte<sup>25</sup>. Er griff dabei nicht nur auf die *Offenbarung des Johannes* zurück, sondern auch auf andere literarische Schlüsseltexte. Paradigmenbildend wurde neben Goethes *Faust* das Poem *Der eherne Reiter* (Медный всадник, 1833) von A. Puškin, das nach der verheerenden Hochwasserkatastrophe von 1824 entstand. Das Herz der Finsternis in Gestalt des Reiters auf dem Pferd fand der Dichter in einem Reiterstandbild, das Katharina II. 1782 für Peter I. errichtete. Es zeigte einen Reiter auf einem sich bäumenden Pferd, das eine Schlange zertritt<sup>26</sup>. Dieses Standbild wurde zum Mittelpunkt vieler Gedichte und Prosawerke, die Überschriften wie *Stadt, Peter, Petersburg, Der Reiter in der Stadt* u. a. trugen<sup>27</sup>.

V. Brjusov spielte eine wichtige Rolle bei der Korrelation des apokalyptischen Mythos mit dem Stadtmythos. Dabei empfing er Inspirationen insbesondere auch von A. Puškins *Ehernem Reiter*, auf den er sich direkt in seinem Gedicht *An den Ehernen Reiter* (К медному всаднику) von 1906 bezog (SS I, 527). Er griff das Thema in seinem Gedicht *Der Reiter in der Stadt* (Всадник в городе) von 1920 erneut auf (SS 3, 414 f.). Möglicherweise bildete A. Puškins Reiter eine der Anregungen für V. Brjusov, seinen Reiter im Poem *Das fahle Pferd* mit dem vierten Reiter der *Offenbarung des Johannes* zu korrelieren, denn eine genaue Übersetzung von A.

<sup>23</sup> Vgl. u. a. Aage A. Hansen-Löve, *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende*, Hg. Rainer Grübel, *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium, Studies in Slavic Literature and Poetics* 21 (Amsterdam: Rodopi, 1993) 231-325; ders., *Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900*, Hgg. Aage A. Hansen-Löve, et al., *Ankünfte an der Epochenschwelle um 1900* (München: Wilhelm Fink, 2009) 109-139.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Sigrid Nolda, *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus* (Gießen: Wilhelm Schmitz, 1980).

<sup>25</sup> Vgl. hierzu Elisabeth von Erdmann, *Stadtmythos und Erbauermythos- Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer*, Hgg. Jürgen Lehmann, et al., *Stadtansichten*, Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien 1 (Würzburg: Ergon, 2000) 145-163; dies., *Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausttradition*, Hg. Renate Hansen-Kokoruš, *Mundus narratus. FS f. Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004) 57-70.

<sup>26</sup> Es wurde von Etienne-Maurice Falconet geschaffen und steht heute auf dem Petersburger Senatsplatz.

<sup>27</sup> Vgl. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*.

Puškins Poem müsste lauten: „Der kupferne Reiter“. Dieser könnte mit dem „feuerroten“ zweiten Reiter aus der Offenbarung in Verbindung gesetzt werden und trägt ein Schwert, mit dem er den Menschen den Frieden nimmt (Offb 6, 4), während V. Brjusovs Reiter auf dem fahlen Pferd den Tod bringt.

Die Verbindung zwischen den Reitern und Pferden beider Poeme und den apokalyptischen Reitern reicht für die Korrelation zwischen Stadtmythos und Apokalypse indessen nicht aus, denn der Reiter auf dem fahlen Pferd dekonstruiert darüber hinaus die Merkmale des Messias, während der kupferne Reiter mit dämonischen Zügen ausgestattet und zum Antichristen erhöht wird. In der *Offenbarung* verführt das vom Land kommende und machtvoll handelnde zweite Tier (vgl. Offb 13), dessen Auftritt der Parusie des Messias gleicht, weil es aussieht wie ein Lamm, die Erde dazu, das Tier aus dem Meer anzubeten und ihm „ein Standbild zu errichten“ (Offb 13, 14).

„Es wurde ihm Macht gegeben, dem Standbild des Tieres Lebensgeist zu verleihen, so daß es auch sprechen konnte und bewirkte, daß alle getötet wurden, die das Standbild des Tieres nicht anbeteten“ (Offb 13, 15).

A. Puškins Poem *Der eherne Reiter*<sup>28</sup> beschreibt das Standbild des Reiters auf dem Pferd als gigantischen Götzen auf feurigem Ross, der Unglück über die Stadt und Zerstörung über seinen Widersacher bringt.

„In sichrer Höhe unversehrt / Steht über allem Neva-Toben, Gebieterisch den Arm erhoben, Der Götze auf dem Bronzepferd“<sup>29</sup> // „Entsetzlich dräut er durch die Nacht! / Auf dieser Stirne – welche Macht! / Welch großen Sinns verborgnes Walten! / Dies Pferd, welch feuriger Genöß!“<sup>30</sup>

Gegen dieses Götzenstandbild, das die Stadt, in der es steht, erbaute, lehnt sich der unglückliche Held Evgenij in A. Puškins Poem auf und setzt damit sein Verderben als Wahnsinn und Tod in Gang.

[...] „Da plötzlich hört / Er hinter sich wie Donnerhallen / Metallen schweren Hufschlag schallen, / Von dem das Pflaster rings erbebt. / Und, nur vom Mondlicht

<sup>28</sup> Vgl. den russischen Originaltext in: Aleksandr S. Puškin, *Mednyj vsadnik* (Leningrad: Izdatel'stvo Nauka, 1978) 9-23.

<sup>29</sup> Alexander Puschkin, *Der eherne Reiter*, übertr. von Rolf-Dientrich Keil, mit Illustrationen von Alexander Benois (Frankfurt am Main: Insel, 1999) 29.

<sup>30</sup> Ebd. 43.

blaß umflossen, / Jagt er, der hoch die Rechte hebt, / Auf drohend gallopiert  
Rosse / Der Eh'rne Reiter selbst ihm nach“<sup>31</sup>.

In diesem Poem fanden die symbolistischen Dichter die Zutaten für ihren Mythos. Indem sie das Standbild des machtvollen Zaren, des Selbstherrschers, kühnen Stadterbauers und Zerstörers, aus der realen Stadt in ihre Dichtung übernahmen und in den apokalyptischen Mythos integrierten, etablierten sie seine dauernde Herrschaft über die von ihnen in ihrer Dichtung erbaute Stadt. Sie spielten in ihrer Poetik die Rolle des zweiten Tiers, das ein Standbild für das erste Tier errichtet und es belebt.

Das Thema des Antichristen war um die Jahrhundertwende besonders wirksam und hatte u. a. über die Philosophien V. Solov'ev und F. Nietzsche in den kulturellen Diskurs Eingang gefunden. Auf besonders großen Widerhall stieß die *Kurze Erzählung vom Antichristen*, die im Jahr 1900 kurz vor dem Tod V. Solov'evs veröffentlicht wurde<sup>32</sup>. Der Antagonismus zwischen Christ und Antichrist wirkte seit Jahrhunderten als prägende Konstante der russischen Kultur und ihres Weltempfindens<sup>33</sup>. Besonders Zar Peter I., der rücksichtslose Herrscher und Kriegsherr, der mit Petersburg eine Stadt im Sumpf auf den Knochen ihrer Erbauer, also eine Art Turmbau zu Babel, errichtete, eignete sich als Projektionsfläche für diesen Mythos. Im gleichen Jahr wie V. Brjusovs Poem *Das fahle Pferd* erschien 1904 der dritte Band der Trilogie *Christus und der Antichrist* des Symbolisten D. Merežkovskij. Er trug die Namen von Zar Peter und seines von ihm ermordeten Sohnes im Titel *Peter und Aleksej* und eröffnete systematisch einen historisch-mythischen Zugang zu Peter I. als Antichristen und zu der von seiner ersten Frau Evdokija verfluchten Stadt Petersburg<sup>34</sup>.

Vier Jahre nach V. Brjusovs Poem erschien im *Petersburger Almanach* eine Skizze *Der Reiter. Etwas über die Stadt Petersburg*<sup>35</sup> von Evgenij Ivanov,

<sup>31</sup> Ebd. 44 f.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu Vladimir Solowjew, *Kurze Erzählung vom Antichrist*, übersetzt und erläutert von Ludolf Müller, Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte 1 (München: Erich Wewel, 1968; 7. verbess. und erw. Auflage 1990).

<sup>33</sup> Vgl. Sarkisyanz, *Russland*.

<sup>34</sup> Vgl. Dmitrij Merežkovskij, *Christos i Antichrist. Trilogija*, Band 4: *Antichrist (Petr i Aleksej)*, Neudruck des 5. Bandes der Werkausgabe *Polnoe sobranie sočinenij* von 1914 in Moskau (Moskva: Kniga, 1990).

<sup>35</sup> Vgl. „Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge“. *Belyje noči. Peterburgskij Al'manach* (Sankt Petersburg 1907) 75-91.

einem Freund des Dichters A. Blok. Sie bot eine kurze Zusammenfassung der wichtigen Aspekte des Petersburg-Mythos und diente als Inspirationsquelle für symbolistische Dichter. Der Autor knüpfte offensichtlich am *Ehernen Reiter* von A. Puškin, aber auch an anderen Texten an<sup>36</sup>, berücksichtigte aber möglicherweise auch das Poem von V. Brjusov. Er stellte ausdrückliche Bezüge zur *Offenbarung des Johannes* her. Mit der Kombination des russischen Wortes für Tier mit dem russischen Wort für Pferd verbindet er das „Tier-Pferd“ (зверь-конь)<sup>37</sup> mit dem Therion, dem Tier der Apokalypse. Auf diesem Tier sitzt der Gigant als der Tod. Die Stadt Petersburg wird mit der „großen Hure Babylon“ (vgl. Offb 17) verglichen, die auf dem „Fluss-Tier“ (пека-зверь)<sup>38</sup> reitet, einer Version des scharlachroten Tiers der Apokalypse. Wie Babylon, das zerstört wird, lässt der dämonische Zar seine Stadt vom Meer verschlingen. Reiter und Hure tragen als Namen auf ihren Stirnen das Wort „Geheimnis“. Wie in A. Puškins Poem erwacht der Zar und jagt auf seinem Pferd hinter dem Helden der Skizze her, der erwacht und sich fragt, ob es ein Traum war. Er sieht die Aufgabe der Literatur darin, das Geheimnis zu entschlüsseln.

V. Brjusov setzte die Stadt seines Poems *Das fahle Pferd* in einen Bezug zur Weltstadt seines Dramas *Die Welt* (Земля, 1904)<sup>39</sup>, das damit im gleichen Jahr wie das Gedicht *Das fahle Pferd* erschien. Das Drama erzielte eine beträchtliche Wirkung unter den Symbolisten. Sein Thema war die Machtlosigkeit der Kultur, die Katastrophe der Endzeit zu verhindern. Die Welt der Zukunft verwandelte sich in ihm in eine Kunstwelt, die Realisierung des ästhetizistischen Konzepts. Der Name dieser Welt lautete „Stadt“<sup>40</sup>.

V. Brjusovs Gedicht *An den ehernen Reiter* von 1906 (SS I, 527) irrealisierte die Stadt zu einem nebligen Gespenst und die Menschen zu Schatten im Traum. Nur der Reiter auf dem Pferd hatte Realität in der Schattenwelt und flog unverändert und gekrönt mit ausgestreckten Arm auf seinem Pferd durch die Jahrhunderte. In seiner literaturkritischen Abhandlung unter dem Titel *Der ehernen Reiter* von 1909<sup>41</sup> konzentrierte sich

<sup>36</sup> Vgl. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus* 83ff.

<sup>37</sup> Ivanov, „Vsadnik“ 75.

<sup>38</sup> Ebd. 80.

<sup>39</sup> Vgl. die Anmerkungen zum Poem (SS I, 637).

<sup>40</sup> Vgl. hier Langer, *Kunst*.

<sup>41</sup> *Mednyi vsadnik* SS 7, 30-61.

V. Brjusov hingegen auf die Struktur und Rezeption des Poems von A. Puškin, auf seine politischen Implikationen des Aufstands gegen die Autokratie, die A. Puškins Held mit dem vergeblichen Aufstand der Dekabristen (26. Dezember 1825) verband und auf das Verhältnis zwischen A. Puškin und dem polnischen Romantiker Adam Mickiewicz (1798-1855).

Mit dem revolutionären Umsturz in Russland, mit dem sich V. Brjusov arrangierte, wechselte er das Paradigma, auch wenn er die apokalyptischen Requisiten weiter verwendete. Der Reiter auf dem Pferd in seinem Gedicht *Der Reiter in der Stadt* von 1920 (SS 3, 414) scheint immer noch über ein apokalyptisches Szenarium zu herrschen, wirkt aber aus der Zeit gefallen und zeigt als Dekor Anzeichen von Irrealisierung. Die Autos werden zu Tieren mit feurigen Augen, die Kinos zeigen ungewöhnliche Träume, und die Straßenbahnen verschwinden in schwarzer Tiefe. Aber nun stört der Reiter als „stummer Abgott“ und Zentaur den Fortschritt der Gegenwart und wird aufgefordert, als göttlicher Mythos vergangener Überlieferungen unterzugehen. V. Brjusov schloss sich in diesem Gedicht an das Fortschrittsdogma der neuen Zeit in der russischen Kultur an.

Der Reiter auf dem Pferd steht daher bei V. Brjusov in vielfältigen Bezugssystemen. Doch nur seine Integration in den apokalyptischen Mythos berührte grundlegend die ästhetischen Konzepte seiner Zeit und war in ein kompliziertes Textsystem russischer Symbolisten eingebettet. In Andrej Belys apokalyptischem Roman *Peterburg* von 1913 starrt aus dem bösen kalten Chaos der Stadt ein steinerner Blick. Der eherne Reiter statet dem Revolutionär Dudkin in einer Dachkammer einen Besuch ab und ergießt sein Metall in dessen Adern. Daraufhin begeht dieser einen brutalen Mord. Als der Reiter wieder erstarrt, ist der Revolutionär wahnsinnig geworden<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Vgl. Andrej Belyj, „Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i epilogom“. *Sobranie sočinenij*, Moskva: Izdatel'stvo Respublika 1994; in deutscher Sprache: Andrej Belyj, *Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*, Übers. Gabriele Leupold, Nachw. Ilma Rakusa (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2001); vgl. auch: Samuel D. Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj* (Mouton: The Hague et al., 1973); Nolda, *Symbolistischer Urbanismus* 179-202.

## 7.

Es entfaltete sich also im russischen Symbolismus ein mächtiger Akteur, der in einer imaginalen Welt das Standbild des Reiters auf dem Pferd in der Stadt Petersburg errichtete, zum Gott erhöhte und zum Leben erweckte. Dieser nicht geheure Reiter machte die Stadt, durch die er ohne Substanz, aber furchterregend jagte, zu einem phantasmagorischen Ort des Verbrechens, Wahnsinns und Verderbens. Der Zauberer, der den Unhold zum Leben erweckte, setzte sich damit gewissermaßen selbst auf das Pferd und ritt durch die von ihm erbaute Gespensterstadt. So versetzte sich der symbolistische Dichter, wenn er einer ästhetizistischen Poetik folgte, in den Mythos des den Reiter und die Stadt aus ihrer Erstarrung belebenden und in Aktion setzenden Antichristen. In der Verbindung von Stadtmythos und Apokalypse im Reiter auf dem Pferd fand er eine mächtige Identifikations- und Ausdrucksmöglichkeit dieses poetischen Konzepts. Daraus ergab sich ein Dichtermythos, der seine Akteure so beanspruchte, dass sie ihn zum unerschöpflichen Thema und Dirigenten ihrer Dichtung und Prosa machten. Um dem Mythos Dynamik zu verleihen, benutzte der symbolistische Dichter die Apokalypse. Diese bot seinem absoluten Macht- und Verruchtheitsanspruch drei Tiere aus Himmel, Meer und Land (vgl. Offb 12 und 13, 17-19) als mythische Identifikationsfiguren an. Der rote Drache stürzt vom Himmel, tritt an den Meeresstrand, steigt aus dem Abgrund und trägt die Hure Babylon. Er erzeugt aus dem Meer ein Tier, sein Spiegelbild, in das seine Macht eingeht. Der Drache und das Tier aus dem Meer bilden dadurch eine Einheit aus zwei Tieren, das erste Tier. Vom Land kommt ein weiteres Tier, das wie der Messias aussieht und die Macht des doppelten ersten Tieres ausübt. Es errichtet für das erste Tier ein Standbild, lässt es an Stelle Gottes verehren und erweckt es zum Leben. Damit gesellt es sich der Einheit des aus zwei Tieren gebildeten ersten Tieres bei. Alle Tiere werden bei der Parusie des wahren Messias in den Schwefelsee geworfen, während das Schwert aus dem Mund des weißen Reiters, des Messias, als Wort Gottes alle ihre Anhänger tötet (vgl. Offb 19, 13-21).

Mit Bedacht wählte der symbolistische Dichter die Gestalt des falschen Messias, der ein Standbild errichtete, es zum Leben erweckte und anbeten ließ. Auf diesem Weg erhielt er über die Einheit der drei Tiere Zugang



zur Identität des Antichristen. Dadurch vollbrachte er als Akteur seiner Poetik anscheinend Zeichen und Wunder und „übernimmt die Zeichen-vollmacht Gottes“<sup>43</sup>. Er arbeitete mit den göttlichen Waffen der Sprache und Imagination, aber handelte satanisch im Sinn des Antichristen, der seine Selbstherrlichkeit sucht. Deshalb konnte der Akteur dieser Poetik die versiegelte Rolle erbrechen und sich zum Herrn des Wortes machen. Doch da er nicht der wahre Herr des Wortes war, erschuf er eine Trugwelt, mit der er sich als Tod des Seins und seines Sinn verwirklichte. Alles wurde zu einem ihn zum Herrscher in einer Scheinwelt machenden ästhetischen Instrument. Die Grenzen zwischen ihm und dem Standbild wurden durchlässig, und er verwandelte sich selbst in den Reiter auf dem Pferd, der seine von ihm erbaute Stadt der Trugbilder heimsuchte. Seine Wirkung war deshalb tödlich, da er die Stadt von der Wirklichkeit und dem Sinn der Heilsgeschichte trennte. So gab das Wort des Dichters nicht wie das göttliche Wort Leben, sondern nahm es. Es vernichtete die Welt und ersetzte sie durch seine Kunstwelt. Deshalb brachte seine Parusie in der Stadt den Tod, der das Seiende zu einem Traum verflüchtigte.

Der mythische Ausdruck des russischen symbolistischen Dichters in der ästhetizistischen Poetik war eine Kombination aus Tier und gottgleichem Mensch. Mit der Transformation der Apokalypse zu einem Dichtermythos wurde das Übermenschentum in die symbolistische Poetik integriert. Das religiöse Ideal des Neuen Menschen, dessen Faszination auch in der Poetik wirksam wurde, reichte in das Frühchristentum zurück und wurde in der Orthodoxie aufrechterhalten. Als Hoffnung auf die Vergöttlichung des Menschen (theosis) bildete es einen kulturellen Leitgedanken, der im sowjetischen Russland im sozialistischen Sinn überformt wurde. Vor dem Umsturz fand das Ideal des Übermenschen einen Höhepunkt im symbolistischen Dichtermythos, der auch das Konkurrenzverhältnis zwischen Zar und Dichter als den Dirigenten der symbolischen Ordnung russischer Kultur im Sinne des Dichtermythos löste<sup>44</sup>, in dem der mächtige

<sup>43</sup> Ulrike Riemer, *Das Tier auf dem Kaiserthron? Eine Untersuchung zur Offenbarung des Johannes als historischer Quelle*, Beiträge zur Altertumskunde 114 (Stuttgart: B. G. Teubner, 1998) 124.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu Wolfgang Stephan Kissel, *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Blok-Majakovskij*, Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF 45 (Köln: Böhlau, 2004).

Zar und der Antichrist der Apokalypse im Akteur der poetologischen Diskurse ihre Endgestalt fanden.

V. Brjusov hob mit dem Reiter auf dem fahlen Pferde sich selbst als Dichter in eine seiner mythischen Gestalten hinauf. Seine Ästhetik beschränkte sich jedoch nicht nur auf das ästhetizistische Modell, sondern folgte auch Modellen des Magiers der Renaissance, die über den Einsatz der göttlichen Sprache Sein setzen und ihrer Weitergabe dienen konnten<sup>45</sup>. Für ihre theurgischen Modelle fanden die symbolistischen Dichter andere mythische Identifikationsfiguren. Auch der Stadtmythos beschränkte sich nicht auf die Ankunft des Antichristen, sondern inszenierte sich auch als Ort der Erwartung des wahren Messias. So ließ der Dichter A. Blok 1918 zum Befremden vieler Dichterfreunde und zu seinem eigenen Erstaunen in seinem Poem *Die Zwölf* (Двенадцать) den unsichtbaren Christus mit den brennenden und mordenden Rotarmisten durch die Stadt ziehen<sup>46</sup>:

Und sie schreiten majestätisch. / Hinten: Hund und Hungerleid; / Aber vorn:  
mit blutiger Fahne, / Unter Wind- und Schneegeleit / Gegen Blick und Blei gefeit,  
/ Eisperlschimmer, Flockenglosen / Um den Kranz aus weißen Rosen / Und voll  
Sanftheit jeder Schritt, / Schreitet Jesus Christus mit<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Vgl. Von Erdmann, *Von Atlantis zur Moderne*, 1-26; dies. *Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov*, 423-435.

<sup>46</sup> Vgl. Elisabeth von Erdmann, „Zur Christusgestalt in Aleksandr Bloks Poem „Dvenadcat“ (II). Christus als Identifikationsmodell für den Künstler in der russischen Revolution“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57/2 (1998): 281-296; dies. *Zur Christusfigur in Alexandr Bloks »Die Zwölf«*, Hg. Frane Prcela, OP, *Dialog/Dijalog*, (Mainz: Matthias Grünewald Verlag et al., 1996) 311-323.

<sup>47</sup> Aus: Alexander Blok, *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, Band 1: *Gedichte und Poeme* (München: Carl Hanser Verlag, 1978) 246. Übersetzt von Alfred Edgar Thoss. Zum russischen Text in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Band 5: *Stichotvorenija i poëmy (1917-1921)* (Moskva: Nauka, 1999) 20: ... Так идут державным шагом, / Позади – голодный пес, / Впереди – с кровавым флагом, / И за вьюгой, невидим, / И от пули невредим, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз – / Впереди – Исус Христос.

## **Textanhang**

### *Das fahle Pferd* von Valerij Brjusov in russischer Originalsprache

#### *Конь блед*

И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть.

Откровение, VI, 8

I

Улица была – как буря. Толпы проходили,  
Словно их преследовал неотвратимый Рок.  
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.  
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,  
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;  
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком  
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

Лили свет безжалостный прикованные луны,  
Луны, сотворенные владыками естеств.  
В этом свете, в этом гуле – души были юны,  
Души опьяневших, пьяных городом существ.

II

И внезапно – в эту бурю, в этот адский шепот,  
В этот воплотившийся в земные формы бред,  
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,  
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.  
Показался с поворота всадник огнеликий,  
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.  
В воздухе еще дрожали – отголоски, крики,  
Но мгновенье было – трепет, взоры были – страх!  
Был у всадника в руках развитый длинный свиток,  
Огненные буквы возвещали имя: Смерть...  
Полосами яркими, как пряжей пышных ниток,  
В высоте над улицей вдруг разгорелась твердь.

III

И в великом ужасе, скрывая лица, – люди  
То бессмысленно зывали: "Горе! с нами бог!",  
То, упав на мостовую, бились в общей груди...

Звери морды прятали, в смятеньи, между ног.  
Только женщина, пришедшая сюда для сбыта  
Красоты своей, – в восторге бросилась к коню,  
Плача целовала лошадиные копыта,  
Руки простирала к огневующему дню.  
Да еще безумный, убежавший из больницы,  
Выскочил, растерзанный, пронзительно крича:  
"Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!  
Стибнет четверть вас – от мора, глада и меча!"

IV

Но восторг и ужас длились – краткое мгновенье.  
Через миг в толпе смятенной не стоял никто:  
Набежало с улиц смежных новое движенье,  
Было все обычным светом ярко залито.  
И никто не мог ответить, в буре многошумной,  
Было ль то виденье свыше или сон пустой.  
Только женщина из зал веселья да безумный  
Всё стремили руки за исчезнувшей мечтой.  
Но и их решительно людские волны смыли,  
Как слова ненужные из позабытых строк.  
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,  
Был неисчерпаем яростный людской поток.  
*Май, Июль и декабрь 1903*

### **Literaturverzeichnis**

- Arnold, Hannah, Hg., *Geschwind zu Pferde. Ein Ritt durch die Weltliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- Ašukin, Nikolaj, *Valerij Brjusov. V avtobiografičkich zapisjach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki*. Moskva: Izdatel'stvo Federacija, 1929.
- Belyj, Andrej. „Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i epilogom“. *Sobranie sočinenij*, Moskva: Izdatel'stvo Respublika, 1994.
- . *Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*. Übers. Gabriele Leupold, Nachw. Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2001.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Freiburg et al.: Herder, 1980, 1390-1411 (= Offb, Kapitel, Vers).
- Blok, Aleksandr A.. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. Band 5: *Stichotvorenija i poëmy (1917-1921)*. Moskva: Nauka, 1999.

- Block, Alexander. *Ausgewählte Werke in drei Bänden*. Band 1: *Gedichte und Poeme*. Übers. Alfred Edgar Thoss. München: Carl Hanser Verlag, 1978.
- Brjusov, Valerij. *Sobranie Sočinenij*. 7 Bände. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1973-1975. (= SS, Band, Seite)
- Cioran, Samuel D.. *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague et al.: Mouton, 1973.
- Erdmann, Elisabeth von. „Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausttradition“. *Mundus narratus. FS f. Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Hgg. Renate Hansen-Kokoruš, et al.. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 57-70.
- . „Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus“. *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*. Hgg. Sebastian Kempgen, et al.. Die Welt der Slaven. Sammelbände 32. München: Otto Sagner, 2008. 423-435.
- . „Stadtmythos und Erbauermythos-Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer“. *Stadtansichten*. Hgg. Jürgen Lehmann, et al.. Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien 1. Würzburg: Ergon Verlag, 2000. 145-163.
- . „Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie“. *Scholae et Symposium. FS für Hans Rothe zum 75. Geburtstag*. Hg. Peter Thiergen. Köln: Böhlau Verlag, 2003. 1-26.
- . „Zur Christusfigur in Alexandr Bloks ‚Die Zwölf‘“. *Dialog/Dijalog*. Festschrift für A. Pavlović, OP. Hg. Frane Prcela, OP. Mainz: Matthias Grünewald Verlag, 1996. 311-323.
- . „Zur Christusgestalt in Aleksandr Bloks Poem ‚Dvenadcat‘ (II). Christus als Identifikationsmodell für den Künstler in der russischen Revolution“. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57/2 (1998): 281-296.
- Hansen-Löve, Aage A.. „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“. *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium*. Hg. Rainer Grübel. Studies in Slavic Literature and Poetics 21. Amsterdam: Rodopi, 1993. 231-325.
- . „Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900“. *Ankünfte an der Epochenchwelle um 1900*. Hgg. Aage, A. Hansen-Löve, et al.. München: Wilhelm Fink, 2009. 109-139.
- . *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band I: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.
- . *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band II: *Mythopoeitischer Symbolismus, 1. Kosmische Symbolik*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- Ivanov, Evgenij. „Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge“. *Belyje noči. Peterburgskij Al'manach*. Sankt Petersburg 1907. 75-91.

- Ivanov, Vjačeslav. *Sobranie sočinenij*. 4 Bände. Brüssel: Foyer Oriental chrétien 1971-1987 (=SS, Band, Seite).
- Kissel, Wolfgang Stephan. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Blok-Majakovskij*. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF, 45. Köln: Böhlau Verlag, 2004.
- Krieger, Verena. *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*. Köln: Böhlau, 2006.
- Langer, Gudrun. *Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und Chlebnikov*. Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe 19. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1990.
- Merežkovskij, Dmitrij. *Christos i Antichrist. Trilogija*. Band 4: *Antichrist (Petr i Aleksej)*. Neudruck des 5. Bandes der Werkausgabe von 1914 in Moskau. Moskva: Kniga, 1990.
- . *Peter und Aleksej*. München: Piper und Co., 1924.
- Nolda, Sigrid. *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus*. Gießen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1980.
- Puškin, Aleksandr S.. *Der ehrene Reiter*. Übertr. Rolf-Dietrich Keil, mit Illustrationen von Alexander Benois. Frankfurt am Main et al.: Insel Verlag, 1999.
- . *Mednyj vsadnik*. Leningrad: Izdatel'stvo Nauka, 1978.
- Radtchik, Anna. *Emile Verhaeren und Valerij Brjusov. Zur Geschichte des Symbolismus in Russland*. Duisburg: WIKU-Verlag, 2006.
- Riemer, Ulrike. *Das Tier auf dem Kaiserthron? Eine Untersuchung zur Offenbarung des Johannes als historischer Quelle*. Beiträge zur Altertumskunde 114. Stuttgart et al.: B. G. Teubner, 1998.
- Ronen, Omry. *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature*. London et al.: Routledge, 1997.
- Sarkisyanz, Emanuel. *Russland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewusstsein und politischer Chiliasmus des Ostens*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1955.
- Schahadat, Schamma, Hg.. *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorcestvo v russkoj kul'ture XVIII – XX vv.*. Die Welt der Slaven. Sammelbände 3. München: Otto Sagner, 1998.
- Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*. Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 664, Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1984. Tartu 1984.
- Siwczyk-Lammers, Sabina. *Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus*. Opera Slavica, NF 42. Wiesbaden: Harrassowitz 2002.
- Sologub, Fedor. *Sobranie sočinenij*. Band 7: *Lazurnye gory*. Moskva: NPK Intelvak, 2003.
- Solowjew, Vladimir. *Kurze Erzählung vom Antichrist*. Übers. und erl. Ludolf Müller. 7. verbess. und erw. Auflage 1990. Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte 1. München: Erich Wewel Verlag, 1968.
- Zelinsky, Bodo. *Die russische Romantik*. Köln et al.: Böhlau Verlag, 1975.



*Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter, 1497/98.<sup>48</sup>*

<sup>48</sup> <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer\\_Revelation\\_Four\\_Riders.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg)> (Abruf 07.08.13).



*Albert Pinkham Ryder: Die Rennbahn oder der Tod auf einem fahlen Pferd, 1895-1910.<sup>49</sup>*

---

<sup>49</sup> <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/albert-pinkham-ryder-die-rennbahn-oder-der-tod-auf-einem-fahlen-pferd-08762.html> (Abruf: 07.08.13).





*Arnold Böcklin: Die Pest, 1895.*<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Plague,\\_1898.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Plague,_1898.jpg) (Abruf: 07.08.13).



Ivan Bilibin: *Der rote Reiter*, 1900.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> <http://www.bilder-geschichte.de/bilder/bilibin-roter-reiter.htm> (Abruf: 07.08.13).



*Etienne Maurice Falconet: Reiterstandbild von Peter I. in Petersburg, 1782.<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup> [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sankt\\_Petersburg\\_Dekabristenplatz\\_2005\\_c.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sankt_Petersburg_Dekabristenplatz_2005_c.jpg)  
(Abruf: 07.08.13)



*Aleksander Benois: Der eiserne Reiter, 1904.*<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> [http://frankzumbach.files.wordpress.com/2010/02/ccf15022010\\_012.jpg](http://frankzumbach.files.wordpress.com/2010/02/ccf15022010_012.jpg) (Abruf: 07.08.13).



## Was macht der Hund in *Elektra*?<sup>1</sup> Lebende Tiere auf der Opernbühne

Albert Gier

*Romanistik, Universität Bamberg*

Wer mit Kindern oder Tieren auf der Bühne steht, hat schon verloren, so lautet eine alte Theaterweisheit. Beide nehmen die Aufmerksamkeit des Publikums in Beschlag, denn beide sind unberechenbar. Auch ein perfekt dressiertes Tier kann jederzeit aus der Rolle fallen:

Wenn in der Berliner *Hedda Gabler* eine Taube – eine zum Stillsitzen eigens gezüchtete „Sitztaube“ – tatsächlich sitzen bleibt, wird sie zum Bestandteil der Dekoration und nicht mehr beachtet. Trippelt sie jedoch, pflichtvergessen, über die Bühne, so „stiehlt sie“, wie man rechtens sagt, Hedda Gabler „die Show“. Bläht sie plötzlich ihren Kropf und nimmt sie eine gespreizte, höchst unnatürliche, arrogante Gangart an, so sieht sie aus, als parodierte sie Hedda und erhält Szenenapplaus wie für eine Kunstleistung. In manchen Aufführungen produziert sich die Taube auf diese Weise, in anderen nicht. Wer ein Tier auf die Bühne bringt, der unterwirft sich der Dramaturgie des Zufalls<sup>2</sup>.

Davon zeugt schon eine Notiz, die der Herausgeber Heinrich von Kleist am 14. November 1810 in die *Berliner Abendblätter* einrückte:

Herr Unzelmann, der, seit einiger Zeit, in Königsberg Gastrollen gibt, soll zwar, welches das Entscheidende ist, dem Publico daselbst sehr gefallen, mit den Kritikern aber (wie man auch aus der Königsberger Zeitung ersieht) und mit der Direktion viel zu schaffen haben. Man erzählt, daß ihm die Direktion verboten, zu improvisieren. Herr Unzelmann der jede Widerspenstigkeit haßt, fügte sich in diesem Befehl; als aber ein Pferd, das man, bei der Darstellung eines Stücks, auf die Bühne gebracht hatte, in mitten der Bretter, zur großen Bestürzung des Publikums, Mist fallen ließ, wandte er sich plötzlich, indem er die Rede unterbrach, zu dem

<sup>1</sup> Der Titel meines Beitrags zitiert dankbar die Betreff-Zeile einer Nachricht, mit der Klaus Froboese (vormals Intendant der Oper in Halle an der Saale) auf die Geschichte von dem Geier antwortete, der vor seinem ersten Bühnenauftritt ein Opfer seines Berufes wurde (s.u.).

