



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Kunst des Schimpfens.
Versuch einer dramatischen Malediktologie.“

Verfasser

Konstantin Hondros, MA

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

emer. O. Univ.- Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

„Er aber, sag’s, er kann mich im Arsch lecken.“¹

¹ Der schwäbische Gruß oder auch das Götzzitat. Aus Goethe, Johann Wolfgang von. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001. S. 84.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Eine kurze Geschichte zur Kunst des Schimpfens	10
2.1. Schimpfen am Anfang des schriftlichen Epos: Gilgamesch und Homer ...	11
2.2. Aristophanes Schimpfen	21
2.3. Römisches Schimpfen	29
2.4. Mittelalterliche christliche Malediktion	35
2.5. Das weltliche Mittelalter: Minnesang und Fastnachtspiel	37
2.6. Schimpfen in der Renaissance: Villon und Rebalaise	43
2.7. Schimpfen in der Reformation: Martin Luther, Thomas Müntzer, Thomas Murner	58
2.8. Die barocke szenische Predigt Abraham a Sancta Claras	66
2.9. Schimpfen bei Arthur Schopenhauer	68
3. Schimpfen in wissenschaftlicher Bearbeitung	71
3.1. Malediktologie	76
3.2. literarische Schimpfwortforschung	87
3.3. Auseinandersetzung in der Philosophie	89
3.4. Ethnologische, -graphische Behandlung des Schimpfens	97
3.5. Sozialwissenschaftliche Inputs aus der Konflikttheorie	104
3.6. Zusammenfassung	112
4. Elemente einer dramatischen Malediktologie	113
5. Fallbeispiel Werner Schwab	116
6. Dramaturgie des Schimpfens	125
7. Psychologie und Physiologie des Schimpfens	132

8. Provokation durch Schimpfen.....	138
9. Die Kunst des Schimpfens	143
10. Schlussworte	146
11. Literaturverzeichnis	148

1. Einleitung

Gegen Ende des Stücks „die Wände“ von Jean Genet sagt die männliche Hauptfigur Said fast endgültig, resignierend und gibt damit dem Götz-Zitat einen abweichenden Klang:

„Said: Die Alte, die Soldaten, ihr alle könnt mich im Arsch lecken. (Er löst sich aus der Gruppe und will gehen, aber fünf Freischärler ziehen ihre Pistole und zielen auf ihn)“²

Der schwäbische Gruß wird aus seiner kämpferischen Natur bei Götz von Berlichingen enthoben und einer traurigen, versagenden Figur - Said ist der ärmste Mann der Stadt und muss deshalb die hässlichste Frau weit und breit heiraten - beigegeben. Die beschimpfende Kraft ist aus dem Spruch gewichen, ein klägliches Klang verbleibt. Das Theater und der Theatertext spielen mit Beschimpfungen, nutzen sie und sind sich der Wirkungsvielfalt bewusst. Schimpfen ist ein komplexes, differenziertes Feld sprachlicher Handlungen, dieser Annahme soll im Lauf der Arbeit nachgegangen werden.

Der Wunsch, Schimpfen im Theater, vor allem im Theatertext, einer wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich zu machen, war maßgeblicher Antrieb dieser Arbeit. Die auch als Kunst zu schimpfen zu verstehende Fähigkeit von Figuren ist reizvoll, da sich in diesem sprachlichen Feld nicht zuletzt die Kraft und Tabuisierung der Sprache berühren. Auch, und das mag erstaunlich sein, wird dieser Thematik wenig Platz innerhalb des Diskurses zugesprochen, selten sind mehr als ein paar Absätze in Monographien dem Schimpfen gewidmet, selbst wenn es innerhalb der behandelten Texte von offensichtlicher Bedeutung war. Den Berührungsängsten oder Bedenken über den wissenschaftlichen Wert dieser Sprachebene will sich diese Arbeit stellen.

Der Titel „Kunst des Schimpfens“ zeigt eine Vermutung, gleichzeitig eine Herangehensweise zum Thema an. Eine Besonderheit soll dem Schimpfen zugegeben, eine Ästhetisierung überlegt werden. Die Auswahl des primären Materials aus Epen, Dichtungen, Theaterstücken und Romanen erlaubt eine solche Einschätzung. Gleichzeitig ist der Titel als Frage gedacht, die versucht innerhalb dieser Arbeit eine Antwort zu finden.

Der Untertitel „dramatische Malediktologie“³ weist auf eine wesentliche Charakteristik der Arbeit hin, ihre heuristische Zugangsweise. Verschiedene Disziplinen haben, wie gezeigt

² Genet, Jean. Die Wände. In: Genet, Jean. Der Balkon und andere Stücke (Das dramatische Gesamtwerk). Hamburg: Merlin, 2000. S. 340.

³ Der Begriff „Malediktologie“ wird, dazu unten mehr, als Fachbegriff verwendet. Die vom Autor vorgenommene Erweiterung zur „dramatischen Malediktologie“ wurde in dieser Form

werden soll, Ansätze mit dem Thema umzugehen entwickelt. Diese Positionen sind für die dramatische Bearbeitung nicht hinreichend ausgearbeitet, vor allem nicht als Einzelpositionen. Ein wichtiger Bestandteil der Arbeit ist demnach die Darlegung und Zusammenführung unterschiedlicher Erkenntnisse mit dem Ziel der Entwicklung von Hypothesen zur dramatischen Schimpfkunst, die bislang einer ausführlichen Behandlung ermangelt. Über das Wissen anderer Disziplinen sollen Erkenntnisse für das hier bearbeitete Thema destilliert werden. Die Idee des „*placet experi*“⁴ steckt in diesem Vorhaben ebenso wie der durch Recherche entdeckte wenig bearbeitete, fast als blind zu bezeichnender Fleck in der Wissenschaftslandschaft. Denn während sich Monographien in Teilen ihrer Bearbeitung einzelner Autoren oder Genres dem Thema des Schimpfens nur annähern, sind allgemeinere Verortungen für die Theaterkunst kaum zu finden. Allenfalls in Sammelbänden oder in Form von Lexika wird literarisches Schimpfen auf übergreifendem Niveau zusammengetragen. Die Arbeit betritt nicht nur im Bereich der dramatisch Textkunst Neuland, vielmehr ist auch die Bereitschaft der Integration von Wissen aus unterschiedlichen Bereichen und historischen Epochen in dieser Form noch nicht erfolgt.

Wesentlich für die vorliegende Arbeit ist die Vermutung, dass es sich bei der Verwendung von Schimpfwörtern, aber vor allem bei deren dia- oder monologischer Gestaltung, also dem Schimpfen, um weit mehr als emotionale Ausbrüche handelt, die im Publikum für Verwirrung, kurzzeitige Erheiterung oder Ablehnung sorgen sollen, wenngleich die Bedeutung dieser Elemente auch nicht unbeachtet bleiben dürfen. Nicht zuletzt geht es um eine entstigmatisierte Betrachtung der Funktionsleistungen dieser Sprachebene bzw. wie mit dieser in Texten zu welchem Zweck gespielt werden kann. Daraus lässt sich nachvollziehen, dass Schimpfen nicht für ein eindimensionales Sprachwerkzeug gehalten, sondern davon ausgegangen wird, dass dramaturgisch, auch ästhetisch Unterschiedliches damit geschaffen wird, erzählt werden kann.

Wichtig ist die kulturhistorisch-literarische Verortung, durch die auf die Verwurzelung dieses Themas in der Literaturgeschichte hingewiesen und die Relevanz solch einer Arbeit unterstrichen werden soll. Eine auf Vollständigkeit strebende Geschichte des Schimpfens

nicht in anderen Quellen gefunden. Das Begriffspaar soll das zentrale Interessensgebiet dieser Arbeit griffig fassen.

⁴ Übersetzt als „es ist erlaubt (oder es gefällt) zu experimentieren“ hat als Wahlspruch in Thomas Manns *Zauberberg* Bekanntheit erlangt: Mann, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974. S. 139. Nach Erkme Joseph stammt er ursprünglich von einer Bemerkung Petrarcas ab: Vgl. Joseph, Erkme. Nietzsche im „Zauberberg“. *Thomas-Mann-Studien*. Vierzehnter Band. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1996. S. 49.

wird, auch im Kapiteltitel einer „kurzen Geschichte des Schimpfens“ ersichtlich, nicht in Angriff genommen. Zumeist von einzelnen Autoren ausgehend wird deren Verwendung, deren Kraft und Kunst des Schimpfens vorgestellt. Durch, auch für wissenschaftliche Arbeiten ungewöhnlich lange Zitate soll ein plastischer Eindruck des Verwendungszusammenhangs entstehen, selbst wenn dieser der Verständlichkeit wegen in manchen Fällen auf deutschen Übersetzungen fußt. Auch kommt nicht nur das dramatische Genre zu Wort, sondern über diese Grenzen hinweg sollen Primärtexte dazu beitragen, die Besonderheiten kunstvollen Schimpfens zu entdecken. Das epochenübergreifende Vorgehen erlaubt es, Ähnlichkeiten und Differenzen sichtbar zu machen, und zu zeigen, wie verwurzelt das Schimpfen nicht nur mit Alltagsgebrauch, sondern besonders mit ästhetisierten Formen der Textgestaltung ist.

Das zweite Kapitel nimmt die in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen erarbeiteten Wissensbestände auf und versucht deren (theoretische) Kernelemente zu bestimmen und aus diesen, den Erkenntnissen aus dem historischen Kapitel sowie Überlegungen des Autors heraus Thesen für die so genannte „dramatische Malediktologie“ zu entwickeln.

Im nächsten Schritt werden in einem Fallbeispiel die Thesen der dramatischen Malediktologie angewandt. Hierfür werden Stücke eines Autors, Werner Schwab, herangezogen, und einige für das Thema wesentliche Passagen an dem aufbereiteten Wissen gespiegelt, gleichzeitig wird auf Monographien zu Werner Schwab zurückgegriffen, auch um mögliche blinde Flecken der Thesen zu entdecken. Eine „endgültige“ Einordnung in eine zusammenhängende Systematik an Schimpftypen wird auf Grund des beschränkten Umfangs der Arbeit hier nicht angestrebt, allerdings wird versucht, eine Typik für den Autor zu entwickeln.

In allgemeinen Kapiteln wird auf für das Theater wichtige Zusammenhänge eingegangen, die sich aus der dramatischen Malediktologie entwickeln. Ein Kapitel wird sich mit einer Dramaturgie des Schimpfens beschäftigen, bzw. möglichen Ästen dieser Frage nachgehen, ein anderes über das Verhältnis zwischen Physiologie und Psychologie des Schimpfens nachdenken. Auch das Verhältnis zwischen Schimpfen in Stücken und dem anwesenden Publikum wird thematisiert. Abschließend soll die eingangs etablierte Feststellung einer möglichen „Kunst des Schimpfens“ nochmals kritisch hinterfragt werden, um den Forschungsprozess zu reflektieren, und Möglichkeiten, aber auch Einschränkungen einer solchen Engführung am Material und dem Erarbeiteten festzuhalten.

Zunächst soll versucht werden, das zwar alltägliche, aber doch komplexe „Schimpfen“ ein wenig aufzulösen. Schimpfen ist ein breites sprachliches Feld, das eine Vielzahl an synonym verwendeten Begrifflichkeiten aufweist. Begriffliche Rahmen sollen zeigen, wie Schimpfen verstanden werden kann.

Zwei wichtige, oft ähnlich verwendete Begriffe sind Schimpf und Fluch. Zwischen diesen beiden bestehen aber nicht zuletzt etymologische Differenzen, die für die Behandlung von einem allgemeinen Schimpfen wertvoll sind. Denn „schimpfen“ steht mit einer spielerischen Handlung sprachlich in Verbindung. Die etymologische Herleitung von Schimpfen wird mit dem althochdeutschen Wort „skimpfen“ angegeben und mit „Scherz treiben, spielen, verspotten“ übersetzt.⁵

In einer Stelle aus dem mittelalterlichen Fastnachtspiel „Bauernprahlereien“, das dem Nürnberger Hans Rosenplüt zugeschrieben wird, zeigt sich, wie das Wort „schimpfen“ in seiner alten Bedeutung als „scherzen“ verwendet wurde.

„Der erste Pawr
So sein wir auff den dörfern erczogen,
Doch künn wir schiessen mit den hantpogen
Vnd können gar wol schießen mit der eiben, (Eibenholzbogen)
So künn wir hübschlich schimpfen mit weiben, (...)“⁶

Im Glossar weist die Übersetzerin der Stelle, Sylvia Kretschmer, dem Wort „schimpfen“ das Wort „scherzen“ zu, was aus dem Zusammenhang der Stelle auch nicht weiter wundert.

Hingegen ist das Wort „fluchen“ etymologisch zurückzuführen auf eine „alte, die Verwünschung begleitende Ausdrucksbewegung“⁷, die sich in Schlägen auf die Brust zeigt. Heute bezeichnet „fluchen“ im christlichen Zusammenhang ein sündiges Lästern, und wird sonst im Sinne von „Kraftausdrücke gebrauchen, schimpfen“ verwendet. Die alte magische Verbindung zum Verwünschen zeigt sich heute vornehmlich in der Präfixverbindung als „verfluchen“.

Nehmen wir die beiden Wörter in den Herkunftsbedeutungen, werden theatrale Aspekte, die ein Handeln suggerieren, offenbar. Denn „fluchen“ beinhaltet eine szenische Handlung, wohingegen „schimpfen“ eine spielerische Komponente hat. Fluchen ist demnach eine sprachliche Handlung, die aber mit einer gestischen in Zusammenhang gedacht werden muss, insofern ist sie nicht nur Text, sondern auch Darstellung. Das Schimpfen hingegen zeigt sich

⁵ Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25. durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 2011. S. 805.

⁶ Ridder, Klaus. Hans-Hugo Steinhoff. (Hrg.). Frühe Nürnberger Fastnachtspiele. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998. S. 30.

⁷ Duden. Das Herkunftswörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 2007. S. 227 - 228.

in seiner Herkunft als Wort, das generell eine interaktive Handlung hervorzurufen im Stande ist, die sich dem typischen Hin und Her des Spiels annähern könnte.

Was aber nun konkret unter einem Schimpfwort oder Schimpfen verstanden werden soll, ist eine Thematik, mit der sich die Linguistik beschäftigt. Der Sprachwissenschaftler Reinhold Aman geht davon aus, dass jedes Wort ein Schimpfwort sein kann, wenn es als ein Schimpfwort verwendet wird.⁸ Einer seiner Schüler, Timothy Jay behilft sich mit einer Einteilung in unterschiedliche Arten von Schimpfen, bspw. Blasphemie oder Tabu, über die die Bedeutungsbreite des Begriffs sichtbar wird. Auf beide wird weiter unten genauer eingegangen. Mit dem Vorschlag Amans formuliert die Linguistin Oksana Havryliv:

„An die These von Wittgenstein anknüpfend, dass die Bedeutung des Wortes sein Gebrauch in der Sprache ist, schlage ich deshalb folgende Definition des Schimpfwortes vor: als Schimpfwort gilt (...) pejorative Lexik, die im Sprechakt „Beschimpfung“ funktioniert.“⁹

Zum einen schafft sich die Autorin eine eigene Begrifflichkeit, indem sie von einem „abwertendem Wortschatz“ spricht, interessanter ist wohl, dass sie die Etablierung des Schimpfwortes mit dem Sprechakt „Beschimpfung“ verknüpft und damit das Schimpfen, im Anschluss an Austins Sprechakttheorie, die an anderer Stelle in dieser Arbeit behandelt werden wird, in einen Handlungszusammenhang rückt, was wiederum mit der Etymologie verknüpft gesehen werden kann. Der Sprechakt „Beschimpfung“ ist für Havryliv eine sprachliche Äußerung eines Sprechers gegen einen anwesenden oder abwesenden Adressaten, die getätigt wird um „Emotionen abzureagieren und/oder den Adressaten zu beleidigen (...) und pejorative Lexik zum Einsatz kommt.“¹⁰

⁸ Vgl. Aman, Reinhold. Bayrisch-österreichisches Schimpfwortlexikon. Lexikon der Schimpfwörter. Psychologisch-sprachliche Einführung in das Schimpfen. Die bayrisch-österreichische Sprache. München: Süddeutscher Verlag, 1975. S. 165.

⁹ Havryliv, Oksana. Verbale Aggression. Formen und Funktionen am Beispiel des Wienerischen. Frankfurt a. M. Peter Lang, 2009. S. 61.

¹⁰ Ebd. S. 69.

2. Eine kleine Geschichte zur Kunst des Schimpfens

Liest man über Vermutungen zu den ersten Verwendungen von Schimpfreden in der Literatur¹¹, dann fallen gerne Bemerkungen, die das schimpfende Streitgespräch zwischen Kriegern kurz vor einer Schlacht behandeln. Diese Art der Vorbereitung auf eine lebensbedrohliche Auseinandersetzung ist aus unseren Vorstellungen über kriegerischen Kampf gewichen, hat in moderner Kriegsführung keinen Platz, kann aber beispielsweise mit der aggressiven Rede bei Pressekonferenzen vor Boxkämpfen oder der Verhöhnung des Gegners, wie sie typischerweise vor Wrestling-Kämpfen etabliert wird, verglichen werden. Ein Dialogbeispiel aus einem nicht literarischen Zusammenhang, einer ethnologischen Arbeit Pierre Bourdieus, setzt diese Entwicklung nachvollziehbar in Szene. Es handelt sich um ein Gespräch zwischen zwei Kabylen, einer in Algerien ansässigen Volksgruppe:

- „–Kommst du mit in den Krieg?–
- Was macht man denn dort?–
- Nun, wenn man einen Rumi (Christ, allgemeiner Europäer) sieht, schickt man ihm eine Kugel rüber.–
- Einfach so?–
- Ja, wie denn sonst?–
- Ich dachte, man müsste zuerst diskutieren und dann sich beschimpfen und erst dann sich schlagen!“–
- Nichts von alledem! Er schießt auf uns, und wir schießen auf ihn. Das ist alles...Na, wie ist es, kommst du mit?–
- Nein ... Ich kann doch nicht auf andere Leute schießen, wenn ich gar nicht zornig auf sie bin!“¹²

In diesem Dialog finden sich die Zeichen eines archaischen Umgangs mit dem Feind, zu dem man eine persönliche Beziehung aufbauen muss, bevor man sich schlägt. Bourdieus Arbeit über die Kabylen behandelt die Themen Ehre, Ehrverletzungen und das Verhalten im Ehrenkodex, wann eine Herausforderung der Ehre zu machen ist, wann eine solche selbst entehrt. Einen Feind erschafft man sich, das wird hier deutlich, mit Hilfe der Sprache, die gegenseitige Wut, die im blutrünstigen Kampf enden soll, braucht eine verbale Grundlage, die sich wesentlich über Beschimpfung etabliert. Den standardisierten Aufbau, den der dem Krieg gegenüber kritische Gesprächsteilnehmer anspricht, kann man als dramatisch sich steigernde Struktur verstehen, als einen zum Höhepunkt laufenden Spannungsbogen, der in der Schlacht entladen wird. Das Schimpfen ist in diesem Aufbau ein wesentliches Element, das sprachliche Mittel, um zwischen gemäßigtem Gespräch und körperlicher Gewalt zu vermitteln. Es ist ein

¹¹ Bspw. Aman.

¹² Bourdieu, Pierre. Die Dialektik von Herausforderung und Erwiderung der Herausforderung. In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007. S. 93.

probates Mittel zur Entfaltung des Eskalationspotentials. Auf diese Thematik wird die Arbeit aus verschiedenen Positionen hinweisen.

Stellt man sich archaische Kriegskunst in etwa so vor, wie sie die beiden Kabylen beschreiben, wird es nicht verwundern, dass sich schon in alten Epen literarisch-dramatische Beschimpfungen finden. Diese stehen aber nicht nur mit dem Kampf Mann gegen Mann in Verbindung.

2.1. Schimpfen am Anfang des schriftlichen Epos: Gilgamesch und Homer

I.

Im ältesten bekannten Epos, einer schriftlich fixierten Dichtung aus dem antiken Zweistromland, wird geschimpft. Insgesamt fehlt heute noch gut ein Drittel des gesamten Textes, seit 130 Jahren wird von Altorientalistinnen an der Zusammensetzung gearbeitet und werden weitere Bruchstücke des auf zwölf Tontafeln abgefassten Epos gesucht.¹³

Zwar spielen Kämpfe im Gilgamesch-Epos eine wichtige Rolle, und mit Schimpfbezug kann angeführt werden, dass der erste große Kampf des Gilgamesch mit seinem Kameraden Enkidu gegen den Hüter des Zedernwaldes, Humbaba, über indirektes Schimpfen beendet wird, denn: „Erst als Humbaba die beiden Freunde zu verfluchen beginnt, gibt Gilgamesch dem Wächter des Zedernwaldes den Todesstoß. Wie ein wildes Tier zerfetzt Enkidu den Leichnam des Gegners.“¹⁴ Wenige Verse später und angekündigt durch die Mordszene zuvor, findet sich die zentrale schimpfende Stelle des Epos. Am Anfang der sechsten Tafel lehnt Gilgamesch ein Heiratsangebot Ischtars, der Göttin der Liebe und des Kriegs, ab, „in einer wüsten Kaskade von schlimmsten Vorwürfen, Schimpfwörtern und Beleidigungen.“¹⁵ Nach seinem Sieg über Humbaba kommt Gilgamesch nach Hause zurück, wäscht sich und wird von der Fürstin Ishtar seiner Schönheit wegen als Ehemann begehrt, was sie in einigen Strophen bildreich zum Ausdruck bringt. Gilgamesch reagiert auf ihr Anerbieten (unerwartet?) grob:

„Gilgamesch öffnet seinen Mund und spricht,
er sagt zu der Fürstin Ishtar:
>Wenn ich tatsächlich dich zur Gattin nähme,
müsste ich meinen Leib und meine Kleider vergessen.
Dann müsste ich mein tägliches Brot und sogar meinen Hunger vergessen.

¹³ Vgl. Gilgameschepos, das. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: Beck, 2005. S. 11.

¹⁴ Ebd. S. 30. (V, 255-264).

¹⁵ Ebd. S. 31.

Würdest du mir denn Brot zu essen geben, das einem Gott angemessen?
Würdest du mir denn Bier zu trinken geben, das einem König angemessen?
(hier fehlen zwei Verse)

Das enge Herz ist wohl unter einen Mantel geschlüpft!
Warum sollte ich gerade dich zur Gattin nehmen?

(Du) Frost, der kein Eis gefrieren lässt!
(Du) Türchen für die Tauben, durch das nicht Wind noch Wehen aufgehalten wird
(Du) Palast, der die (eigenen) Krieger niederstreckt!

(Du) Elefant, der seine eigene Decke frisst!
(Du) Pech, das den, der's trägt, beschmiert!
(Du) Schlauch, der den besudelt, der ihn trägt!

(Du) Mauerstein, der die Steinmauer sprengt!
(Du) Rammbock, der die Mauer zerstört, die (Schutz bot) vor dem Feindesland!
(Du) Schuh, der den Fuß seines Besitzers drückt!<¹⁶

Darauf folgt eine Aufzählung der Liebhaber Ischtars, die sie auf unterschiedliche Weise schlecht behandelte, vor allem verschiedene Tiere, wie den Löwen und das Pferd, aber auch den Schäfer, den Gärtner ihres Vaters usw., eine Männerheldin also. Gilgamesch meint, ihm würde ein ähnliches Schicksal blühen.

Die Reaktion Ischtars auf Gilgamesch Schimpfrede hat große Auswirkungen auf den weiteren Verlauf des Epos:

„Als Ishtar dieses vernahm,
war Ishtar voll des Zornes und stieg zum Himmel hinauf.
Es ging die Ishtar. Dann weint sie vor Anum, ihrem Vater.
Vor Antum, ihrer Mutter, fließen ihre Tränen:
>Mein Vater, Gilgamesch hat mich ohne Unterlass beleidigt.
Gilgamesch zählte mir zum Schimpfe immer wieder Dinge auf,
mir zum Schimpf und mir zum Fluche!<¹⁷

Sie verlangt von ihren Eltern den Himmelsstier, um Gilgamesch in „seinem (eigenen) Wohnsitz“¹⁸ zu erschlagen. Die Kränkung, die Beschimpfung durch den arroganten jungen Mann, der zu zwei Dritteln Gott, zu einem Drittel Mensch ist, lässt sie physisch (nicht nur psychisch wie zumeist üblich) in die Luft, in ihrem Fall in den Himmel gehen und im Affekt zur Mordplanung voranschreiten. Der Himmelsstier tötet Gilgamesch Freund Enkidu, daraufhin tötet Gilgamesch den Himmelsstier und wird von Ishtar verflucht. Gilgamesch Wanderung und Suche, die den Verlauf der gesamten weiteren Tafeln beschäftigt, schließt daran an. Die Schimpfrede ist der Auslöser für die Entwicklung, die der Geschichte von Gilgamesch die wesentliche Wendung gibt, die auch Gilgamesch selbst ändern wird. Insofern

¹⁶ Ebd. S. 92 ff. (auf den Steintafeln des Gilgamesch-Epos ab Tafel VI, 22).

¹⁷ Ebd. S.95 (VI, 80).

¹⁸ Ebd. (VI, 95).

überrascht nicht, dass sich diese Stellen der Beschimpfung und des Zorns zentral im Epos befinden, auf der sechsten Tafel, also in der Mitte des gesamten Epos.

Die Schimpfrede löst wesentlich die Handlung der zweiten Hälfte des Epos aus, nach der Humbaba Episode kann durch die Energie der Beschimpfung die Geschichte weitergehen. Diese wesentliche schimpfende Stelle im Gilgameschepos wird durch die dramatische Nutzung der direkten Rede verstärkt. Kein Erzähler nimmt den Worten die Schärfe, viel mehr wird durch die gerichtete, gesprochene Sprache die Kraft des Schimpfens auf die geschimpfte Figur persönlich zentriert.

Die dramatische Note dieser Passage wird durch die Verwendung der direkten Rede des Gilgamesch und, der räumlich etwas distanzierten, Gegenrede Ischtars im Himmel unterstrichen. Die Beschimpfung wird als Hin und Her, fast dialogisch, angewendet.

Weiters fällt die Ähnlichkeit der Konstruktion der einzelnen beschimpfenden Verse auf. Diese halten sich an immer das gleiche Muster, variieren aber den brutal treffenden Inhalt jeweils. Formale Strenge wird hier mit inhaltlicher Freiheit, Kreativität kombiniert.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Gilgamesch völlig unvermittelt mit seiner Tirade zuschlägt, das, durchaus ehrende, Angebot nicht nur ausschlägt, sondern mit gewetzten Verbalmessern zusticht. Keine Vermittlung über Zorn oder Wut sind hier für den Ausbruch verantwortlich, geschweige denn notwendig. Die Welle der Beschimpfung trifft Ishtar ebenso unvorbereitet wie den Leser.

Insgesamt darf diese Stelle des Epos, die doch nur wenige Zeilen einnimmt, in ihrer Bedeutung für das gesamte Werk und dessen Dramaturgie nicht unterschätzt werden.

II.

Die Ilias als frühes kriegerisches Epos ist ein weiterer guter Ansatzpunkt, sich der Geschichte des literarischen Schimpfens anzunähern. Drei Elemente von Homers Dichtung sind von Bedeutung. Das beschimpfende, schmähende, herabsetzende Epitheton, die Schimpfrede vor einem Kampfbeginn und die spezielle Figur des Thersites, die sowohl schimpft als auch beschimpft wird. Sein Name, der in der gehobenen Umgangssprache ein gepflegtes Schimpfwort für einen Hetzer und Stänkerer ist,¹⁹ wurde auch in Shakespeares Troilus und Cressida als Type verwendet. Ebenso widmet Stefan Zweig Thersites ein Versdrama, was die Wirkung dieser Figur zeigen mag, die zu Beginn des homerischen Epos in einer längeren Stelle im Zentrum steht, danach für die Handlung aber keine Relevanz mehr hat. Dieser

¹⁹ www.wikipedia.de/Thersites Zugriff: 22.03.2012.

Spötter und Lächerer wird von Homer zunächst vor allem visuell charakterisiert, wobei viel Wert auf die Herabsetzung des Charakters durch Äußerlichkeiten gelegt wird:

„Da setzten sich die anderen und hielten sich auf den Sitzen.
Thersites allein, der in Worten Maßlose, kreischt noch weiter.
Der wusste Worte in seinem Sinn, ungeordnete und viele,
um drauflos und nicht nach der Ordnung mit den Königen zu streiten,
Sondern alles, was er nur meinte, dass es zum Lachen den Argeiern wäre.
Und er war als der hässlichste Mann nach Ilios gekommen:
Krummbeinig war er und hinkend auf einem Fuß, und die beiden Schultern
waren ihm bucklig, gegen die Brust zusammengebogen, und darüber
zugespitzt war er am Kopf, und spärlich spross darauf die Wolle.“²⁰

Thersites wird als der unter den Griechen beschrieben, der sich nicht, wie in der strengen antiken Hierarchie üblich, bei Eintreffen der Souveräne still verhält. Er ist ein subversives Element, dessen verbale Ausdruckskraft und, da er nicht zu den Herrschenden gehört, Frechheit negativ als „mit Worten maßlos“ beschrieben wird. Sein Reden, das mit einem Kreischen verglichen wird, bekommt in seinem ersten Auftreten als Figur pauschal eine abwertende Bedeutung. Begründet wird das mit dem Hinweis, dass er nicht die Redeordnung der Könige wahrt, sondern zu viel und ungeordnet gesprochen haben soll. Unordnung und Masse können als Eigenschaften von Thersites Sprache angeführt werden. Der Erzähler belässt es aber in dieser Stelle nicht dabei, die Sprache des Schimpfers in ein ungünstiges Licht zu rücken, es werden vier Verse allein dazu genutzt, sich schimpfend über dessen Äußeres auszulassen. Thersites wird auf zwei Ebenen als schimpflich dargestellt und geschimpft, auf der des Geistes und der des Körpers, noch bevor er selbst einen einzigen Satz von sich geben konnte.

Wichtig ist die Kombination aus Hässlichkeit und Lachen, wobei die Figur sowohl durch ihr maßloses, ungeordnetes Reden als auch durch ihr missgestaltetes Aussehen dazu anregt. Das beschreibt auch Lessing in seinen Ausführungen über das Hässliche im Laokoon, denn er sieht in der Hässlichkeit den Nutzen, die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und des Schrecklichen zum Zweck der Unterhaltung zeigen zu können, „Homer macht Thersites hässlich, um ihn lächerlich zu machen.“²¹ Thersites wird so, noch bevor er seine, vielleicht nicht insgesamt lächerlichen Kritikpunkte äußern kann, durch indirekte Beschimpfung des Autors zu einer unmöglichen Identifikationsfigur gemacht. Wir befinden uns am Anfang der Ilias, wenn auch schon im zehnten Jahr des trojanischen Krieges, antikriegerische Stimmen

²⁰ Homer. Ilias. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt. Mit einer Einführung von Joachim Latacz. Düsseldorf: Patmos, 2002. S. 28.

²¹ Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam, 1967. S. 168.

sind klarerweise auszumerzen. Die Beschimpfung bestimmter (möglicher) Positionen zur Kriegshandlung selbst dient nicht zuletzt der Etablierung eines Status Quo, dass der Krieg ein zu führender ist. Die brutalen Worte gegen eine vereinzelte Figur sind, aus dieser Perspektive, für den dramaturgischen Ablauf des weiteren Epos relevant.

Hier wird, im Vergleich zu der Szene aus dem Gilgamesch-Epos eine generell aufgebrachte, wohl auch zornige Stimmung und sogar eine ästhetische Verortung des Schimpflichen etabliert, um Schimpfen zu erlauben, ist nicht ein urplötzlicher Ausbruch, sondern eine vorhandene Aggression nötig. Nachdem er diffamiert wurde, ist Thersites selbst am Zug und bekommt über wenige Verse die Möglichkeit, Agamemnon, den Heerführer der Griechen, zu beschimpfen:

„Am verhasstesten war er zumal dem Achilleus und Odysseus;
Beide schalt er stets. Damals wieder zählte er dem göttlichen Agamemnon
mit schrillum Kreischen Schmähungen her, denn auf den waren die Achaier
gewaltig ergrimmt und verargten es ihm in dem Mute.
Da schalt er, laut schreiend, den Agamemnon mit der Rede:
„Atreus-Sohn! Worüber beklagst du dich wieder und wonach gierst du?
Voll Erz sind dir die Hütten, und viele Frauen
sind in den Hütten, ausgewählte, die wir Achaier
immer als erstem dir geben, wenn wir eine Stadt erobern.
Oder fehlt es dir auch noch an Gold, das einer dir bringen soll
von den pferdebändigenden Troern von Ilios als Lösung für einen Sohn,
den ich gebunden dahergeführt oder ein anderer der Achaier?
Oder eine neue Frau, dass du dich mit ihr vereinigst in Liebe,
die du für dich gesondert festhältst? Nicht gehört sich's,
als Führer ins Unglück zu bringen die Söhne der Achaier!
O ihr Weichlinge, übles Schandvolk! Achaierinnen, nicht mehr Achaier!
Kehren wir doch heim mit den Schiffen, und lassen wir den da
hier in Troja Ehrengeschenke verdauen, dass er sieht,
ob nicht auch wir ihm ein Beistand sind, oder auch nicht.
Wo er auch jetzt den Achilleus, der ein viel besserer Mann als er ist,
Verunehrt hat, denn er nahm und hat sein Ehrgeschenk, das er selbst ihm fortnahm.
Doch es hat Achilleus gar keine Galle im Leib, sondern ist schlaff,
denn sonst hättest du, Atreus-Sohn, jetzt zum letzten Mal beleidigt.“²²

Der Anfang der Passage zeigt eine Besonderheit des Schimpfens auf, die seine allgemeine Einordnung oder Auffindung in Texten erschwert. Hier wird von „Schmähungen“ gesprochen, die „mit schrillum Kreischen“ vorgebracht werden. In den darauf gesprochenen Versen von „Atreus-Sohn!“ bis „Nicht gehört sich's als Führer ins Unglück zu bringen die Söhne der Achaier!“ fällt kein Wort, das generell die Einordnung eines Schmähwortes, eines Schimpfwortes bekommen würde. Hier ist es die verwendete Stimme, die man sich als Leser nur vorstellen kann, der ein diffamierender Charakter zugeschrieben wird. Das Schimpfen etabliert sich nicht über dezidiert als Schimpfworte ausgewiesene Elemente im Text, sondern wird nur über den verwendeten Inhalt, dessen ironische Übersteigerung aus dem

²² Ebd. S. 28-29.

Zusammenhang und der Stimmlage von Thersites ersichtlich. Schimpfen ist vom (unterstellten?) Ton einer Äußerung abhängig. Nach dieser ironischen Passage nimmt sich Thersites aber weitaus weniger in seiner Wortwahl zurück, zunächst wird das gesamte griechische Soldatenvolk verweiblicht, wenige Zeilen später der stramme Krieger Achill als „schlaff“ bezeichnet, da er sich gegen Agamemnons Raub der Briseis nicht, wie Thersites das offensichtlich erwartet, mit dessen Tötung beschäftigt. Der Schimpfer holt in diesen wenigen Zeilen zu einem kompletten Rundumschlag aus, wobei er sich jeweils der, das wird auch im Aristophanes-Kapitel zu sehen sein, damals beliebten Figur der Entmännlichung bedient, um zunächst alle Griechen, dann konkret Achill, damit sogar einen Abwesenden, und Agamemnon zu beleidigen. Gerade in einer kriegerisch-männlichen Umgebung bzw. Gesellschaft macht diese Art der Diffamierung Wirkung. Kunstvoll sicherlich die Zusammenführung der Vielzahl in diesem Krieg beteiligten (echten) Männer unter der Beleidigung der Entmannung, die sich zwischen der direkten Weiblichsetzung („Achaierinnen“) und dem Absprechen der Potenz („schlaff“) abspielt. Die darauf folgende Replik des Odysseus weist Thersites an seinen Platz zurück, wobei auch der gewandteste Redner der Griechen nicht auf eine beleidigende Ausdrucksweise verzichtet:

„Thersites! Schwätzer von krausem Zeug, wenn auch ein hellstimmiger Redner!
 Halte an dich und wolle nicht als einziger mit den Königen streiten!
 Denn kümmerlicher als du, so sage ich, ist kein anderer Sterblicher
 unter allen, die mit den Atreus-Söhnen nach Ilios gekommen.
 Darum nimm nicht die Könige in den Mund, wenn du redest,
 und bringe Beschimpfungen gegen sie vor und tritt ein für die Heimkehr!
 (...)
 Doch das sage ich dir heraus, und das wird auch vollendet werden:
 Treffe ich dich noch einmal, dass du sinnlos sprichst wie jetzt eben,
 nicht mehr soll dann dem Odysseus das Haupt auf den Schultern stehen,
 noch will ich weiter Telemachos Vater heißen,
 wenn ich dich nicht nehme und dir die Kleider ausziehe,
 den Mantel und den Rock und was deine Scham umhüllt,
 und dich selbst weinend zu den schnellen Schiffen jage,
 geprügelt aus der Versammlung mit schmähhlichen Hieben!“²³

So spricht der als großer Redner bezeichnete Odysseus und schlägt auf Thersites ein, macht schon während der Drohung dieselbe wahr, die anderen Griechen lachen über ihn und loben die Rede und das Handeln des Odysseus. Wiederum wird Thersites Körper und Geist diffamiert, zunächst die Rede erneut als Unsinn beschrieben, ohne Begründung wohlgemerkt, gleichzeitig wird er „hellstimmiger Redner“ geheißen, eine ironische Verballhornung des vorher genannten Kreischens also. Seine körperliche Erbärmlichkeit wird an den absoluten Rand des gesamten griechischen Heeres gesetzt.

²³ Ebd. S. 29-30.

Das Schimpfen des Odysseus wandelt sich innerhalb der Rede in eine grobe Drohung körperlicher Gewalt. Er bleibt also nicht auf der Ebene der Schmähung, die er allein und direkt auf Thersites bezieht, der als gegenläufiger Einzelgänger unter ansonsten loyalen Soldatenkörpern dargestellt wird, sondern etabliert daneben die körperliche Züchtigung. Eine Nähe zwischen verbalem und physischem Faustschlag wird angenommen, die Grenzen dazwischen wirken beinahe flüssig. Das Eskalationspotential der Schimpfrede zeigt sich hier, wie die physische Note von Beschimpfung, auch wenn sie als zukünftige Drohung formuliert wird. Durch die vorwurfsvolle Rede des Thersites kommt Bewegung in die träge sitzende Menschenmasse, ebenso wird durch eine grobe, schimpfende Rede diese Bewegung aufgehalten.

Wir haben es mit einem Schlagabtausch vor dem Schlagabtausch zu tun, zunächst werden verbal Positionen bezogen, danach mit den Fäusten. Während sich auf sprachlicher Ebene zwischen den Kontrahenten keine außergewöhnliche Differenz wahrnehmen lässt, wird die schimpfende Rede und Gegenrede mit einseitiger körperlicher Gewalt beendet. Um das zu erlauben ist die körperliche Erniedrigung durch die sprachliche Charakterisierung und Beschimpfung der Hässlichkeit des Thersites sicher entscheidend. Seine Figur ist als beschimpfte Figur verallgemeinert.

Zu diesem Zweck kann auch das bei Homer häufige Epitheton angewandt werden. Es ist eine für das Thema wichtige Art zu diffamieren, handelt es sich um eine adjektivische Namenserverweiterung. Zumeist wird dieses bei Homer aber lobend oder erhebend gebraucht, wie im Fall Achilles, der das Epitheton „schnellfüßig“ trägt, oder Hektors, der als „helmfunkelnd“ qualifiziert wird. Als beleidigendes Epitheton kann das von Achill verwendete „hundsäugig“²⁴, das Agamemnon beigegeben wird, angeführt werden, gleichwohl es den Atriden nicht über den gesamten Text der Ilias begleitet.

Die Kraft der adjektivischen Erweiterung besteht in ihrer Allumfasstheit. Das beigelegte Wort wird zur allgemeinen Beschreibung der Figur, im Grunde wird sie adjektivisch reduziert, was sowohl zu positiv als auch negativ konnotierten Figuren auf einfachstem Wege führt. Eine solche „Schnellcharakterisierung“ mag für die dramatische Text- und Figurengestaltung bedeutsam sein, wie anhand anderer Autoren zu zeigen sein wird. In der hier angeführten Übersetzung von Schadewaldt wird ein anderes Wort adjektivisch gebraucht und zum Epitheton:

²⁴ κυνωπιος auf Griechisch, also als Adjektiv mit „hundsäugig“ zu übersetzen, wird oft auf Deutsch als „mit den Augen eines Hundes“ wiedergegeben (s.u.).

„Der Peleus-Sohn aber sprach von neuem mit harten Worten
den Atriden an und ließ noch nicht ab von seinem Zorn:
<Weinbeschwerter! mit den Augen eines Hundes und dem Herzen eines Hirsches!
Weder zum Kampf dich zu rüsten zugleich mit dem Volk
noch auf eine Lauer zu gehen mit den Besten der Achaier
hast du jemals gewagt im Mut. Das scheint dir der Tod zu sein!
Ist doch viel einträglicher, im breiten Heer der Achaier
Gaben dem abzunehmen, wer immer dir entgegenredet,
Volksgut verzehrender König! da du über Nichtige gebietest.
Denn sonst hättest du, Atreus-Sohn! jetzt zum letzten Mal beleidigt!“²⁵

Der Heerführer wird bitter beleidigt und übel beschimpft, als Trunkenbold (auch das Wort „Weinbeschwerter“ kann als Epitheton angesehen werden) charakterisiert, der sich schamlos (hundsäugig) und feige (hirschherzig) verhält. Nach einem solchen Angriff sind die Positionen klar bezogen, wie auch in der Ilias selbst, in der Achill nicht mehr kämpfen und Agamemnon die Griechen ohne Achills Unterstützung nicht zum Sieg führen wird. Der Ausbruch ist notwendig, um die Fronten zwischen den beiden großen, kriegerischen Männern endgültig zu verhärten.

Wie angesprochen werden blutige Szenen in Dialogen vor Kampfszenen verbal vorweggenommen. Eine für den Gesamt Ablauf der Ilias entscheidende Szene zwischen Hektor und Achill am Ende des Epos kann beispielhaft vorgestellt werden:

„Da sagte als erster zu ihm der große helmfunkelnde Hektor:
<Nicht mehr, Sohn des Peleus! will ich fliehen vor dir, so wie ich vorher dreimal um die große Stadt des Priamos lief und wagte niemals zu warten, bis du herankamst. Jetzt aber treibt mich der Mut, dir entgegen zu stehen: mag ich nun erschlagen oder erschlagen werden! (...) Nicht will ich dich schrecklich schänden, wenn mir denn Zeus gibt, dass ich überdaure, und ich dir das Leben nehme, sondern habe ich dir die berühmten Waffen geraubt, Achilleus, gebe ich den Leichnam den Achaiern zurück; und du tu auch so!>
Da sah ihn von unten herauf an und sprach zu ihm der fußschnelle Achilleus:
<Hektor! rede mir, Verruchter! nicht von Übereinkunft!
Wie zwischen Löwen und Männern kein verlässlicher Eidschwur sein kann, und auch nicht Wölfe und Lämmer einträchtigen Mutes sind, sondern fort und fort einander Böses sinnen, so kann es für mich und dich keine Freundschaft geben und können keine Schwüre uns sein, ehe nicht einer von uns, gefallen, mit Blut sättigt Ares, den stierschildtragenden Kämpfer (...)>“²⁶

Während Hektor um eine ehrenvolle Behandlung nach dem Kampf bittet, zeigt ihm Achill durch seine Beschimpfung, dass er ihn als Hundefutter achtet, eine schlimme Beleidigung in einer Kultur, die an eine Art körperlichen Fortlebens im Hades glaubte. Achill ist in dieser Stelle aggressiv, Hektor verhält sich fast unterwürfig, demütig. Weiter unten wird eine Stelle

²⁵ Homer, Ilias. Schadewaldt, 1975. S. 13. (I. Gesang, Vers 223 – 232).

²⁶ Homer. Ilias. Wolfgang Schadewaldts neue Übertragung. Frankfurt a. M.: Insel, 1975. S. 372. (22. Gesang, Vers 249 – 267).

Hektor als Aggressor zeigen. Hier aber werfen die Helden ihre Lanzen, treffen nicht, Hektor zückt sein Schwert, stürmt auf Achill zu und wird tödlich verwundet. Achill nennt ihn „Kindischer“, weil sich Hektor einst für stark hielt und wiederholt das hündische Ende, das er für ihn vorgesehen hat, Hektor bittet verzweifelt um seine Ehre, bietet kostbare Metalle an, doch Achill bleibt hart:

„Da sah ihn von unten herauf an und sprach zu ihm der fußschnelle Achilleus:
<Nicht bei den Knien, Hund! bitte mich kniefällig, noch bei den Eltern!
Könnte mich doch Ungestüm und Mut mich selber treiben,
roh heruntergeschnitten dein Fleisch zu essen, für das, was du mir getan hast!
So ist keiner, der dir die Hunde vom Haupt fernhält! (...)
Und hieße dich selber ganz mit Gold aufwiegen
der Dardanide Priamos: auch so nicht sollte dich die hehre Mutter
auf der Bahre gebettet beklagen, den sie selbst geboren,
sondern Hunde und Vögel werden dich ganz in Stücke reißen!>“²⁷

Der Kampf wird durch Achill schimpfend und beleidigend begonnen, dazu derselbe unaufgelöst, also immer noch in schimpfender, aggressiver Spannung, beendet. Selbst der kommende Tod Hektors kann Achill nicht besänftigen, sein Feind ist für den Griechen ein Hund, kein Mensch mehr, so ist er zu behandeln. Wenn wir in dieser Stelle, schon gegen Ende der Ilias, einen flehenden Hektor kennen lernen, kann einige Gesänge davor, am Ende des 13. Gesangs, mitten im Kampf um die Schiffe der Helenen, ein davon verschiedener trojanischer Held gezeigt werden. Hier treffen Aias und Hektor aufeinander:

„Und Aias forderte ihn als erster heraus, groß ausschreitend:
<Heillos! komm heran! was suchst du umsonst in Furcht zu setzen
die Argeier? Nicht sind wir im Kampf dir zu unerfahren,
sondern durch des Zeus Geißel, die schlimme, werden wir Achaier bezwungen.
Da hofft dir wohl gar der Mut, die Schiffe zu zerstören!
Doch sogleich sind Hände auch uns, um uns zu wehren.
Ja, da möchte weit eher eure gutbewohnte Stadt
unter unseren Händen genommen und vernichtet werden!
Aber dir selber, sage ich, steht nah bevor, dass du fliehend
wirst beten zu Zeus, dem Vater, und den anderen Unsterblichen,
dass dir schneller als Falken sein mögen die schönhaarigen Pferde,
die zur Stadt dich tragen, hinstäubend durch die Ebene!>
(...) Der aber antwortete, der strahlende Hektor:
<Aias, nichtiger Schwätzer! Du stiermäßiger Prahler! wie sprichst du!
(...) Allen insgesamt, und du wirst unter ihnen getötet werden, wenn du es wagst,
meinem großen Speer zu stehen, der dir die Haut, die lilienzarte,
zerfleischt. Dann wirst du der Troer Hunde und Vögel sättigen
mit Fett und Fleischstücken, gefallen bei den Schiffen der Achaier!>“²⁸

Während Aias das Duell beginnt, indem er sich selbst stark redet, trotz der prekären Situation, in der sich die Griechen zu diesem Zeitpunkt der Schlacht befinden, um gegen Ende seiner

²⁷ Ebd. S. 374 – 375. (22. Gesang, Vers 330 – 361).

²⁸ Ebd. S. 228 – 229. (13. Gesang, Vers 809 – 832).

Rede den großen Hektor zu beleidigen, reagiert der trojanische Held mit schimpfenden Worten, nennt Aias einen Schwätzer und Prahler, spricht seiner Haut Männlichkeit ab und beschimpft selbst den toten Körper des Griechen, da er ihn nur der trojanischen Hunde Wert schätzt. Das Moment der zuvor zitierten Stelle ist eine Umkehrung dieser hier, denn gegen Achill wünscht sich Hektor den nicht schimpflichen Umgang mit einem toten Körper. Nachdem beide Führer der Heere gesprochen und sich gegenseitig angeheizt haben, können sie zum Kampf voranschreiten.

Für eine theatrale Interpretation des Schimpfens in Epen liefert die Forschungsperspektive der oralen Poesie spannende Aspekte. Walter Ong erkennt, dass „in all den wunderbaren Welten, die die Schrift uns öffnet, (...) das gesprochene Wort weiter(lebt). (...) Einen Text zu „lesen“ bedeutet, ihn in Laute verwandeln, real oder in der Vorstellung (...).“²⁹ Den antiken Ependichtungen, die wir als Texte vorliegen haben, wird seit Milman Parry Anfang des 20. Jahrhunderts eine orale Natur zugesprochen, sie wurden von Sängern vor Zuhörern vorgetragen.³⁰ Die Ideen Parrys waren einer Ökonomie des Vortrags geschuldet, die es dem Sänger erlaubte, den enormen Textkorpus zu behalten bzw. zu behandeln, und veränderten den Blick auf die Figur Homers.³¹ Darüberhinaus gibt aber der Vortrag dem Text einen Aufführungscharakter, der Sänger verhält sich gegenüber den Zuschauern und umgekehrt. Die Performativität, die Interaktion zwischen den Erzeugern und den Adressaten eines Diskurses, ist ein zentrales Thema in der jüngeren homerischen Forschung.³² Den Performance-Charakter der Poesie Homers untersucht Gregory Nagy in seinem Buch „Poetry as Performance“.³³ Die orale Herkunft ist für die Behandlung der Epen entscheidend und weist darauf hin, dass die hier ausgewählten Stellen nicht nur einen szenischen, dialogischen Charakter haben, sondern vorgetragen, vor Zusehern aufgeführt wurden. Emotionsgeladene

²⁹ Ong, Walter. J. Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987. S. 15.

³⁰ Vgl. dazu Parry, Adam (Hrg.). The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Lord, Albert B. The Singer of Tales. Second Edition. Stephen Mitchell & Gregory Nagy, editors. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

³¹ so auch eine etymologische Einsicht Ongs: „Die Bedeutung des griechischen Terminus rhapsodein, „ein Lied zusammennähen“ (rhaptēin, nähen) wurde zum Hinweis: Homer fügte vorgefertigte Teile zusammen. Anstelle eines Schöpfers hatte man einen Fließbandarbeiter.“ Ong. S. 29.

³² Vgl. Bakker, Egbert. Ahuvia Kahane. (Hrg.) Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text. Cambridge: Harvard University Press, 1997. S. 3.

³³ Vgl. Nagy, Gregory. Poetry as performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Stellen, wie die in diesem Kapitel vorgestellten Schimpfszenen, bieten für den Vortragenden selbst die Möglichkeit, eine Spannung in seinen Vortrag zu legen. Sie erlauben, die Stimme zu heben, im Fall der dialogischen Szene im Gilgameschepos auch für einen szenischen Vortrag, eben weitaus mehr als nur vorzutragen, nämlich darzustellen. Wir besitzen natürlich keine Quellen zur Aufführungspraxis oraler Poesie, nichtsdestotrotz lassen Szenen wie die beschriebenen, und auch die jeweilige Positionierung im Text (Gilgamesch in der Mitte, bei Homer sehr zu Beginn) den Schluss zu, dass sie dem Vortragenden besondere Möglichkeiten der Darstellung boten.

Ong weist auf eine Vielzahl an Merkmalen oraler Praxis hin, sie ist u. a. eher additiv als subordinierend (bspw. Aneinanderreihungen mit „und“), eher aggregativ als analytisch (Epitheta als Bündel von Einheiten, was in hoher Literalität auch als sperrig und redundant wahrgenommen wird), sie ist redundant (ständige Wiederholung des Gesagten), insofern auch konservativ und hat für Ong eine Nähe zum menschlichen Leben.³⁴ Daraus ergibt sich für ihn der kämpferische Ton, den er Oralität attestiert, denn Ong sieht in der Schrift eine Möglichkeit zur Abstraktion und damit eine Loslösung des Menschen vom Überlebenskampf des Alltags. Hingegen ist Oralität durch ihre Verortung in der Lebenswelt in „einen Kontext des Kampfes“³⁵ gebettet. Denn „man prahlt mit der eigenen Tapferkeit, man überhäuft den Gegner mit Schmähreden, wie es in Erzählungen oft geschieht, wenn man sich zur Fehde trifft.“³⁶ Für Ong sind beschimpfende Passagen in oralen Ependichtungen der Lebensnähe der Sprache geschuldet. Der Ansatz einer performativen Erklärung der Existenz dieser Stellen, denn Schimpfstellen machen einen sehr geringen Teil der Ilias aus, würde eher dramaturgische Überlegungen des Sängers betonen.

2.2. Aristophanes Schimpfen

Früh versteht es der Dramatiker Aristophanes die Kraft des Schimpfens, dessen Rhetorik und Kunstfertigkeit zu sehen und in Stücken umzusetzen. Sein Vorgehen, sein Verwenden dieser Sprache ist von dem der homerischen Epen zu unterscheiden, nicht zuletzt rein formal, da er sich der dramatischen Form bedient. In dieser Arbeit ist er nun das erste und früheste Beispiel für Schimpfen am Theater bzw. im dramatischen Text.

³⁴ Vgl. Ong. S. 42 ff.

³⁵ Ebd. S. 48.

³⁶ Ebd.

Schimpfen und die schimpfende Rede haben im Theater eine lange Tradition. Der Komödiendichter Aristophanes, bediente sich dieser, wie hier an dem Stück „Lysistrate“ gezeigt werden soll, mit großer Gewandtheit. Ihm selbst wird als „Vorbild“ der literarischen Schimpfkunst der Jambendichter Archilochos von Paros, der im 7ten Jahrhundert vor Christus lebte, vorangestellt.³⁷ Von diesem selbst sind nur rund 500 Verse und kein vollständiges Gedicht überliefert, er hatte aber große Wirkung auf die Antike, da er als Erfinder des spottenden Jambus gilt. Die Zeugnisse über ihn zeichnen ein drastisches Bild, so meint Dion Chrysostomos, ein griechischer Redner, Schriftsteller und Philosoph des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, es hätte in der Menschheitsgeschichte nur zwei Dichter gegeben, Homer und Archilochos. Während Homer die ganze Welt lobte und pries, hätte Archilochos „den Tadel gepflegt, weil er wohl der Meinung war, die Menschen hätten ihn nötig, aber vor allem den Tadel gegen sich selbst.“³⁸ Ziel seiner Gedichte wäre der Angriff gegen die Verkehrtheiten der Menschen gewesen. Die Anthologia Graeca sammelt drei Grabepigramme zur gefürchteten Angriffslust des Dichters, dessen scharfe Zunge in zumindest einem prominenten Fall selbst für Zuwachs im Hades gesorgt haben soll.

