



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Literarische Transformationen:
Ritus, Mythos und Märchen in Paulus Hochgatterers
Adoleszenzroman „Wildwasser“

verfasst von / submitted by

Bernd Remsing

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch und UF Geschichte,
Sozialkunde, Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhalt

1. DIE UNGEKLÄRTEN VERWANDTSCHAFTSVERHÄLTNISSE DES ADOLESCENZROMANS	2
2. VORKLÄRUNG	4
3. WILDWASSER	8
4. VERORTUNG VON WILDWASSER	18
5. RITUS UND MYTHOS IM ADOLESCENZROMAN: INDIZIEN	22
5.1. RITUS UND MYTHOS	26
6. RITUS	33
6.1. MONOMYTHOS UND ADOLESCENZ	39
6.2. PASSAGE UND PASSION: ÜBERGANGSRITEN IN WILDWASSER	42
6.3. PETER FREESE: DER ADOLESCENZROMAN ALS INITIATIONSREISE-ROMAN	46
7. MYTHOS	51
7.1. FUNKTIONALE BESTIMMUNGEN DES MYTHOS	56
8. MYTHOS UND MÄRCHEN IM VERGLEICH	70
8.1. JAN DE VRIES: DIE SOUVERÄNITÄT DES MÄRCHENS	71
8.2. MAX LÜTHI: DAS MÄRCHENMOTIV ALS ‚READYMADE‘	77
8.3. BRUNO BETTELHEIM: DAS MÄRCHEN AUS ENTWICKLUNGSPSYCHOLOGISCHER SICHT	83
8.4. DER DENOTATIVE BEREICH IN MYTHOS, MÄRCHEN UND ADOLESCENZROMAN	87
9. MOTIV- UND STRUKTURANALYSE VON WILDWASSER	94
9.1. RITUELLE MOTIVE IN WILDWASSER	95
9.1.1. Ausgangssituation	95
9.1.2. Abtrennungsriten	96
9.1.3. Umwandlungsriten	97
9.1.4. Anschlussriten	102
10. FUNKTIONSANALYSE	104
10.1. HANDLUNGSELEMENTE /FUNKTIONSREIHE	106
10.2. VERTEILUNG DER FUNKTIONEN AUF DIE HANDELNDEN FIGUREN	107
10.3. PROPP’SCH FUNKTIONEN UND FUNKTIONSTRÄGER IN WILDWASSER	108
11. RESÜMEE	117
12. LITERATURVERZEICHNIS	120
13. ANHANG	128

1. Die ungeklärten Verwandtschaftsverhältnisse des Adoleszenzromans

Das Anliegen dieser Arbeit besteht darin, eine in den letzten Jahrzehnten aufgekommene These zu prüfen, nach der „der Adoleszenzroman auf dem Muster der Heldenmythen beruht“¹ und von daher in ihm von einer Fortsetzung der ‚Arbeit am Mythos‘ auszugehen sei.² Der Begriff der ‚Arbeit am Mythos‘ wurde von dem Philosophen Hans Blumenberg geprägt, der darunter die entwickelnde Variation von Mythen versteht und zwar in ihrer jeweiligen Konkretisierung bei marginaler Auswirkung auf ihren narrativen Kern.³ Als praktikabelste Methode, die These einer Aktualisierung mythologischer Erzählformen im Adoleszenzroman zu verifizieren, hat sich bisher die Strukturanalyse nach Vladimir Propp erwiesen, die dieser anhand russischer Zaubermärchen entwickelte.⁴ Da in der einschlägigen Literatur Märchen großteils als profanisierte Derivate des Mythos gehandelt werden, schien eine weitere Überprüfung, welcher der beiden Erzählgattungen der Adoleszenzroman tatsächlich näher stehe, bisher nicht nötig – das Märchen wurde als vereinfachte Form des Mythos gehandelt und der Nachweis seiner Struktur galt als Beleg des mythologischen Gehalts vorliegender Erzählungen.⁵ Die Frage der konkreten Verwandtschaft von Märchen und (Helden-)Mythos ist aber genau genommen noch nicht endgültig entschieden, und von daher halte ich es nicht für übertrieben, nochmals zu prüfen, ob im Adoleszenzroman nicht vielmehr ‚Arbeit am Märchen‘ im Sinne einer eigenständigen Gattung mit originären Eigenschaften vorliegt, deren mythologische Grundstruktur hier aber unbestritten bleibt.

Eine damit einhergehende Unterscheidung von Märchen und Mythos verlangt nach einer weiteren, derjenigen nämlich von Mythos und Ritus. Hier geht es um ein Kongruenzverhältnis, das als weitgehend gesichert, wenn auch ebenfalls nicht endgültig geklärt gilt. Das Vorkommen ritueller Motive und Ablauffolgen in Mythos und Märchen ist schon seit der vorletzten Jahrhundertwende nachgewiesen, seit den 1960ern ist es auch im Adoleszenzroman belegt.⁶

Im theoretischen Teil wird dieser Verbindung im Hinblick darauf nachgegangen, ob diese Gemeinsamkeit an Motiven und Struktur auf den Ritus zurückgeht, oder auf archetypische Hand-

1 Norbert Bischof: *Das Kraftfeld der Mythen*. München, Zürich: Piper 1996, S. 357.

2 Vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 13.

3 Vgl. Blumenberg (1996), S. 40. Die ‚Arbeit am Mythos‘ zeige sich z. B. daran, dass Goethes Mephisto den Faust nicht mehr holen dürfe. Vgl. ebd., S. 22 – 24.

4 Vgl. Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*. München: Carl Hanser 1972. Propp definiert das Zaubermärchen als „[...] jede Erzählung [...], die sich aus einer Schädigung oder einem Fehlelement über entsprechende Zwischenfunktionen zu einer Hochzeit oder anderen konfliktlösenden Situation entwickelt.“ Vgl. ebd., S. 91; es handelt sich dabei für Propp um das „Märchen im eigentlichen Sinn des Wortes“. Vgl. ebd., S. 9; vgl. dazu auch Propps Funktionsstruktur ebd., S. 31 – 66. Erstmals angewendet wurde die Propp'sche Strukturanalyse an mehreren Adoleszenzromanen von Nicole Kalteis. Vgl.: Nicole Kalteis: *Moderner und postmoderner Adoleszenzroman. Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008, S. 82–97. Kalteis geht davon aus, die Struktur des Heldenmythos im Adoleszenzroman nachgewiesen zu haben, da sie, mit Norbert Bischof, Märchen als profanisierte Derivate von Mythen versteht. Vgl. Bischof (1996), S. 530.

5 Ich verwende die Begriffe Märchen und Zaubermärchen synonym.

6 Elemente von Initiations- und Übergangsriten in Mythen und Märchen sieht z. B. Mircea Eliade, der es auch für eine Tatsache hält, dass rituelle Bestände direkt in Literatur übertragen werden. Vgl. Mircea Eliade: *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. Frankfurt a. M.: Insel 1988, S. 44; vgl. Peter Freese: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 136–153. Ich verwende hier den Begriff ‚Motiv‘ im narratologisch-strukturellen Sinn der kleinsten Einheit einer Handlung (Tomaševskij). Siehe dazu Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2003, S. 108.

lungsschemata, die auch diesem vorgelagert sind. Anschließend werden Kriterien gesucht, anhand derer die Eigenschaften dieser Gattungen unterschieden werden können. Anschließend wird Kriterien nachgegangen, anhand derer die Eigenschaften dieser Gattungen unterschieden werden können. Erst dann lässt sich näher bestimmen, ob sich Märchen oder Mythos im Adoleszenzroman aktualisieren.⁷ Im analytischen Teil wird Paulus Hochgatterers Roman *Wildwasser* auf das Vorkommen ritueller Motive untersucht und strukturanalytisch überprüft, ob er die Propp'sche Funktionsreihe erfüllt.⁸ Auch wenn es sich hier nur um ein ausgewähltes Beispiel eines Adoleszenzromans handelt, sollten sich daraus Schlussfolgerungen für die generellen Eigenschaften dieser Gattung ergeben.

Die Arbeit ist also wie folgt aufgebaut: Nach einer Vorklärung zu den Implikationen der These, im Adoleszenzroman ließen sich Aktualisierungen des Mythos nachweisen, folgt eine Vorstellung und Verortung von *Wildwasser* in der Gattung des modernen Adoleszenzromans. Ein größerer forschungsgeschichtlicher und theoretischer Exkurs zu den Begriffen ‚Ritus‘ und ‚Mythos‘ schließt daran an. Dies scheint mir einerseits in Ermangelung eines wissenschaftlichen Konsenses zu ihren Zusammenhängen nötig, andererseits will ich damit die Gründe für die hier letztlich bezogene Position und die daraus folgende Anwendung der strukturalistischen Methode besser darstellen. Dieser theoretische Teil besteht aus einer einleitenden Darstellung der Forschung zum Verhältnis von Ritus und Mythos und ihre erst darauf folgende jeweilige und nähere Begriffsbestimmung. Die Begriffsbestimmungen schließen mit einschlägigen Untersuchungen, die mir in Bezug auf meine These relevant erscheinen und den darauf aufbauenden Folgerungen.

Die Differenzierung von Mythos und Märchen anhand einschlägiger Literatur bildet den Abschluss des theoretischen Teils. Im analytischen Teil wird die Struktur von *Wildwasser* nach der Methode Propps analysiert, die vorweg kurz dargelegt wird.⁹ Die Ergebnisse aus dem Theorieteil, also auch die zum Ritus, werden bei dieser Analyse soweit als möglich miteinbezogen.

Stellt sich dabei heraus, dass *Wildwasser* tatsächlich mehr mit den Eigenschaften des Märchens übereinstimmt als mit denjenigen des Mythos, bieten sich dafür drei Erklärungen an.