<sup>2</sup> Georg Hensel, „Tiere oder Die Katze tut, was sie tut“, in: *Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen. Feuilletons* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1998) 68-79, 76.

Pferde und sprach: „Hat dir die Direktion nicht verboten, zu improvisieren?“ – Wo-  
rüber selbst die Direktion, wie man versichert, gelacht haben soll<sup>3</sup>.

Die Heiterkeit des Publikums wird bemerkenswerterweise nicht durch das Pferd verursacht, dem (wie man damals gesagt hätte) etwas Menschliches passierte, sein unziemliches Betragen löst vielmehr „Bestürzung“ aus; gelacht wird erst über Unzelmanns schlagfertigen Kommentar, den besonders jene Zuschauer witzig gefunden haben dürften, die von dem gegen den Schauspieler verhängten Improvisationsverbot wussten.

Die Vermutung sei gewagt, dass der inkontinente Zossen heutigentags auch ohne eine solche Pointe Lachsalven provozieren würde – zum einen, weil ein lebendes Pferd für einen Großteil der Theaterbesucher heute schon fast exotisch, sein Verhalten entsprechend spektakulär ist; zum anderen aber, weil heutige Fernseh-, Film- und Video-Konsumenten offenbar gerade das Unvorhergesehene, das diesen einen Theaterabend von allen anderen Aufführungen derselben Inszenierung unterscheidet, als kostbar empfinden. Dabei bemerkt der Zuschauer Pannen und Unzulänglichkeiten eher als Spitzenleistungen<sup>4</sup>. Eine ganz missglückte Aufführung mag sich dem Gedächtnis dauerhaft einprägen, ist aber kein Vergnügen. Kleine Versehen wie verpatzte Einsätze und ähnliches sind unspektakulär<sup>5</sup>; die Schadenfreude, die bekanntlich die reinste Freude ist, wird noch am ehesten durch die Tücke des Objekts provoziert<sup>6</sup>, durch die

<sup>3</sup> Heinrich von Kleist, *Werke und Briefe in vier Bänden*, Band 3 (Berlin/Weimar 1978) 351. – Vgl. zu dieser Anekdote Roland Bogards, „Literatur und Improvisation. Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik“, *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 51 (2007): 268-286, 282-284.

<sup>4</sup> Anders als die Abonnenten in den Theatern des 18. und 19. Jahrhunderts, die ihre Loge oft für die gesamte Spielzeit mieteten, also alle Aufführungen eines Schauspiels oder einer Oper sehen konnten, vermögen heutige Zuschauer die Tagesform eines Schauspielers oder Sängers gewöhnlich gar nicht zu beurteilen – obwohl ich mich an eine *Così fan tutte*-Aufführung in Paris (1982; Gustav Kuhn dirigierte, der Regisseur war Jean-Claude Auvray) erinnere, in der die Intensität, mit der die junge Felicity Lott das Rondo der Fiordiligi sang, das ganze Haus in körperlich spürbare gespannte Aufmerksamkeit versetzte.

<sup>5</sup> Allerdings werde ich nie vergessen, wie der große Franz Mazurra als Sarastro in Mannheim (1991) – ausgerechnet – in der Hallenarie zu spät einsetzte und bei dem Melisma auf „Wen solche Lehren *nicht* erfreu'n“ dem Orchester hinterherhechelte.

<sup>6</sup> In einer ziemlich langweiligen *Nacht in Venedig* in der Wiener Volksoper kam Pappacoda seinerzeit (1991) hoch zu Fahrrad auf die Bühne und scheiterte beim Versuch, sein mit allerlei Küchengerät behängtes Rad sicher abzustellen. Beim Verlassen des

gewöhnlich niemand zu Schaden kommt, so dass die Zuschauer sich guten Gewissens amüsieren können. Für äpfelnde Pferde, schwatzende Papageien<sup>7</sup> oder störrische Esel gilt in der Regel dasselbe – möglicherweise ist das der Grund, warum sich lebende Tiere im Theater<sup>8</sup> der Gegenwart außerordentlicher Beliebtheit erfreuen.

Recht eigentlich scheinen die tierischen Darsteller in der Oper am Platz zu sein – gibt es doch nicht nur einen Papagei, der die Rache-Arie der Königin der Nacht singt<sup>9</sup>. Wissenschaftler haben in neuester Zeit auch festgestellt, dass Gibbon-Affen bei ihren Lautäußerungen die gleiche Stimmtechnik anwenden wie Sopranistinnen<sup>10</sup>.

Vor diesem Hintergrund mag es erstaunlich scheinen, dass verhältnismäßig wenige Librettisten Auftritte eines lebenden Tiers<sup>11</sup> zwingend vorgeschrieben haben; obendrein muten sie den vierbeinigen oder gefiederten Darstellern meist Wurzeln mit einem, höchstens zwei kurzen Szenen zu. Das gilt auch schon für jenen berühmten Bühnen-Hund, der 1817 für den Rücktritt Goethes als Intendant des Weimarer Hoftheaters verantwortlich war<sup>12</sup>: Der „Hund von Montargis“<sup>13</sup> deckt den Mord an seinem Herrn auf, indem er Frau Gertrud zu der Stelle führt, wo dessen

Theaters zwei Stunden später sagte ein Wiener zu seiner Frau, das Beste an dem Abend sei gewesen, „wie das Radel umgefallen ist“ – recht hatte der Mann!

<sup>7</sup> Frank Piontek (Bayreuth) verdanke ich den Hinweis auf einen „Papagei im Trierer *Rosenkavalier*, der einst bis zur Premiere still hielt – und während der Premiere plötzlich mitsang. Das Vieh wurde sofort gefeuert“ (Nachricht vom 29.2.2012).

<sup>8</sup> Vgl. die Beispiele bei Hensel, „Tiere oder Die Katze tut“.

<sup>9</sup> Auf [http://www.youtube.com/watch?v=sWh\\_2litEk&feature=share](http://www.youtube.com/watch?v=sWh_2litEk&feature=share) (letzte Abfrage 18.3.2012) konnte man sich überzeugen, dass Menino (so der Name des Vogels) nur die erste Koloraturpassage beherrschte; sollte das der Grund gewesen sein, warum das Video zwischenzeitlich entfernt wurde?

<sup>10</sup> Vgl. Nick Collins, „Primate of the Opera: gibbons sing like human sopranos“ *The Telegraph* 25.8.2012, <http://www.telegraph.co.uk/science/science-news/9492879/Primate...> (letzte Abfrage 25.8.2012).

<sup>11</sup> Von durch Menschen darzustellenden (stumm agierenden oder singenden) Tieren soll hier nicht die Rede sein; vgl. dazu Albert Gier, „Und lieblich brüllt das Ochsenvieh“. Prächtige Schimmel, bockige Esel, bellende Schweine, dumme Ziegen, flügelahme Adler: Tiere im Musiktheater“, *Opernwelt* 7 (Juli 2005): 32-39.

<sup>12</sup> Dazu Hensel, „Tiere oder Die Katze tut“ 68f.: Da Großherzog Carl August Pixérécourts Melodram gegen den Willen des Dichters in Weimar aufführen ließ, bat der Dichter um seine Entlassung.

<sup>13</sup> Vgl. René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Le chien de Montargis ou La forêt de Bondy. Der Hund von Montargis oder Der Wald von Bondy*, Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert (Bamberger Editionen, 9), (Bamberg: Universitätsbibliothek 1994).



Leichnam verscharrt wurde; später geht er auf den Täter los und entlastet einen zu Unrecht Verdächtigten, indem er ihm die Hand leckt – aber das alles wird auf der Bühne nicht gezeigt, sondern erzählt; das Publikum sieht nur, wie das treue Tier an der Tür des Gasthofs kratzt, wo sein Herr gewohnt hatte, und die Wirtin dazu bringt, ihm in den Wald zu folgen; später soll er über die Hinterbühne laufen, um den Mörder zu verfolgen. Die Verbreitung des Stückes, das wusste ein Theaterpraktiker wie Pixérécourt, hing wesentlich davon ab, dass die Rolle des Hundes relativ leicht zu besetzen war; folglich durfte man ihm nur abverlangen, was ein durchschnittlich intelligenter Hund in wenigen Tagen lernen kann.

In der Oper verhält es sich ähnlich: Schoßtier Dinorahs, der Protagonistin in Giacomo Meyerbeers Opéra comique *Le pardon de Ploërmel* (1859, Text Jules Barbier / Michel Carré), ist eine niedliche weiße Ziege, die ihr allerdings ständig wegläuft. Die Zuschauer sehen Dinorah, die nach ihrer Bellah sucht; da die junge Frau geistig verwirrt ist (erst am Ende kommt sie wieder zu Verstand), kann sie ihrem Liebling ein (reizendes) Schlaflied singen, obwohl die Ziege gar nicht da ist – die Librettisten geben ihr in zweieinhalb Stunden Spielzeit nur zwei kurze Auftritte, damit das Publikum sie nicht für ein Hirngespinnst Dinorahs hält<sup>14</sup>.

Nicht viel anders steht es mit Brünnhildes Pferd Grane im *Ring des Nibelungen*. Nach den ersten Bayreuther Aufführungen 1876 tadelte Hans von Wolzogen<sup>15</sup> die Kritiker:

Man klagte, dass [das Pferd] *lammfromm* gewesen, ob wohl es ein hübsches Unglück gegeben hätte, wenn es *fuchswild* war; und doch wäre es immerhin kein so großes Unglück gewesen, wenn es – wenigstens in der *Walküre* – sich als keins von Beiden, nämlich *gar nicht* gezeigt hätte.

In der Tat: Da Brünnhilde nicht auf die Bühne reitet, sondern Grane am Zügel führt, kann man das Pferd gleich ganz weglassen. Wenn Siegfried die Walküre aus dem Schlaf erweckt, „weidet“ Grane „munter“ in

<sup>14</sup> Vorbild für Bellah war offensichtlich die Ziege Djali, die Victor Hugos Zigeunerin Esmeralda im Roman *Notre-Dame de Paris* (1831) begleitet. Als Hugo selbst seinen Roman für die Opernbühne adaptierte (*La Esmeralda*, Musik Louise Bertin, 1836), hat er die Ziege einfach weggelassen. In der Ballett-Version (Jules Perrot, *La Esmeralda*, London 1844) spielte sie allerdings eine wichtige Rolle.

<sup>15</sup> Hans von Wolzogen, *Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. Erläuterungen zu Richard Wagner's Nibelungendrama für alle Leser und Hörer des Werkes* (Leipzig: Gebr. Senf, 1881) 39.

der Nähe<sup>16</sup> – das Paar kann hier ohne weiteres in die Kulisse schauen, wo das Pferd den Blicken der Zuschauer entzogen wäre. Der von Wagner imaginierte Schluss der *Götterdämmerung* ist – gleichgültig, ob mit lebendem Pferd oder ohne – auf der Bühne schlechterdings nicht realisierbar:

[Brünnhilde] hat sich auf das Roß geschwungen und hebt es jetzt zum Sprunge.  
Sie sprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf [...]<sup>17</sup>.

Als *Die Walküre* 1893 im Palais Garnier in Paris einstudiert wurde, bleckte der Grane-Darsteller bei seiner ersten Bühnenprobe die Zähne, als ob er Brünnhilde auslachen wollte (Pferde können das bekanntlich), woraufhin sein Auftritt gestrichen wurde, was dem Erfolg der Inszenierung allerdings keinen Abbruch tat<sup>18</sup>.

Jener Schimmel ist nicht das einzige Operntier, das es nicht bis zur Premiere geschafft hat: Vor Jahren führte eine Dramaturgin bei einer Tagung Ausschnitte aus einer *Elektra*-Inszenierung vor, bei der als Menetekel zwei Geier-Attrappen auf dem Tor des Königspalastes saßen; sie erläuterte, dass ursprünglich nur ein, dafür aber lebendiger, Geier vorgesehen gewesen sei, aber der Darsteller dieser Rolle sei gleich bei der ersten Probe von einem Hund gefressen worden. – Im zweiten Akt von Gian-Carlo Menottis Oper *The Consul* (1950, Text vom Komponisten) führt ein Zauberünstler einige Tricks vor; in der Produktion der Mailänder Scala hätten hier weiße Tauben zum Einsatz kommen sollen. Unglücklicherweise wurden die Vögel nicht ins Theater, sondern in die Wohnung des Sängers geliefert, wo der Koch – 1950 konnte sich der Sänger einer mit-

<sup>16</sup> *Siegfried* III 3, in: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* (Leipzig: H. Fikentscher, o.J.) 228.

<sup>17</sup> *Götterdämmerung* IV 4, ebd., 311.

<sup>18</sup> Vgl. Charles Dupéchez, *Histoire de l'opéra de Paris. Un siècle au palais Garnier 1875-1980*, (Paris : Perrin, 1984) 90: „Lorsqu'elle s'est mis à chanter, le canasson blanc qui devait jouer Grane a esquissé une grimace peu flatteuse, et telle qu'on crut qu'il riait. Pas de cheval pour Brunehilde, décida-t-on après l'incident, mais on maintint les vrais béliers pour tirer le char de Fricka (dont le rôle est tellement tronqué qu'il n'en reste pas grand-chose).“

telgroßen Rolle noch einen Koch leisten – sie unverzüglich zum Abendessen zubereitete<sup>19</sup>. Ein Taubenproblem anderer Art hatte Klaus Froboese, der im Finale seiner Berner *Cenerentola*-Inszenierung „eine größere Zahl weißer Tauben“ auffliegen lassen wollte:

die gemieteten Tiere waren so ‚dekadent‘, daß sie gar nichts aus der Ruhe bringen konnte, auch nicht bereitgelegtes Futter. Sie blieben einfach sitzen<sup>20</sup>.

Klaus Froboese verdanke ich auch den Hinweis auf

das eigenwillige Pferd in Halle, welches nur auftrat, wenn es seinen „Kollegen“ in den Gassen stehen sah. Verdeckte irgendetwas das alter ego – dann trabte das Roß ab, unaufhaltbar<sup>21</sup>.

Wenn die tierischen Diven so eigenwillig sind, verwundert es nicht, dass Theater immer wieder nach „vierbeinigen Statisten“ mit klarem Rollenprofil suchen; der beste Freund des Menschen, der an der Oper Graz in *L'elisir d'amore* mitspielen wollte, musste ganz besondere Eigenschaften haben:

Der Hund sollte nach Möglichkeit wie ein Polizeihund aussehen, vorzugsweise wie ein Schäferhund, unerschrocken und folgsam sein<sup>22</sup>.

Und wenn dann die Idealbesetzung gefunden ist, fangen die Probleme mitunter erst richtig an – jedenfalls wenn, wie in Matthias Schönfeldts Inszenierung von *La clemenza di Tito* in Mannheim (2002), ein Tiger mitspielt<sup>23</sup>:

<sup>19</sup> Vgl. John Gruen, *Menotti. A Biography* (New York: Macmillan / London: Collier Macmillan, 1978) 101.

<sup>20</sup> Nachricht von Klaus Froboese vom 14.2.2012.

<sup>21</sup> Ebd..

<sup>22</sup> „Die Oper Graz sucht vierbeinigen Statisten“, *Der Neue Merker* Infos des Tages 26.10.2012, <[www.der-neue-merker.eu/aktuelles](http://www.der-neue-merker.eu/aktuelles)> (Abfrage 26.10.2012). – Besonders fürsorglich wirkt eine Anzeige aus der Schweiz (Neue Zürcher Zeitung, 15.9.1994): „Ente gesucht. Im Ernst: Das *Theater am Neumarkt* sucht ab sofort bis Ende Dezember für einen Mini-Auftritt eine an Menschen gewöhnte, wenn möglich weibliche Ente. Das Tier kann in der Nähe des Theaters artgerecht untergebracht werden. Damit es sich nicht einsam fühlt, könnte auch eine weitere Ente als Gesellschafterin mitkommen.“

<sup>23</sup> Das folgende aus: Peter W. Ragge, „Raubtier auf der Bühne: Ein seltener und teurer Tiger wirkt bei *La clemenza di Tito* mit. Gefüttert wird ‚Assam‘ immer erst nach der Oper“, *Mannheimer Morgen* 5.12.2002, siehe: <[http://www.publicopera.info/opera/200203/clemenzaditito\\_mannh\\_makingof.html](http://www.publicopera.info/opera/200203/clemenzaditito_mannh_makingof.html)> (8.12.2012).

„Assam“ ist [...] nicht irgendein Tiger, sondern ein ganz besonderer. Er hat ein goldglänzendes und braun-weiß gestreiftes, sehr edles Fell und stolziert derart majestätisch durch den großen Käfig, als wüsste er, dass er 50 000 Dollar wert ist [...] Seit sechs Jahren gehört er Dieter Farell, der künftig zu jeder *Tito*-Aufführung mit ihm nach Mannheim reist. - Seine Heimat ist in der Nähe von Lübeck, wo Farell einen Futterhandel ebenso wie eine Filmtierschule betreibt. [...] „Mozart-Musik findet er schön, das regt ihn nicht auf“, spürt der Tierlehrer. Seine „Rolle“ ist ja auch nicht anstrengend. Er muss 20 Minuten – in seinem Käfig – einfach nur da sein, als ein Symbol der Macht des römischen Kaisers Tito, der gewaltsam den Thron bestiegen hat<sup>24</sup> und sich nun einer Intrige ausgesetzt sieht. „Das unmittelbare Bild des wilden Tigers drückt wie in einem Brennspiegel das wahre Wesen dieser Gesellschaft aus“, erklärt Dramaturgin Ina Karr, warum Regisseur Matthias Schönfeldt diesen besonderen „Solisten“ engagierte. [...] Damit er von seinem Käfig auf der Hinterbühne in seinen Transportwagen gebracht werden kann, haben die Techniker des Nationaltheaters sogar eigens schnell einen kleinen Transportkäfig geschweißt. Über den Kulissenaufzug kommt „Assam“ dann auf die Bühne. – Aufgeregt vor Auftritten sei er aber nie, hat Farell beobachtet [...] Doch mit einem Vorurteil räumt er auf: Raubtiere würden vor ihren Auftritten gerade nicht gefüttert. „Nicht wenn sie hungrig sind, sind sie gefährlich, sondern satt. Wenn der Tiger verdaut, will er nämlich seine Ruhe haben – und wer da stört...“, so Farell. Daher gibt's die zehn Kilo feinstes Rindfleisch, die er pro Tag vertilgt, immer erst nach der Oper.

Hatte es der Tiger somit einigermaßen bequem, müssen andere Tiere einiges über sich ergehen lassen. Sebastian Baumgarten, der ebenfalls in Mannheim *Les Troyens* von Hector Berlioz inszenierte (Première 3.10.2003), fand für das Trojanische Pferd eine eigenwillige (aber stimmige) Deutung: Bei ihm handelt es sich um ein lebendiges Pferd, das über und über mit Geschwüren und offenen Wunden bedeckt ist – offenbar betreiben die Griechen eine frühe Form biologischer Kriegführung und schleusen mittels des Tieres ein tödliches Virus in die belagerte Stadt ein. Die Wunden wurden dem kerngesunden Ross natürlich aufgeschminkt, so dass es vermutlich vor jeder Vorstellung stundenlang in der Maske ausharren musste.

Auch wenn das letzte Beispiel dagegen sprechen könnte: Früher wurde den Vierbeinern auch im Theater mehr zugemutet, als heutige

<sup>24</sup> Diese Aussage ist zumindest ungenau.

Tierschützer zulassen würden. In der ersten Szene von Carl Zellers Operette *Der Vogelhändler* (1891, Text Moritz West / Ludwig Held) müssen die Bauern dem kurfürstlichen Jägermeister Baron Weps gestehen, dass sie alle Wildschweine im Revier abgeschossen haben; nur Hausschweine haben sie noch anzubieten. Walter Felsenstein ließ hier in seiner Inszenierung (Berlin, Komische Oper, 1950) ein Hausschwein wildschweinschwarz anmalen; die Rolle musste mehrfach umbesetzt werden, und nicht immer fand man ein Exemplar, das sich diese Behandlung gefallen ließ. In den berühmten Abendspielberichten, die über jede Vorstellung anzufertigen waren, liest man:

15.11.1950 Die neuerworbene Sau hat kein Theaterblut. Sie will sich nicht an das Rampenlicht gewöhnen und schreit und tobt auf der Bühne, daß ich Herrn Krause (Requisiteur) bitten mußte, sich um eine andere Sau zu bemühen.

27.9.1953. Ich fürchte, das Schwein eignet sich nicht. Es passiert nichts, aber es quiekt erbarmungswürdig. Vielleicht ist das dann für manche Zuschauer kein reines Vergnügen mehr. Ich denke an Leute, die im Tierschutzverein sind.

1.3.1955. Zur nächsten Vorstellung muß ein neues Schwein besorgt werden. Dieses will nicht mehr. Es bellte vor Wut und den Zuschauern erstarb das Lachen in der Kehle<sup>25</sup>.

Verständlich, dass nicht alle Tiere immer brav mitspielen. Dem Vernehmen nach wollte Herbert Wernicke für seine berühmte Inszenierung (Brüssel, Théâtre de la Monnaie 1993) von Francesco Cavallis Oper *La Calisto* (1651, Text Giovanni Faustini) ursprünglich einen lebendigen Bären; dieser Plan musste fallen gelassen werden, weil der Darsteller dieser Rolle schon bei der ersten Probe im Orchestergraben auf Beutezug ging, statt dessen schlüpfte dann der Countertenor Dominique Visse ins Bärenkostüm.

Für einige Aufregung sorgte Anfang des Jahres 2012 der Schwan, der zu Beginn des dritten Aufzuges des Freiburger *Lohengrin* einen Auftritt von drei Minuten Dauer hatte<sup>26</sup>:

<sup>25</sup> Hg. Ilse Kobán, *Routine zerstört das Stück oder Die Sau hat kein Theaterblut. Erlesenes und Kommentiertes aus Briefen und Vorstellungsberichten zur Ensemblearbeit Felsensteins* (Wilmenshort: Märkischer Verlag, 1997) 46, 53, 62.

<sup>26</sup> Vgl. Frank Zimmermann, „Lebender Schwan fliegt bei Wagner-Oper *Lohengrin* in den Orchestergraben“, *Badische Zeitung* 27.1.2012, abrufbar unter: <<http://www.badische-zeitung.de/freiburg/lebender-schwan-fliegt-bei-wagner-oper-lohengrin-in-den-orchestergraben--55239524.html>> (8.12.2012).

Eben als der Chor ihm Eier als „Metapher der Mystik und Hoffnung“ (Regisseur Frank Hilbrich) zu Füßen legen will, vergisst der Schwan Scapetti, obwohl mit täglich fünf Stunden Wagner trainiert, Kunstauftrag und Erziehung und flattert in den Orchestergraben. Nach Kritik von Zuschauern und Tierschützern entband das Freiburger Theater jetzt Scapetti von weiteren Auftritten. Vorsorglich wurden auch die fünfundzwanzig Hühner gestrichen, mit denen Joachim Schlömer am Wochenende in Jelineks *Winterreise* ein „Zeichen der Unkontrollierbarkeit“ setzen wollte. Künftig soll es kein Geflügel mehr auf der großen Bühne geben<sup>27</sup>.

Die Tiertrainerin, die in der fraglichen Szene direkt hinter dem Nest stand, vermutete, es habe

Scapetti nicht gefallen, dass viele Sänger nicht nur von einer, sondern von allen Seiten auf ihn zuliefen – er fühlte sich bedrängt<sup>28</sup>.

Sie konnte ihn im Orchester problemlos einfangen und kündigte an, dem „sehr verschmusten Schwan“ „bei der nächsten Vorstellung ein Geschirr anzulegen“<sup>29</sup> – dazu sollte es wie gesagt nicht mehr kommen.

Während man in Freiburg künftige Auftritte „gut dressierbarer Tiere“, z. B. von Hunden, im Theater nicht grundsätzlich ausschließen wollte<sup>30</sup>, war man anderswo konsequenter: „Die Mailänder Scala wird Aufführungen mit lebenden Tieren künftig unterlassen“, wurde im September 2011, offenbar auf Druck der zuständigen Gemeinderätin, angekündigt<sup>31</sup>: Anlass war Herbert Wernickes Salzburger *Rosenkavalier*-Inszenierung von 1995, die in jüngster Zeit in Baden-Baden (Januar 2009), Paris und Madrid<sup>32</sup> (Dezember 2010) gezeigt wurde, ohne dass die Tiere in der Lever-Szene im ersten Akt Anstoß erregt hätten. In Mailand kamen ein Papagei, ein Chihuahua-Welp und zwei Windhunde zum Einsatz:

<sup>27</sup> Martin Halter, „Tierische Aufregung. Hühnertheater“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.2.2012, abrufbar unter: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/tierische-aufregung-huehnertheater-11639900.html>> (8.12.2012); vgl. Frank Zimmermann, „Stadttheater verzichtet auf Einsatz von lebenden Vögeln“, *Badische Zeitung* 2.2.2012, abrufbar unter <<http://www.badische-zeitung.de/freiburg/gefluegel-geht-nicht-auf-winterreise--55414619.html>> (8.12.2012).

<sup>28</sup> Zimmermann, „Lebender Schwan“.

<sup>29</sup> Ebd..

<sup>30</sup> Ebd..

<sup>31</sup> Vgl. <<http://diepresse.com/home/kultur/klassik/696421/>> vom 27.9.2011 (Abfrage 8.12.2012).

<sup>32</sup> Vgl. <<http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jul-Dec10/rosenkavalier0612.htm>> (Abfrage 8.12.2012).

„Der drei Monate alte Welp zitterte während der ganzen Probezeit. Wir kämpfen gegen Tiere im Zirkus, wir dürfen nicht zulassen, dass Tiere im Tempel der Musik ausgenutzt werden“, protestierten Mitarbeiter des Theaters, die die Tierschutzvereine alarmierten<sup>33</sup>.

Einen sehr jungen Hund Strausscher Klanggewalt auszusetzen, ist wohl wirklich keine gute Idee. Ein generelles Auftrittsverbot für Tiere wirkt allerdings unverhältnismäßig: Schließlich sterben manche Menschen tausend Tode bei Auftritten vor Publikum, die andere genießen – und es wäre doch wahrlich paradox, wenn es nicht auch vierbeinige Rampensäue gäbe.

Für lebhaftere Diskussionen im Vorfeld sorgten zwei im Düsseldorfer Tanzhaus NRW geplante Gastspiele: Der französische Choreograph Luc Petton, der als Amateur-Ornithologe an die Forschungen von Konrad Lorenz anschließt<sup>34</sup>, bringt in *Swan* Tänzerinnen mit Schwänen auf die Bühne, die von den Frauen schon als Jungvögel betreut wurden und an sie gewöhnt sind; die Aufführung (August 2012) wurde schließlich mit Auflagen genehmigt<sup>35</sup>. Verboten wurde dagegen das Tanzstück *Narcisses* der Choreographin Caroline Lamaison aus Toulouse, in dem zwei dressierte Wölfe einen etwa fünfminütigen Auftritt haben sollten<sup>36</sup> – ein Sieg für den Tierschutz, oder löst der Wolf immer noch atavistische Ängste aus<sup>37</sup>?

<sup>33</sup> Wie Anm. 31.

<sup>34</sup> Vgl. Amy Serafin, „Some of These Performers Are Really Typecast“, *The New York Times* 1.6.2012, abrufbar unter <<http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/choreography-with-real-swans.html>> (8.12.2012). In Pettons Tanzstück *La Confidence des Oiseaux* (2005) interagieren Tänzer u. a. mit Krähen und Staren, vgl. <<http://www.lucpetton.com/uk-swan.php>> (27.12.2012).

<sup>35</sup> Vgl. „Tierische Tanzpartner“, *Der Westen* 28.8.2012, abrufbar unter <<http://www.derwesten.de/kultur/tierische-tanzpartner-id7035057.html>> (8.12.2012): Für die Tiere mussten mindestens 125 qm Auslauf geschaffen und ein Schwimmbecken von 12qm (60 cm tief) gebaut werden.

<sup>36</sup> Vgl. Sema Kouschkerian, „Lebende Wölfe auf der Bühne im Tanzhaus“, *Westdeutsche Zeitung* 23.7.2012, abrufbar unter <<http://www.wz-newsline.de/lokales/duesseldorf/leb-ende-woelfe-auf-der-buehne-im-tanzhaus-1.1049337>> (8.12.2012); „Lebende Wölfe sollen im Tanteater [sic] auftreten“, *Die Presse* 24.7.2012, abrufbar unter <<http://diepresse.com/home/kultur/news/1270373/>> (8.12.2012); Matthias Heine, „Verbrannte Schmetterlinge, erzwungene Erektionen“, *Die Welt* 15.9.2012, abrufbar unter <<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article109234608/Verbrannte-Schmetterlinge-erzwungene-Erektionen.html>> (8.12.2012).

<sup>37</sup> Sema Kouschkerian, „Lebende Wölfe“ vermerkt zu *Narcisses* ausdrücklich: „Eine Absperrung zwischen Bühne und Publikum ist nicht geplant“, dagegen schreibt *Die Presse*

Dass selbst ein so harmloses Geschöpf wie ein Reh kräftig Ärger machen kann, auch und gerade, wenn es schon tot ist, mussten Martin Kušej und die Bayerische Staatsoper erfahren: In einer Szene seiner Inszenierung von Dvořáks *Rusalka* wollte der Regisseur einen Rehkadaver zeigen:

Martin Kušej liebe den Geruch von toten Tieren, die Sänger dagegen überhaupt nicht. [...] Auch habe Kušej vorgehabt, das Reh auf der Bühne richtig aufbrechen zu lassen und mit echtem Tierblut zu arbeiten. „Der Chor und die Sänger haben sich geweigert.“<sup>38</sup>

Die vorgesehene Serie von zwölf Aufführungen hätte zwölf Rehe das Leben gekostet, deren Fleisch – das trug wesentlich zur Empörung nicht nur bei Tierschützern bei – nicht hätte verzehrt werden dürfen, da in der Oper die lebensmittelhygienischen Vorschriften nicht eingehalten werden konnten; man hätte die Kadaver wegwerfen müssen. Nach verheeren-dem Medienecho wurden die Tiere durch Imitationen ersetzt<sup>39</sup>.

Man trifft kaum einen Operschaffenden oder passionierten Theatergänger, der, auf das Thema angesprochen, nicht mindestens eine, oft selbsterlebte, Anekdote mit Tieren auf (manchmal auch: hinter) der Bühne zum besten geben kann<sup>40</sup>. Und es vergeht kaum ein Monat, ohne

(„Lebende Wölfe“, wie Anm. 36) mit Berufung auf die Westdeutsche Zeitung: „Die Bühne könnte währenddessen [während des Auftritts der Wölfe] abgesperrt werden“ – anscheinend hat der Berichtersteller gelesen, was er lesen wollte.

<sup>38</sup> Robert Braummüller und Tina Angerer, „Bambi überlebt die Oper“, *Abendzeitung* 20.10.2010 (14:51 h), siehe <<http://www.abendzeitung.de/kultur/221218>> (21.10.2010); vgl. auch Robert Braummüller, „Realer Operntod“, *Abendzeitung* 20.10.2010 (00:23 h), siehe <<http://www.abendzeitung.de/kultur/221082>> (21.10.2010).

<sup>39</sup> Vgl. noch nba, „Staatsoper: Eklat um tote Rehe auf der Bühne“, *tz-online.de* 20.10.2010, abrufbar unter <<http://www.tz-online.de/aktuelles/muenchen/muenchen/staatsoper-doch-keine-toten-rehe-fuerauffuehrung-tz-970174.html>> (8.12.2012); Rudolf Neumaier, „Rehsozialisierung. Martin Kušej wollte für seine *Rusalka*-Inszenierung Tiere schlachten lassen“, *Süddeutsche Zeitung* 21.10.2010; Tobias Dorfer, „München: Bambi-Skandal. Oper setzt auf Re(h)produktion“, *Süddeutsche.de* 14.3.2011, abrufbar unter: <<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen/2.220/muenchen-bambi-skandal-oper-setzt-auf-reh-produktion-1.1014011>> (8.12.2012).

<sup>40</sup> Oswald Panagl (Salzburg) verdanke ich eine Anekdote, für deren Wahrheitsgehalt ich mich allerdings nicht verbürgen möchte: Ein Schauspieler, der *en suite* in einem Boulevardtheater auftrat, rang der Direktion die Erlaubnis ab, entgegen der Hausordnung seinen Hund zu den Vorstellungen mitbringen zu dürfen. Wochenlang blieb der Hund brav und still in der Garderobe, aber eines Abends, als Herrchen gerade auf der Bühne stand, erregte etwas seinen Unmut, und er bellte so laut, daß es auch im Zuschauer-raum zu hören war. Zum naturalistischen Bühnenbild gehörte ein Käfig mit einem



dass Tiere, die auf der Musiktheater-Bühne zum Einsatz kommen (oder nicht zum Einsatz kommen dürfen), das Feuilleton beschäftigen. Der große Egon Friedell hat schon 1924 zu einer Parodie des *Neuen Wiener Journals*, die auf dem „Bösen-Buben-Ball“ verteilt wurde, einen einschlägigen Artikel beigesteuert<sup>41</sup>:

– *Die Reaktion auf dem Marsche!* Wie wir hören, hat die Zensur an dem fröhlichen Gemecker der Ziege (in der Nachtvorstellung der Kammerspiele: „Orgie in Sodom“), während sie von der Gruppe der greisen Patriarchen mißbraucht wird, Anstoß genommen und verlangt, daß die Szene stumm gespielt werden müsse. Gegen diese Verfügung hat der Tierschutzverein Einspruch erhoben, weshalb die Direktion dem Übersetzer und Bearbeiter des Werkes, Robert Blum, nahelegte, vielleicht die Ziege durch einen Fisch zu ersetzen, was die Stummheit des Auftritts hinreichend begründen würde, ohne seine poetische Wirkung abzuschwächen. Robert Blum erklärte aber, die künstlerische Geschlossenheit der Dichtung dulde solchen rohen Eingriff nicht. Die Direktion ist nun in Verlegenheit. Wir hoffen, daß sie der Behörde gegenüber fest bleiben und daß es einer muckerischen Zensur nicht gelingen wird, die Ziege und die neue dramatische Kunst mundtot zu machen.