„Kerberos, der du die Toten mit furchtbarem Bellen begrüßest,
nun ist an dir diese Furcht vor einem Toten voll Graus.
Denn Archilochos starb! Gib acht! Aus dem galligen Munde
Spritzt er voll giftiger Lust bissige Jamben hervor.
Was seine Stimme vermag, das sahest du, als des Lykambes
Töchter ein einziger Kahn beide zugleich dir gebracht.“³⁹

Aus dem wenigen direkt Überlieferten seien hier zwei kurze Stücke ausgewählt, die seine spottende Themenvielfalt ein wenig darzustellen verstehen.

„Es schwoll ihm an sein Ding ...,
wie das eines gut genährten Eselhengstes aus Priene.“⁴⁰

und

„Ich mag nicht den großen Feldherrn, wenn er gestelzt daher kommt,
und mit seiner Lockenpracht angibt und glatt rasiert ist.
Für mich mag er kleingewachsen sein und krumme Beine haben,
wenn er sicher auf den Füßen steht und ein Herz voller Mut hat.“⁴¹

³⁷ Vgl. Holzberg, Niklas. Aristophanes. München: Beck, 2010. S. 19.

³⁸ Archilochos. Gedichte. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2003. S. 304.

³⁹ Anthologia Graeca. Buch VII – VIII. Griechisch – Deutsch ed. Hermann Beckby. München: Ernst Heimeran Verlag, 1957. S. 53. (VII. 69). Verfasst wurde das Epigramm im Original von Julianos, Präfekt von Ägypten.

⁴⁰ Ebd. S. 45.

⁴¹ Ebd. S. 101.

Während für Homer nur der Einzelgänger Thersites hässlich sein kann, die Schönheit der Führungspersönlichkeiten sowohl in Geist als auch Körper makellos, „äußere und innere Vorzüge noch ungetrennt“⁴² sind, setzt sich Archilochos aufbegehrend gegen diese Normierung und spottet der unmännlichen Art mancher eingebildeter Heerführer. Archilochos Schimpfen kann durch die zwei kurzen Beispiele als scharfer Humor qualifiziert werden, der sich auch nicht scheut, hierarchische Differenzen zu überwinden.

Bei Aristophanes ist es ebenso die Form des Spotts⁴³, die ein von ihm häufig und gerne verwendetes Stilmittel darstellt. Figuren werden verspottet, indem ihnen Namen von existierenden Personen (zumindest andeutungsweise wie Philokleon⁴⁴, einer Figur aus „den Wespen“) gegeben werden. Sie haben nicht zum Ziel, die realen Personen direkt zu verhöhnen, viel mehr handelt es sich um die Verspottung „von Typen, die deren Namen tragen.“⁴⁵ Über eine fiktional geschaffene Type kann gelacht werden, ohne der real existierenden zu nahe zu treten. Gearbeitet wird mit starken Überzeichnungen, die Realitäten verzerren und also verfremden, gleichwohl eine bestimmte Typik von Menschen im Zentrum der Verspottung steht. Brutale sprachliche Verunglimpfungen von Bühnenfiguren waren also für die Athener nichts Ungewohntes. Gleichzeitig wird die häufige Verwendung beschimpfender Sprache in einen sozio-kulturellen Zusammenhang gebracht:

„Die Zeitgenossen waren weder Christen noch in ihrer Ethik von der Charta der Vereinten Nationen bestimmt und Verfassungen wie dem Grundgesetz beeinflusst. Sie lebten in einer Welt, die es zuließ, dass in die Sklaverei geratene Menschen wie Tiere behandelt, Verbrecher auf das grausamste gefoltert und hingerichtet und alle der Kategorie „weiblich“ zugeordneten Mitglieder der Gesellschaft sich denen, die diese zu Männern erklärte, zu unterwerfen hatten. Zu der mangelnden Bereitschaft, derartige Zustände in Frage zu stellen (...) passt aber sehr gut das Vergnügen an Beschimpfung und Verhöhnung des irgendwie als negativ eingeschätzten Mitmenschen durch jemanden, der ihm irgendwie überlegen zu sein scheint.“⁴⁶

Während durchaus vorstellbar ist, dass das Fehlen gewisser Institutionen und kultureller Entwicklungen Einfluss auf die Akzeptanz von Sprachregistern haben kann, wird mit einer solchen Einordnung das Besondere, aber nicht das Allgemeine von Sprachverwendung eingegrenzt. Nach diesem Zitat wäre davon auszugehen, heutige Sprache müsste von Beschimpfungen frei sein, da sie als ein Residuum einer weniger entwickelten Gesellschaftsordnung interpretiert werden. Dennoch kann das Motto der Zeit als „je derber,

⁴² Vogt, Ernst. Griechische Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Band 2. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981. S. 25.

⁴³ Auch Hohn, bzw. mit der oben genannten Schmährede in Verbindung. Die Herkunft oder eine detaillierte Beschreibung ist aber unklar. Vgl. Kluge. 2011. S. 871.

⁴⁴ Also „Freund des Kleon,“ Anspielung auf den athenischen Politiker.

⁴⁵ Ebd. S. 9.

⁴⁶ Ebd. S. 59.

desto besser und desto komischer“⁴⁷ zusammengefasst werden. Wieso das „moderne“ Theater, stimmt eine solche Einschätzung, nicht auf derbe Sprache verzichtet, wiewohl alle schützenden, affektkontrollierenden, kulturellen Entwicklungen zu Verfügung stehen, kann gefragt werden. „Wem die Verunglimpfung nicht grob genug sein kann, der lacht gerade darüber, wenn die Diskrepanz zwischen Realität und Fiktion möglichst groß ist.“⁴⁸ Hier wird nahe gelegt, dass es gerade die Differenz zwischen dem, das ist, und dem das sein könnte, dabei hilft, Beschimpfungen in einen „erträglichen“ Zusammenhang zu bringen. Ebenso entdeckt sich in diesem Gegensatz das Moment der Ambivalenz, auf das später eingegangen wird. Als These formuliert könnte man sagen, dass der Grad der Fiktionalität für die mögliche schimpfende Sprachebene, die verwendet wird, ausschlaggebend ist, ohne hier konkret alle möglichen Ebenen differenzieren zu können.

In Anschluss an Bachtins Karnevalsthese, die im Karneval die Umkehrung sozialer Hierarchien erkennt (vgl. unten im Kapitel zur Renaissance), werden Obszönitäten in Verspottungen als Ort verstanden, an dem der Gegner am wehrlosesten ist. Wird die Herabsetzung als kollektive Erfahrung gemacht, wird sie zur Stärkung der Gemeinschaft.⁴⁹ Sie führt also, wie im Karneval, zu einer „temporäre(n) Entlastung von Druck der Autorität für die Zuschauer (...), die in der Normalität des Alltags (...) die Verspotteten aber wieder wählen.“⁵⁰ Isolde Stark bezweifelt die Karnevalsthese, da sie im Griechenland dieser Zeit den Wandel von einer aristokratisch-hierarchischen hin zu einer nach Gutsbesitz timokratisch organisierten Gesellschaft erkennt. Sie versteht die griechische Gesellschaft der Antike als eine shame culture, die diese Scham durch aischrologisches⁵¹ Verhalten (kurzweilig)

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Stark, Isolde. Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie. München: Beck, 2004. S. 13; nach Rösler, W. Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland. In: Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen. Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum I. Hrsg von S. Döpp. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993. S. 75 – 97 (hier S. 79.).

⁵⁰ Ebd. S. 12-13; nach Rösler, W. Michail Bachtin und die Karnevalstruktur im antiken Griechenland. In: QUCC n. s. 23, 1986. S. 25 – 44.

⁵¹ Aischrologie ist übersetzt die „schmutzige Rede,“ oder „das Aussprechen des Hässlichen“ die auch als allgemeiner Ausdruck für Schimpfwortkunde missverstanden wird, aber eigentlich die schmähende Rede gesellschaftlich niederer Personen gegenüber ihren Herren, und also eine Weltverkehrung im Sinne Bachtins beschreibt. Vgl.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aischrologie> Zugriff: 23.01.2013.

„Die wenigen Erwähnungen, die dieser Begriff in Lexika und Literaturgeschichten findet, nennen ihn in Zusammenhang mit dem Spott der frühgriechischen Jambiker, den Zoten im Rahmen der Fruchtbarkeitskulte, bestimmte Formen der Rüge in der Alten Komödie und dem Aussprechen sexueller und skatologischer Sachverhalte in der römischen Invektive.“

überwinden konnte.⁵² Die Ehre, die Wahrung des gesellschaftlichen Gesichts (das „face“, spricht man mit Goffman, wie in Kapitel 3.4. ausgeführt wird) ist somit der wichtigste Bestandteil des sozialen Prestiges. Sie kommt zu dem Schluss, dass

„Scham und Ehre (...) die mentalen Grundvoraussetzungen für das Lachen sowohl in der sozialen als auch in der politischen Typenkomödie (waren). Normbestätigung durch Normenkontrolle, d. h. durch Strafe für soziale bzw. politische Devianz, durch ausgrenzendes Lachen von Sonderlingen und Außenseitern der Bürgerschaft und durch Spott über freie und unfreie Nichtbürger charakterisieren die griechische Komödie über Jahrhunderte und zeugen, was die Griechen amüsierte.“⁵³

Sei es nun auf Scham und Ehre, oder auf hierarchische Gesellschaftskonzeptionen zurückgeführt, die Überwindung, die Umwandlung sozialer Verhältnisse ist in beiden Positionen von Bedeutung für die Interpretation der Stücke von Aristophanes. An Beispielen aus „Lysistrate“ soll nun das kunstvolle und kraftvolle Schimpfen des antiken Autors verdeutlicht werden:

„Erster Halbchor
<Wer lange lebt, den wundert Unvorhergesehenes nicht.
Doch, Strydomores, ich gestehs, ich glaubte nie,
dass diese gottverfluchten Schlampen da,
die unsereins auch noch erhalten muss,
die Plage, die wir auch noch fütterten,
sich an Athens Heiligtum vergehen,
dass sie die Stadtburg nehmen, die Akropolis,
und schlagen unser eigens Tor uns zu
und schieben Riegel vor!
Wir müssen hin, zur Burg, und keine Zeit verlier'n,
und schichten Äste, Zweige, Scheiter auf,
dann sind die Frevlerinnen allesamt schlecht dran:
dann räuchern wir sie aus: Dann zünden wir das Tor an,
dass dieses Hexenpack nie mehr was anstell'n kann.>“⁵⁴

Gleich im ersten Vers wird auf den zuvor genannten Hinweis nach der Fiktionalität aufmerksam gemacht. Und schon beginnt der Chor der alten Männer anfangs der zweiten Szene von Aristophanes Stück mit sprachlich heftigeren Mitteln vorzugehen. Auffallen mag, dass es sich hierbei nicht um eine ausbrechende Tirade handelt, die chorische Rede ist nicht gespickt mit Beschimpfungen oder Beleidigungen, sondern orientiert sich geradezu an einem Rahmen, der aus Schimpfen gebildet wird, um in dessen Innerem auf den dramatischen Konflikt zwischen den zwei Gruppen hinzuweisen und den eigenen szenischen Ausweg für

Siems, Karsten. Aichrologia. Das sexuell-hässliche im antiken Epigramm. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen. Göttingen, 1974. S.4.

⁵² Ebd. Vgl. S. 15 – 16.

⁵³ Ebd. S. 325.

⁵⁴ Aristophanes. Lysistrate. Die Komödie des Aristophanes. Neu übersetzt von Erich Fried. Berlin: Wagenbach, 1985. S. 41 – 42.

das Dilemma vorzustellen. Dennoch wird diese Textpassage sowohl durch Beschimpfung eingeleitet, wodurch zunächst generell eine in Wut bebende Stimmung erzeugt wird, als auch durch eine solche beendet. Die Beschimpfung hält sich in einem bestimmten Register, das als „blasphemisches Schimpfen“ kurzgefasst werden könnte (vgl. im Kapitel 3.1. die Einteilung möglicher Schimpfformen), da sich von „gottverfluchten Schlampen“ bis „Hexenpack“ dieser Strang durch die Sprache zieht. Die Beschimpfungen zeigen sich demnach alles andere als willkürlich, viel mehr mit dramaturgischer Bedachtheit gewählt. Die Taten der Frauen werden einer höheren Autorität unterstellt, der göttlichen, wodurch alle ihre möglichen Taten einer schärferen Kritik unterzogen werden können.

Kurz darauf entwickelt sich der erste schimpfende Dialog zwischen dem Chorführer und der Chorführerin, die zu verhindern versucht, dass die alten Männer eine Möglichkeit bekommen, ihre Tat zu vollbringen. Es handelt sich hierbei um den epirrhematischen Agon des Stücks, einer Szene, wie sie als klassische Form der Komödie angedacht werden kann (wiewohl sich Aristophanes in keinem seiner überlieferten Stücke kreuztreu an eine Ordnung hält). Das Wort Agon zeigt den Charakter des Streitgesprächs an.

Chorführer	Komm her, Pheidrias, rupfen wir doch diese alten Hennen! Ein Stock auf ihrem Buckel, und dann werden sie uns kennen!
Chorführerin	Stellt eure Krüge hin, und haltet eure Arme frei! Und wenn uns einer anrührt, mit dem ists dann vorbei!
Chorführer	Beim Zeus, du brauchst zwei Schläge nur, dass dir die Ohren brummen. Auf's Maul und auf die Backen – du würdest schnell verstummen!
Chorführerin	Versuch es doch und schlag mich: Schau, da sind sie, meine Backen! Dann aber wüßt kein Luder mehr, wo könnt sie dich noch packen.
Chorführer	Schweig! Denn ich rupf dich jung und glatt, du zottige alte Schlampe (...)
Chorführerin	Ich reiß dir mit den Zähnen Darm und Lunge aus dem Leib!
Chorführer	Recht hat der Dichter, wenn er sagt: „So schamlos wie ein Weib!“
Chorführerin	Jetzt, Frauen, ist es Zeit! Jetzt nehmt die Wasserkrüge! – Vorwärts!
Chorführer	O gottverhaßtes Weiberpack, was wollt ich mit dem Wasser?
Chorführerin	Du Alter, schon mit einem Fuß im Grab, was willst du mit dem Feuer? (...)
Chorführer	Ich weiß nicht, worauf wart ich noch? Gleich werde ich dich braten!
Chorführerin	Komm, Kleiner! Wenn du Seife hast, will ich dich jetzt schön baden!
Chorführer	Mich baden, altes Luder, du!
Chorführerin	Dein Hochzeitsbad, du Fladen! Denn es ist hohe Zeit für dich: Bald fressen dich die Maden! (...)
Chorführer	Ich stopf dir noch dein Maul!
Chorführerin	Ists wahr? Dann hau ich dich in Fetzen! Auf deinen Sitz im Stadtrat kannst du dann dich nie mehr setzen.
Chorführer	Holt Fackeln! Steckt ihr Haar in Brand!
Chorführerin	Ergieß dich, großer Strom, ins Männerland!
Chorführer	O weh uns Armen!
Chorführerin	War es auch schön warm?
Chorführer	Warm? Halt, was fällt euch ein?!
Chorführerin	Dich zu begießen, dass du wieder grünst.
Chorführer	Ich schrumpf nur ein und bin verdorrt und zittre ...

Chorführerin Du hast ja Feuer, da, geh', verheiz dich selber!⁵⁵

Dieser Dialog ist ein gutes Beispiel für die rhetorische Schimpfrede. Deutlich wird, dass es sich um eine kunstvolle Übersetzung handelt, die rhythmische Abfolge der Sätze und die häufigen Endreime zeigen das Ziel Erich Frieds. Allerdings wird vom Übersetzer nicht willkürlich mit zotigen Worten hantiert ohne Entsprechungen im griechischen Original. Auf beiden der hier vertretenen Seiten wird nicht mit Beleidigungen gespart. Auf beiden Seiten ist hier insofern von Bedeutung, als es sich bei den zwei Darstellern nicht um Figuren im „herkömmlichen“ Sinn handelt, sondern jeweils um die Chorführer, der Frauen und der Männer. Sie stehen also in ihrem Sprechen nicht für sich bzw. für eine konkrete Figur, sondern für eine allgemeine, hier für die allgemeine Auseinandersetzung zwischen Männern und Frauen. Das erklärt die Reichhaltigkeit und Unterschwelligkeit an sexuell mitgedachten Beleidigungen, mit deren Hilfe die Chorführerin die empfindlichsten Bereiche ihres Gegners zu treffen sucht. Ebenso ist sich der Chorführer nicht zu schade direkt und bereits im ersten Satz auf das Alter der Chorführerin hinzuweisen, und mit dieser Beleidigung gleichzeitig einen Angriff gegen die Sexualität der beteiligten Frauen zu setzen. Zu einer Eskalation kommt es innerhalb dieser Dialogstelle deshalb nicht, weil sich beide Streitpartner schon zu Beginn der Auseinandersetzung mit wüstesten Todesdrohungen beschimpfen, eine Steigerung nicht möglich ist. Dennoch ist auf die Kunstfertigkeit hinzuweisen, mit der Aristophanes die einzelnen Tropen der Beschimpfung variiert, beiden Figuren ein großes kreatives Arsenal an Wendungen mitgibt, ohne, wie im ersten Beispiel, das allgemeine Thema der Beschimpfungen zu verlassen. Das kreative Spiel mit diesem, die sich verästelnden Entwicklungen der gegenseitigen Schmähung ist für eine Einschätzung literarischen Schimpfens als kunstvoll bedeutsam.

Ein längerer Dialog zwischen Ratsherr und Lysistrate, das die durch den Krieg verursachten Leiden verhandelt, sich gegen Ende auf Sexualität zuspitzt, wird von der Anführerin der Frauen äußerst kräftig beendet und soll hier die Titelträgerin des Stücks zu Wort kommen lassen:

„Ratsherr (selbstgefällig) Ja, ja: Solang ein Mann noch seinen Mann steht, gibt er den Fraun was vor ...
Lysistrate (wütend) Steht? Steht? Du leg dich, dreckiger alter Hund, du! Und gib nichts vor, nein, leg dich gleich ins Grab! Kauf dir ´nen Sarg. Ich schenk dir Grabbeigaben! Ich stopf dein Maul mit Münzen für den Fährmann, dass er dich sicher in die Hölle rudert ... Den Honigkuchen für den Höllenhund, damit er dich nicht beißt, den brauchst du gar nicht: Dem graut vor einem alten Aas wie dir!“⁵⁶

⁵⁵ Ebd. S. 44 – 45.

⁵⁶ Ebd. S. 52.

Lysistrate quittiert an dieser Stelle aggressiv wie an sonst keiner des Stücks, das anzügliche, selbstverliebte Gehabe eines Mannes. Interessant mag sein, dass Lysistrate, die mit doppeldeutigen Anspielungen nicht sparsam umgeht, auf eine solche brutal reagiert, also Gleiches mit Gleichem, oder mit mehr, vergilt. Lysistrates Schimpfrede baut sich an dem zweideutig gebrauchten Verb „stehen“ auf und wird von ihr in ihrer ersten schimpfenden Wendung ins Gegenteil gekehrt, wenn sie dem Ratsherrn zuwirft, er solle sich hinlegen, also genau das Gegenteil von „Stehen“ tun. Während der Ratsherr sowohl sich als auch sein Gemächt anthropomorphisiert („seinen Mann stehen“), verfährt Lysistrate wiederum mit dem Gegenteil, der Entmenschlichung, und macht den Ratsherrn zu einem Tier.

Allerdings entsteht der Ausbruch der Lysistrate, aus einem zwar eher aggressiven, aber nicht sonderlich beleidigenden Dialog zwischen ihr und dem Ratsherrn. Ihr Schimpfen hat beinahe ein Schweigen des Ratsherrn zur Folge, denn diesem wird keine passende Replik auf die Todeswünsche der Aufständischen von Aristophanes zugeteilt, sondern er zieht sich mit leichten anklagenden Worten, aber ohne seine Ehre zurückzuerhalten, in Bezug auf die genannte shame culture „schamhaft“ aus der Affäre. Überrascht von der situativen Kraft der Frau verschwindet er mit eingezogenem Schwanz. Sein Objekt des Stolzes, das immer mit Männlichkeit und Kraft assoziiert wird, ist hinfällig, legt sich hin durch das gefährlich-kräftige und mit mächtigen Ausdrücken gespickte Sprechen der Lysistrate.

Nach dem ersten Teil der Handlung, die in zwei Teilen gebaut ist, verliert die Sprache an Kraft, je näher die Lösung für die Komödie kommt, desto weniger lassen sich verbal brutale Stellen ausmachen. Aus dem zweiten Teil des Stücks wird keine Stelle zitiert, weil es keine gibt, die es lohnen würde. Die schimpfende Sprache ist eindeutig mit der Entwicklung der Handlung verknüpft. Figuren bedienen sich dieser, sei sie noch so lustig, in Extremsituationen des dramatischen Konflikts.

Lange Jahre galt das gängige Urteil, Aristophanes wäre obszön. Während in der Lysistrate die Verweigerung ehelicher Pflichten angesprochen wird, was selbst in den prüdesten bisher vom Menschen geschaffenen Gesellschaftsanordnungen diese Aburteilung nicht verdient, „sind (es) die Anspielungen auf sexuelle Tätigkeit (...), die ausdrückliche Benennung dieser Tätigkeit und (...) das Zur-Schau-Stellen des erigierten männlichen Gliedes, des `Phallos‘“.⁵⁷ Diese Interpretation von Obszönität liegt heutigem Theaterpublikum fern. Wesentlich ist, dass im antiken Griechenland zwischen Religiosität und Sexualität kein unüberwindbarer Graben bestand. Sexuelle Begriffe werden von Aristophanes immer im komödiantischen Zusammenhang als provokante Beschimpfungen verwendet. Man kann annehmen, dass über

⁵⁷ Ebd. S. 92.

historische Negativierung von Begriffen eine gewisse Altlast diesen nur schwer und über Zeit abgenommen werden kann.

In Aristophanes Komödien wird die Welt gerne verkehrt, so wird sie in Lysistrate „plötzlich“ von Frauen bestimmt. Aber

„in diese entrückte, komische Welt bricht dann unvermittelt wieder die Realität ein in Form von harten Beschuldigungen gegen Staatsmänner, die namentlich genannt werden, gegen Feldherren, die Schlachten verlieren und Gelder veruntreuen, gegen radikale Habenichtse, die die Stadt und das Leben der Bürger in ihrem Kriegswahn aufs Spiel setzen.“⁵⁸

Die Beschuldigungen nehmen gerne die Form von Beschimpfungen, Schimpfgesprächen, oder auch Tiraden an. Der Spott ist für die Komödie und das für sie notwendige Aufzeigen von Kontrasten wesentlich. Allerdings handelt es sich bei den griechischen Komödienaufführungen ähnlich wie bei den Tragödien um große Feste, also besondere Zeitpunkte, Momente, an denen ein höheres Maß an Freimütigkeit der Rede (Parrhesia⁵⁹) möglich war, wo mehr Spaß verstanden wurde. Insofern sind diese Beschimpfungen auch immer unter dem Mantel des Außergewöhnlichen zu betrachten.

2.3. Römisches Schimpfen

Auch im antiken Rom waren Beschimpfung, Verspottung der Gegner oder einfach zu verlachende Figuren häufig am Theater zu hören und zu sehen. Für das Theater ist es der bekannte Komödiendichter Plautus, der bewusst und gerne Beschimpfungen einsetzte, im Gegensatz zum zweiten berühmten Komödienschreiber Terenz, der darauf verzichtete. Die verballhornenden Szenen werden von Plautus vornehmlich ins alte Griechenland versetzt. Von der Forschung wird das nicht als Versuch verstanden, die Hochzeit der Komödie zu beschwören, sondern „um eigenes Lächerlichwerden zu vermeiden“⁶⁰ und alles zeigen zu können, das in römisch-moralischen Vorstellungen nicht möglich gewesen wäre. Die ekklektizistische Vorgehensweise Plautus nahm von den griechischen Vorbildern, was sich verwenden ließ, veränderte aber hinsichtlich seiner vorrangigen Intention, das Publikum zum

⁵⁸ Ebd, S. 101.

⁵⁹ Grob zu übersetzen als Redefreiheit.

⁶⁰ Stark, Isolde. 2006. S. 17.

Lachen zu bringen. Er erweitert „Monologe und Dialoge im Interesse des Ridiculum häufig“⁶¹ mit Hilfe von Wortwitzen, Klangspielen und groben Zoten.

Ausführlich und auf bedacht humoristische Art behandelt Gerhard Fink Schimpfen im alten Rom. Er stellt die Frage danach, ob Römer schimpfen konnten und bespricht Probleme der Übersetzung von Textstellen mit beschimpfendem Inhalt. Für ihn können sich die Römer eines „scharfen, ätzenden Witz(es) rühmen“, der sie „mit traumhafter Sicherheit die Schwachstellen“⁶² ihrer Gegner finden ließen. Aus Petrons Satyrice stammt folgende bissige Stelle:

„(...) denn als ein nicht unhübscher Junge unter den neuen Dienern eingetreten war, fiel Trimalchio über ihn her und begann ihn ausgiebig zu küssen. So begann Fortunata (...), auf Trimalchio zu schimpfen und ihn mit „Unflat“ und „Schandkerl“ zu titulieren, der seine Geilheit nicht beherrschen könne. Zum Ende setzte sie sogar hinzu: „Du Hund!“ Trimalchio (...) nahm die Schelte übel und schleuderte Fortunata einen Becher ins Gesicht. Sie brüllte, als hätte sie ein Auge verloren (...).“⁶³
(...)

Weiter in der Übersetzung Finks:

„Trimalchio dagegen rief: „Was denn? Die Schlampe hat doch nicht mich freigelassen: Ich habe dieses Miststück aus der Gosse geholt und sie zu einem Menschen unter Menschen gemacht. Sie aber bläht sich wie ein Frosch und spuckt sich nicht in die Bluse, ein Holzklotz, keine Frau. Doch wer im Bordell auf die Welt gekommen ist, der kann sich selbst im Traum keine Villa vorstellen! So wahr ich will, dass mein Schutzengel auf mich aufpasst, ich Sorge schon dafür, dass die gestiefelte Hexe da eine auf den Deckel kriegt (...) So wär's dir also recht, Miss Möchtegern? Ich rate dir: Denk nach, wie gut du's hast, du Nebelkrähe, und lass es nicht so weit kommen, dass ich dir die Zähne zeige, du Flittchen. Sonst lernst du mein Temperament kennen! (...) Und du flennst immer noch, du Heulboje?“⁶⁴

Fink entdeckt, dass es sich bei einem Schimpfwort um „eine stark verdichtete Aussage“ handelt, wodurch bei bedeutungsträchtigen Worten die Schwierigkeit einer „direkten Entsprechung“⁶⁵ in Übersetzungen virulent wird. Gleichzeitig erlaubt ein „dichter“ Begriff einen höheren Informationsgehalt und kann einer langen, ausgiebigen Beschreibung zuvorkommen, was für die Verwendung dieser Worte von Vorteil sein kann, Übersetzerinnen aber vor Probleme stellt. Wie im Zitat anklingt wird diese Problematik direkt in die Übersetzung eingeflochten, einen beschimpfenden Begriff wie „Miss Möchtegern“ gibt es weder im Deutschen und in dieser Form auch nicht vor 2000 Jahren in Rom. Gefragt werden könnte, ob bedeutungsträchtig nicht eher als „spezifisch“ zu denken ist. Denn über die

⁶¹ Plautus. Terenz. Die römische Komödie. In den Übersetzungen von Wilhelm Binder und J. J. C. Donner herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Walther Ludwig. München: dtv, 1990. S. 18-19.

⁶² Fink, Gerhard. Schimpf und Schande. Eine vergnügliche Schimpfwortkunde des Lateinischen. Zürich: Artemis, 1990. S. 8.

⁶³ Petron, Satyrice. Schelmenszenen. Lateinisch - Deutsch von K. Müller und W. Ehlers. München: Artemis, 1983. S. 150-151.

⁶⁴ Fink, 1990. S. 10.

⁶⁵ Fink, 1990. S. 12.

Jahrhunderte sich haltende Beschimpfungen wie Hund (auch in hundsäugig) deuten auf eine Gewichtigkeit der Beschimpfung hin, die aber nicht mit Vieldeutigkeit oder Besonderheit der Beschimpfung in einem sozio-kulturellen Zusammenhang Hand in Hand gehen muss.

Als kunstvoll kann die Kombination von Aktiv und Passiv in dieser Passage erwähnt werden. Während die ebenfalls spitze Anrede passiv wiedergegeben wird, darf sich kurz darauf Trimalchio gegen seine Fortunata aktiv entrüsten. Eingegriffen wird auf die Möglichkeit zu sprechen bzw. gesprochen zu werden. Der direkte Angriff ist ungemein stärker als die passive Rekapitulation von Gesagtem. Das Differenzpaar aktiv/passiv kann thematisch verknüpft werden, versammeln sich die Beschimpfungen um die Bereiche der Sexualität und der Entmenschlichung. Trimalchio macht sogar ein Spiel daraus Fortunata zu entmenschlichen, indem er sie als Miststück aus der Gosse beschreibt, ihre Menschwerdung zu seiner Aktivität macht, dieses hin und her mehrfach wiederholt, um sie schließlich als Heulboje dinghaft zurückzulassen.

Eine besonders witzige und kraftvolle Passage aus dem Stück Pseudolus von Plautus soll für die Sprachkraft und Technik des Autors, aber auch des allgemeinen Humors der Römer herangezogen werden:

„Calidorus	Pseudolus, stell dich dort drüben hin und schmähe ihn tüchtig.
Pseudolus	Gern.
Calidorus	Pack ihn voll mit Schmähungen!
Pseudolus	Mit Worten reiße ich dich entzwei! Unverschämter Kerl!
Ballio	So ist es.
Calidorus	Schurke!
Ballio	Richtig.
Pseudolus	Prügelbalg!
Ballio	Warum nicht?
Calidorus	Gräberdieb!
Ballio	Gewiss.
Pseudolus	Galgenstrick!
Ballio	Famos.
Calidorus	Hochverräter!
Ballio	Ja, das bin ich.
Pseudolus	Vatermörder!
Ballio	Fahr nur fort.
Calidorus	Tempelschänder!
Ballio	Ich bekenne es.
Pseudolus	Meineidschwörer!
Ballio	Altes Lied.
Calidorus	Du Gesetzesbrecher!
Ballio	Treffend.
Pseudolus	Pest der Jugend!
Ballio	Haargenau!
Calidorus	Dieb!
Ballio	Potz Blitz.
Pseudolus	Reißaus!
Ballio	Potz Wetter.
Calidorus	Bauernfänger!
Ballio	Wohlbemerkt.

Pseudolus	Du Betrüger!
Calidorus	Dreckskerl!
Pseudolus	Kuppler!
Calidorus	Mistfink!
Ballio	Gute Sänger sind's.
Calidorus	Hast geprügelt Vater und Mutter!
Ballio	Hab sie auch umgebracht, lieber als sie durchzufüttern: hab ich's etwa falsch gemacht?
Pseudolus	In ein Fass ohne Boden gießen wir die Worte – vertane Müh!“ ⁶⁶

Die Künstlichkeit der Sprache dieser Szene ist spürbar, ein Gespräch in dieser Fassung kaum vorstellbar. Plautus erzielt mittels Übertreibung den komödiantischen Effekt sein Publikum zum Lachen zu bringen. Er soll „viel Phantasie darauf verwendet haben, immer neue Kraftausdrücke zu erfinden,“⁶⁷ eine wesentliche Fähigkeit für kreatives Schimpfen (vgl. Sounding weiter unten). Häufung und geringfügige Veränderungen sind hier der Schlüssel zur künstlerischen Beweglichkeit dieser, aber auch vorheriger Passagen. Ein spannender Bereich kunstvollen Schimpfens ist demnach etwas, das als Wiederholung des Immergleichen immer anders zusammengefasst werden kann. Die rhythmische Bewegung des Schimpfens, die hier über kurze Hin und Her Bewegungen in der Dreierkonstellation geschaffen wird, ist für kunstvolles Schimpfen wichtig, wie an anderen Stellen ebenso zu sehen sein wird. Ein häufiges Merkmal römischen Schimpfens ist die Verwendung von Sachbeschimpfungen bzw. Abstrakta für die Beleidigung von Menschen. Einen Menschen Saustall zu nennen, war nicht ungewöhnlich. Im Deutschen der Gegenwart ist das ebenso nicht unüblich, wir können einen Menschen Koffer nennen oder Saftsack oder Dreckschleuder oder Matratze, Saustall als direkte Beschimpfung einer Person und nicht als Zustand eines Raumes käme einem Beschimpften aber merkwürdig unpassend vor. Finks Herausheben dieser Tatsache beruht weniger auf einem Vergleich als auf einer auch für Rom geltenden Beschreibung.⁶⁸ Die Verwendung von Worten aus allen möglichen Zusammenhängen als Schimpfworte deutet auf

⁶⁶ Plautus, Komödien. Band V. Poenulus – Pseudolus – Rudens. Lateinisch und deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Peter Rau. Darmstadt: WBG, 2008. S. 158-159.

Im 20. Jahrhundert findet sich eine ähnlich Stelle bei Edward Albee:

„Martha: Ach wo! Bleiben Sie hier und hören Sie sich Georges Lesart der Geschichte an. Langweilen Sie sich ruhig zu Tode!
George: Monstre!
Martha: Cochon!
George: Bete!
Martha: Canaille!
George: Putain!“

Albee, Edward. Wer hat Angst vor Virginia Woolf...? Ein Stück in drei Akten. Übersetzt von Pinkas Braun. Frankfurt a. M.: Fischer, 1963. S. 63 – 64.

⁶⁷ Fink. S. 18.

⁶⁸ Vgl. ebd. S. 36.

ein willkürliches Auswählen derselben hin. „Wer schimpft, der ist bestrebt, aus dem Vollen zu schöpfen, und wägt seine Worte nicht lange, sondern ist's zufrieden, wenn sie im Großen und Ganzen die rechte Kerbe treffen.“⁶⁹ Das bestätigt sich für ihn dadurch, dass in Streitsituationen nicht geordnet oder klassifiziert geschimpft wird, sondern sich Schimpfwörter aus allen möglichen Bereichen vermengen. Hier orientiert sich Fink an einem Schimpfen aus dem Affekt. Man kann allerdings einen Gegensatz zwischen aus dem Vollen schimpfen und konstruiertem Schimpfen bilden, wie man es literarischem Schimpfen unterstellen könnte. Zu fragen ist, ob man eine solche Differenz wahrnehmen kann bzw. welchen Wert sie einer Analyse begeben würde. Zu behaupten aber, eine literarische Schimpfstelle wäre unbedacht, ist kaum vorstellbar, wenn sich Dichter bei jeder Szene um die Wirkung der Worte fragen, werden sie bei einer Stelle, die besonders viel Wirkung zu geben im Stande ist, die Worte nicht willkürlich, sondern eben bedacht und damit konstruiert fallen lassen. Plautus und ebenso Aristophanes Umgang deutet genau in diese Richtung.

Auf dem (auch zu literarischen Ehren gelangten) römisch politischen Parkett haben sich derbe Reden erhalten. Vor allem die Tiraden Ciceros gegen seine politischen Feinde, Caesars Vater Piso und Mark Anton (den er unter anderem als Monstrum, Bestia beschimpft), geben Aufschluss über die Härte der Anklagen im politischen Bereich. Der Gedanke, dass sich in bestimmten Bereichen die Affektkontrolle, also das gesellschaftlich normierte einhalten affektueller Grenzen, kräftig eingenistet hat, wird an diesen historischen Stellen produktiv. Heutige politische Streit-Rede muss sich ständig vor Rechtsstreitigkeiten fürchten, weil die die Kraft der Worte (vgl. Judith Butler im Kapitel 3.3.) tiefer interpretiert wird, ihnen verletzendere Kraft zugesprochen wird. Die persönlichen Angriffe Ciceros auf andere, gegnerische Politiker wären in dieser Form heute wohl nicht mehr möglich. So schimpft er gegen Piso:

„Natürlich, dieses Mistvieh, dieses Aas sollte mir Rat und Schutz leihen, von diesem auf den Schindanger geworfenen Kadaver erwartete ich mir Hilfe (...)! Nein! Den Konsul suchte ich damals, einen Konsul, sage ich! Freilich nicht den, den ich in diesem kastrierten Schwein doch nicht hätte finden können.“⁷⁰

Für Ciceros rhetorisches Schimpfen ist die ausführliche Auflistung ein auffälliges Merkmal. Es handelt sich weit mehr um einen Wortteppich als ein rhetorisches Stilmittel wie die

⁶⁹ Ebd. S. 41.

⁷⁰ Cicero. Staatsreden. Zweiter Teil. Lateinisch und Deutsch von Helmut Kasten. Berlin: Akademie, 1969. S. 253. aus Cicero. In Pisonem 9, 19.

Klimax, viel mehr um ein Soundig (vgl. Kapitel 3.4.), ein rituelles Zerstören, es geht um die ausufernde, ja fast unendliche Fähigkeit weiter zu beschimpfen und erinnert in dieser Endgültigkeit an den Exkommunikationsschwur der Benediktiner, der im nächsten Kapitel vorgestellt wird.

Gegen Catilina hatte Cicero folgendes vorzubringen:

„Was kann man sich überhaupt für eine Schandtat oder Schurkerei vorstellen oder ausdenken, die er nicht begangen hätte?
Welcher Giftmischer, welcher Bandit, welcher Straßenräuber, welcher Killer, welcher Vatemörder, welcher Testamentsfälscher, welcher Fresser, welcher Wüstling, welcher Ehebrecher, welches verrufene Weibsstück, welcher Jugendverderber, welcher verkommene Kerl, welcher kaputte Typ lässt sich in ganz Italien finden, der nicht offen zugäbe, zu Catilinas engstem Freundeskreis gehört zu haben?
Welcher Mord ist in den letzten Jahren verübt worden, ohne dass er seine Hände im Spiel gehabt hätte?“⁷¹

Häufig waren in Rom spottende Beinamen über hässliche äußere Merkmale. Vergleichbar sind diese mit den homerischen Epitheta, unter dem die gesamte Person zusammengefasst wird. So heißt Crassus der Dicke, Plautus der Plattfuß, Naso mit der großen Nase und so weiter.⁷² In diesen schriftlichen Auszügen aus Ciceros Reden ist der orale Charakter, die Aufführung der Rede vor einem Zuschauerraum voller Senatoren, zu hören.

Das Wesen der Beschimpfung fasst Fink für sich zusammen:

„Im Grunde ist die Sache einfach: Da es zum Wesen der Beschimpfung gehört, von jemandem nicht nur zu sagen, was er ist, sondern ihm zusätzlich noch etliches anzuhängen, was er nicht ist, lassen sich Schimpfwörter weit über das hinaus verwenden, was sie eigentlich bezeichnen.“⁷³

Beispielhaft nennt er, was wenig überrascht, die weit über die biologische Gattungszugehörigkeit hinaus verwendbare Bezeichnung „Hund“. Gewalt und Grobheit, Sexualität und Humor. In der Antike fand sich eine Bandbreite an Bereichen, deren literarische Gestaltung mit Schimpfen vermittelt wurde. Dem christlichen Mittelalter mag man vielleicht in einer ersten Vermutung dergleichen sprachliche Ausdrucksweise absprechen, in den nächsten Kapiteln wird sich aber das Gegenteil zeigen.

⁷¹ Fink, 1990. S. 91. aus *In catilinam* II 4, 7.

⁷² Vgl. ebd. S. 113.

⁷³ Ebd. S. 143-144.

2.4. Mittelalterliche christliche Malediktion

Malediction, der semantische Ursprung der in der Arbeit behandelten (dramatischen) Malediktologie, ist als Gegenteil von Benediction, also benedicere und dem Wortursprung des Namens der Benediktiner, zu verstehen. Benediktion heißt Segnung, Malediktion aus dieser religiösen Perspektive eben das Gegenteil, nämlich „to speak or say ill“⁷⁴, jemanden krank sprechen, anstatt ihn gesund zu sprechen. Eine legendäre Geschichte wird von Papst Gregor dem Großen erzählt, die auch als Grundlage der benediktinischen Malediktionen gelten kann. Benedikt soll vom Teufel bei seinem Namen gerufen worden sein, er wollte ihn versuchen. Da der Angesprochene nicht reagierte soll der Teufel wütend geschrien haben „Maledict, not Benedict“⁷⁵, und ihn verwünscht, verflucht haben. Dieses mittelalterliche Wort für Fluchen ist Grundlage des Worts aus dem Titel meiner Arbeit, der Malediktologie, im Kapitel zur wissenschaftlichen Bearbeitung des Schimpfens wird darauf genauer eingegangen. Hier soll, um den Eindruck eines benediktinischen Fluchs zu vermitteln, ein langes Zitat vorgestellt werden. Das Original stammt aus der Textsammlung Textus Roffensis, die Bischof Ernulf 1114 - 1124 sammelte.⁷⁶

„By the authority of God Almighty, the Father, Son, and Holy Ghost, and of the holy canons, and the undefiled Virgin Mary, mother and patroness of our Saviour, and of all the celestial virtues, angels, archangels, thrones, dominions, powers, cherubins and seraphins, and of all the holy patriarchs, prophets, and of all the apostles and evangelists, and of the holy innocents, who in the sight of the holy Lamb, are found worthy to sing the new song of the holy martyrs and holy confessor, and of the holy virgins, and of all the saints together with the holy and elect of God. May he be damn'd. We excommunicate, and anathematize him, and from the thresholds of the holy church of God Almighty we sequester him, that he may be tormented, disposed and delivered over with Dathan and Abiram and with those who say unto the Lord God, Depart from us, we desire none of thy ways. And as fire is quenched with water, so let the light of him be put out for evermore, unless it shall repent him and make satisfaction. Amen. May the Father, who created him, curse him. May the Son who suffered for us, curse him. May the holy ghost who was given to us in baptism, curse him. May the holy cross which Christ for our salvation triumphing over his enemies, ascend, curse him. May the holy and eternal Virgin Mary, mother of God, curse him. May St. Michael the advocate of holy souls, curse him. May all the angels and archangels, principalities and powers, and all the heavenly armies, curse him. May St. John the precursor, and St. John the Baptist, and St. Peter and St. Paul, and St. Andres, and all other Christ's apostles, together curse him. And may the rest of his disciples and four evangelists, who by their preaching converted the universal world, and may the holy and wonderful company of martyrs and confessors, who by their holy works are found pleasing to God Almighty, curse him.“⁷⁷

⁷⁴ Little. Lester K. Benedictine Maledictions. Liturgical Cursing in Romanesque France. Ithaca: Cornell University Press, 1993. S. XIII.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 4.

⁷⁷ Ebd. S. 2-3.

Im Original werden weitere Heilige angerufen, der Verfluchte wird an unterschiedlichen Orten und bei unterschiedlichen Tätigkeiten, in unterschiedlichen Körperteilen verflucht. Beendet wird diese Verwünschung durch „Amen“ oder „So be it“.⁷⁸ Die kunstfertige Exkommunikationsformel besitzt eine geschickt gewählte dramaturgische Form, da sie sich von den höchsten moralischen Höhen bis in die tiefsten Alltagszusammenhänge bewegt, den zu Exkommunizierenden auf allen möglichen Ebenen Schande beigibt. Die körperliche Genauigkeit des allgemeinen Fluches ist bemerkenswert, in einer Anatomisierung⁷⁹ wird der physische Körper in kleinsten Teilen komplett und fehlerlos verflucht. Eine Idee der Entmenschlichung schwingt in dieser grausamen Vorstellung ebenso mit wie eine klare Vorstellung der physischen Mächtigkeit der Sprache.

Einem unaufhaltbaren Sermon gleich bewegt sich diese Verwünschung von Fluch zu Fluch. Hier wird offensichtlich keine Replik des oder der Verfluchten erwartet, die Verwünschung ist zumindest sprachlich monologisierend, selbst wenn sie eine weitere anwesende Person verlangt, um wirksam zu werden (die im christlichen Kontext Gott selbst sein könnte).

Gleichzeitig bezieht sich die Verwünschung auf einen Gegenstand, einen Menschen, spricht also an, lässt aber nicht zu Wort kommen. Was in dieser Formel nicht vorkommt, sind explizite Schimpfwörter. Allerdings, und hier wird die Nähe zu Schimpfen deutlich, werden alle möglichen positiven Elemente des Lebens (vor allem des mittelalterlichen Lebens) angeführt, um gegenüber der zu verfluchenden Person ins Negative verkehrt zu werden.⁸⁰

Daneben stellt Lester Little als Grund für die Existenz solch ausufernder Flüche fest: „the reality of unprotected monastic communities having to confront contentious and sometimes rapacious enemies and, by the way of counterattack, resorting to a religious ritual of cursing.“⁸¹ Hier handelt es sich, darauf wird später noch zu kommen sein, also um eine Abwehrhaltung einer Gruppe gegenüber äußeren, aber auch inneren Einflüssen bzw. Feinden. Diese werden mit aller sprachlichen Gewalt davon fern gehalten, auf das fragile Sozialgefüge der (jungen) Mönchsgruppe Einfluss auszuüben, indem man sie mit dem Schlimmsten belegt, das Wörter machen konnten, einer Malediktion. Spannend ist die Vorstellung des ritualisierten Fluchens. Das Ritual organisiert, ordnet den Fluch, gibt ihm spezielle, gleichzeitig der Gruppe der Benediktiner bekannte Strukturen. Ritualisiertes Schimpfen kann

⁷⁸ Ebd. S. 13.

⁷⁹ Diesen Begriff verwendet eigentlich Michail Bachtin, der im nächsten Kapitel besonders relevant wird: Vgl. Bachtin, „Michail. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 S. 234.

⁸⁰ Es handelt sich um dieselbe Verschiebung wie zu sagen: Du bist nicht hübsch. Anstatt zu sagen: Du bist hässlich.

⁸¹ Little, 1993. S. IX.

übertragen auf den dramatischen Text und aus dem religiösen Kontext gehoben eine hilfreiche Einordnung sein, zeigt es in sich sowohl Ordnung als auch tiradierende Kraft. Das Moment eines versozialisierten Schimpfens, das keinen konkreten Auslöser sondern quasi einem Ritual folgt, klingt hier mit. Die Alltagsverwendung des ritualisierten Fluchens wird durch die Annahme bestärkt, es würde sich um „the culminating point of an occasional account of a dispute“⁸² handeln. Wenige Jahrhunderte später zeigt sich ein Mönch von anderen Seiten. Doch zuvor soll ein Blick auf die weltliche Seite des Mittelalters geworfen werden.

2.5. Das weltliche Mittelalter: Minnesang und Fastnachtspiel

Das frühe deutsche Fastnachtspiel lebt von Schimpfen, Fäkalem und Obszönem und setzt damit etwas fort, das sich bereits früher ausprägte. Vor allem den Umgang mit Obszönem „gibt es schon in Liedern des Minnesängers Neidhart und seiner Nachfolger, und auch die Fäkalthematik ist in dieser Tradition, im Schwank von Neidhart mit dem Veilchen überliefert.“⁸³ Im Lied „Liebeshandel des Ritters, III“ kann diese Einschätzung gut nachvollzogen werden. Das Lied selbst wird in einer Übertragung ins Hochdeutsche wiedergegeben, da die deutsche Sprache Neidharts ohne Übersetzung kaum zu verstehen ist.

„Ich fing mit der Guten an zu scherzen,
wie das Herz es mir befahl.
Sacht griff ich dorthin, wo Weiber gern so gierig sind.

Wie zeigte sie mir's, dass sie hier nicht spaße!
Mitten in dem Scherz sie stieß
mit der Faust mich vor die Brust, dass mir das Maul aufsprang.

„Lasst mich schaffen, leidiger Fotzenstecken!
Ihr seid ein allzuschlimmer Bursch!
Erfährt's die Muhme, schilt sie mir die Ohren voll,
dass ich mich überhaupt mit Euch so necke.“⁸⁴

Nicht nur Minnesänger, auch berühmte Troubadours wandten in ihrem Schreiben Schimpfen an. Adam de la Halle, der auch Adam de Bossu, der Bucklige (vgl. römische Schimpfnamen wie Naso im Kapitel zu römischem Schimpfen), genannt wird, schrieb das Spiel „Jeu de la

⁸² Ebd.

⁸³ Ridder S. 10.

⁸⁴ Beyschlag, Siegfried. Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen, Konkordanz. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. S. 145 – 147.

Feuillée“, das als „das erste rein profane französische Theaterstück“⁸⁵ gilt, 1276 oder 1277. Adam stellt sich in diesem Spiel auch selbst als Figur dar, greift sich, seinen Vater und Freundeskreis verbal an, was sogar Zweifel an der Herkunft des Stücks aus Adam de la Halles Feder aufkommen ließ.⁸⁶ Das Jeu besteht aus einer Vielzahl inhaltlich nicht klar aufeinander bezogener Szenen. Im Folgenden wird die Übersetzung von Otto Gsell aus dessen Dissertation verwendet und eine Szene zwischen dem Vater und dem Narren vorgestellt:

„Der Vater	Also auf, erhebt Euch, lieber Sohn, ich muss noch einen Weizen verkaufen.
Der Narr	Was ist das? Wollt ihr mich zum Galgen führen, Hurensohn, überführter Halunke?
Der Vater	Schweigt! Wärt ihr doch schon unter der Erde, stinkender Narr! Gott soll Euch mit Schmach bedecken!
Der Narr	Beim Tode des Herrn, man pisst mir obendrauf, scheint mir. Wenig fehlt, und ich erwürg Euch.
Der Vater	Auweh! Da hast du einen mit dem Prügel! (schlägt den Narren)
Der Narr	Hab ich einen fahren lassen?
Der Vater	Das nützt Euch nichts, Ihr kommt jetzt mit.
Der Narr	Gehen wir, ich bin der Ehemann. (treten ab)“ ⁸⁷

Spannend mag noch ein kleines Detail sein, das in diesem Spiel gefunden werden konnte, der Umgang mit Unausgesprochenem. Während das Stück im Original sich keiner Worte schämt, wird in der verwendeten Übersetzung nicht immer jedes Wort preiszugeben, gleichwohl sie, wie oben gerade gezeigt wurde, sich nicht schämt Kraftausdrücke zu gebrauchen.

„Hane Li Merciers: Pour le cul Dieu, estes vous ivres?

Hane: Beim ... Gottes, seid ihr betrunken?“⁸⁸

Auch von den kirchlichen Osterspielen konnten die Fastnachtsdichter lernen, wie schimpfende Sprache angewendet werden kann. Das Innsbrucker Osterspiel stammt aus dem Jahr 1391. In der Salbenkrämerszene dieses Stücks, das den profanen Teil des in Weltliches und Geistliches aufgeteilten Spiels, geraten gerne der Krämer und seine Frau aneinander, hier in einer hochdeutschen Übersetzung:

„Der Krämer spricht:	Ihr Frauen kauft ohne Tadel, für euer Gold will ich euch entgelten: nehmt die Salbe dafür: die ist besser als fünf andere!
Die Frau des Krämers spricht:	Weh, es gereiche Euch zum Unheil! Warum gebt Ihr so wohlfeil,

⁸⁵ Vgl. Lütgemeier, Gertrud. Beiträge zu Verständnis des „Jeu de la Feuillée“ von Adam le Bossu. Bonn: Diss. 1969. S. 7.

⁸⁶ Gsell, Otto. Das „Jeu de la Feuillée“ von Adam de la Halle. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkung und einem vollständigen Glossar. Würzburg: Diss. 1970. S. 41.

⁸⁷ Ebd. S. 253.

⁸⁸ Ebd. S. 168 – 169.

was uns so manche Mark gekostet?
 Deshalb seid Ihr wohl so geizig!
 Der Krämer verprügelt die Frau und spricht:
 Fakuldei! Malaventure!
 Ach, du alter Drachen!
 Die Frau des Krämers spricht:
 Ach! Ist daran gut getan,
 dass ein dummer, roher Mann
 seine Frau verprügeln darf!
 Dies soll dir kein Glück mehr bringen!
 Es ist eine Teufelsminne,
 was die alten Männer beginnen!
 Der Krämer spricht: Schweigt und lasst Euer Geschrei!⁸⁹

Wie bei Odysseus und Tersites wird psychisches und physisches Schlagen kombiniert. Das sprachliche und körperliche Handeln ist in diesen Fällen als eine Einheit zu sehen. Der Krämer spricht nicht nur in verletzenden Worten, er schlägt sie währenddessen. Die verbale Erregung ist in diesem Beispiel kurz und knapp, wird unvermittelt eingefügt und führt zu einem schnellen, sicher auch humoristischen Höhepunkt.

Im deutschen Mittelalter wird das beschimpfende Sprechen in den vorhandenen dramatischen Werken ausgiebig verwendet. Frühe deutsche Fastnachtspiele sind voll mit groben, beleidigenden Aussprüchen, bedienen sich sexualisierten und skatologischen Sprachmaterials, und zeigen das Bild eines allgemein sehr derben Humors. Dieser Einschätzung Fastnachtspiele gegenüber widmet sich der Sammelband „Frühe Nürnberger Fastnachtspiele“, der sich „der obszönen und skatologischen Stücke, die der Gattung ihren notorisch schlechten

⁸⁹ Meier, Rudolf (Hrg.). Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Rudolf Meier. Stuttgart: Reclam, 1962. S. S. 83 – 85
 Im Original, S. 82 – 84:

Mercator dicit: Ir frawen, ir kouft ane schelden,
 vwir besanczen will ich uch abe gelden:
 nemt dy worcze dar vmbe:
 dy ist besser wen andere funffe!
 Uxor mercatoris dicit:
 We, daz iz uch wert czu onheile!
 wy macht ir vns so wolveyle,
 daz vns kost so manche marck?
 wolt ir dar vm wesen karck?
 Mercator percutit uxorem et dicit:
 Facculdey! malaventure!
 ach, du alde vngehure!
 Uxor mercatoris dicit:
 Ach! Ist daz wol gethan,
 daz eyn vnvorwißen man
 sal schlan sine frawen!
 diz dir keyn heil nummer mueße geczawen!
 iz ist des tufels mynne,
 daz dy alden man begynnen!
 Mercator dicit: Swiget vnd laßet vwir klaffen stan!

Ruf eingetragen haben“⁹⁰, annimmt, und damit versucht, eine Forschungslücke zu schließen. Die Konzentration auf die Stadt Nürnberg ist vor allem der Überlieferung von Handschriften geschuldet, nur aus Nürnberg sind Stücke zahlreich erhalten. Die Spiele orientieren sich an einem kleinen Kreis von Thematiken und arbeiten mit einer geringen Zahl unterschiedlicher Figuren. Thematisch sind meist „die Bereiche des Sexuellen und des Fäkalen“⁹¹ zentral, und Bauern sind der Mittelpunkt der Komik, „indem ihre plumpe sexuelle Gier, ihr unflätiges Gebaren oder ihre groteske Selbstüberschätzung zur Schau gestellt wird.“⁹² Wuttke geht davon aus, „den grobianisch-animalisch-fäkalischen Einschlag der Spiele als Ausdruck des Wunsches zu erklären, eine kräftige Entschädigung für den Ernst der Fastenzeit vorwegnehmen zu wollen.“⁹³ Besonders Fastnachtspielen von Hans Rosenplüt und Hans Folz, beide lebten in Nürnberg und fertigten ihre Stücke im 15. Jahrhundert an, sind in ihrer Drastik bemerkenswert. Folz verfasst allerdings nicht allein Fastnachtspiele, ebenso ist eine große Anzahl an Reimsprüchen überliefert, wobei sich das Schreiben von Spielen und Sprüchen in den angewandten Techniken stark ähnelte. In einer breit angelegten Sammlung von über 13.000 Versen finden sich unterschiedlich langen Gedichte über den Kuhdieb, den Quacksalber, den falschen Messias, den Pfarrer im Ätna, den Trinker, den Buhler, den jüdischen Wucher, das römische Reich und viele mehr, mit denen jeweils scharf ins Gericht gegangen wird. Ein Beispiel seiner Spruchdichtung soll hier aus dem Gedicht vom Trinker gegeben werden. Folz verfügt über eine plastische Sprache, geht brutal ins Gericht und scheut sich nicht Zustände bei Namen zu nennen.