- Die abwertende Erklärung: Der Adoleszenzroman ist nur dazu in der Lage, wenig komplexe Erzählgattungen zu verarbeiten.

⁷ Ich verwende im Folgenden die Wörter ‚Struktur‘ und ‚Muster‘ der Einfachheit halber synonym. Etymologisch und konnotativ genau genommen, sollten sie eigentlich getrennt angewendet werden: ‚Struktur‘ (von lat. *struere*: schichten, fügen, aufbauen) signalisiert Nähe zum Begriff Geschichte bzw. Erzählung (Mythos); ‚Muster‘ (von it. *mostra*: das Zeigen, die Darstellung) hat Nähe zur rituellen Handlung. Als Arbeitsbegriff behalte ich den Begriff ‚Mythos‘ in allen seinen Bildungen (mythologisch, mythologische Strukturen etc.) bei, auch wenn er sich auf das Zaubermärchen bezieht, da ich dieses zusammen mit der Heldensage unter den Überbegriff ‚mythologische Erzählungen‘ stelle. Darunter verstehe ich alle Erzählungen, auf die sich die Propp'sche Funktionsstruktur anwenden lässt.

⁸ Vgl. Propp (1972), S. 31–65.

⁹ Vgl. Propp (1972), vgl. Kalteis (2008), S. 85–97; sowie Norbert Bischof (1996), S. 356–427.

- Die kulturpessimistische: In der allgemeinen Juveniliserung reicht es eben auch und gerade im Adoleszenzroman nur zu profanisierten Derivaten von Mythen.
- Die funktionale: Die Unterschiede, die das Märchen zum Mythos aufweist, sind weniger Verfalls- oder Vereinfachungserscheinungen, sondern vielmehr solche der Spezialisierung auf individuelle Bedürfnisse in krisenhaften Übergangszeiten.

Welche dieser Erklärungen zutrifft, sollte sich aus dieser Arbeit ergeben.

2. Vorklärung

Die Prüfung der These der ‚Arbeit am Mythos‘ im Adoleszenzroman bringt mit sich, dass einige Differenzierungen und Beziehungsklärungen nötig sind. Ein Problem stellt dabei dar, dass sowohl zum ‚Mythos‘ als auch zum ‚Ritus‘ verschiedene Definitionen innerhalb der einschlägigen Disziplinen herrschen. Der Philologe Walter Burkert etwa konstatiert, dass an Theorien über den Mythos kein Mangel herrsche, es aber eine andere Frage sei, inwieweit sie sich in weiterer Forschung als fruchtbar erweisen.¹⁰ Dazu kommt, dass der Adoleszenzroman bisher selten auf das Vorkommen mythologischer und ritueller Elemente untersucht wurde.¹¹

Im Folgenden die Problemstellungen, die sich bei der Ausführung der These ergeben. Sie bilden die Grundzüge dieser Arbeit, werden aber nicht immer in eigenen Kapiteln behandelt.

1. *Mythos/Ritus*: Die bisherige Literatur zum Adoleszenzroman stellte weniger mythologische Strukturen als auffällige Kongruenzen zu Initiationsriten fest.¹² Das mag an der Nähe der Fragestellung zur Soziologie und deren ritualtheoretischer Tradition (Emil Durkheim) liegen. Um aber bestimmen zu können, wo nun was im Adoleszenzroman arbeitet, müssen Strukturen des Mythos von solchen des Ritus abhebbar sein. Ein einfaches Nachschlagen der Begriffe in entsprechenden Wörterbüchern wird zwar vorgenommen, ist aber bei Weitem nicht ausreichend, denn die enzyklopädische Unschärfe, bzw. die fachlexikalische Vielfalt ihrer Definitionen, macht es nötig, eine Wahl zu treffen: Vor allem orientiert sich die Arbeit an solchen Positionen, die der Überzeugung des ‚Cambridge Approach‘, der Mythos sei die Erzählung des Ritus kritisch gegenüberstehen. Allfällige Ergebnisse zur Beziehung von Mythos und Ritus wende ich

10 Walter Burkert: Literarische Texte und funktionaler Mythos. In: Jan Assmann und Walter Burkert u.a.: Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele. Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 63.

11 Eine umfassende Studie zu diesem Thema verfasste der Anglist und Literaturtheoretiker Peter Freese. Vgl. Freese (1998). Zu Ritus und Mythos in der Literatur siehe Robert Scholes: Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven and London, Yale University Press 1974.

12 Vgl. Freese (1998), S. 6, 105, 135, 147 u.a. Zum Thema Adoleszenz und Initiation siehe Victor W. Turner: Das Ritual. Struktur und Antistruktur. Studienausgabe. Frankfurt a. M., New York: Campus 2000; sowie Mario Erdheim: Zur Enritualisierung der Adoleszenz bei beschleunigtem Kulturwandel. In: Günther Klosinsky (Hg.): Pubertätsriten. Äquivalente und Defizite in unserer Gesellschaft. Bern, Stuttgart u.a.: Hans Huber 1991, S. 79–88.

auch auf das Zaubermärchen, aufgefasst als mythologisches Narrativ eigenständiger Funktion, an.

2. *Die Eigen-Mythos/Eigen-Ritus-Frage*: Sie ergibt sich daraus, dass die Funktionen von Mythos und Ritus von den meisten einschlägigen Autor/-innen¹³ auf ein mehr oder weniger großes Kollektiv bezogen werden und nicht auf das einzelne Individuum. In modernen und hochdifferenzierten Gesellschaften würden sich daher beide nur noch in degenerierten Restständen oder Surrogatsformen finden.¹⁴ Vor allem diejenige (soziologische) Literatur, die Mythos und Ritus an kollektive Übereinkunft gebunden sieht, kann so etwas wie einen ‚Eigen-Mythos oder ‚Eigen-Ritus‘, bzw. einen sekundären Mythos oder Ritus, ohne Anerkennung durch die Allgemeinheit, nicht annehmen.¹⁵ Sie folgt darin immer noch Durkheim, der Riten und Mythen an ihre kollektive und religiöse Funktion gebunden sieht.¹⁶ Andere Autor/-innen behaupten das Gegenteil: Der Sozialanthropologe Clyde Kluckhohn geht so weit, unter Berufung auf ethnologische Arbeiten wie van Genneps *Les rites de passage* die Genese von Mythen und Riten in devianten und träumenden Individuen zu orten.¹⁷ Der Philosoph Hans Georg Soeffner wiederum sieht unseren Alltag durchsetzt mit einem beispielloso undurchschauten, naiven und inflatorischen Ritualismus,¹⁸ während die Jugendpsychiater Dieter Bürgin und Justin Stagl einen Initiationsmangel der adoleszenten Jugend konstatieren, die in der entritualisierten Welt der Moderne gefährlichen Ersatz in selbstfabrizierten Sekundär-Riten sucht – sie warnen also in ihrer Klage um die in der Moderne verlorengegangenen Riten vor exakt dem Orientierungs-Verfahren, in dem andere, wie etwa der erwähnte Kluckhohn, den Ursprung von Ritus und Mythos vermuten.¹⁹
3. *Mythos/Märchen*: In diesem Punkt entscheidet sich das Hauptproblem dieser Arbeit. Es besteht, wie eingangs erwähnt, in dem Umstand, dass einem Adoleszenzroman mythologische Struktur

13 Ich vermeide das generische Maskulinum dort, wo beide Geschlechter gemeint sind. Wenn in Bezug auf Märchen oder Mythen trotzdem von ‚Helden‘ oder ‚Protagonisten‘ die Rede ist, ist das dem vorliegenden Material und der Komplexitätsvermeidung geschuldet und nicht der Annahme, es kämen in ihnen keine Heldinnen vor. Laut Mircea Eliade und Bettelheim beziehen sich die Rollen der Heldinnen und Helden im Märchen auf beide Geschlechter. Vgl. Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt a. M.: Insel 1984, S. 227; sowie Bruno Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. München: Dtv32 2013, S. 263.

14 Dieter Bürgin: *Autoinitiationsversuche. Mangelgeburten aus Not*. In: Klosinski (1991), S.165-175.

15 Bürgin zitiert im Zusammenhang mit den fehlenden stabilen Gesellschaftsritualen der Moderne in zustimmender Weise van Gennep, der von stehlenden und plündernden jungen Leuten spricht, die „sich auf Kosten der Gesellschaft ernähren und schmücken.“ Vgl. Bürgin (1991), S. 169. Die Begriffe ‚sekundärer Ritus‘ bzw. ‚sekundärer Mythos‘ verwende ich in Anlehnung an Justin Stagl, der allerdings nur vom ‚sekundären Ritual‘ spricht. Vgl. Justin Stagl: *Übergangsriten und Statuspassagen. Überlegungen zu Arnold van Genneps Les Rites de Passage*. In: Karl Acham (Hg.): *Gesellschaftliche Prozesse. Beiträge zur historischen Soziologie und Gesellschaftsanalyse*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1983, S. 90.

16 Mythen sind für Durkheim Bestandteil von Religion, und Religion hätte, laut ihm, überall die soziale Gruppe als Unterbau. Vgl. Emil Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt a. M. 1994, S. 61-71.

17 Clyde Kluckhohn: *Myths and Rituals: A General Theory*. In: John B. Vickery (Hg.): *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press 1972, S. 35-36.