Georg Hensel bemerkte abschließend zu unserem Thema:

Theater beruht auf einem unausgesprochenen Einverständnis zwischen Schauspielern und Publikum; es lautet: Alles, was auf der Bühne geschieht, ist Schein. Diesen Geheimvertrag hat das Tier nicht unterschrieben: es spielt nicht, es ist immer nur anwesend als es selbst, und zwar im vollen Ernst. Ein Tier auf der Bühne ist Unzucht wider den Geist des Theaters<sup>42</sup>.

Ob die Unterscheidung von Schein und Sein 30 Jahre später, nach Erfindung von Reality TV, „Dokudramen“ etc., noch so selbstverständlich ist, wie der Kritiker dachte, wäre zu diskutieren. Wie dem auch sei: Könnte das leibhaftig anwesende Tier nicht eher ein Störfaktor sein, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Artefaktcharakter, das Gemachtsein der Oper oder des Dramas lenkt? Dann wäre seine Daseinsberechtigung auf der Bühne ein für allemal erwiesen.

Kanarienvogel; auf diesen trat Herrchen nun zu und fragte: „Wohl 'n bißchen verrückt geworden, wa?“

<sup>41</sup> Vgl. Egon Friedell, *Briefe*. Ausgewählt und hg. von Walther Schneider (Wien – Stuttgart: Georg Prachner, o.J.) 136.

<sup>42</sup> Hensel, „Tiere oder Die Katze tut“ 79.

## Literaturverzeichnis

- Bogard, Roland. „Literatur und Improvisation. Benjamins *Auf die Minute* und die Geschichte der literarischen Improvisationsästhetik“. *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 51 (2007): 268-286.
- Braunmüller, Robert und Angerer, Tina. „Bambi überlebt die Oper“. *Abendzeitung* 20.10.2010 (14:51 h), siehe <<http://www.abendzeitung.de/kultur/221218>> (21.10.2010).
- Braunmüller, Robert. „Realer Operntod“. *Abendzeitung* 20.10.2010 (00:23 h), siehe <<http://www.abendzeitung.de/kultur/221082>> (21.10.2010).
- Collins, Nick. „Primate of the Opera: gibbons sing like human sopranos“. *The Telegraph* 25.8.2012. <[http://www.telegraph.co.uk/science/science-news/9492879/Primate...>](http://www.telegraph.co.uk/science/science-news/9492879/Primate...) (Abruf 25.8.2012).
- Dorfer, Tobias. „München: Bambi-Skandal. Oper setzt auf Re(h)produktion“. *Süddeutsche.de* 14.3.2011, siehe <<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen/2.220/muenchen-bambi-skandal-oper-setzt-auf-rehproduktion-1.1014011>> (8.12.2012).
- Dupêchez, Charles. *Histoire de l'opéra de Paris. Un siècle au palais Garnier 1875-1980*. Paris: Perrin, 1984.
- Friedell, Egon. *Briefe*. Ausgewählt und hg. von Walther Schneider. Wien – Stuttgart: Georg Prachner, o.J..
- Gier, Albert. „Und lieblich brüllt das Ochsenvieh‘. Prächtige Schimmel, bockige Esel, belende Schweine, dumme Ziegen, flügellahme Adler: Tier im Musiktheater“. *Opernwelt* 7 (Juli 2005): 32-39.
- Gruen, John. *Menotti. A Biography*. New York: Macmillan / London: Collier Macmillan, 1978.
- Guilbert de Pixérécourt, René-Charles. *Le chien de Montargis ou La forêt de Bondy. Der Hund von Montargis oder Der Wald von Bondy*. Hg. Harald Wentzlaff-Eggebert (Bamberger Editionen, 9). Bamberg: Universitätsbibliothek 1994.
- Halter, Martin. „Tierische Aufregung. Hühnertheater“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.2.2012, abrufbar unter: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/tierische-aufregung-huehnertheater-11639900.html>> (8.12.2012).
- Heine, Matthias. „Verbrannte Schmetterlinge, erzwungene Erektionen“. *Die Welt* 15.9.2012, abrufbar unter <<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article/109234608/Verbrannte-Schmetterlinge-erzwungene-Erektionen.html>> (8.12.2012).
- Hensel, Georg. „Tiere oder Die Katze tut, was sie tut“. Ders.. *Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen. Feuilletons*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1998, 68-79.
- Kleist, Heinrich von. *Werke und Briefe in vier Bänden*. Band 3. Berlin/Weimar 1978.
- Kobán, Ilse, Hg.. *Routine zerstört das Stück oder Die Sau hat kein Theaterblut. Erlesenes und Kommentiertes aus Briefe und Vorstellungsberichten zur Ensemblearbeit Felsensteins*. Wilmenshort: Märkischer Verlag, 1997.

- Kouschkerian, Sema. „Lebende Wölfe auf der Bühne im Tanzhaus“. *Westdeutsche Zeitung* 23.7.2012, abrufbar unter <<http://www.wz-newsline.de/lokales/duesseldorf/leb-ende-woelfe-auf-der-buehne-im-tanzhaus-1.1049337>> (8.12.2012)
- Nba. „Staatsoper: Eklat um tote Rhe auf der Bühne“. *tz-online.de* 20.10.2010, siehe <<http://www.tz-online.de/aktuelles/muenchen/staatsoper-doch-keine-toten-rehe-fuer-auf-fuehrung-tz-970174.html>> (8.12.2012).
- Neumaier, Rudolf. „Rehsozialisierung. Martin Kušej wollte für seine *Rusalka*-Inszenierung Tiere schlachten lassen“. *Süddeutsche Zeitung* 21.10.2010.
- Ragge, Peter W.. „Raubtier auf der Bühne: Ein seltener und teurer Tiger wirkt bei *La clemenza di Tito* mit. Gefüttert wird ‚Assam‘ immer erst nach der Oper“. *Mannheimer Morgen* 5.12.2002, abrufbar unter: <[http://www.publicopera.info/opera200203/clemen-zaditito\\_mannh\\_makingof.html](http://www.publicopera.info/opera200203/clemen-zaditito_mannh_makingof.html)> (8.12.2012).
- Serafin, Amy. „Some of These Performers Are Really Typecast“. *The New York Times* 1.6.2012, siehe <<http://www.nytimes.com/2012/06/03/arts/dance/choreography-with-real-swans.html>> (8.12.2012).
- „Tierische Tanzpartner“. *Der Westen* 28.8.2012, abrufbar unter <<http://www.derwesten.de/kultur/tierische-tanzpartner-id7035057.html>> (8.12.2012).
- Wagner, Richard. *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Leipzig: H. Fikentscher, o.J., 228.
- Wolzogen, Hans von. *Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel. Erläuterungen zu Richard Wagner's Nieblungendrama für alle Leser und Hörer des Werkes*. Leipzig: Gebr. Senf, 1881.
- Zimmermann, Frank. „Lebender Schwan fliegt bei Wagner-Oper Lohengrin in den Orchestergraben“. *Badische Zeitung* 27.1.2012, abrufbar unter: <<http://www.badische-zeitung.de/freiburg/lebender-schwan-fliegt-bei-wagner-oper-lohengrin-in-den-orchestergraben--55-239524.html>> (8.12.2012).
- Zimmermann, Frank. „Stadttheater verzichtet auf Einsatz von lebenden Vögeln“. *Badische Zeitung* 2.2.2012, abrufbar unter <<http://www.badische-zeitung.de/freiburg/gefluegel-geht-nicht-auf-winterreise--55414619.html>> (8.12.2012).

## **Die Fauna als Gottesbeweis – eine arabische Enzyklopädie aus dem 9. Jahrhundert**

Lale Behzadi  
*Arabistik, Universität Bamberg*

Das neunte Jahrhundert n. Chr. hat in der arabisch-islamischen Welt eine Fülle an Schriften hervorgebracht, die dem Sammeln und Katalogisieren von Wissen gewidmet sind. Ein herausragendes Werk ist das „Buch der Lebewesen“ des Gelehrten al-Ġāḥiẓ.

Auf den ersten Blick eine Enzyklopädie der Tiere, hat der Verfasser ganz offensichtlich mehr im Sinn, als ein zoologisches Kompendium zu präsentieren. Der folgende Beitrag stellt diesen ungewöhnlich produktiven Autor vor und versucht darzustellen, in welcher Weise das Tier hier als Ausgangspunkt für ein Weltbild steht, in dem alles mit allem verbunden ist.

### ***1. Autor und Umfeld***

Al-Ġāḥiẓ hieß mit vollem Namen ‘Amr b. Baḥr al-Kinānī al-Fuqaimī al-Baṣrī. Seinen Beinamen al-Ġāḥiẓ (eine durchaus übliche arabische Sitte, Personen mit Beinamen zu belegen), verdankt er vermutlich einer körperlichen Besonderheit. Al-Ġāḥiẓ bedeutet nämlich „der mit den hervortretenden Augen“ (despektierlicher: der Glubschäugige), eine Bezeichnung, die bereits zu Spekulationen über eine eventuelle Schilddrüsenerkrankung führte. Er hatte außerdem eine dunklere Haut, was auf eine afrikanische Abstammung zurückzuführen sein könnte (und damit möglicherweise auf Vorfahren, die Sklaven waren). Viel weiß man nicht über diesen Autor, der eine Unmenge an Büchern geschrieben haben soll. Er wurde um das Jahr 776/777 in Basra (im heutigen Irak) geboren und starb dort ca. 868. Es gibt Überlieferungen, die ihm dieses hohe Alter attestieren und auch die Geschichte verbreiten, er sei schließlich inmitten seiner Werke durch einen umfallenden Bücherturm erschlagen worden, eine von vielen Anekdoten, die den Mangel an gesicherten Erkenntnissen über sein Leben ausgleichen sollen.

Al-Ġāḥiẓ ging, wie so viele seiner Zeitgenossen, auch nach Bagdad, das in jener Zeit eine magnetische Anziehungskraft auf Wissenschaftler, Religionsgelehrte und Künstler ausübte und von den frühen Abbasiden, namentlich durch die Kalifen Hārūn ar-Rašīd (reg. 786-809) und seinen Sohn Ma'mūn (reg. 813-833), zu einem kulturellen Zentrum ausgebaut wurde. Wissen ist Macht, das wusste man damals schon und initiierte mannigfaltige Übersetzungsaktivitäten (aus dem Griechischen, Pahlavi und Sanskrit), von denen sicher auch al-Ġāḥiẓ profitierte. Ohne etwas über sein Elternhaus zu wissen, kann man wohl davon ausgehen, dass er zu keiner wohlhabenden Familie gehörte und hinsichtlich seiner Bildung eher auf sich selbst angewiesen war.

Nicht nur Bagdad, auch die Stadt Basra befand sich zu seiner Jugendzeit auf einem Höchststand der Blüte, so dass der Bildungshunger durch die Teilnahme an Lesekreisen und Zirkeln im Umfeld von Moscheen und damals berühmten Einzelgelehrten gestillt werden konnte. Zu al-Ġāḥiẓ' Lehrern gehörten einige der Großen jener Zeit auf den Gebieten der Theologie und der Traditionswissenschaft, jener Wissenschaft also, die sich mit den Überlieferungen und Aussprüchen des Propheten Muḥammad und seiner unmittelbaren Gefolgsleute beschäftigten.

Ein Erzieher des Kalifensohnes Ma'mūn hatte diesem eine Schrift von al-Ġāḥiẓ zu lesen gegeben, die offenbar (vielleicht durch den später immer wieder gepriesenen Stil des Autors) Gefallen fand und für Nachfolgeaufträge bzw. Zutritt zu höfischen Kreisen sorgte.

Al-Ġāḥiẓ hat sich als Lehrer versucht, war wohl auch für kurze Zeit fest am Kalifenhof angestellt; insgesamt jedoch scheint er ein relativ unabhängiger Geist gewesen zu sein, der zwar die vorübergehend rationalistische Politik der Abbasiden in Auftragswerken unterstützte, sich ansonsten aber durchaus widersprüchliche Meinungen gestattete und sich nicht auf Lobdichtung beschränkte wie so manche seiner Zeitgenossen. Er bekam Honorare für seine Werke, z.B. vom Abbasidenwesir az-Zayyāt, der ihn protegierte; es ist aber auch von Landvergabe die Rede. Alles in allem hatte er sich offenbar ein Netz aus Gönnern zugelegt, das ihm ein Leben als *adīb*, als freier Literat, ermöglichte. Auch al-Ġāḥiẓ passierte es allerdings, dass seine Mäzene in Ungnade fielen und sogar umgebracht wurden; zum Glück hatte dies aber keine Konsequenzen für ihn selbst – keine Selbstverständlichkeit in jener Zeit.

Unter einem Literaten stellt man sich nun vielleicht einen Dichter oder Romanschreiber vor; das war al-Ġāhiz nicht. Fiktionale Literatur im heutigen Sinne gab es damals nur in Form von Anekdotensammlungen und Poesie. Al-Ġāhiz ließ zwar viele Anekdoten in seine Werke einfließen und versammelte stets zum Thema passende Verse, er hatte aber Größeres vor.

Sieht man sich sein Werkverzeichnis an, so staunt man, wozu er sich berufen fühlte, Kommentare abzugeben:

Er schrieb politische und theologische Abhandlungen mit Titeln wie:

- Über die Überlieferungen und ihre Echtheit
- Über die Beweise des Prophetentums
- Über die Vorzüge der Türken und über die Einheit des Heeres des Kalifats

Er schrieb über verschiedene gesellschaftliche Gruppen und Phänomene wie:

- Über die Sängersklavinnen
- Das Buch der Geizigen
- Über den Ruhm der Schwarzen vor den Weißen
- Über die Lehrer

Außerdem verfasste er poetologische Werke wie z.B. sein berühmtes „Buch der Klarheit und der Verdeutlichung“, in dem er sich sprachphilosophischen und zeichentheoretischen Problemen widmete.

In der Forschung ringt man vergeblich um eine Kategorisierung der Werke bzw. eine Einordnung ihres Verfassers. So findet man für al-Ġāhiz oft die schöne Bezeichnung „Polyhistor“, die vielleicht am besten seinen Anspruch illustriert, sich zu allem und jedem äußern zu wollen, was ein menschliches Gemeinwesen so umtreibt.

Wie passt nun das „Buch der Lebewesen“ hier hinein?

## 2. „Das Buch der Lebewesen“

Der arabische Titel wurde jahrelang mit „Buch der Tiere“ übersetzt, und in der Tat nimmt der Verfasser Bezug auf Aristoteles' Tierbuch, übernimmt sogar Teile daraus, ist aber weit davon entfernt, einfach nur eine Adaption vorzulegen, wie mancherorts behauptet wurde. Man ist von dieser Übersetzung abgekommen aus zwei Gründen: Erstens steht *ḥaywān/ḥayawān*

schriftsprachlich und umgangssprachlich zwar für Tier; das Wort leitet sich jedoch von der arabischen Wurzel *ḥ-y-y* ab, was so viel heißt wie „leben“, „lebendig sein“. Zweitens kommt man bei der Lektüre sehr schnell darauf, dass zwar überwiegend von Tieren die Rede ist, aber wesentliche Teile wichtige menschliche Fragen verhandeln und im Zusammenhang mit zoologischen Fakten auch immer wieder Bezug auf menschliches Verhalten genommen wird. So heißt es in Titelübersetzungen heute oft „Buch der Lebewesen“ oder „Book of the Living Beings“. Man könnte es auch schlicht „Buch des Lebens“ nennen, denn nichts weniger als einen Überblick über verschiedene Aspekte des Lebens auf der Erde schwebte al-Ġāḥiẓ vermutlich vor. Eine vollständige Übersetzung in eine andere Sprache liegt bis jetzt nicht vor, nur Auszüge wurden übertragen. Ein Grund dafür könnte in der Darbietungsweise des Materials liegen, auf die ich nun eingehen werde.

Al-Ġāḥiẓ hat dieses Werk als sein *opus magnum* verfasst. Er schreibt selbst, dass er schon ein hohes Alter erreicht habe und sehr krank sei:

Dieses Buch findet mich in Lagen, die mich daran hindern, das zu erreichen, was ich erreichen wollte: erstens jene schwere Krankheit, zweitens der Mangel an Hilfen, drittens die Länge des Buches [...]<sup>1</sup>

Das Buch wirkt unvollendet, obwohl es sieben Bände hat. Ähnlich wie bei einer erhaltenen Abschrift seines Werkes „Buch über die großen Städte und die Merkwürdigkeiten ihrer Bewohner“ (al-Ġāḥiẓ ist nicht sehr weit in der Welt herumgekommen und hat nur wenige Reisen unternommen) legt auch hinsichtlich des hier verhandelten Buches nichts nahe, dass al-Ġāḥiẓ in irgendeiner Weise Spezialwissen in den Naturwissenschaften im allgemeinen und in der Zoologie im besonderen erworben habe. (Weshalb das Buch bei dem Versuch, eine Einteilung seiner Werke zu erstellen, oft in der sogenannten Kategorie der „Parawissenschaften“ landet).<sup>2</sup> Machen wir uns zunächst selbst ein Bild. Wovon handelt das Buch der Lebewesen?

<sup>1</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Hg. ‘Abdassalām Muḥammad Hārūn. Bd. IV (Beirut: Dār Iḥyā’ at-turāt al-‘arabi, 1969) 208.

<sup>2</sup> So bei Charles Pellat (in der Übertragung von Walter W. Müller), *Arabische Geisteswelt*, Zürich u. Stuttgart: Artemis 1967, 39.

Zu diesem Zweck habe ich eine Auswahl an Kapitelüberschriften zusammengestellt, die in den meisten Fällen nicht vom Autor stammen, sondern vom Herausgeber der leichten Lesbarkeit halber vorangestellt wurden und eine Kurzfassung des nachfolgenden Inhalts bieten sollen:

- Die Erfahrung der Hunde auf der Jagd
- Was Hunde gut können, Menschen aber nicht
- Verteidigung des Hundes
- Wissenswertes über das Alter von Hunden
- Wie man einen Hahn von einer Henne unterscheidet, wenn sie noch jung sind
- Über die Feindschaft zwischen manchen Tierarten
- Was Hähnebesitzer über Hundehalter sagen
- Was Abū Nuwās über Hunde zu sagen hatte (ein bekannter Dichter, gest. 815, dessen Verse zitiert werden)

So weit Kapitel, die sich tatsächlich bemühen, Wissenswertes über Tiere zu berichten. Oft aber schweift al-Ġāhiz ab, beschäftigt sich mit Seltsamkeiten und Merkwürdigkeiten, vor allem aber mit Themen, die assoziativ eingefügt werden:

- Über die Kraft der Farbe Schwarz bei den Tieren
- Diskussion über das Glück
- Die Zeichenhaftigkeit der Schöpfung
- Feigen und Oliven (als Symbole für Syrien und Palästina)
- Warum der Mensch Mikrokosmos genannt wird
- Über Menschen, die sich selbst töten
- Das Lob des Buches
- Über die Sprache der Vögel (eine kurze Abhandlung über das Wesen von Zeichensystemen)

Al-Ġāhiz nennt mehrere hundert Tierarten. Da seiner Ansicht nach Menschen und Tiere vieles gemeinsam haben (obwohl der Mensch letztlich den Tieren überlegen sei), schließt er Erörterungen über menschliches Verhalten mit ein. Dabei verwendet er verschiedene Präsentationsformen. Neben Aufzählungen physiologischer Details stehen Verse, Reflexionen über weiterführende Themen, Anekdoten sowie zuweilen Zusammenfassungen des zuvor Ausgeführten.



Ein Abschnitt über die Taube beginnt mit der Taube von Noah; es folgen Verse über Tauben, eine Erörterung über die Abstammung und Herkunft von Tauben und dann Informationen über den Wert von Zuchtau-  
ben:

Die Taube besitzt einen solchen Wert und Ruhm, dass eine einzige von ihnen für 500 Dinare verkauft wird; diesen Preis erreicht weder der Habicht noch der Falke, weder der Pfau noch der Fasan, weder der Hahn noch das Kamel, weder der Esel noch das Maultier. [...] Ein Pärchen von ihnen bringt so viel ein wie ein Landgut, so dass man damit den Lebensunterhalt für eine Familie bestreiten, Schulden bezahlen, sich von ihren Erträgen und Preisen schöne Häuser bauen und einträgli-  
che Läden kaufen kann. [...]³

Wenn man die Taubenzüchter sieht, die die Tauben von dem Ziel, zu dem sie sie gebracht haben, auflassen, und diejenigen, die die Tauben abrichten, wie sie die, die besondere Zeichen tragen, auswählen, wie sie zuversichtlich, aufrichtig und redlich sind und der Lüge und dem Betrug abhold, wie sie ihren Sinn auf Leute von Erfahrung und eingehender Kenntnis richten, wie sie freigebig mit hohen Belohnungen sind und wie sie zum Tragen ihrer Tauben Männer von Vertrauen, Ausdauer, Güte, Scharfsinn und gutem Wissen auswählen, dann begreifen die Hähnebesitzer und Hundehalter, dass sie in diesem Rennen nicht mitmachen und sich mit dieser Vortrefflichkeit nicht messen können.<sup>4</sup>

Anschließend erfahren wir Wissenswertes über die Aufzucht und das Abrichten der Tauben und ihre Eigenschaften.

An anderer Stelle werden Aussehen und Eigenschaften des Skorpions beschrieben. Vom Skorpiongift geht es weiter zur Wirkung von Schlangengift, die mit folgender Begebenheit illustriert wird:

Hier folgt etwas Merkwürdiges über Schlangengift, das mir jemand berichtet hat, der in Dingen, die mit Schlangen zu tun haben, erfahren ist: Ich war in der Wüste, erzählte er mir, und sah eine Kamelin, die graste, während ihr Junges an ihren Zitzen saugte. Da biss plötzlich eine Schlange die Kamelin in ihre Lefzen; die Alte blieb bestürzt stehen, und das Junge saugte weiter, bis es auf einmal beim Saugen tot umfiel. Dass es starb, ehe seine Mutter starb, ist verwunderlich; dass sich

<sup>3</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 212. Die Übersetzung der längeren Passagen stützt sich auf die Übertragung von Walter W. Müller nach Charles Pellat, *Arabische Geisteswelt*, Zürich u. Stuttgart: Artemis 1967, 241.

<sup>4</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 214. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 242.

das Gift in einer solch kurzen Zeit ausbreitete, ist noch erstaunlicher; dass der Überschuss an Gift in die Milch des Euters übergang und das Junge sogar noch vor seiner Mutter tötete, ist ein weiterer Grund zur Verwunderung.

Wenn eine säugende Frau Wein trinkt, wird der Säugling von ihrer Milch betrunken, und wenn sie ein Abführmittel einnimmt, bekommt das Kind Durchfall. Daher wählen die Weisen für ihre Kinder Nährammen, die frei von geistigen und körperlichen Krankheiten sind.<sup>5</sup>

Hund und Hahn spielen gerade in den ersten Bänden eine wichtige Rolle. Einerseits geht es um Eigenschaften der Tiere, andererseits um Eigenschaften der Menschen, die sich offenbar aufteilen lassen in entweder Hundehalter oder Hähnebesitzer und durch entsprechendes Verhalten auffallen. Geschichten über diese Tiere werden hier nicht im Sinne von Fabeln vorgetragen; sie dienen aber doch als Illustration für Beobachtungen aller Art und als ein Instrument, Unterscheidungen, Kriterien und Wertvorstellungen an typischen Fallbeispielen zu diskutieren.

Al-Ġāhiz berichtet aber nicht nur von Hunden und Hähnen, sondern auch von allerlei Kleingetier und Ungeziefer, so z.B. von Läusen und Flöhen. Im Anschluss kommt er auf Mücken zu sprechen, deren Eigenschaften, Krankheiten zu übertragen, in einer Geschichte zum Besten gegeben wird, die wiederum verschachtelt in andere Geschichten gebettet ist. Es ist die Geschichte eines gewissen Ibrāhīm ibn as-Sindī, dessen Vater als Statthalter in Syrien weilte, und dem wiederum ein Sheikh der Jemeniten, der zu Verhandlungen zu Gast war, folgende Begebenheit berichtete:

Jener Sheikh kam zu meinem Vater und sagte zu ihm: „Ich habe diesbezüglich etwas mit eigenen Augen gesehen, was sonst noch keiner gesehen hat. Ich ging mit meinem Neffen, meinem Vetter und meinem Sohn in irgendein Dorf, als wir auf einmal in der Nähe der Hauptstraße ein Kamel sahen, das von einer Schlange gebissen worden war; es war sehr fett, und alle wilden Tiere um es herum waren tot. Wir blieben einige Lanzentlängen davon verwundert stehen und bemerkten auf dem Kamel zahlreiche Mücken.

Da sagte ich zu meinen Begleitern: 'Hier seht ihr etwas Merkwürdiges: Zunächst, dass ein Kamel wie dieses vom Biss eines Tieres umgelegt wurde, dessen Körper vielleicht nicht dicker war als eine von den Adern des Kamels oder als einer seiner Nerven. Was ist dies wohl, das jenes Tier ausgespien und in das Kamel eingespritzt hat? Dann hat es sich nicht damit zufriedengegeben, das Kamel zu töten

<sup>5</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 266/7. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 270.

und zu zerreißen, sondern es hat auch alle Vögel getötet, die davon gekostet haben, und alle wilden Tiere, die in dessen Fleisch gebissen haben. Das Erstaunlichste jedoch ist, dass das Gift die großen wilden Tiere und die Vögel getötet hat, die Mücken aber trotz ihrer Schwäche und Verächtlichkeit verschont.' Während wir so standen, erhob sich ein Wind aus der Richtung des Kadavers und ließ die Mücken auf unsere Seite fliegen. Eine von den Mücken fiel auf meine Stirn, und kaum hatte sie mich gestochen, da schwell mein Gesicht an, und mein Kopf blähte sich auf [...] Auf einer Bahre wurde ich nach Hause getragen und mit verschiedenen Heilverfahren behandelt, bis ich schließlich nach langer Zeit genas. Doch hat die Krankheit mir Entstellungen hinterlassen, indem sie mich am Kopf kahl werden ließ und die Augenbrauen zum Ausfallen brachte.“<sup>6</sup>

In der dazugehörigen Rahmengeschichte wird vom entstellten Aussehen dieses Sheikhs berichtet, der deswegen seine Kopfbedeckung tief ins Gesicht zog und nun mit seiner Erzählung die Begründung dafür lieferte.

Das Tier als Ausgangspunkt, um menschliche Schwächen darzustellen, findet sich in zahlreichen Anekdoten. Dort erfährt der Leser nichts über die Tiere selbst, sondern eher darüber, wie der Mensch sich in bestimmten Situationen verhält, möglicherweise ausgelöst durch Begegnungen mit Tieren, manchmal aber auch einfach nur, weil das Tier zufällig Teil seiner Nahrung ist, wie in folgender Geschichte, die in einer Passage über Raben, Spatzen und Hühner untergebracht ist:

Ein Beduine, der sich in Basra niedergelassen hatte, erzählte folgendes: „Ein Beduine kam aus der Wüste, und ich bot ihm Gastfreundschaft an. Ich besaß viele Hühner und hatte eine Frau, zwei Söhne und zwei Töchter. Ich sagte zu meiner Frau: 'Brate uns schleunigst ein Huhn und setze es uns zum Mittagessen vor!' Als die Zeit für das Mittagessen da war, ließen wir uns alle nieder, ich, meine Frau, meine beiden Söhne, meine beiden Töchter und der Beduine, reichten ihm das Huhn und sagten zu ihm: 'Teile zwischen uns', da wir ihn auslachen wollten.

Er antwortete: 'Ich verstehe mich nicht darauf, aber wenn ihr mit meiner Teilung einverstanden seid, so teile ich zwischen euch.' Wir sagten: 'Wir sind einverstanden.' Er nahm den Kopf des Huhns, schnitt ihn ab, gab ihn mir und sagte: 'Das Haupt für das Haupt', dann schnitt er die beiden Flügel ab und sagte: 'Die beiden Flügel für die Knaben.' Darauf schnitt er die beiden Schenkel ab und sagte: 'Die beiden Schenkel für die Mädchen.' Schließlich schnitt er den Steiß ab und sagte:

<sup>6</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 394f. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 272f.

‘Das Hinterteil für die Alte’ [al-‘ağz lil-‘ağz] und fügte hinzu: ‘Die Brust für den Besucher.’ [az-zawr liz-zā’ir] So kam er in den Besitz fast des ganzen Huhns und machte sich über uns lustig.

Am nächsten Morgen sagte ich zu meiner Frau: ‘Brate uns fünf Hühner.’ Als die Zeit für das Mittagessen da war, sagte ich zum Beduinen: ‘Teile zwischen uns!’ ‘Ich glaube,’ antwortete er, ‘ihr hegt Groll in euch.’ ‘Keineswegs,’ beteuerten wir, ‘wir hegen keinen Groll in uns. Teile!’ Er fragte: ‘Soll ich durch eine gerade oder ungerade Zahl teilen?’ ‘Teile durch eine ungerade Zahl,’ entgegneten wir. Da sagte er: ‘Du, deine Frau und ein Huhn, das gibt drei,’ und warf uns ein Huhn zu, dann: ‘Deine beiden Söhne und ein Huhn, das gibt drei,’ und warf den beiden ein Huhn zu, darauf: ‘Deine beiden Töchter und ein Huhn, das gibt drei,’ und warf den beiden ein Huhn zu, und schließlich: ‘Ich und zwei Hühner, das gibt drei,’ wobei er zwei Hühner nahm und sich über uns lustig machte.

Als er sah, dass wir verstohlen auf seine Hühner blickten, sagte er: ‘Was schaut ihr so? Mögt ihr etwa meine Teilung nicht? Aber mit einer ungeraden Zahl bringt man kein anderes Ergebnis zustande. Wollt ihr eine Teilung durch eine gerade Zahl?’ Wir bejahten, und er nahm die Hühner wieder an sich und sagte: ‘Du, deine beiden Söhne und ein Huhn, das gibt vier,’ und warf uns ein Huhn zu, dann: ‘Die Alte, ihre beiden Töchter und ein Huhn, das gibt vier,’ und warf ihnen ein Huhn zu, und schließlich: ‘Ich und drei Hühner, das gibt vier,’ und nahm drei an sich. Darauf erhob er die Hände zum Himmel und sprach: ‘O Gott, Dir sei Preis, Du hast mir dies eingegeben!’<sup>7</sup>

Bei alldem wird der kundige Zuhörer auch Freude an al-Ġāhiz’ Umgang mit Sprache haben. Hier beispielsweise gibt es mehrere Sprachspiele des Beduinen: „Das Hinterteil für die Alte“ (*al-‘ağz lil-‘ağz*) oder „Die Brust für den Besucher“ (*az-zawr liz-zā’ir*). Die vermeintliche, von der städtischen Bevölkerung gern behauptete Primitivität der Nomaden erweist sich hier als Pfiffigkeit, der die Städter nichts entgegen zu setzen haben. Mehr noch, das Jonglieren mit Doppelbedeutungen und dem Variantenreichtum des semitischen Wurzelsystems ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Beduinen den Sesshaften hinsichtlich ihrer Sprachbeherrschung überlegen seien.

<sup>7</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Band II, 357-59. Pellat, *Arabische Geisteswelt* 236f.

### 3. Enzyklopädischer Anspruch und literarische Umsetzung

Was hat nun der Verfasser selbst zu seinem Werk zu sagen, welches Ziel verfolgte er? Zu Beginn wurde erwähnt, dass al-Ġāhiz von den Schwierigkeiten bei der Abfassung des Werkes sprach, dem Alter, der Krankheit und dem Umfang des Buches. Er fügt noch einen vierten Grund hinzu. Wenn er ein Buch gleicher Länge geschrieben, sich dabei aber auf die Darstellung naturwissenschaftlicher Zusammenhänge beschränkt hätte, so wäre dies für ihn leichter gewesen:

Ich hätte dann dabei nicht die Mühe gehabt, Gedichte zu sammeln, Sprichwörtern nachzugehen, dem Koran Verse und der Tradition Beweise zu entnehmen, wobei diese Dinge in den Büchern verstreut und die Gegenstände verschieden sind.<sup>8</sup>

Al-Ġāhiz echauffiert sich an anderer Stelle des Werkes über diejenigen, die für sich Wissenschaftlichkeit reklamieren und die überdies offenbar an den Schaltstellen der Macht sitzen oder doch zumindest über den Einfluss verfügen, der Bücher zum Erfolg werden lässt oder eben nicht.<sup>9</sup>

Seiner Ansicht nach hat er keinesfalls zuviel in dieses Buch gepackt, es hätte durchaus noch umfangreicher ausfallen können:

...hätte ich damit begonnen, den Unterschied zwischen den *ġinn* und Menschen zu behandeln, zwischen Engeln und Propheten, zwischen weiblich und männlich [...], hätte ich mich über den Vorzug des Menschen vor allen Arten von Tieren verbreitet, über die Geschichte der Völker und Jahrhunderte, über das Schicksal und die Lebenszeiten, über das Ausmaß des Geistes, der Wissenschaften und der Kunstfertigkeiten [...] und du wärest dann des Buches überdrüssig geworden und hättest die Lektüre schwer gefunden, so wärest du eher entschuldbar gewesen.<sup>10</sup>

Kurz gesagt soll dies wohl heißen: „Ich gebe mir im Grunde alle Mühe und bin auch mit entsprechenden Fähigkeiten gesegnet; wenn es dir am Ende nicht gefällt, bist du selbst schuld“. Diese nur halb scherzhaft gemeinten Äußerungen illustrieren den akademischen Wettbewerb jener Zeit und lassen vermuten, dass bereits damals erbitterte Diskussionen

<sup>8</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. IV, 209.

<sup>9</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 155.

<sup>10</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 156. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 265.

über die Art und Weise wissenschaftlichen und kunstvollen Schreibens geführt wurden.