„Was meisntu mit, du trunckenpolt?
 Wer wenstu, der dir drum sey holt,
 so du dich fülst an unterloß
 Und darpey host kein zil noch moß,
 dan dass du siczt und grölczst und speist,
 dir unwült, köpelst, farzt und scheist?
 Dir treüfft die nas, rinnen die augen
 Und keüst ein dreck mit löffeln saugen,
 zitem die hend, schlotert der kopff,
 dir piterts maul, dir dünst der schpff,
 pfupfert der ars und stinckt dirs maul
 und pyst so stüdvöl und so faul,
 das du kein mensch noch fich dich weist
 und ligst auff deinem wanst und dreist

⁹⁰ Ridder. S. 7.

⁹¹ Ebd. S. 10.

⁹² Ebd.

⁹³ Wuttke, Dieter (Hrg.). Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts. Unter Mitarbeit von Walter Wuttke ausgewählt und herausgegeben von Dieter Wuttke. Stuttgart: Reclam, 1989. S. 447.

recht alls ku, die kelbern will.“⁹⁴

Wie in diesem Reim wird im mittelalterlichen Fastnachtspiel die Alltagsrealität ins dramatische Spiel integriert. Witz, Komik haben hier im Bezug auf Fäkales wesentliche Bedeutung, ein Humor wird verwendet, der „vom Wort- bis zum Fäkalwitz reicht, von der leichten Anspielung bis zu Unzweideutigem.“⁹⁵ Im Stück „Eheliche Verdächtigungen“ aus dem Rosenplüt-Corpus beschuldigen sich die Eheleute gegenseitig wenig sexuelles Interesse aneinander zu haben:

„Die Eefraw
Hawßwirt, du bist an dem rechten weg,
Dann werst du fawl, so were ich treg.
Wenn dich nach andern weiben wurd dursten,
So wurd mich hungern nach frembden wursten.“⁹⁶

Auch „Das Hofgericht“ ist eher zotig als schimpfend, ein Mann geht trotz williger Frau daheim auswärts „naschen“⁹⁷, es wird, wie in vielen Stücken dieser Zeit üblich, auch in Folz Stück „der Juden Messias“, von vielen Figuren über das Verhalten des Ehemannes geurteilt und jeweils eine Strafe vorgeschlagen. Ähnlich verhält es sich in dem Stück „Ein Ehebrecher vor Gericht“ und auch „Eheliche Verdächtigungen“, die beide Hans Rosenplüt zugeschrieben werden.

Ein besonderes Beispiel des Fäkalen in den Fastnachtspielen ist das anonyme Stück „Das Ungetüm“, in dem ein Dreck (ein Scheißhaufen) als zentrales Objekt verwendet wird, das in dem Stück Aufmerksamkeit, Behandlung erfährt, und Hans Folz Stück „Ein Faßnachtspil von einem Artzt vnd einem Krancen“, das in einer leicht veränderten Fassung als Sterzinger Fastnachtspiel den klingenderen Namen „der scheissennd“ trägt und diese Tatsache thematisiert.⁹⁸

Brutaler und schimpfender wird die Sprache in einem Spiel von Hans Folz, das die Forschung ob seines offenen Judenhasses beschäftigt hat, „Der Juden Messias“. In diesem treten eine Gruppe von Juden mit ihrem Messias auf, um die Herrschaft aus christlicher Hand in ihre

⁹⁴ Folz, Hans. Die Reimpaarsprüche. Herausgegeben von Hanns Fischer. München: Beck, 1961. S. 256 (Gedicht 30, Vers 7 – 21).

⁹⁵ Greisenegger, Wolfgang. Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung. Wien: Braumüller, 1978. S. 278.

⁹⁶ Ridder. S. 73.

⁹⁷ Ebd. S. 51.

⁹⁸ Vgl. Stiller, Max. Textkritische Paralleledition des Nürnberger Fastnachtspiels (Hans Folz), „Ein Faßnachtspil von einem Artzt vnd einem Krancen“ und des Sterzinger Fastnachtspiels „der scheissennd“. In: Siller, Max (Hrg.) Fastnachtspiel. Commedia dell'arte. Gemeinsamkeiten – Gegensätze. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1992. S. 161 – 192.

eigene zu bringen. Dagegen wehrt sich verbal vor allem die Figur des Narren, dessen wesentliche Fähigkeit das Schimpfen ist. Er erinnert damit an die homerische Figur des Thersites, ähnliche Figuren dieser Gestaltungsform werden im Kapitel zur philosophischen Schimpfforschung vorgestellt werden:

„Der Narr
Ey, hat dich der teufel herein getragen?
Wolst du vns all in die winckel jagen,
Ich wolt dich ee selber arßpossen,
Ein har nit in deiner schwartten lossen.
Marschalk
Was sagst du jud dann darzu?
Der ander Rabi
Merck eben, was ich darzu thu:
Ich kund euch hie Messiam, wist,
Der vns lange zeit verkundt ist
Vnd wirt die judischeit erheben.
Der Narr
Ich torst dir wol eins auff das maul geben.
Du schwartzer hunt, was meinst du damit?
Ge dannen, das dich schut der rit.“⁹⁹

Wie schon angesprochen, wird in „Der Juden Messias“ eine Reihe von Urteilen über die schuldig befundenen Juden verhängt, die aber nicht vom Narren, sondern von moralischen Autoritäten, den Rittern, vorgetragen werden.

„(...) Der vj. Ritter
Einer solchen meynung ich pin:
Man schieb sie in ein fudrigs faß (Faß von der Größe eines Fuders, ein Größenmaß)
Das man ein pergk ablaufen laß.
Welcher dann vmbkum oder bleib,
Dasselb man seinem geluck zuschreib.
Der vj. Ritter
Ich sprich, das man vor allem ding
Die aller grost schweinßmutter pring.
Darvntter sie sich schmiegen all
Saug yeder ein tutten mit schall.
Der Messias lig vntter dem schwantz,
Was ir enpfall, das sol er gantz
Zusammen in ein secklein pinden
Vnd dann dasselb zu einem mal verschlinden.“¹⁰⁰

Mehr und gefährlichere weil tödlichere Urteile werden gefällt, der Richter entschließt sich den Vorschlag mit der „Schweinemutter“ und damit ein im Mittelalter bekanntes, diffamierendes Bild anzunehmen. Während zumeist in den Spielen dieser Zeit das Schimpfen gegenüber verallgemeinerter Figuren wie dem Ehemann, der Ehefrau oder dem Bauern gebraucht wird, damit oft genau die Personen, die der Aufführung beiwohnen, ist es hier eine ausgewählte

⁹⁹ Ridder. S. 88 – 89.

¹⁰⁰ Ebd. S. 101 – 102.

Gruppe, die am Rand der Gesellschaft lebt. In ersten Fällen wird etwas beschimpft, das im Grunde jeder der Zuschauer selbst sein könnte, im zweiten eindeutig etwas außerhalb der eigenen Gruppe. Die Figur des Narren nimmt überhaupt eine allein beschimpfende Haltung gegenüber den Juden ein, denn den anderen, christlichen Figuren des Stücks tritt er mit einem anderen Register gegenüber.

2.6. Schimpfen in der Renaissance: Villon und Rabelais

Zum Tod verurteilt soll Francoise Villon diese heute berühmten Zeilen verfasst haben:

„Ich bin Franzose, was mich bitter kränkt,
geboren in Paris, das bei Pontoise liegt,
an einem klafferlangen Strick gehenkt.
Und spür am Hals, wie schwer mein Hintern wiegt.“¹⁰¹

Am Anfang der Renaissance nimmt Francois Villon einen interessanten Platz in der Geschichte des spöttischen, beschimpfenden Schreibens ein. Seine eindrucksvolle Biographie hilft ein Bild von der Person zu zeichnen und seine Sprachhaltung trotz mönchischer Herkunft nachzuvollziehen.

Villon wurde 1431 geboren, am Ende des hundert jährigen Krieges, mitten in einem verwüsteten Land unter ärmlichen Verhältnissen. An Klerikerunruhen nahm er teil und entging nur knapp einem Todesurteil, was Fritz Habeck zu einem Urteil über Villon führt:

„Gewiss war sein Umgang nicht der Beste, gewiss hielt er sich in Kneipen und Bordellen auf, gewiss hatte er Schulden, aber immer noch galt er, wenn auch vielleicht als übermütiger Kumpan mit loser Zunge, so doch als ein den damaligen Moralbegriffen nach unbescholtenes Mitglied eines bevorrechteten Standes.“¹⁰²

1455 erstach er den Kleriker Sermoise, begab sich, um dem Untersuchungskerkar zu entgehen, auf Wanderschaft und wurde begnadigt. Ein Jahr später beging er mit Studienkollegen einen Kirchenraub, verließ erneut Paris und nutzte diese Wanderzeit um durch Frankreich zu ziehen. Er hielt sich an Höfen auf, doch „war zu sehr Spötter, um das Leben als bezahlter Singvogel und Lobpreiser der Großen auf die Dauer ertragen zu können.“¹⁰³ Ein Todesurteil, das unerwartet über ihn kam, konnte er in eine zehnjährige

¹⁰¹ Villon, Francois. *Gesang unter dem Galgen*. München: Kurt Desch, 1958.
Einleitung von Fritz Habeck. S. 55.

¹⁰² Ebd. S. 8.

¹⁰³ Ebd. S. 10.

Verbannung abändern. „Man hat nie wieder von ihm gehört. Wir kennen seinen wahren Namen nicht; wir wissen nicht, wann wo und wie er starb. Geblieben ist sein Werk.“¹⁰⁴ Über Villon wird gesagt, dass „er seine Schwächen ohne jede Scham zugibt und der erste reine Individualist der französischen Literatur ist.“¹⁰⁵ Auch wenn Habeck die Wichtigkeit äußerer Ereignisse bekräftigt sehen will, ist der persönliche Zugang wohl ein wesentlicher Grund für seine spottende Haltung, wie sich in den selbstspottenden Versen zuvor zeigt. Seine Lyrik ist für ihn nicht als strenge Bildungslyrik zu verstehen, viel mehr als Poesie der Kurzweil, die anprangert und Spaß macht. Wobei sich ebenso die Position zu Villons Dichtung findet, die „weniger den Spötter und Spaßmacher als den Schöpfer höchst suggestiver sprachlicher Gebilde, die eine Brücke von vitaler Erlebnislyrik zu komprimierter Erkenntnislyrik schlagen,“¹⁰⁶ in den Werken erblicken und Habeck daran gelegen ist, den Interessierten weg vom Spott zu lenken - er belächelt Professoren die Villons Ironie belächeln.¹⁰⁷ Er würde sich Villon nahe fühlen „wenn er mit seinen kleinen Leuten in der Schenke sitzt, Sprichwörter sammelt, in denen Jahrhunderte von Resignation eingefangen sind, und versucht, ihre Demut zu teilen.“¹⁰⁸

Die Bedeutung für unsere Zeit kann in Villons Relativismus, Standpunktwechseln, und seinem Motto gesehen werden: „von den Ungeliebten geliebt, von den Verfolgten geschützt und von den Ehrlosen geehrt“¹⁰⁹ zu werden, sich also den Personen am Rand der Gesellschaft zuzuwenden. Die Kombination von Spott, Schimpfen und Humor ist auch in Villons Arbeiten bedeutsam.

Die folgenden Übersetzungen stammen von K. L. Ammer, der sich vor allem um eine poetische Übersetzung und weniger um die exakte Worttreue bemühte.

Im kleinen Testament schließt er wie es einem Testament gebührt mit seinem Besitz ab, und spöttelt dabei auf eine Vielzahl von Menschen, hier als Beispiel ein Spottvers über die Weltlichkeit der Geistlichen:

„XXXII
Und item wünsch ich Gottes Dienern
Den Carmelitern, Augustinern,
den Bettelmönchen, Jakobinern,

¹⁰⁴ Ebd. S. 13.

¹⁰⁵ Habeck, Fritz. Francois Villon oder die Legende eines Rebellen. Wien: Fritz Molden, 1969. S. 105.

¹⁰⁶ Pöckl, Wolfgang. Formen produktiver Rezeption Francois Villons im deutschen Sprachraum. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1990. S. 48.

¹⁰⁷ Vgl. Habeck. S. 310.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Villon. S. 15.

nie Mangel an Kapaun und Hühnern.
Und wenn sie auch trotz Leckerbissen
Und hie und da ein Nönnchen küssen,
Kasteiung predigen – nanu,
ich drücke gern ein Auge zu.“¹¹⁰

Über den Weg des Spottens, des Belachens, wird das Tun (und weniger das Lassen) der Mönche seiner Zeit in übertriebener¹¹¹ Art dargestellt, getadelt und insofern geschimpft. Er benötigt keine Schimpfworte, der Zusammenhang der sich widersprechenden Handlungen zwischen gelebtem Hedonismus und geforderter Askese ist kräftig genug. Die Beschimpfung der Handlung ist indirekt, was wiederum zeigt, dass für die Interpretation eines Schimpfens die Auslegung der Beteiligten entscheidend ist. So könnte dieser Text im geschlossenen Bereich eines Klosters alle Beteiligten belustigen, eine Veröffentlichung aber beschimpfend verstanden werden – das Lied der Doppelmoral.

Nachfolgende Textstellen stammen aus dem großen Testament und bedienen sich ähnlichen Spotts wie die erste Stelle, der aber später gröber ausfällt:

„V
Ich wollt ein rechtsgelehrter Mann
Nähm meiner sich im Himmel an
Seit je ist mir Gebetbuchlesen,
wie jedes Buch, verhasst gewesen.
Und wenn ich bete, war's meist
Nur mit dem Mund, nicht mit dem Geist.
Mein Gott, es ist ja so der Brauch
Der Bischof tut's wahrscheinlich auch.“¹¹²

„XLV
Denn was im Jugendmut gefiel
Das wird im Alter albern Spiel.
Ein alter Aff ist stets verhasst
Er macht ein Maul, das niemand passt
Und schweigt er, um sich brav zu zeigen,
so heißt es: „So ein dummer Stock!“
Und spricht er, heißt man ihn zu schweigen
Und sagt, er sei ein schlapper Bock.“¹¹³

„CIX
Die Herrn Bischofsräte, die
An Syphilisgeschwüren leiden,
erhalten Heilmittel sowie
durchlochte Sitzgelegenheiten.
Jedoch die saubren Jüngerlein
Macee, dem elenden Subjekt,
vergönne ich die Höllenpein,
denn sie hat alle angesteckt.“¹¹⁴

¹¹⁰ Ebd. S. 42.

¹¹¹ Vermuten kann man, dass die Beschreibungen eigentlich untertrieben sind.

¹¹² Ebd. S. 64.

¹¹³ Ebd. S. 75.

Doppelmoral wird auch hier aufs Korn genommen. Die oft angewandte Entmenschlichung durch die Beschimpfung mit Tiernamen wird in der zweiten zitierten Stelle angewandt. Eine Vielzahl weiterer kleiner Köstlich- und Boshaflichkeiten findet sich in diesen zwei längeren Gedichten Villons. „Der Spott wird beißend und trifft nicht mehr den Einzelnen, sondern die Gesellschaft und ihre Ordnung, nicht mehr den kleinen Fall, sondern das Geschehen schlechthin.“¹¹⁵ Die gesellschaftskritische Note steht im Vordergrund, Schimpfen und Spott wird an allgemeinen Themen abgehandelt. Damit findet sich Villon eher in Tradition Aristophanes als der Typenbeschimpfung Plautus wieder. Diese zwei Pole, das gesellschaftskritische, verallgemeinerte Schimpfen und eine klischeebetonende Typenbeschimpfung, können einander gegenübergestellt werden.

Nachdem Villon bis in die Mitte des 16. Jahrhundert viel gelesen wurde und seine Testamente in zahlreichen Auflagen erschienen, verebbte sein Ruhm. „Die Dichter der Plejade hassten das Volkstümliche, die Humanisten verachteten Villons mangelhafte Bildung, die Klassiker wussten entweder nichts von ihm oder nannten ihn stillos.“¹¹⁶ Vor allem die Romantiker brachten den Umschwung, eine Vielzahl von Arbeiten wurde seit damals zu seinem Werk verfasst. Allgemeinere Bekanntheit erlangte der Autor durch Berthold Brechts Dreigroschenoper, für die dieser einige Balladen aus dem Werk Villons entnahm, u. a. die dicke Margot oder die Ballade von den Torheiten. Vorgeworfen wird ihm ein allgemeiner Haltungsmangel, „er hatte kein soziales Gewissen, er kannte keine Moral, er war ohne jede Scham feig, hatte nie etwas von Verantwortung gehört, zeigte offen seine Todesangst, gab Bekanntschaften mit Huren zu.“¹¹⁷ Dieses Urteil erinnert, hier allein auf seine Person zentriert, an die Vorstellung, affektkontrollierende Institutionen wären unbekannt, wie im Kapitel zu Aristophanes der griechischen Gesellschaft attestiert wurde. Dabei hatte seine Zeit mit der institutionalisierten Kirche und der hierarchischen Einteilung in Stände moralisch äußerst mächtige Kontrollinstanzen. Sein Schimpfen, sein Spotten wird so zum einen individualistisch, aber auch biographisch erklärt. Diese Anti-Haltung gegenüber den Zwängen der Zeit zeigt sich auch in seinem körperlichen Umgang, so wird ihm nachgesagt:

„Er reißt den stilisierten Faltenwurf der Gotik zur Seite, zeigt auf den nackten Körper der Frau, will keine Liebe mehr, will Sexualität. Zum Teufel mit der hohlen Ritterlichkeit! Es geht ums Bett. Es ging im Grunde seit jeher darum, was immer ihr uns erzählt.“¹¹⁸

¹¹⁴ Ebd. S. 102.

¹¹⁵ Ebd. S. 13.

¹¹⁶ Habeck. S. 304.

¹¹⁷ Ebd. S. 306.

¹¹⁸ Ebd. S. 308.

Kritik an zu viel Nähe zur Einfachheit wird gegenüber seinen Themen aber auch laut:

„Aber zum Coitus und zu sämtlichen Perversionen des Geschlechtstriebes ist jedes Tier befähigt, die Mächtigen kann jeder Dorftrottel verspotten, und gerade diese Primitivität machte seinerzeit einen Teil von Villons Erfolg beim breiteren Publikum aus.“¹¹⁹

Einen anderen Zugang zu diesem Thema zeigt noch Jane Taylor auf:

„Villon has established a collusive, knowing relationship with his reader, which makes us apt to seek irony everywhere. This virtuoso piece, with its ostentatiously noble diction and scholarly, lettered clerkliness, celebrates the apotheosis of the body sanctified, of Eros and Caritas reconciled, in an anthology where we have learnt rather to look for the body broken, the unholy alliance of Eros and Thanatos.“¹²⁰

Bei Villon kombinieren sich die Elemente des Spotts und des Schimpfens mit gesellschaftskritischen Elementen. Interessant mag, vor allem für literaturhistorisch-biographisch Begeisterte, die hier auch gedachte Verknüpfung von Leben und Werk/Sprache des Autors sein. Wie grob, beschimpfend und witzig Villon gegenüber den Menschen sich gab, die ihm wohl nicht nur Gutes wollten, soll ein letztes Beispiel, die zweite Strophe der dreistrophigen „Ballade von den bösen Zungen“, zeigen:

„In einem Katzenhirn, das fault und stinkt,
im Geifer eines Hundes, krank an Wut,
in Jauche, die ein Schwein schon nicht mehr trinkt,
in Rotz, in halbverwestem Eselblut,
im grünen Schamsaft einer geilen Stute.
Im Ohrenausfluss und im Schorf von Blattern,
im Talge einer schmutzigen Hengstenrute,
in faulem Wasser sollen, drinnen Nattern
und Kröten, Molche und Gewürm geboren,
die bösen Zungen der Verleumder schmoren.“¹²¹

Die stark sexualisierte Kombination aus Ekel (bzw. einer gewissen Scham), Sex und der entmenslichten Darstellung derselben ist hier das kunstvoll von Grausamkeit zu Grausamkeit sich wandelnde Thema, das kaum etwas auslöst, sich nicht zurücknimmt.

Die inhaltliche, aber auch etymologische Nähe von Schimpfen und Spaß oder Humor, die auch das Werk Villons durchzieht, wird am Titel eines bekannten Werks dieser Zeit sichtbar. So verfasste der elsässische Franziskaner Johannes Pauli am Anfang des 16. Jahrhunderts das

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Taylor, Jane H. M. The poetry of Francois Villon. Text and Context. Cambridge: University Press, 2001. S. 172.

¹²¹ Villon. S. 109.

in etwa 700 kurze Passagen unterteilte Werk „Schimpf und Ernst“¹²², wobei schon in der Gegenüberstellung der Begriffe zu verstehen ist, dass sie ein Gegensatzpaar anzeigen. Es handelt sich also vielmehr um den Gegensatz „Witz und Ernst“ als um zwei Wörter, die für unser Gehör durchaus Ähnliches in ihrer Bedeutung mittragen. Dementsprechend auch der Originaltitel:

„Schimpf und Ernst heißet das Buch mit Namen, durchlaufft es der Welthandlung mit ernstlichen und kurzweiligen Exempeln, Parabolen und Hystorien, nützlich und gut zu Besserung der Menschen“¹²³ (sic!).

In Johannes Paulis Leben findet sich ein weiterer Hinweis auf die im 16. Jahrhundert gebräuchliche Polemik, mit der Gegner im Geiste beschimpfen wurden. Denn ähnlich der anderen Geistlichen, die im nächsten Kapitel behandelt werden, hatte Pauli in Peter Wickgram seinen Feind. Dieser bezichtigt ihn, aus Predigten Inhalte gestohlen zu haben:

„Dieser krummbeinige getaufte Jude (...) habe die Predigten über die Evangelien (...) mit seinen eigenen Einfällen und Possen vermischt (...), sodass ein verworrenes, unzusammenhängendes Gebilde entstanden sei, und dieses unbeholfene Machwerk habe der unverschämte Beschnittene trotz seiner dringenden Abmahnung drucken lassen.“¹²⁴

Berühmt für ihre Sprache sind die beiden großen Romane Francoise Rabelais geworden. Nicht zuletzt die Verwendung des Schimpfens hat Michail Bachtin, der im Kapitel zu Aristophanes mit Bezug auf seine Karnevalstheorie bereits erwähnt wurde, dazu veranlasst, das Werk „Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur“ zu verfassen, das Wichtiges zur Behandlung des literarischen Schimpfens beiträgt. Hierin finden sich interessante Standpunkte zur Klärung von Schimpfwörtern, Obszönitäten, Flüchen, etc. in Schriften aus der Renaissance.

Die Lachkultur dieses Zeitalters steht im Mittelpunkt seiner Untersuchung, wobei er dieser die Grundhaltung der Ambivalenz zuspricht, die seiner Meinung nach das Denken der Menschen in der Renaissance vorrangig bestimmte. Im Bereich der obszönen Sprache ist für ihn das Gegensatzpaar Loben - Schimpfen zentral, wobei die einzelnen Elemente damals auf Grund der (interpretierten) Ambivalenz nicht mit der heutigen wissenschaftlichen Trennschärfe voneinander geschieden werden konnten. Vielmehr bildeten sie ein lobendes Schimpfen bzw. schimpfendes Loben aus, also ambivalente Zustandsformen anstatt exakter Einordnungen. Mit anderen Worten ist für ihn Schimpfen in der Renaissance mit einer

¹²² Pauli, Johannes. Schimpf und Ernst. Herausgegeben von Johannes Bolte. Erster Teil. Die älteste Ausgabe von 1522. Berlin: Herbert Stubenrauch, 1924.

¹²³ Ebd. S. 1.

¹²⁴ Ebd. Vorwort. S. 10.

Zustandsüberlagerung verbunden, die mit der Redewendung eines lachenden und weinenden Auges vergleichbar ist.

Im Karnevals-lachen sieht Bachtin „die Möglichkeit einer vollständigen Abkehr von der gegenwärtigen Ordnung.“¹²⁵ Seine Kernthese, die im Kapitel zu Aristophanes angeführte Karnevalsthese, entwickelte Bachtin in „Problem der Poetik Dostoewskijs,“ in seiner Arbeit zu Rabelais verknüpft er sie mit Volkskultur als inoffiziellm Kulturkonzept, die wichtige Differenz im Werk wird zwischen offizieller und nicht offizieller Kultur gezogen.¹²⁶

Für Bachtin ist das Missverstehen der Werke Rabelais, deren Verwendung von Schimpffrede und Obszönitäten als Naivität interpretiert werden, auch um sie gegenüber einer modernen Pornographisierung in ein positives Licht zu rücken,¹²⁷ die Folge eines „Schwinden des karnevalessken Weltempfindens,“¹²⁸ einer Verbürgerlichung, Puritanisierung der Lebensumstände. Lachmann, die das Vorwort zur deutschen Ausgabe von Bachtins Werk verfasste, fügt die Offizialisierung von Karnevalsgruppen, wie Komitees, Karnevalsgesellschaften usw. an, die diese Tendenz unterstreichen.

Karnevals-lachen ist ein Festtags-lachen und damit keine individuelle Reaktion, sondern ein Lachen aller, ein kollektives Lachen und ein Lachen über Alles, also ein universales Lachen, dazu ambivalent, denn „es ist heiter, jubelnd und zugleich spöttisch, es negiert und bestätigt, beerdigt und erweckt wieder zum Leben.“¹²⁹ Das beförderte auch Erzeugnisse des Kunsthandwerks, wie Bachtin im Anschluss an das Kapitel über das antike Epos zu berichten weiß. In der Renaissance waren komische Statuen von Monstern wie Thersites¹³⁰, an denen groteske Motive (ist die Methode, Motive zu erzeugen) gezeigt wurden, beliebt.

Die familiäre Marktplatzrede ist nach Bachtin ausschlaggebend für die Entwicklung der Sprache Rabelais. In der zeitweisen Aufhebung von Normen und Tabus entsteht ein im Alltag undenkbarer Kommunikationstyp, der keine Distanz zwischen Menschen kennt.

Charakteristisch für diesen familiären Ton ist die häufige Verwendung von Schimpfwörtern, langen und komplizierten Schimpftiraden.¹³¹ Sie sind nach Bachtin geschlossen und isoliert und können so „als ein besonderes Redegenre innerhalb der familiären Marktplatzrede

¹²⁵ Ebd. S. 9.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 10.

¹²⁷ Vgl. ebd. S. 187.

¹²⁸ Ebd. S. 12.

¹²⁹ Ebd. S. 61.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 81.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 65.

angesehen werden.“¹³² Unverzichtbarer Bestandteil aller Lachkulturen waren Flüche auf die Gottheit.

„Diese Flüche waren degradierend und vernichtend, doch zugleich wiedererweckend und erneuernd. Eben diese ambivalente Schmähung bestimmte den Gattungscharakter der Schimpfworte in der karnevalesken Marktplatzkommunikation.“¹³³

In offizieller Rede sind die Tonarten des Lobes und der Beschimpfung deutlich voneinander unterschieden, in ihr zeigen sich Hierarchie, Wertesystem, statische Grenzen zwischen Dingen. In der inoffiziellen Rede, die sich familiär darstellt, nähern sich beide Elemente an, die Grenze zwischen ihnen wird schwächer. Reste wären heute in familiärer Rede selbst kultivierter Leute zu finden, wenn eine „zärtlich gemeinte Grobheit und Schimpfwort“¹³⁴ fällt. Wenn sprachliche Barrieren, die von Hierarchien erzeugt sind, fallen, ist der Rede ein familiärer, offener Ton zuzuordnen, in dieser ist das zärtliche Wort nicht mehr angebracht, es hat eine unpassende Färbung, „deshalb werden diese gewöhnlichen Worte vermieden und durch Grobheiten oder durch Neubildungen ähnlicher Färbung ersetzt. (...) In ihnen sind Lob und Beschimpfung zu einer Einheit verschmolzen,“¹³⁵ erst so werden sie als vollwertig empfunden.

Für Bachtin ist das nicht auf die Renaissance beschränkt, auch heute hätte jedes Volk bestimmte sprachliche Bereiche „unpublizierbarer Rede“¹³⁶, die der hierarchischen Normierung der Schriftsprache wegen nicht benutzt werden kann.

Sehr bekannt und aus verschiedenen Blickwinkeln für die Behandlung von Schimpfworten interessant ist die Arschwischgeschichte aus Rabelais „Gargantua“. Ein Teil dieser langen Passage wird im Folgenden an manchen Stellen gekürzt wiedergegeben. Gargantua, die Hauptfigur und der Titelname des ersten Romans von Francois Rabelais, erklärt die unterschiedlichen Methoden, die er in seinen Experimenten der Säuberung ausprobierte:

„Pottztausend“, sagte Grandgousier, „aber welche Art gefiel dir denn am besten?“ – „Das war’s eben, was ich herausfand,“ sagte Gargantua, „und ihr sollt gleich der langen Rede kurzen Sinn erfahren. Ich wischte mich mit Heu, Stroh und Werg, mit Kuhhaar, Wolle und Papier, aber
wischst du den Hintern mit Papier
beschmierst du leicht das Säcklein dir!“

„Was?“ sagt Grandgousier, „du kleines Hodensäcklein, bist du auch ein Zechbruder geworden und fängst schon an zu reimen?“ – „Allerdings, mein König“, sagte Gargantua, „mache ich hin und wieder Verse und pflege bei Abräumen zu reimen. Hört nur, wie unser Abtrittsmarsch lautet:

¹³² Ebd. S. 66.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd. S. 466.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd. S. 467.

Edler Kacker!
 Lasse
 Wacker
 Nasse
 Masse
 Schissig
 Flüssig
 Munter
 Unter
 Dir sich
 Breit ergießen;
 Aber höre
 Diese Lehre
 Und die Witzung
 Eh die Sitzung
 Sich darf schließen
 Wische säuberlich den Hintern
 Soll's nicht durch die Hose sintern!
 Wollt ihr noch mehr von der Sorte?“ – „Ei, versteht sich,“ sagte Grandgousier. Demnach fuhr
 Gargantua fort:
 „Rondeau
 Vorgestern, als ich kackte, war
 Ich schier bestürzt von dem Gestank,
 der da in meine Nase drang;
 durchstänkert war ich ganz und gar!
 Oh, hätt ich doch einer ein dar-
 Geführt, nach der ich seufzte bang,
 die weil ich schië
 Ich hätt ihr Vorderexemplar
 Von Loch kalfatert fest und drang,
 indes sie mit dem Finger schlank
 meins Hinterloch genommen wahr,
 dieweil ich schië.
 Nun sagt, ob ich nicht schöne Verse weiß. (...)“¹³⁷

Er zählt im Weiteren eine riesige weitere Menge auf, um schließlich zu sagen:

„Schließlich erkläre und behaupte ich nun hiermit, dass es keinen bessern Arschwisch gibt als ein recht
 flaumiges junges Gänschen, wenn man es nämlich so fasst, dass ihm der Kopf zwischen die Beine zu
 liegen kommt.“¹³⁸

Der lange Akt der Aufzählung Gargantuas hinterlässt den Eindruck ein schaffender Sprechakt
 zu sein. Im Kapitel zur Philosophie und Schimpfen wird auf die Illokutionen in der
 Sprechakttheorie nach Austin hingewiesen werden. Die einzelnen Begriffe tropfen
 beschimpfend auf das Papier, als würde der Schreiber, der aber auch ein Erzähler, ein
 Vorleser in einer lustig gefüllten Wirtsstube sein kann, sie wie sein Geschäft verrichten.
 Gargantuas Sprech-Akt ist ein Scheiß-Akt, und die Leser oder Zuhörer sind die
 Angeschissenen. Die wie in einer Wurstform angeführten Begriffe lassen diese Kombination

¹³⁷ Rabelais, Francois. Gargantua und Pantagruel. Herausgegeben und übersetzt von Horst und Edith Heintze auf der Grundlage der deutschen Fassung von Ferdinand Adolf Gelbcke. Erläutert von Horst Heintze und Rolf Müller. Mit Illustrationen von Gustave Doré. Frankfurt a. M.: Insel, 2003. S. 72 – 73.

¹³⁸ Ebd. S. 74.

aus Form, Inhalt und Wirkung plausibel erscheinen, das Rondeau inmitten der Abwischszene spricht auch dafür, es als Handlungsakt zu interpretieren, was hier als Nacherzählung getarnt ist.

Die Nutzung der Objekte ist vor allem eine Degradierung, die heute bekannt ist als „nicht mal gut als Klopapier,“ wobei sich für Bachtin „nur das negative, vernichtende Moment erhalten hat.“¹³⁹ Bei Rabelais werden hingegen die „Gegenstände, die zum Arschwisch gemacht werden, vernichtet, um wieder neu zu entstehen: Ihre beinahe ausgelöschte Gestalt kommt vor dem ungewohnten Hintergrund zu neuer Geltung.“¹⁴⁰ Insofern verhält sich die degradierende Rede Rabelais ambivalent.

Im nächsten Beispiel zeigt sich wiederum die Form der Häufung:

Panurg wird in seinem Versteck von einem Kater erschreckt und besudelt sich aus Angst von oben bis unten.

„>Um alles in der Welt<, sagte Pantagruel, >mach, dass du fortkommst, und wische dich ab, wasche dich, komm wieder zu dir, wechsle das Hemd und ziehe dich um.<
>Meint ihr, ich hätte Angst?< fragte Panurg. >Ich habe so viel Mumm und wohl noch mehr, als ob ich alle Fliegen verschluckt hätte, die zwischen Johannis und Allerheiligen in Paris in den Teig geknetet werden. Haha, haha, hallo! Was zum Teufel ist das? Nennt Ihr das Dreck, Schmutz, Kacke, Scheiße, Scheißdreck, Kot, fäkale Materie, Exkrement, Unflat, Dejektion, Durchfall, Wurstsuppe, Skybalon, Spyraθος? 's ist Senf, glaub ich; o-ho-hi-hi, jaja, spanischer Senf! Trinken wir eins!<“¹⁴¹

Die skatologische Wortgewalt Rabelais zeigt sich in kreativer Schöpfungskraft, die keine Sorgen vor Redundanz zeigt, erinnert sei an Ongs Charakteristika von Oralität. Diese Fähigkeit bis ins äußerste Extrem führt Rabelais mit einer bemerkenswerten Adjektivliste, die etwa 120 Beschreibungen für sein Hodensäckchen sammelt, wobei allen eine beleidigende Natur zugesprochen werden kann, finden sich doch Begriffe wie welkes, schimmliges, lausiges, berotztes, verkrüppeltes, winziges, angebohrtes, zerriebenes usw.¹⁴² Der Autor geht nicht nur mit anderen scharf ins Gericht, sondern verfügt auch über eine ausgeprägte Ader der Selbstbeleidigung (man könnte vermuten, er würde sein Hodensäckchen nicht mögen). Auch die physische Wirkung von Schimpfworten wird von Rabelais auf spannende und (bis heute) treffende Art geschildert. In einem Eismeer findet Pantagruel einige nicht aufgetaute Schimpfworte. Diese entstanden dort in einem sagenhaften Krieg vor einem Jahr, in dem „alle Worte und alles Geschrei“ der Schlacht einfroren. Er wirft einige davon auf das Deck des Schiffes:

¹³⁹ Bachtin. S. 417.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Rabelais. S. 686.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 416 – 417.

„Unter ihnen gab’s recht hässliche, böse Worte, von denen uns der Steuermann sagt, dass sie zuweilen wieder dahin zurückkehren, von wo aus sie hergekommen wären, und die Kehle, die sie ausgesprochen, durchschnitten: ganz schreckliche Worte! (...) Ein paar kleine Zoten wollte ich in Öl aufbewahren wie Schnee und Eis zwischen Stroh, aber Pantagruel erlaubte es nicht. Er meinte, es wäre Torheit, etwas aufbewahren zu wollen, woran es einem nie mangle und was man immer zur Hand hätte, wie artige Zötlein unter braven und lustigen Pantagruelisten.“¹⁴³

Der Gedanke ist angelegt, dass bestimmte Worte die Fähigkeit haben könnten, zu überdauern, ihren flüchtigen Aggregatzustand überwinden zu können und sich, durch Einfrieren, haltbar machen lassen. Das zeigt die Kraft der „bösen Worte“ deutlich an, mit denen man sich schneiden, also körperliche Einflüsse nehmen kann. Schimpfworte sind nicht Worte allein, sondern werden auf unterschiedlichen Ebenen mit physischen Verletzungen verknüpft. Auf diese Fähigkeit von Schimpfworten wird im Kapitel zur philosophischen Schimpfwortforschung detaillierter eingegangen. Besonders spannend erscheint die reflexive Vorstellung in diesem Textstück. Der Schimpfer wird zum Selbstverstümmeler, ist sein Wort eingefroren und wird wieder aufgetaut. In frischer Form werden Beschimpfungen auch wieder positiv als etwas bewertet, das jedermann mit sich tragen und immer zur Verfügung haben sollte.

Das Problem der Unschicklichkeit gewisser Sprachelemente wird in der Passage aufs Korn genommen, in der sich der Mönch Hans Hackepeter und Gymnast, ein Freund Gargantuas, über die Hasenjagd unterhalten:

„>Wenn ich nicht herumlaufe und mit tüchtig Bewegung machen kann, ist mir nicht wohl. Freilich, bei dem Setzen über Busch und Hecken muss meine Kutte oft genug Haare lassen. Ich habe einen prächtigen Hühnerhund; des Teufels will ich sein, wenn ein einziger Hase ihm durchbrennt. Ein Lakai sollte ihn dem Herrn von Maulevrier bringen, aber ich stibitz ihn weg. Tat ich unrecht daran?< – >Ei bewahre, Bruder Hans<, sagte Gymnast; >bei allen Teufeln, nein!< – >Also auf die Gesundheit dieser Teufel, solange es noch welche gibt<, sagte der Mönch. >Gütiger Himmel, was hätte das Hinkebein auch mit dem Hund anfangen sollen? Dem verdammten Lahmfuß ist es viel lieber, wenn man ihm ein paar Ochsen schenkt.< – >Was muss ich hören<, sagte Ponocrates; >Ihr flucht, Bruder Hans?< – >Ich verbräme meine Rede nur mit etlichen rhetorischen Floskeln in Ciceros Art,< sagte der Mönch.“¹⁴⁴

Mit Verweis auf die rhetorische Autorität ist jedem erlaubt sich der schimpfenden Sprache zu bedienen, auch einem Gottesmann. Cicero wird nicht mit großen Redekünsten in Verbindung gebracht, vielmehr wird das schimpfende Reden des Mönchs auf ein Niveau mit dem nicht zuletzt in der damaligen Rhetorik wesentlichen und präsenten römischen Politiker und Philosophen gehoben.

Problemorientiert, aber auch problematisch verkürzend muss Bachtins Einstellung zum Sprachgebrauch des beginnenden 20. bzw. endenden 19. Jahrhunderts gesehen werden,

¹⁴³ Ebd. S. 656.

¹⁴⁴ Ebd. S. 141.

gleichwohl die Ereignisse und Entwicklungen der Sprache zu dieser Zeit auch seinen Schluss zumindest nachvollziehbar erscheinen lassen. Für ihn ist Schimpfen heute (für ihn aus der Perspektive der 40er, 50er und 60er Jahre des 20ten Jahrhunderts) alleine das Verletzende, Zerstörende. Keine andere Möglichkeit, keine andere Fähigkeit liegt in dieser Sprachform verborgen.

Das Schimpfwort in der Groteske kombiniert den Tod und Geburt, immer sind beide Seiten einer Medaille, die Ambivalenz, gegenwärtig. doch „von diesem ambivalenten, erneuernden Sinn bewahren die heutigen Flüche fast nur die nackte Negation, den reinen Zynismus, das Beleidigende.“¹⁴⁵ Bachtin attestiert dem Schimpfwort den Zustand eines Überbleibselns einer vergangenen Zeit, das den Beigeschmack einer fremden Sprache haben würde. Nur noch „vage (klingt) die Erinnerung an ehemalige Karnevalsfreiheiten und Karnevalswahrheiten an.“¹⁴⁶

Diese Einschätzung bringt ihn dann weiter unten auch dazu zu sagen, Lob müsse beschimpfend sein, er benötigt die Ambivalenz aller sprachlichen Mittel, um sein Konzept aufrecht zu erhalten. Nach seiner Vorstellung wäre „damals“ alles immer auch anders gewesen, während heute alles nur einseitig ist, also Lob einfach nur streichelnd, Schimpfen nur beleidigend.

Rabelais abschließend ein Beispiel aus einer Vorrede, in der die Sprache des Marktplatzes noch einmal besonders deutlich wird. Es handelt sich um den Schluss des Vorrede dritten Buches, das Pantagruels zweites genannt wird:

„(...) so habe auch ich es nur auf euch, ihr braven Zecher und ehrlichen Podagrissen, abgesehen. Die Sportelschlucker und Nebelfresser haben vorm Arsch Dampf genug und genug Hakensäcke für die Jagd; lasst sie umherlungern, wo sie wollen, hier ist kein Wild für sie. Auch von den Quadratköpfen und Silbenstechern schweigt, die den vier Hinterbacken und dem lebensspendenden Bolzen, der sie bei eurer Zeugung zusammenkoppelte, beschwör' ich euch. Noch mehr von den Kuttenheiligen, denen ich wünscht', dass sie samt und sonders vor Syphilis und Aussatz schier von Sinnen kämen und unstillbarer Hunger und Durst sie plagen möchte'. Fragt ihr warum? Darum, weil sie nicht vom Guten, sondern vom Übel sind, von dem Übel, davon uns zu erlösen wir täglich Gott bitten, ob sie auch hin und wieder die Beklagenswerten spielen. Aber ein alter Affe schneidet nun einmal keine schöne Fratze! Fort da, ihr Köter, aus dem Weg! Aus der Sonne, ihr Kuttenpack, hol' euch der Teufel! Kommt ihr gemeinen Wackelärsche hierher, mir meinen Wein zu beschnuppern und meine Tonne zu beseichen? Hier ist der Knüppel, der nach Diogenes' testamentarischer Verfügung seit seinem Tode daneben liegt, um alle Koboldsfrazzen und Höllenhunde damit fortzujagen und kreuzlahm zu prügeln. Also zurück, ihr Duckmäuser! Platz da! Schert euch zu euren Schafen, ihr Köter, zum Teufel, ihr Heuchler! HE? Noch da? Meinen Anteil von Papomanien dafür, wenn ich euch krieg'! Kusch, kusch! Fort! Wird's? Wollt', dass ihr nimmer schisst als unter blutigen Geißelhieben, nimmer pisstet als auf der Wippe und warm nicht würdet als vom Prügelholz!“¹⁴⁷

¹⁴⁵ Bachtin. S. 78.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Rabelais. S. 326.

Villon und Rabelais, die wir heute nur noch in geschriebener Form vorfinden können, liegt die gesprochene Sprache nahe. Beide nehmen ihr sprachliches Repertoire aus dem Zuhören und können in ihren bissigen Stellen eine szenische Kraft entfalten, die darauf hindeutet, dass die Texte nicht allein zum Lesen bestimmt waren, sondern vorgetragen wurden und als beschimpfende Szenen in Wirtshäusern, auf Jahrmärkten und dergleichen wirken sollten. Gerade die fast ausschließlich in direkter Rede gehaltenen Passagen Rabelais (und auch seine Haltung in den Vorreden gegenüber dem Leser, der zu einem Zuhörer gemacht wird) sprechen dafür.

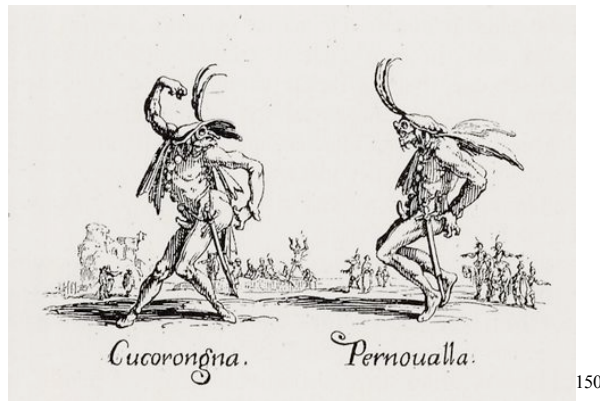
Fäkales und obszönes Schimpfen wurde an den Beispielen vom Mittelalter bis in die Renaissance gezeigt. Schimpfen ist für uns zumeist mit verbalem Handeln verbunden. Das muss natürlich nicht sein, beschimpfende Gesten sind verbreitet und bekannt. Während im Theatertext verständlicherweise das Schimpfen in geschriebenen Worten deutlich hervortritt, dürfen gestische Aspekte nicht vollständig verloren gehen. Vielleicht nicht zufällig geht ein wichtiger historischer Hinweis der gestischen Beschimpfungen in szenischen Handlungen auf ein Theaterformat zurück, das dem geschriebenen Text wenig bis gar keine Bedeutung zusprach und sich innerhalb von szenischen Rahmen der einzelnen Szenengestaltung improvisierend annahm, die *Commedia dell'arte*. Diese Einschätzung unterstützt Wolfgang Kayser, der „das Wesen der *Commedia dell'arte* nicht vom Text her, sondern vom Aufführungsstil oder noch enger: vom Bewegungsstil her (...) erfassen“¹⁴⁸ will. Zugriff auf die transitorischen Gesten der Theateraufführungen der *Commedia* erlaubt eine Serie des bedeutenden Graphikers Jaques Callot, der die berühmten Radierungen der „*Balli di Sfessani*“ um 1622 in Nancy anfertigt, wobei er mit der *Commedia* selbst einige Jahre zuvor in Florenz in Berührung gekommen ist.

Auf den 24 Radierungen, die jeweils zwei *Commedia*-Figuren in einem szenischen Zusammenhang darstellen,

„schauen die Tänzer einander an, doch die oft lustig und skurril wirkende Gebärde, die kecken Schnabelnasen und maskierten Gesichter können den fast gehässigen Zorn nicht verbergen, mit dem sich diese leichtfüßigen Figuren belauern, verspotten, befehlen.“¹⁴⁹

¹⁴⁸ Kayser, Wolfgang. *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Gerhard Stallinger Verlag, 1957. S. 40.

¹⁴⁹ Callot, Jaques. *Das gesamte Werk. Handzeichnungen*. Einleitung: Thomas Schröder. München: Rogner & Bernhard, 1971. S. 420.



Diese eindrucksvolle Szene spiegelt den Charakter einiger der Radierungen Callots wieder. Die Präsentation des erigierten Penis auf der einen und des Hinterns auf der anderen Seite des Bildes ist ein wiederkehrendes Sujet. Allerdings wird hier nicht die Vorstufe einer sexuellen Handlung vorgestellt, die Gesten der Figuren haben keinen erotischen Charakter, sie sind beschimpfend, verhöhrend, im wahrsten Sinn verarschend.

E.T.A. Hoffmann, der den Graphiker als Namensgeber für eines seiner Werke ehrt, erkennt in den Bildern Callots

„die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geist, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen.“¹⁵¹

Und Bechtel urteilt über die Serie gesamt:

„The Balli is an incomparable series. The tense, momentary balance of each pair of actors is preserved by every detail of costume and gesture, and the grotesque is blended with the realistic.“¹⁵²

Selten finden sich dezidierte Hinweise zu beschimpfenden Gesten in Stücken selbst, also vor allem in Regieanweisungen. Ein Beispiel aus dem „unter Aufsicht“ von Jean Genet:

Lefranc und Maurice streiten darum, ob Schneewalze, ein schwarzer Mithäftling, oder Grünauge gefährlicher wären.

„Grünauge: Mich zu demütigen? Bilde dir nur so was nicht ein. Auch wenn du erklärst, dass der Neger gefährlicher ist als ich ... Was die Neger anbetrifft ... (Er macht eine obszöne Geste).“¹⁵³

¹⁵⁰ <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Callot,+Jacques%3A+Folge+der+%C2%BBBalli+di+Sfessania%C2%AB+%5B3%5D> Zugriff: 31.07.2013.

¹⁵¹ Hoffmann, E. Th. A. Werke. Erster Teil. Phantasiestücke in Callots Manier. Herausgegeben und mit einem Lebensbild versehen von Georg Ellinger. Berling: Bong & Co, 1927. S. 21 -22.

¹⁵² Bechtel, Edwin De T. Jaques Callot. New York: George Braziller. 1955. S. 24.

¹⁵³ Genet. S. 11.

Dieser Hinweis scheint zu reichen, um aus einem wohl überschaubaren Arsenal an Gesten eine auszuwählen. Wie sich auch bei Callot andeutet, zeigen sich beschimpfende Gesten zwar als aussagekräftig und eindeutig, in ihrer Anzahl, ihrem Reichtum, ihrer Kreativität aber den verbalen Schimpfworten unterlegen.

Ein kurzer Exkurs in den deutschsprachigen Raum soll noch auf das späte Fastnachtspiel des Hans Sachs aufmerksam machen. Im Stück „Die Burgerin mit dem Thumbherrn“ will eine junge Frau ihren alten Mann mit einem jungen Pfaffen betrügen, die Mutter gibt ihr Unterschiedliches auf, um die Geduld ihres Mannes zu testen, sie muss zunächst seinen geliebten Feigenbaum schneiden, dann den geherzten Hund töten, schließlich ein gesamtes feines Essen auf den Mann schütten. Erst wenn sich der alte Mann ihr gegenüber nicht ehrenvoll verhält, will sie dem angestrebten Betrug der Tochter zustimmen.

„Die Mutter spricht
<Mein Tochter / einen guten Tag
Geb dir Gott / der all ding vermag
Ich hab gestert nicht gsehen dich
Wie gehst du her so schweiferlich
Sag / wie geht es dir in der Eh?>
Die Tochter spricht
<O Mutter es ist angst und weh
Du hast mir gebn ein Mann uralte
Runtzelt / heßlich und ungestalt
So unfreundlich wie ein hackstock
Unholdselig wie ein Sautrock
Ich wolt und dass er leg begraben
Ich kann und mag in nicht lieb haben
Ich muß mir ein Bulschafft annemen.>“¹⁵⁴

Schimpfen und Humor nähern sich auch hier deutlich an. Das Loben, das Bachtin gerne verwendet, lässt sich aber nur schwer über die harten Beschimpfungen der jungen Frau legen. Die humoristische und gesellschaftskritische Note ist nicht zu übersehen, wird eine soziale Praxis der Verheiratung lächerlich gemacht. Die gesamte Thematik des Stücks, das als Stationendrama die junge Frau ihren alten Ehemann von Situation zu Situation schlimmer beleidigen und angreifen lässt, ist unter einen schimpfenden Humor zu stellen.

¹⁵⁴ Sachs, Hans. Fastnachtspiele. Ausgewählt und herausgegeben von Theo Schumacher. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1957. S. 120.

2.7. Schimpfen in der Reformation: Martin Luther, Thomas Müntzer, Thomas Murner

Die Kirche und mit der Kirche in Verbindung stehende Menschen sind für das Schimpfen bedeutsam, wie am Benediktinerfluch, dem Mönch Francois Villon oder auch Johannes Pauli gezeigt wurde. Kaum überraschen mag, dass in einer Zeit, die sich der schimpfenden Sprache, wie von Bachtin zu lernen war, hingebungsvoll bediente, auch Kirchenstreitigkeiten mit dem schimpfenden Wort als Waffe ausgefochten wurden. So in der wesentlichen Umbruchphase der Reformation. Zwar existiert kein zusammentragendes oder kommentierendes Werk zu diesem Thema, doch wird an unterschiedlichen Stellen auf den derben, groben Umgangston der Zeit hingewiesen. Während der brutale Fluch, die christliche Malediktion, behandelt wurde, zeigt sich die Reformationszeit als fruchtbare Umgebung für schimpfend-spottendes Schreiben. Die reformatorische Zentralfigur Martin Luthers, dessen rhetorisches Verständnis für die Entwicklung der deutschen Sprache maßgeblich war, und der sich frei nach seinem Motto „dem Volk aufs Maul schauen“¹⁵⁵ nicht abschrecken ließ in bestimmten Situationen schwere Geschütze aufzufahren und also die schimpfende Rede zur Durchsetzung seiner Position gebrauchte, muss hier vor allen anderen genannt werden. Seine oft genannte „Wortbildungskraft“¹⁵⁶ verhalf ihm zur Neuschöpfung vieler Begrifflichkeiten und Phrasen, die er mit zum Teil neuem Inhalt zu füllen verstand. Der Verbreitung seiner Sprache dienlich war der aufkommende Buchdruck, der erstmals eine weit verstreute Öffentlichkeit zuließ und auch zu einem Übergehen von einer Hör- auf eine Lesekultur führte¹⁵⁷, was nicht nur seiner Bibel, sondern auch den polemisch-beschimpfenden Schriften förderlich war. Seine große Wirkbreite ließ natürlich auch Kritik laut werden, die sich ebenfalls in ihrer Wortwahl nicht zurückhielt. Zwischen den einzelnen Streitpositionen entstanden Schimpfdialoge. Johannes Cochlaeus meinte, dass

„Luthers Neues Testament durch die Buchdrucker dermaßen gemehrt und in so großer Anzahl ausgesprengt, also dass auch Schneider und Schuster, ja auch Weiber und andere einfältige Idioten,

¹⁵⁵ Luther, Martin. Sendbrief vom Dolmetschen. In: Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 30. Band. Zweite Abteilung. Weimar: Böhlau, 2005. S. 637:

„(...) man mus nicht die buchstaben inn der lateinischen sprachen fragen, wie man sol Deutsch reden, wie diese esel thun, sondern, man mus die mutter ihm hause, die kinder auff der gassen, den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetzschen, so verstehen sie es den und mercken, das man Deutsch mit jn redet.“

Hier fällt auch das grobe Wort „Esel“ auf, das nicht nur in diesem Brief häufig vorkommt und womit er mit einer sprachlichen Bewegung einen Gutteil seiner Gegner mundtot macht.

¹⁵⁶ Besch, Werner. Die Rolle Luthers in der deutschen Sprachgeschichte. Heidelberg: C. Winter, 1998. S. 14.