18 Hans-Georg Soeffner: *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 103.

19 Vgl. Kluckhohn (1972), S. 37 und Bürgin (1991), S. 168; siehe auch Stagl (1983), S. 90.

attestiert werden kann, obwohl dieser Nachweis anhand einer Struktursystematik erbracht wird, die originär für Märchen und nicht für Mythen erarbeitet wurde. Bisher wurde weitgehend von einer Verwandtschaft dieser beiden Gattungen ausgegangen, es gibt aber nur wenige ernsthafte Untersuchungen dazu, wie dieses Verhältnis genauer zu bestimmen ist. Hinzu kommt, dass sie sich meistens immer noch mit dem Standpunkt der Romantik zufrieden geben, der das Märchen „als einen degenerierten Mythos [auffasst]“.²⁰ Propp sah jedenfalls seine Arbeit bezüglich der Frage nach der Verwandtschaft von Mythos und Märchen als Voraussetzung weiterer Untersuchungen in dieser Richtung: „Solange wir nicht in der Lage sind, zwei Märchen miteinander zu vergleichen, wie sollen wir dann seine Beziehungen zur Religion und zum Mythos erforschen?“²¹ Es bedarf der Vorstellung einiger vorliegender Klärungen zur Relation von Märchen und Mythos, um hier ein brauchbares Bild dieses Verhältnisses zu geben. Dabei orientiere ich mich an Autor/-innen mit Fokus auf die Funktionsbestimmungen von Mythos und Märchen (Blumenberg, Bettelheim, de Vries, Lüthi). Eine einigermaßen tragfähige These zum Verhältnis von Märchen und Mythos ist die Voraussetzung für den Versuch eines Nachweises, dass im Adoleszenzroman das Zaubermärchen arbeitet und nicht der Heldenmythos.

4. *Mythos/Ritus/Literatur*: Die Art und Weise der Übertragung vom Mythos in Literatur ist immer noch eines der großen Rätsel der strukturalistischen Literaturtheorie. So bemerkt etwa Stanley Edgar Hyman:

The relationship of ritual and ritual myth to formular literature has hardly yet been touched. (...) The chief difficulty seems to lie in the need to recognize the relationship of literature to folk tradition, (...) Literature is analogous to myth, we have to insist, but it is not itself myth.²²

Hier sollte es genug sein, Hinweise auf solche Übertragungen festzustellen. Es wäre in dieser Frage natürlich möglich, auf den Ausweg zurückzugreifen, ein Roman sei im Grunde nichts anderes als ein vorgeschlagener ‚Proto-Mythos‘, der vielleicht zum Mythos wird, sobald er allgemeine Anerkennung und Tradierung erfährt, wie zum Beispiel Goethes *Werther*, dessen bloße Nennung heute noch einen Komplex an Vorstellungen hervorruft. Noch einfacher wäre, seinen *Faust* als Beweis zu nehmen, dass die ‚Arbeit am Mythos‘ nur dort möglich sei, wo schon im weitesten Sinn mythologische Vorstellungen, Erzählungen und Bilder sich um eine Figur kristallisierten. Dies wäre eine insofern reduzierte ‚Arbeit am Mythos‘ in der Literatur, als nämlich diese Arbeit dann nur an mehr oder weniger ausformulierten mythologischen Erzählungen an-

20 Dieser Standpunkt wird von Jan de Vries nachdrücklich kritisiert. Vgl. Jan de Vries: *Betrachtungen zum Märchen. Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1954, S. 45.

21 Propp (1972), S. 23; An anderer Stelle schreibt Propp, dass das Zaubermärchen in seinen Grundelementen einen Mythos darstellt. Vgl. ebd.: S. 91. Zu Lüthi's Kritik an dieser Auffassung Propps vgl. unten S. 82.

22 Stanley Edgar Hyman: *The ritual view of myth and the mythic*. In: Vickery (1972), S. 56-57.

setzen könnte. Diese Annahme geht wieder auf die Romantik zurück, die Mythos und Märchen als reine Kollektivschöpfungen betrachtete, die in ihrer jeweiligen Umsetzung bestenfalls künstlerisch überformt würden.²³ Beide dieser Ansätze sollten sich bei näherem Nachdenken über die ‚Arbeit am Mythos‘ relativieren. Die Literatur nämlich, in der mythologische Strukturen generiert werden, muss keine augenfällig mythologischen Züge tragen, im Gegenteil:

In studying the history of narrative, we find that in modern times forms have developed which elaborate and transform the basic constituents of primitive fiction almost beyond recognition, but we also find that modern fictional forms have never lost touch with the primitive entirely and have frequently returned to their sources to draw upon the almost magical power they possess.²⁴

5. *Aktualisierungen*: Es gibt noch keine verlässliche Methode, nach der in Adoleszenzromanen Aktualisierungen mythologischer Motive, ritueller Handlungen und Gegenstände erkennbar und unterscheidbar gemacht würden. Dies soll hier aber durch die längeren theoretischen Vorarbeiten zu Mythos und Ritus erleichtert werden. Anhand einiger ethnologischer und literaturtheoretischer Beobachtungen (van Gennep, Propp, Freese, Lüthi), gibt es immerhin einige Anhaltspunkte und Merkmale. Überdies lassen sich bei den genannten Autoren Differenzen zwischen Mythos und Märchen aufweisen.
6. Schlussendlich kommt noch dasjenige kulturelle Vorwissen des Autors Hochgatterer hinzu, das er wissentlich oder unwissentlich während des Schreibprozesses in seinen Roman legte. Francis Ferguson konstatiert hier drei Arten des gültigen Vorkommens mythologischer Motive und Figuren in Literatur: Von Autorin oder Autor bewusst gesetztes, von ihnen unbewusst gesetztes und solches, das von den Rezipient/-innen aus über den Text gelegt wird – wiederum durch deren kulturelles Vorwissen.²⁵ Nachdem ich Fergusons Position teile, und es mir hier nicht darauf ankommt, wie die Motive in die Literatur kommen, sondern ob und in welcher Gestalt, werde ich diese Frage außer Acht lassen. Der Hinweis sei allerdings angebracht, dass der Vektor desjenigen Schreibprozesses, in dem die Transition von Mythos in Literatur stattfindet, in den Rezipient/-innen umgekehrt gedacht wird.²⁶

Es sei nochmals angemerkt, dass hier nur die neuralgischen Punkte dieser Arbeit vorgestellt wurden.

23 Siehe dazu André Jolles' Bemerkungen zum Briefwechsel zwischen Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Arnim, obwohl Romantiker, lässt den Unterschied zwischen ‚Naturpoesie‘ und ‚Kunstpoesie‘ nicht gelten. André Jolles: Einfache Formen. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 221 – 226.

24 Scholes (1974), S. 60-61.

25 Francis Fergusson: „Myth“ and the Literary Scruple. In: Vickery (1972), S. 139.

26 Und zwar überleben Mythos und Ritus nur als Funktionsaspekte einer kohärenten Kultur, solange sie die Bedürfnisse von konkreten Individuen treffen, sind aber auch genauso ‚supra-individual‘. Vgl. Kluckhohn (1972), S. 44. Arbeitet der Mythos im Roman, dann vermutlich ebenfalls entlang dieser von Kluckhohn betonten Wechselbeziehung.

3. Wildwasser

Der Handlungsaufbau von Hochgatterers Roman *Wildwasser* lässt sich in wenigen Sätzen zusammenfassen: Der etwa sechzehnjährige Jakob Schmalfuß entschließt sich spontan, mit dem Fahrrad von Wien ins Gesäuse zu fahren, um die Stelle aufzusuchen, an der sein Vater fast zwei Jahre zuvor beim Wildwasserpaddeln verschollen ist. Es bleibt ungewiss, ob sein Vater nur verschwunden, tödlich verunglückt oder absichtlich in den Tod gegangen ist. Wie erst durch einen der letzten Sätze des Romans deutlich wird (S. 126),²⁷ leidet Jakob aber an dem uneingestandenem Wissen, dass sein Vater einen Unfalltod bewusst riskierte oder sogar herbeiführte (S. 53, 54, 64, 120, 125–126). Jakobs Suchfahrt ist durchsetzt von drogeninduzierten Visionen und Erinnerungen an gemeinsame Kajakfahrten mit seinem Vater. Sie gerät zu einem gefährlichen Grenzgang, den er nur durch die Hilfe eines Kaplans besteht, der selbst unter dem Selbstmord seiner Schwester leidet. Ihm gegenüber kann sich Jakob öffnen und von seinem Verlust erzählen. Am Ende kann er seinem Vater als Menschen verzeihen, der nicht aus Verzweiflung Selbstmord beging, sondern aus Leidenschaft zum Leben den Freitod in Kauf nahm.

Durch die Entwicklung des Erzählstrangs als Bericht des Ich-Erzählers Jakob ist die Rezeption auf dessen Perspektive angewiesen. Eingestreute Hinweise signalisieren aber starke Abweichungen zwischen der Roman-Situation und deren Darstellung durch Jakob. Dadurch entsteht eine Doppelbödigkeit der Rezeption, auf die schon das vorangestellte Motto, ein Zitat aus Anthony Burgess' Familiensaga *Earthly Powers* (1980), verweist:²⁸ „Ich faltete penibel meine Serviette zusammen, stand auf und sagte: Vale, Sancte Pater!“²⁹ Der Abschied von einem zwar nicht heiligen aber von Jakob ins Heldenhafte überhöhten Vater bildet nicht nur das Thema von *Wildwasser*, die Wahl des Zitats gibt darüber hinaus einen Hinweis auf die Verlässlichkeit von Jakobs Erzählungen, besonders was sein Repertoire an unwahrscheinlichen Rettungstaten seines Vaters betrifft (S. 28–45, 123–124): *Earthly Powers* ist berüchtigt für Burgess' beabsichtigte Unzuverlässigkeit seines Ich-Erzählers, über den er bemerkt: „as, being a novelist, he confuses true enactments with ones of his own invention“.³⁰ Der große Raum, den Hochgatterer der Ausführung einer dieser Vater-Erzählungen, der ‚Kaukasus-Geschichte‘ Jakobs zukommen lässt (S. 28–45), spricht außerdem dafür, ihr einen gesonderten Stellenwert einzuräumen, der bei der abschließenden Strukturanalyse beachtet wird. In Übereinstimmung mit dem Standpunkt, dass Mythen vorrangig die Funktion der Angstminderung in existentiellen Krisen erfüllen,³¹ deutet einiges darauf hin, dass Jakob

27 Die Seitenzahlen von *Wildwasser* setze ich in den Fließtext. Ebenso verfare ich bei den Fußnoten.

28 Zu den aus der kirchlichen Liturgie entnommenen Kapitelmottos vgl. unten S. 43.

29 Burgess' Ich-Erzähler verabschiedet sich von seinem Mentor Carlo, der für das Papstamt kandidiert und ihm bei einem Abendessen die Freundschaft kündigt. Vgl. Anthony Burgess: *Earthly Powers*. London, Melbourne, Auckland: Hutchinson 1980, S. 547.