Al-Ġāḥiẓ setzt sich demnach bewusst ab von einem Vorhaben, welches Faktenwissen aneinanderreihet. Ein Grund für den Aufwand, den er betreibt, und die Sorgfalt, die er der Präsentation seiner Themen angedeihen lässt, ist das Bemühen, den geneigten Leser bei Laune zu halten. Der Erzähler ist dafür verantwortlich, dass der Hörer/Leser sich nicht langweilt:

Ich habe keine andere Möglichkeit, deine Aufmerksamkeit darauf zu lenken, als es für dich in der schönsten Form darzustellen, dich darin durch die verschiedenen Fachgebiete zu führen, dich dazu zu bringen, von der dem weisen Koran entnommenen Beweisführung bis zum überlieferten *ḥadīṭ* zu gehen, vom *ḥadīṭ* zur echten Dichtung, von der schönen Dichtung zu den gebräuchlichen und realistischen Sprichwörtern, von den Sprichwörtern zu den Kuriositäten der Philosophen, zu den Merkwürdigkeiten, die die Erfahrung bestätigt, die Untersuchung hervortreten lässt und deren Schleier der Beweis lüftet, und zu den Wunderdingen, denen die Gemüter sehr zugetan sind und an denen wahrheitsliebende Geister ein starkes Interesse haben.<sup>11</sup>

Zwar adressiert al-Ġāḥiẓ diese Rede direkt an seinen Auftraggeber: „Deswegen habe ich es für dich geschrieben, übergebe es dir und rechne für meine Belohnung auf dich.“<sup>12</sup>

Im Blick hat er aber auch die gesamte Leserschaft bzw. sämtliche kritischen Leser, die Einwände geltend machen könnten:

Betrachte es mit dem Blick eines gerechten, ebenbürtigen Gelehrten oder mit dem Blick eines Belehrung suchenden anhänglichen Schülers. Wenn du das Buch, das ich für dich geschrieben habe, anders findest, als du es dir ausgemalt hast, so vermindere mir das Vergnügen, das du mir durch deine Anteilnahme bereitest, in dem Maße wie ich dir die Lust zum Lesen vermindert habe. Findest du aber bei aller Aufrichtigkeit des Geistes und bei aller gerechten Beurteilung, dass ich dir das, was ich dir verbürgt hatte, in vollem Maße zukommen ließ, und empfindest du danach, dass dein Interesse nachgelassen hat und dein Eifer erlahmt ist, so wisse,

<sup>11</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 156. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 266.

<sup>12</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 156.

dass das, woran wir vor allem leiden, deine Gemeinheit, die Verderbtheit deiner Natur und deine Neigung, dir selbst Schaden zuzufügen, sind.<sup>13</sup>

In der Forschung zur Enzyklopädik der Frühen Neuzeit ist als Auslöser für die Beliebtheit des Genres immer wieder von der Pluralisierung der Erfahrungswelten die Rede.<sup>14</sup> Pluralisierungsphänomene sind ganz sicher auch im Bagdad des 9. Jahrhunderts zu beobachten. Nicht nur haben die muslimischen Araber des 7. und 8. Jahrhunderts innerhalb von Jahrzehnten ein Weltreich etabliert, das nur mit den Dimensionen des römischen Imperiums zu messen ist. Sie haben darüber hinaus eine gewaltige Explosion von Wissen und Erfahrung zu verarbeiten, sei es in der Religion oder in der Architektur, sei es in den Naturwissenschaften oder in der Ingenieurskunst. Die Kunde von fremden Ländern, Sprachen und Tieren wollte ebenso kommentiert werden wie die gleichzeitige Vergewisserung eigener Herkunft und Werte. Zudem ist ein starkes Bedürfnis erkennbar, die Welt in ihrer Gesamtheit als sinnvoll und schlüssig zu begreifen.<sup>15</sup>

Obwohl durchaus allerlei Merkwürdigkeiten berichtet werden und obwohl der Schöpfungsgedanke auf jeder Seite präsent ist, führt ein Vergleich mit den mittelalterlichen christlichen Bestiarien nur bedingt weiter. Das symbolische Lesen steht nicht so sehr im Vordergrund. Ich würde es eher als den Versuch deuten, ein Schöpfungsmosaik darzustellen, auch wenn sich an vielen Stellen eine allegorische Lesart aufdringt und zumindest die Existenz mancher Tiere (im Sinne des Physiologus) im Hinblick auf den Sinn der Schöpfungsgeschichte gedeutet werden.

Ein Maßstab war also sicher durch die Religion gegeben, aber auch diese wurde Objekt von Interpretationen und Bewertungen, die sich widersprechen konnten. So blieb für einen wachen Geist wie al-Ġāhiz nur, der Fülle an Informationen eine Ordnung entgegenzustellen, die das Unbegreifliche begreifbarer macht. Nun werden Leser seiner Texte vielleicht sagen, ausgerechnet der chaotische Alleschreiber al-Ġāhiz soll hier zum

<sup>13</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 156. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 266.

<sup>14</sup> Friedrich, Udo, „Weltmetaphorik und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit“. *Enzyklopädistik 1550-1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens*. Hgg. Martin Schierbaum (Berlin: LIT, 2009. 193-248) 195.

<sup>15</sup> Friedrich, „Weltmetaphorik“, 203.

ordnenden Systematiker gemacht werden. Wo, bitte, ist in diesem Werk die Ordnung?

Man kann Stichworte nicht nachschlagen. Es gibt keine nachvollziehbare Reihenfolge (z.B. eine alphabetische). Nicht einmal die Tierarten sind nach Verwandtschaftsgrad oder Ähnlichkeit sortiert. Außerdem gehen die Genres wild durcheinander. Vermeintliches und nicht immer gesichertes Faktenwissen z.B. über Größe und Lebensraum eines Tieres bis hin zu seinen Fress- oder Jagdgewohnheiten wird munter vermischt mit (nach Ansicht des Autors) dazu passenden Anekdoten oder Versen. Immer wieder werden Informationen über Tiere unterbrochen durch Reflexionen über einen diesem Tier zugeschriebenen Charakterzug; daran schließen sich moralische Vorträge über menschliches Verhalten an. Genauso oft gibt es aber auch Überlieferungen, Geschichten vom Hörensagen, die nicht wirklich in einer Pointe oder Lehre enden, sondern vielleicht einfach an der Stelle stehen, weil sie dem Verfasser gerade dort eingefallen sind.

Dass al-Ġāḥiẓ Großes vorhat, teilt er selbst explizit mit. Nachdem er ausführlich über Hund und Hahn referiert hat, schreibt er folgendes:

Nicht um des eigentlichen Wertes des Hundes und des Hahnes wegen, ihres Preises, ihrer Eigenschaften und des Platzes willen, den sie in den Herzen der Menschen eines Volkes einnehmen, haben wir diese Abhandlung geschrieben und mit diesem Bericht begonnen. Wir interessieren uns weder für ihren Wert in Silber und Gold noch für ihr Los bei den Menschen, sondern wir betrachten den Hinweis auf Gott, den Er in sie gelegt hat, die Vollkommenheit Seiner Kunst, das Wunderbare Seiner Planung, das Scharfsinnige Seiner Weisheit, die erstaunlichen Kenntnisse, die Er in ihnen verwahrt hat, die rätselhaften Wahrnehmungen, die Er ihnen anvertraut hat, und den großen Nutzen, mit dem Er sie ausgestattet hat und so in ihnen darauf hindeutet, dass der, der sie mit jener Planung umgeben und jene Weisheit in sie getan hat, es liebt, dass man über diese beiden Tiere nachdenkt, sich von ihnen belehren lässt und Gott durch sie lobt.<sup>16</sup>

Al-Ġāḥiẓ fasst zusammen, dass es quasi eine Pflicht sei, sich mit der Schöpfung zu beschäftigen, denn nur dadurch könne der Mensch erfahren, was es mit dieser Welt auf sich hat:

<sup>16</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. II, 109. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 228.



Dadurch soll jeder vernunftbegabte Mensch erkennen, dass Er die Schöpfung nicht umsonst erschaffen und die Geschöpfe nicht sich selbst überlassen hat, und man soll wissen, dass Gott nichts unbeachtet ohne Zeichen, nichts zerstreut ohne Ordnung und nichts hilflos ohne Schutz gelassen hat.<sup>17</sup>

Jedes Tier hat seine Bestimmung, auch die vielen, die wir, wie al-Ġāḥiẓ vermutet, nicht sehen und von deren Existenz wir nichts ahnen. Alles, was uns hässlich, störend oder überflüssig erscheint, hat einen Sinn, einfach dadurch, dass es da ist und wir uns zu diesem Wesen verhalten müssen.

Hüte dich also, eine Tiergattung wegen einer Unschönheit der Art und wegen einer Disharmonie der Beschaffenheit schlecht zu beurteilen, nur weil sie dem Auge hässlich erscheint und von geringem Vorteil und Nutzen ist.<sup>18</sup>

Gefährliche Raubtiere und lästige Insekten sind nach al-Ġāḥiẓ dafür da, den Menschen zu prüfen und seine Geduld auf die Probe zu stellen. In den Mittelpunkt seiner Argumentation stellt er dabei den freien Willen. Auch bei seinen sprachtheoretischen Werken ist dies der Kern, wenn es darum geht zu erklären, warum es hässliche oder unvollkommene Dinge gibt. Die freie Entscheidung (*iḥtiyār*) und die menschliche Erfahrung (*iḥtibār*), so al-Ġāḥiẓ, könnten in einer ausschließlich bösen oder vollkommen guten Welt nicht bestehen und wären sinnlos.<sup>19</sup>

Wenn das glücklichste Los in der Erprobung und freien Entscheidung liegt, durch die man in Gottes Nähe Platz nehmen kann und sich seiner Großmut ewig erfreuen darf, und dies nur in der Stätte sein kann, wo sich das Gute und das Böse verbindet, das Nützliche und das Schädliche zusammenfügt und das Leichte und das Schwierige vermischt, so wird man den Platz des Nutzens in der Erschaffung des Skorpions und den Ort der Wohltat in der Erschaffung der Schlange begreifen, und man wird die Blattlaus, den Schmetterling, die Ameise und die Fliege nicht verachten, sondern innehalten, um über das Thema, das ich hier im ganzen vorlege, nachzudenken.<sup>20</sup>

Manchmal wird es auch sehr didaktisch, so z.B. in der dazu passenden Geschichte vom Qāḍī, dem Richter, und der Fliege:

<sup>17</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. II, 109. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 228f.

<sup>18</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 299. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 246.

<sup>19</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 300.

<sup>20</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 300f. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 246f.

Wir hatten zu Basra einen Richter, ‘Abdallāh ibn Sawwār mit Namen, und kein Mensch hat jemals einen Richter gesehen, der so ernst, so gesetzt, so würdevoll und geduldig war, der so Herr über sich selbst war und seine Bewegungen so in der Gewalt hatte wie jener.

Er pflegte sein Morgengebet in seiner Wohnung zu verrichten, obwohl sein Haus nahe bei der Moschee lag, dann ging er in seinen Gerichtsraum, setzte sich nieder, wobei er sich in seine Kleider hüllte, ohne an etwas Halt zu suchen. Er saß ununterbrochen aufrecht, rührte kein Glied, wandte sich nicht um, öffnete sein Gewand nicht, schlug die Beine nicht übereinander, stützte sich nach keiner der beiden Seiten, so dass man ihn für ein errichtetes Bauwerk oder eine steinerne Statue hätte halten können.

In dieser Stellung verharrte er, bis er sich für das Mittagsgebet erhob, dann kehrte er wieder zu seinem Sitz zurück und blieb so, bis er zum Nachmittagsgebet aufstand, danach ging er wieder zu seinem Sitz und blieb unbeweglich bis zum Gebet beim Sonnenuntergang. Darauf kehrte er möglicherweise noch einmal an seinen Platz zurück – wie oft pflegte er das wohl zu tun? –, wenn ihm noch Verträge, Verfügungen und Urkunden zum Lesen übriggeblieben waren. Dann verrichtete er das Abendgebet und ging weg. Es entspricht der Wahrheit, wenn man sagt, dass er sich während der langen Dauer seiner Amtsgeschäfte keine einziges Mal erhob, um zum Waschen zu gehen; er hatte auch sonst kein Bedürfnis und trank weder Wasser noch irgendein anderes Getränk. So war es seine Gewohnheit an langen wie auch an kurzen Tagen, sommers wie winters. Niemals bewegte er die Hand, niemals gab er ein Zeichen mit dem Kopfe; er beschränkte sich nur aufs Sprechen.

Eines Tages, während er so dasaß und seine Beisitzer und die Leute um ihn herum und in Reihen vor ihm Platz genommen hatten, da ließ sich eine Fliege auf seiner Nase nieder. Sie blieb dort ein Weilchen und machte sich dann nach dem inneren Augenwinkel auf. Er bewahrte die Ruhe, als sie sich im Augenwinkel niederließ, und ertrug ihre Stiche und das Bohren ihres Rüssels, so wie er, als sie sich auf seiner Nase niedergelassen hatte, die Ruhe bewahrt hatte, ohne seine Nasenspitze zu bewegen, sein Gesicht zu verziehen oder sie mit seinem Finger wegzujagen. Als dies aber länger andauerte und die Fliege ihn belästigte, ihm wehtat und Schmerz zufügte und sich an einen Ort begab, wo er es nicht mehr dulden konnte, sie unbeachtet zu lassen, da drückte er das obere Augenlid gegen das untere, aber die Fliege flog nicht davon. Dies brachte ihn dazu, dass er das Auge mehrere Male hintereinander schloss und öffnete, doch die Fliege wich zur Seite, bis sein Lid wieder unbeweglich war, kehrte dann aber mit noch größerer Heftigkeit als das erste Mal in den Augenwinkel zurück und steckte ihren Rüssel in eine Stelle, an der sie schon zuvor Schmerzen verursacht hatte. Die Geduld des Richters schwand, während seine Ungeduld um das Doppelte zunahm. Er bewegte seine Lider stärker und

beschleunigte die Bewegungen beim Öffnen und Schließen des Auges, so dass die Fliege zur Seite wich, bis er seine Bewegung eingestellt hatte, dann aber wieder an ihren Platz zurückkehrte und nicht aufhörte, ihm so hart zuzusetzen, bis seine Geduld bis zum äußersten getrieben wurde und der Richter keinen anderen Ausweg fand, als die Fliege mit seiner Hand von seinen Augen wegzujagen; und dies tat er auch. Die Augen der Leute waren auf ihn gerichtet, taten aber so, als ob sie es nicht sähen. Die Fliege entfernte sich, bis seine Hand innehielt und seine Bewegung aufhörte, kehrte dann aber an ihren Platz zurück und zwang ihn, sein Gesicht mit dem Zipfel seine Ärmels zu schützen und dies sogar einige Male zu wiederholen.

Der Richter bemerkte, dass sein ganzes Tun den Augen der anwesenden Besitzer und Leute nicht entgangen war. Als sie zu ihm hinblickten, sagte er: 'Ich bezeuge, dass die Fliege lästiger ist als ein Kakerlak und eingebildeter als ein Rabel! Gott verzeihe mir! Wie viele Menschen sind von sich eingenommen, aber Gott lässt sie ihre Schwäche, die ihnen verborgen war, erkennen! Jetzt weiß ich, dass ich ein sehr kraftloser Mensch bin, da mich das schwächste Seiner Geschöpfe überwunden und beschämt hat!'<sup>21</sup>

Oft zielen die Geschichten jedoch nicht unbedingt darauf, jedem Lebewesen seine nützliche Funktion zuzuweisen. Es geht auch nicht darum, in einer Art Fatalismus zu sagen, Gott werde sich schon etwas dabei gedacht haben. Al-Ġāḥiẓ ist der Ansicht, dass er auf seine Weise Ordnung schafft, dass er Denkangebote macht und Bewusstmachung fördert. Seine Defizite als Naturwissenschaftler sind ihm wohl bewusst:

Ich will weder behaupten, eine einzige von den Tiergattungen gründlich zu kennen, noch imstande zu sein, alles Wissenswerte darüber zu sammeln. Wer aber unfähig ist, vieles zu ordnen und an seinen Platz zu stellen, bringt es viel weniger fertig, es bis ins letzte zu ergründen und alles, was darin enthalten ist, herauszuholen. Wasser aus einem Brunnen zu schöpfen ist leichter, als es in der Erde zu entdecken, und Ernten ist angenehmer als Pflügen.<sup>22</sup>

Interessant ist hier, dass al-Ġāḥiẓ die Zusammenschau über die Kenntnis einzelner Themen stellt. Er holt das Wasser aus dem Brunnen, indem er zunächst einmal aufsammelt, was vor ihm liegt. Er pflügt die Erde, weil er den Boden bereitet für die Spezialisten, die sich dann, ange-

<sup>21</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. III, 343-345. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 248-250.

<sup>22</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 199. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 267.

regt durch seine Vorarbeiten, am Detail abarbeiten können. Der enzyklopädische Anspruch zielt hier weniger auf *utilitas*,<sup>23</sup> sondern macht die fehlende Systematik und die Unabgeschlossenheit zum Programm.<sup>24</sup>

Al-Ġāhiz warnt davor, zu behaupten, man könne irgendein Thema überhaupt erschöpfend darstellen. Das grenze fast schon an Gotteslästererei:

Denn selbst ein Mensch, dem man Vollkommenheit zuschreibt, der durch Tüchtigkeit bekannt ist und der alle Gelehrten in den Schatten stellt, brächte es nicht fertig, während seines irdischen Lebens mit seinem Wissen das, was unter den Flügeln einer Mücke ist, zu umfassen, wenn er auch das Vermögen aller scharfsichtigen Weisen erhielte und sich das Gedächtnis aller aufmerksamen Forscher, die sich im Lande erkundigen, und aller, die eifrig in Büchern studieren, borgen könnte. [...]

Das Wissen aber, das Gott besitzt, ist viel größer, und die Geschöpfe sind außerstande, es zu erreichen. Doch Gott hat jeder Gattung von Seinen Geschöpfen so viel an Wissen mitgegeben, wie sie ihrer Veranlagung nach aufnehmen können und wie es ihren Erfordernissen entspricht.<sup>25</sup>

Das Wissen um die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnis hindert al-Ġāhiz nicht daran, täglich aufs Neue das Unmögliche zu versuchen. Oder anders ausgedrückt, der Mensch ist verantwortlich für die Schöpfung. Die Schöpfung, z.B. in Form der Lebewesen, will erkannt sein. Die Botschaft entfaltet sich nicht, wenn sie einseitig ausgesendet wird; es muss auch ein Empfänger da sein. Dechiffrierung und Lesenkönnen sind aber Fähigkeiten, die zwar im Menschen angelegt sind, die er aber selbst durch Wissbegier und stetiges Lernen und genaues Beobachten aktivieren und zum Leben erwecken muss.

<sup>23</sup> Zu den beiden Polen des Genres der Enzyklopädie, Totalität und Utilitarität, siehe Christel Meier, „Enzyklopädischer Ordo und sozialer Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universalen Literaturform“, *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter zur frühen Neuzeit*, Hgg. Christel Meier (München: Fink, 2002) 511-532, 519f.

<sup>24</sup> Zum Zusammenspiel von Lektüre und Relektüre als Form des Wissenserwerbs siehe Frank Büttner, et al., „Zur Einführung“, *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskomplikation in der Frühen Neuzeit*, Hgg. Frank Büttner, et al. (Münster: LIT, 2003) 7.

<sup>25</sup> Al-Ġāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. V, 199/200. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 267f.

Zwar ist die Fauna für al-Ġāhiz ein überwältigender Gottesbeweis, aber nur in dem Sinne, dass der Mensch tätig sein muss, um diese Schöpfung zu erkennen und zu erhalten. Es handelt sich also um ein sehr diesseitiges Plädoyer für den unendlich variantenreichen Ausdruck, mit dem Gott mit seinen Geschöpfen in eine Beziehung tritt. Für al-Ġāhiz und auch für seine Zeitgenossen ist die Sprache das Medium der Gottes- und Welterfahrung schlechthin, weshalb es eine „reine“ Faktensammlung ohne den Anspruch an eine sprachlich überzeugende Präsentation für ihn gar nicht geben kann. Nicht nur haben die versammelten Dichterverse für ihn mindestens den gleichen Wert wie eine medizinisch wichtige Beobachtung; er feilt auch an seiner eigenen Sprache so, dass sie dem damaligen ästhetischen Ideal entsprach, dessen vorderster Auftrag lautete: nicht zu langweilen. Metaphern und Vergleiche sind ebenso zu finden wie zahlreiche Parallelismen, die von der Vorstellungskraft und dem Wortschatz des Autors zeugen. Paronomasien, Alliterationen, das Spiel mit Polysemie und Homonymie gehören zum Handwerkszeug des geübten Literaten und sind Ausweis seines Geschicks.

Al-Ġāhiz sieht gar nicht die Notwendigkeit, hier ein Nachschlagewerk vorzulegen. Dieses Sammelsurium ist seine Vorstellung von Ordnung, in dem Sinne, dass alle vorhandenen Wissensbruchstücke, literarischen Verarbeitungen und Gedanken zu einem Thema an einer Stelle versammelt sind; genau darin sieht er seine Leistung: auf diese Weise andere zum Nachdenken anzuregen und auch (wir würden heute sagen, relativ ungefiltert), andere an seinem Nachdenken teilhaben zu lassen.<sup>26</sup> Die frühneuzeitliche Buchmetaphorik (als „Buch des Lebens“) findet sich ebenso wie die Spiegelmetaphorik, wobei sogar doppelt und dreifach gespiegelt wird: Gottes Ratschluss spiegelt sich in der Schöpfung (in diesem Fall in der Tierwelt); der Mensch wiederum bildet selbst als Mikrokosmos all das ab, was in der übrigen Schöpfung zu sehen ist. Und schließlich unternimmt al-Ġāhiz den Versuch, seinerseits zu spiegeln, was er vorfindet. Auch die Bühne als Präsentationsraum ist vorhanden, obwohl sie nicht so genannt wird. So ausgefeilt der Sprachduktus sein mag, narrative

<sup>26</sup> Hinrich Biesterfeldt bezeichnet diesen vielen *adab*-Werken eigenen Anspruch auf Vollständigkeit als „Tendenz zur Summe“. Hinrich Biesterfeldt, „Arabisch-islamische Enzyklopädien: Formen und Funktionen“, *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter zur frühen Neuzeit*, Hgg. Christel Meier (München: Fink, 2002) 43-83, 47.

Muster und Leseransprache verfügen über ein hohes performatives Potential, das selbstredend in den Dienst der Unterhaltung gestellt wird.<sup>27</sup>

Dass al-Ġāḥiẓ den Vollkommenheitsanspruch, den ein Titel wie „Das Buch der Lebewesen“ signalisiert, selbst nicht so ganz ernst nimmt, verrät eine Passage über die Fische bzw. die Erklärung dafür, warum Fische eigentlich in dem Buch nicht vorkommen:

Wir haben den Fischen und den von den Fischen verschiedenen Tieren, die mit ihnen zusammen im Salz- und Süßwasser, in den Strömen und Flüssen, in den Sümpfen und fließenden Gewässern leben, kein eigenes Kapitel gewidmet, weil wir über die meisten von ihnen keine Kunde erhalten konnten, die Beweiskraft in sich enthielte, durch eine treffende Beschreibung vertrauenswürdig erschiene und dazu ermutigen würde, auch das, was von anderen Themen handelt, zu lesen. Die einzigen Zeugnisse sind die Berichte der Seeleute, aber das sind Leute, die Worte und Taten nicht in den gleichen Topf werfen. Je seltsamer eine Nachricht ist, desto größeren Gefallen haben sie an ihr. Zudem sprechen sie in einer armseligen Ausdrucksweise und in einem abscheulichen Ton.<sup>28</sup>

Außerdem würde das Kapitel, so er es denn schriebe, zu umfangreich werden. Und schließlich verweist al-Ġāḥiẓ auf seinen berühmten Vorgänger:

Aristoteles hat dieses Thema ausführlich behandelt, aber ich habe in seinem Buch keinen anderen Beweis als seine eigene Behauptung gefunden. Ich sagte einmal zu einem Seemann: „Aristoteles behauptet, dass der Fisch niemals etwas Fressbares verschlingen könnte, ohne wegen seiner breiten Maulöffnung und seiner Gefräßigkeit gleichzeitig etwas Wasser zu verschlucken.“ Seine Antwort bestand darin, dass er mir sagte: „Das kann nur der wissen, der einmal ein Fisch gewesen ist oder dem es ein Fisch mitgeteilt hat.“<sup>29</sup>

Kommunikation scheint also nicht unkompliziert, aber dennoch das einzige und trotz allen Einschränkungen und Tücken so überaus faszinierende Mittel, das dem Menschen zur Verfügung steht, um mit sich selbst und mit seiner Umwelt in Kontakt zu treten und die Welt zu erfahren. Al-Ġāḥiẓ liefert mit seinem Werk einen Kommunikationsraum, der

<sup>27</sup> Zur Buch- und Spiegelmetaphorik vgl. Friedrich, „Weltmetaphorik“, 203.

<sup>28</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. VI, 16. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 277f.

<sup>29</sup> Al-Ġāḥiẓ, *Kitāb al-Ḥayawān*, Bd. VI, 17. Pellat, *Arabische Geisteswelt*, 278.

für wiederholte Konsultation zur Verfügung steht.<sup>30</sup> Folgt man den Ausführungen unseres Autors, so eignet sich die Tierwelt in ihrer Vielfalt ganz besonders, um sich am Wunder der Schöpfung zu erfreuen und die fortwährende Arbeit des Dechiffrierens zu leisten, die für ihn gleichbedeutend ist mit einem immerwährenden Gottesdienst.

### **Literaturverzeichnis**

- Biesterfeldt, Hinrich. „Arabisch-islamische Enzyklopädien: Formen und Funktionen“. *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter zur frühen Neuzeit*. Hg. Christel Meier. München: Fink, 2002. 43-83.
- Büttner, Frank, et al., Hgg.. *Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Zur Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit*. Münster: LIT, 2003.
- Friedrich, Udo. „Weltmetaphorik und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit“. *Enzyklopädistik 1550-1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens*. Hg. Martin Schierbaum. Berlin: LIT, 2009. 193-248.
- Ġāhiz, ‘Amr ibn Baḥr al-. *Kitāb al-Ḥayawān*, Hg. ‘Abdassalām Muḥammad Ḥārūn. Beirut: Dār Iḥyā’ at-turāt al-‘arabi, 1969.
- Meier, Christel. „Enzyklopädischer Ordo und sozialer Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universalen Literaturform“. *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter zur frühen Neuzeit*. Hg. Christel Meier. München: Fink, 2002. 511-532.
- Michel, Paul und Herren, Madeleine. „Unvorgreifliche Gedanken zu einer Theorie des Enzyklopädischen – Enzyklopädien als Indikatoren für Veränderungen bei der Organisation und der gesellschaftlichen Bedeutung von Wissen“. *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des Internationalen Kongresses über Wissenstransfer und Enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins*. Hgg. Paul Michel, et al. Aachen: Shaker Verlag, 2007. 9-74.
- Pellat, Charles. *Arabische Geisteswelt. Ausgewählte und übersetzte Texte von al-Ġāhiz (777-869), unter Zugrundelegung der arabischen Originaltexte aus dem Französischen übertragen von Walter W. Müller*. Zürich u. Stuttgart: Artemis, 1967.

<sup>30</sup> Es geht, wie so oft in enzyklopädischen Werken, nicht um „linear erfolgende Ganzschriftlektüre“, sondern Nutzung des Buches als ein Medium zur Reflexion. Paul Michel und Madeleine Herren, „Unvorgreifliche Gedanken zu einer Theorie des Enzyklopädischen – Enzyklopädien als Indikatoren für Veränderungen bei der Organisation und der gesellschaftlichen Bedeutung von Wissen“, *Allgemeinwissen und Gesellschaft*, Hgg. Paul Michel et al. (Aachen: Shaker Verlag, 2007) 9-74, 13.



Aus dem Kitāb na't al-ḥayawān (13. Jh.).  
Mit freundlicher Genehmigung der British Library Or.2784 folio 145 v





## „Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an.“ Zu Gustave Courbets Tierdarstellungen

Wolfgang Brassat

*Kunstgeschichte, Universität Bamberg*

Hans-Peter Ecker zum 60. Geburtstag

Die Gemälde mit Tiermotiven von Gustave Courbet, um die es in diesem, dem einzigen kunstwissenschaftlichen Beitrag im vorliegenden Band, gehen wird, sind bemerkenswerte Beispiele einer Identifikation mit der leidenden Kreatur. Um ihre Modernität zu verdeutlichen, soll ihrer Behandlung eine knapp skizzierte Geschichte des Tiers in der bildenden Kunst seit dem Ende der Antike vorangestellt werden.<sup>1</sup>

### ***Das Tier als Sujet der bildenden Kunst der Nachantike***

Nach der Zeitenwende am Ende der Antike hat in frühchristlicher Zeit bekanntlich die Theologie den Rang einer alle anderen Wissenschaften als „ancillae theologiae“ kolonialisierenden Leitwissenschaft eingenommen, welche die Tierwelt als Offenbarung Gottes und seines Heilsplans deutete. Im „Physiologus“, dem „Naturkundigen“, einer wohl schon um 200 n. Chr. wahrscheinlich in Alexandria entstandenen Schrift, werden in 55 Abschnitten

<sup>1</sup> Bei den folgenden Ausführungen kann es sich nur um einen komprimierten Überblick handeln. Einschlägige Publikationen zum Thema sind: Lucia Tongiorgi Tomasi u. Edward J. Nygren, Artikel „Animal subjects“, *Dictionary of Art*, Hg. Lana Turner, reprinted with minor corrections (Oxford [et al.] 1998) Band 2, 102-108; Hgg. Paul Münch und Rainer Walz, *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses* (Paderborn/München 1998); Hg. Peter Dinzelbacher, *Mensch und Tier in der Geschichte Europas* (Stuttgart 2000); *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden (Ostfildern-Ruit 2003); Hgg. Andreas Blühm und Louise Lippincott, *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln (Köln 2007); Hg. Bernd Küster, *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Bremen 2007); Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere*, Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11 (Nürnberg 2009); Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Ausst.-Kat. (Heidelberg/Berlin 2011).

zahlreiche Tiere, darunter auch Fabelwesen wie das Einhorn, sowie die Perle, der Diamant, weitere Gesteins- und zwei Baumarten als Heilssymbole und ihre Merkmale und Verhaltensweisen als Gleichnisse für ein christlich-ethisches Verhalten gedeutet. In diesem ältesten und meistverbreiteten Tierbuch des christlichen Mittelalters erfahren wir z. B., dass der Biber, dessen Geschlechtsteile damals als Arzneimittel verwendet wurden, wenn er einen Jäger sieht, sich dieselben abreißt und dem Jäger hinwirft, und wenn der nächste Jäger kommt, sich auf den Rücken legt, damit dieser erkennt, dass er keine Geschlechtsteile mehr hat, und von ihm ablässt. So wie der Biber, erklärt der „Physiologus“, solle auch der gute Christ Hurerei und Unzucht von sich abreißen.<sup>2</sup>

Oder wir lesen, dass der Hase, da seine Vorderläufe kürzer als die Hinterläufe sind, seine Schnelligkeit nur in ansteigendem, nicht aber in abschüssigem Gelände ausspielen kann, und so solle auch der Mensch nach dem Willen Gottes laufen, den wahren Felsen, unseren Herrn Jesus Christus, aufsuchen und die Anstiege der Tugend bewältigen.<sup>3</sup> Gestützt auf Texte wie Aristoteles' „Tierkunde“, die Schriften des Demokriteers Bolos von Mendes, die „Naturalis Historia“ von Plinius d.Ä. und vielleicht auch die ungefähr gleichzeitig entstandenen, sich eng mit ihm berührenden 17 Bücher Aelians „Über die Eigentümlichkeiten der Tiere“,<sup>4</sup> berichtet der „Physiologus“ z. B., dass der Pelikan versehentlich seinen Nachwuchs tötet, um ihn drei Tage danach, indem er sich die Brust aufreißt und ihn mit seinem Blut betropft, wieder zum Leben zu erwecken.<sup>5</sup> Dass der Pelikan tatsächlich seine Jungen mit Futter aus seinem dehnbaren Kehlsack versorgt, dazu den Schnabel auf die Brust stemmt, um Fischreste auszuwürgen, wobei sich seine weißen Federn oft mit Fischblut färben, hatte den uralten Irrglauben begründet, er reiße sich seine Brust auf, um seine Kinder mit dem eigenen Blut zu nähren. Schon in der ägyptischen Kunst als Sinnbild aufopferungsvoller elterlicher Liebe verwendet, wurde der Pelikan daher zu einem noch in der Kunst des Barock weit

<sup>2</sup> *Der Physiologus*, Übertr. und Erl. Otto Seel (Zürich/München 41983) Nr. 23, 22.

<sup>3</sup> Ebd., Nr. 51, 47f.

<sup>4</sup> Zu den antiken Quellen des „Physiologus“ siehe im Nachwort: ebd., 56, 58 sowie die Zusammenstellung ebd., 98ff.; siehe auch P. Gerlach, Artikel „Physiologus“, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Hg. Engelbert Kirschbaum SJ (Freiburg im Breisgau 1971) Band 3, Sp. 432-436.

<sup>5</sup> *Der Physiologus*, Nr. 4, 6f.

verbreiteten Symbol für den Opfertod Christi und die Auferstehung. Bekannte Darstellungen sind z. B. die von dem Bologneser Simone dei Crocefissi um 1355 gemalte „Vision Mariä (Il sogno della Vergine)“ (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), in der das Nest des Pelikans und seiner Jungen den aus dem Leib der schlafenden Jungfrau sich erhebenden Kreuzesbaum bekrönt,<sup>6</sup> und Tizians späte, um 1570-76 entstandene „Pietà“ (Venedig, Galleria dell' Accademia), in der der blutende Pelikan mit seinen Kindern in der Kalotte der Aspis erscheint.

Als Spiegel der Heilsgeschichte hat der „Physiologus“ auch das Verhalten des Vogel Strauß gedeutet, der nach alter Überlieferung seine Eier nicht ausbrütet, sondern sie nur unverwandt anblickt, anhaucht oder, wie der „Physiologus“ meinte, durch die Sonne ausbrüten lässt.<sup>7</sup> Daher wurde der Strauß zum Symbol der Auferstehung Christi und der Erweckung frommer Seelen durch die göttliche Gnade, wie die Darstellung aus dem 1596 veröffentlichten Emblembuch des Nürnberger Arztes Joachim Camerarius zeigt (Abb. 1), und das Straußenei, das man noch heute im Osten zu Ostern in Kirchen aufzuhängen pflegt, zum Symbol der jungfräulichen Mutterschaft.