¹⁵⁷ Ebd. S. 11 und S. 21.

soviel deren dies neue lutherische Evangelium angenommen, wenn sie auch nur ein wenig Deutsch auf einem Pfefferkuchen lesen gelernt hatten.“¹⁵⁸

Auch Thomas Müntzer, einer der wesentlichen Gegner Luthers, kritisiert diesen mit harten Bandagen:

„Der Doktor Lügner ist ein einfältiger Mann, wenn er schreibt, man solle mir das Predigen nicht wehren, wohl aber möge man darauf sehen, dass ich, der Geist zu Ullstedt, die Faust still halte. Seht nur, ihr lieben Brüder Christi, ob er nicht gelehrt ist! Ja, freilich ist er gelehrt, und es wird die Welt noch in zwei oder drei Jahren nicht inne geworden sein, welch einen mörderischen, hinterlistigen Schaden er angerichtet hat.“¹⁵⁹

Auffällig und in der Zeit gerne praktiziert ist die Namensverdrehung am Anfang des Zitats, die aus Luther einen Lügner macht. Dass es sich um ein beschimpfendes Hin und Her handelte wird aus diesem Zitat Luthers ersichtlich:

„Kurtz umb, eyttel teuffels werck treyben sie, und inn sonderheyt ists der erzteuffel, der zu Mülhusen (damit ist Thomas Müntzer gemeint. K.H.) regirt und nichts denn raub, mord, blutvergissen anricht, wie denn Christus Johan. viii. von yhm sagt, das er sey eyn morder von anbegynn.“¹⁶⁰

Zwar war Thomas Müntzer anfangs Anhänger Martin Luthers und ebenfalls mit den Zuständen der Kirche alles andere als einverstanden, doch ging seine Kritik weiter, bis an die Grundfeste der ständischen Gesellschaft im Allgemeinen. Luthers Abneigung gegen diese Ideen und seine Pamphlete gegen Müntzer führten dazu, dass dieser „bis in unser Jahrhundert hinein (das 20., K.H.) weithin als die leibhaftige Verkörperung satanischen Geistes (blieb), der die Seelen mit seinen Lehren vergiftete.“¹⁶¹ Die weit reichende Kraft Luthers Sprache über die Jahrhunderte kann kaum deutlicher gemacht werden.

Für die Behandlung historischer Texte relevant ist der Hinweis auf die Veränderung der Bedeutung von Wörtern, wie auch schon in den Abschnitten über Schimpfen in der Antike angeführt wurde. Denn für Luther waren „Engel und Teufel (...) gefühlsträchtige Vorstellungen, die Schauer der Ehrfurcht oder des Grauens über den Rücken jagen konnten. Für uns heute sind es abgeblaßte Lob- oder Schimpfwörter bzw. Flüche.“¹⁶²

¹⁵⁸ Ebd. S. 27-29. Nach Cochlaeus, Johannes. Commentaria de actis et scriptis M. Lutheri Saxonis. 1549.

¹⁵⁹ Reifferscheidt. S. 55. Nach: Thomas Müntzer „Hochverursachte Schutzrede und Antwort wider das geistlose, sanftlebende Fleisch zu Wittenberg Anno MDXXIV.

¹⁶⁰ Luther, Martin. Wider die stürmenden Bauern. In: Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 18. Weimar: Böhlau, 1964. S. 357.

¹⁶¹ Fischer, Ludwig (Hrg.). Die lutherischen Pamphlete gegen Thomas Müntzer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976. S. X-XI.

¹⁶² Stolz, Margrit. Martin Luthers Rhetorik des Herzens. Tübingen: Mohr, 2000. S. 2.

Zu jeder Zeit können dieselben Worte benutzt, aber nicht jeweils dasselbe gemeint oder gedacht werden. Vor allem dürfte es uns schwer fallen Ähnliches zu fühlen. Luther war sich zu seiner Zeit über die Wirkung seiner Worte aber alles andere als unsicher.

„Alles sol heissen nicht die Sünde, davon Christus allein redet, sondern alles, was auff Erden ist, Kirchen, Bisschöve, Keiser, Könige, villeicht auch alle förze aller Esel, und sein eigen förze auch. Ah mein lieber Bruder in Christo, halt mirs ja zu gut, wo ich hie oder anderswo so grob rede von dem leidigen, verfluchten, ungeheuren Monstro zu Rom. Wer mein gedanken weis, der mus sagen, das ich im viel, viel, viel zu wenig thu, und mit keinen worten noch Gedanken erlangen kann die schendliche, verzweifelte lesterung, die er treibt mit dem Wort und Namen Christi, unsers lieben HERRN und Heilands (...).“¹⁶³

Luthers Selbsteinschätzung an dieser Stelle zeigt die Bewusstheit über das eigene Schreiben und dessen intendierter Wirkung. Zwar wurde über den Wandel von Bedeutung gesprochen, doch entkräftet das Zitat Birgit Stolts Ansicht, „Luthers oft angeprangerte grobianische Ausdrucksweise kann also zu einem gewissen Grad von unserer veränderten Sprachauffassung herrühren. Teilweise lag sie auch in der Zeit“¹⁶⁴. Schimpfen ist ein beabsichtigter sprachlicher Vorgang. Bei Martin Luthers Sammlung von beleidigenden Aussprüchen gegenüber seiner Gegner, davon auszugehen, dass sie nicht beleidigen und treffen sollten, wirkt fast naiv.

Eine kombinierte Sichtweise drängt sich auf, die sowohl den Bedeutungswandel unterschiedlicher (vor allem mit religiösen Inhalten verbundener) Wörter, als auch die reine, klare Verwendung von Beschimpfungen in sich aufnimmt (auch Ciceros Beleidigungen können nicht „nur“ aus der Zeit verstanden werden, sie waren im alten Rom harte Anklagen und wären es heute auch, der Unterschied besteht womöglich allein in der Tatsache heute dafür juristisch verklagt werden zu können).

Aus der Sicht Quintilians, der einen Aspekt zu der behandelten Frage beisteuert und ein Kapitel über das Lachen schrieb, waren für die Produktion von Lachen moralische Aspekte wichtig. Denn „vom Lachen zum Auslachen sei es nicht weit (...)“¹⁶⁵ Spott- und Schmähworte sind unter den richtigen Bedingungen der Situation, der Umgebung und solange sie nicht verletzend sind, zugelassen.

„Dass das verhöhnende Lächerlichmachen der groben Satire im damaligen Glaubensstreit allgemein gang und gäbe war, ist bekannt. Quintilians Vorschrift, man dürfe niemals verletzen, ist auf diesem

¹⁶³ Luther, Martin. Wider das Papsttum zu Rom vom Teuffel gestiftt. In Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 54. Band. Weimar: Böhlau, 1968. S. 261.

¹⁶⁴ Stolt, Birgit. Lieblichkeit und Zier, Ungestüm und Donner. Martin Luther im Spiegel seiner Sprache. In: Wolf, Herbert (Hrsg.) Luthers Deutsch. Sprachliche Leistung und Wirkung. Frankfurt a. M. Peter Lang, 1996. S. 317 – 341.

¹⁶⁵ Stolz. S. 152.

Gebiet außer Kraft gesetzt. Ob diese Art der Satire mit zum „Humor“ gezählt werden soll, ist eine Frage der Definition¹⁶⁶

Den Papst griff Luther mit scharfen Worten an und meinte, „wenn Eck¹⁶⁷ den Papst über Gottes Wort setze, dann mache er ihn zu einem schlimmeren Monstrum als Luzifer und der Antichrist, denn diese suchten bloß die Gleichheit mit Gott, nicht die Herrschaft über ihn.“¹⁶⁸ Zwar muss verstanden werden, dass Luther an die Existenz von Teufel und Antichrist wie wir an die Schwerkraft glaubte, dennoch ist seiner Polemik auch die Kraft des schimpfenden, schmähenden Bewusstseins zuzusprechen.

In dieser Schrift „Wider das Papsttum zu Rom vom Teufel gestiftet“, dessen Titel ohne Umschweife den Kern der Beschimpfung aufzeigt, sind

„die Päpste für ihn Statthalter des Teufels, Feinde Gottes, Widersacher Christi, Mörder der Könige, Hurenwirte über alle Hurenwirte. Als weitere Titel legt er den Päpsten bei: Gottesverächter, große, grobe Esel, Tölpel, unvernünftige Narren und des Teufels Larven.“¹⁶⁹

Und in den Worten Luthers selbst:

„Sehr leicht ists zu beweisen, das der Papst nicht sey der Oberste und das Heubt der Christenheit, oder Herr der welt, uber Keiser, Concilia und alles, wie er leuget, lestert, flucht und tobet in seinen Drecketalen (Verballhornung von Dekretalen, K.H.), nach dem jn der hellische Satan treibt.“¹⁷⁰

„Sondern als pepstisch, spitzbübisch und teuflisch mustu es verstehen, das der Papst der heiligen Römischen Kirchen namen braucht auffs schendlichst und lesterlichst und meintet damit Bubenschule, Huren- und Hermaphroditenkirche, des Teufels grundsuppe, (...)“¹⁷¹

„Diesen Herrn sol uns Papst und alle Teufel nicht zum Narren, Lügner noch Trunkenbold machen, Sondern wir wollen den Papst mit füßen treten und sagen, Er sey ein verzweivelter Lügner, Gotteslester und abgöttischer Teufel, (...)“¹⁷²

Bemerkenswert mit welcher schimpfender Wortgewalt sich Luther einer der mächtigsten Autorität der Zeit zuwendet und auch die Ähnlichkeit zur tiradischen Wortvielfalt Ciceros. Unbekannt waren damals Schmähschriften gegen hochstehende Personen nicht. In Form von Libelli famosi im antiken Rom wurden politische Gegner verunglimpft, im Minnesang des Mittelalters nahmen die Sänger für ihre Gönner Position ein und bedachten deren Gegner mit Spott- und Schmähliedern, und im 16. Jahrhundert, also zu Luthers Lebenszeit scheint in der

¹⁶⁶ Ebd. S. 153.

¹⁶⁷ Ein während der Reformation wichtiger papsttreuer Geistlicher.

¹⁶⁸ Bäumer. S. 55.

¹⁶⁹ Ebd. S. 94.

¹⁷⁰ Luther, Martin. 1968. S. 228.

¹⁷¹ Ebd. S. 233.

¹⁷² Ebd. S. 251.

Form des Pasquills, eines „witzig, launig, satyrisch, beißend und sarkastischem“¹⁷³ Gedicht, ein Aufschwung für derartige Schriften eingesetzt zu haben, die nicht zuletzt auf Luthers reformatorische Ansätze zurückgeführt wird.¹⁷⁴

Luther traf mit seinen Schmähungen allerdings nicht immer ins Schwarze. Sein Ausbruch¹⁷⁵ im Nachwort zu den Kampfschriften von 1520 soll schon von „den Zeitgenossen (...) als peinlich empfunden“¹⁷⁶ worden sein. Auf Kritik von Zeitgenossen für die drastischen Worte reagierte er mit relativ wenig Verständnis, denn er meinte ohne die kritischen Stimmen herabzuwürdigen, „diese hätten die Gräuel des Papsttums nicht wirklich erkannt. Luther scheut sich nicht, seine Aussagen als fromm und nützlich zu bezeichnen.“¹⁷⁷

Einer der reformatorischen Gegenspieler Luthers, Thomas Murner, zeigt sich sprachlich häufig auf einem ebenso, wenn nicht derberen sprachlichen Niveau und kann als weiterer Beleg für die Rohheit der Äußerungen, der „zu Wurfgeschossen geballten Sprache“¹⁷⁸, die sich aller Register bedient und wie „eine reichhaltige Sammlung unterliterarischer Worte und Redensarten gröbster volkstümlicher Prägung“¹⁷⁹ anmuten. Noch bevor er zu einem sprachlichen Gegner Luthers avancierte, betätigte er sich in einem spannenden literarischen Genre dieser Zeit, der Narrenliteratur. In der Schelmenzunft stellt er „ein Bild der Kulturverhältnisse“¹⁸⁰ in Reim- und oftmals Dialogform vor, die er satirisch überspitzt kritisiert. Vorbildwirkung für Murner hatte das Narrenschiff, das stultifera navis von Sebastian Brant aus dem 15. Jahrhundert. Auch ein Werk in Reimform, das sich der Beschreibung närrischen menschlichen Handelns widmet. Brant gilt mit seinem Narrenschiff als der Begründer der Narrenliteratur, der erst durch seine Arbeit „zu hohem literarischem

¹⁷³ Bauer, Oswald. Pasquille in den Fuggerzeitungen. Spott- und Schmähgedichte zwischen Polemik und Kritik (1568-1605). Wien: Böhlau, 2008. S. 20.

¹⁷⁴ Vgl. ebd. S. 19.

¹⁷⁵ <http://www.theologe.de/theologe3.htm> Zugriff: 26.06.2013.:

„So wir die Diebe mit dem Strang, Mörder mit dem Schwert, Ketzer mit Feuer strafen, warum greifen wir nicht viel mehr an diese schädlichen Lehrer des Verderbens als Päpste, Kardinäle, Bischöfe und das ganze Geschroüm (=Geschwür) der römischen Sodoma mit allerlei Waffen und waschen unsre Hände in ihrem Blut...?“

nach: Luther, Martin. Zwo harte ernstliche Schriften Doct. Martini an den Christlichen Leser. 1518, Tomos 1, Punkt II., S. 24 und 24 b.

¹⁷⁶ Bäumer, Remigius. Martin Luther und der Papst. Münster: Verlag Aschendorf, 1970. S. 57.

¹⁷⁷ Ebd. S. 96.

¹⁷⁸ Murner, Thomas. Die Schelmenzunft. Herausgegeben von Meier Spanier. Berlin: Walter de Gruyter, 1925. S. 1.

¹⁷⁹ Ebd. S. 2.

¹⁸⁰ Ebd. S. 4.

Rang verholffen“¹⁸¹ wurde. Diese Moralsatiren unter dem Motto „all strassen/gassen/sindt voll narren“¹⁸² brachten es zu europäisch literarischer Geltung. Ziel aber des satirischen Schreibens war es „den Menschen auf den Weg der göttlichen Weisheit zurückzuführen und damit zur Rettung ihrer Seelen beizutragen.“¹⁸³ Dieses Vorhaben, die Unverbesserlichen zu bessern wird bei Murner abgelöst von „der Absicht, die Bösen zu charakterisieren, damit man sich vor ihnen hüten kann.“¹⁸⁴ Zungensünden, also Sünden durch Sprechen sind für Murner zentral:

„Sünden des Mundes überall! Unschuldige werden verleumdet. Ehrabschneider, böswillige Verräter und Verleugner, nimmermüde Klatschweiber stiften Unheil. Pfaffen und auch Ratsherren beschimpfen sich gegenseitig und beschmutzen das eigene Nest.“¹⁸⁵

Er selbst scheint sich dieser aber bedienen zu dürfen. Die Zungensünde für das Gute, könnte man meinen, die ein bei anderen zu verbietendes Verhalten in der eigenen Person erlaubt. Erinnert ist man an Doppelzüngigkeiten der Kirche wie die Aufhebung des Tötungsverbots während der Kreuzzüge. Diese Einschätzung konterkariert das Gedicht „der unnutz vogel“ (Übertragung der mittelhochdeutschen Schrift von Konstantin Hondros):

„Der vogel hat ein bose art
Der seym eigen nest nit spart
Sunder selber scheisset dreyn
Den gschmack doch selber nymmet eyne.
Ich merk wol, was dem selben brist,
der im selb eyne nequam ist.
der vogel kann nit seyn der best
der scheisset in seyn eigen nest.“¹⁸⁶

Murners spöttische Konkurrenz zu Luther wird in seinem Werk „Von den grossen Lutherischen Narren“¹⁸⁷ programmatisch. Er versuchte zunächst höflich und objektiv auf Luthers Schriften zu reagieren, wird aber von dessen Anhängern dafür mit polemischen Gegenreden gekontert. Murner fühlt sich persönlich angegriffen, wird er ja kräftig verspottet, er beklagt sich über das satirische Schreiben Anderer und wünscht sich eine starke

¹⁸¹ Brant, Sebastian. Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben. Herausgegeben von Manfred Lemmer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. S. IX.

¹⁸² Ebd. S. IX.

¹⁸³ Ebd. S. X.

¹⁸⁴ Murner, 1925. S. 2.

¹⁸⁵ Ebd. S. 5.

¹⁸⁶ Ebd. S. 112.

¹⁸⁷ Murner, Thomas. Von dem großen lutherischen Narren. Herausgegeben von Dr. Paul Merker. Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner, 1918.

eingreifende Hand, die solches unterbindet.¹⁸⁸ Die meisten Streitschriften gegen ihn bedienten sich der „von Murner immer besonders schwer empfundenen Verdrehung seines Namens in Murnarr.“¹⁸⁹ Daneben wurde er häufig in Form einer Katze stilisiert, bzw. als Katze verballhornt, ein Spott der uns heute recht fremd erscheint. Diese Katze nimmt Murner in seinem Buch nicht zuletzt auch visuell auf und zeigt im ersten Holzschnitt eine Katze, die einen Narren (vermutlich Luther) überwältigt. Die Wirkung des Drucks „von dem großen lutherischen Narren“, das als Gegenschlag angedacht war, blieb trotz der groben Verhöhnungen aus, da die ansonsten nicht wortkargen Reformierten das Werk Murners mit Passivität und also Schweigen bedachten.

Zu Anfang des Werkes behandelt Murner die Lutheraner, die ihn persönlich angriffen, weshalb auch die Polemik gegen Luther, der sich gegen ihn kaum persönlich geäußert hatte, gemäßigt ausfällt.¹⁹⁰ Denn es sollte „der lutherische Narr als Verkörperung des Luthertums, nicht Luther selbst (...) die beherrschende Figur der satirischen Handlung werden.“¹⁹¹ Während Murner in seiner Satire zunächst allgemeine Gegensätze zwischen ihm und den Lutheranern bespricht, öffnet er im letzten Drittel die Pforten für die „persönlichen Differenzen Murners und Luthers.“¹⁹²

„Die von Anfang an ungemein scharfe Polemik jenes Streites, die auf beiden Seiten grobe Schimpfworte und niedrige Verdächtigungen ohne Bedenken anwendet, erhält in dieser Szene des „Großen Lutherischen Narren“ ihr satirisches Gegenstück.“¹⁹³

Diese Stellen werden szenisch gebracht, die Dialogform dominiert. Murner heiratet die Tochter Luthers, in der Hochzeitsnacht gesteht diese, dass sie den Grind hat, Murner gibt sie Luther zurück mit dem Hinweis das Sakrament der Ehe wäre ihm ja doch nicht wichtig, Luther schämt sich zu Tode. Da Luther das Sterbesakrament nicht will, lässt ihn Murner wie ein Aas in eine Abfallgrube werfen.

„Frischer und derber konnte der satirische Spott mit dem Gegner nicht getrieben werden. Keine der zahlreichen Reformationssatiren sinkt auf so ein tiefes Niveau ab. (...) Der Grobianismus dieses ganzen Zeitalters brachte hier in einer satirisch glänzend veranlagten Persönlichkeit ein Werk hervor, dessen abstoßende Züge nur durch den weiteren historischen Zusammenhang in das rechte Licht gerückt werden.“¹⁹⁴

Durch seine Herkunft als Franziskaner war er geschult im Umgang mit volkstümlicher Schreibweise.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 22.

¹⁸⁹ Ebd. S. 26.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S. 49.

¹⁹¹ Ebd. S. 50.

¹⁹² Ebd. S. 55.

¹⁹³ Ebd. S. 55 – 56.

¹⁹⁴ Ebd. S. 57.

„Die Elemente des volkstümlichen Stils, Sprichwörter und sprichwortartige Redensarten, formelhafte Ausdrücke und synonyme Zusammenstellungen, Kraftworte und drastische Vergleiche, gehäufte Negationen und Hyperbeln, Anakoluthen und Wiederholungen, Flüche und Verwünschungen, Beteuerungen und Interjektionen, Fragen und Ausrufe kommen reichlich zur Anwendung.“¹⁹⁵

Einige Verse aus Murners Narrendichtung:

„Darumb ists mir von herzen leid,
das ich in in dem hndern fant.
Er solt hon ein eerlichern stant
Dan dem narren in dem magen,
das er nit leicht moecht in veriagen
und hinden ufs der massen tragen.
Pfuch der großen Schand uff erden,
das karsthanfs sol geschissen werden!
Der edel dichter mit seinem buch
Sol lauffen durch des narren bruch!
Ich bin ein katz und habe kein sin,
darumb ich grob mit worten bin.
Hetten sie mich lon ein menschen bleiben
Ich wolt die groben wort nit treiben“¹⁹⁶

Abschließend darf, um auf Luthers Kraft für Sprachschöpfungen zurückzukehren, seine Fähigkeit zur Schöpfung von Phrasen, den geflügelten Worten, nicht ausgelassen werden. Die skatologische Beziehung dieser Zeit wird hier auch deutlich. So soll Luther auf die an ihn gerichtete Frage „was soll ich anfangen?“ geantwortet haben: „In die Hand scheißen und daran schmecken.“ Mit dem Ziel der „höhnischen Abwertung von widerwärtigen Personen.“¹⁹⁷ Über den Teufel soll er gerne ebensolches Vokabular verwendet haben. Und wenn wir heute wegwerfend schimpfend meinen „so ein Dreck“, klingt das Urteil Luthers über den Papst mit: „Aber der römische Hof, der Papst, so Bischof ist in dem Hofe, der ist des Teufels Bischof und der Teufel selbst, ja der Dreck, den der Teufel selbst in die Küche geschissen hat.“¹⁹⁸

Die Konflikte zwischen Luther und seinen diversen Gegenspielern wurden häufig mit Hilfe von Beschimpfungen ausgetragen. Als Adressaten der Schimpfreden sind aber nicht allein die daran als Autoren teilnehmenden Geistlichen zu verstehen, denn die kursierenden Schriften wurden veröffentlicht, der Konflikt also in der Bevölkerung ausgetragen. Über Zeit und Entfernung zwischen den Streitenden entwickelte sich ein ausgebreiteter Schimpfdialog, dem dramatische Züge anhaften. Das Hin und Her der Rede und Gegenrede lässt den Eindruck zu,

¹⁹⁵ Ebd. S. 62.

¹⁹⁶ Ebd. Vers 2654 – 2667.

¹⁹⁷ Thiele, Ernst. Luthers Sprichwörtersammlung. Nach seiner Handschrift zum ersten Mal herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1900. S. 89.

¹⁹⁸ Ebd. S. 364-365.

die beschimpfenden Streitereien würden einer Dramatik im Alltag nahe sein. Dafür sprechen auch die Titel der Schriften, wie die innerhalb kurzer Zeit verfassten „An den Bock zu Leipzig“, „Auf des Bocks zu Leipzig Antwort“ und „Auf das überchristlich, übergreiflich, und überkünstlich Buch Bocks Emsers zu Leipzig Antwort. Darin auch Murnarrs seines Gesellen gedacht wird.“¹⁹⁹

Das Schimpfen zwischen den Kirchenmännern hat eine performative Richtung hin zu ihrem Publikum in sich, die die Schriften lasen oder sich vorlesen ließen. Die brutalen Aussagen werden als bewusst gesetzt erkennbar, die nicht vorrangig als Übermittler von Streitinhalten, sondern als markante Elemente für das Publikum gesetzt wurden. Der Eindruck entsteht, es würde weniger um die Überzeugung des geistlich hochgebildeten Gegenübers gehen, sondern mehr um eine Bewegung in der Zuhörerschaft, wobei derber Humor und grobe Beschimpfungen als Auslöser einer Zustimmung fungieren. Eine ähnliche erhoffte Wirkung kann der Narrenliteratur zugesprochen werden.

2.8. Die barocke szenische Predigt Abraham a Sancta Claras

Indem die Reformationszeit kurz verlassen wird, bietet sich ein Beispiel für das Schimpfen eines Klerikers in Wien im Barock an. Der Hofprediger Abraham a Sancta Clara, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkte und dessen szenische Predigten als Aufführungen verstanden werden können, als performative Akte, bei dem die Anwesenden direkt angesprochen und also in die Aufführung der Predigt integriert wurden, ist für seine beschimpfende und grobe Sprache bekannt. Die heute zugänglichen Quellen sind natürlich, wie auch die des Epos, schriftliche Überlieferungen. An einigen Stellen lässt sich aber die Vorstellung einer szenischen Beschimpfung der an der Predigt teilnehmenden Personen gut nachvollziehen. Einen eindeutigen Hinweis bietet die berühmte Geschichte Sancta Claras über die damalige Damenmode. Er soll, dazu aufgefordert seine Aussage, Frauen, die enthüllende Mode trügen, würden es nicht verdienen mit der Mistgabel angegriffen zu werden, öffentlich zurückzunehmen, nach Schluss der Predigt auf der Kanzel stehend gesagt haben:

¹⁹⁹ Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Band. Weimar: Böhlau, 2003. S. IX – X.

„Ich habe im Lauf meiner letzten Predigt behauptet, dass Frauen, die eine Mode wie die herrschende mitmachen, nicht verdienen, mit der Mistgabel angefasst zu werden. Ich nehme das zurück. Sie verdienen es.“²⁰⁰

Der Prediger nimmt seiner Gemeinde gegenüber eine szenische Haltung ein, was auch in folgender Passage nicht zu überhören ist:

„Die sind schwer zu bekehren
So wie man aus Stahl schwer Gold machen kann, so ist es auch schwer, ein stahlhartes Herz, das durch viele Sünden und durch langjährige Gewohnheit hart geworden ist, zu bekehren.
Wer kann schon bekehren: einen Österreicher vom Saufen, einen Schweizer vom Raufen, einen Böhm' vom Betrügen, einen Steirer vom Lügen, einen Krainer vom Klauben, einen Polaken vom Rauben, einen Welschen von der Buhlerei, einen Franzosen von der Untreu, einen Spanier vom Stolz, einen Franken von der Tollheit, einen Schlesier vom Schreien, einen Sachsen von Schelmereien, einen Bayern vom Schmatzen, einen Schwaben vom Schwatzen. Das ist mir ein guter Mann, der so jemand bekehren kann. Ja, so einen alten, verknöcherten, gewohnten, hartnäckigen Sünder zu bekehren, ist mehr, als eine ganze Welt zu erschaffen.“²⁰¹

In einem fiktiven Brief über einen Säufer, den dessen Frau an eine Freundin schickt, wird eine Geschichte szenisch gebracht, denn sie fragt ihren Mann morgens, nachdem sie ihn im Suff nicht ins Haus ließ und er im Vorhaus schlafen musste:

„Wie hast du geschlafen?“ – „Blutübel“, sagt er. Darauf sie: „Du versoffener Narr, du bist ja auf einem Federbett gelegen, dann es waren Gäns und Enten in der Steigen.“ – „Ja“, sagt er, „freilich wohl, aber der Teufel hol das Leilach, das inzwischen gewest.“ Er verstunde die harten Sprießel. „Es geschieht dir recht, du Weinpipen, du Angsterbruder.“²⁰²

Die Vortragsfähigkeit eines solchen Textes ist kaum bestreitbar. Zwar lässt sich nur vermuten, dass der Prediger mit Hilfe von Dialogen solcher Art seiner Gemeinde moralische Lektionen erteilte, doch bieten sie sich, durch ihre einfache Struktur, die reduzierte und kurzgefasste Form, den pointierten Stil gerade für eine Art Aufführung, auch im Rahmen einer Predigt, an. Abschließend zeigt folgende Passage harte, beschimpfende Anklagen Sancta Claras gegen das gesamte Menschengeschlecht:

„Mein sauberes Adamskind
Stolzier' nur herum, du nichtiger und flüchtiger Mensch! Du wilder Leim-Batzen, du schändliche Kot-Butten, du grauslicher Madensack, du stinkende Senk-Gruben, du Raub der Zeit, du Einkehr des Elends,

²⁰⁰ Abraham a Sancta Clara. Etwas für Alle. Kurze Beschreibung allerlei Stands-, Amts- und Gewerbspersonen. Allen und jeden heilsam und leitsam verfertigt durch Abraham a Sancta Clara, Hofprediger zu Wien. München: Goldmann, 1960. S. 7.

²⁰¹ Abraham a Sancta Clara. „Lach nur, lach, eitler Weltaff“, Allerlei „Gemisch-Gemasch“ von Abraham a Sancta Clara. Zusammengestellt und übertragen von Peter Karner. Wien: Herder, 1983. S. 14 – 15.

²⁰² Abraham a Sancta Clara. Hui und Pfui der Welt. Predigten und Schriften. Nachwort von Franz Schuh. Zürich: Menasse, 2009. S. 168. (Leilach = Betttuch, Weinpipen = Weinfass, Angster = Trinkgefäß aus Glas, Karaffe; im Glossar ab S. 323 zu finden).

du Deckmantel des Unflats, du Spital der Krankheiten, du Scherz der Elemente. Stolzier' nur herum, aber du sollst wissen, dass Gott solche Feder-Hanseln nie ungerufen lässt.²⁰³

Sancta Claras sprachliche Wendigkeit, seine Kreativität, die auch er in Häufung und Variation zeigt, macht dieses Beispiel nochmals deutlich.

Eine kleine Fußnote aus dem Barock verdient ein so genanntes „Schimpfspiel“. Es handelt sich um ein Stück des Schlesiers Andreas Gryphius, der seinem Werk „Absurda Comica oder Herr Peter Squenz. Schimpfspiel.“²⁰⁴, eben das Schimpfspiel als erklärendes Charakteristikum beigibt. Der Begriff ist spannend, auch der Titel des Stückes, da der Zusammenhang zwischen Komödie, also Humor und Schimpfen gezogen und im Titel verewigt wird. Leider haben sich keine Epigonen unter dieser Genrebezeichnung gefunden, die dem Schimpfspiel zu größerer Breitenwirkung verhelfen hätten können.

Als Primärtext für diese Arbeit bietet sich das Stück nicht an, denn es entpuppte sich als eine spezielle Form des Schimpfens, der sich Gryphius bedient. Es wird nicht direkt in den Dialogen zwischenfigürlich geschimpft, vielmehr schimpft der Autor indirekt über Menschen, Entwicklungen seiner Gegenwart, die er verhöhnt, über die er sich durch die Konstellationen lustig macht. Das Schimpfspiel ist so nicht durch den Text sondern nur durch den Metatext, den seine Zeitgenossen mit ihm teilten, zu verstehen.

2.9. Schimpfen bei Arthur Schopenhauer

Einen wichtigen Platz in der Geschichte des Schimpfens nimmt, und mit ihm soll auch der historische Abriss beendet werden, der Philosoph Arthur Schopenhauer ein. Er kann als Bindeglied zwischen dem ersten Kapitel, das literarisches Schimpfen durch verschiedene Epochen begleitet hat und dem folgenden Kapitel, das sich der Behandlung des Schimpfens in den Wissenschaften widmet, gesehen werden. Zeitlich fügt er sich zwischen die Teile, wird im folgenden Kapitel das 20. Jahrhundert wesentlich.

Schopenhauer hielt sich zeitlebens kaum mit scharfzüngigen, beleidigenden Äußerungen zurück, was in jüngerer Vergangenheit zur Herausgabe eines Sammelbandes führte, der den

²⁰³ Abraham a sancta Clara. 1983. S. 24.

²⁰⁴ Gryphius. Werke in einem Band. Weimar: Aufbau-Verlag, 1966. S. 171 – 212.

klingenden Namen „Die Kunst zu beleidigen“²⁰⁵ trägt. Hier werden kantige, schimpfende Zitate Schopenhauers nach Themen geordnet wiedergegeben.

Wie sehr Schopenhauer der Beleidigung und dem Schimpfen zugetan war, welche Kraft er dieser Äußerungsform zusprach, lässt sich in der von ihm verfassten „Kunst, Recht zu behalten“²⁰⁶ nachvollziehen. Diese besteht aus 38 Kunstgriffen, wie man Gegner in Auseinandersetzungen schlägt, unabhängig davon, was wahr ist. Als Regel 38, als letzte Ausflucht also, formuliert er:

„Wenn man merkt, dass der Gegner überlegen ist und man Unrecht behalten wird, so werde man persönlich beleidigend, grob. Das Persönlichwerden besteht darin, dass man von dem Gegenstand des Streits (weil man da verlorenes Spiel hat) abgeht auf den Streitenden und seine Person irgendwie angreift: (...) Bei Persönlichwerden aber verlässt man den Gegenstand ganz und richtet seinen Angriff auf die Person des Gegners: man wird also kränkend, hämisch, beleidigend, grob. Es ist eine Appellation von den Kräften des Geistes an die des Leibes, oder an die Tierheit.“²⁰⁷

Was Schopenhauer nicht möchte, ist ein gegenseitiges Beschimpfen, Beleidigen, Kränken, Verleumden, da es zur Eskalation (damals Duell) führen würde. Er meint, man solle einem Schimpfenden mit Nonchalance begegnen und ihn ignorieren, sich nicht aus der Reserve locken lassen. Oder man geht einen Schritt weiter zurück und folgt dem Ratschlag Aristoteles, sich Gegner zur Diskussion sorgfältig und behutsam auszuwählen.

Für Schopenhauer ist eine Beleidigung ein Ehrverlust, egal wer der Beleidigende war. „Eine Grobheit besiegt jedes Argument und eklipsiert allen Geist (...) Wahrheit, Kenntnis, Verstand, Geist, Witz müssen einpacken und sind aus dem Felde geschlagen von der göttlichen Grobheit.“²⁰⁸ Schimpfen wird von Schopenhauer transzendiert, da es seiner Meinung nach über alle möglichen vernünftigen Argumente zu stellen ist. Die Grobheit wird unbesiegbar, auch wenn sie nachweislich aus einem menschlichen, nicht göttlichen Mund stammt.

Weiters meint Schopenhauer, dass dem Streitenden im provozierten Zustand viele Schimpfworte einfallen würden, das passende zu finden, das den Gegner in der erwünschten Weise trifft, aber schwierig ist. Insofern stellt Beleidigen etwas dar, das erlernt und geübt werden muss, an späterer Stelle wird auf die kreative Note des Schimpfens konkret eingegangen.

Zwar kann Schopenhauer als Meister der Verspottung, Beschimpfung gesehen werden, er selbst sah den Rückzug auf diese Ebene aber doch als niederträchtige Schliche an und wurde

²⁰⁵ Schopenhauer, Arthur. Die Kunst zu beleidigen. Hrg. Franco Volpi. München: Beck: 2002.

²⁰⁶ Schopenhauer, Arthur. Eristische Dialektik oder die Kunst, Recht zu behalten. Zürich: Kein & Aber, 2009. S. 60-61.

²⁰⁷ Schopenhauer, 2002. S. 5.

²⁰⁸ Ebd. S. 7.

der Beschimpfung überdrüssig. Daneben ist für Schopenhauer Schimpfen eine summarische Verleumdung ohne Angaben von Gründen. Dem Schimpfenden fehlt es an Wirklichem und Wahrem, das er gegen seinen Gegner vorbringen kann. Doch gerade in der Summation liegt eine besondere Freude am Schimpfen, denn auch Schopenhauer, als vorzüglicher Rhetoriker, empfand Genuss an der Klimax gegenseitiger Beschimpfungskaskaden.

Die oder eine Geschichte des Schimpfens vollzählig und lückenlos darzustellen, musste eine für diese Arbeit als ein zu ausuferndes Ziel schon im vornherein akzeptiert werden. Die spürbare Konzentration auf älteres Material, also vor allem aus der Antike und der Renaissance, sollten zeigen, in welchem Ausmaß Schimpfen zu Literatur dazugehört, und von einer an der Gegenwart orientierten vorschnellen Verortung ablenken.

Zusammenzufassen sind die wichtigsten Stränge, die diese geschichtliche Aufarbeitung zu Tag förderte. Schon im Gilgameschepos konnte die Bedeutung des Schimpfens als Handlungsanreger vorgestellt werden, die Verbindung von Schimpfen und Lachen wurde in vielen Stellen Thema, nicht zuletzt in der homerischen Passagen zu Thersites. Bachtins Vorgabe der Ambivalenz des Schimpfens deutete sich ebenso als wichtig an, wie die Kreativität der Bewegung der Worte, wie bei Plautus, Cicero aber auch Rabelais zu bemerken war. Nicht zuletzt wiegt das bei Schopenhauer explizierte, aber besonders in der Reformation spürbare Vernichten des Gegners mit allen zur Verfügung stehenden sprachlichen Mitteln schwer.

Allgemein geben die angeführten Beispiele wieder, wie stark verwurzelt das Schimpfen in der literarisierten Kultur ist, gleichzeitig deuten sich aber Schwierigkeiten bei Vergleichen an, seien sie sprachlich (Übersetzung) oder epochal. Dies leitet dann auch die Überlegung des übernächsten Kapitels, der Bearbeitung ausgewählter Stücke, an. In diesem konzentriert sich die Analyse auf deutschsprachige Dramatik des späten 20. Jahrhunderts.

Im nächsten Kapitel werden wesentliche wissenschaftliche Erkenntnisse und Blickwinkel auf das Schimpfen vorgestellt. Diese haben ihren Ursprung zumeist ebenfalls im 20. Jahrhundert und bewegen sich über ein breites Spektrum geistes- und gesellschaftswissenschaftlicher Bereiche wie der Philosophie, Linguistik, der Soziologie oder Ethnologie.

3. Schimpfen in wissenschaftlicher Bearbeitung

Schimpfen als Gegenstand wissenschaftlicher Bearbeitung kann ein Orchideendasein attestiert werden, einige Disziplinen beschäftigen sich aber mit diesem (u.a.) sprachlich-sozialen Phänomen. In diesem Kapitel werden die wesentlichen Positionen dieses Diskurses zusammengetragen und hinsichtlich ihres Wertes für eine dramatische Malediktologie sondiert. Ziel ist es, eine Sammlung an Hypothesen zu entwickeln, die als Leitfaden für die Bearbeitung von Schimpfen in Theatertexten (oder auf der Theaterbühne selbst) genutzt werden kann.

Warum schimpfen wir? Welche Funktionen erfüllen sich darin? Der Lexikograph Constantin von Wurzbach kritisiert die marginalisierte Verortung des Schimpfens und führt in einem Absatz einer Sammlung aus dem Jahr 1864 eine Vielzahl an Möglichkeiten an:

„Das Schimpfen ist ein im socialen Leben noch viel zu wenig beachtetes Moment. Schimpfen schlichtet manchen Streit; man hat also nicht nötig, die Advocaturen zu vermehren, die Armeen zu vergrößern, - Schimpfen ist ein treffliches Schutzmittel gegen unsere Gegner; wie wird die Abschaffung von Staatsschriften dadurch erleichtert, welch' ein Umschwung im Briefstyle und im socialen Verkehr! - Schimpfen verschafft Ansehen; welch' eine Reform in den Rangverhältnissen ist in Aussicht gestellt! - Schimpfen befördert jedes Unternehmen, man erinnere sich nur an den Feldherren, der die Soldaten in die Schlacht trieb mit den Worten: „Schurken, wollt ihr ewig leben,“ oder wie ein anderer zum Gebete sie aufforderte: „Hunde, wollt ihr beten!“ - Schimpfen befördert die Gesundheit; welch' ein wichtiges, diätetisches Gebot! Nur keinen Aerger verschlucken, sich ihn wegschimpfen, ist ein probates Mittel; - Schimpfen erleichtert jedem das Herz; welch' eine goldene Regel für subalterne Kreaturen, die in ihren gedrückten Verhältnissen durch Anwendung dieses Rathes das Gleichgewicht herstellen werden, welches durch die Umstände gestört worden. Nun also, wenn das Schimpfen allein von so gewaltigem nachhaltigem Einflusse ist, so ist die wissenschaftliche Behandlung dieses Themas gewiß ein Verdienst, das nicht genug gewürdigt werden kann.“²⁰⁹

Wie zu sehen sein wird, sind seine schnell ausgeführten Anhaltspunkte noch in so mancher heutigen Bearbeitung von Schimpfwörtern relevant, jedoch ohne sich auf den Autor zu beziehen. Der Punkt des „trefflichen Schutzmittels gegen unsere Gegner“ erinnert an Besprochenes aus dem letzten Unterkapitel zu Schopenhauer.

Zunächst sei darauf hingewiesen, dass sich Wissenschaft schwer tut, diesem Phänomen, dieser sozialen Tatsache, spricht man mit Durkheim, dieser am Theater in Häufungen anzutreffenden Sprachebene Rechnung zu tragen. Zwar wird mittlerweile in unterschiedlichen Disziplinen zu diesem Thema gearbeitet, um eine etablierte Forschungsrichtung handelt es sich nicht. Die Tendenz diesen Bereich auszusparen auf interessante Weise transparent macht

²⁰⁹ Wurzbach, Constantin von. Gimpf und Schimpf in Spruch und Wort. Sprach- und sittengeschichtliche Aphorismen. Wien: Rudolf Lechner's k. k. Universitäts-Buchhandlung, 1864. S. 156-157.

ein äußerst dünnes Büchlein von Harry Frankfurt, der darin auf elaborierte und durchaus weitschweifende Art das Wort „Bullshit“²¹⁰ in seinen Bedeutungsdimensionen auseinander nimmt, allerdings darauf verzichtet hinzuzufügen, zuzugeben, dass es gerne und sicher nicht zuletzt als Schimpfwort fungiert.

Ebenso Schwierigkeiten mit Schimpfen und Schimpfworten verspürt Peter Wehle, der ein Wörterbuch zur Gaunersprache herausgegeben hat und einer der wenigen Beiträge aus Österreich im Bereich des Interesses der Arbeit darstellt.²¹¹ Ein Kapitel nennt der Autor „was machen wir mit den ‘unanständigen’ Wörtern?“ und zeigt die Umgangsschwierigkeiten mit dieser Wortkategorie an. Nach seinem Dafürhalten sind „Verdauungswörter (...) trotz großer Häufigkeit vom gaunersprachlichen Gesichtspunkt aus uninteressant“, anders sieht er „den Bereich des Geschlechtlichen“²¹² an. Denn in diesem wäre es zu kreativen Wortschöpfungen gekommen, und Spontanbildungen häufig zu bemerken. Abschließend und um sein zweites und letztes dazu gehörendes Kapitel „ein paar kleine Schweinereien“ zu schreiben meint er: „Ganz übergehen kann ich die Materie aber auch nicht, also such ich mir ein Dutzend Gustostückerl heraus.“²¹³ Wie viele Worte er dem begeisterten Leser vorenthält, kann hier nicht beurteilt werden, allerdings, da kann dem Autor Recht gegeben werden, ist die lexikalische Auflistung von Schimpfwörtern nur ein teilweise als spannend zu beurteilendes Forschungsobjekt. Von einer solchen Ordnung der Vollständigkeit Willen, gerade um jedes Wort einmal genannt zu haben, distanziert sich auch diese Arbeit.

Eine interessante Anthologie von Gerhard Pichler²¹⁴ liegt daneben vor, der die österreichische Literatur nach unterschiedlichen „Stich-Worten“²¹⁵ durchforstet hat und Textpassagen unterschiedlicher Autoren wie Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek und anderen zu Themen wie „Österreich“, „Politik“ oder „Sex“, die sich darüber im weitesten Sinn schimpfend äußern, zitiert. Die Sammlung der schimpfenden Textpassagen bleibt abgesehen von der kontextuellen Einbettung über einen thematischen Begriff unkommentiert. Ebenso bleiben die Auswahl der einzelnen Teile und ihre Bedeutung im Dunklen. Sie sind von sehr unterschiedlicher Länge und auch in ihrer „Härte“ sehr differenziert. Man merkt, welch weites

²¹⁰ Frankfurt, Harry. Bullshit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

²¹¹ Wehle, Peter. Die Wiener Gaunersprache. Von Auszuzln bis Zimmerwanzen. Wien: Ueberreuter, 1997.

²¹² Ebd. S. 25.

²¹³ Ebd. S. 26.

²¹⁴ Pichler, Georg. Schimpfen in Österreich. Saftige Gemeinheiten von Grillparzer bis Jelinek. Wien: Ueberreuter, 2004.

²¹⁵ weil er den Wortstamm von „schimpfen“ von unter anderem einem Kampfspiel herleitet, das man mit scimph oder schimph meinen konnte, bei dem man sich beim Kämpfen sticht. Ebd. S. 7.

Feld mit „Schimpfen“ verbunden werden kann, bzw. was alles als Schimpfen verstanden wird. Interessant ist das Verhältnis der Schimpfworte selbst in den Textpassagen. Diese kommen relativ selten vor. Schimpfen wird eher als Tiradieren verstanden, als thematisches Auslassen ohne Rücksicht auf andere Meinungen. Schimpfen wirkt häufig wie ein über den Mund fahren, also ein Urteil über einen Sachverhalt fällen, ohne ihn einer Argumentation in welcher Form auch immer zu unterziehen.

Interesse haben Autoren an der Sammlung von Schimpfwörtern gezeigt. Für diese gibt es, wie schon angeführt wurde einige Beispiele. Das Bayrisch-Deutsche Wörterbuch von Roland Aman²¹⁶ ist durchaus ausführlich. Daneben liegen in deutscher Sprache unter anderem auch ein Wörterbuch steirischer Schimpfwörter²¹⁷ vor, eines, das sich dem „Scherz, Spott und Hohn in der lebenden Sprache“²¹⁸ verschrieben hat und vor allem „das große Schimpfwörterbuch“²¹⁹, das über 10.000 Worte, die in diesen Zusammenhang fallen, angesammelt hat. Einige Anthologien wurden verfasst, um Prosa-, Streit- und andere – Schriften aus unterschiedlichen Jahrhunderten zusammenzutragen. Neumann sammelt chronologisch, angefangen 1474 bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, eine Vielzahl an Prosaschwänken an und zeigt so die literarische Konstanz dieses Genres an.²²⁰ Der Spott des Prosaschwanks ist allerdings schon weit von dramatischem Schimpfen entfernt. So bedeutet das Wort Schwank ursprünglich „Hieb“, aber auch „lustiger Streich“ oder „Finte“.²²¹ Es mag angehen, dass in dieser Art von Prosa auf spottende Weise Schimpfen vorkommen mag, tendenziell handelt es sich bei der Sammlung aber um mit Bedacht lustig gestaltete, gerne zotige kurze Geschichten. Wie der Sammler meint „eine knappe, scherzhafte Erzählung, in der ein komischer Konflikt dargestellt wird.“²²²

Auf literarisch höherem Niveau und auf Grund des Sprachgebrauchs für das Thema interessanter setzt Reifferscheidt seine Sammlung an. Die Anthologie „Deutsche Spott- und Streitschriften“²²³ versammelt Texte von Walther von der Vogelweide, Martin Luther, Grimmelshausen, Lessing, Wieland, Schopenhauer oder Nietzsche.

²¹⁶ Aman. 1975.

²¹⁷ Jontes, Günther. Steirisches Schimpfwörterbuch. Graz: Steir. Verl.-Ges., 1998.

²¹⁸ Matschoss, Alexander. Scherz, Spott und Hohn in der lebenden Sprache. Ein Wörterbuch. Berlin: Walter de Gruyter, 1931.

²¹⁹ Pfeiffer, Herbert. Das große Schimpfwörterbuch. Über 10000 Schimpf-, Spott- und Neckwörter zur Bezeichnung von Personen. Frankfurt am Main: Eichborn, 1996 .

²²⁰ Neumann, Siegfried Armin (Hrg.). Den Spott zum Schaden. Prosaschwänke aus fünf Jahrhunderten. München: Hanser, 1977.

²²¹ Kluge. 2011. S. 832.

²²² Neumann. S. 423.

²²³ Reifferscheidt, Friedrich M. Deutsche Spott- und Streitschriften. Stuttgart: Klett, 1940.

Das schon genannte Buch „Scherz, Spott und Hohn in der lebenden Sprache“ weist darauf hin, dass Sachen, Gegenstände häufig Ziel von spottenden, schimpfenden Worten sind (vgl. Kapitel Schimpfen in Rom). Für eine Vielzahl an Alltagswörtern wie Haus (bspw. Affenkasten), Schule (bspw. Nervenmühle), Sarg (bspw. Fleischkasten), Mütze (bspw. Speckdeckel) führt es spottende Entsprechungen aus unterschiedlichsten Quellen an, wobei es diese Wortprägungen dem „Slang, Argot und Straßendeutsch“²²⁴ zuschreibt, die „zu dieser ungenierten, respektlosen, zum Wuchern neigenden und oft nur kurzlebigen Alltags- und Geheimsprache“²²⁵ gehören, was wohl nicht zuletzt an den Beispielen abzulesen ist. Dieser Einschätzung gibt der Autor die Vermutung bei, dass der Kampf für sprachliche Neuschöpfungen von besonderem Wert wären, denn „kein Kampf oder Gegensatz, der nicht auch das Kampfmittel des Schlagworts, des Kraftausdrucks, des Schimpfwortes ins Feld führt.“²²⁶ Den Vorwurf zu Derbes anzuführen versucht er mit dem Hinweis auf den humoristischen Beigeschmack der Worte zu lindern, aber auch gesamtgesellschaftlich zu argumentieren, indem er darauf hinweist, dass es sich beim „Straßendeutsch um die sprachliche Parallelerscheinung zu der riesigen Entwicklung der Großstädte“²²⁷ handelt. In Jean Genets die Wände beschimpft Leila, die einige Szenen zuvor schon ein inniges, fast intimes Gespräch mit einer Hose ihres Mannes Said führt und also den Dingen besonders zugetan ist eine Lampe mit Schirm, die sie gestohlen hat.

„Leila: (...) Was soll ich mit 'ner Lampe anfangen? Es gibt doch keinen elektrischen Strom hier an den Mauern, in den Ruinen...! Na, schön, liebe Lampe, bei uns kannst du dich ausruhn ... Immer dienen ... das macht bitter (Sie sucht abermals unter dem Rockmund zieht ein Glas heraus, das ihr beinahe aus den Händen fällt) Mach keinen Quatsch, sonst zerdeppere ich dich...! Kaputt mach'ich dich, verstanden ... kaputt. (Pause) Und was bist du dann? Ein Häufchen Scherben ... kaputtes Glas ... Bruch Glasstücke unnützes Zeug ... (Feierlich) Oder auch, höflich ausgedrückt, Splitter glänzende Brocken!“²²⁸

Speziell ist an dieser Stelle, wie sich im Schimpfen mit der Lampe ein Dialog zwischen Leila und dem Ding entwickelt. Das Ding wird vermenschlicht und mit Hilfe der Beschimpfung emotional aufgeladen. Es wird zwar nicht dem Ding ein Schimpfname an sich zugewiesen, dafür wird mit ihm gesprochen und mit ihm verhandelt als wäre es eine Figur. Schon in der christlichen Malediktion wurde gezeigt, dass Schimpfen bzw. in der Malediktion Fluchen keine Gegenrede benötigt um sich als Sprechhandlung zu etablieren. Es ist möglich gegen etwas zu schimpfen, ohne eine Reaktion des Geschimpften zu erhalten.

²²⁴ Matschoss, Alexander. S. VI.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd. S. VII.

²²⁷ Ebd. S. VIII.

²²⁸ Genet. S. 211.

Thomas Bernhard nimmt sich ebenso nicht Lebendiges um sich gegen es verbal brutal zu äußern, abstrakte Gebilde wie die Kunst werden natürlich nicht verschont, große Gebilde wohl mit besonderer Vorliebe zum Gegenstand einer Beschimpfung gemacht.

„Präsident (...)
Die Welt ist ein Sauhaufen
mein Kind
ein Sauhaufen
nichts als ein Sauhaufen
Schweinerei
nichts als Schweinerei.“²²⁹

Bernhard arbeitet mit Wiederholung und Rhythmus, ebenso natürlich mit Klängen. Innerhalb weniger Zeilen wird die Welt sprachlich verdreckt, sie wird vollkommen abgestempelt. Die Beschimpfung ist gegen etwas Anwesendes gerichtet, aber im Gegensatz zu Leilas Stelle zuvor ist das angesprochene Ding weniger Dialogpartner. Insofern kann klar werden, wieso der Präsident mit „mein Kind“ auf einen weiteren Partner im Dialog hinweist. Die Welt als Ganzes ist nicht zeigbar, das Beschimpfen nimmt eine die Situation überschreitende Größe an. Allerdings kann angedacht werden, dass ein Schimpfen der Welt eben allgemeine Zustände beschimpfen will und sich deshalb ein allgemeines Ziel, eben die Welt, als Projektionsfläche des Schimpfens sucht.

Eine besonders spannende Sammlung, die durch ihre Herausgabe 1942 spezielle Aufmerksamkeit und Betrachtung verdienen würde, ist ein Liederbuch voll spöttelnder Lieder²³⁰, die in sich unterschiedliche Ebenen des Schimpfens und Spottens nebeneinander setzen. Während das erste Lied vor dem Kapitel „Der Bandwurm“ mit dem Text „Ja wenn man solche Musik hört, ist alles wieder gut, ist alles wieder gut, ja wenn man solche Musik hört ist alles wieder gut.“, ist das zweite Lied „Nun, so wolln wir noch einmal!“ zu Anfang mit „lustig sein“ verbunden, später mit „Kompanie – Dreck bis am Knie“ oder „Hintermann – Stiefel an“²³¹. Nach dem Lied „Der Traum unterm Apfelbaum“, in dem Menschen geköpft werden, findet sich das Lied „Die drei Juden“²³², in dem einige Juden sterben. An dieser Stelle sei nur auf dessen Existenz hingewiesen und die mögliche Perspektive auf den

²²⁹ Bernhard, Thomas. Der Präsident. In: Thomas Bernhard. Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 444.

²³⁰ Jöde, Fritz. Der Pott. Ein unverschämtes Liederbuch voll Stumpfsinn, Rührseligkeit, Ausgelassenheit und Spott. Herausgegeben zu eigener Erbauung und Genugtuung von Friedrich Eosander. Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer Verlag, 1942.

²³¹ Vgl. Ebd. S. 7.

²³² Ebd. S. 10.

nationalsozialistischen Versuch „humorvoll“ spöttisch zu schimpfen, der sich als brutal, zerstörerisch und todestrunken herausstellt. Die Interpretation des Titels spiegelt sich kaum in den Inhalten der Lieder selbst wieder.

3.1. Malediktologie²³³

Diese ursprünglich als psychosozial und psycholinguistisch gedachte, hier nun als erste genuin wissenschaftliche Position vorgestellte Forschungsrichtung wurde von Reinhold Aman begründet, der auch Herausgeber des Magazins „Malediktia“ ist, das sich mit Schimpfwortforschung auseinandersetzt und unregelmäßig seit 1977 erscheint. Es handelt sich um die einzige wissenschaftliche Richtung, die sich konkret mit Schimpfen und Schimpfwörtern beschäftigt und eine Bezeichnung für diesen Forschungsschwerpunkt geschaffen hat. Die Wortschöpfung, die den Namen dieser kleinen Forschungsrichtung gibt, kommt vom lateinischen Wort für „fluchen“, „maledicere“. Die Geschichte des Wortes lässt sich ins christliche Mittelalter zurückführen, wie im Geschichtskapitel dargestellt wurde. Dennoch sind Fluchen und Schimpfen als Begriff nicht einfach zu fassen. Zwar rekuriert das Wort Malediktologie konkret auf den Fluch, als wissenschaftlicher Versuch will es sich aber Schimpfen im Allgemeinen zuwenden.