30 Anthony Burgess: *You've Had your Time*. London, Melbourne, Auckland: Heinemann 1990. S. 355.

31 Vgl. unten S. 61–63.

von seinem Vater in Form des hier später erläuterten ‚Eigen-Mythos‘ erzählt. Auch wenn in einer strukturanalytischen Arbeit darauf nicht weiter eingegangen werden kann: Jakobs ‚Eigen-Mythen‘ wären demgemäß als Platzhalter der vorerst unzugänglichen „Schmerzzone Väterverlust“ und als Bühne impliziter Zu- und Abweisung von Schuld zu bestimmen. Sie dienten damit vorrangig nicht der Darstellung des Vaters als Helden, sondern als selbst-stabilisierende Maßnahme. So gesehen, ermöglichen sie erst Jakobs Suche, durch deren Erfolg sie überflüssig werden.

Gemäß dem Vorhaben, *Wildwasser* einer Analyse nach der Propp’schen Funktionsabfolge zu unterziehen, orientiert sich die folgende Zusammenfassung daran, die Handlungsebene der einzelnen Kapitel herauszuzeichnen. Unter Funktion versteht Propp „die Aktion einer handelnden Person vom Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für den Fortgang der Handlung verstanden.“³²

In Hinblick auf diese Analyse werden versuchsweise schon hier Bestimmungen einzelner Erzählsequenzen vorgenommen. Auch rituelle Motive werden festgehalten, aber noch nicht als solche bezeichnet – sie finden erst im Analyseteil nähere Behandlung. Der Nachweis ritueller Motive in *Wildwasser* durch Heidi Lexe wird auch im Kapitel 6.2 dargelegt. Attribute, Metaphern und andere narrative Elemente *Wildwassers* werden nur dort herangezogen, wo sie mir aufschlussreich erscheinen.

Kapitel 1

Jakob datiert den Tag, an dem er zu seiner Fahrt ins Gesäuse aufbricht, mit dem Sieg Johnny Herberts beim Grand Prix von Silverstone – also dem 16. Juli 1995. Diese Datierung stellt einen Zusammenhang her zwischen der auf den ersten Seiten geschilderten Fernsehübertragung des Rennens und dem Entschluss zur Vatersuche: Nicht der von Jakob favorisierte Damon Hill gewinnt, was Jakob mit einem resignierten „Auf niemanden war Verlaß“ (S. 8) kommentiert; auch nicht der von ihm aufrichtig verachtete Michael Schumacher, sondern einer der unwürdigsten Piloten, Jonny Herbert, macht das Rennen. „Wieder mal hatte sich ein Statist durchgesetzt, einer jener Niemande“, befindet Jakob (S. 9). Er reagiert auf die Niederlage des bevorzugten Piloten, indem er zuerst das größte Blatt eines Streifenphilodendrons knickt – die Hauspflanzen werden von seiner Mutter als Reliquien des verschwundenen Vaters gepflegt –, anschließend grüßt er das Kajak-Paddel seines Vaters, der einzige Gegenstand, der an dessen Unglücksstelle gefunden wurde (S. 119), mit einem Victory-Zeichen (S. 9–10). Jakob vergisst dabei nicht, Marke und Farbe des Paddels zu erwähnen (schwarz-silber gesprenkelt). Produktmarken und Farben werden von ihm mit einer gewissen Zwanghaftigkeit und bei jeder sich bietenden Gelegenheit angegeben, als würden sie sein persönliches Koordinatensystem bilden.

32 Vladimir Propp: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung von Märchen. In: Ders. (1975), S. 228.

Den eigentlichen Auslöser für Jakobs Aufbruch bildet aber nicht das enttäuschende Abschneiden Damon Hills, sondern die „besondere Situation“ (S. 9), in der er seine Mutter und seine 13jährige Schwester auf der Loggia antrifft. Beide feiern mit Campari – „irgendein rotes Zeug“ (S. 10) – die erste Monatsblutung seiner Schwester und bedeuten ihm, dass er unerwünscht sei: Jakob unterdrückt gerade noch einen Wutausbruch: „Es war, als drückte jemand kurz und sanft seine Fingerkuppe auf meinen inneren roten Schalter“ (S. 12). Zurück bleiben Neidgefühle:

Daß sie mich weghaben wollten, wäre ja, genaugenommen, noch nicht so außergewöhnlich gewesen. Aber der Weihrauch war unüblich. Ein paar rote Tropfen und schon wurde heftig diskutiert über Tampons und Binden und extradünn und Saugkraft und Haftstreifen und Schwimmengehen und sonstwas (S. 12).

Unter genauer Aufzählung von Farbe und Marke packt Jakob ein Kleiderbündel, einen Taschengürtel, eine Sonnenbrille und ein Fixiermesser in einen „signalgrünen Rucksack“ (S. 14). Die tiefe Traurigkeit, die ihn dabei befällt, vertreibt er mit dem auf einem Charleston basierenden Dancefloor-Housetrack „Dooop“ – dem niederländischen Wort für Taufe. Er zieht sich aus und legt sich sorgfältig ausgesuchte Radfahrkleidung an. Aus der Kommodenlade seiner Mutter versieht er sich mit dem nötigen Geld, knickt das zweitgrößte Blatt des Streifenphilodendrons und nimmt sich das Paddel seines Vaters. In der Garage memoriert er kurz seine Autofahrkenntnisse, fixiert dann aber das Paddel mit „gelb-grün gestreiftem“ (S. 19) Elektrikerdraht an seinem Mountainbike (Scott Yucatan), das ihn nun an ein „eigenartiges Flugzeug“ erinnert (ebd.), öffnet das Garagentor und fährt in die „weiße Hochofenhitze“ (ebd.) des Sommertages hinein.

Kapitel 2

Die erste Station von Jakobs Fahrt bildet der Bahnhof Hütteldorf, an dem er sich bei seinem bevorzugten Dealer, Istvan Berecz, mit Amphetaminen ausstatten will. Bei der Ankunft vermisst er zwei Bekannte, Bert und Philipp. Es gibt Auskunft über Jakobs Selbstbild, mit welcher Sympathie er die beiden als hochbegabt, aber verkracht beschreibt: Bert sei ein schon älterer, obdachloser Alkoholiker, der die Matura mit Auszeichnung bestand, aber die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie infolge einer Weinverkostung verpasste und seither nie wieder gemalt habe. Der 13jährige Philipp, dem Jakob eine Zukunft als Nobelpreisträger zutraut, sei der Sohn einer allein stehenden erfolgreichen Mutter, habe ein Feuermal im Gesicht und sei fasziniert von Sozialkritik, öffentlichen Verkehrsmitteln und körperlichen Verunstaltungen. Schulpsychologen und Schulpsychiater würden ihm abwechselnd „Wandertrieb“, „Schulphobie“ und „Persönlichkeitsentwicklungsstörung“ attestieren (S. 24). Letzteres stellt für Jakob einen nichtssagenden Befund dar, denn schließlich gäbe es niemanden ohne „Persönlichkeits-entwicklungsstörung“ – womit er sich eine solche indirekt auch selbst attestiert. Berecz erkundigt sich bei ihm nach dem Preis des Paddels.

Jakob überwindet seine Angst vor Berecz und antwortet, dieses sei unverkäuflich, weil es das Wichtigste sei, was er von seinem Vater habe. Um die grundsätzliche Käuflichkeit von allem, also auch des Paddels zu beweisen, steigert Berecz sein Angebot auf absurde fünftausend Schilling und, als ob er Jakobs Farb-Obsession teilte oder zumindest von ihr wissen würde, bittet er: „Sei nicht so hart, Jake, es paßt farblich so gut zu meinem heutigen Aufzug“ (S. 28). Wieder sieht Jakob vor seinem geistigen Auge den roten Knopf. „Ich starrte Berecz auf die Nasenwurzel, so fest, daß es ihm weh tun musste. Ich entschied mich für die Kaukasus-Geschichte“ (ebd.).