Das Mittelalter hat die ihm bekannte Fauna mit einer christlichen Symbolik belegt und Tiere vorwiegend als Träger derselben repräsentiert, sofern ihre Darstellung nicht ohnehin bei biblischen Themen wie der Geschichte der Schöpfung und der Arche Noahs oder als Attribute von Heiligen gefordert war, wie z.B. der Löwe, dem Hieronymus einen Stachel aus der Pranke zog, oder der Hirsch mit dem Kreuz im Geweih, der dem Heiligen Eustachius erschien. Noch in Vittore Carpaccios Darstellung eines jungen Ritters in der Sammlung Thyssen-Bornemisza (Abb. 2) sind wie im Alten Testament reine und unreine Tiere unterschieden.<sup>8</sup> Das links unten auf dem Cartellino mit dem latinisierten Namenszug „VICTOR CARPATHIUS“ signierte und auf 1510 datierte Gemälde zeigt einen jungen Ritter – es handelt sich wahrscheinlich um ein frühes ganzfiguriges Porträt –, dessen Motto „MALO MORI QUAM FOEDARI“ (Lieber sterben als sich beschmutzen) auf dem an einem Zweig am rechten Bildrand befestigten,

<sup>6</sup> Abb. im Artikel „Pelikan“, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Band 3, Sp. 390-92, 391.

<sup>7</sup> *Der Physiologus*, Nr. 49, 46.

<sup>8</sup> Zu diesem Werk und seinen Deutungen siehe Hg. Mar Barobia, *Museo Thyssen-Bornemisza. Old Masters* (Madrid 2007) 98f.

zweiten Cartellino steht. Detailliert geschildert, nehmen die reiche Flora und Fauna hier teil am Kampf zwischen Reinheit und Unreinheit, Gut und Böse. Man beachte die fette Kröte, die links im Bild unter dem Cartellino sitzt. Der nahe bei ihr befindliche weiße Hermelin ist ein Symbol der Reinheit, wie auch die weißen Lilien und die Wasservögel, die Schlangen und Kröten verschlingen. Wir sehen weiter die Nutztiere, Pferde und Hunde, sowie weiße Hasen, den Hirsch, der nach Psalm 42,2 nach frischem Wasser schreit, wie die Seele nach Erlösung, zahlreiche Vögel, darunter einen von einem Greifvogel attackierten Pelikan, den Pfau neben dem Herbergsschild und ganz hinten, auf den Mauern der Befestigungsanlage den Storch, den Feind der Schlangen, der sein Nest nie unbewacht lässt.

Man hat dieses Gemälde lange irrtümlich Albrecht Dürer zugeschrieben, da es trotz seiner herkömmlichen Symbolik das die Renaissance charakterisierende neue Interesse an der Natur und genaue Studium derselben bezeugt. In dieser Zeit entstanden tatsächlich viele Arbeiten wie Dürers berühmte akribische, mit Wasserfarben und Gouache ausgeführte Darstellung eines jungen Feldhasen von 1502 (Wien, Albertina), die allerdings nur den Status von Studien hatten. Auch das früheste erhaltene Beispiel eines Tierstilllebens, Jacopo de' Barbaris auf 1504 datiertes „Rebhuhn mit Eisenhandschuhen und Armbrustbolzen“ (München, Alte Pinakothek), war wahrscheinlich nicht als autonomes Werk konzipiert, sondern als *trompe l'oeil* in die Holzvertäfelung eines höfischen Innenraums eingelassen.<sup>9</sup> Das autonome Tierbild entstand erst später. Gemäß der biblisch verbürgten Superiorität des Menschen, der sich die Schöpfung untertan machen soll, rangierte in der akademischen, bis ins 19. Jahrhundert gültigen Gattungslehre die Historienmalerei vor dem Porträt, der Genremalerei, der Landschaft und dem Stillleben. Obwohl Tierdarstellungen demnach zu den niedrigsten Gattungen zählten, etablierten sich in der Frühneuzeit verschiedene Darstellungstypen. Nutztiere, allen voran das Pferd und der Hund, konnten in höchste Sphären der herrscherlichen Repräsentation aufsteigen. So ließ Francesco Gonzaga, der Herzog von Mantua, 1527/28 von Giulio Romano und seiner Werkstatt die prachtvollsten, mit Hilfe arabischer Tiere gezüchteten, damals an allen europäischen Höfen

<sup>9</sup> Barbara Welzel, „Tiere malen und Bilder machen“. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* 40.

begehrten Pferde seines Gestüts in der Sala dei Cavalli, einem Empfangs- und Festsaal, im Palazzo del Te porträtieren. Die Tiere – bei vier von ihnen sind sogar ihre Namen überliefert – zieren die Wände gemeinsam mit Götterdarstellungen und den Taten des Herkules.<sup>10</sup>

Große Verbreitung fanden Darstellungen von Potentaten zu Pferde und mit ihren Hunden. In dem auf antik-imperiale Ursprünge zurückgehenden Reiterporträt, z. B. Tizians „Karl V. zu Pferde“ (1548, Madrid, Prado), symbolisiert die mit der Piaffe demonstrierte Reitkunst die Fähigkeit des Regenten, sein Volk zu führen, und das wohlgenährte, gepflegte Tier bezeugt seine Fürsorglichkeit.<sup>11</sup> Jacob Seisenegger, der Hofmaler Ferdinands I., verewigte 1532 dessen älteren Bruder Karl V. in Bologna in einem wegweisenden Ganzfigurenporträt mit dem imponierend großen Hund (Wien, Kunsthistorisches Museum), den der Kaiser auf seiner Reise nach Italien mit sich führte.<sup>12</sup>

Für die Entwicklung zoologischer Darstellungen wurde die mehrbändige, in Zürich von 1551 bis 1587 publizierte „Historia animalium“ des Konrad Gessner wegweisend, welche die damals bekannten Vierbeiner, Vögel und Fische in 1200 Holzschnitten wiedergibt. Wenngleich der überwiegende Teil dieser Darstellungen „nach dem Leben“ angefertigt worden war, umfasst Gessners Enzyklopädie auch Fabelwesen und Hinweise auf Legenden, Sprichwörter und die symbolische Bedeutung der Tiere.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Siehe Chiara Tellini Perina, „Die Wandmalereien“, Gianna Suitner und Chiara Tellini Perina, *Der Palazzo Te in Mantua* (Mailand 1990) 51-118, 59-65.

<sup>11</sup> Siehe Roy Strong, *Van Dyck: Charles I on Horseback* (London 1972); Martin Warnke, „Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez“, Ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Hg. Michael Diers (Köln 1997) 146-159; Simon A. Vosters, „Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung“, *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Hgg. Ulrich Heinen und Andreas Thielemann (Göttingen 2001) 180-191 sowie Ulrich Keller, „Reiterstandbild“, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Hgg. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler (München 2011) Band II, 303-309.

<sup>12</sup> Karl Schütz, „Jacob Seisenegger, Kaiser Karl V.“, *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie* (Wien 1996) 176. Dieses Werk, das Tizians im folgenden Jahr gemalten „Porträt Karls V. mit Hund“ (Madrid, Prado) zugrunde lag [Peter Humfrey, *Tizian* (Berlin 2007) 95f.], begründete den Typus des Aristokratenporträts mit Hund. Zu diesem siehe Manfred Schneider, „Der Hund als Emblem“, Hgg. Anne von der Heiden und Joseph Vogl, *Politische Zoologie* (Zürich/Bern 2007) 149f.

<sup>13</sup> Zu Gessner und der Tradition zoologischer Darstellungen siehe Christa Riedl-Dorn, *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldro-*

Über das flämische Markt- und Küchenstillleben (Abb. 3), Darstellungen von Vorratskammern und Jagdstillleben sollte sich seit dem späten 16. Jahrhundert das autonome Tierstillleben entwickeln. In der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die bereits zu großen Teilen für den Kunstmarkt entstand und eine spezialisierte Fachmalerei hervorbrachte, erfreuten sich dieses und generell das nunmehr autonome Tierbild großer Beliebtheit, wie z. B. Aelbert Cuyp's 1648-50 entstandene „Flusslandschaft mit Kühen“ (Washington, National Gallery), der von Carel Fabritius 1654 gemalte „Distelfink“ (Den Haag, Mauritshuis), und Gabriel Metsu's „Der tote Hahn“ von ca. 1659/60 (Madrid, Museo del Prado) zeigen.

Tiere und Tierdarstellungen kamen damals auch in enzyklopädischen Zusammenhängen vor: Naturalia gehörten zu den Kunst- und Wunderkammern; die Fauna wurde repräsentiert in Darstellungen der Elemente, der Jahreszeiten und der Erdteile, wie in den Gemälden des Antwerpener Malers Jan van Kessel in der Alten Pinakothek, in denen vor Ansichten namhafter Städte charakteristische Tiere dargestellt sind (Abb. 4).<sup>14</sup> Und weiterhin diente die Fauna in der Emblematik als Spiegel des menschlichen Lebens, als ein vielfach immer noch aus antiken Schriften gewonnenes Motivreservoir, aus dem eine sentenziöse Weltweisheit moralische Maximen ableitete. „Wie der Hecht seine Kinder dem eigenen Bauch einverleibt, so quälen die Menschen einander“, und „Sieh, der Salamander geht unverletzt durch die Flammen hindurch. Unverletzt bleibt immer auch die Reinheit“, erklären die Epigramme der entsprechenden Embleme im viertem Band des Camerarius.<sup>15</sup>

vandi (Wien/Köln 1989) sowie Claus Nissen, *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*, 2 Bände (Stuttgart 1966-1978); Peter S. Danse, *The Art of Natural History: Animal Illustrators and their Work* (London 1978).

<sup>14</sup> Kessel war ein spezialisierter Tier- und Blumenmaler. Die Figuren in diesen Werken wurden wahrscheinlich von Erasmus Quellinus gemalt. [Konrad Renger mit Claudia Denk, *Flämische Malerei des Barock* (München/Köln 2002) 231ff.].

<sup>15</sup> Hgg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Taschenausgabe (Stuttgart/Weimar 1996) Sp. 698 u. 739. Zur Tierwelt in der Emblematik: ebda., Sp. 365-946. Zu den Tieremblemata des Camerarius siehe Hermann Maué, „Wundersame Verhaltensweisen von Tieren. Altdorfers Prämienmedaillen, die Emblembücher des Camerarius und die ‚Naturalis historia‘ Plinius‘ des Älteren“. Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere* 71-81.

Die Epoche der Aufklärung zeitigte grundlegende Veränderungen im Verständnis der Natur und der Tierwelt. Rousseau vertrat die Vorstellung von einem friedlichen Naturzustand, in dem der Mensch noch nicht Feind der Tiere gewesen sei.<sup>16</sup> Hatte noch Descartes erklärt, dass diese keine Seele hätten, nur aus Materie bestünden und daher empfindungslos seien, gewannen nun Philosophen an Einfluss, die auch ihnen Seele und Empfindungen zusprachen. Charles Bonnet (1720-1793), Pierre Louis Moreau de Maupertuis (1698-1759) und weitere Autoren entwickelten ethische Grundsätze des Umgangs mit Tieren, die im Namen der Natur Grausamkeit gegen diese untersagten.<sup>17</sup> Und einige Aufklärer reklamierten die Menschenrechte auch für das Tierreich. Beeindruckende Zeugnisse einer nun um sich greifenden Tierliebe sind die Grabmäler, welche die englische Gentry in ihren Landschaftsgärten verstorbenen Lieblingstieren errichten ließ. Legendär ist die Tierliebe Friedrichs des Großen, der testamentarisch verfügte, mit seinen Lieblingshunden, mit denen er zuweilen sogar sein Bett teilte, begraben zu werden, und seinem Pferd Condé uneingeschränkten Zugang zum Park von Sanssouci und selbst zum Runden Salon des Palastes gewährte, obwohl dessen Fußboden unter den Hufen wiederholt Schaden nahm und erneuert werden musste.<sup>18</sup> Zu den kunsthistorischen Zeugnissen dieser neuen Haltung zählen die zahlreichen Tierporträts, die der 1724 in Liverpool geborene George Stubbs anfertigt hat.<sup>19</sup> Als Autor und Illustrator seiner 1766 veröffentlichten Schrift „The Anatomy of the Horse“ wurde er weit über England hinaus bekannt.

Einen abermals grundlegenden Wandel im Verständnis der Tierwelt bezeugt das um 1889 entstandene Gemälde „Affen als Kunstrichter“ des vielseitig, auch theosophisch und spiritistisch interessierten Münchener

<sup>16</sup> Vgl. Heinz Meyer, „Frühe Neuzeit“, Hg. Dinzelsbacher, *Mensch und Tier* 351f.

<sup>17</sup> Rainer Walz, „Die Verwandtschaft von Mensch und Tier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“, Hgg. Münch und Walz, *Tiere und Menschen* 295-321.

<sup>18</sup> Siehe Sybille Prinzessin von Preußen u. Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen, *Die Liebe des Königs – Friedrich der Große, seine Windspiele und andere Passionen* (München 2006).

<sup>19</sup> Siehe Hg. Herbert W. Rott, *George Stubbs (1724-1806): Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst*, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München (München 2012).



Malers Gabriel von Max (Abb. 5).<sup>20</sup> Er hat in diesem Werk ein älteres satirisches Bildthema aufgegriffen, wobei es ihm doch um mehr als das ging. Von Max besaß eine große naturwissenschaftliche Sammlung, mit prähistorischen, ethnographischen, zoologischen und anderen Objekten, insgesamt 60.000, von denen ein Teil in die Bestände des Reiss-Engelhorn-Museums in Mannheim eingegangen ist. Er hat sich intensiv mit der Lehre Darwins auseinander gesetzt und in seiner Villa am Starnberger See Affen gezüchtet. Sein Gemälde in der Neuen Pinakothek, das er mit Hilfe zahlreicher Fotos ausgestopfter Tiere schuf, bezeugt sein Interesse für die Evolution, deren Entdeckung durch Charles Darwin und andere deutlich gemacht hatte, dass die Tierwelt eben nicht von Gott für den Menschen geschaffen wurde. Der von Darwin in seiner 1859 publizierte Schrift „On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life“ erbrachte Nachweis einer evolutionären Kontinuität, mit dem Descartes' kategorische Trennung von Mensch und Tier hinfällig wurde, förderte die Vermenschlichung der Tierwelt in der Kultur des späten 19. Jahrhunderts. Diese war zugleich Ausdruck eines infolge von Industrialisierung, Landflucht und Verstädterung und der zunehmenden Entfremdung von der Natur widersprüchlich gewordenen Verhältnisses zum Tier, dessen objektive Ausbeutung als Nutztier und Nahrungsmittellieferant und die fortschreitende Zerstörung seiner natürlichen Lebensräume durch eine subjektiv sentimentalische Haltung kompensiert wurde.<sup>21</sup>

Dass im 19. Jahrhundert die Tierdarstellung eine Aufwertung erfuhr, die hier an den großformatigen Gemälden Courbets erörtert werden soll, war zudem darin begründet, dass die bis dahin unterbewerteten Gattungen der Landschaft und der Tierdarstellung mit dem Bedeutungsverlust der akademischen Gattungslehre zu bevorzugten Sujets der Avantgarde avancierten. Gemälde wie Courbets „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12) wiederum bereiteten den Boden dafür, dass im frühen 20. Jahrhundert z. B.

<sup>20</sup> Siehe Hg. Karin Althaus, *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Kunstbau, München, in Zsarb. mit den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim (München 2010).

<sup>21</sup> Siehe Roland Prügel, „Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen. Zur Tiermalerei des 19. Jahrhunderts“, Hg. Germanisches Nationalmuseum, *Vom Ansehen der Tiere* 205-216.

Franz Marc sich ganz von der menschlichen Gestalt abwandte und in seinen kosmischen Visionen, wie etwa „Die gelbe Kuh“ von 1911 (New York, Salomon R. Guggenheim Museum) und „Turm der blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 (ehemals Berlin, Neue Nationalgalerie), Tiere darstellte, die er als schöner und reiner empfand, oder dass Max Ernst, der aufgrund seiner scharf geschnittenen Gesichtszüge oft mit einem Adler verglichen wurde, sich mit Vögeln identifiziert, immer wieder solche dargestellt und sein Alter Ego „Loplop, den König der Vögel“ ersonnen hat. Im Haus seines Freundes, des surrealistischen Dichters Paul Éluard in Eaubonne hat er sich selbst im Kinderzimmer in einem Wandbild in Vogelgestalt, auf eine biomorphe Form zu schwimmend, dargestellt (Abb. 6). Es ist dies eine Allegorie seiner Zuneigung zu Gala Éluard, der späteren Frau und Muse Salvador Dalís, die Ernst 1922 zu seinem Umzug von Köln nach Paris bewogen hatte.<sup>22</sup>

Nachdem das Tier in der Kunst der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts noch eine vielfach prominente Rolle gespielt hatte, büßte es seine Bedeutung als Sujet der bildenden Kunst fast gänzlich ein.

### ***Gustave Courbet, Realist***

Kommen wir zu dem 1819 in Ornans bei Besançon geborenen Gustave Courbet (Abb. 7)<sup>23</sup> und seinen Jagd- und Tierbildern, einem Sujet, dem er sich erstmals 1856 zugewandt hat. Zuvor war der sozialistische Maler und spätere Kommunist weithin bekannt geworden, als er 1850 im Salon seine Realismus-Trilogie ausstellte. Mit den Gemälden „Das Begräbnis von Ornans“, „Die Steinklopfer“ (Abb. 8) und „Die Rückkehr der Bauern

<sup>22</sup> Dieter Scholz, „Les oiseaux ne peuvent disparaître / Autant rêver d'ouvrir les portes de la mer“, *Max Ernst. Die Retrospektive*, Hg. Werner Spies, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München (Köln 1999) 88.

<sup>23</sup> Zu Courbet siehe Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (London 1973); Linda Nochlin, *Gustave Courbet: A Study in Style and Society* (New York 1976); Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei* (Frankfurt am Main 1978); James Henry Rubin, *Realism and social vision in Courbet and Proudhon* (Princeton, NJ 1980); Michael Fried, *Courbet's Realism* (Chicago/London 1990); Hg. Petra ten-Doesschate Chu, *Courbet's Letters* (Chicago 1992); *Gustave Courbet*, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée Fabre, Montpellier (Paris 2007).

vom Markt“, in denen er die Landbevölkerung seiner Heimat, der Franche-Comté, und Tagelöhner in Formaten präsentierte, welche bis dahin der Historienmalerei vorbehalten waren, wurde er zum führenden Vertreter des Realismus.

Im Salon von 1853 brüskierte er das Publikum mit den Gemälden „Die Ringer“ (Budapest, Szépművészeti Múzeum), einer politischen Allegorie, in der er seiner Hoffnung auf den Sieg der fortschrittlichen politischen Kräfte, hier verkörpert durch den voraussichtlich siegreichen Ringer in roter Hose, Ausdruck verlieh und durch die allen Konventionen spottende füllige Aktfigur in „Die Badenden“ (Montpellier, Musée Fabre), die Théophile Gautier eine „Hottentotten-Venus“ nannte. Wie Klaus Herding betont hat, blieben solche Attacken auf das autoritäre Zweite Kaiserreich nur deshalb folgenlos, weil Courbet in Charles, dem Duc de Morny, dem Halbbruder des Kaisers, einen mächtigen Beschützer hatte.<sup>24</sup>

1855 waren elf der vierzehn von Courbet eingereichten Gemälde auf der Pariser Weltausstellung zu sehen, nicht aber sein zurückgewiesenes kolossales Atelierbild, das er selbst als „Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique“ (Paris, Musée d'Orsay) bezeichnet hat – gemeint war damit die Zeit von der 48er Revolution bis zur Entstehung dieses Gemäldes. Daher veranstaltete Courbet auf eigene Kosten parallel zur Weltausstellung eine Einzelausstellung in dem eigens errichteten „Pavillon du Réalisme“ mit dem Atelierbild und weiteren 40 Werken.

Als der führende Avantgarde-Künstler, der als Sozialist und arroganter Egozentriker allerdings höchst umstritten war, zumal er immer wieder den „instrumentierten Skandal“ als Selbstbehauptungsmittel einsetzte,<sup>25</sup> behandelte Courbet ab 1856 mit seinen Jagdbildern ein populäres, unpolitisches Thema, um die Kontroversen über ihn zu beruhigen. Für ihn waren Jagddarstellungen nach eigener Aussage „ein neutrales Terrain, wo sich alle einig sind und man der Begeisterung, die man für Landschaften und Tiere eben hat, freien Lauf lassen kann“.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Klaus Herding, „Courbet, Gustave“, *Dictionary of Art*, Band 8, 50-61, 52.

<sup>25</sup> Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* (Köln 1997) 124ff.

<sup>26</sup> Zitiert nach Gilbert Titeux, „Auf der (Traum-)Fährte des Hochwilds – Zu Courbets Jagdbildern“, Hgg. Klaus Herding und Max Hollein, *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Ostfildern 2010) 70-75, 70.

### ***Tiermotive als lukrative „harmlose Malerei“***

1861 stellte Courbet seine so genannte „Waidmännische Trilogie“, ein weiteres Tierstück und eine Landschaft im Salon aus. Über diese Auswahl schrieb er in einem Brief:

„Es ärgert mich sogar, im Salon nur mit der Landschaft und den Tierbildern vertreten zu sein. Ich wollte ein Figurenbild einreichen, wenn ich einen Aufschub bekommen hätte, aber die Regierung hat ihn nicht gewährt, und mein Daumen ist an allem schuld. Da ich in diesem Jahr unbedingt verkaufen muss, wenn ich mit der Malerei weiter machen will, war ich gezwungen, diese Bilder einzureichen, und ich hätte noch mehr davon eingereicht, wenn ich mir nicht im Winter den linken Daumen gebrochen hätte. Das hat mich für dreieinhalb Monate daran gehindert zu arbeiten.“<sup>27</sup>

An anderer Stelle schrieb Courbet, er werde in diesem Jahr „achzig Quadratmeter harmloser Malerei (de peinture anodine) einreichen“.<sup>28</sup> Diese Bilder bezeichnete auch Thoré als „völlig ungefährlich“<sup>29</sup> und auch Théophile Gautier, der Wortführer der L´art pour l´art-Bewegung, fand Gefallen an ihnen. Er schrieb:

„Man könnte sagen, dass Courbet endlich verstanden hat, dass er über zu viel Talent verfügt, um den Erfolg mit gewollten Exzentrizitäten zu suchen. – Der Apostel des Realismus hat sich dieses Jahr damit begnügt, hervorragende und solide Malerei anzufertigen. – Keine gepolsterte Venus, keine Dorfschönheiten, keine Loretten am Ufer der Seine, sondern Tiere und Landschaften von großer Wahrheit und einer meisterhaften Ausführung. (...) Die Tiere sind bewundernswert gemalt, die Landschaft ist prachtvoll.“<sup>30</sup>

Der breite Zuspruch, den Courbet, wie erwartet, mit diesen Werken erfuhr, war kein Zufall. Denn damals war die Jagd, insbesondere die Parforce-Jagd, ein Modesport, der nicht zuletzt in der Hauptstadt stattfand. Man zeigte sich in Jagdkleidung in vornehmen Restaurants und Cafés,

<sup>27</sup> Zitiert nach Stefan Borchardt, *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler* (Berlin 2007) 208.

<sup>28</sup> Zitiert ebd., 210.

<sup>29</sup> Zitiert ebd.

<sup>30</sup> Zitiert ebd.

und auf den großen Boulevards waren an Sonntagen nicht selten Jagdhörner zu vernehmen. Im Zuge der allgemeinen Anglomanie beeinflussten zu dieser Zeit Jagddarstellungen der englischen Malerei, die auf dem Festland hauptsächlich durch Graphiken verbreitet war, die französische Kunst. Der „Aufbruch zur Jagd“ von Alfred de Dreux (Abb. 9) ist ein Beispiel der damals begehrten, von englischen Vorbildern beeinflussten Jagdmalerei, die die Jagd in erster Linie als Upper-Class-Sport und gesellschaftliches Ereignis repräsentierte und somit viel Wert auf Kleidung und Physiognomien legte. Von der Beliebtheit solcher Bilder hoffte Courbet profitieren zu können. Seine ersten Jagdbilder präsentierte er auf dem Salon von 1857. Zwei Jahre zuvor hatte der Engländer Edward Landseer auf der Internationalen Ausstellung in Paris große Erfolge gefeiert und als einziger britischer Künstler eine Goldmedaille gewonnen. Seinen Werken hat Courbet wiederholt Motive entlehnt. So geht das Motiv der „Hirschkuh am Lorbeerstrauch im Schnee (Jura)“ (1856-57, Privatbesitz), die er 1857 auf dem Salon zeigte, zurück auf eine Lithographie, die Thomas Landseer 1846 nach einem Gemälde seines Bruder Edward angefertigt hatte und die in Paris durch die Kunsthändler Goupil und Vibert vertrieben wurde. Interessant ist, dass Courbet den Titel mit dem Zusatz „Jura“ versah und so den Eindruck erweckte, er habe dieses Werk in seiner Heimat aufgrund eigener Beobachtungen gemalt. Auch das 1861 gemalte und im Salon gezeigte „Durchgehende Pferd“ in der Neuen Pinakothek in München (Abb. 11) geht möglicherweise auf eine populäre englische Vorlage zurück, nämlich auf eine handkolorierte Aquatinta nach einem Aquarell von Henry Thomas Alken, die 1850 als Illustration in einem satirischen Buch über Jagdunfälle reproduziert wurde.<sup>31</sup>

Courbet hat die Bedeutung solcher Motivadaptionen wiederholt heruntergespielt und behauptet, seine Jagdbilder würden auf seiner unmittelbaren Naturbeobachtung beruhen. Dabei ist in kunsthistorischer Hinsicht zu betonen, dass er, wie nach ihm Manet und die Impressionisten, verstärkt auf die neuen populären Bildmedien zurückgriff, anstatt seine Sujets lediglich aus der Tradition abzuleiten.

<sup>31</sup> Siehe Petra ten-Doesschate Chu, *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture* (Princeton, NJ 2007) 167.

### **Die Waidmännische Trilogie**

Auch die „Waidmännische Trilogie“, an der Courbet 1858/59 während eines Aufenthaltes in Frankfurt am Main zu malen begann, zeigt seine Verwertung englischer Vorbilder. Zu ihr gehört das Gemälde „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ (Abb. 10), ein Werk, für das der Maler von Franz Leven, dem Direktor eines 1858 in Frankfurt eingerichteten privaten Zoologischen Gartens und des Zooplastischen Kabinetts, einem Museum für Naturgeschichte in der Großen Gallusgasse 17, zwei ausgestopfte Tiere ausgeliehen hat.<sup>32</sup> Als passionierter Jäger hat Courbet zudem an Jagden in den Revieren von Bad Homburg und Wiesbaden teilgenommen. Er war der Sohn einer Großbauernfamilie mit ausgedehntem Grundbesitz im französischen Jura, die erst nach dem Ende des Ancien Régime das Jagdrecht erhalten hatte und dieses als Symbol ihrer neu gewonnenen Selbstbestimmtheit auffasste. Dementsprechend war auch für Courbet „der Jäger [...] ein Mann von unabhängigem Charakter“.<sup>33</sup> Ungeduldig wartete der Maler 1858 auf die Eröffnung der Saison in der Hoffnung, zur Strecke gebrachtes Wild zeichnen und somit als Modell nutzen zu können. Am 8. Februar 1859 berichtete er in einem Brief an seine Schwester Juliette ausführlich von einem Jagderlebnis:

„An Silvester habe ich etwas Herrliches erlebt. Auf einer Jagd erlegte ich in den Bergen Deutschlands einen riesigen Hirsch, einen Zwölfender, das heißt ein 13 Jahre altes Tier. Es war der größte Hirsch, der seit 25 Jahren zur Strecke gebracht worden war.“<sup>34</sup>

Wie Courbet weiter berichtete, wurde das von ihm geschossene Tier abgelichtet. Und dieses Foto diente ihm als Vorlage für das Gemälde „Deutscher Jäger“ (Lons-Le-Saunier, Musée des Beaux-Arts) und wohl auch für die „Hirschjagd im Winter“ (Besançon, Musée des Beaux-Arts).<sup>35</sup>

Fotos von Tieren in freier Natur standen Courbet damals noch nicht zur Verfügung, da die Fotografie noch sehr lange Belichtungszeiten be-

<sup>32</sup> Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

<sup>33</sup> Gustave Courbet, „Notes sur la chasse“, zit. nach der deutschen Übersetzung bei Bert Schug, *Gustave Courbet (Die Jagd in der Kunst)* (Hamburg/Berlin 1967) 7.

<sup>34</sup> Zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 72.

<sup>35</sup> Ebd.

nötigte. Erst 1878 sollte Eadweard Muybridge in der Lage sein, die Bewegungsabläufe galoppierender Tiere fotografisch festzuhalten. Daher bediente sich Courbet noch eines weiteren Hilfsmittels für seine Jagdbilder: Er kaufte regelmäßig erlegte Tiere, um sie als Modelle zu nutzen. In Frankfurt malte er z. B. einen auf dem Markt erstandenen Hasen und in Paris kannte er einen Großwildhändler in der Rue Montorgueil, der ihm regelmäßig erlegte Tiere für kurze Zeit zum Studium zur Verfügung stellte.<sup>36</sup>

Zu der „Waidmännischen Trilogie“ gehören die Gemälde „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ (Abb. 10), „Durchgehendes Pferd“ (Abb. 11) und „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12). Seinen „Hirsch am Wasser“ nannte Courbet in einem Brief einen „Hirsch, der sich ins Wasser stürzt“, und er schrieb weiter: „Den Ausdruck des Kopfes werden die Engländer lieben, denn er erinnert an die Auffassung der Tiere von Landseer“.<sup>37</sup> Anhand dieser Textstelle, die Courbets damalige Ambitionen erkennen lässt, den englischen Markt zu erobern, hat Linda Nochlin ein wichtiges Vorbild identifizieren können, nämlich einen Reproduktionsstich nach Edward Landseers „Der Tod des Hirschen“, der 1851 im „Magasin pittoresque“ publiziert worden war (Abb. 13).<sup>38</sup> Diese Graphik hat Courbet allem Anschein nach auch bei der Darstellung der Hirsche in dem Bild „Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche“ verwertet (Abb. 10).

Gilbert Titeux hat jüngst in einem Beitrag über Courbets Jagdbilder betont, dass der Franzose die Vorlage von Landseer sehr frei adaptiert hat.<sup>39</sup> Diese zeigt das Ende eines Zehners, der, vermutlich bereits angeschossen, in einem Bergbach von zwei Jagdhunden gestellt und angefallen wird. Dagegen vergegenwärtigt Courbets „Hirsch am Wasser“ (Abb. 12) eine Szene aus einer Parforcejagd, bei der das Tier gehetzt wird und nicht angeschossen werden darf, mit einem flüchtigen ungeraden Zwölfender, der seinen Verfolgern zu entkommen sucht, indem er, wie Jäger sagen, „das Wasser schlägt“. Bei diesem verzweifelten Rettungsversuch, bei dem der Hirsch mit dem Bauch auf das Wasser klatscht und alle

<sup>36</sup> Ebd..

<sup>37</sup> Zitiert ebd., 70f.

<sup>38</sup> Linda Nochlin, „Gustave Courbet’s Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew“, *The Art Bulletin* 49/3 (1967): 209-222, 213; wieder abgedruckt in Dies., *Gustave Courbet* (London 2007) 29-54, 37f.

<sup>39</sup> Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

Viere von sich streckt, bekommt das Tier krampfartige Zuckungen wie bei einem epileptischen Anfall. Zweifellos wollte Courbet, über den Walter Benjamin gesagt hat, er sei der letzte gewesen, „der versuchen konnte, die Photographie zu überholen“,<sup>40</sup> in seinem Gemälde diesen Bewegungsablauf präzise wiedergeben.

Man kann darüber streiten, ob die Darstellung des im Sprung röhrenden (!?) und hoffnungsvoll zum Himmel blickenden Hirschen inmitten des weiten Landschaftspanoramas künstlerisch vollends gelungen ist. Schon bald darauf, in den 1870er Jahren, sollten die Fotografien von Muybridge die Darstellung sich bewegender Tiere revolutionieren, wie vor allem Edgar Degas' Bilder von Pferderennen zeigen.<sup>41</sup> Das Besondere an Courbets Gemälde aber besteht darin, dass er in der Darstellung des gejagten Tieres sein eigenes Schicksal thematisiert hat. 1858 war der Maler aus Frankreich geflohen, da Napoleon III., nachdem am 14. Januar ein vergebliches Attentat auf ihn stattgefunden hatte, Sicherheitsgesetze erlassen hatte, welche willkürliche Verhaftungen und Deportationen politisch missliebiger Personen ermöglichten. In dem bereits zitierten Brief, in dem Courbet den „Hirsch am Wasser“ erwähnte, bekundete er auch seine Angst vor der französischen Regierung, vor der er sich vorübergehend in „fremde Länder“ zurückgezogen habe.<sup>42</sup> Das Gemälde in Marseille ist somit als ein verdecktes Selbstbildnis zu verstehen. Es zeigt das dramatische Ende des verfolgten Tieres in einer weiten, ins Abendlicht getauchten Landschaft. Courbet hat selbst über die trostlose Szene geschrieben:

„Es ist Abend, denn nur nach sechs Stunden Hatz darf ein Hirsch gestreckt werden. Der Tag geht zur Neige, die letzten Sonnenstrahlen legen sich über die Landschaft, die nichtigsten Dinge werfen lange Schatten.“<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Walter Benjamin, *Pariser Brief (2)*, 1936, hier zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 71.

<sup>41</sup> Siehe Jean Sutherland Boggs (mit Beiträgen von Shelley G. Sturman, Daphne S. Barbour und Kimberley Jones), *Degas at the Races*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington (New Haven 1998); Werner Hofmann, *Degas und sein Jahrhundert* (München 2007) 131ff.

<sup>42</sup> Klaus Herding, „Der Hirsch am Wasser (Ins Wasser flüchtender Hirsch)“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne*, Kat. Nr. 50, 194.