Eine ganze Reihe unterschiedlicher Begriffe, die alle eine gewisse eigene Note zum Verständnis dieser Gebrauchsart von Sprache beitragen, lassen sich unterscheiden. Timothy Jay, ein Schüler bzw. Nachfolger Amans, tat dies in recht ausführlicher Weise, wobei er zwischen zehn „Schimpfbegriffen“ differenzierte²³⁴, die in einer Zusammenfassung vorgestellt werden. Da Jays Buch nicht auf Deutsch vorliegt, werden zunächst die englischen Begriffe angeführt und in Klammer mit einer Übersetzung versehen.

Cursing (Fluchen) ist mit einer übernatürlichen Macht verbunden. Ziel ist es, auf eine andere Person Schaden zu lenken. Man verwendet bestimmtes sprachliches Material, dessen Verwendung religiös geprägt ist und dem diese Kraft zugesprochen wird. Fluchwörter auszusprechen ist nicht ungefährlich, sie können auch gegen den Sprecher selbst als Blasphemie ausgelegt werden. Religiöse Bedeutung ist heute aus dem Fluchen weitestgehend

²³³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Malediktologie> Zugriff: 20.05.2012.

²³⁴ Jay, Timothy. Cursing in America. A psycholinguistic study of dirty language in the courts, in the movies, in the schoolyards and on the streets. Philadelphia: John Bejamins, 1992. S. 2 – 10.

gewichen. Weiter unten wird gezeigt, dass eine Differenzierung im Bereich des Fluchens zwischen Fluch und Verwünschung Sinn macht.

Bei Profanities (Gotteslästerung, Respektlosigkeit) werden religiöse Inhalte außerhalb des vorgesehenen religiösen Rahmens verwendet. Man nutzt religiöse Bezeichnungen in unpassenden Zusammenhängen (Herrgott nochmal! Ist hier etwa gemeint)

Blasphemy ist im Gegensatz dazu ein direkter Angriff auf religiöse Inhalte, und nicht eine unpassende Verwendung in einem Zusammenhang.

Das Tabu ist eine sehr spannende Art zu schimpfen. „A taboo operates to suppress or inhibit certain behavior, thoughts, or in this case, speech.“²³⁵ In unterschiedlichen Gesellschaften werden unterschiedliche Tabus verwendet um den Einzelnen unter Normen zu ordnen und zu kontrollieren. Es geht um bestimmte Handlungseinschränkungen, wobei sie in Verbindung mit Übernatürlichkeit gebracht werden. Spannend am Tabu, ebenso wie an der Blasphemie, ist das Verbot der Aussprache, denn über ein Tabu spricht man nicht. Tabus haben ihren Ursprung im gesellschaftlichen Bereich eher als im religiösen. „The function of the taboo is to prohibit the behavior of a speaker and preserve social cohesion.“²³⁶

Als Obscenity (Obszönität) werden Wörter, Tätigkeiten verstanden, die für die Sinne ekelerregend wirken. Was obszön ist steht mit gesellschaftlichen Einschränkungen verbunden. „While taboo restricts what speakers do, obscenity functions to protect listeners from harmful language.“²³⁷ Insofern ist nicht überraschend, dass in diesem Bereich zensurierende Eingriffe, vor allem im Film und Fernsehen vorgenommen werden, was auch damit zusammenhängt, dass Obszönitäten, in der englischen Sprache, zumeist mit Sexualität verbunden werden. Vulgarität (vielleicht als Vulgarismus zu übersetzen) bezeichnet im Grunde nur die Sprache der gewöhnlichen Menschen, die Sprache der Straße.

Slang könnte auch als „Straßensprache“ missverstanden werden, eigentlich bezeichnet Slang eine spezielle Sprache einer Subgruppe, wobei unterschiedliche Subgruppen unterschiedliche Slangs haben.

Epithets, Epitheta, sind charakteristische Worte oder eine Phrase, die anstatt eines Namens einer Person oder eines Dings verwendet werden. Es sind Ausrufe, die laut oder lang, vor allem mächtig gebraucht werden.

²³⁵ Ebd. S. 4.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd. S. 5.

Insults und Slurs sind verbale Attacken direkt auf andere Personen. Verletzen einer anderen Person allein durch das Wort. „They gain their power by denoting real or imagined characteristics of the target.“²³⁸

Schließlich die Scatology (Skatologie), deren Wörter sich auf menschliche Abfallprodukte beziehen, vor allem auf Exkreme.

Diese Art zu klassifizieren zeigt die Bandbreite an Möglichkeiten zu schimpfen auf, aber auch, wo Einzelnes herrührt, welche Logik, welcher Nutzen hinter der Verwendung von Schimpfwörtern liegt. Die Kategorien sind nicht diskret, vielmehr überschneiden sie sich und unterschiedliche Beschimpfungen können in mehrere Gruppen eingeordnet werden.

Für eine dramatische Malediktologie ist in dieser Kategorisierung die Möglichkeit zu entdecken, ein unübersichtlich zu kategorisierendes Terrain in konkreter unterteilte Felder zu fassen, dazu eine Ersteinordnung sprachlicher Ausdrücke in Damentexten. So können Konzentrationen von Schimpfwörtern in Texten festgestellt werden. Bestimmte Strukturen im Schimpfen könnten auf diese Weise nachgezeichnet werden.

Einen frühen Versuch Schimpfen zu verstehen und darauf aufbauend zu erklären leistete Reinhold Aman. Sein psychosozialer, linguistischer Ansatz kann in zwei Bereiche eingeteilt werden. Zum einen beschäftigt er sich damit, warum Menschen schimpfen, zum anderen mit der Frage, was ein Schimpfwort ist. Aus Amans psychologischer Sicht ist „Schimpfen ein Angriffsakt durch abwertende, beleidigende Worte.“²³⁹ Zum Akt des Schimpfens kommt es durch einen in drei Teile gegliederten Handlungsablauf, der am einfachsten auf Ursache und Wirkung basierend so dargestellt werden kann:

„Frustration (vereitelnde Ursache) →

Affekt (Erregungszustand) →

Aggression (Schimpfen, Feindseligkeit)“²⁴⁰

Frustration entsteht, wenn Wünsche, Hoffnungen nicht erfüllt werden, wenn ein Ziel nicht erreicht wird auf Grund von Hindernissen, die real oder eingebildet sein können, wenn man sich in Ehre, Ansehen beleidigt oder ungerecht behandelt fühlt. Aman unterscheidet zwischen vorübergehenden Frustrationen, die im Moment wirken und sich nach dem Schimpfen verflüchtigen und andauernden Frustration, die durch körperliche, geistige oder gesellschaftliche Umstände verursacht werden. Für ihn „kann fast alles vorübergehend oder

²³⁸ Ebd. S. 8.

²³⁹ Aman, 1975. S. 153.

²⁴⁰ Ebd.

anhaltend eine Frustration hervorrufen, da es den lieben Mitmenschen eine Zielscheibe zum Spotten, Auslachen, Verhöhnern oder Beleidigen bietet.“²⁴¹

Der Affekt, der auf eine Frustration folgt, wird als „seelischer und körperlicher Erregungszustand“²⁴² erklärt, dessen Ursprung im Stammhirn anzusiedeln ist. Die neurologische Erklärung differenziert Funktionen von Stammhirn und Großhirnrinde. Das biologisch ältere Stammhirn gilt als Ort des Tierischen, des Affektuellen, das sich nur teilweise unter der bewussten Kontrolle des Einzelnen befindet. Es wird psychologisch mit dem Es räumlich assoziiert. Hingegen ist im Großhirn das Ich angesiedelt, das uns Beherrschung und Kontrolle erlaubt. Das Großhirn „zügelt unsere primitiven Gefühle und Verhaltensformen, die im Stammhirn ausgelöst werden.“²⁴³

„Stark vereinfacht kann man sagen, dass wir schimpfen oder sonst wie aggressiv handeln, wenn sich unsere primitive „Tiefenperson“ von der zivilisierten „Kortikalperson“ nicht beherrschen und zügeln lässt. (...) Der schimpfende Mensch ist unbeherrscht; der nichtschimpfende Mensch dagegen zügelt seine Affekte. Nicht die Schulbildung, sondern das Verhältnis zwischen „Tiefenperson“ und „Kortikalperson“ ist der Grund, warum der eine schimpft und der andere nicht.“²⁴⁴

Aus Frustration und Affekt kann, muss sich aber nicht Aggression bilden. Aman geht davon aus, dass „diese Kette von Ursache und Wirkung blitzschnell verläuft.“²⁴⁵ Er unterscheidet zwischen Arten von Aggression, verbaler Aggression, das ist Schimpfen, und physischer Aggression, das wären Gesten, Mimik usw. Im Gegensatz zu tierischen Lauten wie Bellen, Fauchen, die Aman auch der Aggression und quasi dem Schimpfen zuordnet und dem er Eigenschaften wie Abschreckung oder Warnung zuspricht, dient Schimpfen beim Menschen allein dem Abreagieren von Erregungszuständen. Für ihn ist zusammenfassend Schimpfen „eine verbal-aggressive (...) Handlung, die meist im Erregungszustand geschieht und durch irgendein Ärgernis verursacht wird.“²⁴⁶

Aus diesem kleinen Modell zieht er den Schluss und vertritt die These: „Schimpfen ist gesund – meistens.“²⁴⁷ Das erklärt er mit dem Hinweis darauf, dass nicht abreagierte gestaute Affekte, zu physischen wie psychischen Schäden führen können. Einlenkend meint er aber „am Besten wäre es freilich, wenn wir uns durch Selbstbeherrschung derart zügeln könnten,

²⁴¹ Ebd. S. 154.

²⁴² Ebd. S. 155.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd. 156.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd. S. 156.

dass erst gar kein Erregungszustand entstehen kann.²⁴⁸ Weiter ausgeführt wird die These hinsichtlich der Existenz unterschiedlicher Ventile, die für einen solchen Überdruck in Frage kommen, und stellt geschlechtsspezifische Differenzen fest: „Der Mann darf schimpfen, fluchen und zuschlagen, die Frau darf nur weinen.“²⁴⁹ Allein aus dem Kapitel zu Aristophanes kann diese These als stark verkürzend bewertet werden.

Für Aman hat Schimpfen eine reinigende Wirkung, es hält uns in Balance, er ist sogar bereit, theatral zu argumentieren, denn „es wirkt wie eine Katharsis, es läutert uns, wir fühlen uns nach dem Schimpfen erleichtert.“²⁵⁰ In Interaktionen sieht Aman die Möglichkeit durch seine Persönlichkeit entweder eine Beschimpfung zu ertragen, ist der Vernunftteil stärker, oder durch die zu starke tierisch veranlagte Tiefenpersönlichkeit verbal zurückzuschlagen. Als Folge von gegenseitigem Schimpfen muss nach der verbalen, einer natürlichen Hierarchie folgend, die physische Gewalt angewendet werden. Aman erkennt aber auch, dass „ein richtig gewähltes Schimpfwort die gleiche Wirkung wie ein Schlag mit der Faust oder einer Waffe hat.“²⁵¹ Damit beschäftigen sich besonders die weiter unten behandelten philosophischen Zugänge über Sprache und Gewalt.

Vor allem Amans Katharsis-These muss in Überlegungen zu einer dramatischen Malediktologie aufgenommen werden. Wird verbale Aggression, ein Schimpfduell, wie ein reinigendes Gewitter gebraucht, würde diese zutreffen. Betrachten könnte man mit diesem Hintergrund größere szenische Zusammenhänge und inwieweit sich Motive vor und nach der schimpfenden Eskalation unterscheiden.

Fragwürdig aber auch interessant ist das Frustrations-Aggressions Modell, das ja nicht unbedingt kathartisch interpretiert werden muss. Benötigt Dramatik eine Frustration für aggressive Sprache oder zeigen sich in diesem Feld andere, weitere Mittel diese einzusetzen (bspw. Humor, Sprachkritik). Daneben legt dieses Modell eine Dramaturgie nahe, die einen Höhepunkt anstrebt und nach diesem wieder verebbt. Als Beispiel kann an die Salbenkrämerszene aus dem Innsbrucker Osterspiel gedacht werden, die sich an diesem Modell ausrichten lässt.

Kritisiert werden muss die moralische Notierung seiner Vorstellung, Schimpfen ins Reich des Tierischen zu verbannen. Dadurch nimmt er dieser Ausdrucksform jede Vernunftunterstellung, jede kreative Eingebung, jede kunstvolle Wendung.

²⁴⁸ Ebd. S. 157.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Vgl. Ebd.

Diese Vorstellungen zu Schimpfen erweitert der schon erwähnte Timothy Jay etwa ein Viertel Jahrhundert später. Seine Arbeit „Why we curse“²⁵² möchte aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven Teile herauspicken, die psychologische, neurologische, kulturelle und linguistische Faktoren für Schimpfen beschreiben und erklären. Ziel ist eine zusammenführende Theorie über das Schimpfen. Jay kommt zu dem Schluss, dass wir aus unterschiedlichen Gründen schimpfen, „neurological, psychological and sociocultural“ sind die wesentlichen Aspekte des Schimpfens, ein nicht allzu überraschender Schluss.

Aus neurologischer Sicht kann er zwei Arten des Schimpfens unterscheiden: „Cursing may be viewed as an automatic process, relying on the right hemisphere and subcortical areas.“²⁵³

Dieses automatische Schimpfen ist die schon behandelte Reaktion auf Überraschung oder Frustration. Als weitere Kategorie lässt sich aber das „propositionale cursing“²⁵⁴ verstehen, das nicht reflexiv zustande kommt, hingegen als kreativ oder strategisch zu bezeichnen ist.

Diese Art des „Aussageschimpfens“, wie es sich übersetzen lässt, findet sich bei Erzählungen von Witzen, in sexuell konnotierter Rede, wohl auch im Streit oder in der Ereiferung zwischen Freunden. In dieser Form wird Schimpfen nicht mehr nur auf ein unbesonnenes neurologisches Gerüst zurückgeführt, vielmehr kann der kreative Teil als künstlerischer, der strategische als dramatischer Aspekt angesehen werden. Für Vorstellungen über dramatisches Schimpfen ist diese Perspektive eine entscheidende. In diese Kerbe schlägt auch der Schweizer Malediktologe Roland Ris, der die Reglementierung der normalen Sprache betont und in gefühlsgeliteter Sprache das Potential sieht, Eigenes und Neues hervorzubringen.²⁵⁵ Er spricht dem poetischen Moment im Schimpfen wesentlichen Wert zu. Ein geplantes Werk mit dem spannenden Titel „Fluchen ja – aber bitte kreativ“²⁵⁶ scheint seit Jahren in Planung zu sein, ist aber noch nicht erschienen. Über die Kreativität des Schimpfens wurde in den vorhergehenden Kapiteln einiges dargestellt. Weiter unten wird mit Werner Schwab ein dramatischer Autor behandelt, der sich häufig kreativer Wortveränderungen bedient, ähnliches wurde in der Reformation oder Rabelais gezeigt. Kreativität im Schimpfen sollte aber nicht allein mit Häufungen unterschiedlicher oder Entwicklung bisher ungehörter Beschimpfungen zusammenhängen. Eine für den Autor sehr kräftige und kreative Schimpfpassage aus Thomas Bernhards „Der Präsident“ zeigt, wie mit einem einzelnen beschimpfenden Wort gearbeitet werden kann:

²⁵² Jay, Timothy. Why we curse. A neuro-psycho-social theory of speech. Philadelphia: John Benjamins Publishing. 1999.

²⁵³ Ebd. S. 243.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. <http://aman.members.sonic.net/Beobachter.html> Zugriff: 23. 05. 2012.

²⁵⁶ <http://aman.members.sonic.net/sonntag.html> Zugriff: 23.08.2012.

„Präsidentin (...)
 Frau Fröhlich
 ich befehle Ihnen
 (schaut in den Hundekorb)
 Verbrennen
 ich werde ihn verbrennen lassen
 (der Fröhlich ins Gesicht)
 Ich muss ihn noch einmal sehen
 Sie haben das Tier gehaßt
 Sie haben es immer gehaßt
 tief Frau Fröhlich
 sehr tief
 am tiefsten
 und Sie wissen warum
 Sie waren eifersüchtig
 und jetzt
 wo er tot ist
 wo das arme Tier weg ist tot ist
 hassen Sie es noch immer
 Ihr Haß
 Ehrgeiz
 Haß
 sonst nichts
 Wenn Sie ihm zu essen gegeben haben
 haben Sie ihn gehaßt
 Wenn Sie ihn hinuntergeführt haben
 haben Sie ihn gehaßt
 Wenn Sie ihm aufbetten haben müssen
 gehaßt
 Ehrgeiz
 Haß
 sonst nichts
 (Präsident und Masseur lachen laut auf)
 Auch mein Mann
 hat das Tier gehaßt
 aber es war ein anderer Haß
 ein anderer Haß
 als Ihr Haß“²⁵⁷

Die Frage danach, was alles ein Schimpfwort ist, mag auch mit der Schwierigkeit zu tun haben, einem Schimpfwort eine klare Bedeutung zu geben. So sind Schimpfworte für Fink, wie oben gesagt, dichte Aussagen, Aman spricht von Wortfeldern²⁵⁸, wesentlich ist wohl Krämers Einsicht, dass „Beleidigungen keinen propositionalen Gehalt besitzen“,“²⁵⁹ es wird mit ihnen keine logische Äußerung oder Beschreibung über die Welt getätigt. Gelöst werden kann dieses kurz angeführte sprachphilosophische Problem mit Wittgenstein: „Wenn wir jedoch irgendwas, das das Leben des Zeichens ausmacht, benennen sollten, so würden wir

²⁵⁷ Bernhard. S. 384 – 385.

²⁵⁸ Aman, 1975. S. 165.

²⁵⁹ Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 173. Das erinnert an die berühmt gewordene Schimpfrede des Fußballtrainers Giovanni Trapattoni, der einen seiner Spieler als „Flasche leer“ bezeichnete. Man kann sich Fragen ob für den muttersprachlichen Italiener die Aussage Flasche schlicht propositional zu „leer“ war, um sie für sich stehen lassen zu können.

sagen müssen, dass es sein Gebrauch ist.“²⁶⁰ Nicht zuletzt daraus wird ersichtlich, dass alles ein Schimpfwort werden könnte, sich der Gebrauch unterschiedlicher Worte jeweils eigenständig entwickelte.

Eine weitere Unterscheidung zieht Jay zwischen zwei Sorten verbaler Aggression, er nennt sie hostile (feindlich) und instrumental (instrumentell), wobei die erste zur Verletzung einer anderen Person führen soll, die zweite dazu dient einen bestimmten „reward“ in einem sozialen Gefüge zu erhalten.

Der Dramatik als kreative Verwendung von Sprache kann Freiheit von Reglementierungen im Bereich des Schimpfens nahe liegen. Die dramatische Nutzung von Schimpfwörtern mag eher von eigenständiger Kreativität bestimmt sein als vom Wiederholen von Typiken. Selbst wenn sich diese Hoffnung auf zügellose Kreativität nicht erfüllt, kann sich eine Bandbreite an Verwendungsstilen zwischen diesen zwei Polen ausmachen lassen, die für eine Typisierung von dramatischem Schimpfen (über einzelne Figurentypen, Autoren etc.) eine wichtige Rolle spielt.

Ebenso mag die Unterscheidung zwischen hostile und instrumental Bedeutung bekommen, zeigt sie eine mögliche Erweiterung dieses dualen Zusammenhangs im Theater durch das Beiseitesprechen oder durch das tiradische Monologisieren ebenfalls ins Publikum an. Ein Satz beiseite ins Publikum, der eine andere Figur beschimpft, mag der beschimpfenden Figur dazu nutzen, eine „Belohnung“ in Form von Lachern aus den Zuschauerreihen zu bekommen. Wesentlich ist, dass Schimpfen nicht allein als feindlicher, beleidigender Akt verstanden werden kann, da es zumindest über den weiteren Aspekt der Anerkennung durch andere verfügt.

Auf psychologischer Ebene sieht Jay, dass uns eine Reihe von Bestimmtheiten, die sich unter die Begriffe Sozialisation und Genetik zusammenfassen lassen, die Wahrscheinlichkeit von Schimpfen einschränken. Während der sozialisatorische Aspekt einleuchtet, bedarf die Vermutung eines genetischen Anteils stärkerer Belege als die Behauptung des Autors. Schimpfen wird früh angelernt, „as a function of the learning environment and psychological state of mind. The likelihood of cursing depends on one’s age, cognitive reasoning ability, emotional awareness, religiosity, impulsivity, gender, and coping style.“²⁶¹ Jede Variable, so der statistische Empiriker, hat einen Einfluss auf die Wahrscheinlichkeit zu Schimpfen. Kinder erlernen ein Schimpfverhalten, da sie dieses von Eltern, Geschwister, Freunden

²⁶⁰ Wittgenstein, Ludwig. Das blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 20.

²⁶¹ Jay. S. 243-244.

antrainiert bekommen. Wir verwenden Schimpfen um bestimmte Entwicklungen zu erreichen, um über Sex zu sprechen, die Umwelt zu beschreiben, um zu manipulieren, zum Lachen zu bringen, um zu beleidigen. „We may curse when we are alone because we feel better after we do.“²⁶² Aus diesem Blickwinkel lassen sich Implikationen für ein dramatisches Schimpfen ableiten. Als These kann man aufstellen, dass eine solche Betrachtung von Schimpfen auf die Psychologisierung der einzelnen Figuren Auswirkung hat. Da jedoch nie (obwohl das vor allem eine Frage der Theaterkonvention darstellt) ein gesamtes Leben nachzeichenbar ist, stellt sich die Frage welchen Personentypen Autoren diese Sprache zuteilen (vgl. Typenkomödientheorie bei Aristophanes).

Die breiteste Ebene des Schimpfens wird von diesem Autor als „product of sociocultural practices and beliefs“²⁶³ verstanden. Die eigene, einen umgebende Kultur würde den Ausschlag für die jeweils verwendete Sprache geben. Kulturelle Kräfte wären es dann, die zum Gebrauch der unterschiedlichen Arten von Schimpfen (s.o.) führen. Die stärksten Emotionen, verbotene Gedanken, können über kulturell definierte Schimpfwörter repräsentiert werden, insofern sie gesellschaftlich „erlaubt“ sind. Gleichzeitig wird nach Jay vorgegeben, dass es nicht legale Formen des Schimpfens gibt, die nicht verwendet werden dürfen.

Die Verwendung bestimmter Schimpfwörter wird ähnlich sozial-kulturell verortet. Andere Menschen verwenden diese, der Einzelne nimmt das Rollenmodell an und ahmt nach. Ebenso werden von Gesellschaft(en) bestimmte Schimpfwörter für bestimmte Kontexte vorgeschrieben, wir verwenden Schimpfwörter, so Jay im Gegensatz zu Aman (vgl. oben), „from a small semantic pool: those that are taboo or disgusting, profane or obscene.“²⁶⁴ Wörter, die anderer Gefühle verletzen wählt man nach sematischen Gesichtspunkten in unterschiedlichen Kontexten, ebenso verlangen semantische und syntaktische Regeln nach bestimmten Worten und grenzen die Möglichkeiten der Nutzung ein.

„We choose obscenities when we need to be most offensive, but we can use profanities more generally because they are less offensive and disruptive. We choose curse words to make jokes funny, offend women but not men, insult people on the basis of real or imagined social, psychological or physical differences. We choose strong words to express strong emotions. We learn that cursing has psychological, social, and legal consequences, which ultimately affect our word choices.“²⁶⁵

Der hier vorgeschlagene Thesenkomplex wird als NPS-Theorie oder Neuro-Psycho-Soziale Theorie verstanden. Dem Autor geht es darum, sich in weiter Verzweigung begrifflich

²⁶² Ebd. S. 244.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Jay. S. 244.

²⁶⁵ Ebd.

abzusichern. Die linguistische Komponente verschwindet, im Gegensatz zu Aman, zumindest aus der Begriffsbildung.

Komplexere sprachwissenschaftliche Kategorisierungsversuche innerhalb des Feldes der verbalen Aggression nimmt die Linguistin Oksana Havryliv in Angriff. Wie in der Einleitung schon festgehalten wurde, unterscheidet sie zwischen Schimpfwort und Beschimpfung. Havryliv spricht im Fall von Schimpfwörtern von pejorativer Lexik. Die Sprachwissenschaft kennt „keine scharfe Trennung zwischen den Begriffen >Pejorativum</>pejoratives Lexem<und> Schimpfwort<. In der Regel treten sie als Synonyme auf.“²⁶⁶ Jedoch plädiert sie für eine genauere Bezeichnung, denn für sie ist „>Schimpfwort< nur eine mögliche Rolle des Pejorativums im Fall seines Funktionierens im Sprechakt >Beschimpfung<.“²⁶⁷

Schimpfwörter versteht sie sprachwissenschaftlich als Teil der emotiven Lexik. Es handelt sich um „linguistische Elemente, die Gefühle signalisieren.“²⁶⁸ Die pejorative Lexik, die Schimpfwörter, lassen sich unterschiedlich in Kategorien ordnen. Klassifikationen können beispielsweise nach Angriffspunkten angeordnet werden, hier unterscheidet Havryliv unter anderem „Charaktereigenschaften und Benehmensarten des Adressaten“, „Regional- und Nationalschelten“, „Berufsschelten“ und „universale Schimpfwörter“, ²⁶⁹ hierbei handelt es sich um unscharfe Beschimpfungen, die auf Grund ihrer abstrakten Bedeutung in vielen Situationen Anwendung finden können.

Eine andere Klassifikation wird unter der Bezeichnung „metaphorische Pejorative“²⁷⁰ zusammengefasst. Dabei handelt es sich um gekürzte Vergleiche, „bei dem zwei Dinge oder Wesen miteinander verglichen werden; bei diesem Vergleich wird eine Eigenschaft betont, welche die zwei verglichenen Dinge (oder Wesen) gemeinsam haben. Dieses gemeinsame Element bezeichnet man als tertium comparationis.“²⁷¹ Gruppen in dieser Klassifikation sind vor allem Tierbezeichnungen, aber auch Pflanzen und Früchte, Gegenstände, Speisen und Lebensmittel, Fäkalien und andere Ausscheidungen, historische, mythologische und literarische Gestalten, Vor- und Nachnamen und Berufsbezeichnungen.²⁷²

Eine Szene aus Thomas Bernhards Stück „Ein Fest für Boris“ verdeutlicht unter anderem die metaphorische Kraft von Tierbeschimpfungen. Ebenso wird eine besondere Version der

²⁶⁶ Havryliv. S. 69.

²⁶⁷ Ebd. S. 61.

²⁶⁸ Ebd. S. 33.

²⁶⁹ Vgl. ebd. S. 35 – 40.

²⁷⁰ Ebd. S. 49.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Vgl. ebd. S. 49 – 51.

Selbstbeschimpfung angewandt, denn die sarkastisch benannte Figur „die Gute“ zwingt ihre Pflegerin „Johanna“ in nachstehender Passage dazu, sich selbst zu beschimpfen. Dabei wird auf den Verwandlungseffekt durch die tierische Beschimpfung geachtet, die Vorstellung eines Handlungsvollzugs durch Sprachvollzug wird unterstrichen.

„Die Gute	Johanna sagen Sie ihm dass wir heute nacht während er fest geschlafen hat auf dem Wohltätigkeitsball gewesen sind sagen Sie ihm dass ich in der Maske einer Königin auf dem Ball gewesen bin Sie als Schwein Sagen Sie es ihm
Johanna	Aber er hat es doch jetzt gehört was Sie gesagt haben
Die Gute	Ich habe gesagt dass Sie es ihm sagen sollen Ich befehle Ihnen es ihm zu sagen
Johanna zu Boris	
	Die gnädige Frau sagt dass wir heut nacht Während er fest geschlafen hat
Die Gute	Während Sie fest geschlafen haben
Johanna	auf dem Kostümball gewesen sind und dass die gnädige Frau
Die Gute	Im Kostüm einer Königin
Johanna	Im Kostüm einer Königin
Die Gute	Und dass Sie
Johanna	Und dass ich
Die Gute	Als Schwein
Johanna	Und dass ich als Schein
Die Gute	Wie Ihre Maske beweist
Johanna	Wie es meine Maske beweist
Die Gute	Dass Sie als Schwein
Johanna	Dass ich als Schwein
Die Gute	Auf dem Ball gewesen sind
Johanna	Auf dem Ball gewesen bin“ ²⁷³

Durch die Aufforderungen der Guten macht sich Johanna zum Schwein. Sie wird entmenslicht und nimmt dies in ihre eigenen Sprechakte gezwungenermaßen auf. Die metaphorische Beschimpfung, die aus einer Verkleidung stammt, verselbstständigt sich und behandelt die Figur.

Hier öffnen sich einige Fragen, die man an Schimpfen in dramatischen Texten richten kann. Kulturelle Verortungen von Beschimpfungen in Texten könnten von Bedeutung sein, Tabubrüche aus der genannten Argumentation fast zwangsläufig ein dramatisches Mittel. Wie im geschichtlichen Kapitel dargestellt wurde, sind nicht zuletzt Tabus einem

²⁷³ Bernhard, Thomas. Ein Fest für Boris. In: Thomas Bernhard. Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 7 – 78.

kulturhistorischen Wandel unterworfen, was wiederum die Frage nach der Aktualität zu bearbeitender Stücke aufzeigt.

3.2. Literaturhistorische Schimpfwortforschung

Einige Autoren behandeln Spott und Beschimpfungen aus unterschiedlichen Epochen, vor allem der griechischen antiken Komödie. Literarische Schimpfwortforschung auf einer allgemeineren Ebene beschäftigt, das konnte auch in einer Durchsicht der Themen in den Ausgaben des Maledikta-Magazins festgestellt werden, aber kaum. Von Aman in seiner frühen Bearbeitung von Schimpfwörtern wird darauf Wert gelegt und hingewiesen, dass diese Wörter Bedeutung für Literatur haben. Er versucht eine kurze Einführung über Verwendung von Schimpfwörtern in der deutschen, der lateinischen, griechischen, und in anderen Sprachen zu liefern. Er meint, „da die Literatur das Leben widerspiegelt, sind in jeder Literaturepoche und –gattung Schimpfwörter zu finden.“²⁷⁴ Diese Einschätzung hat eine deutliche Realismusbetonung und würde darauf hindeuten, dass vor allem Schriftsteller, die sich der Beschreibung der ihnen offenbaren Wirklichkeit verschrieben haben, Schimpfwörter verwenden. Dazu meint er kulturelle und gesellschaftliche Gründe, auf die er nicht genauer eingeht, dafür verantwortlich machen zu können, dass in bestimmten Epochen eine große Anzahl von Schimpfwörtern Verwendung finden, wobei nach Aman besonders die „Literatur des späten Mittelalters, der Reformation, des Sturm und Drangs, des Realismus, des Naturalismus und der Gegenwart“²⁷⁵ darauf zurückgreifen. Ein interessantes aber nur im weitesten Sinn literarisches Beispiel führt er mit dem Lex Salica an, dem Gesetzbuch des salischen Frankenstammes. In diesem werden einige Schimpfwörter aufgelistet, deren Gebrauch mit Geldbußen belegt wurden. So sollen die Worte Lüstling oder Scheißkerl notwendig zu einer Geldstrafe geführt haben.²⁷⁶

Die Arbeit beschränkt sich weitestgehend darauf, Hinweise deskriptiver Natur auf die Verwendung, die Häufung von Schimpfwörtern zu geben. Im Redentiner Osterspiel beschimpft Jesus den Teufel als eine „verdammte Schlange“, in anderen Osterspielen ist es vor allem die Figur des Salbenkrämers und seiner Frau, wie gezeigt wurde, die sich

²⁷⁴ Aman. S. 158.

²⁷⁵ Ebd. S 159 – 160.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

gegenseitig Unflätiges entgegenwerfen (bspw. altes Redefass, Plagegeist, betrunkenes Schwein).²⁷⁷

Stichprobenhaft beschäftigt er sich damit, ob Schimpfwörter in fremdsprachiger Literatur zu finden sind, und ist wenig überrascht, solche „vom chinesischen Volksmärchen bis zum spanischen Gegenwartsroman, vom altindischen Gedicht bis zum französischen Artusroman“²⁷⁸ finden zu können. In der antiken Literatur vor allem in der griechischen Komödie, bedienen sich zumeist Figuren aus unteren Schichten dieser Sprache, „obgleich auch Höhergestellte schimpften und sich die Helden Homers vor dem Waffenkampf zuerst beschimpften.“²⁷⁹ Auch das zeigte sich in Kapiteln zur Geschichte des Schimpfens.

Eine Ausnahme, in dem recht unbearbeiteten Feld, stellt die schon genannte Sammlung deutscher Spott- und Streitschriften Friedrich Reifferscheidts²⁸⁰ dar, da er sich nicht auf lexikalische Auflistungen beschränkt, sondern den Versuch einer genuinen These in den Vordergrund rückt. Für ihn sind Spott- und Streitschriften eine Form des Konkurrenzkampfes im Bereich des sprachlichen Schaffens:

„Die Konkurrenz, der stumme und beiläufige, und die Kritik, der ausgesprochene und eigenständige Wettbewerb, sind ihrer Idee nach die notwendige Ergänzung des von Natur unvollkommenen und mangelhaften einzelpersönlichen Schaffens, nachdem dieses der Vergemeinschaftung anheimgefallen ist.“²⁸¹

Er argumentiert recht unbeholfen über Zusammenhänge zwischen Volkszugehörigkeit (bzw. Sprachzugehörigkeit) und einer bestimmten Mentalität in der Verfassung von Satire. So meint er im Fall der Deutschen (oder des Deutschen): „Der literarische Streit stellt unserem Empfinden nach keine bloße Parallele des Krieges dar, sondern ist schon tatsächlich so etwas wie Krieg.“²⁸² Der Streit wäre keine individuelle Sache, sondern eine allgemeine Notwendigkeit, die er mit der deutschen Abneigung gegenüber Freiheit verbindet. Da aber der Satiriker seiner Meinung nach Freiheit notwendig braucht, meint er seit Thomas Münzer keine gute Atmosphäre für satirisches Schreiben in Deutschland erkennen zu können. „In den Spott- und Streitschriften einer Literatur spiegelt sich das Schicksal der gesellschaftlichen Gruppe, welcher die Schreiber angehören.“²⁸³ In diesen Schriften würden sich die leitmotivischen Elemente der jeweiligen Zeit besonders deutlich zeigen. Er arbeitet vor allem

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Reifferscheidt. Friedrich M. (Hrg.). Deutsche Spott- und Streitschriften. Stuttgart: Klett, 1940.

²⁸¹ Ebd. S. 8 - 9.

²⁸² Ebd. S. 15.

²⁸³ Ebd. S. 17.

die Motive Kirche und Krieg heraus, sieht seit der Aufklärung aber eine motivische Vielfalt. Seine Vorstellungen der Leitmotive kann nicht aufrechterhalten werden, vielmehr individualisiert sich Spott und einzelne Personen finden ihre Spottthemen. Seine Unsicherheit fasst er zusammen: „Die Welt war unübersichtlich und verwirrend geworden, und die Entwertung ihrer bisherigen Werte lag nun vor Aller Augen.“²⁸⁴

Eine bemerkenswerte und kritisch zu lesende Einschätzung des satirischen Berufs liefert er indem er meint, die Satiriker müssten sich „als harmlose Humoristen verummen, die natürlich immer nur über sich selber lachen.“²⁸⁵ Die motivische Ausarbeitung des Schimpfens ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht, nicht zuletzt für Dramen, von Interesse. Zu vermeiden wäre ein Abzählen von Motiven, gleichwohl ein solches zeigen könnte, in welchen Bereichen diese Sprachebene in bestimmten Epochen, bei einzelnen Autoren, oder mit viel Aufwand in allen literarischen Werken Schimpfen Anwendung findet.

3.3. Auseinandersetzung in der Philosophie

Philosophisch fundierter arbeitet Sybille Krämer, die sich mit Sprache und Gewalt auseinandersetzt.²⁸⁶ Ihr geht es, wie einem guten Teil der wissenschaftlich-philosophischen Auseinandersetzung mit verbaler Gewalt um die Verortung dieser innerhalb der Sprechakttheorie von John L. Austin²⁸⁷, und der Frage, ob Beschimpfungen als Sprechakte, also als sprachliche Handlungen angesehen werden können. Sie geht von einer Doppelperspektive aus, die einen physisch-leiblichen und einen sozial-symbolischen Körper unterscheidet. „Letzterem ist es eigen, dass er nicht nur durch Sprache zugewiesen wird, sondern durch Sprache auch entzogen werden kann“²⁸⁸

Krämer spricht gewaltsamem Sprachgebrauch eine illokutionäre Rolle zu, es ist Sprache, die „in ihrem Vollzug zugleich eine Form der Gewaltausübung ist.“²⁸⁹ Eine lange Liste an Verben zeigt die Vielfältigkeit an Worten auf, die den Vollzug einer Beleidigung (einer verbalen Aggression) in sich tragen. Bedeutsam ist, dass wir mit diesen Worten (beleidigen,

²⁸⁴ Ebd. S. 22.

²⁸⁵ Ebd. S. 23.

²⁸⁶ Krämer, Sybille. Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007. S. 31 – 49.

²⁸⁷ Austin, John L. Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam, 2010.

²⁸⁸ Krämer, 2007. S. 22.

²⁸⁹ Ebd. S. 35.

diskriminieren, verspotten, hänseln) „lediglich verbalisieren, was wir im Sprechen und indem wir sprechen tun.“²⁹⁰ Durch die Ansprache „ich verspottete dich“ kann ich nicht verspotten, insofern sind diese Worte nur metasprachlich vorhanden als Beschreibung dessen, was wir real mit anderen Worten tun. „Von Schimpfnamen, Verwünschungsformeln und gewissen idiomatischen Ausdrücken einmal abgesehen, gibt es also kein Lexikon verletzender Rede.“²⁹¹ Aus diesem Grund ist einer Äußerung ihr verletzendes, beleidigendes Potential von außen (zumeist) nicht anzusehen.

„Ihre Semantik bleibt opak gegenüber dem ihr eigenen Kränkungsgehalt. Erst die Pragmatik einer Äußerung, wer also zu wem unter welchen Umständen was und vor allem: wie gesagt hat, kann die Verletzungsdimensionen einer Rede enthüllen.“²⁹²

Krämer stellt sich somit in die Tradition der mehrfach ausgeführten Erkenntnis, alles könne ein Schimpfwort sein bzw. im Sprechakt zu einem werden. Verletzende Worte entstehen für Krämer aus dem Sprachgebrauch und sind nicht per se als Teile des Sprachsystems anzusehen. Dem würden Aman und Jay wohl nicht generell widersprechen, allerdings ist der Einwand zu bringen, dass sich Schimpfwörter als solche etablieren. Ob sie verletzen oder nicht ist abgesehen vom Beschimpfungssender auch davon abhängig, ob der Beschimpfungsempfänger die (versuchte) sprachliche Beleidigung als beleidigend empfindet. Auf Kategorien für das Gelingen des Sprechakts wird in der Literatur hingewiesen, es kann unterschieden werden zwischen Gerichtetheit, gerichtet gegen Individuen oder Angehörige einer Gruppe, Konventionalität der Mittel (also übliche Schimpfworte oder kreative Wortschöpfungen), Beziehung zwischen SprecherIn und AdressatIn, Anwesenheit eines Publikums, Wahrheit, Iteration, Performanz vs. Unterlassung (Art und Weise).²⁹³ Für eine Einteilung der Synonyme rund um den Begriff des Schimpfens arbeitet Oksana Havryliv vor allem mit dem Sprechaktsbegriff Austins und unterscheidet im Sprechakt „Beschimpfung“ zwischen offener und verdeckter Beschimpfung, Kollektivbeschimpfung und Selbstbeschimpfung.²⁹⁴ Von dem Sprechakt „Beschimpfung“ weichen nach Havryliv Sprechakte ab, die pejorative Lexik verwenden, aber nicht als Beschimpfung zu verstehen sind. Diese sind der Fluch, die Verwünschung, die Drohung und die aggressive Aufforderung.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Vgl. König, Ekkehard. Katherina Stathi. Gewalt durch Sprache: Grundlagen und Manifestationen. In: Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 43 – 60, S. 50.

²⁹⁴ Vgl. Havryliv. S. 74 – 76.

Fluch und Verwünschung scheinen einander zu ähneln, eine Differenz besteht aber hinsichtlich der jeweiligen Stoßrichtung. Während sich ein Fluch auf eine Situation bezieht²⁹⁵, wird mit einer Verwünschung ein Adressat direkt angesprochen. Der Sprechakt „Drohung“ ist „eine Handlungsankündigung des Sprechers (...)“²⁹⁶, die einem Adressaten Handlungen aufzuzwingen versuchen. Weiters unterscheidet Havryliv noch den aggressiven Sprechakt der Aufforderung, wie „Halt dein Maul!“, „Fuck your mother“ und ähnliches.

Im Theater findet sich eine ganze Reihe an Figuren, die sich vornehmlich des Schimpfens annehmen und insofern ihre Handlungen auf beleidigenden Sprechakten aufbauen. Diese als Schimpffiguren zu bezeichnenden Rollen wurden zu Beginn der Arbeit bei Homer mit Tersites vorgestellt. Die Handlungen dieser Figuren bauen speziell auf der Handlungskraft des Schimpfens auf. Weitere Figuren dieser Art sollen die Bedeutung des Handlungsaspekts unterstreichen. Im alten Testament kann mit der Figur Balaams historisch noch hinter Tersites geblickt werden. Er wird im 4. Kapitel Mose von den Moabitern gerufen, die bei ihnen lagernden aus Ägypten geflüchteten Israeliten zu verfluchen. Balaam wird nachgesagt illokutionäre Sprechakte vollführen zu können, denn „welchen du segnest, der ist gesegnet, und welchen du verfluchst, der ist verflucht.“²⁹⁷ Eine Figur also, die über außergewöhnliche sprachliche Fähigkeiten verfügt, da sie Sätze wahr werden lässt. Balaam ist eine zunächst ambivalente Figur, ihr wird sowohl die Bene-, als auch die Malediktion zugesprochen. Das gleichzeitige Vorhandensein von Gut und Böse ist mit der Ambivalenz des Schimpfens nach Bachtin zu vergleichen und erinnert in ihrer widersprüchlichen Gegenüberstellung an den griechischen Gott Hermes, der als *iuvenis et senex* charakterisiert wird. Bald wird aber die Grenze von Balaams Fähigkeit offenbart, denn im Zwiegespräch mit Gott sagt ihm dieser: „Gehe nicht mit ihnen, verfluche das Volk auch nicht; denn es ist gesegnet.“²⁹⁸

Eine weitere, vielleicht die berühmteste Schimpffigur der Theatergeschichte ist Molières „Alceste“, der dem Stück „Der Menschenfeind oder Der griesgrämige Verliebte“²⁹⁹ diese Charaktereigenschaften zugibt. Bei Jean Genet findet sich die spannende Figur „die Mutter“ in seinem epischen Stück „Die Wände“. Sie schimpft sehr viel, auch wird ihr gegenüber das Schimpfen zum Thema gemacht. Daneben schimpfen in „Die Wände“ wesentlich zwei weitere Figuren, die beiden Klageweiber Ommou und Kadidja, die ebenso beide alt sind und

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 87.

²⁹⁶ Ebd. S. 99.

²⁹⁷ http://bibel-online.net/buch/luther_1912/4_mose/22/#1 Zugriff: 16.07.2013.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Molière. Der Menschenfeind oder Der griesgrämige Verliebte. Komödie in fünf Aufzügen. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Nachwort von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 1993.

für die der Hinweis zu finden ist bzw. angesprochen wird³⁰⁰, dass es sich bei den drei Frauen um ein und die selbe Person handeln könnte, was auch hinsichtlich der Vorgabe des Stücks, auf Grund der Masse an Rollen sollen Schauspieler „fünf oder sechs Rollen“³⁰¹ spielen, möglich erscheint. Auf jeden Fall ist die wesentliche Verbindung zwischen den drei Frauen die scharfe, bösertige, schimpfende Sprache, die sie verwenden.

Die Mutter sagt zur hässlichen Schwiegertochter Leila ihres Sohnes Said:

„Die Mutter: Said, der ist wie ich, der mag genauso, dass alles drüber und drunter geht, und immer mehr, bis 'rauf zu den Sternen, bis schließlich das Unglück – hör mir gut zu! – so groß ist, dass dein Mann einfach platzt. Wenn du schon hässlich bist, dann sei wenigstens auch noch saublöd.

Leila: Du meinst also, ich soll versuchen, immer noch blöder zu werden?

Die Mutter: Versuch's immerhin. Mal sehen, was dabei 'rauskommt. Nur los...! Du scheinst schon auf dem besten Weg zu sein. Sabbere nicht auf deine Kappe.

Leila. Das bisschen Spucke mehr, das ist doch der Beweis, dass ich noch blöder werde.

Die Mutter: Wenn dein Gehirn vergammelt, dann merken wir's am Gestank. Du wirst uns noch gehörig Zeit die Bude vollstinken. Nachher riecht's dann bloß nach Schimmel. (...)“³⁰²

Ein Beispiel der „Parallelfigur“ Ommou:

„Salem: (...) Und dein Said, wenn wir den schnappen, dann wird er durch den Wolf gedreht!

Ommou: Halts Maul, du. (Tritt zurück, wie um ihn zu bewundern) Du bist der Schönste und das größte Arschloch, das wissen wir. Begnüg dich mit Gesten, spiel dich auf, zeig ein bisschen die Zunge, klappre mit den Wimpern, lass deinen Hintern wackeln, das tut unsern Augen wohl und wir können weiterreden.

Der Soldat: (Streng) So was darf nicht mehr gesagt werden. Und von einem Verräter so reden, wie du es getan hast, das geht nicht. Was ist er denn? Dieb, Bastard, Bettelpack...

Ommou: (Ist einen Augenblick sprachlos, dann mustert sie den Soldaten ironisch) Haha...! Darauf musste man ja gefasst sein. Weil ihr Bürschchen jetzt schon so weit seid, dass ihr Haltung und Disziplin habt, hübsche Märsche, nackte Arme, Paraden und den Heldentod mit dem Lied von Madelon, und der Marseillaise auf den Lippen, und von kriegertischer Schönheit schwatzt...

Der Soldat: Warum denn nicht? Es gibt noch was anderes als Scheiße und Dreck.

Ommou: Du rotznäsiger Lämmel, lauf doch zur andern Seite über, wo Schönheit und Würde ist, Lämmel du, rotznäsiger! Aber vielleicht ist es so, ihr lauft über, es reizt euch, sie nachzuäffen, ihr Spiegelbild zu sein heißt schon, sie zu sein: Stirn an Stirn, Nase an Nase, Kinn-Kinn, Brust-Brust, warum auch nicht, du großer Gott, warum nicht mit ihnen vögeln, Mund an Mund, Atem an Atem, Zunge an Zunge, Schrei gegen Schrei, Röcheln gegen Röcheln...

Der Soldat: (Geht erobert auf Ommou zu, die zurückweicht) Sauerei!

Ommou: (Wie mit einem Siegeschrei) Haha! Jetzt hab' ich die schwache Stelle getroffen, was?“³⁰³

Kritisch sieht die Mutter ihre Position als Schimpffigur auch, und meint Selbstreflexiv:

„Die Mutter: (...) Ich weiß: ich muss sie blenden mit meiner Unehre. Ach, wenn ich Said wäre...!

Taleb: Du...

³⁰⁰ Vgl. Genet, Jean. Die Wände. In: Genet, Jean. Der Balkon und andere Stücke (Das dramatische Gesamtwerk). Hamburg: Merlin, 2000. S. 169 – 342. S. 311.

³⁰¹ Ebd. S. 170.

³⁰² Ebd. S. 186.

³⁰³ Ebd. S. 285 - 286.

Die Mutter: (unterbricht ihn) Jawohl! Dann würden sie auf die Knie fallen; und ich würde mir großspurig die Hose runterlassen und die Beine spreizen... Aber ich habe ja nichts als Schimpfreden. Wenn ich nicht mehr weiter kann, dann kommen die andern Weiber und denken sich neue aus.“³⁰⁴

Die Schimpfreden werden als eine kaum mächtige Ausflucht aus einer eigentlich bedrückenden Ohnmacht empfunden. Auf diese wurde schon mit dem abgewandelten Götz-Zitat aus demselben Stück am Anfang der Arbeit hingewiesen. Nicht nur Kraft und Stärke können in der göttlichen Grobheit, wie Schopenhauer sie nannte, liegen, sondern ebenso eine Unfähigkeit, andere Sprechakte zu verwenden. Die Schimpffigur zeigt ein ambivalentes Gesicht in der Verwendung ihrer Ausdrücke.

Wesentlich für Judith Butlers berühmte Arbeit zur verletzenden Kraft von Sprache ist die Subjektkonstitution mittels Anrufung Althusser³⁰⁵ und die performative Kraft von Sprechakten nach Austin³⁰⁶. Eine Anrufung bezeichnet den (durchaus gewöhnlichen) Akt der Namensgebung. Für Butler wird man „durch den Namen, den man erhält, (...) nicht einfach nur festgelegt. Insofern dieser Name verletzend ist, wird man zugleich herabgesetzt und erniedrigt.“³⁰⁷ Allerdings besteht für die Autorin in der Ansprache die wesentliche Option der Überwindung der verletzenden Anrede durch eine Antwort, zu der die angesprochene Person durch die Anrufung ermächtigt wird. Denn durch die Anrufung „wird ein Subjekt in das Sprechen (eingeführt), das nun seinerseits die Sprache gebraucht um der verletzenden Benennung entgegenzutreten.“³⁰⁸ Schimpfen wird als erniedrigend, aber auch ermächtigend beschrieben, die Analogie zu Bachtins Ambivalenz zwischen schimpfen und loben fällt auf, die zwei Pole Butlers könnten als moderne Auslegung bzw. emanzipatorische Extreme betrachtet werden.

Beide hier zunächst genannten Positionen sind für eine dramatische Malediktologie von Bedeutung. So ist die Namensgebung an sich, aber auch die Anrufung der Figur in der Bewegung eines Theatertextes von identitätsstiftender Bedeutung, sowohl für die Figur, als auch für die Leserin/den Zuschauer. Nicht zuletzt rät der Leitfaden für das Verfassen von Theaterstücken von Alan Ayckbourn an früher und prominenter Stelle die Wichtigkeit der

³⁰⁴ Ebd. S. 195.

³⁰⁵ Althusser, Louis. Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg: VSA, 1977. S. 130.

³⁰⁶ Austin, 2010.

³⁰⁷ Butler, Judith. Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. S. 10.

³⁰⁸ Ebd.

raschen Benennung der Figuren im Textfluss.³⁰⁹ Butler argumentiert, dass „ein Name dazu tendiert, das Benannte festzuschreiben, es erstarren zu lassen, zu umgrenzen und als substanziell darzustellen.“³¹⁰ Ebenso ist die Konstitution einer Antwortmöglichkeit als Hinweis für die Entwicklung eines (Schimpf)Dialogs zu interpretieren. Denn erst durch die Reaktion wird eine Textbewegung etabliert.

Eine erkleckliche Sammlung an schimpfenden Namen findet sich zu Beginn des Stücks „Bauernprahlereien“, das Hans Rosenplüt zugeschrieben wird:

„Der erste Pawr
Her der wirt, nun hört vns alte pewerlich:
Wir weren all gern aubenteyerich
Vnd welt ir vns all recht erkennen,
So müst ir vor vns hören nennen.
Der erste haist Chontz Seudut (Kunz Sauzitze)
Der ander haist der Scheusput (Jauchefaß)
Der dritt ist der Lulhart (Säugling)
Der viert genennt Votzpart,
Den funfften haiß ich Velltigel,
Den sechsten nent man Katzenstrigel,
Den sibenden haisset man Hanns Mist,
Der achte haisset Mugenfist (Mückenfurz)“³¹¹

Das geht weiter bis zum siebzehnten Bauern, die alle in dem Fastnachtspiel auftreten werden. Sie alle bekommen kreative, eigene, einzigartige Schimpfnamen, mit denen sie im Spiel selbst aber nicht mehr bezeichnet werden. Die Namensauflistung dient im Spiel als belustigende, verballhornende Einleitung. Sie ähneln den stakkatohaften Angriffen im Pseudolus oder der kurzen Passage in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“, die im Kapitel zu römischem Schimpfen vorgestellt wurden. Subjektkonstituierende Namensgebungen konnten mittels der Epitheta bei Homer oder auch der Namensverdrehung bei Murner vorgestellt werden. Weiter unten wird bei Werner Schwab oder Franz Xaver Kroetz darauf eingegangen.

Eine Anrufung muss nicht vom Angerufenen als Anrufung verstanden werden, Im Theater lässt sich eine Anrufung über das Publikum als solche etablieren. Ebenso kann zwischen Anrufung und Angerufenen eine große Differenz liegen, und im Grunde mit Verfremdung gespielt werden. Aus Ödön von Horvaths „Geschichten aus dem Wienerwald“ kann dafür ein brutales Beispiel herangezogen werden.

³⁰⁹ Ayckbourn, Alan. Theaterhandwerk. 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren. Aus dem Engl. von Gustav W. Grumbach. Berlin: Alexander-Verlag, 2006. S. ?

³¹⁰ Butler, 2006. S. 61.

³¹¹ Ridder. S. 29.

„Ida ein elfjähriges, herziges, mageres, kurzsichtiges Mädel, verlässt mit ihrer Markttasche die Fleischhauerei und will nach rechts ab, hält aber vor der Puppenklinik und betrachtet die Auslage. Havlitschek der Gehilfe Oskars, ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze, erscheint in der Tür der Fleischhauerei; er frisst eine kleine Wurst und ist wütend: Dummes Luder, dummes – Oskar Wer?

Havlitschek deutet mit seinem langen Messer auf Ida: Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, dass meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seel, am liebsten tät ich so was abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müsst, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!

Oskar lächelt: Wirklich?“³¹²

Um nun die verletzende Kraft von Sprache verstehen zu können, bezieht sich Butler, wie Krämer, Havryliv und auch andere Kolleginnen in diesem Forschungsbereich³¹³, hauptsächlich auf die performativen Sprechakte Austins. Diese werden in perlokutionäre und illokutionäre Sprechakte³¹⁴ geteilt und sind durch ihre Eigenschaften in der Lage, entweder Handlung in Gang zu setzen oder in sich selbst schon Handlung zu sein. Illokutionen

„tun das, was sie sagen, indem sie es sagen, und zwar im gleichen Augenblick. Perlokutionen rufen bestimmte Effekte bzw. Wirkungen als Folgeerscheinungen hervor. Daraus, dass sie etwas sagen, folgt ein bestimmter Effekt. Der illokutionäre Sprechakt ist also selbst die Tat, die er hervorbringt, während der perlokutionäre Sprechakt lediglich zu bestimmten Effekten bzw. Wirkungen führt, die nicht mit dem Sprechakt selbst zusammenfallen.“³¹⁵

Allerdings funktionieren Illokutionen nach Austin nur, weil sie als Sprechakte in rituelle, zeremonielle Handlungen eingewoben sind (vgl. Sounding weiter unten), was unter anderem auch von Butler bestritten wird. Denn für sie ist die sprachliche Verletzung durch die Kontextlosigkeit des getätigten Sprechakts bestimmt.