Anstelle eines blindwütigen Gewaltakts tritt also eine Geschichte, die von Jakob wie eine Kampfhandlung angekündigt wird. Indem er sich für sie entscheidet, wird deutlich, dass sie ihm am geeignetsten scheint, das Paddel zu verteidigen – dass er sie also nach der Funktion aussucht, die sie erfüllen soll. Mit hoher Erzählkunst nutzt Jakob eigene Erfahrungen, insbesondere die als Wildwasserpaddler, dazu, zahlreiche Details und Fachbegriffe einzuflechten, um die Glaubwürdigkeit seiner Geschichte zu erhöhen. Die tatsächliche Herkunft des Paddels bleibt somit ungeklärt, und dessen Verteidigung geschieht nach Art der Scheherazade:

Sein Vater hätte das Paddel vor acht Jahren mitgebracht, nach seiner nur knapp überstandenen Teilnahme an einer Jubiläumsregatta des sowjetischen Kanuverbands in Georgien. Wie sich später herausstellte, wäre diese selbstverständlich geschoben gewesen. Nach einer anfänglich harmlosen Strecke wären dort die Uferwände „aufeinander zu[gestürzt]“ (S. 30) zu einer Reihe lebensgefährlicher Katarakte. Sein Vater hätte da einen mordsmäßigen Hass auf „diesen ganzen Scheißkommunismus“ bekommen (S. 31). Schließlich hätte die Fahrt in eine gewaltige Schlucht geführt, in „eine ungeheure Kathedrale aus rotem Fels mit senkrechten schwarzen Streifen und einer Reihe leuchtendgelber Tupfen am Oberrand des Gesichtsfelds, wie brennende Altarkerzen.“ (S. 31) In einer nächsten Steigerung verschließt Jakob die Schlucht zur Höhle, womit sie alpinistisch gesprochen zum ‚Dom‘ wird. Den Blick auf den Ausgang gönnt er seinem Vater nur als „senkrechte[n], daumennagelbreiten Schlitz, der irgendwo in die Unendlichkeit nach oben reicht und vermutlich in freier Luft endet.“ (S. 32) Selbst diesen schmalen Ausgang versperrt Jakob mit einem weiteren Hindernis, mittels dessen er seinen Vater zwingt, ein Leben zu retten:

Und zwar verkeilt er den Ausgang durch das „signalgrüne“ Boot eines amerikanischen Regatta-Teilnehmers „kieloben und eine Handbreit über der Wasserlinie“ mit seinem Kanuten, kopfüber unter Wasser hängend (S. 32). Durch eine Verkettung einiger Missgeschicke muss Jakobs Vater den schon bewusstlosen Kanuten aus seinem Boot ziehen, um selbst zu überleben. Gemeinsam werden sie von der Wasserkaskade nicht in die Unendlichkeit, sondern auf eine Schotterbank geworfen – mit ihnen auch das schwarz-silber gesprenkelte Paddel des geretteten Amerikaners. Nach weiteren drastischen und dramatischen Rettungsszenen lässt Jakob seinen Vater von dem Vater des geretteten Amerikaners segnen, der den Retter seines einzigen Sohns mit dem bewussten Pad-

del beschenkt. Jakob gönnt seinem Vater sogar eine Einladung nach Amerika mit ausgedehnten Kanufahrten und einer Besichtigung der Fabrik des amerikanischen Vaters, aus der das Paddel als Prototyp hervorgegangen sein soll.

Das Kapitel endet damit, dass Istvan Berecz deutliche Anzeichen von Überforderung zeigt und seinen Wunsch, das Paddel zu erwerben, aufgibt. Jakob verlässt den Bahnhof.

Drei Aspekte der „Kaukasus-Geschichte“ möchte ich hervorheben:

- Jakob setzt sie ein, um einen Angriff auf sein Vorhaben abzuwehren: Das Paddel konkretisiert seine Vatersuche, und dessen erfolgreiche Verteidigung bildet das Äquivalent zur ersten Prüfung durch eine übernatürliche und ambivalente Helferfigur in den Heldenfahrten des Märchens und des Mythos.
- In seiner Erzählung gibt Jakob weder seinem Vater noch sonst einer der durchgängig männlichen Figuren einen Namen. Namenlosigkeit, bzw. bloß sprechende Bezeichnungen, sind besonders für das Märchen typisch.
- In der „Kaukasus-Geschichte“ bringt Jakob seinen Vater in eine Situation, in der er bei einer Wildwasserfahrt gezwungen wird, ein Leben zu retten – also zum Gegenteil davon, bei einer solchen Fahrt sein Leben zu verlieren. Diese Umkehrung erklärt auch, warum es Jakob wichtig ist, dass es sich um einen Sohn handelt, den sein Vater retten muss: Ein Vater, der einem Sohn das Leben rettet, ist die Umkehrung eines Vaters, der seinen Sohn verlässt, indem er sich das Leben nimmt.

Kapitel 3

Jakob hat sein Paddel verteidigt, aber auf den Drogenkauf verzichtet. Er fährt also zu Heinz König, einem Schulkollegen, der Jakob im Verlauf des verstrichenen Schuljahres zum vorübergehenden Kunden seiner „Spezialmischung“ (S. 57) aus Traubenzucker, Amphetaminen, Morphinen und angstlösenden Psychopharmaka (S. 60) machte. Die wichtigsten Rohstoffe für seine Produktion bezieht Heinz König offenbar aus dem zweifelhaften, aber höchst profitablen Pharmalabor seiner Eltern. Er wird als überdurchschnittlich intelligent, etwas verwahrlost, selbstgefällig und zynisch beschrieben. In Analogie zum Wortgefecht, wie es in Mythen und Märchen häufig vor einem Zweikampf oder Kräfternsten stattfindet, erfolgt die Begrüßung der beiden in Form derber Beleidigungen, Anspielungen auf Jakobs Jungfräulichkeit und mit Herrenwitzen durchsetzten Rätselaufgaben aus den Bereichen Chemie und Wahrscheinlichkeitsrechnung.³³ Auch der unter Entzugserscheinungen leidende Heinz König zeigt sofort Interesse an dem Paddel: Versehen mit Sta-

³³ Vgl. Propp (1972), S. 54.

cheldraht und einem Oberschenkelknochen würde es einen „Marterpfahl der Avantgarde“ (S. 50) abgeben. Wichtiger als das Paddel ist ihm jedoch die Demonstration seiner Sexualmanie, von der er aber, frustriert durch Jakobs mangelnde Begeisterung, ebenfalls bald ablässt. Er merkt, dass Jakobs Besuch einen bestimmten Zweck haben muss. Unwirsch gefragt, was er denn hier eigentlich suche, antwortet Jakob: „Meinen Vater“ (S. 53). Den hätte er hier nicht versteckt, antwortet Heinz König und soweit er wisse, sei Jakobs Vater beim Paddeln ertrunken, Jakob hätte ihm doch erzählt, es sei „irgendwie logisch für ihn [gewesen]“, zu ertrinken (ebd.).

Jakob lässt das Thema fallen und erklärt, dass er wegen Königs Spezialmischung hier sei. Er brauche diese für den Notfall und als Rückhalt (S. 59). Heinz König bezeichnet Jakobs Leben als Notfall und bereitet ihm eine Dosis zu. Als er dafür Geld verlangt, unterdrückt Jakob einen weiteren Wutanfall und bezahlt beinahe die Hälfte der Summe, die er mit sich führt.

Unter erheblichen Mühen erreicht Jakob das Ziel seiner ersten Teilstrecke. In einem abgelegenen Waldstück liegt ein von ihm und Freunden genutztes Autowrack, in dem er die Nacht verbringen will. Die unter dem Beifahrersitz aufbewahrten Pornomagazine wurden entwendet. Nach einem missglückten Versuch zur Selbstbefriedigung vermisst Jakob seinen Kater. Er weint sich in den Schlaf (S. 68).

Kapitel 4

Am nächsten Morgen stellt Jakob fest, dass sein Fahrradsattel gestohlen wurde. Er bedroht den längst verschwundenen Satteldieb mit seinem Fixiermesser, erkennt aber bald die Sinnlosigkeit dieser Geste. Nach wenigen schmerzhaften Kilometern im Wiegetritt sieht er sich gezwungen, sich den beschädigten Sattel eines abgestellten Rennrads anzueignen. Dieser erweist sich als wahres Folterinstrument und so stellt sich, früher als erwartet, der befürchtete Notfall ein, dem er mit einer Dosis der Spezialmischung begegnet. Die Wirkung zeigt sich in Schmerzfreiheit, erotischen Tagträumen und übersteigerten Männlichkeitsgefühlen:

Meine Bauchmuskeln waren flache Wülste, und meine Oberschenkel sahen aus wie jene von Miguel Indurain. – Du bist ein männlicher Pubertierender, sagte manchmal meine Mutter. Sie war eine ahnungslose Kindergärtnerin (S. 80).

Eine weitere Dosis, die er erfolgreich einsetzt, um beginnende Hüftschmerzen zu bekämpfen, führt schließlich zum Kontrollverlust: Er gerät auf die Gegenfahrbahn, erklärt einem brüllenden LKW-Fahrer, sein Vater fertige nackte Frauen aus Zahnkeramik und stellt fest, die Sonne sei grün (S. 81). Daraufhin wähnt er sich in einer Kajakfahrt auf der Enns, verfolgt von Istvan Berecz und Heinz König, die Pistolenschüsse auf ihn abgeben. Die visionierte Rettung durch seinen Vater weist auf das Ende des Romans voraus:

Die Querschläger sangen in der Luft. Nach einer scharfen Linksbiegung rasten wir auf eine überdimensionale Reuse zu. Mein Vater zog mich heraus. Die anderen wurden gegen die Gitterstäbe gepresst und ertranken elendig. Ich stand mit meinem Vater auf einer winzigen Aussichtskanzel und sah zu. Beide waren wir tiefend naß. Wir lachten, bis wir nicht mehr konnten (S. 81–82).

Beflügelt von Hemmungslosigkeit und mit einer deutlich sichtbaren Erektion in der Fahrradhose erwirbt er ein Pornomagazin, bedrängt bei dessen Kauf die Trafikantin und verschafft sich auf dem nächsten Hügel Abhilfe aus seiner sexuellen Not. Orientierungslos fährt er weiter und lässt sich bei Wegentscheidungen von imaginierten Personen beraten, die ihn gerade umschweben (S. 83). Als er am Ufer eines Sees noch eine Dosis seines Notfallmittels zu sich nimmt, fällt er in bewusstlosen Schlaf.