<sup>43</sup> Zitiert nach Titeux, „(Traum-)Fährte des Hochwilds“ 73.



Indem der Maler den Hirsch formatfüllend im Vordergrund repräsentierte, während er die jagende Meute nur im Hintergrund andeutete, löste er das Tier aus dem narrativen Zusammenhang eines bestimmten Jagdgeschehens, monumentalisierte es und verlieh seinem Werk so die Dimension eines Sinnbildes der verfolgten Kreatur. Dabei betont die Weite der Landschaft die Verlorenheit des Tieres, deren Eindruck noch verstärkt wird durch seinen scheinbar auf Erlösung hoffenden, vergeblichen Blick zum Himmel. Als ein verdecktes Selbstbildnis ist „Der Hirsch am Wasser“ ein bemerkenswertes Beispiel einer Identifikation mit den Opfern, die viele der Jagdbilder Courbets charakterisiert.<sup>44</sup>

Der „Hirsch am Wasser“ ist der Schluss- und dramatische Höhepunkt der „Waidmännischen Trilogie“. In Anlehnung an Landseers Zyklus hatte auch Courbet diese Trilogie zunächst als eine narrative Bildfolge konzipiert. Ursprünglich hieß das „Durchgehende Pferd“ in München (Abb. 11) „Le piqueur qui sonne l'eau“ und zeigte einen Piqueur, der ins Jagdhorn stößt, um zu signalisieren, dass der Hirsch ins Wasser gegangen ist.<sup>45</sup> Wie Roentgenaufnahmen erwiesen haben, hat Courbet den Reiter in dem heute an allen Seiten beschnittenen Gemälde entfernt. Es ist nicht bekannt, warum er so das zyklische Konzept revidiert hat. Anzunehmen ist, dass er die nur lockere, schwer nachzuvollziehende narrative Verknüpfung der drei Gemälde unbefriedigend fand und insbesondere den „Hirsch am Wasser“ zu einem eigenständigen Werk aufwerten wollte, wobei auch die besseren Absatzchancen und der zu erwartende höhere Ertrag dreier Einzelbilder eine Rolle gespielt haben mögen.

<sup>44</sup> In Zusammenhang mit diesem Werk verdient auch das „Selbstbildnis in Gestalt einer Pfeife“ (Köln, H. G. Prager) Erwähnung, das Courbet 1858 für seine Frankfurter Malerfreunde schuf. Schon in ihm hatte er das Gebot der Ähnlichkeit, dieses Grundprinzip der Porträtmalerei, und auch die Gattungshierarchie missachtet, indem er sich in einem Stillleben verewigte. Siehe Klaus Herding und Ségolène Le Man, „Selbstbildnis in Gestalt einer Pfeife“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne*, Kat.-Nr. 46, 187.

<sup>45</sup> Eberhard Ruhmer, „Gustave Courbet: Durchgehendes Pferd („Le piqueur ou le cheval dérobé“), *Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken* (München <sup>1</sup>1982) 60.

## **Die Forellenbilder**

Die Identifikation mit der verfolgten Kreatur charakterisiert auch Courbets Forellenbilder. Er malte diese in seiner Heimatstadt Ornans zwischen seinem Gefängnisaufenthalt in Sainte-Pélagie, der vom 22. September bis Ende Dezember 1871 dauerte, und seiner Flucht ins Schweizer Exil.

1870 hatte der Maler in einem offenen Brief für den Abriss und die Einschmelzung der Vendôme-Säule, einem Denkmal der Napoleonischen Kriege, plädiert. 1871 war er als Delegierter der Schönen Künste für die Commune tätig gewesen und hatte in dieser Funktion sogar den Louvre gerettet. Da am 16. Mai ohne seine direkte Beteiligung tatsächlich die Vendôme-Säule gestürzt worden war, wurde Courbet nach der Niederschlagung der Commune angeklagt, verhaftet und zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt. Nach seiner Haft wurde er in eine Klinik nach Neuilly überstellt. Zurück in Paris, fand er am 1. Mai 1872 sein Atelier geplündert vor. Danach kehrte er nach Ornans zurück.

Wahrscheinlich malte er dort sein letztes Selbstbildnis, das „Selbstbildnis im Gefängnis von Sainte-Pélagie“ (Ornans, Musée Courbet), wenn es nicht sogar, wie Marie-Thérèse de Forges meint, erst in der Zeit seines Schweizer Exils entstanden ist.<sup>46</sup> Es zeigt den Künstler in sich gekehrt seine Pfeife rauchend in seiner Zelle in Sainte-Pélagie. Courbet vergegenwärtigte sich nicht in der Häftlingskleidung, sondern in einem braunen Anzug mit Barett und einem roten Halstuch, mit dem er stoisch seine sozialistische Gesinnung bekundete.

Im selben Jahr wird auch sein heute im Züricher Kunsthaus bewahrtes Gemälde „Die Forelle“ (Abb. 14) entstanden sein, obwohl Courbet es auf 1871 datiert hat. In der linken unteren Ecke weist es Datum und Signatur, „71 G. Courbet“, und dazu die lateinischen Worte „in vinculis faciebat“ auf. Dieser Zusatz – „er schuf [es] in Ketten“ – stellt einen Bezug zu seiner Haftzeit her, den Courbet offenbar noch durch die falsche Datierung ins Jahr 1871 unterstreichen wollte.

<sup>46</sup> Vgl. Rae Becker, „Self-Portrait at Ste.-Pélagie“, *Courbet reconsidered*, Hgg. Sarah Faunce und Linda Nochlin, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum, New York (New Haven/London 1988): 200-203, 203.

Es gibt weitere Gemälde, die Courbet ausdrücklich als Produkte seiner Haftzeit ausgewiesen hat, z. B. das Früchtestillleben „Äpfel, Birnen und Schlüsselblumen auf einem Tisch (Table de Salon couverte de fruits)“ (Pasadena, The Norton Simon Museum), das rechts unten neben der Signatur die Jahresangabe „71“ und die Ortsbezeichnung „St. Pélagie“ aufweist. Auch dieses Werk hat Courbet erst 1872 vollendet und somit falsch datiert, zumal er in der Regel auf seinen Werken nicht ihr Entstehungsjahr, sondern das ihrer ersten Ausstellung angab.

Das Züricher Forellenbild (Abb. 14) zeigt den leidenden Fisch am Angelhaken. Die ockerfarbenen Kiesel und einige größere dunkle Steine deuten das Ufer der Loue an, des Flusses bei Ornans und Maizière, wo sich Courbet im Sommer 1872 im Haus seines Freundes Marcel Ordinaire erholte und mit dessen Söhnen angeln ging. Die Farbpalette ist reduziert auf den silbergrauen Farbton der Forelle und die zu großem Teil mit dem Palettmesser aufgetragenen Ocker- und Schwarztöne. Von ihnen hebt sich nur die rote Farbe des Blutes an den Kiemen und auf den Steinen sowie des darüber im Abendlicht erstrahlenden Felsens ab.

Fische waren bis dahin verbreitete Motive der niederländischen Stilllebenmalerei und der spanischen Küchenstücke, der *bodegones*, des 17. Jahrhunderts gewesen und der Stillebenmalerei des 18. Jahrhunderts, z. B. der Jean Siméon Chardins. Die Forschung stimmt darin überein, dass Courbet viele solcher Darstellungen kannte, dass aber seine Forellen-Bilder eine bei solchen Sujets bis dahin nicht gekannte Dramatik und Intensität aufweisen.

Gleichwohl lohnt es sich, über mögliche Vorbilder von Courbets „Hirsch am Wasser“ und seinen Forellenbildern nachzudenken. Anregungen für diese Gemälde könnte er auch von Rembrandt empfangen haben, den er in höchsten Tönen gelobt und im Louvre und bei seiner Reise in die Niederlande 1846 intensiv studiert hat. Noch 1869, als König Ludwig II. von Bayern ihn mit dem Ritterkreuz des St. Michael Ordens I. Klasse auszeichnete, kopierte er in der Alten Pinakothek ein Selbstbildnis des Niederländers.<sup>47</sup> Dass er dessen um 1639 entstandenes „Stilleben mit zwei toten Pfauen und einem Mädchen“ (Amsterdam, Rijksmuseum) kannte, ist eher unwahrscheinlich, da sich dieses Gemälde im späten 19.

<sup>47</sup> Zu der heute im Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie in Besançon befindlichen Kopie siehe ebd., Nr. 78, 193f.

Jahrhundert in einer Londoner Sammlung befand und erst 1923 als Leihgabe ins Rijksmuseum kam, in dessen Besitz es seit 1960 ist.<sup>48</sup> Das Bild, das in der holländischen Stillebenmalerei keine Vorläufer hat, zeigt im Vordergrund zwei erlegte Pfauen, hinter denen ein aus einem Fenster nachdenklich auf sie blickendes junges Mädchen zu sehen ist. Auch aus diesem Bild spricht die Identifikation mit den Tieren, die dem Betrachter nahe gerückt sind und deren Tod von dem Mädchen betrauert wird. Es gibt lediglich zwei verwandte Gemälde im Oeuvre Rembrandts,<sup>49</sup> zum einen den ebenfalls um 1639 entstandenen „Jäger mit der Rohrdrommel“ (Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister), in dem man lange ein Selbstbildnis vermutet hat, zum anderen den „Ausgeweideten Ochsen“ im Louvre (Abb. 15).

Wie in dem Pfauenstilleben in Amsterdam ist auch in diesem 1655 entstandenen Gemälde eine weibliche Person im Hintergrund zu sehen. Aus einer geöffneten Türe heraus blickt sie vorbei an dem geschlachteten Tier zum Betrachter. Die Ähnlichkeit der Bildanlage mit dem Pfauenstilleben ist evident, wenngleich in diesem Fall der Blick der in einer flüssigen Malweise mit dickem, opakem Farbauftrag nur summarisch wiedergegebenen Frau keine tiefe Anteilnahme an dem Schicksal des Tiers verrät. Es ist vielmehr ein flüchtiger, eher den Ort als den Kadaver mustern-der Blick, der gleichwohl die Aufmerksamkeit auf Letzteren lenkt.

Rembrandt hat den „Ausgeweideten Ochsen“, der neben der Darstellung der toten Pfauen mit dem Mädchen sein einziges gemaltes Stilleben ist, 1655 auf einer Holztafel mit den Maßen 94 x 69 cm ausgeführt. Damals durchlebte er seinen gesellschaftlichen Niedergang, der mit Saskias Tod 1642 begonnen hatte und nach der 1649 eingegangenen Lebensgemeinschaft mit Hendrikje Stoffels Mitte der 1650er Jahre in dem Verlust

<sup>48</sup> Pieter van Thiel, „Stilleben mit zwei toten Pfauen und einem Mädchen“, Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel, *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*, Band 1 Gemälde, Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum, Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London (München/Paris/London 1991), Kat.-Nr. 30, 212.

<sup>49</sup> Zu dem verwandten „Jagdstillleben mit Rohrdrommel und einem Mädchen“ in der Stiftung Sammlung E. G. Bührle in Zürich, das heute dem Rembrandt-Umkreis zugeschrieben wird, siehe Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* Kat.-Nr. 39, 228f.

von Haus und Besitz kulminierte. 1656 wurden sein Haus, seine Kunstsammlung und die vorhandenen eigenen Werke versteigert. All' dies spricht dafür, dass dieses Gemälde, das den bereits enthaupteten und ausgeweideten, mit gestreckten Gliedern aufgehängenen, man ist geneigt zu sagen, „gekreuzigten“ Tierkadaver, der am nächsten Tag zerlegt werden wird, als ein allegorisches Selbstbildnis des Künstlers zu verstehen ist.<sup>50</sup>

„Der ausgeweidete Ochse“ wurde 1857 vom Louvre angekauft,<sup>51</sup> also in dem Jahr, bevor Courbet nach Frankfurt reiste und mit der Arbeit an dem „Hirsch am Wasser“ begann. Zumal der Kauf dieses Gemäldes eine der bedeutendsten Erwerbungen des Museums in dieser Zeit war, ist davon auszugehen, dass Courbet dieses Spätwerk des Holländers gekannt hat, das ihn auch aufgrund der offenen Malweise mit dem pastosen Farbauftrag faszinieren musste. Dieses Gemälde ist das einzige mir bekannte ältere Beispiel eines Künstlerselbstporträts in Gestalt eines gejagten oder getöteten Tieres und damit ein Vorläufer der angeführten Werke Courbets.

Auch der von ihm und seinem Kreis hochgeschätzte Jean Siméon Chardin könnte für die erörterten Gemälde von Bedeutung gewesen sein. Chardins „Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose“ (Abb. 16), heute im Besitz des Philadelphia Museum of Art, erregte 1860 in Paris großes Aufsehen. In diesem Jahr wurde er in der Galerie Martinet am Boulevard des Italiens im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, die den vergessenen Chardin rehabilitieren sollte.<sup>52</sup> In diesem Zusammenhang erklärte Philippe Burty, dass „der Hase jedem Vergleich mit den Meisterwerken der berühmtesten ausländischen Schulen stand“ halte.<sup>53</sup>

Die spannungsreiche und doch ausgewogene Komposition, die sparsame Farbpalette und zugleich große Vielfalt der Braun- und Grautöne, das sorgfältig beobachtete Licht und der fließende Übergang von Mauer und Boden, der Courbet und die Impressionisten fasziniert haben wird,<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Als ein solches hat bereits mein verstorbener, ehemaliger Bochumer Kollege Prof. Dr. Reinhard Schleier dieses Werk gedeutet, ohne diese These zu publizieren.

<sup>51</sup> Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre* (Köln 1994) 441.

<sup>52</sup> Pierre Rosenberg, „Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose“, *Chardin*, Hg. Kunsthalle Düsseldorf, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum am Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art (Köln 2000) Kat.-Nr. 20, 154.

<sup>53</sup> Zitiert ebd..

<sup>54</sup> Edouard Manet sollte dieses Merkmal 1865 im Prado in Madrid an dem von ihm kopierten „Porträt des Hofnarren Pabrillos de Valladolid“ von Velázquez studieren und

machen den „Toten Hasen mit Jagdtasche und Pulverdose“ zu einem herausragenden Stillleben Chardins – der Louvre besitzt übrigens ein ähnliches, früheres Exemplar. Auch aus ihm spricht das Mitgefühl des Künstlers mit dem erlegten Tier, dessen achtlos hingeworfenen toten Leib Chardin in einer erbarmungswürdigen, das Auge schmerzenden, obszönen Verrenkung festgehalten hat.

Eine ähnlich eindringliche Darstellung der toten, entstellten Kreatur hat Francisco Goya um 1808-12 mit seiner „Gerupften Pute“ (Abb. 17) geschaffen. Man hat dieses Gemälde mit barocken Darstellungen der Kreuzabnahme und der Kreuzigung Petri verglichen.<sup>55</sup> Seine Inszenierung des toten Leibes als einer menschenähnlichen Gestalt wird schlagend deutlich, vergleicht man das Gemälde mit dem 64. Blatt „Karrenladungen für den Friedhof“ aus Goyas berühmtem Graphikzyklus „Los Desastres de la Guerra“ (Abb. 18). Gemalt in der Zeit des spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen die napoleonische Herrschaft, ist der gerupfte Vogel ein Sinnbild für die Opfer desselben.<sup>56</sup>

Courbets „Forelle“ (Abb. 14) hatte also durchaus Vorbilder, wenn gleich in diesem Gemälde das Drama des Sterbens eine im Tierstillleben bis dahin nicht gekannten Intensität erhielt. Während in dem Züricher Bild mit seiner herberen Farbgebung und den stärkeren Helligkeitskontrasten der Leidensausdruck überwiegt, ist die Farbpalette in dem ein Jahr später, 1873 gemalten Bild (Paris, Musée d'Orsay) wärmer und verleiht ihm „trotz des Leidensausdrucks eine lyrisch-poetische Note.“<sup>57</sup>

James H. Rubin hat 1997 in seiner Courbet-Monographie die These vertreten, dass der Maler zu diesen Werken durch Franz Schuberts Lied „Die Forelle“ angeregt wurde.<sup>58</sup> Schubert hat dieses 1816/17 komponiert.

danach in mehreren eigenen Gemälden wie „Der Pfeifer“ (Paris, Musée d'Orsay) und dem Porträt von Théodore Duret (Paris, Petit Palais) realisieren. Siehe Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler* (München 1996) 98f.

<sup>55</sup> Peter Vischer, *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur* (Petersberg 2005) 116.

<sup>56</sup> Markus Lörz, „Francisco José Goya y Lucientes: Die gerupfte Pute“. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, *Von Schönheit und Tod* Kat.-Nr. 93, 334. Es ist fraglich, ob Courbet Goyas Stillleben kannte, das erst 1909 aus dem Pariser Kunsthandel für die Neue Pinakothek angekauft wurde.

<sup>57</sup> Klaus Herding, „Die Forelle“, Hgg. Herding und Hollein, *Traum von der Moderne* Kat.-Nr. 90, 268.

<sup>58</sup> Rubin schrieb zu dem Züricher Forellenbild: „It brings to mind the famous song 'Die Forelle' ('The Trout') by Franz Schubert (1817), a classic by Courbet's time and surely

Das zugrunde liegende Gedicht stammt von Christian Friedrich Daniel Schubart, der es während seiner zehnjährigen Haft auf der Festung Hohenasperg in den Jahren 1777-87 verfasst hatte. Die Fabel der Forelle umschreibt sein eigenes Schicksal. Der Text schildert zunächst den lebhaften Fisch im Bach, der dem Angler stets entkommt. In der 3. Strophe heißt es dann:

„Doch endlich ward dem Diebe  
Die Zeit zu lang. Er macht  
Das Bächlein tückisch trübe,  
Und eh´ ich es gedacht,  
So zuckte seine Rute,  
Das Fischlein zappelt d´ran,  
Und ich mit regem Blute  
Sah die Betrogene an.“<sup>59</sup>

Die Tatsache, dass in diesem Gedicht die Forelle als Identifikationsfigur des Dichters fungiert, und der suggestive Schlusssatz „Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an“ sprechen dafür, dass der musikerinteressierte Deutschlandkenner Courbet in seinen verdeckten Selbstbildnissen Schuberts Lied rezipiert hat, was sich freilich kaum verifizieren lässt.

Courbets letzte Behandlung dieses Themas ist das „Stilleben mit drei Forellen“ in Bern (Abb. 19). Es zeigt zwei offenbar bereits tote, mit Haken an einem Baum aufgehängte Fische, neben denen eine dritte, auf das steinige Ufer geworfene Forelle sich im Todeskampf krümmt und zappelt. Vor allem die Tatsache, dass Courbet hier den Forellen menschliches Maß verlieh und sie fast so groß wie den Baum darstellte, lässt keinen Zweifel daran, dass er auch dieses Gemälde als Allegorie seines Schicksals konzipiert hat, als Darstellung seiner selbst, wie er mit dem Tode ringt, während viele seiner politischen Gefährten nach der Niederschlagung der Commune exekutiert worden waren.

known to an artist who was a lover of song and a Germanophile. Its final verses, repeated twice as a refrain when performed, would have conveyed Courbet's feeling of betrayal: 'Und ich mit regem Blute sah die Betrogene an'. [James H. Rubin, *Courbet* (London 1997) 285.]

<sup>59</sup> Schubart 17-24.

Courbet hat, nachdem er sich wegen ihrer politischen Unbedenklichkeit und aus finanziellen Gründen der Jagdthematik zugewandt hatte, auch auf diesem Terrain Außerordentliches geschaffen. Ein Jahr nach der Entstehung des „Stillebens mit drei Forellen“ floh er, mittlerweile als vermeintlich Alleinverantwortlicher für den Sturz der Vendôme-Säule verurteilt, sie auf seine Kosten neu errichten zu lassen, in die nahegelegene Schweiz, wo er 1877 in La Tour-de-Peilz am Genfer See an der Wassersucht verstarb.

### Abbildungsverzeichnis

- 1) *Strauße beleben ihre Eier durch Anhauchen*, in: SYMBOLORUM & EMBLEMATUM EX VO=/LALIBUS ET INSECTIS / DESUMTORUM / CENTURIA TERTIA / COLLECTA / A / IOACHIMO CAMERARIO / MEDICO NORIMBERG. / ..., Nürnberg 1596, Nr. 18.
- 2) Vittore Carpaccio: *Junger Ritter in einer Landschaft*, 1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- 3) Joachim Beukelaer: *Geflügelmarkt*, 1570, London, National Gallery.
- 4) Jan van Kessel: *Europa*, 1664, München, Alte Pinakothek.
- 5) Gabriel von Max: *Affen als Kunstrichter*, um 1889, München, Neue Pinakothek.
- 6) Max Ernst: *Les oiseaux ne peuvent disparaître (Die Vögel können nicht verschwinden)*, 1923, Öl auf Gips auf Leinwand übertragen, Paris, Privatbesitz.
- 7) Gustave Courbet: *Selbstbildnis als Verzweifelter*, um 1844/45, Privatbesitz.
- 8) Gustave Courbet: *Die Steinklopfer*, 1849, Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen, seit 1945 vermisst.
- 9) Alfred de Dreux: *Aufbruch zur Jagd*, um 1850, Paris, Musée de la chasse et de la nature.
- 10) Gustave Courbet: *Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche*, 1861, Paris, Musée d'Orsay.
- 11) Gustave Courbet: *Durchgehendes Pferd*, 1861, München, Neue Pinakothek.
- 12) Gustave Courbet: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*, 1858-61, Öl auf Lw., 220 x 275 cm, Marseilles, Musée des Beaux-Arts.
- 13) Reproduktionsstich von Edward Landseers „*Der Tod des Hirschen*“, aus: Le Magasin pittoresque, 1851.
- 14) Gustave Courbet: *Die Forelle*, 1872, Kunsthaus Zürich.
- 15) Rembrandt: *Ausgeweideter Ochse*, 1655, Paris, Louvre.
- 16) Jean Siméon Chardin: *Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose*, um 1730, Philadelphia Museum of Art.
- 17) Francisco José Goya y Lucientes: *Die gerupfte Pute*, 1808-12, München, Neue Pinakothek.



- 18) Francisco José Goya y Lucientes: *Los Desastres de la Guerra*, 1810-14, Blatt 64: *Karrenladungen für den Friedhof*.  
19) Gustave Courbet: *Stilleben mit drei Forellen*, 1872, Bern, Kunstmuseum.

### **Literaturverzeichnis**

- Althaus, Karin, Hg.. *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus u. Kunstbau. München, in Zsarb. mit den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim. München 2010.
- Barobia, Mar, Hg.. *Museo Thyssen-Bornemisza. Old Masters*. Madrid 2007.
- Bätschmann, Oskar. *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln 1997.
- Blühm, Andreas, und Lippincott, Louise, Hgg.. *Tierschau. Wie unser Bild vom Tier entstand*. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln. Köln 2007.
- Boggs, Jean Sutherland (mit Beiträgen von Shelley G. Sturman, Daphne S. Barbour und Kimberley Jones). *Degas at the Races*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art. Washington, New Haven [et al.] 1998.
- Borchardt, Stefan. *Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler*. Berlin 2007.
- Brown, Christopher, Kelch, Jan, und Thiel, Pieter van. *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt*. Band 1. Gemälde. Ausst.-Kat. Gemäldegalerie SMPK im Alten Museum. Berlin, Rijksmuseum, Amsterdam, The National Gallery, London. München/Paris/London 1991.
- Chardin. Hg. Kunsthalle Düsseldorf, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum am Ehrenhof, London, Royal Academy of Arts, New York, The Metropolitan Museum of Art. Köln 2000.
- Clark, Timothy J.. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London 1973.
- Danse, Peter S.. *The Art of Natural History: Animal Illustrators and their Work*. London 1978. *Der Physiologus*, übertragen u. erläutert v. Otto Seel. Zürich/München 41983.
- Dinzelsbacher, Peter, Hg.. *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Stuttgart 2000.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Hgg. Arthur Henkel und Albrecht Schöne. Taschenausgabe. Stuttgart/Weimar 1996.
- Faunce, Sarah, und Nochlin, Linda, Hgg.. *Courbet reconsidered*, Ausst.-Kat. The Brooklyn Museum, New York. New Haven/London 1988.
- Fried, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago/London 1990.
- Germanisches Nationalmuseum, Hg.. *Vom Ansehen der Tiere*. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009.
- Gowing, Lawrence. *Die Gemäldesammlung des Louvre*. Köln 1994.

## Gustave Courbets Tierdarstellungen

- Gustave Courbet*. Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York; Musée Fabre, Montpellier. Paris 2007.
- Herding, Klaus. Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt am Main 1978.
- Herding, Klaus. „Courbet, Gustave“. *Dictionary of Art*. Hg. Lana Turner. Reprinted with minor corrections. Oxford [et al.] 1998. Band 8. 50-61.
- Hofmann, Werner. *Degas und sein Jahrhundert*. München 2007.
- Humfrey, Peter. *Tizian*. Berlin 2007.
- Keller, Ulrich. Artikel „Reiterstandbild“. Hgg. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler. *Handbuch der Politischen Ikonographie*. München 2011. Band II. 303-309.
- Körner, Hans. *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*. München 1996.  
*Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie*. Wien 1996.
- Küster, Bernd, Hg.. *TierARTen. Das Tier in Kunst und Kulturgeschichte*. Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Bremen 2007.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Hg. Engelbert Kirschbaum SJ. 8 Bände. Freiburg im Breisgau 1971.
- Maué, Hermann. „Wundersame Verhaltensweisen von Tieren. Altdorfers Prämienmedaillen, die Emblembücher des Camerarius und die „Naturalis historia“ Plinius’ des Älteren“. *Vom Ansehen der Tiere*. Hg. Germanisches Nationalmuseum. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009. 71-81.
- Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Ostfildern-Ruit 2003.
- Meyer, Heinz,, „Frühe Neuzeit“. *Mensch und Tier in der Geschichte Europas*. Hg. Peter Dintelbacher. Stuttgart 2000. 293-403.
- Münch, Paul, und Walz, Rainer, Hgg.. *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Paderborn/München 1998.
- Nissen, Carl. *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*. 2 Bände. Stuttgart 1966-1978.
- Nochlin, Linda. „Gustave Courbet’s Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew“. *The Art Bulletin* 49/3 (1967): 209-222.
- Nochlin, Linda. *Gustave Courbet: A Study in Style and Society*. New York 1976.
- . *Gustave Courbet*. London 2007.
- Preußen, Sybille Prinzessin von/Friedrich Wilhelm Prinz von Preußen. *Die Liebe des Königs – Friedrich der Große, seine Windspiele und andere Passionen*. München 2006.
- Prügel, Roland. „Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen. Zur Tiermalerei des 19. Jahrhunderts“. *Vom Ansehen der Tiere*. Hg. Germanisches Nationalmuseum. Kulturgeschichtliche Spaziergänge im Germanischen Nationalmuseum 11. Nürnberg 2009. 205-216.
- Renger, Konrad, mit Denk, Claudia. *Flämische Malerei des Barock*. München/Köln 2002.

- Riedl-Dorn, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Wien/Köln 1989.
- Rott, Herbert W., Hg.. *George Stubbs (1724-1806): Die Schönheit der Tiere. Von der Wissenschaft zur Kunst*. Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 2012.
- Rubin, James Henry. *Courbet*. London 1997.
- . *Realism and social vision in Courbet and Proudhon*. Princeton, NJ 1980.
- Schneider, Manfred. „Der Hund als Emblem“. *Politische Zoologie*. Hgg. Anne von der Heiden und Joseph Vogl. Zürich/Bern 2007, 149f.
- Schug, Bert. *Gustave Courbet (Die Jagd in der Kunst)*. Hamburg/Berlin 1967.
- Spies, Werner, Hg.. *Max Ernst. Die Retrospektive*. Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin, Haus der Kunst, München, Köln 1999.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Hg.. *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Ausst.-Kat. Heidelberg/Berlin 2011.
- Strong, Roy. *Van Dyck: Charles I on Horseback*. London 1972.
- Suitner, Gianna u. Tellini Perina, Chiara. *Der Palazzo Te in Mantua*. Mailand 1990.
- Ten-Doesschate Chu, Petra. *The most arrogant man in France. Gustave Courbet and the nineteenth-century media culture*. Princeton, NJ [et al.] 2007.
- Ten-Doesschate Chu, Petra, Hg. *Courbet's Letters*. Chicago 1992.
- Titeux, Gilbert. „Auf der (Traum-)Fährte des Hochwilds – Zu Courbets Jagdbildern“. *Courbet. Ein Traum von der Moderne*. Hgg. Klaus Herding und Max Hollein. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2010, 70-75.
- Tongiorgi Tomasi, Lucia, und Nygren, Edward J.. „Animal subjects“, *Dictionary of Art*. Hg. Lana Turner. Reprinted with minor corrections. Oxford [et al.] 1998. Band 2. 102-108.
- Vischer, Peter. *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur*. Petersberg 2005.
- Vosters, Simon A.. „Das Reiterbild Philipps IV. von Spanien als Allegorie der höfischen Affektregulierung“. *Rubens Passionen. Kultur der Leidenschaften im Barock*. Hgg. Ulrich Heinen und Andreas Thielemann. Göttingen 2001. 180-191.
- Walz, Rainer. „Die Verwandtschaft von Mensch und Tier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft“. *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*. Hgg. Paul Münch und Rainer Walz. Paderborn/München 1998. 295-321.
- Warnke, Martin. „Das Reiterbildnis des Baltasar Carlos von Velázquez“. Ders.. *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*. Hg. Michael Diers. Köln 1997. 146-159.
- Welzel, Barbara. „Tiere malen und Bilder machen“. *Von Schönheit und Tod. Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Ausst.-Kat. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg/Berlin 2011. 39-49.



*Abb. 1: Strauße beim Anhauchen ihrer Eier.<sup>60</sup>*

<sup>60</sup> In: symbolorum & emblematum ex vo=latilibus et insectis / desumtorum / centuria Tertia / collecta / a / ioachimo camerario / medico norimberg. / ..., Nürnberg 1596, Nr. 18.



Abb. 2: Junger Ritter in einer Landschaft.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Vittore Carpaccio: *Junger Ritter in einer Landschaft*, 1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Gustave Courbets Tierdarstellungen



Abb. 3: Geflügelmarkt.<sup>62</sup>

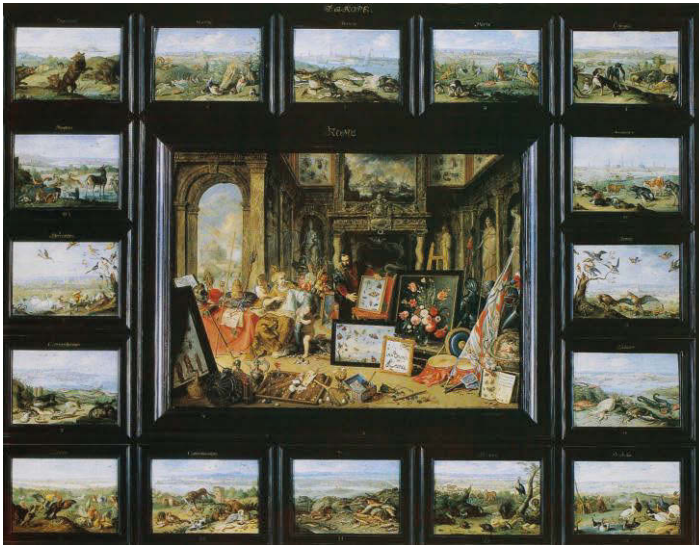


Abb. 4: Europa.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Joachim Beukelaer: *Geflügelmarkt*, 1570, London, National Gallery.

<sup>63</sup> Jan van Kessel: *Europa*, 1664, München, Alte Pinakothek.





Abb. 5: Affen als Kunstrichter.<sup>64</sup>

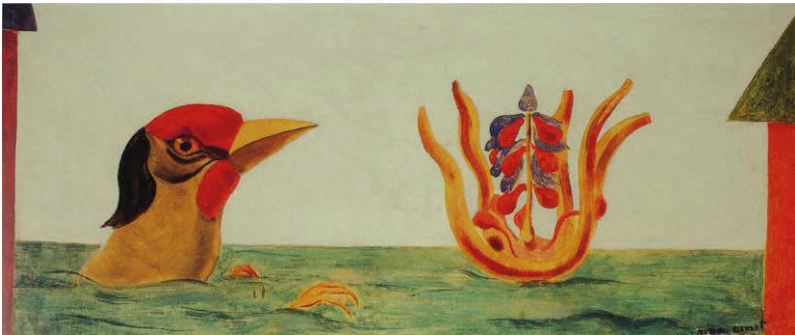


Abb. 6: Die Vögel können nicht verschwinden.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Gabriel von Max: *Affen als Kunstrichter*, um 1889, München, Neue Pinakothek.

<sup>65</sup> Max Ernst: *Les oiseaux ne peuvent disparaître* (*Die Vögel können nicht verschwinden*), 1923, Öl auf Gips auf Leinwand übertragen, Paris, Privatbesitz.

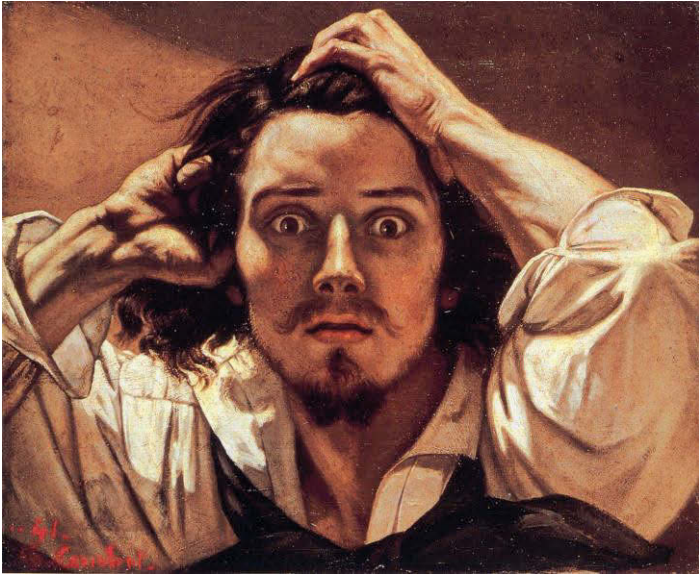


Abb. 7: Selbstbildnis als Verzweifelter.<sup>66</sup>



Abb. 8: Die Steinklopfer.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Gustave Courbet: *Selbstbildnis als Verzweifelter*, um 1844/45, Privatbesitz.