„Vielleicht macht tatsächlich gerade das Unvorhersehbare des verletzenden Sprechens die Verletzung aus, der Adressat wird seiner Selbstkontrolle beraubt. Im Augenblick der verletzenden Anrede wird gerade die Fähigkeit gefährdet, die Situation des Sprechakts abzugrenzen.“³¹⁶

Gleichzeitig, und das könnte die eben genannte Hypothese Butlers entkräften, muss ein getätigter Sprechakt in einem funktionierenden Kontext stehen, in einem anerkannt geschlossenen Ritual könnte man sagen, um seine (beschimpfende) Kraft zu entfalten. Denn wird die Anrufung nicht anerkannt, handelt es sich allein um einen nach Austin unglücklichen oder verunglückten Sprechakt. Ein illokutionäres Beispiel ist „ich verurteile dich“, das nur in

³¹² Horvath, Ödön von. Geschichten aus dem Wienerwald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 16.

³¹³ Bspw. Rae Langton, Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification, Oxford UP, 2009.

³¹⁴ Austin selbst unterscheidet hiervon noch lokutionäre Akte, die als (gewöhnliche) Aussagesätze zu verstehen sind. Vgl. Austin, 2010. S. 8.

³¹⁵ Butler, 2006 S. 11.

³¹⁶ Ebd. S. 13.

bestimmten Rahmen von den beteiligten Seiten entsprechend angenommen wird und ansonsten in Komik verkommt. Allerdings ist „ich beschimpfe dich“ kein illokutionärer Akt, da das Wort an sich keine Beleidigung und also sprachliche Handlung im Sinn einer Illokution darstellt. Dafür kann, und das unterstreicht die Komplexität des Feldes, „ich verfluche dich“ durchaus als illokutionärer Sprechakt verstanden werden, da einen Fluch auszusprechen, und sei er es in dieser reduzierten Form, seinem Vollzug entspricht.³¹⁷ Aus dieser Perspektive heraus wäre es zumindest sprechakttheoretisch sinnvoll den Fluch auf eigenständige Art und nicht als Teil des Komplexes der Beschimpfungen zu behandeln. „Sprachlich zu handeln bedeutet nicht zwangsläufig, auch Effekte hervorzurufen, und in diesem Sinne ist ein Sprechakt nicht immer ein effektiver Akt.“³¹⁸ Hier drängt sich die Frage auf, wohin geschimpft wird, und wie sich Schimpfen in Ketten reiht um einen schimpfenden Handlungskontext zu entwickeln oder ob dies nicht in diesem Sinn in einem Text intendiert war. Austin sieht Folgen eines Sprechakts als auch unbeabsichtigt an, als Beispiel führt er die Beleidigung an, die als Konsequenz eintreten kann, aber nicht (unbedingt) vom Akt selbst intendiert war. „Austin legt also nahe, dass die Verletzung nicht in den Konventionen wurzelt, die ein gegebener Sprechakt aufruft, sondern in den spezifischen Folgen, die er hervorruft.“³¹⁹ Dadurch wird die Beschimpfung zu einer Perlokution. Sobald aber die Anrufung eine Konstitution des Selbst wird, wie bei Althusser, ist eine Beleidigung nicht intendiert, aber dennoch das Tun des Aktes, könnte in Bezug auf vorher Gesagtes argumentiert werden. Wichtig ist hier allgemein, dass die philosophische Bearbeitung des Themas sich zentral einer möglichen physischen Komponente des Schimpfens zuwendet. Die differenzierte und zusammenführende Betrachtung Butlers: „Während illokutionäre Akte sich mittels Konventionen vollziehen, vollziehen sich perlokutionäre Akte mittels Konsequenzen.“³²⁰ Für die dramatische Malediktologie könnte diese Einsicht nahe legen, zwischen konventionellem und konsequentem Schimpfen zu unterscheiden (eine ähnliche Differenzierung wird weiter unten im Bereich des Sounding aufgezeigt). Während konventionelles Schimpfen eine Handlung in einem etablierten, ritualisierten, eben

³¹⁷ Vgl. Otter, Monika. Du bist Rauch, du bist nichts! Aggression und Fiktionalität in der Rhetorimachia des Anselm von Besate. S. 203 – 214. In: Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 213. und auch Richter, Claudia. „Wenn Flüche töten könnten“: Shakespeare und der Fluch. S. 225 – 236. In: Derselbe

³¹⁸ Butler, 2006. S. 33.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd. S. 34, nach Austin S. 133 ff.

kontextualisierten Rahmen vollzieht, regt konsequentes Schimpfen eine Handlung, Reaktion auf die beschimpfende Anrufung an. Beide Pole können in unterschiedlichen dramaturgischen Kontexten von Bedeutung sein, gleichwohl der konventionellen Position eine undramatische Statik attestiert werden müsste, hingegen ein Konsequenzen hervorrufender Sprechakt der (traditionellen) Entwicklung innerhalb Theatertexten nahe ist.

3.4. Ethnologische, - graphische Behandlung des Schimpfens

Wilhelm Staudé beschäftigt sich mit dem Motiv „des ferne von seinem Vater geborenen Sohnes“³²¹ in Literatur und Initiationsriten, wobei er meint, der wesentliche Wendepunkt dieser Geschichten würde durch eine „Brimade“³²², im Grunde eine Beleidigung, ausgelöst. Diese nährt sich aus der Tatsache, dass der vaterlose Sohn zwar bis zu dem Zeitpunkt der Insultation als Gleicher unter Gleichen aufwächst, durch die Feststellung des Unterschieds eine Bewegung, ein Konflikt in Gang gesetzt wird, der den Beleidigten dazu führt, sich auf die Suche nach seinem Vater zu machen. Der Autor führt einige (weitgehend unbekannte) Märchen aus dem „vorderen Orient“³²³ (bspw. Rustem und Sohrab) und aus Afrika und der Südsee (bspw. Lolo, Mousa Gnamè, Kokako) an, dazu eine Reihe Legenden zu (historischen) Persönlichkeiten wie Kyros, Alexander der Große, Parzival oder Gregor der Große. In all diesen Geschichten ist es eine Beschimpfung (der Autor selbst spricht von Beleidigung), die dazu führt, das Abenteuer, oder einfach nur die Geschichte in Bewegung zu bringen. Ganz konkret wird auf die Bedeutung der Beschimpfung für Bewegung in einer Geschichte und die spezielle Art von Geschichte, die in einem einheitlichen Konfliktmodell handelt, hingewiesen. Wie sich die Konsequenz innerhalb einer Geschichte zu einer Konvention innerhalb einer Zeremonie wandeln kann und wie sich Semantiken in einem Zusammenhang verändern können, beschreibt beispielhaft der Ethnomethodologe Harold Garfinkel, der sich in einer Studie über Gerichtsverhandlungen mit von ihm so genannten „Degradierungszeremonien“ beschäftigt.³²⁴ Er beschreibt Statusänderungen von Identitäten, wenn aus einem Menschen ein

³²¹ Staudé, Wilhelm. Schimpf, Spott und Schläge. Brimaden in Literatur, Spiel und Initiation. Wien: Schendl, 1976. S. 7.

³²² Ebd.: abgeleitet von dem Französischen „brimer“, das mit „schikanieren, quälen, herabsetzen, beleidigen, mit jemandem Schabernack treiben“ zu übersetzen ist.

³²³ Ebd. S. 5.

³²⁴ Garfinkel, Harold. Bedingungen für den Erfolg von Degradierungszeremonien. In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007. S. 49 – 59.

Mörder wird, wenn er jemanden getötet hat. Garfinkel meint, es ist sein ganzes Wesen, das unter dem Aspekt des Mörders gesehen wird. Der Angeklagte wird „aus der legitimen Ordnung“ zu entfernen versucht³²⁵, Denn „Streit, der die Demütigung des Gegners durch persönliche Beschimpfungen sucht, kann Degradierung von begrenztem Ausmaß erreichen.“³²⁶ Die Identitätszuschreibung, die gleichzeitig einen Identitätsentzug darstellt, da man seine Normalität, sein gesellschaftliches Gesicht³²⁷ verliert, ist, wie durch die Behandlung von Epitheta angezeigt wurde, wesentlich für treffende Beschimpfungen allgemein, und von historischer Bedeutsamkeit für die dramatische Betrachtung von Schimpfen. Um jemandem eine gewisse Beschimpfung, einen beleidigenden (Bei)Namen geben zu können, sind Degradierungen ein funktionales Mittel.

Diese Zeremonie erinnert zum einen also an die Vergabe von Epitheta, ebenso an die Ideen zur Anrede bei Althusser. Auch scheint die Anrede „Mörder“ eine konventionelle Beschimpfungsart darzustellen, sobald sie unter der rituellen Abfolge einer Zeremonie stattfindet.

„Dramatischer“ geht Pierre Bourdieu vor, denn für ihn ist „jede Beleidigung in eine Logik von Herausforderung und Erwiderung eingebettet.“³²⁸ Durch die Möglichkeit einer Erwiderung bleibt die Beleidigung solange virtuell, bis das Gegenüber seinen nächsten Schritt setzt, wobei drei Möglichkeiten der Reaktion unterschieden werden: die Nichterwiderung und Annahme der Beleidigung, die Weigerung der Herausforderung und damit Bezeugung der Verachtung des Beleidigers (bzw. seiner Handlung), und die Erwiderung der Herausforderung und damit (möglicher) Ehrbeweis. In dieser Logik wurzelt die Möglichkeit eines ständigen Hin- und Hers, eines konfliktsteigernden Dialogs, wie er einem dramatischen Konfliktaufbau entspricht oder entsprechen könnte. Es wundert kaum, dass in diesem Verständnis „der vollkommene Mann immer in höchster Alarmbereitschaft stehen muss, bereit, die geringste Herausforderung anzunehmen.“³²⁹ Der ehrbewusste Mann muss immer vorsichtig sein, „er muss aufpassen, was er sagt, denn >das Wort ist wie eine Gewehrkuugel: es kehrt nicht zurück<“³³⁰ Am Schlimmsten bewertet wird ein Mann der vergisst: „Der Man der vergisst ist

³²⁵ Ebd. S. 55.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Erving Goffman nennt es sein „face“ bspw. in: Goffman, Erving. Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior. New York: Pantheon Books, 1967. S. 5.

³²⁸ Pierre Bourdieu. Die Dialektik von Herausforderung und Erwiderung der Herausforderung. In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007. S. 89 (-107).

³²⁹ Ebd. S. 90.

³³⁰ Ebd.

kein Mann. Er vergisst und vergisst sich selbst.“³³¹ So soll ein Mann gesagt haben, er hätte gern den Hals eines Kamels um seinen Worten zwischen Herz und Zunge eine lange Wegstrecke zu geben um sie sich gründlich zu überlegen.

„Wenn die Beleidigung nicht unbedingt Entehrung bedeutet, so deshalb, weil sie die Möglichkeit einer Erwiderung offenlässt, die durch die Tat der Beleidigung selbst anerkannt und dem anderen zugesprochen wird. Aber die Unehre, die im Stadium des Virtuellen bleibt, solange die Möglichkeit zu einer Erwiderung besteht, wird mehr zur Realität, je länger die Rache auf sich warten lässt. Daher fordert die Ehre den Abstand zwischen Beleidigung und Vergeltung so kurz wie möglich zu halten.“³³²

Daraus wird ein wesentlicher Aspekt eines dramatischen Schimpfens deutlich, der Rhythmus, der sich mit einer notwendigen Geschwindigkeit koppelt. In der Logik des Hin und Her ist weiter nicht verwunderlich, dass Tempoveränderungen, vor allem Steigerungen für einen kunstfertigen Umgang mit Beschimpfungen wesentlich sind, wie an Passagen aus Werken von Plautus und Thomas Bernhard schon gezeigt wurde.

Die inhaltliche Nähe zu Amans Frustrations-Aggressions Modell fällt auf, durch Bourdieu wird aber ein dramatischer Aufbau von Rede und Gegenrede, die auch ohne verbale Rede im und allein über Gesten ablaufen kann, in den Fokus genommen. Das war an der Grafik Callots zu sehen. Ebenso ähneln sich die Ansätze von Butler und Bourdieu.

Wie bei Plautus ist das schimpfende Hin und Her nicht nur „dramatisch“, sondern auch humorvoll. Die Belustigung durch die (be)schimpfende Figur ist auffällig und relevant. In der wissenschaftlichen Literatur wird diesem Punkt relativ wenig Beachtung geschenkt. Kotthoff erkennt in einem kurzen Aufsatz die Möglichkeit des bissigen Humors an, sowohl soziale Zusammenhänge zu schaffen, das gemeinsame Lachen über oder sogar mit einem Beschimpften, als auch Trennungen zwischen Menschen herstellen zu können. Sie unterscheidet zwischen „inkludierendem und exkludierendem Humor.“³³³ Über das Konzept des „face“ von Goffman besitzt Schimpfen gesichtsentsziehende Fähigkeiten, die negative Auswirkungen haben können. Für das Theater interessant mag ihre Einschätzung sein, dass „dem verletzenden Humor prototypisch eine Dreierstruktur zugrunde liegt. Angreifer und Publikum verbinden sich gegen eine dritte Person, die zum Opfer gemacht wird.“³³⁴

³³¹ Ebd. S.100.

³³² Ebd. S. 103.

³³³ Kotthoff, Helga. Humor mit Biss zwischen sozialer Konjunktion und Disjunktion. S. 61 – 96. In: Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 61 – 96; S. 61.

³³⁴ Ebd. S. 66.

In diesen Zusammenhang ebenso wie zu oben angesprochenen kreativen Möglichkeiten des Schimpfens fügt sich das so genannte „Sounding“ oder „the dozens“³³⁵ als humoristisch-kämpferische Variante einer - hier als rituell verstandenen - Beschimpfung, das von William Labov³³⁶ beschrieben wurde. Es ist das beschimpfende Spiel, das sich gerne um Sätze wie „deine Mutter ist...“ dreht, wobei es sich bei dozens um gereimte Zweizeiler handelt, bei sounds um Vergleiche. Der rituelle Charakter wird deutlich, da die einzelnen beschimpfenden Glieder aufeinander folgen, ohne konkret einen Gesprächsfaden zu bilden. Sie haben, abgesehen von dem (oder einem ähnlichen) genannten Anfangssatz keinen inhaltlichen Zusammenhang. Vielmehr geht es darum, durch die Stärke, Kreativität der Beschimpfung verbale Überlegenheit zu signalisieren, ohne auf etwas Wahres zu verweisen. Eine Beschimpfung muss mit einer weiteren kontextlosen Beschimpfung gekontert werden, und diese wiederum durch die nächste kontextlose Beschimpfung. Die Grenzen des rituellen Schimpfens liegen nach Labov in der Einbeziehung von wahren Beschimpfungen. Während auf rituelle Beschimpfungen nicht mit konkreten, wahrheitsgemäßen Beschimpfungen geantwortet werden darf oder einfach nicht geantwortet wird, fordern persönliche Beschimpfungen zu einer Reaktion heraus. Ebenso können persönliche Beschimpfungen bestritten werden, was bei rituellem Sounding nicht vorkommt.

Die miteinander Wettfeindenden sind ebenso lange im rituellen Kontext, solange sie keine persönlichen, wahren Beschimpfungen äußern. In diesem sind sich die Teilnehmerinnen bewusst, dass die getätigten Behauptungen nicht wahr sind und auch nicht als wahr von einer teilnehmenden Person angesehen werden.

Im Stück „Die Wände“ von Jean Genet nimmt die als Schimpffigur vorgestellte Figur der Mutter diese Problematik wahr. Said, der Sohn der Mutter, wird als Dieb gefasst, obwohl er kein wirklicher Dieb ist, sondern durch Zufall, es handelt sich um ein Versehen, eine falsche Jacke, die Talebs, nahm:

„Die Mutter: Trotzdem werden die Leute auch weiterhin wissen, dass er ein Dieb ist. Und wenn ich mich mit den Dorfweibern herumstreite, diesen Schlampen, dann können sie mich beleidigen und tausend Geschichten über Said und über mich aushecken.

Leila: Über mich vielleicht nicht?

Die Mutter (Zuckt die Achseln): Über dich gibt's nichts mehr zu sagen, du Idiotin.

Taleb: Was denn für Geschichten?

³³⁵ Walter J. Ong nennt auch die Begriffe „flyting“ und „joining“ als Synonyme für diesen häufig anzutreffenden Brauch, der in oralen Kulturen seinen Ursprung hat. Vgl. Ong. S. 48.

³³⁶ Labov, William. Regeln für rituelle Beschimpfungen. Labov, William. Sprache im sozialen Kontext. Herausgegeben von Norbert Dittmar und Bert-Olaf Rieck. Königstein: Athenäum, 1980. S. 251 – 286.

Die Mutter: Erstens werden sie sagen: er ist ein Dieb, und dann, er hätte Stinkefüße und stänke aus den Zähnen und aus dem Maul, er lutsche am Daumen und rede laut vor sich hin, wenn er allein ist. Und von mir, da sagen sie, ich hätte einen Dieb ausgeschissen, was ja auch stimmt.
 Taleb: Doch du wirst dir als Antwort schon noch ganz andere Beleidigungen ausdenken.
 Die Mutter: Ist gar nicht so leicht. Eine Beleidigung mit Grund. Kann einem den Atem verschlagen, die Zunge rausreißen und den Blick trüben.“³³⁷

Spannend ist die Unterscheidung zwischen persönlicher und ritueller Beschimpfung. Der Charakter des Wettstreites und die Kunstfertigkeit über eine Vielzahl an Beschimpfungen zu verfügen oder diese im Moment anfertigen zu können, ist augenfällig. Die rituelle Struktur erlaubt diese Art von Wettkampf, die Kreativität macht aus der einfachen Beschimpfung eine schlagende bzw. siegbringende.

Dass diese Art ritueller Beschimpfung einen gewissen sozialen Kontext, eine Kenntnis der Teilnehmer untereinander fast zwangsweise erfordert, auch um nicht unbeabsichtigt in das Gebiet der persönlichen Beleidigungen zu stolpern, muss betont werden. Labov meint dazu, dass „Sounding ein Prozess innerhalb einer Gruppe (ist), und wenn das Sounding über die Grenzen der Gruppe hinaus stattfindet, soll damit oft ein Kampf provoziert werden.“³³⁸

Sounds beziehen sich auf Personen, die der angegriffenen Person nahe stehen, wird aber über Attribute geführt, die diese Person nicht besitzt. Durch diese symbolische Distanz wird die rituelle Interaktion davor bewahrt, wahr und zu einem persönlichen Streit zu werden, der rituelle Charakter bleibt durch die Distanz aufrecht. Gleichzeitig ist durch das Ritual ein Freiraum gegeben, der den Einzelnen von seiner Verantwortung für den getätigten Satz befreit.³³⁹ Die vier von Erving Goffman aufgestellten Grundregeln des Soundings verweisen deutlich auf einen dramatischen Zusammenhang:

- „1. Ein sound eröffnet ein Feld, bei dem die Absicht besteht, es zu behaupten. Ein sound wird in der Erwartung vorgebracht, dass ein anderer sound als Antwort darauf erfolgen wird, und dass dieser zweite sound formal auf ihn aufbaut. Ein Spieler, der einen Anfangssound macht, bietet damit den Anderen die Gelegenheit, ihr Können auf seine Kosten zu entwickeln.
2. Neben den ersten beiden Spielern ist die Rolle einer dritten Person notwendig.
3. Jede dritte Person kann zu einem Spieler werden, besonders wenn einer der beiden zunächst beteiligten Spieler versagt.
4. Beträchtliche symbolische Distanz wird gewahrt und ermöglicht, diese Sprechereignisse gegenüber anderen Arten verbaler Interaktion abzugrenzen.“³⁴⁰

Ersichtlich wird im Sounding die dramatisch anmutende (sprach)handlungsanregende Eigenschaft von Beschimpfungen. Diese werden kreativ (vgl. oben Ris) mutiert um weitere Bewegungen innerhalb der Gesprächsdramaturgie zu provozieren. Ebenso die als

³³⁷ Genet. S. 195.

³³⁸ Ebd. S. 283.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 286.

³⁴⁰ Ebd. S. 285.

verpflichtend beschriebene Rolle einer dritten Person ist über das Publikum ans Theater zu knüpfen, allein die Möglichkeit des Mitspielens bleibt in einem klassischen Verständnis von Theater zurück.

Über die Vermittler „Sounding“ und Judith Butler wird ein Doppelcharakter des Schimpfens als sowohl verletzend als auch nicht verletzend notwendig, und macht Bachtins zentrale These zur Ambivalenz anwendbar. Dieser Doppelcharakter ist, wie auch in beiden Bereichen ausgeführt, vom Kontext der Situation eines beschimpfenden Sprechaktes, von den Intentionen des Sprechers, und auch von der Einordnung als geglückte oder missglückte Sprechhandlung abhängig.

Der streitbare Wettkampf, der bei Homer kennengelernt wurde, kann als ein Schimpfspiel verstanden werden. Einer heute gebräuchlichen theatralen Praxis, dem poetry slam, ähnlich, der auch mit dem Bänkel- und Minnesang verglichen wird³⁴¹, ist der poetry slam als battle rap interessant. Bei diesem stehen sich zwei Dichter auf der Bühne vor dem Publikum gegenüber und haben jeweils eine vorgegebene Zeit, den Gegner aus dem Stehgreif zu beleidigen. Das Publikum entscheidet über den Sieger, den verbalen Überlebenden des Duells.

Einem Schimpfspiel nahe kommt auch die Verwendung des Schimpfens in Genets Stück „Die Zofen.“ In diesem haben die zwei Bediensteten eines reichen Ehepaars sich ein elaboriertes Spiel der Beschimpfung ihrer „gnädigen Frau“ zu Recht gelegt, das sie in deren Abwesenheit darstellen. Die wichtige Veränderung in diesem Spiel stellt die Erhöhung einer der zwei, fast als Zwillinge zu bezeichnenden, Schwestern dar. Während die eine Zofe bleibt, wird die andere zur „gnädigen Frau“. Das Spiel selbst folgt dann einer festen dramaturgischen Struktur und ist der wesentliche Bestandteil der ersten Hälfte des gesamten Dramas. Das Schimpfspiel kommt erst langsam in Fahrt, immer wieder weisen sich die Schwestern zurecht, etwas würde „zu früh“ kommen oder es müsste noch etwas geschehen bis es zu etwas Bestimmten kommen kann. Am Ende des Spiels ist aber die Beleidigung mit Beschimpfungen der „gnädigen Frau“ vorgesehen.

„Claire: Aber ich bin gut, ich bin schön – und ich fordere dich heraus. Die Verzweiflung über meinen Geliebten macht mich noch schöner!

Solange: (Verächtlich) Ihr Geliebter...

Claire: Mein unglücklicher Geliebter dient meiner Vornehmheit, mein Kind. Ich steige noch höher – um dich zu erniedrigen und zu erregen. Denk' an alle deine Listen, es ist Zeit!

Solange: Genug! Beeilen Sie sich. Sind Sie bereit?

Claire: Und du?

³⁴¹ Vgl. Anders, Petra. Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2012. S. 41 – 43.

Solange: (Anfangs leise) Ich bin bereit. Ich habe es satt, ein Gegenstand des Abscheus zu sein. Auch ich hasse Sie...

Clair: Ruhig, meine Kleine, immer ruhig... (Sie klopft ihrer Schwester vorsichtig auf die Schulter, um sie zu beruhigen.)

Solange: Ich hasse Sie. Ich verachte Sie. Sie schüchtern mich nicht mehr ein. Wecken Sie die Erinnerung an Ihren Geliebten. Er soll Sie schützen. Ich hasse Sie. Ich hasse Ihre duftenden Elfenbeinbrüste! Ihre goldenen Schenken, Ihre Bernsteinfüße... (Sie spuckt auf das rote Kleid.) Ich hasse Sie!

Claire: (Nach Luft ringend) Oh, oh! Aber...

Solange: (Geht auf sie zu) Ja, gnädige Frau. Sie glauben, es ist Ihnen bis zum Schluss alles erlaubt. Sie glauben, Sie können dem Himmel seine Schönheit stehlen und mir nichts von ihr geben? Parfum, Puder, Nagellack, Seide, Samt, Spitzen nach ihrem Geschmack auswählen, und mir nichts davon geben? Und mir den Milchmann wegnehmen? Geben Sie es zu. Gestehen Sie das mit dem Milchmann! Seine Jugend, seine Frische verwirren Sie, nicht wahr? Gestehen Sie! Denn Solange kotzt Sie an!

Claire: (Verwirrt) Claire! Claire!

Solange: Ja?

Claire: (Murmelnd) Claire, Solange, Claire.

Solange: Ja doch. Claire. Claire kotzt Sie an.³⁴²

Dieses Spiel dreht sich um:

„Claire: Claire oder Solange, Sie reizen mich – denn ich verwechsle Sie, Claire oder Solange, Sie reizen mich, Sie bringen mich in Wut. Ich klage Sie an, unser ganzes Unglück verschuldet zu haben.

Solange: Wagen Sie, das zu wiederholen.

Claire: Ich klage Sie an, eines entsetzlichen Verbrechens schuldig zu sein.

Solange: Sie sind verrückt; oder betrunken! Es ist keine Rede von einem Verbrechen, Claire, ich wette du kannst uns keines bestimmten Verbrechens anklagen.

Claire: Wir werden es also erfinden, denn... (schwer atmend, hinter der spanischen Wand)... Sie wollten mich beleidigen! Legen Sie sich keine Zurückhaltung auf. Spucken Sie mir ins Gesicht! Überschütten Sie mich mit Schmutz und Abfall!

Solange: Sie sind schön.

Claire: Lassen Sie die Anfangsformalitäten. Sie haben das Lügen, das Zögern, das die Wandlung herbeiführt, schon lange überflüssig gemacht. Beeile dich! Beeile dich. Ich kann die Schmach und Demütigung nicht mehr ertragen. Mag die Welt uns belauschen, mag sie uns zulächeln, mag sie die Schultern zucken, mag sie uns Närrinnen oder Neider nennen, ich zittere, die Lust lässt mich erschauern, Claire, ich werde wiehern vor Freude!

Solange: Sie sind schön!

Claire: Beginne mit den Beleidigungen.

Solange: Sie sind schön.

Claire: Lass. Lass das Vorspiel. Komme zu den Beleidigungen.

Solange: Ihre Schönheit blendet mich. Ich kann nicht.

Claire: Die Beleidigungen, habe ich gesagt. Sie hoffen doch nicht etwa, ich hätte das Kleid angezogen, um meine Schönheit besingen zu hören. Überschütten Sie mich mit Hass! Mit Beleidigungen! Mit Auswurf!

Solange: Helfen Sie mir.

Claire: Ich hasse die Domestiken. Ich hasse dieses niederträchtige und gemeine Geschlecht. Die Domestiken gehören nicht zur Menschheit. Sie zerfließen. Sie sind wie Ausdünstungen, die durch unsere Zimmer und Gänge streichen, die durch den Mund in uns eindringen, die uns zerschneiden. Ihr kotzt mich an! (Solange macht eine Bewegung, als wollte sie zum Fenster gehen.) Bleib hier.

Solange: Meine Erregung steigt...

Claire: Ich weiß, es muss sie geben, so wie es Totengräber, Kanalräumer und Polizisten geben muss. Das hindert diese ganze Gesellschaft nicht zu stinken.

Solange: Weiter, weiter.

(...)

Claire: Ich bin am Ufer, beeile dich, ich bitte dich. Ihr seid...Ihr seid... Mein Gott, ich bin leer, ich finde nichts mehr. Ich finde keine Beleidigungen mehr. Claire, Sie erschöpfen mich.³⁴³

³⁴² Genet, Jean. Die Zofen. In: Genet, Jean. Der Balkon und andere Stücke (Das dramatische Gesamtwerk). Hamburg: Merlin, 2000. S. 46 – 47.

Ein Spiel im Spiel, das nach selbstgeschaffenen Regeln funktioniert, sich aber, wie hier am Ende, gegen die Spielerinnen selbst wendet. Die Fähigkeit immer mehr und immer weiter zu schimpfen, die ebenso im Sounding notwendig ist, und aus der Beschimpfung einen Wettkampf macht, geht in der letzten Passage Claire abhanden. Aber auch Solange, die Zofe bleibt, verfügt in diesem Moment über keine Beschimpfungen. Claire als die gespielte „gnädige Frau“ muss sich um Solanges Wut kümmern und die Zofen, die sie die Domestiken nennt, diffamieren. Die Gefahr, die in dieser Selbstbeschimpfung liegt, trotzdem sie in einem „gespielten“ Rahmen statt findet, ist durch die Ausführungen zum Sounding gut nachvollziehbar. Das Schimpfspiel kann, wie im Sounding, durch ein Einsickern von Realität, auf die Teilnehmenden zerstörerische Wirkungen ausüben.

3.5. Konflikttheoretische Inputs aus der Soziologie

Aus der Soziologie scheint die Konflikttheorie Interessantes zur Thematik des dramatischen Schimpfens beisteuern zu können. Diese theoretische Richtung basiert auf einem Aufsatz Georg Simmels, der Streit, in dem er den Konflikt als eine Form der Sozialisation betrachtet. Dual ablaufende Prozesse sind für eine Gesellschaft notwendig (Disharmonie/Harmonie, Auflösung/Vereinigung).³⁴⁴ Aus diesem Aufsatz extrahiert der Konflikttheoretiker Lewis Coser³⁴⁵ einige Thesen, die er zu besprechen sucht. Die wichtigsten und für das Theater relevanten Thesen sollen vor- und in einen dramatischen Zusammenhang gestellt werden. Konflikt wird hier mehr in Richtung des Begriffs Streit von Simmel gedacht, und über ihn eine Verbindung mit Schimpfen zu etablieren versucht. Streit und Konflikt, wird also unterstellt, bedienen sich häufig dieses Sprachelements. Dass Streit und Konflikt auch ohne Schimpfen ablaufen können, soll hier nicht bestritten, viel mehr soll bedacht werden, ob Konfliktfunktionen sich für die Betrachtung von Funktionen des Schimpfens eignen.

Gruppenfestigende und gruppenerhaltende Funktionen des Konflikts

Konflikte setzen zwischen Gruppen Grenzen, weil sie Gruppenbewusstsein und Abgrenzung von anderen fördern und die Gruppenidentität stärken. Für Simmel wird durch Gegnerschaft innerhalb eines Systems dasselbe aufrechterhalten, indem Angehörige einer Schicht durch

³⁴³ Ebd. S. 73 – 74.

³⁴⁴ Vgl. Simmel, Georg. Der Streit. In: Simmel, Georg. Soziologie: Untersuchung über die Form der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker & Humbolot, 1908.

³⁴⁵ Coser, Lewis. Theorie sozialer Konflikte. Neuwied am Rhein: Leuchterhand, 1965.

Ablehnung der Mitglieder anderer Schichten zusammengehalten werden. Coser verwendet die Begriffe der Innengruppe und Außengruppe für diese Verbindungen zwischen Gruppen. Für ihn unterscheiden sich „soziale Strukturen voneinander in dem Maß, in dem sie Konflikt zulassen.“³⁴⁶ Als gruppenfestigendes Element dient der Konflikt dazu, die Identität und die Grenze von Gesellschaften und Gruppen zu schaffen und zu erhalten. Daneben trägt der Konflikt mit anderen Gruppen zur Herausbildung und zur Festigung der Gruppenidentität bei und erhält die Grenzen gegenüber der sozialen Umwelt.³⁴⁷ Die Idee der Stärkung der eigenen Gruppe in Anschluss an eine Herabsetzung eines Anderen wird auch von Bachtins Karnevalsthese, die im Kapitel zu Aristophanes Schimpfen angeführt wurde, stark gemacht. Die Umlegung auf gruppenfestigendes Schimpfen liegt nahe. Die brutale verbale Abgrenzung mit Hilfe von Beleidigungen ist sowohl in dualen, als auch in größeren Zusammenhängen als dramaturgisches Mittel denkbar. Dieses Element kann auf das Beispiel der ersten zitierten Rede des Chorführers in *Lysistrata* angewandt werden. Die Schimpfrede vergewissert die Differenz zwischen den Figuren und etabliert gleichzeitig den Motivationszusammenhang eines bestimmten Teils derselben. Auf dialogischem Niveau zwischen Einzelfiguren könnte man von einer das Selbst festigenden Funktion sprechen.

In die gleiche Kerbe schlägt die Vorstellung, Konflikte hätten gruppenerhaltende Eigenschaften und würden von gruppenspezifischen Institutionen aufrechterhalten, die als Sicherheitsventile verstanden werden. Denn können gewisse vergesellschaftete Situationen nicht auf Konflikt, als Opposition gegen ein anderes Gruppenmitglied verstanden, zurückgreifen, müssten andere Mittel (physische Gewalt bis hin zu Mord) in Betracht gezogen werden. Dem Gruppenerhalt nützt die oben behandelte christliche Malediktion, die ein feindliches Element aus dem Innern (einen nicht „orthodoxen“) vollständig beschimpft und aus der Gruppe verbannt. Damit hat sich die Gemeinschaft einer zerstörerischen Gefahr entledigt.

Konflikt dient der Aufrechterhaltung angespannter Interaktionen ohne Eskalation, dazu wird das Auflösen der Gruppe durch ausscheidende Mitglieder verhindert. Der Ethnologe Schurtz prägte den Begriff der „Ventilsitten“,³⁴⁸ das kann ein orgiastisches Fest, eine Degradierungszeremonie in Garfinkels Sinn oder andere institutionalisierte Einrichtungen sein, die der Ordnung von Feindseligkeiten und Trieben dienen, in Europa früher das Duell. Freud weist auf die Möglichkeiten des Witzes in diesem Zusammenhang hin, der Konflikte, die nicht ernsthaft ausgesprochen werden dürfen, thematisieren kann. Coser zeigt die

³⁴⁶ Ebd. S. 43.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

³⁴⁸ Ebd. S. 47.

Möglichkeiten von Unterhaltungsformen (Theater, Kino) für diesen Bereich der Konflikthaltung auf, Konflikte mit sozial Höherstehenden, die nicht direkt Konflikte mit jeder Person haben können (bspw. Politiker) werden unter anderem über die Ventilrolle des Kabarets angesprochen. Den Angesprochenen kann das natürlich auch entgegen kommen, sie müssen sich dem direkten Konflikt nicht stellen. „Moderne Massenkultur ist ein Mittel Frustration abzureagieren, an deren Stelle sie die Äußerung streng tabuisierter feindlicher Impulse erlaubt“.³⁴⁹

Die Aufrechterhaltung eines sprachlich-aggressiven Zustandes kann dieser These folgend ein wesentliches Element einer dramatischen Struktur sein. Ebenso wird hier über den „Tellerrand“ eines Stücks an sich geblickt, da sich die inhärente Aggression auch auf ein Außen beziehen kann, das durch die Rezeption im Innern angesprochen wird.

An einem Beispiel aus Edward Albees Stück „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...“ kann die gruppenerhaltende, gruppenfestigende Fähigkeit und Funktion des Schimpfens gezeigt werden:

Martha erzählt, wie sie auf der Party ihres Vaters, wo George und Martha zuvor gewesen waren, „Wer hat Angst vor Virginia Woolf“ angestimmt hätte, was sehr lustig gewesen sein soll:

„Martha: (...) Ich fand's irrsinnig komisch... Die andern waren alle aus'm Häuschen über meinen Einfall. Dir hat's nicht gefallen, hm?
George: Doch, doch, Martha...
Martha: Auf der Party hast du dich gebogen vor Lachen.
George: Ich hab'geschmunzelt, ich hab'mich nicht gebogen vor Lachen... Ich hab'geschmunzelt, verstehst du? Es war ja auch ganz lustig ...
Martha starrt in ihr Glas: Du hast dich gebogen vor Lachen.
George: Es war lustig...
Martha hinterhältig: Es war irrsinnig komisch!
George geduldig: Ja, gut, es war sehr amüsant.
Martha überlegt eine Sekunde: Du kotzt (!) mich an!
George: Was?
Martha: Du ... du kotzt mich an.
George schaut sie an: Das war nicht sehr nett, Martha.
Martha: Das war nicht ... was?
George: ... nicht sehr nett.
Martha: Dein Zorn imponiert mir! Ich glaub', ihn lieb ich am meisten an dir... Deinen Zorn! Mensch, bist du ein ... Waschlappen! Du hast keinen Funken ... keinen Funken ... na, was denn schon...?!
George: ... Mumm in den Knochen ...?
Martha: Quatschkopf!
Pause. Dann lachen beide.“³⁵⁰

Der Abschluss der Passage zeigt die Möglichkeit der gemeinschaftlichen Verbindung durch das Schimpfen an. Dies wird sich im Ablauf des Stücks zwar wandeln, an dieser Stelle wirkt

³⁴⁹ Ebd. S. 52.

³⁵⁰ Albee. S. 12.

die Zweierbeziehung von Martha und George nach der Beschimpfung und der geschickten, schlagfertigen Replik Georges durch das gemeinsame Lachen gestärkt.

Echte bzw. unechte Konflikte

Zu unterscheiden ist, ob das Austragen eines Konflikts allein eine Option aus mehreren Alternativen (ein Mittel) oder ob er Selbstzweck ist um Aggressionen abzubauen. Echte Konflikte bezeichnen solche, die als Mittel verwandt werden um ein bestimmtes Ergebnis zu erreichen, unechte Konflikte bauen auf einer notwendigen Spannungsentladung eines oder mehrerer der an der Interaktion beteiligten auf, die Wahl des Gegners steht nicht in Zusammenhang mit dem Streitpunkt.

Unechter Konflikt ist instabil, da „die zugrunde liegende Aggressivität leichter in andere Kanäle gelenkt werden kann, da sie nicht direkt an das Objekt gebunden ist, das durch situationsbedingten Zufall zum Ziel wurde.“³⁵¹ Echte Konflikte zeichnen sich durch funktionale Alternativen in den Mitteln, unechte durch funktionale Alternativen in den Objekten aus. In echten Konflikten müsste nur die Einsicht groß genug werden, dass ein anderes Mittel sich besser eignet, als der Konflikt selbst. Auch hier liegt das Umlegen auf echten bzw. unechten Streit nahe und ist für den dramaturgischen Aufbau eines Stücks von Bedeutung. Die Motivstruktur von eskalierenden Momenten zu untersuchen könnte durch diese Differenz unterstützt werden. Gleichzeitig drängt sich die Frage auf, inwiefern im konstruierten Theatertext von echt bzw. unecht gesprochen werden kann. Allerdings könnte eine solche Betrachtung die Existenz eines Streits an sich im Text oder auf der Bühne negieren. Auch hierfür kann vorige Passage aus Albees Stück als Beispiel herangezogen werden. Die Beschimpfungen sind kein Mittel etwas zu erreichen, das auch über andere Wege erreichbar wäre, sondern dient allein dem Selbstzweck der Entladung von Marthas kräftiger Aggression.

Die Enge der (sozialen, dramatischen) Beziehung

Feindseligkeiten werden besonders in engen sozialen Beziehungen virulent. Simmel geht davon aus, dass enge soziale Beziehungen sowohl Gefühle der Liebe als auch Gefühle des Hasses in sich tragen. Denn „je enger die Beziehung und je größer das affektive Engagement, desto stärker auch die Tendenz, feindliche Gefühle eher zu unterdrücken als sie zu äußern.“³⁵² „Neck-Beziehungen“ stehen in diesem Zusammenhang. Sie setzen sich aus trennenden und

³⁵¹ Coser. S. 59.

³⁵² Ebd. S. 75.

verbindenden Elementen zusammen, sind feindlich und freundschaftlich. Eine Enge in der Beziehung kann nur durch eine Institutionalisierung von Zu- und Abneigung geschaffen werden. Daraus folgt, je enger die Beziehung, desto stärker der Konflikt. Konflikte machen leicht aus einem Liebes- ein Hassobjekt, daraus entsteht „Furcht“ vor Äußerungen von Feindseligkeiten. Größere Intensität des Konflikts ist dort zu erwarten, wo Partner feindselige Empfindungen unterdrücken. Ebenso wird Abtrünnigkeit eines Gruppenmitglieds als Bedrohung der Einheit der Gruppe angesehen.

Je häufiger dieselbe Interaktion stattfindet, desto mehr Gelegenheit für Konflikt gibt es, desto häufiger wird Konfliktvermeidung betrieben. Während Simmel meint, dass der Konflikt zum Gleichgewicht in Gruppen beiträgt und eine positive Wirkung auf Gruppenentwicklung hat, sieht Coser das Problem, dass zwischen Konflikten, die die Basis einer Beziehung berühren und solchen, die einen weniger zentralen Punkt behandeln, unterschieden werden muss. Für das Theater kann diese These so gedacht werden, dass für das Funktionieren eines dramatischen Schimpfdialogs die Etablierung einer sozialen Nähe notwendig ist. Das erinnert an das am Anfang der Arbeit angeführte Zitat der algerischen Krieger.

Die Bewältigung der Enge der Beziehung mit Hilfe von Schimpfreden lässt sich ebenso an Albees Stück zeigen. Das Ehepaar Martha und George lebt nicht zuletzt seit vielen Jahren zu zweit in der Enge eines Colleges. In dieser Szene zu Beginn des Stücks möchte Martha von George geküsst werden, eine Situation ehelicher Nähe:

„Martha: (...) Warum willst du mich nicht küssen?

George zu sachlich: weißt du, Schatz, wenn ich dich jetzt küsse, rege ich mich auf... ich gerate außer mir und vergewaltige dich auf der Stelle... hier im Wohnzimmer auf dem Teppich. Und dann kommen unsere lieben kleinen Gäste herein und... Na, was würde dein Vater dazu sagen?

Martha: Du Schwein!

George: Boingngng!

Martha: Ha, ha, ha HA! Gib mir noch ´was zu trinken... Boccaccio!

George nimmt ihr das Glas ab: Du säufst wie ´n Loch.

Martha spielt kleines Kind: Marthalein hat so großen Dulst.

George: Ach du lieber Gott!

Martha wendet sich ihm abrupt zu: Lieber Mann, dich trink´ ich untern ´n Tisch, wann du willst...

George: Martha, ich hab´ dir den ersten Preis im Saufen schon vor Jahren zugesprochen ... Es gibt kaum eine Scheußlichkeit, für die du nicht den ersten Preis verdienst...

Martha: Ich schwöre es dir: Wenn es dich gäbe, ich ließ´ mich von dir scheiden...

George: Bleib du nur hübsch nüchtern... Vergiss nicht, dass diese Leute deine Gäste sind...

Martha: Ich seh´ dich nicht einmal... Ich seh´ dich schon seit Jahren nicht...

George: ...Wenn du plötzliche ohnmächtig umfällst oder kotzt, oder was weiß ich...

Martha: Du bist... Du bist ein Nichts, Nulpe... ein Loch in der Natur...

George: ...Und reiß´ dir bitte nicht die Kleider vom Leib, ja... Es gibt kaum einen widerlicheren Anblick als dich, mit ein paar Gläsern intus und dem Rock über´m Kopf...

Martha: ... eine Null...

George: ... wenn man das einen Kopf nennen kann...!'³⁵³

³⁵³ Albee. S. 13 – 14.

Konflikt mit subjektivem oder objektivem Ziel

Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen Konflikten mit persönlichem und subjektivem Ziel, und durch objektiv Äußeres bestimmten. Ein Kollektivziel, so Coser, macht Kampf intensiver, indem er Persönliches transzendiert und verhindert, dass persönlich angegriffen wird. Simmel meint, objektivierte Konflikte wären radikaler, brutaler, weil Menschen sich als Vertreter einer Gruppe sehen können (Milgram Experiment), und der Sache ein Gefühl von Ehrbarkeit zugesprochen wird, denn man handelt nicht egoistisch. Coser bezweifelt Simmels Idee, dass intensiver gekämpft würde, sieht eher Verfolgen von Eigeninteressen und weniger Transzendierung als persönliche Motivation an.

„Konflikte, in denen die Teilnehmer wissen, dass sie nur Vertreter eines Kollektivs oder einer Gruppe sind, nicht für sich selbst kämpfen, sondern für die Ideale der Gruppe, die sie repräsentieren, können radikaler und unerbittlicher sein als solche, die aus persönlichen Gründen ausgefochten werden. Durch Ausschaltung des Persönlichen kann der Konflikt verschärft werden, weil modifizierte Elemente, die persönliche Faktoren normalerweise mit sich bringen, fehlen.“³⁵⁴

Die Motivation zu schimpfen ist entscheidend. Hier wird zwischen den zu erreichenden Zielen als Motivatoren unterschieden. Diese Unterscheidung kann auch auf Figuren angewandt werden. Der Punkt erinnert an die Unterscheidung zwischen echtem und unechtem Streit. In Aristophanes Lysistrate konnte diese Unterscheidung beobachtet werden, waren die Schimpfdialoge der beiden Chorführer, die als Positionen einer Gruppe und nicht einer Einzelfigur zu gelten haben, in ihren angedrohten Auswirkungen eindeutig brutaler als der persönliche Dialog zwischen Lysistrate und dem Ratsherren.

Konflikt schafft Beziehungen

Simmel erklärt, tritt man in einen Konflikt ein, entstehen Beziehungen, wo vorher keine waren, denn der Konflikt wird ein verbindendes Element zwischen Parteien. Daneben lässt der Konflikt eigene Regeln und Normen entstehen, die sowohl Form als auch Verlauf desselben gestalten, ergänzt Coser.

Ein Konflikt besteht zwischen zwei Parteien und dieser bestehende Konflikt führt zu weiteren Beziehungen mit Gruppen außerhalb des Konflikts. Der Konflikt neigt dazu, Normen zu modifizieren, zu ersetzen, gerade dadurch, dass er neue Situationen schafft, für die es keine Normen gibt. „Konflikt bringen den Kontrahenten und der Gemeinschaft überhaupt Normen und Regeln ins Bewusstsein, die bis zu diesem besonderen Konflikt schlummerten.“³⁵⁵

³⁵⁴ Coser. S. 143.

³⁵⁵ Ebd. S. 151.

Wird durch aggressive Sprache zwischen Figuren etwas geschaffen, das vorher nicht da war, ist hier die essentielle dramaturgische Frage. Cosers These unterstützt die Vorstellung der handlungsanregenden Energie, die durch die Verwendung schimpfender Sprache in die dramatische Struktur eingeführt wird. Ebenso kann durch schimpfend, streitende Sprache eine Beziehung im Text etabliert werden.

Auch das kann an einer Stelle aus Albees Stück nachvollzogen werden. George und Nick sprechen über Nicks Beruf als Biologe und Georges Vorstellung von Biologen. Er befürchtet eine Gleichmachung der Menschheit mit Hilfe biologischer Erkenntnisse, er fürchtet sich vor allem vor der Kraft der Chromosomen.

„George ignoriert ihn: Und dagegen wehre ich mich natürlicherweise, so gut ich kann. Denn die Geschichte, die mein Fach ist... die Geschichte, die in mir einen ihrer unfähigsten Interpreten hat, einen ihrer berühmtesten Versager...

Martha: Ha, ha, ha!

George: ... die Geschichte verlöre damit ihre wunderbare Vielfältigkeit und Unberechenbarkeit...“³⁵⁶

Durch die Selbstbeschimpfung von George wird die Beziehung zwischen Nick und ihm, zumindest nach außen hin, geöffnet. George weist durch seine Selbstdegradierung Nick eine gesellschaftlich höhere Position zu, selbst wenn der ein sarkastischer Unterton seine weiteren Dialogteile mit Nick untermalt.

Konflikte schaffen und erhalten das Gleichgewicht der Macht

Ein wichtiges Abschreckungsmittel gegen Konflikt ist die Einschätzung der Stärke des Anderen, die oft nur durch den Konflikt selbst erkennbar wird. Insofern kann im Streit allein das Behaupten von Macht wichtig sein. „Der Konflikt prüft die Machtverhältnisse zwischen gegnerischen Parteien. Übereinkünfte sind zwischen ihnen nur möglich, wenn jeder seine eigene Stärke und die des Anderen kennt.“³⁵⁷ Diese Kenntnis ist in vielen Fällen nur durch den Konflikt selbst zu erhalten. So kann ein Konflikt „statt zerstörend oder auflösend zu wirken tatsächlich ein Mittel des Ausgleichs sein und dadurch die Gesellschaft funktionsfähig erhalten.“³⁵⁸

Ebenso führt „Konflikt zur Bildung von Gruppen und Koalitionen zwischen Parteien, die sonst nichts miteinander zu tun hatten. Wenn verschiedene Parteien einen gemeinsamen Feind haben, entsteht ein einigendes Band zwischen ihnen“³⁵⁹ Sumner nennt das „antagonistische

³⁵⁶ Albee. S. 44.

³⁵⁷ Coser. 165.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd. S. 167.

Kooperation“, d. h., dass sich Gruppen oder Einzelne zusammentun mit dem Zweck eines gemeinsamen Interesses, Ziels. Geringfügige Interessensgegensätze werden unterdrückt.³⁶⁰

„Streit vermag Einzelpersonen und Gruppen zusammenzubringen, die sonst nichts miteinander zu tun haben. Koalitionen und zeitweilige Zusammenschlüsse entstehen weit eher als dauerhafte und stabilere Gruppen aus Konflikten, in denen vornehmlich pragmatische Interessen der Teilnehmer enthalten sind. Solche Verbindungen kommen eher in flexiblen als in starren Strukturen vor, weil in starren Gesellschaften unterdrückte Konflikte, wenn sie ausbrechen, dazu neigen, einen heftigen und deshalb mehr ideologischen Charakter anzunehmen. Koalitionen und Zusammenschlüsse strukturieren eine individualistische Gesellschaft und verhindern eine Desintegration durch Atomisierung“³⁶¹

Auch die Schaffung von Machtpositionen bzw. die Darstellung einer machtvollen Position über das Schimpfen ist an einer Stelle aus dem Anfang von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ zu erkennen. Es handelt sich um den Anfang des Textes des Stücks:

„Martha: Du heiliger Strohsack...!

George: Pscht...!

Martha: Ach du lieber Gott ...

George: Um Himmels willen, Martha, es ist zwei Uhr früh

Martha: Oh, George!

George: Es tut mir leid, Martha, aber ...

Martha: Du bist eine alte Gouvernante! Eine gluckernde, alte Henne bist du!

George: Es ist spät, verstehst du nicht, spät!

Martha schaut sich im Raum um. Theatralisch: „Welch eine Bruchbude“! Du, wo kommt das vor:

„Welch eine Bruchbude“?

George: Wie soll ich das wissen...?

Martha: Denk 'n bisschen nach! Wo kommt's vor? Du weißt es sicher...?!

George: ...Martha...

Martha: Wo kommt das vor, Herrgottnochmal?!

George müde: Wo kommt was vor?

Martha: Ich hab's eben gesagt, in dieser Sekunde. Ich hab's dir vorgespielt: „Welch eine Bruchbude“!

Na? Wo kommt's vor?

George: Ich hab' nicht die leiseste Ahnung...

Martha: Schafskopf!³⁶²

³⁶⁰ Vgl. Sumner, William G. Folkways. A study of the sociological importance of usages, manners, customs mores and morals. Boston: Ginn, 1940. S. 16-17.

³⁶¹ Coser. S. 178.

³⁶² Albee. S. 7 – 8.

3.6. Zusammenfassung

Aus den Positionen, Gedanken des Geschichts- sowie Wissenschaftskapitels versucht diese Arbeit zusammenfassend einen dramatischen Zugang zur Schimpfforschung zu entdecken. Es wird nicht angestrebt dieses sehr differenzierte Feld in eine feste Hypothesenstruktur einzugliedern. Dafür sprechen schlicht die An- und Einsichten der bisherigen Bearbeitung nicht. Vielmehr sollen Richtungen der Betrachtung für Textpassagen, die von Interesse sind, aufgezeigt werden. Ein Ziel kann sein, die herausgefilterten Elemente an Dramentexte anzulegen, um bestimmte Arten, vielleicht sogar Typen der Verwendung von Schimpfwörtern bzw. der schimpfenden Rede zu schaffen. Das wird in dieser Arbeit aber noch nicht geleistet. Durch die Auflistung der einzelnen Punkte wird allerdings eine Chronologie angedacht, die dabei hilft, die Textbetrachtung zu organisieren.

An die dramatische Malediktologie und das Fallbeispiel Werner Schwab anschließend werden aus dem bisher erarbeiteten abgeleitete allgemeine Elemente des Schimpfens im Theatertext behandelt.

4. Elemente einer dramatischen Malediktologie

Die Einteilung und Einordnung Jays in Typen bzw. Sorten des Schimpfens, wodurch Ersteinschätzungen zu Meta-Ebenen bzw. Textrichtungen möglich, Ähnlichkeiten in der Verwendung sichtbar werden, kann als grobe Folie über einen Text verstanden werden. Diese hilft dabei zu sehen, inwieweit sich Schimpfkategorien in einem Text oder Textsegment überschneiden oder ob sich eine Art dieser Kategorien durch das gesamte Material zieht.

Beschimpfung und dramaturgische Bewegung

Handlungsanregung wird durch durch Schimpfen hervorgerufenes Hin- und Her erzeugt, dem dramatischen Ablauf des Soundings ähnlich, und in Anlehnung an Bourdieus Modell, das anhand des Beispiels der Kabylen gezeigt wurde. Aus dieser sprachlichen Eskalation mag eine Handlungseskalation herrühren. Daneben kann die Zielsetzung der Beschimpfung befragt werden hinsichtlich ihrer Schwere. Von einer humoristisch-satirischen Bemerkung bis hin zu Schopenhauers Vernichtungstaktik mittels persönlicher Beschimpfung, die Ähnlichkeit mit der endgültigen Verfluchung der mittelalterlichen Malediktion aufweist. Mit den Ergebnissen aus dem Aristophanes Kapitel kann gefragt werden, ob Beschimpfung innerhalb der dramatischen Bewegung zu einer zumindest temporären Aufhebung von Normen, oder zu dessen Gegenteil, also der Normbestätigung führt.

Die Differenz zwischen verletzendem und nicht-verletzendem Schimpfen, sowie die Vorstellung des konventionellen bzw. konsequenten Schimpfens lässt über die Intentionen des Sprechaktes Interpretationen zu. Daneben wird der von Bachtin angedachten Ambivalenz des Schimpfens zwischen differenten Polen hier Raum geschaffen, der sich nicht allein auf die Renaissance bezieht, sondern einer generellen Nutzung zugegeben wird. Dadurch soll die Bachtinsche Kritik an „zeitgenössischem“ Schimpfen nicht unter den Tisch gekehrt, der Endgültigkeit seiner Ansichten aber entgegengewirkt werden.