Jakob erwacht in einem kritischen Zustand. Sonnenstich, Sonnenbrand und die vom ungeeigneten Sattel verursachten Schmerzen lösen Brechreiz aus. Unweit von sich nimmt er einen riesenhaften Mann wahr, der über einem Stück Papier weint, es in eine Schatulle legt und in der Uferböschung vergräbt. Als Jakob sich aufrichtet, um besser sehen zu können, verliert er vor Schmerz kurz das Bewusstsein und fällt dem Mann vor die Füße. Soutane und Stehkragen lassen ihn vermuten, dass er vor einem Priester liegt. Dieser erkennt Jakobs Zustand, erkundigt sich aber erst nach seinem Namen, bevor er ihn sich auf seine Schulter lädt, um ihn zu seinem Auto zu tragen. Er hält dabei Jakobs Kniekehlen umfasst, sodass sein Oberkörper wie ein Schal an seinem Rücken herabhängt. Auf Jakobs Bitte hin, nimmt er dessen Rad und Rucksack in die andere Hand. Jakob gesteht, den Sattel gestohlen zu haben, wird von seinem Retter getadelt und beschließt, dass es sich um einen ekelhaften Menschen handeln muss. Nicht nur ekelhaft, sondern auch „wirklich absolut ahnungslos“ (S. 87), denn als sich der vermeintliche Priester nach dem Zweck des Paddels erkundigt, bezeichnet er es als Ruder. Jakob korrigiert ihn und erklärt, sein Vater hätte es ihm geschenkt, „oder so ähnlich“ (S. 87). Am Auto angekommen stellt sich der Riese auf Nachfrage Jakobs als Kaplan Reinhold Tauscher vor. Auf weitere Fragen nach seinem Vater gibt Jakob keine Antwort.

Im Pfarrhaus wird er von einer Frau bewirtet, die sich als Mutter des Kaplans vorstellt. Sein gestörtes Verhältnis zur eigenen Mutter macht sich auf dieses Stichwort bemerkbar: „Ein winziges rotes Licht leuchtete auf, kurz nur.“ (S. 90) Am gemeinsamen Essen nimmt auch die etwa neunjährige Adoptivtochter Judith teil, ein psychisch beeinträchtigtes Mädchen, dessen Unterarme mit Mullverbänden umwickelt sind.³⁴ Jakob vermutet Fürchterliches, der Kaplan erinnert ihn an den Mädchenmörder Schrott (Gert Fröbe) in dem Film „Es geschah am hellichten Tag“. Seine Mutter teilt das Essen mit „Spinnenfingern“ aus und fragt – Jakobs Empfinden nach etwas zu „eindring-

³⁴ Hochgatterer verleiht diesem Mädchen alle Anzeichen einer schweren Dissoziation, also einer defekten Selbstwahrnehmung, die, besonders im Zusammenhang mit Selbstverletzung, Folge einer frühen Bindungs-Traumatisierung sein kann.

lich“ (S. 91) – nach der Herkunft des Paddels. Er überlegt, ob er die ‚Kaukasus-Geschichte‘ erzählen sollte „[...]oder die Griechenland-Geschichte über das Jagdrennen von Sifnos nach Serifos“ (ebd.), doch ein beginnender Fieberschub macht es nötig, dass er vom Kaplan zu Bett gebracht wird.

Kapitel 5

Jakob fällt in ein mehrtägiges und gefährlich hohes Fieber. Er vermeint, den Mond zu umkreisen und befürchtet, er müsse „die Umlaufbahn verlassen [...] und ins All verschwinden“ (S. 92). Er wird von Tauscher und dessen Mutter mit Sorgfalt und Hingabe gepflegt. Mit Salben und Verbänden behandeln sie Jakobs Sonnenbrand zweiten Grades und sein wundgescheuertes Gesäß. In den wenigen Momenten des Bewusstseins kreisen seine Gedanken um die Peinlichkeit, die ihm die Benutzung der Harnflasche bereitet und die Kontraktionskürzung IHS in der Stuckrosette der Zimmerdecke. Abwechselnd formuliert er: „IHS – Ich hasse Scheißpriester“ (S. 95), „IHS – In Heiterkeit sterben“ (ebd.) und Ähnliches, bis er sich überraschend selbst einsetzt: „IHS – Ich heiße Schmalfuß“ (S. 98). Bei Einfall des ersten Abends in Pflege hört er gedämpftes Schreien.

Am nächsten Tag wird er von Judith besucht. Jakob will von ihr mehr über Tauscher und dessen Mutter erfahren, denen er immer noch misstraut. Das gelingt ihm nur ansatzweise, denn Judith hat kein Identitätsbewusstsein (S. 97), keinen Begriff von Ursache und Wirkung (S. 107) und ist nur in der Lage, häufig an sie gerichtete Zurechtweisungen und lateinische Fragmente des Messdienstes, bei dem sie ministriert, zu wiederholen. Daher greift sie, als Jakob sich nach dem momentanen Aufenthaltsort des Kaplans erkundigt, zu der Mahnung: „Judith, geh nicht zu nah ans Wasser, da kannst du ertrinken!“ Wie schon bei Philipp und Bert, sind es gerade die Leiden Judiths, die es Jakob ermöglichen, Vertrauen zu fassen. Bei Judith handelt es sich dabei um die erste weibliche Figur, die von Jakob mit Sympathie gezeichnet wird, zweimal sieht er an ihr sogar die Züge einer christlichen Märtyrerin:

Sie sah ungeheuer fromm aus. [...] Die Verbände an ihrem Unterarm wirkten wie eine Art Schmuck oder wie die Reste von einem Meßgewand (S. 101-102).

Sie hatte immer noch die Hände gefaltet und sah irgendwie selig aus, so jedenfalls, daß ich beinahe eine Gänsehaut bekam (S. 110).

Am dritten Tag wird befunden, Jakob sei stark genug, an der von Kaplan Tauscher täglich abgehaltenen Messe teilzunehmen. Er zieht das knielange Baumwollnachthemd aus dem Pfarrhaus aus und seine mittlerweile gewaschene und gebügelte Kleidung an (S. 104). Wie ihm die Kaplanmutter mitteilt, handelt es sich um eine Messe „für all jene, die außerhalb der Gnade stehen.“ (S. 105) Nach dem vorvaticanischen Dogma inkludiert sie also auch Jakobs Vater und die Schwester

des Kaplans. Die Kaplanmutter erläutert, dass diejenigen, die außerhalb der Gnade stünden, kein Requiem kriegten. Nur scheinbar rätselhaft kommentiert Jakob: „Genau wie die Untoten, dachte ich.“ (S. 106) – Nachdem der Körper seines Vaters nie gefunden wurde und der Abschied von ihm durch die Ungeklärtheit seines Todes für Jakob verstellt war, liegt die Assoziation mit Untoten nahe.

Am selben Tag spielt Jakob mit Judith, legt sich aber bald erschöpft in eine Liege, die für ihn in den Hof gestellt wurde und lässt sich von ihren wiederholten Selbstermahnungen einschläfern. Als der Kaplan wegfährt, stürzt das Mädchen dessen Auto nach und warnt sich davor, zu nah ans Wasser zu gehen. Jakob schließt daraus, dass der Kaplan die Stelle aufsucht, an der er ihn getroffen hat. Er beschreibt der zurückgelassenen Judith den Ablauf des Trauerrituals, das er an Tauscher beobachtete, bevor er vor dessen Füße fiel.

In dieser Nacht hört Jakob wieder gedämpfte Schreie und geht ihnen nach. Durch eine spaltweit geöffnete Tür sieht er Judith, die sich, wenn sie nicht gerade schreit, die Unterarme aufbeißt. Sie wird von Tauscher und dessen Mutter gezwungen, ein Beruhigungsmittel einzunehmen und mit Gurten am Bett fixiert. Beide bemerken Jakob, reagieren wenig irritiert und schicken ihn wieder in sein Zimmer. Jakob erscheint die Pflege der beiden von sinistren Absichten getragen. Kurz bevor er einschläft, plant er seine Flucht.

Kapitel 6

Jakob täuscht einen Rückfall vor, um unbemerkt aus dem vermeintlichen Schreckenshaus flüchten zu können. Sein erster Weg führt ihn zum See, wo er das Geheimnis des Kaplans lüften will. Bevor er Reinhold Tauschers Kästchen ausgräbt, bemerkt er, dass er das Paddel im Pfarrhaus zurückgelassen hat. Er verliert sofort die Fassung. Den Kaplan und seine Mutter hält er zu allem fähig, selbst dazu, ihm sein Paddel zu rauben. Er beschließt, sein Paddel notfalls mit Hilfe seines Fixiermessers zurückzuerobern. In Tauschers Kästchen findet er einen über 20 Jahre alten Abschiedsbrief, der von Tauschers Zwillingsschwester Gertraud geschrieben wurde. Sie erklärt darin, deswegen in den Tod zu gehen, weil sie sich von den Eltern ungeliebt und Reinhold gegenüber unterlegen fühle. Dieser selbst habe ihr gesagt, dass von Zwillingen „immer einer der Stärkere sein [müsse]“ (S. 117). Schon mehrmals habe sie ihrem Bruder ihr Vorhaben angekündigt. Dieser habe ihr einen Selbstmord aber nicht zugetraut. Bei der Verteilung ihrer persönlichen Gegenstände solle er ausgenommen werden.

Jakob stellt sich das tote Mädchen am Seegrund vor (S. 118). Der See selbst ist, wie er jetzt wahrnimmt, nicht größer als ein Teich (ebd.). Er sieht die Gemeinsamkeit von ihm und dem Kaplan: Wie Jakobs Vater nahm auch Tauschers Schwester den Tod im Wasser in Kauf. Auf dem

Rückweg versetzt er eine Sportgetränk-Flasche mit Heinz Königs Pulver und nimmt einen Schluck.