<sup>67</sup> Gustave Courbet: *Die Steinklopfer*, 1849, Dresden, Staatliche Gemäldesammlungen, seit 1945 vermisst.





Abb. 9: Aufbruch zur Jagd.<sup>68</sup>



Abb. 10: Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Alfred de Dreux: *Aufbruch zur Jagd*, um 1850, Paris, Musée de la chasse et de la nature.

<sup>69</sup> Gustave Courbet: *Brunft im Frühling oder Kämpfende Hirsche*, 1861, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 11: *Durchgehendes Pferd*.<sup>70</sup>



Abb. 12: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Gustave Courbet: *Durchgehendes Pferd*, 1861, München, Neue Pinakothek.



Abb. 13: *Der Tod des Hirschen*.<sup>72</sup>



Abb. 14: *Die Forelle*.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Gustave Courbet: *Hirsch am Wasser oder Ins Wasser flüchtender Hirsch*, 1858-61, Öl auf Lw., 220 x 275 cm, Marseilles, Musée des Beaux-Arts.

<sup>72</sup> Reproduktionsstich von Edward Landseers „*Der Tod des Hirschen*“, aus: *Le Magasin pittoresque*, 1851.

<sup>73</sup> Gustave Courbet: *Die Forelle*, 1872, Kunsthaus Zürich.



Abb. 15: *Ausgeweideter Ochse*.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Rembrandt: *Ausgeweideter Ochse*, 1655, Paris, Louvre.



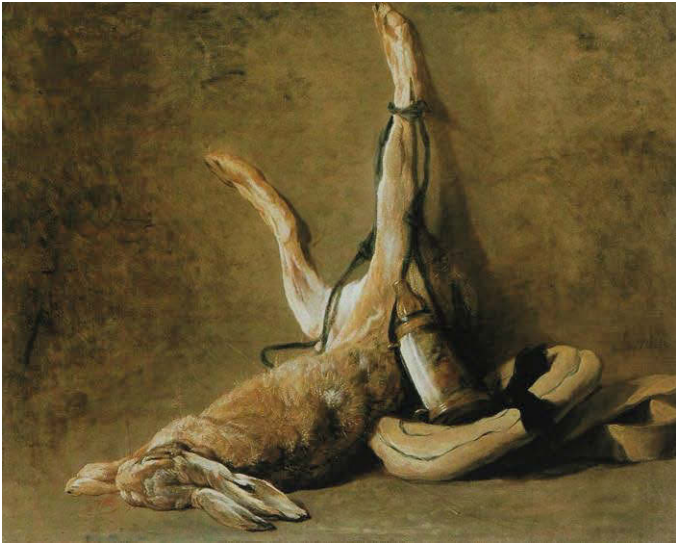


Abb. 16: Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose.<sup>75</sup>



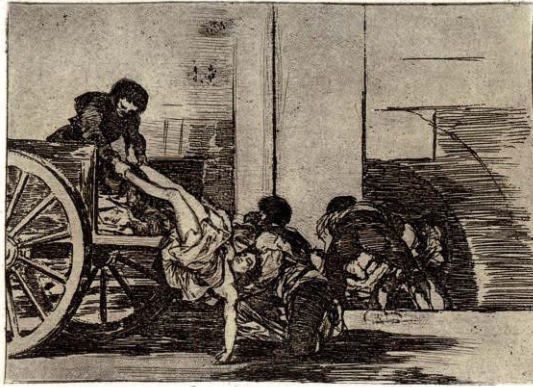
Abb. 17: Die gerupfte Pute.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Jean Siméon Chardin: *Toter Hase mit Jagdtasche und Pulverdose*, um 1730, Philadelphia Museum of Art.

<sup>76</sup> Francisco José Goya y Lucientes: *Die gerupfte Pute*, 1808-12, München, Neue Pinakothek.

64



*Carreteras al cementerio.*

Abb. 18: Karrenladungen für den Friedhof.<sup>77</sup>



Abb. 19: Stilleben mit drei Forellen.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> Francisco José Goya y Lucientes: *Los Desastres de la Guerra*, 1810-14, Blatt 64: *Karrenladungen für den Friedhof*.

<sup>78</sup> Gustave Courbet: *Stilleben mit drei Forellen*, 1872, Bern, Kunstmuseum.



## „Liebe Tiger... und Tigerinnen“ – Das Tier in der Sprache und Sprachwissenschaft

Miorita Ulrich

Romanistik, Universität Bamberg

*Der vorliegende Beitrag nimmt den Leser mit auf eine Safari durch Sprache und Sprachwissenschaft: So werden dem „Entdecker“ nicht nur ominöse Tigerinnen und 639 französische Bienen, sondern auch fantastisches Vieh wie der „Süßwassermops“ oder die „Turtelunke“ begegnen. Vorsicht ist bei diesem Beitrag geboten, wenn man sich in eine Grube zischender Schlangen oder eine Höhle voller flatternder Fledermäuse wagt. Nach einem aufregenden Streifzug durch die Wildnis erholt man sich dann doch gerne beim (diesmal nicht kulinarischen) Genuss einer spanischen Codorniz (,Wachtel‘) oder einem französischen Canard Enchaîné (,Angekettete Ente‘) – krächzt dazu noch ein Papagei in einer längst ausgestorbenen Indianersprache, dann wird einem schnell klar: Sprache und Sprachwissenschaft sind lebendig wie die Fauna selbst!*

„Meine lieben Gäste und Gästinnen“

Als der Bayerische Kabarettist Karl Valentin in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts seinen berühmten Monolog „Vereinsrede“ mit der Anrede „Meine lieben Gäste und Gästinnen“ einleitete und dabei auf bemerkenswert kreative Weise die feminine Form „Gästinnen“ – zwecks sprachlicher Gleichberechtigung – hinzufügte, konnte er nicht ahnen, dass er – der Nicht-Akademiker, der „naive“ Sprecher – zum Vorreiter einer Forschungsrichtung wurde, die 50 Jahre später für böses – sprachwissenschaftliches – Blut sorgte, nämlich des sprachwissenschaftlichen Feminismus.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Im Rahmen der in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts vor allem in Deutschland entbrannten leidenschaftlichen Auseinandersetzung zum Thema „Sprache und Geschlecht“ lassen sich die feministischen Stellungnahmen auf zwei Hauptthesen reduzieren:

- a) Die deutsche Sprache drücke den männlichen Herrschaftsanspruch aus, indem sie für bestimmte Begriffe, Bezeichnungen und Titel ausschließlich die männliche Form kennt (z.B. *der Bauherr, der Beamte, der Student* usw.).
- b) Das bedeute eine gesellschaftliche Benachteiligung der Frau, da es die Frauenwürde verletze.



Der unnachahmliche englische Schauspieler, Schriftsteller und Unicef-Botschafter Sir Peter Ustinov (1921–2004) bemühte sich ebenso darum, die sprachliche Gleichberechtigung auch im Tierreich Einzug halten zu lassen, wie dies der Titel dieses Essays bereits suggeriert: „Liebe Tiger...und Tigerinnen“. Sir Ustinov achtet nämlich in einem humorvollen Fernsehbeitrag über das Verhalten der Tiere<sup>2</sup> peinlich genau darauf, dass jedes Mal, wenn er das Wort *Tiger* erwähnt, auch gleich sich selbst berichtigend *Tigerinnen* hinzufügt. Dabei übersieht er, dass für die Namen der Spezies nämlich sowohl männliche als auch weibliche Bezeichnungen vorliegen, im Deutschen *der Wolf*, *der Hund*, welche eben auch *die Wölfin* und *die Hündin* vertreten können; wir kennen aber auch feminine Formen, z.B. *die Ziege* oder *die Katze* und diese stehen auch für *den Ziegenbock* oder *den Kater*. Im Deutschen verfügt man allerdings auch über Neutra als Bezeichnungen der Spezies in dreigliedrigen Oppositionen, zum Beispiel *das Pferd* (*die Stute/der Hengst*), *das Schwein* (*die Sau, der Eber*) oder *das Rind* (*die Kuh/der Stier*). Mit anderen Worten: Maskulina, Feminina und Neutra können geschlechtsneutral die jeweilige Spezies bezeichnen, sodass die obige Erwähnung der generischen Form „*Liebe Tiger...*“ durchaus genügt hätte. Anscheinend stört sich an der sprachlichen Benachteiligung der Tiere – *qua* Auswahl einer einzigen

Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest,

aa) dass die zur Unterstützung der ersten These angeführten Fakten nicht richtig interpretiert wurden und

bb) dass die Frauen durch diese sprachlichen Fakten nicht benachteiligt sind.

Demnach gilt, dass es bei der Neutralisierung der sprachlichen Opposition Maskulinum – Femininum zugunsten des Maskulinums um ein allgemeines Strukturierungsprinzip der Sprache geht. Das Maskulinum, das aufgrund dieses Prinzips auch auf weibliche Wesen bezogen wird, ist nicht geschlechtsspezifisch, sondern geschlechtsneutral. Von einer Benachteiligung der Frauen durch die Sprache kann folglich nicht die Rede sein.

Näheres in Miorita Ulrich, „Neutrale’ Männer – ,markierte’ Frauen: Feminismus und Sprachwissenschaft“, *Sprachwissenschaft* 13.4 (1988): 383-399.

Siehe im Gegensatz dazu die laut Beschluss des Erweiterten Senats vom 16. April 2013 neue Grundordnung der Universität Leipzig, in der „grammatisch feminine Personenbezeichnungen [z.B. *Professorin*] gleichermaßen für Personen männlichen und weiblichen Geschlechts gelten“. Näheres unter <<http://www.l-iz.de/Bildung/Leipzig%20bildet/2013/06/Kein-Herr-Professorin-an-der-Universitaet-Leipzig.html>>.

<sup>2</sup> Siehe Sir Peter Ustinov in der ARD/NDR Produktion „Tierfilmfestival“ von 1981, an deren Drehbuch der Schauspieler auch als Co-Autor beteiligt war.

Form für alle Geschlechter – bis auf Sir Ustinov, kaum jemand. Offensichtlich sind sich die Tierschutzvereine dieser brennenden Frage noch nicht bewusst geworden.<sup>3</sup>

Ustinovs ironisches Spiel mit der expliziten femininen Form *Tigerinnen* lässt vermuten, dass Tiere und deren sprachliche Bezeichnungen auch manch sprachwissenschaftliche Aspekte und Belange bergen. Auf einige von ihnen soll im Folgenden systematisch, in alphabetischer Reihenfolge, eingegangen werden, wie es auch schon Wilhelm Busch (1832 – 1908) tut, wenn er die Tierwelt von der Ameise bis zum Zebra durchstreift:

Für den Buchstaben A lautet das Stichwort *Alphabetsformeln mit Tiernamen und ihre literarische Parodie*. Hierfür dient für unsere Belange die *Ameise*, heißt es nicht:

„Im Ameisenhaufen wimmelt es,  
Der Aff frisst nichts Verschimmeltes.“<sup>4</sup>

In Wilhelm Buschs *Naturgeschichtlichem Alphabet* liegt eine Parodie eines gut bekannten didaktischen Verfahrens des 17. Jahrhunderts zur Erlernung und Memorierung der Buchstaben vor, das darin bestand, diese Buchstaben mit Bildern von Tieren in Zusammenhang zu bringen, deren Namen mit dem entsprechenden Phonem anlauten. Dieses Verfahren knüpft an eine bewährte didaktische Tradition an, die in Europa vor allem auf die prägende Tätigkeit des tschechischen Humanisten und Pädagogen Comenius zurückgeht. Sein 1658 in Nürnberg verlegter *Orbis Sensualium Pictus* („Die sichtbare Welt“), der den Kindern die Welt „sichtbar machen“, das heißt mittels Bildern und Illustrationen nahe bringen wollte, enthält auch ein bebildertes ABC, in dem die verschiedenen Buchstaben mit Hilfe von Tierbildern illustriert werden.<sup>5</sup> Anfang des 18. Jahr-

<sup>3</sup> Karl Valentin würde gewiss über folgende Schlussworte des Schauspielers Gerd Anthoff am Ende eines Konzerts für Kinder im Funkhaus des Bayerischen Rundfunks, das am 3. Mai 2013 ausgestrahlt wurde, schmunzeln: „Liebe Kinder und Kinderinnen, liebe Elterinnen und Eltern, liebe Onkelinnen und Tanten.“ Valentins „Meine lieben Gäste und Gästinnen“ hat somit Schule gemacht.

<sup>4</sup> Siehe Anhang A.

<sup>5</sup> Vgl. Miorita Ulrich, *Die Sprache als Sache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung* (Tübingen 1997) 29f.

hundreds erschienen bereits ABC-Bücher, in denen die Bilder von versifizierten mnemotechnischen Formeln, sogenannten „Merkversen“, begleitet waren.

Der Gewinnung des Buchstabens L dient zum Beispiel zunächst ein Bild, auf dem ein gelbhaariger Löwe abgebildet ist. Unter dem Bilde steht sozusagen als L-Merkvers:

„Ein Löwe isset nicht mit Löffeln,  
Die Leisten misst man nicht mit Scheffeln.“

An diese Merkverslein wurden allerdings hohe Ansprüche gestellt: Diese sollten didaktisch wirksam und geschickt sein, auffallend und leicht verständlich zugleich, dem Wissen der Adressaten – in der Regel Kinder – angepasst und zudem leicht zu behandelnde mnemotechnische Formeln darstellen. Dass dies alles zu vereinbaren oft nicht gelingt und diese Formeln nicht selten zu Stilblüten werden, was zum Beispiel von Wilhelm Busch und schon früher von Jean Paul (1763 – 1825) ironisiert wurde, hängt nicht nur mit den Möglichkeiten der Einzelsprachen zusammen, sondern viel mehr mit der Begabung und dem persönlichen Geschick der Lehrenden, die sich solcher Formeln bedienen. Sehr wohl Un-Möglichkeit der Einzelsprache ist es jedoch im Deutschen, einen Tiernamen mit X anzubieten; diese Notlage hat Jean Paul in seinen „Fibels ABC-Merkverse“ dazu bewegt, X durch Xantippa (< gr. *xanthos* + *hippos*, also etymologisch betrachtet ein „blondes Pferd“) – die stutenbissige Frau Sokrates – und durch „X mal X“ vertreten zu lassen, wenngleich dadurch auch zwei für Kinder eher ungeeignete Merkverse entstanden:

Xantippa war eine arge Hur,  
Die X mal X macht hundert nur.

**A** – Frz. „Abeille“

Die französische Entsprechung der von Wilhelm Busch im Verspaar

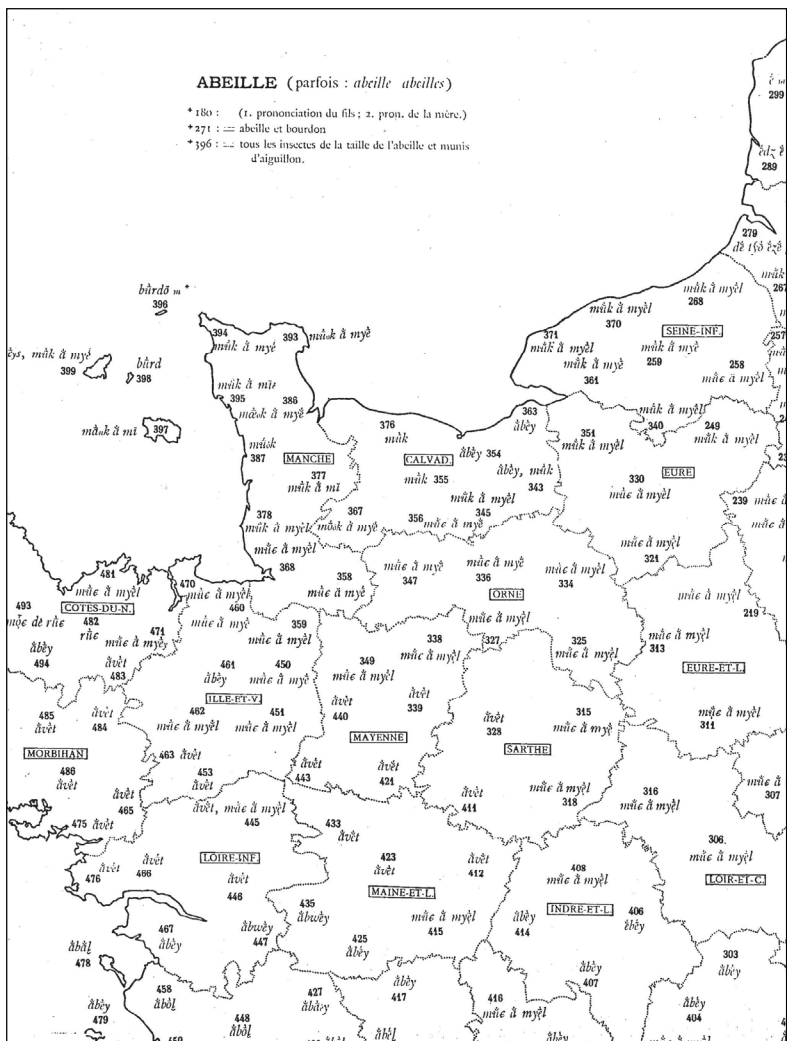
Die Biene ist ein fleißig Tier,  
Dem Bären kommt das g'spaßig für.

angeführten *Biene* lautet übrigens *abeille* und bezeichnet das berühmteste Tier der französischen und der romanischen Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Seinen Eintritt in die Linguistik verdankt dieses Tier der ersten neuen sprachwissenschaftlichen Disziplin des 20. Jahrhunderts,

der Sprachgeographie. Die Sprachgeographie ist eine Teildisziplin der Dialektologie (welche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für monumentale Sammlungen von sprachlichen Fakten aus Dialekten und Mundarten vor allem im deutschen Sprachraum gesorgt hat). Die traditionelle Dialektologie beschreibt die Dialekte und Mundarten punktuell, nicht räumlich und fragt sich dabei nicht, ob gewisse Fakten auch zu anderen Mundarten gehören könnten. Die Sprachgeographie hingegen betrachtet jedes Faktum im Raume. Man fragt also nach äquivalenten Wortformen für denselben Inhalt, beispielsweise nach den Formen für frz. *abeille* in den verschiedenen Dialekten und Mundarten und an verschiedenen Orten. Es handelt sich mit anderen Worten um sprachliche Relationen zwischen äquivalenten, aber zugleich verschiedenen Fakten im Raume. Die Sprachgeographie erweist sich somit als relationell und nicht als punktuell wie die Dialektologie. Sie fußt auf der kartographischen Erfassung und Abbildung diatopischer, das heißt räumlicher Varietäten. 1902 erschien mit dem *Atlas Linguistique de la France (ALF)*, dem linguistischen Atlas Frankreichs der Schweizer Jules Gilliéron und Edmond Edmont, der erste systematische, auf direkter Befragung basierende Atlas eines Sprachgebietes. Die erste Karte des *ALF* ist allein der Biene, der *abeille*, gewidmet und verzeichnet die verschiedenen Ausdrücke, die an den im Voraus vereinbarten 639 Untersuchungsorten Frankreichs ermittelt wurden. Siehe zur Illustration eine partielle Abbildung der Karte, genauer, des Nord-Westen Frankreichs.

Aus der vollständigen Karte ergibt sich folgendes Bild für die Verteilung der Bezeichnungen der Biene innerhalb des französischen Sprachgebiets:

1. Die Wörter *é, és, a*, die in Nordfrankreich, in der Schweiz und im Südwesten in der Gironde vorkommen.
2. Das Wort *mouche à miel* in Nordfrankreich.
3. *avette* im Westen Frankreichs.
4. *mouchette* im Osten Frankreichs.
5. *abeille* fast in ganz Südfrankreich.
6. einige räumlich begrenzte Gebiete weisen *mouche, essaim* („Schwarm“), *ruche* („Bienenvolk“, „Bienenstock“) vor.



Quelle: Atlas linguistique de la France, Paris: Champion 1902-1910, Carte no. 1.

Es liegt die Annahme nahe, dass die Wörter *é, és* und *a* auf lat. *apis* bzw. *apem* zurückgehen und zu früheren Zeiten auf dem gesamten Gebiet Frankreichs zu finden waren, insbesondere im ganzen Norden

Frankreichs. Sie wurden allerdings aufgrund ihrer geringen sprachlichen Materialität aufgegeben und durch solche ersetzt, bei denen die Materialität des sprachlichen Zeichens quantitativ gesichert war, wie es bei *mouche à miel*, *ruche*, *abeille*, *mouche*, *essaim*, und *avette* der Fall ist. In diesem Sinne hat man im Süden Frankreichs *apicula* (frz. *abeille*) vorgezogen – die Diminutivform von *apis*. Ähnlich verlief die Entwicklung der Bezeichnung für *Sonne* im Französischen, denn frz. *soleil*, geht auf lat. *soliculum* zurück, und nicht wie im Italienischen und Spanischen (*il sole* bzw. *el sol*) auf lat. *solem*. Zweck und Ziel der Sammlung all dieser Ausdrücke für *Biene* war das Erkennen von Dialektgrenzen – die sogenannten Isoglossen, also diejenigen Linien, die in einem Sprachatlas die Grenze zwischen zwei Ausprägungen eines sprachlichen Merkmals markieren – innerhalb der französischen Sprachgemeinschaft.

*Exkurs:*

Die ALF-Biene gewinnt zusätzlich an wissenschaftlicher Relevanz, wenn man berücksichtigt, dass das Prinzip des „Relationellen“ nicht nur für die erste ALF-Karte gilt, sondern für alle linguistischen Schulen, Disziplinen und Strömungen des 20. Jahrhunderts, insofern als sie alle auf eine spezifische Art und Weise eine Relation zwischen *Sprache* und *X* nachweisen. Es geht um folgende Schulen und Disziplinen, die hier chronologisch aufgeführt werden:

- Im Falle der *Spracheographie* geht es um räumliche Relationen, d.h. um Relationen von äquivalenten Fakten im Raum. Man fragt also nach äquivalenten Wortformen für denselben Inhalt, beispielsweise nach Formen für frz. *vin* in den verschiedenen Mundarten und an verschiedenen geografischen Punkten.
- Im Falle des *sprachwissenschaftlichen Idealismus* werden Sprachgeschichte und Sprachwandel in einen Zusammenhang mit der Geschichte der Kultur schlechthin gebracht, insbesondere mit der Geschichte der Kunst und dem entsprechenden ästhetischen Geschmack einer Zeit.
- Beim *Strukturalismus* geht es um die Relation zwischen verschiedenen Sektionen und Abteilen einer Einzelsprache zueinander, z.B. das Verhältnis von Phonetik/Phonologie zu der Satzgliedstellung, oder Phonetik/Phonologie zu Morphosyntax, usw.

- In der *generativen Linguistik* geht es um das Verhältnis zwischen der Tiefenstruktur (=Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit) und der Oberflächenstruktur (=konkrete sprachliche Formen).
- In der *Textlinguistik* als neuere Disziplin der Linguistik des 20. Jahrhunderts (entstanden etwa 1970) geht es wiederum um Relationen innerhalb eines Textes zwischen dem Titel, dem Anfang und dem Ende einer Erzählung, eines Gedichtes (eines Sonetts), eines Romans, eines journalistischen Artikels, eines Gebetes, usw. Gerade diese Relation zwischen verschiedenen Teilen eines Textes trägt entscheidend zur Entstehung des Sinns eines Textes bei.
- In der *Soziolinguistik* werden insbesondere die Relationen zwischen sprachlichen Fakten und der sozialen Struktur der entsprechenden Sprachgemeinschaft hervorgehoben. So wird zum Beispiel die Gesellschaftsstruktur als das Determinierende für den Sprachwandel angesehen. Die bevorzugte Fragestellung ist, wie eine Veränderung in der sozialen Struktur der Sprachgemeinschaft auch zu einer Veränderung in der Sprache führen kann.
- Die *Pragmalinguistik* beschreibt das Verhältnis von Text, Sender und Empfänger, also zum Beispiel die Angemessenheit einer Äußerung in einer bestimmten Situation.<sup>6</sup>

**BC** **D**

Für den Buchstaben *D* bieten sich die sog. „Durchsichtigen Komposita“ (auch „transparente Komposita“ genannt) aus dem Bereich der Wortbildung an. Unsere Weltkenntnis („Kenntnis der Sachen“) hilft uns bekanntlich bei der Interpretation mancher Komposita: So ist ein Buchhändler in der Regel eine Person, die mit Büchern handelt. Ein Straßenhändler handelt hingegen keineswegs mit Straßen, sondern auf selbigen. So haben wir in der Regel auch kein Problem mit einem Ameisenbären – einem Bären, der sich hauptsächlich von Ameisen ernährt, einem Coburger Fuchsschaf – eben ein fuchsfarbenes Schaf! – oder gar einer Hirschziegenantilope. Schwierigkeiten bereiten hingegen dem Sprachwissenschaftler und nicht zuletzt dem Zoologen

<sup>6</sup> Vgl. Eugenio Coseriu, *Die Sprachwissenschaft im 20. Jahrhundert: Theorien und Methoden; Vorlesung SS 1984 und SS 1986*, Hg. Peter Fink (Tübingen 1997).

Christian Morgensterns „Neue Bildungen“, die er mit vorgeblicher Ernsthaftigkeit der Natur vorschlägt:<sup>7</sup>

Der Ochsenpatz  
Die Kamelente  
Der Regenlöwe  
Die Turtelunke  
Die Schoßeule  
Der Walfischvogel  
Die Quallenwanze  
Der Gürtelstier  
Der Pfauenochs  
Der Süßwassermops  
Der Weinpintscher  
Der Eulenwurm  
Der Giraffenigel  
Das Rhinozepony  
[...]

In diesem Gedicht verspottet der Dichter einerseits die Universalisierung der eigenen Sprache und führt diese *ad absurdum*, gleichzeitig nimmt er aber auch die Verabsolutierung der Sprache, die unsinnige materielle Identifizierung von Sachen und Namen aufs Korn: Man bemerke, dass hier nicht die Sachen die Sprache bestimmen, wie im Falle der onomatopoetischen, also laut nachahmenden Wörter, sondern die Sprache gleichsam einfordert, neue Lebewesen zu generieren.<sup>8</sup>

**F** Das Stichwort *Familienbande* „Indogermanisch“ soll den Buchstaben *F* vertreten. Zentral sind hier die genetische Verwandtschaft zwischen dem Italienischen und dem Sanskrit

<sup>7</sup> Siehe Christian Morgenstern, „Neue Bildungen, der Natur vorgeschlagen“, ders., *Alle Galgenlieder* (Wiesbaden/ Frankfurt am Main 1972) 35.

<sup>8</sup> Auf Weltkenntnis basiert beispielsweise folgender Tierwitz:

Ein Igel trifft im Wald auf einen Wolfshund. Er fragt ihn:

„Oh, was bist Du denn für ein Tier?“

„Ich bin ein Wolfshund.“

„Ein Wolfshund?“

„Ja, mein Vater war ein Wolf und meine Mutter eine Hündin.“

„Ach so“, sagt der Igel und geht weiter. Dann trifft er auf ein anderes Tier und fragt:

„Oh, was bist Du denn für einer?“

„Ich bin ein Ameisenbär.“

Der Igel überlegt eine Weile und sagt dann: „Das glaub' ich Dir nicht.“



und einer Schlange der besonderen Art, die uns in der italienischen Form *serpe* begegnet: Einem Reisenden des 16. Jahrhunderts, dem florentinischen Kaufmann und Literaten Filippo Sassetti (1540 - 1588), Mitglied der *Accademia Fiorentina*, fiel bei einem längeren Aufenthalt in Goa/Indien auf, dass zwischen dem Sanskrit und dem Italienischen eine frappante Ähnlichkeit besteht, die auf der von ihm richtig erkannten Verwandtschaft zwischen diesen Sprachen fußt. „In sanscrito, sono molti de' nostri nomi, e particolarmente de' numeri il *sei, sette, otto, e nove, Dio, serpe* e altri assai.“ [Brief an D'Avanzati 1588] (= „Im Sanskrit gibt es zahlreiche unserer Wörter und insbesondere die Zahlen *sechs, sieben, acht* und *neun*, dazu *Gott, Schlange* und einige weitere.“) Diese geniale Beobachtung Sassetts wurde allerdings wissenschaftlich nicht ausgewertet und hat den Gang der Sprachwissenschaft nicht weiter bestimmt. Es sollten noch zwei Jahrhunderte vergehen, bis der Engländer William Jones (1747-1794) die Affinität zwischen dem Sanskrit, dem Griechischen und dem Lateinischen aufdeckte. Und es sollte noch bis 1805 dauern, bis Henry Thomas Colebrooke (1765-1837) mit seiner *Grammatik des Sanskrit* die Grundlagen und Voraussetzungen der Entstehung der historisch-vergleichenden (indogermanischen) Sprachwissenschaft schuf. Dieses Beispiel zeigt, dass Reisende sprachwissenschaftliche Phänomene oft intuitiv erfassten, die Forschung diese jedoch selbst erst viel später nachvollzogen und wissenschaftlich umgesetzt hat.<sup>9</sup> Hinter dem Stichwort „Familienbande Indogermanisch“ versteckt sich also eine meta-sprachliche Schlange (denn man spricht nicht *mit* dem Wort *Schlange*, sondern *über* das Wort *Schlange*), beobachtet man doch, dass die italienische Sprachform *serpe* sich geschickt durch das Gespann Sanskrit / Italienisch hindurchschlängelt.

**I** Der Begriff der Intertextualität, das heißt „die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“, lässt sich mühelos anhand des folgenden spanischen Witzes, dessen Hauptprotagonist eine Ente (span. *pata*) ist, demonstrieren: *La mamá Pata tuvo cinco patitas y les puso: Pata, Peta, Pita, Pota y...Carolina.* „Mama Ente bekam fünf Entlein

<sup>9</sup> Vgl. Miorita Ulrich, „Sprachliche Entdeckungen der ersten Weltumsegelung (1519 – 1522) Magellans Chronist Antonio Pigafetta als ‚naiver Linguist‘“. *Sprachgrenzen – Sprachkontakte – kulturelle Vermittler*, Hg. Mark Häberlein (Stuttgart, 2010) 132.

und nannte sie: Pata, Peta, Pita, Pota und... Carolina.“ Primärsprachlich liegt eine ganz normale Geschichte über eine Ente vor, die fünf Entlein bekam. Hinter dieser Geschichte verbirgt sich allerdings ein metasprachlicher Text über die fünf Hauptvokale des spanischen Sprachsystems: *a, e, i, o, u*, wobei der letzte Vokal *u*, der hier ja als *Putu* (zu deutsch „Nutte“) verwendet werden müsste, aus Gründen des Anstandes unter Einsatz eines beliebigen Frauennamen – in diesem Fall Carolina – umgangen wird.

Mamá Pata wird sodann zur intertextuellen Mutter: nämlich zur primär- und zur metasprachlichen.

**Ls**

Für den Buchstaben *L* möge erlaubt sein, auf ein außergewöhnliches Lexikon zu verweisen, nämlich das *Lexikon der berühmten Tiere. Von Alf und Donald Duck bis Pu der Bär und Ledas Schwan* von Karen Duve und Thies Völker.<sup>10</sup>

**M**

Zur Illustration des Buchstaben *M* eignet sich der Begriff bzw. Terminus „Marginale Semantik“, der in Opposition zu der „primären, eigentlichen Semantik“ steht: Neben der primären und normalen Funktion der Sprache, auf die außersprachliche Wirklichkeit Bezug zu nehmen und sodann Sachen zu bezeichnen wie *Tisch* oder *Schlange*, gibt es eine erstaunlich lange Reihe von Verwendungen, bei denen die Wörter eine andere Funktion erfüllen und nicht mehr deswegen verwendet werden, weil sie das bedeuten, was sie „normalerweise“ bedeuten. Ihre „eigentliche“ Bedeutung kann (zu Gunsten eines bestimmten Sinnes) schlicht aufgehoben werden. Mit anderen Worten: Das sprachliche Zeichen mit seinen zwei Seiten *Ausdruck* und *Inhalt* (Bedeutung) wird nicht mehr wegen des Inhaltes verwendet, sondern wegen bestimmter Eigenschaften der Ausdrucksseite, das heißt der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens. Zur Illustration einige Beispiele aus dem Bereich der Mnemotechnik: So gelten spanisch *murciélagu*, „Fledermaus“, französisch *oiseau*, „Vogel“ bzw. italienisch *aiuole*, „Blumenbeete“ in der Schultradition der entsprechenden Sprachgemeinschaften als typische Beispiele für Wörter, die die fünf Hauptvokale der entsprechenden

<sup>10</sup> Karen Duve und Thies Völker, *Lexikon der berühmten Tiere. Von Alf und Donald Duck bis Pu der Bär und Ledas Schwan* (München 1999).

graphischen Systeme enthalten: <a, e, i, o, u> wenn auch nicht in dieser Reihenfolge – und im Falle des Französischen nur auf der graphischen Ebene. Ein Wort wie *murciélago* erfüllt in diesem Fall zwei Funktionen: Einerseits legt es die fünf Vokale des Spanischen materiell vor, andererseits dient es – als Wort mit einer bestimmten Bedeutung – als mnemotechnisches und dadurch didaktisches Instrument. Übrigens: *murciélago*, ein Wort, das zehn Buchstaben aufweist, kann auch zur Chiffrierung von Zahlen herangezogen werden, indem man jedem Buchstaben die seinem Auftreten im Wort entsprechende Ziffer zuweist, sodass M für 1 steht, U für 2, usw.; so stünde die Kombination M-U-R für 123, z.B. Euro, was in einer Buchhandlung als nur für Eingeweihte zu entschlüsselnder Preis für ein Buch vermerkt werden kann. Die Verwendung von *murciélago*, *oiseau* und *aiuole* im mnemotechnischen Bereich erscheint nur auf den ersten Blick als banal, gehört diese Art der Sprachverwendung doch zur großen Domäne der Sprachökonomie: Anstatt ungeplanter, individueller und somit unverbindlicher Neuschöpfung eines Wortes, welches die fünf Vokale beinhaltet und darstellt, greift man auf ein bereits bekanntes, ausdrucksvolles und leicht memorierbares Wort zurück und schlägt somit Kapital aus der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens.<sup>11</sup>

Wilhelm von Humboldt (1767–1835), Sprachwissenschaftler, Sprachphilosoph und preußischer Resident beim Vatikan in Rom, bescheinigte der Sprache „geniale Wirtschaft“ und wir müssen dem zustimmen, vermag die Sprache doch nur aus der Hälfte eines Zeichens (nämlich aus der Ausdrucksseite) Bedeutungskapital zu schlagen: In der Tat erhalten diese Wörter wie *murciélago*, *oiseau* und nicht zuletzt *Rhabarber* in den Texten anstelle der finalistisch reduzierten Bedeutung eine neue Art von „Bedeutung“, genauer gesagt, einen neuen Sinn.