Aus der Unterscheidung zwischen konventionellem und konsequentem Schimpfen, das sich auch als verletzendes bzw. nicht-verletzendes Schimpfen verstehen lässt, deutet sich eine genuin dramatische Position an. Diese, hier als dramatisches Schimpfen bezeichnete Position, würde sich durch ein Changieren zwischen den zwei Polen der Illokution und Perlokution ergeben, indem sie sowohl auf Konventionen aufbauend sich verhält (vgl. Sounding als rituelles Beschimpfen) gleichzeitig aber als Konsequenzen hervorrufend beschrieben werden kann (vgl. Handlungsanregung durch verletzende Sprache). In diesem Bereich mitzudenken

ist die Idee einer ritualisierten Form des Schimpfens, wie sie im Sounding und auch in der Malediktion angesprochen wurde. Diese kann mit einem situativen (hervorbrechenden) Schimpfen kontrastiert werden.

Beschimpfung und Humor

Die Stärke dieses Zusammenhangs stellte sich als besonders kräftig heraus. Zu befragen ist aber dennoch der dramatische Text, ob es in ihm angelegt ist über die Beschimpfung eine humoristische Ebene zu erreichen und eben zum Lachen anzuregen. Der dramaturgische Ablauf des Soundings, der sich gruppenfestigend-humoristisch etabliert, könnte hierfür als Modell dienen. Ebenso ist die Differenz zwischen Realität und Fiktion, wie sie bei Aristophanes gezeigt wurde, als Unterstützung der humoristischen, satirischen Befähigung des Schimpfens zu betrachten, die Übertreibung wie bei Plautus als humoristisch-beschimpfendes Stilmittel (gehört auch zu s.u. sprachliche Mittel) ist ebenfalls in diesem Bereich.

Die provokante Frage mag sein, ob sich überhaupt literarisches Schimpfen finden lässt, das in keiner Phase der Lektüre eine humoristische Note produziert. Hierin kann sich eine persönliche Beschimpfung von einer dramatischen (oder literarischen allgemein) ebenfalls unterscheiden.

Die gesellschaftskritische Funktion dramatischen Schimpfens gegenüber einer Typen- oder Figurenverspottung mag, wie bei Villon, einen gewissen Mehrwert in die Kunst eines schimpfenden Textes bringen. Dieses Element kann, muss aber nicht mit Humor in Zusammenhang gesehen werden. Es wird die Frage gestellt ob und inwiefern Schimpfen als Wegbereiter, Übermittler kritischer Gedanken in Stücken zu verstehen ist.

Sprachliche Mittel

Das beschimpfende Epitheton, die Namensverballhornung, die beschimpfende Namensgebung als figurenkonstruierendes Mittel soll mitgedacht werden. Ebenso mag die Handlungseskalation zu einer sprachlichen Eskalation führen (vgl. dramaturgische Bewegung oben). Die Entmenschlichung durch nicht-menschliche Schimpfbegriffe (differenziert werden kann zwischen nichtmenschlichen weil tierischen Beschimpfungen und solchen, die über den Verweis auf Gegenstände funktionieren) spielt eine Rolle. Die Idee der stark verdichteten Aussage durch das Schimpfwort gegenüber allgemein verständlichen Begriffen, die auch beschimpfend verwendet werden können (vgl. Kapitel römisches Schimpfen), ist wichtig.

Hier kann nach einem möglichen Bedeutungswandel der verwendeten Beschimpfungen gefragt werden (vgl. Kapitel Schimpfen in der Reformationszeit). Die kreative Erschaffung bzw. die Verwendung alter, tradierter Beschimpfungen ist ein weiteres sprachliches Kriterium. Dazu die Frage, ob die Beschimpfung, wie nach Schopenhauer, das letzte (argumentative) Mittel, das einer Figur zur Verfügung steht, darstellt. Rhythmische Überlegungen spielen ebenso eine Rolle wie das Erschaffen von kohärenten Sprachbildern rund um eine bestimmte Thematik

Das Frust-Aggressions Modell Reinhold Amans sowie dessen Vorstellung zur kathartischen Wirkung von Schimpfen ist von Bedeutung. Hier wird die Motivstruktur innerhalb und zwischen Figuren angesprochen, die zum Schimpfen führen, und ob es diese überhaupt gibt. ebenso wird die Entwicklung aus dem Schimpfen heraus mittels der Katharsis-These in Frage gestellt.

Soziale Fähigkeiten des Schimpfens

Die Gruppenfestigung, der Gruppenerhalt, echter, unechter und ritualisierter Streit sind von Bedeutung. Die Enge bzw. Weite der Beziehung zwischen den schimpfenden Figuren muss befragt werden, ebenso die Vorstellung, Beziehungen könnten sich über Schimpfen erst erschaffen. Daneben kann Schimpfen als Vehikel verstanden werden das Gleichgewicht der Macht zu schaffen und zu erhalten.

Wie finden sich die einzelnen Elemente aus der soziologischen Konflikttheorie in beschimpfenden dramatischen Textzusammenhängen wieder, steht bei diesen Punkten zur Debatte. Es werden allgemeine Figurenstrukturen hinterfragt und insofern ein höheres Abstraktionsniveau des dramatischen Schimpfens zu erreichen gesucht.

5. Fallbeispiel: Werner Schwab

Ein Autor, der Schimpfen in seinen dramatischen Werken zelebriert und in hoch stilisierter Weise anwendet ist Werner Schwab. Die Sprache Schwabs ist generell von Besonderheiten geprägt, die sie als Kunstsprache auszuweisen versteht, und manchen Autor dazu gebracht hat, von einem „Schwabischen“³⁶³ in Bezug auf sie zu sprechen. Um die Charakteristika dieses Sprachstils wird es hier nicht gehen, zunächst ein treffendes Beispiel aus dem Stück „Volkvernichtung“, das Schimpfen prominent verwendet, dazu aber einen guten Eindruck von Schwabs Sprachstil gibt:

„HERRMANN

(hat die ganze Zeit über verlegen mit seinem Klumpfuß in den Scherben herumgestochert)

Aber Mama, du nimmst halt einen jeden Scheißdreck so schwermütig auf in deinem Innenleben. Du bist ja richtig süchtig nach einem jeden Scheißdreck. Was tätest du denn machen, wenn du kein schweres Gewicht mehr finden könntest, das dir eine schlimme Belastung besorgt? Wenn du nicht ungemütlich bist in dir, dann bist du immer richtig unglücklich.

FRAU WURM

Züchtige deine abartige Stimme, du abgeurteilter Krüppel. Jetzt hast du mit deinem verfaulten Leben meinen Vater zertrampelt. Einen Huf hast du wie der Satan. Und was in deiner geschlechtlichen Hose vor sich geht, das will ich gar nicht einmal wissen. Da hab ich immer wegschauen müssen, wie ich dir als abartiges Kind den Hintern habe herausputzen müssen. Und gestunken hast du immer... nicht einmal dein leibhafter Vater hat so einen Gestank bei sich geführt bei meiner Befruchtung wie du in meinem Leben immer gestunken hast. (...)“³⁶⁴

Sie nennt ihren Sohn weiter ein „abartiges Dreckschwein“, zückt eine Krampusrute, mit der sie ihn traktiert, und erschöpft ihre Beschimpfung mit „du gottloser Schädling.“

Neben der fast redundant anmutenden Wiederholung Herrmanns zeigt Schwab in diesem Zitat die kreative Beweglichkeit des Schimpfens auf. Zwar wird das Wort „abartig“ mehrmals gebraucht, doch ist dieses Adjektiv mit Beschimpfungen auf einigen Ebenen verknüpft, die eine generelle Verunglimpfung der gesamten Persönlichkeit der Figur zur Folge hat.

In Schwabs Stücken wird nicht nur viel geschimpft, die Figuren sprechen auch über das Schimpfen. Die Figur „Erna“ in den Präsidentinnen zeigt eine gewisse (Selbst)Reflexivität an:

„Geh Grete, ich kann das gar nicht mehr hören, diese schlechten Ausdrücke. Immer nimmst du so ordinäre Wörter in den Mund. Immer hört man bei dir nur: Scheißdreck, Scheißdreck, Scheißdreck. Man kann ja auch Haufi sagen oder Stuhl, nicht immer scheißen, scheißen, scheißen.“³⁶⁵

³⁶³ U.a.: Miesbacher, Harald. Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz: Droschl, 2004.

³⁶⁴ Schwab, Werner. Volkvernichtung oder mein Leben ist sinnlos. Graz: Droschel, 1991. S. 132.

³⁶⁵ Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Präsidentinnen. Graz: Droschel, 1991. S. 22.

Das skatologische Vokabular wird in dieser Sequenz auf seine Notwendigkeit hin befragt, Wortoptionen werden vorgeschlagen. Aus dieser angreifenden Reflexion über die Verwendung von Schimpfworten, über die Optionen „Hau“ und „Stuhl“ entwickelt sich ein ausgeprägtes Gespräch zwischen den drei Präsidentinnen, vor allem zwischen der angegriffenen Grete und der bis zu diesem Zeitpunkt zumeist sehr stillen Mariedl, das den Umgang mit Kot generell thematisiert.

Die in schnellen, kurzen Beats wiederholten Schimpfworte in der Passage Ernas haben eine, von der Figur so nicht intendierte Auswirkung auf die folgenden dialogisch verarbeiteten Handlungen, die in Form von Berichten wiedergegeben werden.

Die dramaturgische Bewegung, die hieraus entsteht, ist die beschriebene normaufhebende Handlungsanregung. Mit der Intensivierung durch die Wiederholung wird der folgenden Passage der Normdruck genommen, die unsauberen Geschäfte Mariedls können (weiterhin skatologisch) verhandelt werden. Die gesellschaftskritische Funktion ist mitzudenken, wird hier doch die klassische Aufregung bigotter Bürgerlichkeit konterkariert. Durch diese Fremdreiflexivität (wenig später sagt Erna „Mein Gott; Mariedl, du bist schon eine richtige Sau,“³⁶⁶) wird der Figur Erna jede diskursive Macht genommen, sie muss (quasi) machtlos zuhören, wie sich Grete und Mariedl an ihrer Kritik bedienen, sie transformieren (normaufhebend, u.a. auch bei Bachtin) um den mit Göttlichem verbundenen Zusammenhang zwischen Mariedl und verstopften Aborten zu thematisieren.

Ein kurzer Exkurs ins frühere 20. Jahrhundert zeigt eine tiefere Ebene der Selbstreflexion der verwendeten Sprache an. In der Vorrede des Stücks „Die wundersame Schustersfrau“ von Federico García Lorca entschuldigt sich der Dichter in der Figur des „Schriftstellers“ persönlich und in einer Art Prolog für die schimpfende Sprache seiner Hauptfigur. Er schreibt über die Schustersfrau:

„Das Publikum möge sich nicht wundern, wenn sie bisweilen heftig ist oder rau, denn sie kämpft immer, liegt mit der Wirklichkeit, die sie umgibt, im Kampf, oder mit der Phantasie, wenn sie als Wirklichkeit sichtbar wird.“³⁶⁷

Die Vermischung von Hoch- und Volkssprache mag ihn zu diesen Äußerungen veranlasst haben. Die Anfangspassage des Stücks zeigt die Konzentration auf Vulgäres deutlich, es handelt sich im folgenden Zitat um die ersten Sätze der Schustersfrau:

³⁶⁶ Ebd. S. 23

³⁶⁷ García Lorca, Federico. Die wunderbare Schustersfrau. Don Perlimplin gibt sich im Garten der Liebe zu Belisa hin. Zwei Theaterstücke. Aus dem Spanischen von Thomas Brovot. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

„Halts Maul! Freche Schnauze! Eitles Kirmesbild! Wenn ich's getan hab ... hab ich's getan, weil es mir passte ... Wärs du nicht ins Haus gerannt, hätte ich dich übers Pflaster geschleift, verstaubte Schlange!“³⁶⁸

Schnell geht die Schustersfrau „in die Vollen“, wie an dem dreigliedrigen Ausbruch zu sehen ist. Tabuisiert und mit Problemen besetzt ist die Sprachebene des Schimpfens in der nahen Vergangenheit und auch Gegenwart immer noch. Das reflexive Ansprechen desselben kann in stilisierten Werken, wie dem García Lorcás oder eben Schwabs notwendig erscheinen, da es sich nicht, wie im Volksstück, um eine Aneignung der Sprache der dargestellten Figuren handelt, sondern um ein dichterisches Darüberhinausgehen, eine kunstvolle Aneignung der beschimpfenden Sprache also.

Die Soziologie der Beziehungen spielt bei Werner Schwab in Bezug auf Schimpfen eine große Rolle. So kleben die drei Präsidentinnen förmlich aneinander, es gibt nur wenig, sehr wenig Außen (Mariedl geht in Notfällen verstopfte Klos putzen, Erna hat irgendwo einen „Lover“, zumindest wird über ihn gesprochen). Das deutet auf ein enorme, auch räumliche, Nähe zwischen den Figuren hin. Dass sich diese über Schimpfen ihren Konflikten nähern, ist nach Coser verständlich und wird auch in diesem Stück praktiziert. Die Figuren sind einander derart nah, dass alle sprachlichen Schranken, alle tabuisierten Bereiche aufbrechen können. Die Grenzen der sozialen Gruppe werden ebenso zur Reibfläche für schimpfende Sprache gebraucht, so verschiebt sich in „Übergewicht, unwichtig: Unform“ „der Status der Außenseiterin (...) im Laufe des ersten Aktes von Fotzi auf das schöne Paar.“³⁶⁹

„Wir sind Menschen, die mit beiden Füßen auf der Verstandeswelt stehen, nicht wie die Fotzi, der geile Trampel.“³⁷⁰

„Die Fotzi ist eure Sau, aber nur eine Nebensau. Die Fotzi bringt keiner um, dafür schmeckt sie einem fremden Hunger nicht gut genug.“³⁷¹

Ein Außenseiter als Figur der Beschimpfungen hilft, der Konfliktthese folgend, eigenen Abstand zur Umwelt (das schöne Paar zunächst) zu wahren. Im Stück wird diese Grenze dazu gebraucht aus dem schönen Paar etwas „Essbares“ zu machen.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Krawehl, Stephanie. „Die Welt abstechen wie eine Sau“. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: ATHENA-Verlag, 2008. S. 55.

³⁷⁰ Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Übergewicht, unwichtig: Unform. Graz: Droschl, 1991. S. 70.

³⁷¹ Ebd. S. 91.

Eine wichtige Untersuchung zu den Arbeiten Werner Schwabs liefert Harald Miesbacher, der die verwendete Sprache einer anatomischen Begutachtung unterzieht. Es wird das Augenmerk auf die Sexualisierung und Skatologisierung von Sprache gelenkt, um das „auffälligste Strukturprinzip der Extremdramatik Schwabs, das im Prinzip der Eskalation erblickt wird, herauszuarbeiten.“³⁷² Die Kombination aus Fäkalsprache und Eskalation wird als wesentlich für den explosiven Charakter der Stücke Schwabs angesehen.

Das Eskalationsprinzip und handlungsanregende Element des Schimpfens zeigt sich in Volksvernichtung gegen Ende des ersten Aktes. Frau Wurm und ihr verkrüppelter Sohn Herrmann sind in ihrer Wohnung laut. Der Nachbar, Herr Kovacic, tritt unvermittelt ein und beschwert sich darüber:

„FRAU WURM

Das tut mir aber bis zu einer Entschuldigung hinauf leid, Herr Kovacic. Es ist der schlechte Wetterdruck vielleicht, der so eine große Aufregung in die Herzen der Menschen hineinverwaltet. Ich habe freilich eh zum Herrmann gesagt, dass er zu übermütig ist mit seiner Jugend.

HERR KOVACIC

Da schieß ich aber meine ganze Wochenration da hinauf auf ihren Wetterdruck und auf ihren jugendlichen Herrmann, bis da aber schon überhaupt kein Übermut heraussehen kann aus dem Haufen. Das ist ja überhaupt keine günstige Erziehung, die Sie im Innenleben haben.

HERRMANN

(einen Schritt auf Kovacic zu) Sie... Sie... Sie Kovacic Sie. Was nehmen Sie sich denn heraus aus ihrem ausländischen Menschen, Sie Dahergelaufener Sie. Dann haben Sie halt eine bessere Vorsicht in einer geräuschlichen Hinsicht, dass Ihre Frau nicht immer mit dem Schädel an die Wand kracht die ganze Nacht, wenn Sie so einen abstoßenden Verkehr haben mit der Sau... bumm bumm, geht es die halbe Nacht...

FRAU WURM

(laut) Herrmann, halte deinen qualvollen Mund.

HERR KOVACIC

Ich... ich bin seit zwei Generationen ein einheimischer Deutschösterreicher. Gesund und unbescholten bin ich auch und ein Angestellter obendrein.

Dem künstlerischen Krüppel, dem schlag ich jetzt das Leben zusammen. Du Ausrangierter... *(will auf Herrmann losgehen. Da stürzt Frau Kovacic durch die offene Wohnungstür herein.)*³⁷³

Die gesamte Passage steht unter dem Motiv der Lautstärke, alle beschimpfenden Teile tragen diesen Charakter.

In ihrer grotesken Überzeichnung zeigen viele Stellen aus Schwabs Stücken den von Bachtin beschriebenen, zumeist skatologischen Humor. Der Humor in der verkörperlicht-beschimpfenden Sprache kann als Ventil für den tabuisierten Sprachgebrauch erhalten. Für Sandra Racko wird der eigentliche Sinn der Texte Schwabs durch Tabubrüche der Sprache für

³⁷² Miesbacher. S. 11-12.

³⁷³ Schwab. Volksvernichtung. S. 136.

viele Rezipienten verstellt, die in Empörung über bestimmte Begriffe stolpern. Man würde so nicht erkennen können, „dass die Fäkalsprache für Schwab lediglich neutrales, wertfreies Wortmaterial ist, das er verwendet, weil es dem Inhalt entspricht, den er zu vermitteln versucht.“³⁷⁴

Der humoristische Aspekt liegt allerdings vorrangig in der Hand der Rezeption der Zuschauer. Insofern mag zwar Rackos Einschätzung zutreffen, obwohl das für die Aufnahme nebensächlich sein mag. Ein Widerspruch kann darin liegen, dass von einem wertfreien Wortmaterial gesprochen wird, dessen Inhalt aber als die „ekelerregenden Bestandteile des Lebens“³⁷⁵ beschrieben wird, der durch die Sprache unter der Oberfläche befindliche „Scheußlichkeiten ans Licht zu bringen“³⁷⁶ sucht. Daneben ist es, auch mit Bachtin, nicht denkbar, dass es neutrale Wörter gibt, möglich ist der Versuch sie neutral einzusetzen, das ist in der manieristischen Häufungstechnik Schwabs aber zum einen kaum vorstellbar (neutral das Immergleich zu stapeln) gleichzeitig gibt es eine Vielzahl direkt an Figuren gerichtete Beschimpfungen, denen in keiner Form die unterstellte Neutralität zugeordnet werden kann. Würde es sich bestätigen, dass die verwendeten Schimpfwörter als neutraler Wortmüll völlig bedeutungslos intendiert sind, müsste man sich aus Sicht der dramatischen Malediktologie fragen, inwieweit eine Trennung von Autor und Zuschauerkorpus notwendig, vielleicht sogar unumgänglich ist. Denn für Zweite besitzen Worte Bedeutung, auch wenn ersterer das gerne anders hätte.

Im Gegensatz zu Volksstücken idealtypischer Art wie den von Franz Xaver Kroetz, „spielen die Dramen in einem Milieu, um dessen soziale Problematik es nicht gehen soll.“³⁷⁷

Für Kern und andere AutorInnen steht in Schwabs Werk die Ausdruckskrise des Menschen im Mittelpunkt, ausgehend von der Sprachphilosophie Wittgensteins und der Kritik an der Möglichkeit von Sprache in Hofmannsthals „Der Brief des Lord Chandos“³⁷⁸. Für Kern sind drei Punkte zentral:

Die Figuren distanzieren sich durch unpersönliche Formulierungen von sich selbst.

³⁷⁴ Racko, Sandra. Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkaliendramen. Wien: Dipl.- Arb., 1995. S. 121.

³⁷⁵ Ebd. S. 124.

³⁷⁶ Ebd. S. 99.

³⁷⁷ Kern, Judith. Fäkalien, Mord und Tuschwasser. Subjektauflösung in frühen Dramen Werner Schwabs. Marburg: Tectum, 2004. S. 27.

³⁷⁸ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von. Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Stuttgart: Reclam, 2000.

Gegenüber der Außenwelt, die immer wieder Thema ist, steht ein nur diffuses Inneres; die Grenze zwischen diesen beiden ist unklar.

Verdinglichung wird wesentlich, Objekte bekommen ein Eigenleben. „Die Figuren unterliegen so der Außenwelt, die durch die Verdinglichung an Macht gewonnen hat.“³⁷⁹ Die Verdinglichung wird in Sprache aufgelöst und Sprache wird selbst zu einem Ding. In „Volksvernichtung oder mein Leben ist sinnlos“ reagiert Frau Kovacic auf die schimpfende Sprache ihrer Töchter, indem sie zum einen die Sprache zu einem meinenden Subjekt emporhebt, sie vermenschlicht, und kritisiert zum anderen, wie oben Erna, diesen Sprachgebrauch:

„FRAU KOVACIC

Aber Kinder, lasst euch doch nicht von allen abscheulichen Sachen aussprechen. Die böse Sprache meint sich selber ja nicht so ernst und die Menschen sind ihr auch egal.“³⁸⁰

Eine Stelle in den Präsidentinnen erzählt über den „Lover“ Ernas, den Hermann, und seine Wut auf Spiegel, an der sich das Eigenleben der Dinge nicht nur abbildet, sondern die Möglichkeit zeigt, sie als Interaktionspartner wahrzunehmen, die beschimpft werden können, wie von Leila in den Wänden.

„Er kann ja seinen eigenen Menschen in sich nicht aushalten. Wenn er sich bei der Wasserleitung das Gesicht abschwemmt, dann muss ich ihm vorher den Spiegel zugehängt haben mit einem Handtuch. Beim Rasieren schneidet er sich manchmal das halbe Gesicht weg, weil er keinen Spiegel nehmen will, weil so ein Spiegel eine Drecksau ist, wie er sagt; oder auf der Strasse spiegeln die Auslagenscheiben und der Hermann sieht den Hermann, da muss er sofort speiben, wenn er keinen Rausch hat. Und so was muss ich mir jeden Tag anhören, mit jedem Wort und mit jedem Rausch verkürzt er mir mein Leben.“³⁸¹

Die, auch durch die Problematik, zwischen Subjekt und Objekt zu unterscheiden, sichtbare, Ausdruckskrise des Individuums, die sich textlich in der Ausdrucksmacht der Figuren zeigt, wird nicht zuletzt durch die schimpfende Sprache getragen, die den Figuren brutales Sprechen in den Mund legt, sie aber im Gegensatz zu sprachverkrüppelten Figuren bei Kroetz oder anderen Autoren des modernen Volksstücks, die häufig schweigen oder sich verkürzter Sätze bedienen, mit einer enormen Sprachfähigkeit ausstattet. Denn

„während das >Neue kritische Volksstück< eines Kroetz oder Sperr etwa ausdrücklich die schichtenspezifischen Sprach- und Kommunikationsschwierigkeiten oder –defizite bäuerlicher sowie proletarischer Subgruppen verdeutlicht und nachgerade thematisiert“ verfügen Schwabs Figuren über „eine imposante Wortgewalt, mit der sich diese vehement zur Wehr zu setzen verstehen“³⁸²

³⁷⁹ Ebd. S. 111.

³⁸⁰ Schwab. Volksvernichtung. S. 147.

³⁸¹ Schwab. Präsidentinnen. S. 20.

³⁸² Miesbacher. S. 22.

Die Germanistin Jutta Landa sieht den Vorrang der Sprache in Schwabs Stücken dadurch gegeben, dass „die Dialogpartner zu Stichwortgebern für Worttiraden reduziert werden, die Figurenrede erhält den Charakter eines permanenten Beschimpfungsmonologs.“³⁸³

Beschimpfung in Werner Schwabs Dramen ist eine Technik zur Vereinzelung von Figuren. Diese Entfigurisierung, die Ichlosigkeit wie sie genannt werden kann, wird auch durch die Verwendung von Schimpfworten etabliert. Wenn einer nur schimpft, wer soll mit ihm ins Gespräch kommen?

Landa zufolge wird aus den unterschiedlichen sprachlichen Elementen, die Schwab verwendet, zu der sie unter anderem Neologismen, regelwidrig gesetzte Präpositionen aber auch Verballhornungen und einen weit verbreiteten Gebrauch der Fäkalsprache zählt, ein „Mangelkatalog der deutschen Sprache.“³⁸⁴

Schimpfen wird in eine Reihe mit falscher, regeluntreu verwendeter deutscher Grammatik gestellt, das ist spannend und lässt der kreativen Kraft schimpfender, verletzender Rede keinen Platz. Schimpfen wird, nicht nur von dieser Autorin dezidiert herabgesetzt und in seiner gegen die Sprachnorm gerichteten Eigenheit abgewertet.

Die Fäkalsprache ist bei Schwab sehr ausdifferenziert und häufig anzutreffen. „Tatsächlich dominiert in der Körperwörterammlung Schwabs eindeutig das Fäkalvokabular.“³⁸⁵

Wenn in Präsidentinnen das Wort „scheiße“ oft und oft wiederholt wird, meint Judith Kern, dass diese Häufungen keine inhaltliche Notwendigkeit hätten, sich jedoch „Schwabs Gefallen an Sprachexperimenten mit Wiederholungen, Neukodierungen und Umkodierungen erkennen“³⁸⁶ lassen würde.

Dem Epitheton kann bei Schwab Bedeutung zugesprochen werden. So werden Figuren schon durch ihre Namensgebung diffamiert, Schweindi, Fotzi und Hundsmaulsepp sind Beispiele dieser Figurennamen. Im Fall des Hundsmaulsepps, dessen Name auch titelgebend für das Stück ist,³⁸⁷ tritt der spannende Fall auf, dass die Figuren im Stück den verballhornenden Namen weiter diffamieren, um die Figur derber zu beschimpfen. Aus dem Hundsmaulsepp wird der Drecksepp. Diese Bezeichnung wird wieder und wieder während des Stückes wiederholt. Die Figur wird zum Drecksepp.

³⁸³ Landa, Jutta. „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab. In: *Modern Austrian Literature*, 1993. H. 3/4. S. 222.

³⁸⁴ Ebd. S. 223.

³⁸⁵ Miesbacher. S. 69.

³⁸⁶ Kern. S. 30.

³⁸⁷ Vgl. Schwab, Werner. *Fäkaliendramen. Hundsmaulsepp*. Graz: Droschl, 1991.

Zusammenschau der wesentlichen Elemente des Schimpfens bei Werner Schwab.

Schwabs Schimpfen spielt mit Grenzen. Die Tabuüberschreitung mit Hilfe der schimpfenden, skatologischen Sprache hat eine gesellschaftskritische Funktion und spricht den Zuschauer direkt an, selbst wenn die Zuschauer nicht direkt beschimpft bzw. mit einem Schimpfwort assoziiert werden (das wird im Kapitel zur Psychologie und Physiologie des Schimpfens in einer Stelle aus Turrinis „Rozznjogd“ thematisiert). Während beispielsweise im Volksstück ein gewisser Schichtabstand zwischen dem Theaterpublikum und den auf der Bühne verhandelten sozialen Bereichen gewahrt bleibt, hält Schwab in seiner verklausulierten, ein Bildungsjargon bedienenden Diktion den Spiegel vor. Den Transport des Schimpfens übernehmen gleichwohl häufig Figuren, denen zumindest nach äußerlichen Prinzipien eine Nähe zur Unterschicht zuzusprechen ist, was nicht zuletzt in der teilweise epithatischen Benennung der Figuren abgelesen werden kann (vgl. Schweindi, Fotzi, Hundsmaulsepp).

Die Figuren verletzen sich mit Sprache, sie reagieren auf sprachliche Angriffe und zeigen nicht ein neutrales Gesicht gegenüber Beschimpfungen. Gleichzeitig liegt in der Häufung der Beschimpfungen, in deren kreativer Übertreibung und Überdimensionierung ein humoristischer Aspekt, der die verletzenden Angriffe gleichsam nicht-verletzend erscheinen lässt.

Stellt man die Vermutung einer Katharsiswirkung des Schimpfens an die Texte Schwabs, kann diese kaum oder nur sehr bedingt angenommen werden. Gereinigt wird in den behandelten Texten nicht, vielmehr ähneln die Bewegungen mehr der einer Wasser-Hochschaubahn, als eines reinigenden Gewitters. Eine Auflösung eines Grundkonflikts kann durch Schimpfen nicht erreicht werden.

Die skatologische Dominanz ist hervorzuheben. Sie spricht für Schwabs Bemühen, das Innere der Figuren hervorzukehren, das Innen also nach Außen zu bringen, wie auch Herrmann im ersten Zitat gegenüber seiner Mutter zu verstehen gibt. Insofern ist die Verwendung von Schimpfwörtern aus dem Bereich des Exkrementösen kein Hinweis auf eine sozial niedrige Schicht, deren Sprache mit angehäuften Fäkalbegriffen beschrieben werden könnte (auch wenn ein solches als klischeebehafteter Reduktionismus und politisch inkorrekt bezeichnet werden muss), sondern dient sowohl einem metaphorischen, als auch derb-lyrischen Zweck.

Die Bewusstheit gegenüber der verwendeten Sprache kann als weiterer Gedanke aufgenommen werden. Schwab ist sich der kritischen Begutachtung der Wortwahl und Sprachebene bewusst, es geht darum zu provozieren, dies aber nicht auf einem bewusstlosen Niveau, das als unreflektiertes Nachäffen interpretiert werden könnte. Die Provokation ist notwendig als beabsichtigt zu erkennen, dies gelingt durch die Reflexion der verwendeten Sprache innerhalb der Stücke, das immer wieder darauf Hinweisen, welche Sprache gerade gebraucht wird.

6. Dramaturgie des Schimpfens

Der Begriff Dramaturgie wird hier als Form oder Aufbau des Dramas verstanden,³⁸⁸ bzw. in Kombination mit Schimpfen als Ablauf und Struktur von Schimpfszenen. Er ist also eng gefasst und setzt die Vermutung voraus, dass sich bestimmte Ähnlichkeiten in der Form erkennen lassen. Zu fragen ist natürlich, ob von einer Dramaturgie des Schimpfens auszugehen ist. Es ist möglich, typische Dramaturgien dieser (und vieler anderer Handlungen) zu zeichnen. Anhand der Beispiele und der theoretischen Überlegungen stellt das für den Bereich des Schimpfens einen gangbaren Weg dar.

Das Frust-Aggressions-Modell Amans legt eine (simple) Dramaturgie nahe und gleicht einem Spannungsbogen. Es zeigt die Dramaturgie als Handlungsbewegung über ein erregendes Moment (will man in einer französisch-klassischen Dramaturgieform sich bewegen, gleichwohl das Well-Made-Play nach sehr ähnlichen Kriterien funktioniert), ein Höhepunkt, das schimpfende Ausbrechen also, und die darauf folgende Abkühlung, vielleicht versehen mit einem retardierenden letzten Aufwallen der schon eher beruhigten Säfte. Dieses Modell versucht auch der Kabyle im einleitenden Zitat am Anfang der Arbeit anzubringen, wobei hier die Abkühlung durch die Verwendung scharfer Munition oder echter Waffen erfolgt. Wie sich dieses Modell fast archetypisch konzeptualisieren lässt, kann an einer kurzen Szene aus John Gays „Begger’s Opera“ nachvollzogen werden. Peachum und Lockit, der Erste hat eine Art Zuhälterfunktion für Verbrecher inne, der Zweite ist Kerkermeister, wie sein Name sagt, ebenso aber für Hinrichtungen verantwortlich, zwei machtbewusste Figuren also treffen aufeinander:

„PEACHUM	Ja wen finde ich denn hier auf unsrer Liste? Den armen Ned Clincher! Ich habe das Gefühl, Bruder Lockit, dass der arme Ned nicht ganz korrekt behandelt worden ist. Er hat mir in der Todeszelle gesagt, du hättest ihm, gegen eine angemessene Entschädigung natürlich, versprochen, ihn noch ein Jahr lang vor dem Strang zu bewahren.
LOCKIT	Peachum, das ist das erste Mal, dass jemand meine Integrität in Zweifel zieht!
PEACHUM	Wenn solche Unredlichkeiten einreißen, hört der Spaß auf. Das geht im Geschäftsleben nicht.
LOCKIT	Du hast die Stirn, mich einer solchen Handlungsweise zu verdächtigen?
PEACHUM	Nicht so hitzig, Bruder!

³⁸⁸ Als „Lehre von der äußeren Bauform und den Gesetzmäßigkeiten der inneren Struktur des Dramas, besonders im Hinblick auf die praktische Realisierung.“ Duden. Das Fremdwörterbuch. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2010. S. 269.

- LOCKIT Wer meine Ehre antastet, ist mein Todfeind. Solche Unterstellungen kann ich nicht dulden!
- PEACHUM Du willst mich Lügen strafen? Gut, dann will ich dir auch sagen, was mir Mrs. Coaxer mitgeteilt hat. Du hast ihre Belohnung unterschlagen, damals, als sie den krausen Konrad denunziert hat! Bruder, du bist auf schlimmen Wegen! Wenn wir unsre Spitzel nicht pünktlich auszahlen, sind wir geliefert.
- LOCKIT Du wagst es, so mit mir zu reden. Mit mir, der dich Dutzend Mal vor dem Strick bewahrt hat!
- Sie packen einander am Kragen.
- PEACHUM Du Lumpenhund! Ich bring dich um, und wenn ich dafür baumeln muss!
- LOCKIT Gebt mir einen Strick! Einen Strick her, sag ich! Sonst würg ich den Mistkerl mit meinen eigenen Händen ab!
- PEACHUM Bruder, Bruder, halt ein! Wir sind alle beide zu weit gegangen. Wenn wir uns in die Wolle kommen, zahlen wir beide drauf. Jeder von uns kann den andern an den Galgen bringen. Du bist ein Hitzkopf.
- LOCKIT Und du ein Streithammel.
- PEACHUM Lassen wir es gut sein. Die Welt braucht uns, und wir brauchen einander. Wenn ich mich abfällig über deinen Charakter geäußert haben sollte, Bruder, so ist es nicht in böser Absicht passiert. Ich nehme alles zurück.
- LOCKIT Bruder Peachum, es war nicht so gemeint. Es ist vergeben und vergessen. Schlag ein! Vertrauen um Vertrauen, und ehrlich währt am Längsten.³⁸⁹

Rasant geht hier die Entwicklung des Frust-Aggressions Modells von statten. Die beiden Hitzköpfe geraten innerhalb kürzester Zeit aneinander, sogar ineinander, um wenig später den, ja auch von Aman beschriebenen, reinigenden oder kathartischen Effekt des kurzweiligen Gewitters zeigen.

Dem Frust-Aggressions-Modell kann ein gleichberechtigtes Hin und Her im Sinn des Soundings positioniert werden. Die dramaturgische Bewegung besteht zwar aus den genannten Momenten, läuft aber nicht auf einen Frustrationshöhepunkt hinaus, sondern strebt ein kreatives „Immerhöher“ an, bis eine Figur nicht mehr weiter nach oben kann. Das Äußere einer solchen Bewegung kann als Spirale gedacht werden, die sich in immer weiteren Kreisen, und also immer kreativeren, derberen, gewiefteren Beschimpfungen in die Höhe dreht. Die Reaktion in dieser Spielart kann keine beschimpfende Explosion sein, ist ja das ganze Spiel eine einzige bewegte Beschimpfung, sondern ein „erlegtes“ Schweigen. Als Beispiel dient die aus kurzen beleidigenden Beats bestehende Szene Plutarchs aus dem

³⁸⁹ Gay, John. Die Bettleroper. Übersetzt von Hans Magnus Enzensberger. Mit einem dokumentarischen Anhang. Frankfurt a. M.: Insel, 1960. S. 51-53.

Kapitel zu römischem Schimpfen. Auch der sprachlich bewegungsreiche Schimpfdialog zwischen den Chorführern in *Lysistrata* ist dieser dramaturgischen Form zuzuordnen.

Eine weitere dramaturgische Form bildet sich über die Vorstellung des dramatischen Schimpfens (also zwischen Perlokution und Illokution, zwischen verletzend und nicht verletzend) heraus. Die Dramaturgie, die in ihr notwendige Bewegung, entsteht nicht durch einen Ausbruch (wie im Frustrations-Aggressions Modell), nicht durch ein sich ständig erhöhendes Hin und Her (wie im Sounding), sondern durch ein Changieren zwischen zwei Polen, durch die sich eine Verzahnung und dadurch die Entwicklung ergibt.

Das erinnert an Bachtins Vorstellung der ambivalenten Beziehung zwischen Lob und Beschimpfung, die jeweils immer elementar mit dem Anderen verbunden ist und so in Wechselwirkung steht.³⁹⁰

Ebenso kann ein unvorhergesehener Ausbruch dramaturgisch interpretiert und als Modell erwähnt werden. Die Szene zwischen Gilgamesch und Ishtar dient hierfür als Beispiel. Unvermittelt wird in dieser Konstellation mit scharfen Worten geschossen, keine zuvor genauer begründete Motivation³⁹¹ kann dem Ausbruch des Gilgamesch zugeordnet werden. Allerdings erlaubt das Wissen um seine allgemein arrogante und gewalttätige Persönlichkeit diesen Ausbruch einzuordnen, ohne ihn vollständig aus dem Zusammenhang gerissen zu empfinden. In Folge der beschimpfenden Ausführungen von Gilgamesch erfährt der Leser die Beweggründe seiner Aggression. Sie werden zumindest in Stücken offen gelegt.

Geht man davon aus, dass die meisten Theatertexte auf die Motivation der Figuren großen Wert legen, muss ein allgemeines Modell der Schimpfdramaturgie durch Unvermitteltheit ohne Motivation merkwürdig, atheatralisch anmuten.

Spricht man von Schwabs Schimpfen als einer Anhäufung von Wortmüll, wird eine unvermittelte Dramaturgie auch für diesen Autor relevant.

Das Moment der Überraschung ist eine Möglichkeit dieser Dramaturgie, die sich nicht in die Karten blicken lässt. Durch ihre Unvermitteltheit können Schimpfworte so, wie auch Butler es sieht, direkt auf den unvorbereiteten Körper treffen, ihn auf diese Weise in einem verletzlichen Moment treffen. Für ein dramatisches, sich heben und wieder senkendes Spannungsmoment, scheint dieses Modell hingegen weniger geeignet.

³⁹⁰ Vgl. Bachtin, u.a. S. 205.

³⁹¹ Eine solche könnte sich prinzipiell in den noch fehlenden Tafelstücken finden, das bleibt aber an dieser Stelle natürlich spekulativ.

Schopenhauers Vernichtungstaktik lässt an einen dramaturgischen Weg denken, der sich zwischen Amans Frust-Aggressions-Modell und der dramaturgischen Form des Soundings aufspannt. Während der Ausbruch des Schimpfens an dem Frust-Aggressions-Modell angelehnt ist, steigert sich diese Dramaturgie über die Spiralwirkung des Soundings bis zum eruptiven Höhepunkt. Dieser wird allerdings nicht in einer kathartischen Reinigung etabliert, sondern allein in einer verbalen Vernichtung des Arguments des Gegenübers oder genereller des Gegners in seiner gesamten Gestalt. Dieser brutale Weg, der mit einem Totalangriff auf allen Ebenen verbunden ist, hinterlässt alles, also jeden Beziehungsstrohalm, in zerrissenen, zerfetzten Einzelteilen.

Unterschiedliche dramaturgische Bewegungen lassen sich zwischen Monolog und Dialog vorstellen. Es ist die Frage danach, ob sich Schimpfen auf Unterschiedliches bezieht, je nachdem es verschieden gerichtet wird. Beispielhaft könnte hier Cicero stehen, der zwar eine Rede hält, diese aber zu einem Monolog wird, die Anwesende beschimpft. Die Dramaturgie entsteht durch Rederechte und Schweigepflicht. Eine schöne Stelle aus der Beggars Opera wird beispielhaft gezeigt. Peachum und seine Frau schießen sich gemeinsam auf ihre Tochter ein, der schimpfende Dialog mutet so monologisch, tiradisch an, da die Tochter keine Chance bekommt, sich zu äußern. Die Eltern erregt Pollys mögliche Beziehung zu Macheath, aus dem Schimpfdialog entsteht etwas, das einem Monolog ähnelt, weil keine Gegenposition durch die Beschimpfte vertreten wird, sie viel mehr schweigen muss:

Ende der 7. Szene

„PEACHUM Polly, du weißt, ich habe nichts gegen einen kleinen Flirt, wenn's das Geschäft verlangt oder wenn's darum geht, eine gute Information aus einem Kerl herauszuholen. Aber damit du's weißt, wenn du so blöd gewesen sein solltest, zu heiraten, du Schlampe, in dem Augenblick, wo ich so etwas hören muss, schneide ich dir die Kehle durch, elende Schickse.

8. Szene. Peachum, Polly, Mrs. Peachum

MRS. PEACHUM außer sich vor Wut
Unsere Polly, diese Schlampe, schlägt alles in den Wind. Wenn einer so ne Tochter hat, dann ersäuf er sie geschwind! Denn so'n Gör braucht Strümpfe, Röcke, an die Röcke Reifen dran, Hosen, Spitzen, Pelze, Hüte, und dazu noch einen Mann! Und du putzt sie knusprig auf, wie die Gurke auf dem Brot; Weg wirft sie sich an den ersten, und du ärgerst dich zutod.
Luder! Schlampe! Rücksichtsloses Flittchen! Wärest du an den Galgen gekommen, ich hätte mich nicht so aufgeregt. Dass man gehängt wird, dafür kann man nichts. Aber du, du rennst ja mit Fleiß in dein Verderben! Peachum, unsere Tochter, das Saustück, hat sich verheiratet.

PEACHUM Also doch. Der Captain ist doch ein tollkühner Bursche- Für einen Batzen Geld riskiert er Kopf und Kragen. Sicher bildet er sich ein, dass sie eine schwere Mitgift kriegt. Du undankbares Kind, glaubst du denn, deine Mutter und ich, wir hätten es solange beeinander ausgehalten, wenn wir je geheiratet hätten? Elendes Luder, du!

MRS PEACHUM Die wollte von jeher hoch hinaus, die Schlampe. Bei der muss es zugehen wie bei den besseren Leuten. Also nichts wie heiraten! Du dummes Ding, wie willst du denn für einen Ehemann aufkommen, der den ganzen Tag spielt und trinkt und hurt? Weißt du denn nicht, dass sich in einer gutbürgerlichen Ehe Mann und Frau von früh bis spät darum streiten, wer mehr Geld zum Fenster hinausschmeißen darf? Und wer soll das bezahlen? Die Ehe ist die kostspieligste Plage auf der ganzen Welt, dass lass dir gesagt sein. Und dann muss es auch noch ein Straßenräuber sein! Du blöder Fratz, der wird dir so übel mitspielen, als wäre er ein Lord!

PEACHUM Du musst dich nicht hinreißen lassen, meine Liebe. Der Captain könnte solche Vergleiche am Ende taktlos finden. Er hat schließlich seine Berufsehre, genauso wie ein Offizier. Schließlich ist er kein Habenichts, und ich bin sicher, er wird es bald bis zum Wohlstand oder bis zum Galgen gebracht haben. So oder so sind das keine schlechten Aussichten für eine Ehefrau. Tochter, heraus mit der Sprache: hat er dich vernascht oder nicht?

MRS PEACHUM Mit einer solchen Aussteuer hätte sie sich glatt einen Grafen angeln können! Ich darf gar nicht daran denken! Jawohl, einen Grafen, du verstockte Göre!

PEACHUM Du bist wohl taubstumm, du freches Stück? Mach den Mund auf, sonst quetsch ich dich aus. Was ist? Hast du ihn nur auf Widerruf genommen, oder ist das Ding geritzt?

Er zwickt sie
Polly schreit: Au!³⁹²

Schimpfen über eine dritte Person, die anwesend ist aber nicht zu Wort kommt. Die dramatische Bewegung ist also an einer Figur ausgerichtet, aber ohne ihr Sprechen zu benötigen.

Hier deutet sich an, dass (nicht nur) am Theater die Grenzen zwischen Monolog und Dialog verschwimmen, wie sie es wohl im gesamten Theater tun, wenn ein Dialog sich zwischen zwei (anwesenden?) Figuren auf der Bühne entwickelt, ein Monolog aus dem „Dialog“ zwischen Figur und Zuschauern besteht.³⁹³ Können aber zwischen diesen zwei Momenten des Schimpfens Unterschiede festgestellt werden? Nein, außer man macht eine Publikumsbefragung. Ansonsten könnte nur hypothetisch behauptet werden, dass ein schimpfender Dialog weniger die Zuschauer angreift als ein schimpfender Monolog, der den Zuschauer zum Dialogpartner macht.

Im dramatischen Werk Jean Genets finden sich spannende Möglichkeiten Schimpfen dramaturgisch einzusetzen. In „Unter Aufsicht“ sitzen in einer Zelle drei Delinquenten, zwei Diebe, Maurice und Lefranc, und ein Mörder, Grünauge. Grünauge wird von den zwei Kleinverbrechern auf unterschiedlichen Ebenen bewundert und verehrt, vor allem seiner schönen Frau, seines Rufs im Gefängnis und seines Verbrechens wegen. Im Stück entwickelt

³⁹² Gay, S. 20-21.

³⁹³ die Frage kann gestellt werden, wie es ist, wenn ein Baum im Wald fällt, ob er zu hören ist. Ist ein Monolog zu hören, wenn er von niemandem gehört wird?

sich ein Tanz um die Aufmerksamkeit, ja fast die Liebe Grünauges zwischen den beiden Anderen. Schimpfen zeigt sich als dramaturgisch wertvolles Element um die Auseinandersetzung der zwei auf einem explosiven Level zu halten. Grünauge selbst schimpft nicht, zunächst zumindest.

Schimpfen wird dramaturgisch über lange Strecken verteilt genutzt, nicht als Häufung, sondern als konkretes, zielsicher gesetztes Element, vergleichbar der Nutzung in Kroetz Wildwechsel, wie später gezeigt wird. Immer wieder werden die zwei Streithähne direkt aufeinander geschickt, während Grünauge sich in diesen Situationen vollkommen zurückhält.

„Lefranc: Du möchtest gern, dass ich jetzt ja sage, was? Das würde dir so passen? Du würdest es genießen, wenn ich von Grünauge getrennt wäre. Also gut, ja. Ja, mein kleiner Maurice, du hast es erraten, seit langem tue ich alles, was in meiner Macht steht, damit sie ihn fallen lässt.
Maurice: Du Schwein!“³⁹⁴

Während in erster Situation also Maurice Lefranc entmenslicht mit „Du Schwein“ angesprochen wird, wird einige Momente später der Spieß umgedreht.

„Maurice: Du hast ihr geschrieben, als ob sie deine eigene Frau wäre. Du hast dich ausgeleert auf dem Papier.
Lefranc: Aber du hast darunter gelitten! Und du leidest noch: gleich flennst du. Vor Wut und Scham! Ich bin noch nicht fertig. Warte, bis er aus dem Sprechsaal zurückkommt! Er wird strahlen vor Freude, weil er seine Frau gesehen hat.
Maurice: Das ist nicht wahr.
Lefranc: Du bildest dir allerhand ein. Seine Frau kann ihn nicht so leicht vergessen. Grünauge vergisst man nicht. Und er ist zu feige, sie zu verlassen. Siehst du nicht, wie er sich gegen das Gitter des Sprechsaals drückt? Sein Leben beginnt wieder von vorne...
Maurice: Du Schwein!
Lefranc: Hast du nicht begriffen, dass du überhaupt nicht zählst? Dass er – der Mann ist? In diesem Augenblick klammert er sich an das Gitter, schau ihn an! Er lehnt sich ein bisschen zurück, damit ihn seine Frau genauer betrachten kann! Nun schau ihn doch schon an!
Maurice: Eifersüchtig bist du, eifersüchtig! Du möchtest gern, dass man in ganz Frankreich von dir spricht, so wie man von Grünauge spricht.“³⁹⁵

„Maurice: (nähert sich Lefranc) Verzeihung, der Herr ist überhaupt nicht tätowiert. Das ist nur mit Tusche gezeichnet.
Lefranc: Du verdammtes Schwein!
Maurice: „Der Rächer“. Das ist ein Name, den er in einem Buch gelesen hat, zusammen mit der Geschichte von der Galeere.
Lefranc: Halt das Maul oder ich schlag dich tot.
Maurice: Grünauge imponiert dir, weil er mit dir spricht, weil er dich anhört. Nur schade, dass die Tätowierung von Grünauge echt ist. Weil er keine Angst hat vor den Nadelstichen.
Lefranc: (Drohend) Du sollst das Maul halten!
Maurice: (Zu Grünauge) Er ekelt mich an. Und du willst ihm deine Frau geben, Grünauge!“³⁹⁶

³⁹⁴ Genet, Jean. Unter Aufsicht. In: Genet, Jean. Der Balkon und andere Stücke (Das dramatische Gesamtwerk). Hamburg: Merlin, 2000. S. 14 – 15.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd. S. 33 – 34.

Strukturell ähneln diese Passagen dem behandelten Stück „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ Immer ist zuerst der eine im Angriff gegen den anderen, verteidigt wird durch kurze Schimpfsätze. Schimpfen schafft auf diese Weise Raum zu erzählen, ohne nur eine Story zu rekapitulieren. Über Figuren wird mehr erfahrbar, ohne in langweiliges Erklären abzurutschen. Schimpfen kann also als dramaturgisches Mittel verstanden werden, viele Informationen über Figuren zu übermitteln.

Erst als Lefranc Maurice ermordet wird, wendet sich Grünauge dem Schimpfen zu:

„Grünauge: (Nach einer kurzen Pause mit veränderter Stimme) Was hast du gemacht? Es ist doch nicht etwa wahr, Lefranc, du hast ihn doch nicht umgebracht? (Er sieht den reglosen Maurice.) Gute Arbeit. (Lefranc scheint erschöpft zu sein.) Gute Arbeit für Guyana.

Lefranc: Was soll ich jetzt tun? Hilf mir Grünauge.

Grünauge: (Nähert sich der Tür) Du Schwein, ich soll dir helfen?“³⁹⁷

Und am Schluss des Stücks wenig später:

„Lefranc: Was machst du?

Grünauge: Ich rufe die Wärter. (Er schlägt gegen die Tür.) An ihrem Gesicht wirst du sehen, ob du zu uns gehörst.

Lefranc: Grünauge!

Grünauge: Du Schwein!

Lefranc: Wirklich, ich bin ganz allein.“³⁹⁸

In der dramatischen Realität sind die angeführten dramaturgischen Möglichkeiten wohl kaum immer absolut trennscharf vorzufinden. Sie zeigen aber eine gewisse Bandbreite der dramaturgischen Verwendung von Schimpfen an, die dieser Sprachebene vielleicht vorderhand nicht zugetraut wurde.

³⁹⁷ Ebd. S. 36.

³⁹⁸ Ebd. S. 38.

7. Physische und psychische Elemente des Schimpfens

Diese Begriffe zeigen sich an einigen Stellen der Arbeit als wichtige Grenzziehung. Vor allem die Frage nach einer physischen Auswirkung des wohl zunächst in psychischen Kategorien verorteten Schimpfens, ist von Bedeutung. Während sie für Schimpfen allgemein von Bedeutung ist, kann vermutet werden, dass Auswirkungen für das Theater von besonderer Qualität sind. Vorzugsweise natürlich in der theatralen Aufführung, die diese Arbeit aber nicht zentral beschäftigte, doch auch in der Konzeption für Aufführungen, also im weitesten Sinn im Theatertext. Die Arbeit am Text kann demnach Hinweise dafür liefern, wie Einschätzungen für den transitorischen Charakter der Theateraufführung in seiner Unmittelbarkeit zu treffen sind. In der Flüchtigkeit des Theatermoments fallen die beiden Komponenten zusammen, Schimpfen bekommt neben seiner psychischen auch eine physische Wirksamkeit, das dem Wort „flüchtig“ nahe Beispiel, der Fluch, tat dies, wenn auch ohne etymologisch relevanten Zusammenhang, über einen als theatralen, zumindest als dramatischen oder rituell zu bezeichnenden Ablauf.

Der Fluch (der mittelalterlich-benediktinische) legt eine psycho-physische Wirkung und Wirklichkeit, also somatisch Feststellbares nahe und will das in seiner ureigensten Übersetzung, der Malediktion als Kranksprechen, genau so erreichen. In der Anatomisierung des Körpers, der Beschimpfung aller Einzelteile, wird die physische Wirkung der psychischen nicht nur gleichgesetzt, sie wird dieser sogar übergeordnet. Der schimpfliche Mensch wird nicht allein der Schimpflichkeit seines Geistes wegen beschimpft, seine gesamte Körperlichkeit wird in dieser Weise behandelt. Die Gegenüberstellung der Pole, die Ambivalenz, zeigt sich. Auch in der Renaissance und für Michail Bachtin ist die literarische, fast chirurgische Zerstückelung des menschlichen Körpers in der Schimpfrede bei Rabelais, die deutliche Spuren (der Verwüstung) am physischen Körper hinterlässt, auf die Anatomisierung des menschlichen Körpers zurückzuführen.

Später wird, wie gezeigt wurde, die Vorstellung der physischen Wirkung in sprachphilosophischen Werken verhandelt, vor allem bei Judith Butler. Die körperliche Subjektkonstitution geht in diese Richtung, die über die Anrufung, u.a. mittels eines Schimpfwortes, eine Körperlichkeit herstellt und physische Wirkung hat.

In welchem Verhältnis psychisches bzw. physisches Schimpfen jeweils steht, kann aber nur hypothetisch und am konkreten Material vermutet werden. Im Bereich der Malediktion zeigt sich ein deutlicher Bezug auf das körperliche Subjekt, insofern kann davon ausgegangen

werden, dass die physische Verletzlichkeit im Vordergrund gestanden sein muss, was auch der Analyse der Geschichte der Marter nicht nur im Mittelalter in Foucaults Überwachen und Strafen entspricht. Die Zerstückelung des Körpers in den peinlichen Strafen entspricht, der mehrfach genannten, Anatomisierung, die auch im Werk Rabelais von Bedeutung ist. Verteilungen und ähnliche auf vorrangig physischem Schmerz basierende Marter entsprechen der kleingliedrigen Beschimpfung der Malediktion. Zu Anfang der Arbeit zeigte die Szene zwischen Therites und Odysseus aus der Ilias die Kombination zwischen Schimpfen und Schlagen, denn Odysseus belässt es nicht bei rein verbalen Prügel, sondern züchtigt ihn währenddessen auch mit physischen Schlägen. Allerdings verschwindet in der Aufklärung die Marter, „der Körper als Hauptzielscheibe der Strafen der Repression“³⁹⁹ verliert an Bedeutung, allgemeine Gesetzbücher, Verfahrensvereinheitlichungen entwickeln sich und sorgen für große tiefgreifende Transformationen. Für Foucault hört Bestrafung in dieser Zeit auf, „ein Schauspiel zu sein.“⁴⁰⁰ Die Verknüpfung von Schimpfen und körperlicher Bestrafung lässt sich an der heute noch gebräuchlichen Phrase „jemanden an den Pranger zu stellen“, nachvollziehen.