Zurück im Pfarrhaus findet er Tauscher am Küchentisch vor. Er versucht Judith beizubringen mit einem Kreisel zu spielen, doch diese bevorzugt einen weißen Plüschdelfin, „das allererste Stofftier, das sie akzeptiert.“ (S. 120) Statt Jakob Vorwürfe wegen seines Verschwindens zu machen, stellt Tauscher nur fest, dass er sein Paddel vergessen habe und lädt ihn ein, sich zu setzen und mit ihm Kakao zu trinken. Im augenfälligen Gegensatz zur ‚Kaukasus-Geschichte‘ kann Jakob nun mit wenigen nüchternen Worten vom wahrscheinlichen Tod seines Vaters am Gesäuse-Eingang in der Enns erzählen: davon, dass er ihn bei gefährlichen Fahrten wie dieser nicht mitgenommen habe, dass man nur sein Paddel fand, und dass er von Jakobs Mutter immer wieder als Selbstmörder bezeichnet worden sei (120).

Kakao also statt Kaukasus. Kein Vergleich zu der wüsten Geschichte, die Jakob noch dem Bahnhofsdealer in Hütteldorf aufgetischt hat. Dabei handelt es sich doch um den gleichen Anlass: Die Frage nach dem Paddel. Was hier klingt wie ein sachlicher Bericht ist also nichts weniger als ein Markstein des inneren Prozesses Jakobs.

Tauscher fordert Jakob auf, mit ihm und Judith zur Unfallstelle zu fahren. Während sie das Paddel in das Auto verladen, gesteht ihm Jakob, den Inhalt der Schachtel am See zu kennen und will den genauen Hergang des Selbstmords seiner Schwester erfahren. Erst während der Fahrt und erst nachdem ihm Jakob von seinem Getränk angeboten hat, ohne dessen genauen Inhalt zu erläutern, geht Tauscher auf diese Frage ein: Sie habe sich im See mit seinem Messer die Pulsadern aufgeschnitten. Jakob erzählt nun alle Kajak-Geschichten über seinen Vater, in denen dieser immer mindestens ein Menschenleben rettete. Tauscher kommentiert: „Deine Mutter hatte Unrecht, [...] klingt alles mehr nach einem Helden als nach einem Selbstmörder.“ Jakob fragt sich, wo der Unterschied liegt. Dann erfährt er, dass Tauscher nicht nur seine Schwester verlor: „Mein eigener Vater ist übrigens wenige Monate nach der Geschichte mit Gertraud gestorben, sagte der Kaplan, er war herzkrank.“ (S. 124) Durch eine paradoxe Wirkung von Jakobs Mischung fällt Tauscher in tiefe Müdigkeit und parkt. Jakob erinnert sich an das Fahrtraining durch seinen Vater. Er hievt den einschlafenden Tauscher auf den Beifahrersitz und fährt selbst zur Aussichtsplattform am Gesäuseeingang. Im Regen geht er mit dem Paddel zur Brüstung, Judith tritt neben ihn, wirft den Plüschdelfin in den Abgrund und lacht dabei auf (S. 125). Jakob wiederholt, an Judith gerichtet, was sein Vater über Abgründe gesagt habe: „Manche springen da hinunter, [...] und sind tot, und manche springen nicht hinunter und sind auch tot.“ (S. 126) Er weint und beschließt, das Paddel zu behalten. Er lässt sich nassregnen, aus dem Auto klingt „Doop“ von einer Musikkassette, die ihm Tauscher gekauft hat. Judith steht neben ihm und schaukelt langsam ihren Körper.

4. Verortung von Wildwasser

Trotz des scheinbar einfachen Hauptstrangs von *Wildwasser*, stand die literaturwissenschaftliche Analyse bei diesem Roman offenbar vor einigen Herausforderungen: So wurden ihm Strukturen der Totenmesse,³⁵ Verfolgung der Symbolik von Tod und Wiedergeburt,³⁶ Übergangsrituale und die Magie des Wassers,³⁷ Indifferenzen der Erzählerfigur und die medizinische Kälte des Autoren-Blicks³⁸ attestiert. Im Hinblick auf die rituellen Muster des Romans besonders erklärungs-trächtig erscheint mir Lexes Blick auf die Muster der Übergangsrituale mit Arnold van Genneps *Les rites de passage*.³⁹ Womöglich macht aber eine kurze Darstellung der Geschichte des Adoleszenzromans nachvollziehbar, warum es bisher so schwer fiel, *Wildwasser* innerhalb dieser Gattung eindeutig zuzuordnen.

In einer Gegenüberstellung der österreichischen Variante des klassischen Adoleszenzromans am Beginn des 20. Jahrhunderts mit dessen (post-)modernen Formen konstatiert Ernst Seibert die Gemeinsamkeit der zeitdiagnostischen Qualitäten. Dazu komme die starke Präsenz der Adoleszenzthematik abseits des jugendliterarischen Systems in der Erwachsenenliteratur aufgrund der literarischen Verwurzelung in der Darstellung familiärer Thematik.⁴⁰ Dazwischen lag allerdings seit den 1950er Jahren eine Phase institutionell verankerter ‚Jugendliteratur‘ mit massiv pädagogischen Zielsetzungen. Diese pädagogische Institutionalisierung, so Seibert, dürfte der Grund gewesen sein, warum auf diesem Gebiet österreichische Autor/-innen erst Ende der 1990er reüssieren konnten, deren Romane es zwar nicht an Internationalität, dafür an Popularität mit J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* und Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* aufnehmen konnten. In erster Reihe stünden hier Arno Geiger mit *Irrlichterloh* und Paulus Hochgatterer mit *Caretta Caretta* und *Wildwasser*.⁴¹ Beide Romane sind nicht im jugendliterarischen Feld erschienen, aber innerhalb dessen diskutiert worden.⁴²

Der Begriff ‚Adoleszenzroman‘ selbst geht auf eine Eindeutschung des amerikanischen ‚novel of adolescence‘ zurück.⁴³ Er wurde in der deutschen Jugendbuchdiskussion zur Abgrenzung vom älteren Entwicklungsroman geprägt und entwickelte sich rasch zu einem eigenen Forschungs-

35 Elisabeth Breier: „Tief unter mir toste der Fluss dahin...“ Zur christlichen Motivik und Symbolik in Paulus Hochgatterers *Wildwasser*. In: 1000 und 1 Buch 1 (1999), S. 26.

36 Heidi Lexe: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. In: Michael Rohrwasser (Hg.): *Kindheit und Kindheitsliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur*. Wien: Praesens 2010, S. 220.

37 Heidi Lexe: Down to the River. Das Wasser und der Tod. In: 1000 und 1 Buch 1 (2009), S. 7. In *Wildwasser* wird das Wasser von Jakobs namenlosen Vater als „magnetisches Element“ bezeichnet (118).

38 Franz Schuh: *Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück*. Köln: DuMont 2000, S. 190.

39 Lexe (2010), S. 220; vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. Frankfurt, New York: Campus 2005.

40 Zit. nach Kalteis (2008), S. 136.

41 Ernst Seibert: *Themen Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas 2008, S. 35–36.

42 Kalteis (2008), S. 136.

43 Laut Freese hat sich in den USA die Anzahl erschienener Romane mit Jugendlichen als literarischer Gestalt pro Jahrzehnt zwischen 1921 bis 1960 beinahe vervierfacht. Insgesamt erschienen in diesem Zeitraum 575. Vgl. Freese (1998), S. 53.

zweig.⁴⁴ Diese Differenzierung sei, laut Seibert, nötig geworden, da der Adoleszenzroman im Unterschied zum Entwicklungsroman der Wilhelm-Meister-Nachfolge die Lebensgeschichte des Protagonisten abbräche, „während im Entwicklungsroman die endgültige und erfolgreiche Integration des Helden in die bürgerliche Gesellschaft noch für erstrebenswert und möglich gehalten werde.“⁴⁵ Nach diesem Kriterium wären allerdings, wie Carsten Gansel bemerkt, schon Goethes’ *Die Leiden des jungen Werther* und Karl Phillip Moritz’ *Anton Reiser* veritable Vertreter des Adoleszenzromans.⁴⁶

Anneliese von Hermann sah im den Adoleszenzroman kennzeichnenden Abbruch der Integration einen Ausdruck radikaler Verweigerung,⁴⁷ Gansel hingegen im Scheitern der Protagonisten an der Adoleszenz ein Scheitern der Gesellschaft selbst,⁴⁸ während Mario Erdheim sich die Zunahme des Themas Adoleszenz aus dem schon von Freud diagnostizierten antagonistischen Gegensatz von Familie und Kultur erklärt.⁴⁹ Diesen letzteren Auffassungen wird hier nicht weiter nachgegangen, sie wurden nur erwähnt, um die Tragweite zu skizzieren, die von einschlägigen Autor/-innen dem Thema zugemessen wird.

Zusätzliche Merkmale des Adoleszenzromans finden sich bei Gansel und hier unter anderem: „existentielle Erschütterung“ oder „tiefgreifende Identitätskrise“ und natürlich die Revolte gegen die etablierten gesellschaftlichen Instanzen; Merkmale, die im postmodernen Adoleszenzroman durchwegs ironisiert und gleichzeitig als Grenzerprobung mit offenem Ende dargestellt werden.⁵⁰

Weiters erklärt Gansel die modernen Techniken psychologischen Erzählens zum Gattungsmerkmal: „Die personale Ich-Erzählung, der innere Monolog, die erlebte Rede sowie die Darstellung von Traumsequenzen und anderen verschlüsselten Symbolen des Unbewussten.“⁵¹ Neben diesen Erzähltechniken hält Heinrich Kaulen den im Adoleszenzroman dargestellten Prozess einer „prekären Identitäts- und Sinnsuche, die ihre Binnenstrukturierung in einer Reihe prägender Krisenerfahrungen oder Initiationserlebnissen findet“, für gattungs-konstitutiv.⁵²

Wildwasser lässt sich recht eindeutig als personale Ich-Erzählung definieren und weist auch alle übrigen der von Gansel genannten Merkmale und Erzähltechniken auf. Jakobs Scheitern an der

44 Seibert (2008), S. 35.

45 Anneliese von Hermann: Adoleszenz und Identität als Romanthema. Ein Beitrag zum besseren Verständnis eines jugendlichen Typus. In: Fundevogel. Kritisches Kinder-Medien-Magazin 4/5 (1984), S.33, zit. nach Seibert (2008), S. 35.