<sup>11</sup> Die Vielfalt der Einsatzmöglichkeiten der materiellen Seite des sprachlichen Zeichens soll anhand des englischen Wortes *rhubarb* „Rhabarber“ illustriert werden (2. – 5.):

1. Es bezeichnet die Pflanze *rhubarb*.
2. Es wird beim Theater als Formel für die Nachahmung eines energischen Sprechens im Allgemeinen (das Wort wird, nicht anders als *Rhabarber* und *Barbara* im deutschen Theater, von Gruppen von Schauspielern wiederholt, nur um das Sprechen als solches nachzuahmen) verwendet.
3. Es bezeichnet ein leeres Geschwätz (siehe deutsches „Blabla“).
4. Es kann im Rahmen einer Alphabetsformel zur Illustration eines Wortes, a) das mit dem Buchstaben *R* beginnt, bzw. b) das mit dem Buchstaben *B* endet, dienen.
5. Es kann ein Wort, das sieben Buchstaben aufweist, exemplifizieren.

**N** Für die Nachahmung des Sprechens werden in der deutschen Sprachgemeinschaft, genauer gesagt auf der deutschen Bühne, übrigens der eben erwähnte *Rhabarber* (bzw. der Vorname *Barbara*) wiederholt, um beim Publikum den Eindruck eines energischen Sprechens bzw. Miteinandersprechens zu erwecken, und zwar, indem mehrere Schauspieler diese Wörter, die den *br*-Nexus beinhalten, zwar gleichzeitig, aber ungetaktet wiederholen. Die Bedeutung dieser Wörter muss und darf auch nicht vom Publikum verstanden werden. In Spanien wird in analoger Weise, jedoch insbesondere um Verschwörung anzudeuten, das Wort *serpientes*, *serpientes* („Schlangen, Schlangen“) verwendet, und dies nicht wegen der Bedeutung des Wortes, sondern wegen der Wiederholung des zischenden Lautes /s/, der sich zur Darstellung verschwörerischen Tuschelns bestens eignet. Bei dieser Verwendung wird die einzelsprachliche Bedeutung gänzlich aufgehoben, denn, wie gesagt, die Bedeutung der Wörter selbst darf vom Publikum nicht verstanden werden. Es kommt dabei ausschließlich auf eine bestimmte materielle Eigenschaft des sprachlichen Zeichens an, das heißt, es könnte theoretisch jedes beliebige Wort, das eine ausreichend hohe Anzahl an *s* aufweist, in dieser Funktion verwendet werden – dass es gerade die *serpientes* geworden sind, ist für die Tierfreunde unter den Linguisten umso erfreulicher.

Übrigens gehört auch die Verwendung von *serpientes*, *serpientes* wegen der besonderen Materialität des Zeichens und der Tilgung der Bedeutung des Wortes zum Bereich der Marginalen Semantik.



Eine Buchempfehlung mit „O“, wie Onomatopoetische Bildungen: Pierre Enckell et Pierre Rézeau: *Dictionnaire des onomatopoées*. Paris 2003. Die meisten onomatopoetischen Bildungen gehen natürlich auf Tierlaute zurück.



„Los *perros* de Funes“ – Ein Plädoyer für die Textlinguistik.  
In der Erzählung des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges (1899-1986) „Funes el memorioso“ (in deutscher Sprache u. a. erschienen unter dem Titel „Das unerbittliche Gedächtnis“) liest man Folgendes:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente).<sup>12</sup>

Nicht nur machte es ihm Mühe zu verstehen, daß der Allgemeinbegriff Hund so viele Geschöpfe verschiedener Größe und verschiedener Gestalt umfassen soll; es störte ihn auch, daß der Hund von 3 Uhr 14 (im Profil gesehen) denselben Namen führen sollte wie der Hund von 3 Uhr 15 (gesehen von vorn).<sup>13</sup>

Der Hauptprotagonist der Erzählung, Funes, ein junger Mann, der über ein phänomenales, ja monströses Gedächtnis verfügt – insofern, als dass er jeden Eindruck und jede Empfindung, die er jemals wahrnahm, memoriert – wirft der Sprache (jeder Sprache) vor, dass sie für die unendliche Menge von Empfindungen und Eindrücken, die die Welt der Dinge stets in ihm hervorbringt, lediglich eine begrenzte, endliche Menge an unzureichend differenzierenden Wörtern zur Verfügung stellt:

Tatsächlich erinnerte Funes sich nicht nur an jedes Blatt jeden Baumes in jedem Wald, sondern auch an jedes einzelne Mal, da er es gesehen oder sich vorgestellt hatte.<sup>14</sup>

Die Sprache könne, laut Funes, lediglich das Allgemeine, das Generische (z.B. „Hund“ oder „Blatt“ schlechthin) zum Ausdruck bringen, jedoch nicht das Einmalige, denn die Sprache benennt mit demselben Namen *perro* („Hund“) nicht nur Vertreter verschiedener Hunderassen, sondern auch Hunde, die grundverschieden sind, einmal von vorne und einmal von der Seite betrachtet, und das zu verschiedenen Zeiten. Um der Unendlichkeit der außersprachlichen Wirklichkeit sprachlich gerecht zu werden, hatte Funes sogar einmal eine äußerst elaborierte Sprache geplant, die ihm aber zu allgemein und zu zweideutig erschien; im Grunde nicht anders als der englische Philosoph John Locke (1632-1704), der – wie in der Erzählung festgehalten wird – „eine unmögliche Sprache forderte (die er dann wieder verwarf), in der jedes einzelne Ding, jeder Stein, jeder

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, „Funes el memorioso“, *Narraciones* (Buenos Aires 1982) 120.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, „Das unerbittliche Gedächtnis“, *Fiktionen (Ficciones) Erzählungen 1939–1944.*, Übers. Karl August Horst, Hgg. Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs (Frankfurt a. M., 2004) 102.

<sup>14</sup> Ebd..

Vogel und jeder Zweig einen eigenen Namen haben sollte.“<sup>15</sup> Eine ähnliche Haltung vertritt in der Philosophie noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts (!) der Franzose Henri Bergson (1859-1941), Nobelpreisträger 1927 für Literatur, der bekanntlich der Sprache vorwarf „dieser Stein in diesem Augenblick“ nicht sagen zu können, sondern nur „Stein“ schlechthin, unabhängig von der Beschaffenheit des Steins: Größe, Farbe, Marmorierung etc. Bergson erwartet somit, dass die Präzisierung und die Situierung des Steins ausschließlich beim Stein selbst geschehen sollte und übersieht dabei wohl die Rolle und den Beitrag des Textes und Kontextes bei der Zurückführung des Unendlichen und Unbestimmten auf das Endliche und bestimmte Gestaltete in einem bestimmten Text. Die Benennung jedes einzelnen Steines würde bedeuten, unzählige sprachliche Bezeichnungen für unzählige Steine finden zu müssen. Dies würde allerdings die Grenzen des menschlichen Gedächtnisses sprengen. Gerade diese Grenzen sind es jedoch, auf die die Sprache stets Rücksicht nimmt in verschiedenen Sektionen und Teilsystemen einer Einzelsprache; so im Falle der Sprachökonomie (vgl. die Analogie im Rahmen der nominalen und verbalen Paradigmen, die extrem reduzierte Anzahl von Synonyma in den Sprachen), bei den mnemotechnischen sprachlichen Formeln usw. Funes‘ – und auch Bergsons – Anforderungen an die Sprache werfen zumindest folgende Fragen auf:

Ist der Vorwurf an die Sprache als Sprache berechtigt? Ist es wirklich Aufgabe der Einzelsprache das Einmalige auszudrücken oder ist dies vielmehr Aufgabe einer anderen sprachlichen Ebene? Man unterscheidet in der Sprachwissenschaft bekanntlich zwischen „Begriff“ und „Gegenstand“. Der „Begriff“, die „Nennform“ („Hund“, „Blatt“) bedarf eines Determinierungsvorgangs z.B. der Aktualisierung um aus der „virtuellen“ „Nennform“ eine „aktuelle“ „Sagform“ („ein Hund“, „der Hund“, „ein Blatt“, „das Blatt“) zu machen. Den Begriffen und Konzepten begegnet man für gewöhnlich im Wörterbuch, d.h. im Sprachinventar einer Sprache, den determinierten, z.B. aktualisierten, Sprachformen begegnet man hingegen beim Sprechen selbst, in den gesprochenen und geschriebenen Texten. Wenn man von der Auffassung ausgeht, dass die Sprache drei Ebenen aufweist, die beim Sprechen natürlich amalgamiert vorkommen: eine universelle, d.h. allgemein-sprachliche, eine – historisch entstandene –

<sup>15</sup> Ebd..

Einzelsprache, und schließlich eine individuelle („Text“, „Diskurs“), erscheint die Forderung Funes' an die Sprache unberechtigt, da es nicht Aufgabe der Sprache als Einzelsprache, sondern die der Sprecher ist, beim Sprechen, d.h. in den Texten, mittels der Aktualisierung das begrenzte, endliche, lexikalische Inventar der jeweiligen Einzelsprachen im Kontext der außersprachlichen Wirklichkeit auf die unendliche Anzahl möglicher, spezifischer Umweltreferenten anzuwenden. Mit anderen Worten: die unendliche Ebene des Textes ist diejenige, die der Unendlichkeit der außersprachlichen Wirklichkeit Rechnung trägt. Funes' eigentliches Problem ist nicht, wie er selbst meint, nicht alle Hunde, die er jemals gesehen hat, adäquat benennen zu können, sondern, dass ihm die abstrakte Fähigkeit fehlt, alle gesehenen sowie denkbaren Hunde auf einen einzelnen Begriff „Hund“ bzw. auf die generische Vorstellung „Bild von Hund“ zurückzuführen.

Die menschlichen Sprachen hängen von Bedingungen und Einschränkungen ab, die für Funes als fiktives Individuum nicht gelten (wären alle Menschen so wie er, hätte seine Vorstellung der „Idealsprache“ vielleicht mehr Anhänger), und weil ihm die persönliche Erfahrung eben dieser Beschränktheit des Gedächtnisses fehlt, fällt es ihm so schwer, die Sprache so wie andere Menschen als effizientes Kommunikationsmittel und zur Herstellung und Pflege sozialer Kontakte zu verwenden, weshalb er zunehmend vereinsamt. Die Monstrosität seines Erinnerungsvermögen macht ihn zusätzlich derart asozial, dass ihm nicht bewusst wird, dass, wenn jeder einzelnen Wahrnehmung ein anderes Wort zugeordnet würde, jeder Mensch eine andere Sprache haben müsste, denn die Wahrnehmungen sind ja individuell und subjektiv. Die Überlegungen zu dieser unmöglichen Sprache und zum endlosen Gedächtnis drohen, selbst unendlich zu werden...<sup>16</sup>

Die absolute Bestimmtheit der Einzelerfahrung wird nicht in der Sprache als solche ausgedrückt sondern in den Texten, die von Sprechern in bestimmten Kontexten und Sprechsituationen produziert werden.

Wenngleich die oben erwähnten Philosophen Bergson und Locke sicher nicht über das Gedächtnis eines Funes verfügten – der eine literarische Fiktion darstellt –, so stießen sie doch offensichtlich auf das im

<sup>16</sup> Dieser Abschnitt geht auf einen fruchtbaren Gedankenaustausch mit dem Literaturwissenschaftler Prof. Marco Kunz, Universität Lausanne, zurück.

Grunde gleiche Problem bezüglich der Endlichkeit der Sprache ohne einer Lösung näher zu kommen. Erst in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts gelang es der damals neu begründeten Disziplin der Textlinguistik, die Bedenken um dieses vermeintliche Problem auszuräumen und Klärung zu schaffen. Es ist in der Tat die Ebene des Textes, die der Aufgabe, das absolut Individuelle und das absolut Einmalige zu sagen, gerecht werden kann und nicht etwa die Ebene der Einzelsprache.

Ich fasse zusammen: Jorge Luis Borges thematisierte in seiner Kurzgeschichte *Funes el memorioso* mit Hilfe fiktiver Gestalten (Funes und seine Hunde) gerade das Verhältnis Sprache – Text und die Möglichkeiten der Sprache, mittels des Konzeptes „perro“ die Verschiedenheit der Welt der Hunde überhaupt erfassen könnte. Die Antwort Borges' auf diese Herausforderung ist exemplarisch: er baut um seinen Protagonisten mit Hilfe von Determination (Aktualisierung) und in einem spezifischen Kontext eine Einmaligkeit auf, die Funes' Hunde – aus verschiedenen Perspektiven zu unterschiedlichen Zeiten gesehenen – als einmalig erscheinen lässt; diese werden dadurch von dem *Hund* im Wörterbuch eindeutig abgegrenzt. Mit anderen Worten, ein Wörterbuch und die Sprache als solche haben lediglich „Begriffe“ zur Verfügung zu stellen. Diese Wörter, (mit virtuellem Charakter) werden dann in den Texten aktualisiert und je nach Fähigkeit des Autors einmalig gemacht. Funes musste in der Geschichte letztendlich zugrunde gehen – er stirbt sozial ausgegrenzt mit 21 Jahren an einer Lungenentzündung –, da er es nicht vermochte, die Möglichkeiten der Sprache und des Textes für sich nutzbar zu machen. Dem Autor allerdings, Jorge Luis Borges, gelang es durch eben seine Begabung bei der Konstruktion von Texten die Einmaligkeit „seiner“ Hunde in der Weltliteratur zu verewigen und somit in gewisser Weise wiederum unendlich zu machen.

**Q R S T V W** „Wenn Sprachen sterben“ soll nun, wo das Ende des Alphabets in Sichtweite rückt, zum Stichwort werden.

Spanisch ist eine Welt- und Kultursprache, die heute von mehr als 400 Millionen Sprechern als Muttersprache verwendet wird. Man übersieht oft, wie hoch – für andere Sprachen! – der Preis sein kann, wenn eine von ihnen den Rang einer Weltsprache erringt. Im Falle des Spanischen gab es im präkolumbianischen Süd- und Mittelamerika,



das heißt vor der „ersten“ Entdeckung Amerikas durch Cristobal Colón, etwa 1.400 Indianersprachen, die genetisch nicht miteinander verwandt waren. 500 Jahre später sind von ihnen nur noch etwa 350-400 am Leben – einige werden heute lediglich von ein paar Dutzend Sprechern noch gesprochen. In der Folge der „Entdeckung“, Eroberung und Kolonisierung Lateinamerikas durch Spanien kam es durch zahlreiche Epidemien und nicht zuletzt durch das grausame Vorgehen der *Conquistadores* zum Massensterben von Millionen von Indianern – und natürlich dem ihrer Sprachen.

Im Rahmen der so genannten „zweiten“, diesmal wissenschaftlichen Entdeckung Amerikas durch Alexander von Humboldt, der zusammen mit dem französischen Botaniker Aimé Bonpland zwischen 1799 und 1804 den nördlichen Teil des südamerikanischen Kontinentes, insbesondere die Orinoco-Region, bereiste und erforschte, liefert er uns in seinem monumentalen Reisebericht – 34 Bände! – eine willkommene Bestandsaufnahme zu zahlreichen damals noch existenten Indianersprachen: Dabei erwähnt er *en passant* einen Papagei am Orinoco-Ufer, der in einer den dort ansässigen Indianern unbekanntem Sprache sprach – war er doch der letzte „Sprecher“ eines diesmal nicht durch Spanier, sondern durch benachbarte indigene Völker ausgelöschten, kriegerischen Indianerstammes namens Atures. So heißt es in Alexander von Humboldts Bericht: „Die letzten Familien der Atures haben noch 1767 gelebt. [...] Es scheint mir bemerkenswert, dass zur Zeit unserer Reise in Maipures ein alter Papagei gezeigt wurde, von dem die Einwohner bezeugten: ‚Man versteht nicht, was er sagt, weil er die Atures-Sprache spricht.‘“<sup>17</sup>

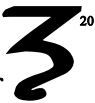
Der deutsche Archäologe, Althistoriker– und nicht zuletzt Erzieher am preußischen Hof– Ernst Curtius (1814 – 1896) hat für Alexander von Humboldt übrigens ein nicht zur Veröffentlichung gedachtes Gedicht über besagten Atures-Papagei geschrieben, welches als Anhang B angeführt wird.<sup>18</sup>

Nicht nur Indianersprachen sind heute allerdings vom Sterben bedroht, sondern es verschwinden laut Unesco-Bericht vom November 2011

<sup>17</sup> Vgl. Alexander von Humboldt *Die Forschungsreise in den Tropen Amerikas Teilband 3* (Darmstadt 1997) 131

<sup>18</sup> <<http://www.sagen.at/forum/showthread.php?t=402>>.

jede Woche eine bis zwei Sprachen der Welt. Bis zum Ende des 21. Jahrhunderts wird es 50-80 % der aktuell noch verwendeten Sprachen nicht mehr geben. Dies hängt an der Größe der Sprachgemeinschaften. Gegenwärtig werden 389 Sprachen mit mehr als einer Million Sprechern gezählt, aber 6249 Sprachen mit weniger als einer Million. Die Überlebenschancen Letzterer stehen schlecht. Ende 2011 wurde in Berlin auf Initiative der Max-Planck-Gesellschaft, der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der königlich-niederländischen Akademie der Wissenschaften und schließlich der Volkswagenstiftung ein Projekt gegründet, bei dem es darum geht, die Sprachen der Welt auf Audio- und Videodatenträgern – auf denen nicht nur die Sprache, sondern auch Gestik, Mimik und bestimmte soziale Regeln erkennbar werden – digital zu archivieren und somit eine Dokumentation bedrohter Sprachen zu erstellen. In diesem Archiv wird Material vor allem jener Sprachen gesammelt, die selbst nicht Schriftsprachen sind, sondern allenfalls von Linguisten erforscht und verschriftet wurden. Hauptquelle des neuen Archivs ist die „Dokumentation bedrohter Sprachen“. Bislang sind Daten zu etwa 200 Sprachen verfügbar.<sup>19</sup> Auf diese Art und Weise sollen etwas verlässlichere Sprachdenkmäler erhalten werden als diejenigen aus dem Schnabel eines Papageis. Pardon!

**XY** <sup>20</sup> Natürlich würde es sich aus textlinguistischer Perspektive anbieten, mit Wilhelm Busch zu enden, haben wir doch auch mit ihm begonnen: „Das Zebra trifft man stellenweise.“ Darauf soll allerdings an gerade dieser finalen Stelle, zumal aufgrund des ungebührlichen ersten Abschnitts des Verspaares zum Thema „Zwiebel“, verzichtet werden. Stattdessen ersetzen wir Buschs *Zebra* durch satirische und humoristische Zeitschriften (zum Beispiel *Berliner Wespen* oder *Krokodil* usw.), die einen Tiernamen im Titel tragen.<sup>21</sup> Auffallend ist vielleicht, dass Satire und Humor kurzlebig sind, dass die meisten Zeitschriften Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen sind, dass den dauerhaftesten Erfolg die „Angeketete Ente“, das heißt, die französische *Canard enchaîné* genießt und dass

<sup>19</sup> Vgl. <<http://www.volkswagenstiftung.de/foerderung/beendet/bedrohtesprachen.html>>.

<sup>20</sup> Schriftfont der Initialen in diesem Essay: rum. „Arhaic Românesc“.

<sup>21</sup> Für weitere satirische und humoristische Publikationen: Siehe Anhang C.

in Spanien die Wachtel, *La Codorniz*, fast flächendeckend das Franco-Regime kritisch begleitet hat – soweit es ging, war die Zeitschrift doch mehrfach unter Franco gesperrt worden. In Katalonien sind übrigens Barcelonas *Els Quatre Gats* („Die vier Katzen“) nicht nur wegen des Literatur- und Kulturmagazins bekannt, sondern insbesondere wegen Picasso, der im Namen gebenden Lokal speiste und mit Zeichnungen auf dem Menü zahlte.

Unser Alphabet ist an seinem Ende angelangt und dem aufmerksamen Leser wird sicher aufgefallen sein, dass es nicht gelungen ist, alle Buchstaben des Alphabets im Sinne des vorliegenden Beitrages zu besetzen. Allerdings befinde ich mich in meiner Not - der eines lückenhaften Alphabets - in bester Gesellschaft, nämlich der des bekannten französischen Weltumseglers Louis-Antoine de Bougainville (1729 – 1811), welcher 1771 in Folge seiner Weltumsegelung einen Reisebericht veröffentlicht hat, dem auch ein Vokabular der Insel Tahiti beigefügt ist. Dieses Vokabular des Tahitianischen weist ebenfalls signifikante „Alphabetslücken“ auf: Es „fehlen“ – natürlich aus der Perspektive des lateinischen Alphabets – die Buchstaben *B, C, D, F, G, L, Q, S, U, X, Y* und *Z* und dementsprechend tahitianische Lexeme mit diesen Initialbuchstaben.<sup>22</sup>

Am Ende meines Beitrags angelangt, bitte ich die oben präsentierten Tiere noch einmal – nicht anders als im *Karneval der Tiere* des französischen Komponisten Camille Saint-Saëns<sup>23</sup>– defilieren lassen zu dürfen.

*So wollte ich den Leser mitnehmen auf eine Safari durch Sprache und Sprachwissenschaft:*

*Dabei begegnete der „Entdecker“ nicht nur ominösen Tigerinnen und 639 französischen Bienen, sondern auch fantastischem Vieh wie dem „Süßwassermops“ oder der „Turtelunke“. Vorsicht war geboten, als wir uns in eine Grube zischender spanischer Schlangen oder eine Höhle voller flatternder ebenfalls*

<sup>22</sup> Vgl. Ulrich, „Sprachliche Entdeckungen“ 132.

<sup>23</sup> Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921), französischer Komponist der Romantik, vor allem durch seine *Grande fantaisie zoologique*, dem *Karneval der Tiere* - 1886 uraufgeführt - bekannt. Der musikalische Karneval beginnt mit dem Einzug der Tiere in die Arena und bietet Tierporträts (Löwen, Hühner, Schildkröten, Elefanten, Kängurus, Fossilien, Schwäne usw.) Einige Porträts stellen - für den Kenner – Parodien berühmter Komponisten wie Jacques Offenbach, Hector Berlioz und Gioachino Rossini dar. Im Finale des Stücks kann man eindeutig erkennen, dass fast alle davor präsentierten Tiere noch einmal einen kurzen musikalischen Auftritt haben.

*spanischer Fledermäuse wagten. Nach einem aufregenden Streifzug durch die Wildnis erhielten wir uns schließlich dann doch gerne beim Genuss einer spanischen Zeitschrift, der Codorniz (,Wachtel'), oder einer französischen, der Canard Enchaîné (,Angekettete Ente'), – krächzte dazu noch der Atures-Papagei in einer längst ausgestorbenen Indianersprache, dann wurde uns schnell klar: Sprache und Sprachwissenschaft sind lebendiger als die Fauna selbst!*

## **Anhang**

### **A. Wilhelm Busch: Naturgeschichtliches Alphabet**

für größere Kinder und solche, die es werden wollen

Im Ameishaufen wimmelt es,  
Der Aff frisst nie Verschimmeltes.  
Die Biene ist ein fleißig Tier,  
Dem Bären kommt das g'spaßig für.  
Die Ceder ist ein hoher Baum,  
Oft schmeckt man die Citrone kaum.  
Das wilde Dromedar man koppelt,  
Der Dogge wächst die Nase doppelt.  
Der Esel ist ein dummes Tier,  
Der Elefant kann nichts dafür.  
Im Süden fern die Feige reift,  
Der Falk am Finken sich vergreift.  
Die Gems' im Freien übernachtet,  
Martini man die Gänse schlachtet.  
Der Hopfen wächst an langer Stange,  
Der Hofhund macht dem Wanderer bange.  
Trau ja dem Igel nicht, er sticht,  
Der Iltis ist auf Mord erpicht.  
Johanniswürmchen freut uns sehr,  
Der Jaguar weit weniger.  
Den Kakadu man gern betrachtet,  
Das Kalb man ohne weiters schlachtet.  
Die Lerche in die Lüfte steigt,  
Der Löwe brüllt, wenn er nicht schweigt.  
Die Maus tut niemand was zuleide,  
Der Mops ist alter Damen Freude.

Die Nachtigall singt wunderschön.  
Das Nilpferd bleibt zuweilen stehn.  
Der Orang-Utan ist possierlich,  
Der Ochs benimmt sich unmanierlich.  
Der Papagei hat keine Ohren,  
Der Pudel ist meist halb geschoren.  
Das Quarz sitzt tief im Berges-Schacht,  
Die Quitte stiehlt man in der Nacht.  
Der Rehbock scheut den Büchsenknall,  
Die Ratt´ gedeihet überall.  
Der Steinbock lange Hörner hat,  
Auch gibt es Schweine in der Stadt.  
Die Turteltaube Eier legt,  
Der Tapir nachts zu schlafen pflegt.  
Die Unke schreit im Sumpfe kläglich,  
Der Uhu schläft zwölf Stunden täglich.  
Das Vieh sich auf der Weide tummelt,  
Der Vampir nachts die Luft durchbummelt.  
Der Walfisch stört des Herings Frieden,  
Des Wurmes Länge ist verschieden.  
Die Zwiebel ist der Juden Speise,  
Das Zebra trifft man stellenweise.

### **B. Ernst Curtius, „Der Aturen-Papagei“**

In der Orinoco-Wildnis  
Sitzt ein alter Papagei.  
Kalt und starr, als ob sein Bildnis  
Aus dem Stein gehauen sei.

Schäumend drängt durch Felsendämme  
Sich des Stroms zerrissne Flut,  
Drüber wiegen Palmenstämme  
Sich in heitrer Sonnenglut.

Wie hinan die Welle strebet,  
Nie erreicht sie das Ziel;

## Das Tier in der Sprache und Sprachwissenschaft

In den Wasserstand verwebet  
Sich der Sonne Farbenspiel.

Unten, wo die Wogen branden,  
Hält ein Volk die ew'ge Ruh;  
Fortgedrängt aus seinen Landen,  
Floh es diesen Klippen zu.

Und es starben die Aturen,  
Wie sie lebten, frei und kühn;  
Ihres Stammes letzte Spuren  
Birgt des Uferschilfes Grün.

Der Aturen allerletzter,  
Trauert dort der Papagei;  
Am Gestein den Schnabel wetzt er,  
Durch die Lüfte tönt sein Schrei.

Ach die Knaben, die ihn lehrten  
Ihrer Muttersprache Laut,  
Und die Frauen, die ihn nährten,  
Die ihm selbst das Nest gebaut:

Alle liegen sie erschlagen  
Auf dem Ufer hingestreckt,  
Und mit seinen bangen Klagen  
Hat er keinen aufgeweckt.

Einsam ruft er, unverstanden,  
In die fremde Welt hinein;  
Nur die Wasser hört er branden,  
Keine Seele achtet sein.

Und der Wilde, der ihn schaute,  
Rudert schnell am Riff vorbei;  
Niemand sah, dem es nicht graute,  
Den Aturen-Papagei.

**C. Satirische und humoristische Zeitschriften mit Tiernamen im Titel: Eine Auswahl**

Deutschland:

*Berliner Wespen* (1868-1891, Vorläufer: *Hamburger Wespen* 1862-1868;  
Nachfolger: *Deutsche Wespen*)  
*Der Drache* (1919-1925)

Frankreich:

*Le Canard Enchaîné* („Die angekettete Ente“, 1915 bis heute)  
*Les Corbeaux* („Die Raben“, 1905-1909)  
*Le Perroquet* („Der Papagei“, 1865-mindestens 1880, Kanada)  
*Le Chat Noir* („Die schwarze Katze“, 1881-1899)  
*Le Merle Blanc* („Die weiße Amsel“, 1918-1939)

Irland:

*The Phoenix* („Der Phoenix“, 1983 bis heute)

Italien:

*La cicala politica* („Die politische Zikade“, 1859-1864)  
*Il merlo giallo* („Die gelbe Amsel“, 1946-1957)  
*Il mulo* („Der Esel“, 1907-1925)

Österreich:

*Kikeriki* (1861-1933)

Russland:

*Krokodil* (1922-2000)

Spanien:

*La Codorniz* („Die Wachtel“, 1941-1978)  
*Els Quatre Gats* („Die vier Katzen“, ab 1899, nur wenige Ausgaben; Literatur- und Kunstmagazin! Barcelona)

### **Literaturverzeichnis**

- Borges, Jorge Luis. „Funes el memorioso“. ---: *Narraciones*. Buenos Aires 1982. 111-122.
- Borges, Jorge Luis. „Das unerbittliche Gedächtnis“. ---: *Fiktionen (Ficciones) Erzählungen 1939-1944*. Übers. Karl August Horst, Hgg. Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main 2004.
- Bosson, Georg. „La infinitud del lenguaje en la obra de Jorge Luis Borges“. Vortrag gehalten an der Universität Murcia, März 1987, Manuskript.
- Busch, Wilhelm. „Und die Moral von der Geschichte“. ---: *Sämtliche Werke I*. München / Ljubljana 1982. 111- 122.
- Coseriu, Eugenio. „Das Problem der Unüberetzbarkeit“. Vortrag s. l. e. a..
- . „Determinierung und Umfeld. Zwei Probleme einer Linguistik des Sprechens“. ---: *Sprachtheorie und allgemeine Sprachwissenschaft*. München 1975. 253-290.
- . *Die Sprachwissenschaft im 20. Jahrhundert: Theorien und Methoden*. Vorlesung SS 1984 und SS 1986. Hg. Peter Fink. Tübingen 1997.
- De Bougainville, Louis-Antoine. *Voyage autour du monde*. Hgg. Michelle Bideaux und Sonia Faessel. Paris 2001. 357-368.
- Gauger, Hans- Martin, Oesterreicher, Wulf, Windisch, Rudolf. *Einführung in die romanische Sprachwissenschaft*. Darmstadt 1981. S. 117- 133.
- Humboldt, Alexander von. *Die Forschungsreise in den Tropen Amerikas*. Teilband 3. Darmstadt 1997. 131.
- Morgenstern, Christian. *Alle Galgenlieder*. Wiesbaden/Frankfurt am Main 1972. 35.
- Schiller, Beate. *Die ‚zweite‘ Entdeckung Amerikas (1799- 1804). Ansichten... zur Sprache in Alexander von Humboldts amerikanischen Reiseberichten*. Diplomarbeit vorgelegt bei der Professur für Romanische Sprachwissenschaft (Miorita Ulrich). Universität Bamberg 2009.
- Ulrich, Miorita. „ ‚Bread- and- butter, Bread- and- butter‘ – Zur Nachahmung des Sprechens“. *Poetica* 20/3-4 (1988): 260-283.
- . „ ‚Neutrale‘ Männer – ‚markierte‘ Frauen. Feminismus und Sprachwissenschaft“. *Sprachwissenschaft* 13 (1988): 383- 399.
- . *Die Sprache als Sache. Primärsprache, Metasprache, Übersetzung*. Tübingen 1997.
- . „Sprachliche Entdeckungen der ersten Weltumsegelung (1519- 1522) Magellans Chronist Antonio Pigafetta als ‚naiver Linguist‘“. *Sprachgrenzen – Sprachkontakte – kulturelle Vermittler*. Hgg. Marc Häberlein und Alexander Keese. Stuttgart 2010. 131-155.

### **Internetseiten**

- <http://www.l-iz.de/Bildung/Leipzig%20bildet/2013/06/Kein-Herr-Professorin-an-der-Uni-versitaet-Leipzig.html>>. (Abruf: 15.07.13).
- <http://www.sagen.at/forum/showthread.php?t=402>. (Abruf 29.06.13).
- <http://www.volkswagenstiftung.de/foerderung/beendet/bedrohtesprachen.html>. (Abruf: 15.07.13).



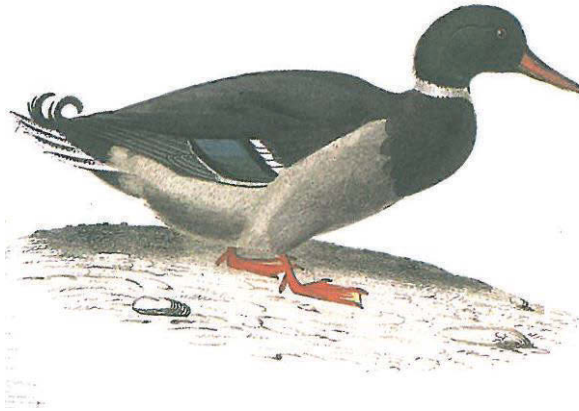


*Sich zurückziehende, durchsichtige Komposita:  
Schilfwildschweine in der Champagne*

*mit freundlicher Genehmigung von Madame Colette Mangin (Troyes/France),  
um 2010 in der Forêt de l'Aube/Champagne aufgenommen*







## The End

*Stockente (Anas platyrhynchos), aus Cuvier, Georges-Léopold-Chrétien-Frédéric-Dagobert. Le Règne Animal distribué d'après son organisation. Paris 1836-49.*



University  
of Bamberg  
Press

## Der Panther

Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe  
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.  
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe  
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,  
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,  
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,  
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille  
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,  
geht durch der Glieder angespannte Stille –  
und hört im Herzen auf zu sein.

*Rainer Maria Rilke (1902)*



eISBN 978-3-86309-169-9



9 783863 091699

[www.uni-bamberg.de/ubp](http://www.uni-bamberg.de/ubp)