Mit dieser Transformation, die einer Vergeistigung, bzw. durch Gesetz und Gerichtsverfahren einer Versprachlichung entsprechen, kann das Wirken des Wortes als physisches in die Gegenwart mitgenommen werden. Nicht die körperliche Züchtigung durch körperliche Gewalt ist notwendig, wenn das Wort eine körperliche Wirklichkeit, wie von Butler beschrieben, haben kann.

Die Frage nach psychischer und physischer Wirkung des Schimpfens betrifft auch die Wirkung tierischer oder dinglicher Beschimpfungen (Sau, Häusel). Es ist die physische Veränderung des Körpers durch das entmenschlichende Schimpfwort. Der physische Körper wird psychisch einer Kompletterwandlung unterzogen. Die Unterscheidung zwischen konventionellem und konsequentem Schimpfen ist von Bedeutung.

Diese psychische Verwandlung der Physis kann in vielen der behandelten Beispiele nachvollzogen werden. In Sauschlachten, einem Stück von Peter Turrini, wird explizit mit dieser Fähigkeit des Schimpfwortes „gespielt.“ Der Sohn des Bauern wird von Turrini, fast Kafkas Verwandlung nahe, zu einer (menschlichen) Sau.⁴⁰¹ Ebendiese „Verwandlung“ wird

³⁹⁹ Foucault, Michel. Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. S. 15.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 16.

⁴⁰¹ Vgl. Turrini, Peter. Rozznjogd/Rattenjagd. Sauschlachten. Dialektstücke. Hrsg. von Silke Hassler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2004.

in den letzten Zügen von ebenfalls einem Stück von Peter Turrini, Rozznjogd, thematisiert. Während das Stück hindurch Ratten auf einer Mülldeponie „gejagt“ werden, wird diese Rattenjagd, dem Rattenfänger von Hameln oder Korneuburg ähnlich, in ihrer Metaphorik durch zwei Männer expliziert:

„2. Mann: menschliche rozzn? Sog amoi, bisd deppad?
 1. Mann: sei ma ned bös, oba iagendwi, di oad, wi menschn
 2. Mann: menschn wi rozzn ... rozzn wi menschn ... bisd bsoffn?
 1. Mann: oba naa. Woa nua so a gfü ... gemma ... und nix fua unguad, gö?
 2. Mann: pssd, hoids maul. do sitzd a gonze gruppe von rozzn!!
 1. Mann: WOOOO???
Die beiden schießen wie wild ins Publikum. Vorhang.“⁴⁰²

Überall auf der Bühne sind die Ratten, am Beginn des Zitats sind es die zwei Figuren (Er und Sie), die das Stück bis dahin prägten. Die erste beschimpfende Verwandlung passiert auf der Bühne, die zweite, kurze, brutale Verwandlung in den letzten drei Zeilen, die alle Anwesenden im Theatersaal zu Ratten degradiert (zuvor wird zwar auch ins Publikum geschossen, aber immer mit dem Hinweis auf eine Ratte).

Die Entmenschlichung der Figuren bei Schwab (der als „Auflösungsprozess“ beschrieben wurde) beruht nicht zuletzt auf einer physischen Wirkung und auch bei dem mit Worten generell sparsamer umgehenden Franz Xaver Kroetz lässt sich in Wildwechsel die physische Wandlung des Vaters durch das ausgestoßene „Sau“ und dem erst daraufhin möglichen (Todes)Schuss nachvollziehen.

In einem zentralen Dialog zwischen Hanni und Franz, der sich allgemein um Hannis Schwangerschaft dreht, im speziellen aber eine grobe, beschimpfende Ansicht von Hannis Vater gegenüber dem Kindsvater Franz beinhaltet, ist die Wiederholung von „Sau“ in unterschiedlichen Sätzen nicht nur auffällig, sondern für das gesamte Stück zukunftsweisend:

„HANNI	Weißt, was die Mutter gsagt hat, dass der Vater gestern gsagt hat?
	Dich müsst man kastrieren, einfach wegschneiden und fertig, hat er gsagt.
FRANZ	So eine Sau!
HANNI	Wie sie mir das gsagt hat, is mir ganz schlecht wordn.
FRANZ	Das ist eine Sau.
HANNI	Einfach wegschneiden und fertig, hat er gsagt. Dann wärst du so wie ich.
FRANZ	Diese Sau.
HANNI	Dann wär's vorbei mit uns. Aus.“ ⁴⁰³

⁴⁰² Ebd. S. 65 – 67.

⁴⁰³ Kroetz, Franz Xaver. Wildwechsel. Wollerau: Lenz, 1973. S. 35.

In dreifacher Form wird im Text dieser Sequenz die gleiche Beschimpfung in unterschiedlichen Satzkonstruktionen variiert. Der Dialog wird durch eine Einleitung, die das, was gesprochen wird, aus der Gegenwart hebt, begonnen. Dadurch bekommt das, was den inhaltlichen Aspekt ausmacht, eine Distanz zum Überbringer der Botschaft. Die Verdoppelung der Indirektheit der Mitteilung zeigt deutlich, wie weit Hanni vom gefährlichen Inhalt weiß. Sie nimmt sich soweit es ihr möglich ist aus dem Inhalt dessen, was sie sagen wird heraus, will aber doch nicht von der Übermittlung absehen. Sie scheint sich also über die aggressiven Folgen im Klaren zu sein, insofern schürt sie die gespannte Beziehung zwischen ihrem Freund Franz und ihrem Vater Erwin, die sich noch nie gesehen haben. Franz reagiert auf den Ausspruch des Vaters, der seine Kastration fordert, mit dem Ausruf „So eine Sau!“. Die entmenschlichende Beschimpfung also. Die Kombination der Begriffe „kastrieren“ und „Sau“ wird wohl als ziemlich normal angesehen. Tiere werden kastriert, Menschen nicht. Die Verwendung der weiblichen Form des Schweins mag vielleicht als Hinweis auf die letzten Repliken Hannis gesehen werden, die das Geschlechtsteil von Franz als die relevante Beziehungsausstattung darstellt. So bekämpft Franz Hannis Vater mit seinen Beschimpfungen auf unterschiedlichen Ebenen.

Dieser Dialog beinhaltet als einziger im Stück „Wildwechsel“ eine Beschimpfung Erwins durch Franz, die von Hanni gesteuert wird. Die Aggression in Franz gegenüber einer anderen Figur, die er selbst noch nie getroffen hat, wird aufgebaut. Diese ist notwendig um den finalen Akt der Tötung durch Franz überhaupt und in dieser entmenslichten Form durchführen zu können. Während sie auf Erwin warten sprechen Hanni und Franz lang und breit über Streichhölzer und Langeweile, als Hannis Vater kommt, wird er „wie ein Schwein“ abgeknallt. Insofern tragen die Beschimpfungen von Franz, die in dieser Form im Stück einzigartig sind, eine physische Wirklichkeit und eine hohe Relevanz für die Motivationen im gesamten Stück in sich.

Die Wirkung von Schimpfen ist eine psycho-physische, die psychische Verwandlung durch Schimpfen hat physische Auswirkungen.

Eine generelle Verknüpfung dieser beiden Elemente legt das Frust-Aggressions-Modell Amans nahe, das von einer zunächst psychisch wahrgenommenen Frustration ausgeht, die (dem dramaturgischen Modell des Soundings als Monolog gedacht folgend) im Innern anwächst, sich spiralförmig in die Höhe bewegt, um an einem bestimmten „Ventilpunkt“ in Aggression umzuschalten, die sich als (körperlich aggressives) Schimpfen physisch äußert.

Einzuwenden ist hier, dass einem aggressiven Schimpfen in diesem Gedanken wohl körperliche Bewegungen zugeordnet sind, wie ein wütendes Gesicht oder wilde Armbewegungen. Dies erscheint mehr als Zusatz zu einer psychischen Wirkung denn einer genuin physischen.

Eine interessante, wenn auch fantastisch anmutende physische Wirkung findet sich in der behandelten Passage aus dem Gilgamesch Epos. Ishtar, die wild beschimpfte, fährt in den Himmel, es kommt zu einer Himmelfahrt, die an unsere Phrase des In-die-Luft-Gehens erinnert. Diese im ersten Moment erhebend wirkende Reaktion verliert ihre Größe, wenn klar wird, dass die große Göttin bei ihren Eltern im Himmel weint und sich Rache wünscht. Ähnliche physische Wirkungen können über andere Phrasen wie „zusammensacken wie ein Häufchen Elend“ angedacht werden.

Psychische Elemente des Schimpfens können fruchtbar an der Vernichtungstaktik Schopenhauers ansetzen. Dieser versucht ja gerade alles Körperliche aus dem Streit zwischen den Gegnern zu entfernen, gleichwohl er in letzter Konsequenz eine körperliche Beendigung des Disputes bspw. durch ein Duell befürchtet, das für ihn aber in keiner Weise erstrebenswert erscheint. Die psychische Vernichtung des Gegners mit Hilfe aller sprachlichen Mittel ist für ihn aber ein, wenn auch drastischer, beschreitbarer Weg.

Abschließend ist die Frage zu stellen, ob überhaupt etwas nur physisch bzw. nur psychisch sein kann: ist der unbekannte Leberfleck am Rücken nur physisch (bzw. wird er psychophysisch wenn ich ihn einmal auf einem Foto sehe) bzw. ist der Fantasiefreund nur psychisch, obwohl ich ihn mit real erwerbbaaren Gegenständen, eben geistig, ausstatte)? Im Fall des Schimpfwortes deutet sich stark die Wechselwirkung zwischen den behandelten Polen an, was wiederum eine Nähe zu Bachtins Ambivalenzvorschlag nahelegt, den er ja, wie gesagt, für gegenwärtiges Schimpfen (in seinem Fall die 40er, 50er Jahre) ausschließen möchte.

Methodologiekritisch kann dazugefügt werden, dass eine duale Aufschlüsselung in Psyche und Physis eine ambivalente Betrachtungsweise eines bestimmten Phänomens fast zwangsläufig vorschreiben würde.

Allgemein auf das Thema der Arbeit bezogen legen die hier entdeckten Ergebnisse nahe, die Verwendungsmöglichkeiten, die konkreten Fähigkeiten der malediktischen Sprache nicht als einförmig und monokausal abzutun. Vielmehr zeigt sie sich als wandlungs- und

ausdrucksfähiges Material, dem eine Vielzahl an Bewegungsrichtungen zugesprochen werden kann. Gerade die physische Wirkung (auf der Bühne) darf nicht unterschätzt werden, Schimpfworte als vorrangig psychische Angriffe zu deuten, reicht nicht aus, wie auch Butler festhält:

„Der Sprecher spricht nicht nur, sondern wendet den eigenen Körper an den anderen und enthüllt damit, dass der Körper des anderen durch die Anrede verletzbar ist. Als „Instrument“ einer gewaltsamen Rhetorik übersteigt der Körper des Sprechers die ausgesprochenen Worte (...)“⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Butler. S. 26- 27.

8. Provokation durch Schimpfen

In Turrinis „Rozznjogd“ werden die Zuschauer als Ratten bezeichnet und zum Abschuss freigegeben. Das Publikum wird geschimpft oder ihm Schimpfworte entgegengeworfen. Im performativen Akt zwischen Akteuren (bzw. dem dargestellten Text) und Zuschauern kann Schimpfen als Provokation aufgefasst werden. Provokation soll hier also verstanden werden als etwas, das zwischen den an dem Akt Theateraufführung beteiligten entstehen kann und wird hier demnach nicht unter dem Aspekt einer Provokation zwischen Figuren eines Stücks, wie es beispielsweise in Edward Albees „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ fast ständig passiert, betrachtet. Wenn Fischer-Lichte von einem Oszillieren zwischen Subjekt und Objekt spricht,⁴⁰⁵ das den performativen Charakter einer Aufführung mitbestimmt, wird verständlich wie die Möglichkeit bestehen kann, dass auf der Bühne Gesagtes als persönliche Provokation im Publikum oder in Teilen des Publikums verstanden wird. Allgemein zu Provokation wird hier nicht verhandelt, sondern an wenigen Beispielen aufgezeigt, wie Provokation der Zuschauer über Schimpfen im Theatertext etabliert werden kann. Im Besonderen ein Theaterskandal steht in direkter Verbindung mit Schimpfen. Es ist der Anfangsausruf „Merdre“ bei Ubu Roi's Erstaufführung(en) in Paris Ende des 19. Jahrhunderts. Die Passage wird hier in deutscher Sprache wiedergegeben:

„Vater Ubu: Schreibe!

Mutter Ubu: Ah, was du nicht sagst, Vater Ubu, Du bist ein gewaltiger Flegel.

Vater Ubu: Soll ich dir den Hals umdrehen?

Mutter Ubu: Nicht mir, einem andern sollst du das Licht ausblasen.

Vater Ubu: Bei meinem grünen Kerzenstiel, das verstehe ich nicht.

Mutter Ubu: Willst du etwa sagen, dass du mit deinem Los zufrieden bist?

Vater Ubu: Bei meinem grünen Kerzenstiel, Schreibe, gnädige Frau, jawohl, ich bin zufrieden.“⁴⁰⁶

Das Wort im Fokus ist an die auffälligste Position des Stücks gestellt, also direkt am Anfang. Bei der Uraufführung öffnete sich der Vorhang, „und das erste Wort des Stücks (wurde) gesprochen, ein Wort, das bisher niemals auf dem französischen Theater ertönt war, ein Tumult brach aus.“⁴⁰⁷

Die Variation des eigentlichen Begriffs ist auf den ersten Blick eine Verharmlosung. „Merdre“ ist ein Kunstwort, ein künstliches Wort, das erschaffen wurde, um nicht „Merde“ zu

⁴⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 20.

⁴⁰⁶ Jarry. Alfred. König Ubu. Ein Drama in fünf Akten. Zürich: Die Arche, 1959.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 79.

sagen. So schwingt in dem Wort zum einen das Mord mit, zum anderen die Beschimpfung der Blasiertheit des Tabus, das zu einer derart kindischen Maskerade auffordert, vielleicht sogar zwingt. Jarrys gesamtes Stück spielt stark mit aggressiven Ausrufen dieser Art, die gegen das Publikum gerichtet, dieses zu provozieren versteht:

„Vater Ubu: Kreuzteufel, Steißböcke, Sauköpfe! Wir werden krepieren, wir sterben vor Durst und Müdigkeit.“⁴⁰⁸

Oder eine schöne Fluchsalve:

„Vater Ubu: O Schreibe, Kotzblitzdonnerwetter! Bei meinem grünen Herzenstiel!“ Sagt Ubu aus Angst, dass sein Plan, den König zu morden, diesem übermittelt wurde und ihm nun das Schicksal des Ermordeten droht.“⁴⁰⁹

Der Übergang zwischen erster und zweiter Szene, also auch sehr zu Beginn des Werkes, ist erwähnenswert. Mutter Ubu hat Vater Ubu dazu überredet, den König von Polen umzubringen um selbst die Herrschaft zu übernehmen, Vater Ubu ist hinausgegnagen, indem er die Tür hinter sich zuschlug:

„Mutter Ubu allein: Furz, Schreibe, der war aber schwer herumzukriegen, aber Furz, Schreibe, ich glaube, ich habe ihn weichgemacht, Dank Gott und mir selbst werde ich in acht Tagen vielleicht Königin von Polen sein.“⁴¹⁰

Hier wird mit Bedacht mehr geflucht als irgendwie notwendig erscheint. In dieser Überbetonung und Häufung von Schimpfworten, die sie alleine spricht, liegt in diesem Text eine Hinwendung zum Publikum. Mutter Ubu nimmt die Worte nicht allein in den Mund, sondern in Gegenwart eines Publikums. Ihre ausgestoßenen Flüche, die sich auf eine bestimmte Situation beziehen, sind zum einen aus sich heraus dialogisch, da sie einen realen Zusammenhang besprechen, quasi mit diesem Zusammenhang schimpfen, auch wenn sich dieser, wie weiter oben an der Szene Leilas mit der Hose gezeigt wurde, nicht selbst äußert. Zum anderen wird diese dialogische Kraft durch das Alleinsein auf der Bühne ebenso auf das Publikum übertragbar, die sich einer Beschimpfung ausgesetzt fühlen, selbst wenn diese nicht konkret sie als Publikum oder Einzelperson ansprechen.

Im Stück „Die Wände“ von Jean Genet wird das Publikum persönlich geschimpft, bzw. ihm gedroht, dass es beschimpft wird, was in der Form eine massive Beschimpfung darstellt, weil

⁴⁰⁸ Ebd. S. 45.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 14.

⁴¹⁰ Ebd. S. 9.

es darum geht, zu viele Schimpfwörter sagen zu wollen, als sich in begrenzter Zeit ausgingen und nicht darum, überhaupt eines zu sagen:

„Die Mutter: (...)“

Ich will euch hundertsevenundzwanzigmal hundertsevenundzwanzig Schimpfwörter sagen, und jedes Schimpfwort soll so schön sein, dass euch ein Licht aufgeht, ihr Damen.“⁴¹¹

Das erfährt naturgemäß auch das Publikum in Handkes „Publikumsbeschimpfung“, der schon in seinem Titel meisterlich zu provozieren versteht. In den ausführlichen Regieanweisungen am Anfang des Stücks, die fast den Eindruck machen, ebenfalls gesprochen werden zu wollen, baut Handke die erste Szene des Stücks langsam, vorsichtig, „allmählich“ auf. Die Schauspieler nähern sich den Zuschauern. Der Autor achtet darauf, die Distanz zwischen den beiden zu sichern und bereitet auf das Kommende vor:

„Allmählich werden ihre Worte verständlich und schließlich laut. Die Schimpfwörter, die sie sprechen, überschneiden sich. Die Sprecher sprechen durcheinander. (...) Die Wörter, die sie zu diesem Vorspiel verwenden, sind folgende: (die Reihenfolge ist nicht zu beachten) *Ihr Fratzen, ihr Kasperl, ihr Glotzaugen, ihr Jammergestalten, ihr Ohrfeigengesichter, ihr Schießbudenfiguren, ihr Maulaffenfeilhalter*. Nach einer gewissen klanglichen Einheitlichkeit ist zu streben. Außer dem Klangbild soll sich aber kein anderes Bild ergeben. Die Beschimpfung ist an niemanden gerichtet. Aus ihrer Sprechweise soll sich keine Bedeutung ergeben.“⁴¹²

Handke versucht in der Szenenanweisung deeskalierende Handlungen einzuführen, nicht zuletzt in Zusammenhang mit dem Titel ist dies aber nur schwer vorstellbar, das gesamte Konstrukt ist provokativ. Er versucht zu etablieren, dass den Worten durch die Aussprache ihre Bedeutung genommen werden könnte, dass Bedeutung des Wortes mit seiner verbalen Verwendung maßgeblich gleichgesetzt werden muss. Die Verwendung dezidierter Beschimpfungen soll als Nicht-Beschimpfung des Publikums wahrgenommen werden. Nach diesem Vorspiel wird lange nicht geschimpft, das Schimpfen tritt völlig zurück hinter, wenn man so will, „erklärende“ Textpassagen, die das Passierende zerlegt und quasi in die Köpfe der Zuschauer blickt. Der Zuschauer wird ins Zentrum gerückt, „Sie sind das Thema.“⁴¹³

Die letzte Textpassage vor einem spannenden Übergang beginnt mit „Dieses Stück ist eine Vorrede. Es ist nicht die Vorrede zu einem andern Stück, sondern die Vorrede zu dem, was Sie getan haben, was Sie tun und was Sie tun werden.“⁴¹⁴ Und endet damit:

⁴¹¹ Genet. S. 203.

⁴¹² Handke, Peter. *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966. S. 12 – 13.

⁴¹³ Ebd. S. 33.

⁴¹⁴ Ebd. S. 42.

„Sie werden allmählich in die Wirklichkeit zurückfinden. Sie werden die Wirklichkeit wieder rauh nennen können. Sie werden ernüchtert werden. Sie werden wieder ein Eigenleben führen. Sie werden keine Einheit mehr sein. Sie werden von einem Ort zu verschiedenen Orten gehen.“⁴¹⁵

Und direkt anschließend geht es los:

„Zuvor aber werden Sie noch beschimpft werden.

Sie werden beschimpft werden, weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden. Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden. Wir können einen Funken überspringen lassen. Wir können den Spielraum zerstören. Wir können eine Wand niederreißen. Wir können Sie beachten.

Dadurch, dass wir Sie beschimpfen, werden Sie uns nicht mehr zuhören, Sie werden und anhören. Der Abstand zwischen uns wird nicht mehr unendlich sein. Dadurch, dass Sie beschimpft werden, wird ihre Bewegungslosigkeit und Erstarrung endlich am Platz erscheinen. Wir werden aber nicht Sie beschimpfen, wir werden nun Schimpfwörter gebrauchen, die Sie gebrauchen. Wir werden uns in den Schimpfwörtern widersprechen. Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden. Sie brauchen sich nicht betroffen zu fühlen. Weil Sie im voraus gewarnt sind, können Sie bei der Beschimpfung auch abgeklärt sein. Weil schon das Duwort eine Beschimpfung darstellt, werden wir von du zu du sprechen können. Ihr seid das Thema unserer Beschimpfungen. Ihr werdet uns anhören, Ihr Glotzaugen.“⁴¹⁶

Danach folgen einige Passagen, in denen die Teilnahme an der Aufführung schlecht gemacht wird, ungefähr wie folgendes Beispiel:

„Ihr wart wie aus einem Guß. Ihr hattet heute einen guten Tag. Ihr wart wunderbar aufeinander eingespielt. Ihr wart dem Leben abgelauscht, ihr Tröpfe, ihr Flegel, ihr Atheisten, ihr Liederjahne, ihr Strauchritter, ihr Saujuden.“⁴¹⁷

In jeder weiteren Replik fallen mehr und mehr „ihr+ Schimpfwörter“ und immer weniger wird inhaltlich etwas gesagt:

„Ihr habt eine gute Atemtechnik bewiesen, ihr Maulhelden, ihr Hurrapatrioten, ihr jüdischen Großkapitalisten, ihr Fratzen, ihr Kasperl, ihr Proleten, ihr Milchgesichter, ihr Heckenschützen, ihr Versager, ihr Katzenbuckler, ihr Leisetreter, ihr Nullen, ihr Dutzendwaren, ihr Tausendfüßler, ihr Überzähligen, ihr lebensunwerten Leben, ihr Geschmeiß, ihr Schießbudenfiguren, ihr indiskutablen Elemente.“⁴¹⁸

Beendet wird die Tirade mit einer sehr langen Auflistung, wie eben auch schon, mit „ihr + Schimpfwort“.

⁴¹⁵ Ebd. S. 43.

⁴¹⁶ Ebd. S. 43 – 44.

⁴¹⁷ Ebd. S. 45.

⁴¹⁸ Ebd. S. 46.

„(...) Pöbel, ihr Schweinefraß, ihr Knicker, ihr Hungerleider, ihr Griesgräme, ihr Schleimscheißer, ihr geisitziges Proletariat, ihr Protze, ihr Niemande, ihr Dingsda.“⁴¹⁹

Und dann wandelt sich bald das Klangbild deutlich: „Ihr Kabinettstücke, Ihr Charakterdarsteller. Ihr Menschendarsteller. Ihr Welttheatraliker. (...)“⁴²⁰ und wird immer weniger Schimpfwort bzw. klassisches Schimpfwort und immer mehr fallen Worte wie „Ihr Oberhäupter. Ihr Unternehmer. Ihr Eminenzen. Ihr Exzellenzen. Du Heiligkeit. Ihr Durchlauchten“⁴²¹ (plötzlich einmal ein du) bis hin zu Ende mit „Ihr Damen und Herren ihr, ihr Persönlichkeiten des öffentlichen und kulturellen Lebens ihr, ihr Anwesenden ihr, ihr Brüder und Schwestern ihr, ihr Genossen ihr, ihr werten Zuhörer ihr, ihr Mitmenschen ihr.“⁴²² Schimpfwörter werden durch die Wiederholung des „ihr“ am Schluss erst als Schimpfwörter empfunden und verweisen darauf, dass alles zum Schimpfwort verwandt werden kann, gleichwohl in dieser Szene deutlich wird, dass in jedem Fall in der Bewegung der Worte aggressive, schimpfende Kraft verloren geht.

⁴¹⁹ Ebd. S. 46 – 47.

⁴²⁰ Ebd. S. 47.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd. S. 48.

9. Die Kunst des Schimpfens

Was ist nun unter „Kunst des Schimpfens“ zu verstehen?

In den Kapiteln bis hierher wurde an unterschiedlichen Stellen versucht, den Titel der Arbeit aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten und immer wieder auf Elemente hinzuweisen, die die Behauptung der „Kunst des Schimpfens“ unterstützen könnten.

Schimpfen bekommt gerne die Konnotation des Vulgären, des Gewöhnlichen und Alltäglichen. Durch „Erhöhung“ in ein anderes Medium könnte generell von einer Kunst des Schimpfens gesprochen werden, das träfe dann aber auf alles zu, das schriftlich fixiert ist, und gleichzeitig mit Alltagssprache in Verbindung gebracht werden kann. Zu fragen ist, ob eine Kunst des Schimpfens etwas anderes sein muss als Schimpfen im Alltag. Generell mag eine gedankliche Konstruktion wie „die Kunst des Schimpfens“ Schwierigkeiten hervorrufen. Vereinfachend könnte man sagen, kunstvolles Schimpfen würde sich an den erarbeiteten Elementen festmachen lassen, während kunstloses Schimpfen eben dazu nicht in der Lage ist, aber in jedem anderen Moment zu kunstvollem Schimpfen erhoben werden könnte, indem es sich der genannten oder anderer Elemente bedient.

Als wesentlicher Punkt kann die Kreativität, die Beweglichkeit der sprachlichen Elemente angeführt werden. Über die gesamte Arbeit hinweg, von den kreativen Kaskaden des Gilgamesch gegen die Göttin Ishtar, über Aristophanes bis hin zum Sounding und der Wortgewalt Werner Schwabs, ist es diese Fähigkeit, die kreative Abwandlung der Schimpfrede, die kunstvoll erscheint und vor allem den Gegner trifft. Denn nicht nur wird ein verbaler Angriff eingeführt, gleichzeitig wird die Reaktionsfähigkeit des Gegners in Frage gestellt. Nicht zuletzt das führte Judith Butler dazu, von dem überraschenden Moment im Schimpfen zu sprechen. Bei Aristophanes konnte daneben gezeigt werden, dass die kreative Beweglichkeit sich auch innerhalb einer bestimmten Thematik abarbeiten kann, die Beschimpfungen also nicht assoziativ folgen, sondern nach Prinzipien der Steigerung und der Veränderung auf kleinstem Gebiet. Ähnliches wird innerhalb des Soundings erwartet, das sich ebenso bestimmte Grenzen der sprachlichen Entwicklung des Schimpfens setzt.

Die Etablierung einer Metapher, wie bei Aristoteles, Wortneubildungen wie bei Schwab, aber auch die kunstvolle Wiederholung wie die Schimpfpassagen aus Stücken Bernhards zeigten, sind wesentliche Möglichkeiten kunstvoll zu schimpfen. Auch die sich in kleinen verbalen Veränderungen bewegendes Häufung, der sich Rabelais meisterhaft bedient, ist hier zu nennen.

Kunstvolles Schimpfen bedient sich also stark rhetorisch ausgeprägter Momente, was nicht zuletzt durch großen Rhetoriker Cicero gezeigt werden konnte.

In einigen Stellen fand sich das Element des Rhythmus als künstlerische Herangehensweise an das Schimpfen. Das betrifft Häufungen, aber auch schnelle Dialogbewegungen, wie sie bei Plautus vorgestellt wurden. Rabelais nutzt beinahe eine Gedichtform, wenn er beschimpfende Begriffe innerhalb des Romans als Aufzählung nicht nebeneinander, sondern untereinander aufführt, wodurch ebenso dem Schimpfen eine Rhythmik beigegeben wird.

Die humoristische Note des Schimpfens, wie sie sich über den Spott beschreiben ließ, öffnet die Möglichkeit, wie bei Archilochos, Aristophanes, aber auch Villon und mit Einschränkungen bei Werner Schwab zu sehen war, ein politisches Feld gesellschaftskritischer Kunst, die sich der Normativität von Aussagen bzw. Aussageerwartungen entzieht. Das an den Pranger stellen von Personen, Zustände (Archilochos, Villon, Aristophanes) oder der Sprache selbst (Schwab) konterkariert die offizielle Hierarchisierung. Der mehrfach genannte normaufhebende Charakter schimpfender Sprache ist hierfür wesentlich.

In der dramatischen Kunst konnte in den vorhergehenden Kapiteln einiges an kunstfertiger Verwendung dargestellt werden. Der dramaturgische Nutzen, gleichzeitig aber die geschickte, künstlerische, dramaturgische Verwendung des Schimpfens durch den Autor zeichnet ein Bild der bewussten, stilsicheren Behandlung dieser Sprachebene an. Wildes Schimpfen mag humoristische Elemente haben und in seiner Kreativität auch kunstvoll sein, die dramaturgisch ausgeklügelte Einfügung dann, wenn es der Stückentwicklung hilft, wie im Beispiel von Franz Xaver Kroetz zu sehen war, bildet aber daneben eine eigene Art der Schimpfkunst.

Eine Kunst ist es schließlich auch, die beiden Pole des Schimpfens, das konventionelle und das konsequente Schimpfen, soweit zu kombinieren, dass die Bachtinsche Ambivalenz bis in die Gegenwart reicht, sie sich die (fast charmante, nicht nur nostalgische) Natur der Marktplatzrede der Renaissance zu Nutze macht, um die Widersprüchlichkeiten des Gesagten, die in der medialen Vermittlung wie in Theater oder Roman notwendig sein dürfte, aufrecht zu erhalten. Ein dramatisches Schimpfen, wie es sich schon bei Aristophanes zeigt, und dem

sich Werner Schwab bedient, kann so aus der Verwendung einfacher, brutaler, vulgärer Worte, Vielschichtigkeit ziehen.

10. Schlussworte

In dieser Arbeit wurde versucht, eine „Schimpfkunde“ für das Theater, eine dramatische Malediktologie zu entwickeln, und zu einem Verständnis dazu beizutragen, wie Schimpfen als Kunstfertigkeit verstanden werden kann, aber auch welche Verwendungen ihm zugesprochen werden können.

Aufgezeigt werden konnte, dass Schimpfen nicht monokausal gesehen werden darf, sondern sich eine Vielzahl an Implikationen rund um das Thema herausbilden. Darauf und auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhenden Darstellungen wurde ein brauchbares Instrumentarium zur Untersuchung der Kulturtechnik des Schimpfens entwickelt. Anhand der einzelnen Elemente der dramatischen Malediktologie lassen sich Textpassagen genauer und in ihrer Vielschichtigkeit expliziter fassen. Abgeschlossenheit oder Vollständigkeit wird diesen Hypothesenbündeln nicht unterstellt, sie hinterlassen aber im Mindesten den Eindruck einer brauchbaren Folie, die erweitert werden kann. Weiterentwicklungen, wie höhere Abstraktionsgrade innerhalb der einzelnen Gedanken oder eine höhere Geschlossenheit durch noch nicht bedachte Elemente könnten die Brauchbarkeit und den Wirkgrad der Hypothesen erhöhen.

Über die Dramaturgien des Schimpfens wurde klar, dass Schimpfen nicht ein starrer Sprechakt ist, sondern in einigen unterschiedlichen Variationen aufgelöst werden kann. Für das Theater zeigte sich die Bedeutung dieser Beschimpfungsszenen, die an wesentlichen Punkten in Stücken zu finden sind und die Handlung in Gang setzen können. Das Provokative am Schimpfen stellt daneben die enge Verzahnung zwischen Text und Publikum und die bedachte Konstruktion der Beschimpfungen in Richtung des Publikums fest.

Aufführungsanalysen wären hier angebracht, um diese These zu stützen.

Über Dramaturgie und die Verknüpfung zwischen Text und Publikum etabliert sich der dialogische Charakter des Schimpfens. Schimpfen ist eine Ansprache gegen „etwas“, es steht nicht allein im Raum, sondern sucht ein Gegenüber, das wiederum reagieren kann oder nicht. Das bleibt selbst dann bestehen, wenn mit dem Akt des Schimpfens ein Gegenstand oder eine Situation angesprochen werden.

Die Bedeutung von Gestik und Mimik des Schimpfens wurde angesprochen, aber ebenso deutlich gemacht, dass der Theatertext sich in Regieanweisungen oder Deskriptionen damit kaum beschäftigt. Zu fragen ist, ob es sich, wie durch die Bilder Callots nahegelegt wird, um

ein Feld mit sehr geringem Variantenreichtum handelt, das einer ausführlichen textlichen Behandlung nicht bedarf, oder der Regie anvertraut wird, die dann, wie für das kunstvolle Schimpfen allgemein wesentlich, kreativ damit umgeht.

Aus den bearbeiteten Theatertexten liegt es desweiteren nicht nahe, davon auszugehen, dass alles ein Schimpfwort ist bzw. werden kann, wie an vielen Stellen in dieser Arbeit zu lesen war. Vielmehr orientiert sich Text an klassischen Schimpfworten, um mit diesen kreativ zu arbeiten, wie bei Schwab, oder deren Grenzen aufzuzeigen, wie in der Publikumsbeschimpfung.

Die Beschimpfung als Sprechakt hat für das Theater besondere Bedeutung. Zwar bleibt auch hier zumeist die Beschimpfung als Perlokution bestehen, es konnte aber gezeigt werden, dass mit der illokutionären Kraft von Schimpfen es möglich wird, nicht nur Handlung in Gang zu setzen, sondern Handlung zu sein. Die Transformation durch entmenschlichendes Schimpfen war hierfür wesentlich.

Was diese Arbeit nicht leisten konnte, war das Herausarbeiten von Schimpftypen, die als Kategorisierungsgrundlagen von Wert sein könnten und helfen würden, eine immer noch bewegliche Ordnung in das differenzierte Gebiet schimpfender Figuren zu bringen.

Allerdings wurde die „Schimpffigur“ beschrieben, die sich vollständig auf eine schimpfende Sprache verlässt. Von dieser ausgehend könnten weitere, differenziertere Figurentypen für diesen Bereich entdeckt werden. Um solches zu leisten sind weitere Fallanalysen nötig, um nicht verkürzend zu argumentieren, oder ein theoriegeleitetes Vorgehen, das sich an den Erkenntnissen orientiert und versucht aus der inhaltlichen Bandbreite, die diese vorgeben, den Idealtypen Max Webers⁴²³ folgend ideale, und damit in der Realität in Reinform nicht vorfindbare, Typen zu bilden.

⁴²³ Vgl. Weber, Max. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen: Mohr, 1985. S. 190 – 191.

11. Literaturverzeichnis

Abraham a Sancta Clara. Etwas für Alle. Kurze Beschreibung allerlei Stands-, Amts- und Gewerbspersonen. Allen und jeden heilsam und leitsam verfertigt durch Abraham a Sancta Clara, Hofprediger zu Wien. München: Goldmann, 1960.

Abraham a Sancta Clara. Hui und Pfui der Welt. Predigten und Schriften. Nachwort von Franz Schuh. Zürich: Menasse, 2009.

Abraham a Sancta Clara. „Lach nur, lach, eitler Weltaff“ - Allerlei „Gemisch-Gemasch“ von Abraham a Sancta Clara. Zusammengestellt und übertragen von Peter Karner. Wien: Herder, 1983.

Albee, Edward. Wer hat Angst vor Virginia Woolf...? Ein Stück in drei Akten. Übersetzt von Pinkas Braun. Frankfurt a. M.: Fischer, 1963.

Aman, Reinhold. Bayrisch-östereichisches Schimpfwortlexikon. Lexikon der Schimpfwörter. Psychologisch-sprachliche Einführung in das Schimpfen. Die bayrisch-österreichische Sprache. München: Süddeutscher Verlag, 1975.

Anders, Petra. Poetry Slam im Deutschunterricht. Aus einer für Jugendliche bedeutsamen kulturellen Praxis Inszenierungsmuster gewinnen, um das Schreiben, Sprechen und Zuhören zu fördern. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2012.

Anthologia Graeca. Buch VII – VIII. Griechisch – Deutsch ed. Hermann Beckby. München: Ernst Heimeran Verlag, 1957.

Althusser, Louis. Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg: VSA, 1977.

Archilochos. Gedichte. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2003.

Aristophanes. Lysistrate. Die Komödie des Aristophanes. Neu übersetzt von Erich Fried. Berlin: Wagenbach, 1985.

Austin, John L. Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart: Reclam, 2010.

Ayckbourn, Alan. Theaterhandwerk. 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren. Aus dem Engl. von Gustav W. Grumbach. Berlin: Alexander-Verlag, 2006.

Bachtin, Michail. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

Bakker, Egbert. Ahuvia Kahane. (Hrg.) Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance, and the Epic Text. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Bauer, Oswald. Pasquille in den Fuggerzeitungen. Spott- und Schmähgedichte zwischen Polemik und Kritik (1568-1605). Wien: Böhlau, 2008.

Bäumer, Remigius. Martin Luther und der Papst. Münster: Verlag Aschendorf, 1970.

- Bechtel, Edwin De T. Jaques Callot. New York: George Braziller: 1955.
- Bernhard, Thomas. Die Stücke. 1969-1981. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Besch, Werner. Die Rolle Luthers in der deutschen Sprachgeschichte. Heidelberg: C. Winter, 1998.
- Beyschlag, Siegfried. Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen, Konkordanz. Edition der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Bourdieu, Pierre. Die Dialektik von Herausforderung und Erwiderung der Herausforderung. In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hrg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007.
- Brant, Sebastian. Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben. Herausgegeben von Manfred Lemmer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004.
- Butler, Judith. Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Callot, Jaques. Das gesamte Werk. Handzeichnungen. Einleitung: Thomas Schröder. München: Rogner & Bernhard, 1971.
- Coser, Lewis. Theorie sozialer Konflikte. Neuwied am Rhein: Leuchterhand, 1965.
- Duden. Das Fremdwörterbuch. 10., aktualisierte Auflage. Mannheim: Dudenverlag, 2010.
- Duden. Das Herkunftswörterbuch. Mannheim: Dudenverlag, 2007.
- Fink, Gerhard. Schimpf und Schande. Eine vergnügliche Schimpfwortkunde des Lateinischen. Zürich: Artemis, 1990.
- Fischer, Ludwig (Hrg.). Die lutherischen Pamphlete gegen Thomas Müntzer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976.
- Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Folz, Hans. Die Reimpaarsprüche. Herausgegeben von Hanns Fischer. München: Beck, 1961.
- Foucault, Michel. Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Frankfurt, Harry. Bullshit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- García Lorca, Federico. Die wunderbare Schustersfrau. Don Perlimplin gibt sich im Garten der Liebe zu Belisa hin. Zwei Theaterstücke. Aus dem Spanischen von Thomas Brovot. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Garfinkel, Harold. Bedingungen für den Erfolg von Degradierungszeremonien. In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007.

Gay, John. Die Bettleroper. Übersetzt von Hans Magnus Enzensberger. Mit einem dokumentarischen Anhang. Frankfurt a. M.: Insel, 1960.

Genet, Jean. Der Balkon und andere Stücke (Das dramatische Gesamtwerk). Hamburg: Merlin, 2000.

Gilgameschepos, das. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: Beck, 2005.

Goethe, Johann Wolfgang von. Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

Goffman, Erving. Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior. New York: Pantheon Books, 1967.

Greisenegger, Wolfgang. Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung. Wien: Braumüller, 1978.

Gryphius. Werke in einem Band. Weimar: Aufbau-Verlag, 1966.

Gsell, Otto. Das „Jeu de la Feuillée“ von Adam de la Halle. Kritischer Text mit Einführung, Übersetzung, Anmerkung und einem vollständigen Glossar. Würzburg: Diss. 1970.

Habeck, Fritz. Francois Villon oder die Legende eines Rebellen. Wien: Fritz Molden, 1969.

Handke, Peter. Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1966.

Havryliv, Oksana. Verbale Aggression. Formen und Funktionen am Beispiel des Wienerischen. Frankfurt a. M. Peter Lang, 2009.

Hoffmann, E. Th. A. Werke. Erster Teil. Phantasiestücke in Callots Manier. Herausgegeben und mit einem Lebensbild versehen von Georg Ellinger. Berling: Bong & Co, 1927.

Hofmannsthal, Hugo von. Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte. Stuttgart: Reclam, 2000.

Homer. Ilias. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt. Mit einer Einführung von Joachim Latacz. Düsseldorf: Patmos, 2002.

Homer. Ilias. Wolfgang Schadewaldts neue Übertragung. Frankfurt a. M.: Insel, 1975.

Holzberg, Niklas. Aristophanes. München: Beck, 2010.

Horvath, Ödön von. Geschichten aus dem Wienerwald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

Jarry. Alfred. König Ubu. Ein Drama in fünf Akten. Zürich: Die Arche, 1959.

Jay, Timothy. Cursing in America. A psycholinguistic study of dirty language in the courts, in the movies, in the schoolyards and on the streets. Philadelphia: John Benjamins, 1992.

Jay, Timothy. Why we curse. A neuro-psycho-social theory of speech. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1999.

Jöde, Fritz. Der Pott. Ein unverschämtes Liederbuch voll Stumpfsinn, Rührseligkeit, Ausgelassenheit und Spott. Herausgegeben zu eigener Erbauung und Genugtuung von Friedrich Eosander. Wolfenbüttel: Georg Kallmeyer Verlag, 1942.

Jontes, Günther. Steirisches Schimpfwörterbuch. Graz: Steir. Verl.-Ges., 1998.

Joseph, Erkm. Nietzsche im „Zauberberg“. Thomas-Mann-Studien. Vierzehnter Band. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1996.

Kayser, Wolfgang. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Gerhard Stallinger Verlag, 1957.

Kern, Judith. Fäkalien, Mord und Tuschwasser. Subjektauflösung in frühen Dramen Werner Schwabs. Marburg: Tectum, 2004.

Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25. durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.

König, Ekkehard. Katherina Stathi. Gewalt durch Sprache: Grundlagen und Manifestationen. In: Krämer, Sybille. Koch, Elke (Hrg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010.

Kotthoff, Helga. Humor mit Biss zwischen sozialer Konjunktion und Disjunktion. In: Krämer, Sybille. Koch, Elke (Hrg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 61 – 96.

Krawehl, Stephanie. „Die Welt abstechen wie eine Sau“. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: ATHENA-Verlag, 2008.

Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010.

Krämer, Sybille. Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: Herrmann, Steffen K. Sybille Krämer. Hannes Kuch (Hg.) Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript, 2007.

Kroetz, Franz Xaver. Wildwechsel. Wollerau: Lenz, 1973.

Landa, Jutta. „Königskomödien“ oder „Fäkaliendramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab. In: Modern Austrian Literature, 1993. H. 3/4.

Langton, Rae. Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification, Oxford UP, 2009.

Labov, William. Regeln für rituelle Beschimpfungen. Labov, William. Sprache im sozialen Kontext. Herausgegeben von Norbert Dittmar und Bert-Olaf Rieck. Königstein: Athenäum, 1980. S. 251 – 286.

Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam, 1967.

Little, Lester K. Benedictine Maledictions. Liturgical Cursing in Romanesque France. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Lord, Albert B. The Singer of Tales. Second Edition. Stephen Mitchell & Gregory Nagy, editors. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 7. Band. Weimar: Böhlau, 2003. S. IX – X.

Luther, Martin. Sendbrief vom Dolmetschen. In: Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 30. Band. Zweite Abteilung. Weimar: Böhlau, 2005.

Luther, Martin. Wider die stürmenden Bauern. In: Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 18. Band. Weimar: Böhlau, 1964.

Luther, Martin. Wider das Papsttum zu Rom vom Teuffel gestift. In Luther, Martin. Werke. Kritische Gesamtausgabe. 54. Band. Weimar: Böhlau, 1968.

Luther, Martin. Zwo harte ernstliche Schriften Doct. Martini an den Christlichen Leser. 1518, Tomos 1, Punkt II., S. 24 und 24 b.

Lütgemeier, Gertrud. Beiträge zu Verständnis des „Jeu de la Feuillée“ von Adam le Bossu. Bonn: Diss. 1969.

Mann, Thomas. Der Zauberberg. Frankfurt a. M.: Fischer, 1974.

Matschoss, Alexander. Scherz, Spott und Hohn in der lebenden Sprache. Ein Wörterbuch. Berlin: Walter de Gruyter, 1931.

Meier, Rudolf (Hrg.). Das Innsbrucker Osterspiel. Das Osterspiel von Muri. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch. Herausgegeben, übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Rudolf Meier. Stuttgart: Reclam, 1962.

Miesbacher, Harald. Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache. Graz: Droschl, 2004.

Molière. Der Menschenfeind oder Der griesgrämige Verliebte. Komödie in fünf Aufzügen. Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff. Nachwort von Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 1993.

Murner, Thomas. Die Schelmenzunft. Herausgegeben von Meier Spanier. Berlin: Walter de Gruyter, 1925.

Murner, Thomas. Von dem großen lutherischen Narren. Herausgegeben von Dr. Paul Merker. Straßburg: Verlag von Karl J. Trübner, 1918.

Müntzer, Thomas. „Hochverursachte Schutzrede und Antwort wider das geistlose, sanftlebende Fleisch zu Wittenberg Anno MDXXIV.

Nagy, Gregory. Poetry as performance. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Neumann, Siegfried Armin (Hrg.). Den Spott zum Schaden. Prosaschwänke aus fünf Jahrhunderten. München: Hanser, 1977.

Ong, Walter. J. Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1987.

Otter, Monika. Du bist Rauch, du bist nichts! Aggression und Fiktionalität in der Rhetorimachia des Anselm von Besate. In: Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 203 – 214.

Parry, Adam. (Hrg.) The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry. Oxford: Oxford University Press, 1971.

Pauli, Johannes. Schimpf und Ernst. Herausgegeben von Johannes Bolte. Erster Teil. Die älteste Ausgabe von 1522. Berlin: Herbert Stubenrauch, 1924.

Petron, Satyrice. Schelmenszenen. Lateinisch - Deutsch von K. Müller und W. Ehlers. München: Artemis, 1983.

Pfeiffer, Herbert. Das große Schimpfwörterbuch. Über 10000 Schimpf-, Spott- und Neckwörter zur Bezeichnung von Personen. Frankfurt am Main: Eichborn, 1996 .

Pichler, Georg. Schimpfen in Österreich. Saftige Gemeinheiten von Grillparzer bis Jelinek. Wien: Ueberreuter, 2004.

Plautus, Komödien. Band V. Poenulus – Pseudolus – Rudens. Lateinisch und deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Peter Rau. Darmstadt: WBG, 2008.

Plautus. Terenz. Die römische Komödie. In den Übersetzungen von Wilhelm Binder und J. J. C. Donner herausgegeben und mit einer Einführung versehen von Walther Ludwig. München: dtv, 1990.

Pöckl, Wolfgang. Formen produktiver Rezeption Francois Villons im deutschen Sprachraum. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1990.

Rabelais, Francois. Gargantua und Pantagruel. Herausgegeben und übersetzt von Horst und Edith Heintze auf der Grundlage der deutschen Fassung von Ferdinand Adolf Gelbcke. Erläutert von Horst Heintze und Rolf Müller. Mit Illustrationen von Gustave Doré. Frankfurt a. M.: Insel, 2003.

Racko, Sandra. Das Schwabische und der Dreck. Zum Sprachgebrauch in Werner Schwabs Fäkalien Dramen. Wien: Dipl.- Arb., 1995.

Reifferscheidt, Friedrich M. Deutsche Spott- und Streitschriften. Stuttgart: Klett, 1940.

Richter, Claudia. „Wenn Flüche töten könnten“: Shakespeare und der Fluch. S. 225 – 236. In: Krämer, Sybille. Elke Koch (Hrsg.). Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens. München: Fink, 2010. S. 225 – 336.

Ridder, Klaus. Hans-Hugo Steinhoff. (Hrg.). Frühe Nürnberger Fastnachtspiele. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1998.

Rösler, W. Michail Bachtin und die Karnevalstruktur im antiken Griechenland. In: QUCC n. S. 23, 1986.

Rösler, W. Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland. In: Karnevaleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen. Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum I. Hrsg. von S. Döpp. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1993.

Sachs, Hans. Fastnachtspiele. Ausgewählt und herausgegeben von Theo Schumacher. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1957.

Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Hundsmaulsepp. Graz: Droschl, 1991.

Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Präsidentinnen. Graz: Droschel, 1991.

Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Übergewicht, unwichtig: Unform. Graz: Droschl, 1991.

Schwab, Werner. Fäkaliendramen. Volksvernichtung oder mein Leben ist sinnlos. Graz: Droschel, 1991.

Siems, Karsten. Aichrologia. Das sexuell-hässliche im antiken Epigramm. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität zu Göttingen. Göttingen, 1974.

Simmel, Georg. Der Streit. In: Simmel, Georg. Soziologie: Untersuchung über die Form der Vergesellschaftung. Leipzig: Duncker & Humbolot, 1908.

Schopenhauer, Arthur. Die Kunst zu beleidigen. Hrg. Franco Volpi. München: Beck: 2002.

Schopenhauer, Arthur. Eristische Dialektik oder die Kunst, Recht zu behalten. Zürich: Kein & Aber, 2009.

Stark, Isolde. Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie. München: Beck, 2004.

Stäude, Wilhelm. Schimpf, Spott und Schläge. Brimaden in Literatur. Spiel und Initiation. Wien: Schendl, 1976.

Stiller, Max. Textkritische Paralleledition des Nürnberger Fastnachtspiels (Hans Folz), „Ein Faßnachtspil von einem Antzt vnd einem Krancen“ und des Sterzinger Fastnachtspiels „der scheissennd“. In: Siller, Max (Hrg.) Fastnachtspiel. Commedia dell'arte. Gemeinsamkeiten – Gegensätze. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1992.

Stolt, Birgit. Lieblichkeit und Zier, Ungestüm und Donner. Martin Luther im Spiegel seiner Sprache. In: Wolf, Herbert (Hrsg.) Luthers Deutsch. Sprachliche Leistung und Wirkung. Frankfurt a. M. Peter Lang, 1996.

Stolz, Margrit. Martin Luthers Rhetorik des Herzens. Tübingen: Mohr, 2000.

Sumner, William G. Folkways. A study of the sociological importance of usages, manners, customs mores and morals. Boston: Ginn, 1940.

Taylor, Jane H. M. The poetry of Francois Villon. Text and Context. Cambridge: University Press, 2001.

Thiele, Ernst. Luthers Sprichwörtersammlung. Nach seiner Handschrift zum ersten Mal herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1900.

Turrini, Peter. Rozznjogd/Rattenjagd. Sauschlachten. Dialektstücke. Hrsg. von Silke Hassler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 2004.

Villon, Francois. Gesang unter dem Galgen. München: Kurt Desch, 1958.
Einleitung von Fritz Habeck.

Vogt, Ernst. Griechische Literatur. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Band 2. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1981.

Weber, Max. Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Tübingen: Mohr, 1985.

Wehle, Peter. Die Wiener Gaunersprache. Von Auszuzln bis Zimmerwanzen. Wien: Ueberreuter, 1997.

Wittgenstein, Ludwig. Das blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

Wurzbach, Constantin von. Gimpf und Schimpf in Spruch und Wort. Sprach- und sittengeschichtliche Aphorismen. Wien: Rudolf Lechner's k. k. Universitäts-Buchhandlung, 1864.

Wuttke, Dieter (Hrg.). Fastnachtspiele des 15. Und 16. Jahrhunderts. Unter Mitarbeit von Walter Wuttke ausgewählt und herausgegeben von Dieter Wuttke. Stuttgart: Reclam, 1989.

Internetquellen

<http://aman.members.sonic.net/Beobachter.html> Zugriff: 23. 05. 2012

http://bibel-online.net/buch/luther_1912/4_mose/22/#1 Zugriff: 16.07.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aischrologie> Zugriff: 23.01.2013.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Malediktologie> Zugriff: 20.05.2012.

<http://www.theologe.de/theologe3.htm> Zugriff: 26.06.2013.

www.wikipedia.de/Thersites Zugriff: 22.03.2012.

<http://aman.members.sonic.net/sonntag.html> Zugriff: 23.08.2012

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Callot,+Jacques%3A+Folge+der+%C2%BBBalli+di+Sfessania%C2%AB+%5B3%5D> Zugriff: 31.07.2013.

Lebenslauf

Name: Konstantin Hondros

Ausbildungsweg: 1992-1996 VS Kreindlgasse, in 1190 Wien
1996-2004 AHS, Gymnasiumstrasse, in 1190 Wien (im humanistischen
Zweig: Latein und Altgriechisch)
2002-2003 Schulsprecher der AHS Gymnasiumstrasse
2004 Sommer: bestandene Matura

Präsenzdienst geleistet 2004-2005 als Zivildienstler im Institut Keil (Schule und
Ausbildungsstelle für cerebralparetische Kinder und Jugendliche).

Von 2005 – 2012 ebendort als Englisch- und Deutschlehrer beschäftigt.

Seit Herbst 2005 Student an der Universität Wien, inskribiert in den Studienfächern und
Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Soziologie
Abgeschlossenes Bakkalaureatsstudium Soziologie im Sommersemester 2009
Seit Winter 2009 im Masterstudium Soziologie

Seit Herbst 2011 Diplomarbeit im Fach Theaterwissenschaft: „Die Kunst des Schimpfens.
Versuch einer dramatischen Malediktologie.“
und Masterarbeit im Fach Soziologie: „Spiegel und Mensch. Eine Analyse von
Werbebildern.“

Im Februar 2013 als Teaching Assistant zu Atlas.ti in der ECPR-Winterschool tätig.

Mai 2013 Abschluss des Masterstudiums Soziologie.

Kurzfassung

Die Arbeit „Kunst des Schimpfens. Versuch einer dramatischen Malediktologie.“ bemüht sich darum, das Schimpfen im Theatertext als wissenschaftliches Feld aufzuarbeiten, und versucht daneben Merkmale daraus abzuleiten, die eine Kunst des Schimpfens aufweisen soll.

Über ein historisches Kapitel, das literarisches, aber vor allem dramatisches Schimpfen durch die Jahrhunderte begleitet, wird eine geschichtliche Grundlage für die Behandlung der Thematik geschaffen. Dabei werden Autoren aus der Antike, über das Mittelalter bis in die Neuzeit untersucht.

Ein Kapitel zur wissenschaftlichen Bearbeitung trägt aus unterschiedlichen Disziplinen Wissensbestände zusammen, die ebenso als Basis für die Erarbeitung der dramatischen Malediktologie herangezogen werden. Austins Sprechakttheorie und Amans Malediktologie sind hier besonders zu erwähnen.

Die Elemente der dramatischen Malediktologie werden in den abschließenden Kapiteln in verschiedenen Bereichen nach ihrer Bedeutung für das Theater befragt. Ein Fallbeispiel setzt den Dramatiker Werner Schwab zentral, typische Dramaturgien des Schimpfens werden dargestellt, die psychische und physische Komponente des Schimpfens sowie die provokative Wirkung auf das Publikum behandelt. Eine „Kunst des Schimpfens“ versammelt schließlich die wichtigen Eckpunkte derselben, die sich aus der Arbeit entwickelten.