46 Carsten Gansel: Der Adoleszenzroman. In: Reiner Wild (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart, Weimar: 2008, S. 360.

47 Hermann (1984), S.33, zit. nach Seibert (2008), S. 35.

48 Gansel (2008), S. 367.

49 Mario Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewusstheit. Frankfurt a. M. (1984), S. 277; zit. nach Seibert (2008), S. 36. Zu Erdheims ethnologischem Ansatz und Initiationsbegriff siehe auch: Seibert (2008), S. 95–98.

50 Gansel (2008), S. 362-369.

51 Ebd., S. 363.

52 Heinrich Kaulen: Jugend und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: 1000 und 1 Buch 1 (1999), S. 7.

Adoleszenz, bzw. an der Gesellschaft, wird jedoch nicht gezeigt. Immerhin gilt seine Sympathie ausschließlich solchen Figuren, die schon verstorben sind, am Tod naher Verwandter leiden oder zumindest am äußersten Rand der Gesellschaft leben.

Wo Jakob auf Gesellschaftliches zu sprechen kommt, ist seine Kritik resignativ und ironisch gebrochen und damit trägt *Wildwasser* ein Kennzeichen der schon mit Ende der 1980er aufkommenden postmodernen Variante des Adoleszenzromans. Doch in dieser kommt es üblicherweise zur Aufsprengung der linearen Handlungsfolge unter Verzicht auf eine kohärente Sinnkonstruktion, was auf *Wildwasser* nicht zutrifft.⁵³ Auch findet bei den postmodernen Protagonist/-innen „eine Suche nach der eigenen Identität wie in den traditionellen Adoleszenzromanen [...] nicht mehr statt; vielmehr geht es um die immer wieder neue Suche nach Erlebnissen.“⁵⁴ Davon aber unterscheidet sich *Wildwasser* gänzlich durch seine Strukturierung entlang einer Reise mit Initiationscharakter, wie sie noch für den modernen Adoleszenzroman typisch war. Auf *Wildwasser* treffen überdies noch weitere Merkmale des postmodernen Adoleszenzromans nicht zu, wie z. B. scheinbar willkürlich und ohne chronologische Abfolge nebeneinander hingeworfene Ich-Perspektiven, Vergangenheits- und Perspektivenlosigkeit und die Darstellung der Protagonisten als gänzlich dem Hedonismus verschriebene polyvalente Subjekte.⁵⁵ Was Tabubruch und Sarkasmus betrifft, könnte Jakob Schmalfuß zwar durchaus bei den Skag-Boys in Irvine Welshs *Trainspotting* mithalten, würde sich aber als ausgemachter Einzelgänger niemals um eine Aufnahme in eine Gang bemühen.⁵⁶

Etwa um das Erscheinungsjahr von *Wildwasser* thematisierten unter dem Label ‚Poproman‘ neue Autor/-innen vor dem Hintergrund einer allgemeinen Juvenilisierung der Gesellschaft die „ganze Palette von Pubertäts-, Jugend- und Lebensbewältigung.“⁵⁷ Kennzeichnend für den Poproman ist wiederum das orientierungslose Treiben der Held/-innen, aber auch die Reise mit Initiationscharakter, auf der durchgehend desillusionierende Erfahrungen gemacht werden, wie etwa in Christian Krachts *Faserland* (1995). Der politische Gestus schwankt zwischen Rebellion und Destruktion – insbesondere der Übermacht des Kulturmusters der Achtundsechziger: Widerstand ist vergeblich, aber seine Ästhetik ist ein bezahlbarer Kick:

53 Ebd., S. 9.

54 Gansel (2008), S. 369.

55 Ebd., vgl. Kaulen (1999), S. 9. Kaulen bemerkt dazu, dass der postmoderne Adoleszenzroman unsere Vorstellungen von Autonomie, Identitätsfindung und Persönlichkeit und damit die normativen Grundlagen der neuzeitlichen Literatur angreift. Ebd., S. 10.

56 Der Titel *Trainspotting* bezieht sich auf die Freizeitbeschäftigung, vorbeifahrenden Zügen nachzustarren.

57 Gansel (2008), S. 370.

Der Selbstdarstellung, der Inszenierung, der Bricolage und der Regelverletzung kommen entscheidende Funktionen zu. Markenprodukte wie ein Kition-Jackett, rahmengenähte Schuhe und vor allem die Barbourjacke stehen für den Markenfetischismus.⁵⁸

Während also Plenzdorfs Edgar Wibeau noch sagen konnte: „Ich meine, Jeans sind eine Einstellung und keine Hose“, würde der Held des Popromans unbedingt auch die Marke seiner Jeans nennen.

Wie wenig die bisherige Ausdifferenzierung in Poproman, modernen und postmodernen Adoleszenzroman aber geeignet ist, eindeutige Zuordnungen vorzunehmen, zeigt sich gerade auch an Plenzdorf, dessen *Neue Leiden des jungen W.* schon als Vertreter jeder dieser Richtungen galt.⁵⁹

Nicole Kalteis ortet hier eine Unordnung des Diskurses, die noch verstärkt wird durch marketingtechnisch gesetzte Labels wie eben ‚Poproman‘ und reflexartig erstellte Einordnungen scheinbar neuer Gattungen seitens der Literaturwissenschaft. Vielmehr wäre angeraten, den Fokus auf die Lebensphase zu richten, die der Gattung ihren Namen gibt – die Adoleszenz.⁶⁰ Eine solche Fokussierung ließe unter anderem einen Strukturvergleich mit älteren Erzählformen zu, die, als Heldenmythos oder Zaubermärchen, begleitende Funktion bei der Identitätssuche in dieser Übergangsphase ausübten – eine Funktion, die auch dem Adoleszenzroman zukomme.⁶¹

Nach dem von Kalteis vorgenommenen Strukturvergleich folgt der postmoderne Adoleszenzroman und der Poproman den Trickster-Mythen, die Norbert Bischof der Latenzphase, also der Entwicklungsstufe vor der Adoleszenz, zuteilt.⁶² Im Gegensatz zu Hochgatterers Roman *Caretta Caretta*, dessen Protagonist Dominik von Kalteis sogar als beispielhaft für die Trickster-Figur im Adoleszenzroman herangezogen wird,⁶³ lässt sich *Wildwasser* trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten mit dem postmodernen Adoleszenzroman und Poproman die, wie *Wildwasser*, durch das offensive Auftreten von Markennamen, Tabulosigkeit, Zynismen und Symbolen des Unbewussten gekennzeichnet werden können, zu keiner der beiden Gattungen zählen.

Dies nicht nur wegen seiner Struktur des Zaubermärchens, oder eben mythologisch gesprochen – der Heldenfahrt, die beide immer die Suche nach etwas Vermisstem darstellen, sondern am augenfälligsten wegen des Todes-Motivs, an dem sich, laut Bischof, die beiden Mythenfiguren Trickster und Held eindeutig unterscheiden lassen: „Während der *Trickster* dem Unheil ständig

58 Ders., S. 371.

59 Kalteis (2008), S. 119.

60 Ebd., S. 116 – 120.

61 Ebd., S. 82 – 98; Vgl. Bischof (1996), S. 523–530.

62 Vgl. Bischof (1996), S. 439–520, 466. vgl. Kalteis: (2008), S. 131.; siehe auch Freeses Unterscheidung von Initiationsreise- und Pikaro-Roman, die sich daran festmacht, ob der Held eine echte Wandlung und Entwicklung durchmacht: Freese (1998), S. 159. Mit ‚Trickster‘ wird eine weltweit vorkommende mythologische Figur bezeichnet, die sich durch zielloses Umherstreifen und teils absichtsloses Bestehen episodisch aneinandergereihter Abenteuer auszeichnet, wobei der Trickster für sich in Anspruch nimmt, sämtliche moralische und ethische Regeln der Erwachsenenwelt auf provokante Weise außer Kraft zu setzen. Dabei kommt es aber durchaus vor, dass er sich zum Helden und Kulturheros läutert. Vgl. Bischof (1996), S. 439–520, 480–482.

63 Vgl. Kalteis (2008), S. 126.

entgeht, ohne es überhaupt emotional zu registrieren, steht der *Held* vor der Entscheidung, bewußt den Weg des Todes zu gehen.“⁶⁴ Es ist allerdings nicht leicht auszumachen, ob Jakobs Fahrt von der Notwendigkeit motiviert ist, von seinem Vater Abschied zu nehmen, ihn vom Selbstmordverdacht zu befreien, oder Initiation durch den toten Vater zu erhalten. Dies bleibt deshalb in der Schwebelage, weil Hochgatterer seinen Protagonisten Jakob in einem Zug, bzw. in einer Fahrt, gleich vor zwei miteinander verknüpfte Aufgaben stellt, zu deren jeweiliger Bewältigung traditionelle Gesellschaften zahlreiche Riten und Mythen entwickelten: Initiation und Auseinandersetzung mit dem Tod.⁶⁵ Die Vatersuche in *Wildwasser* ist bedingt durch das Überschreiten der Grenze zwischen Leben und Tod, was wiederum selbst ein Element vormoderner Initiationsriten darstellt. Die Suche wird dadurch abgeschlossen, dass Jakob seinen Vater in den Tod entlassen kann. Durch diese exakte Umkehrung der Initiation in die Erwachsenenwelt bildet *Wildwasser* ein Negativ zum traditionellen Entwicklungsroman, was es ermöglicht, ihn als klassischen Adoleszenzroman zu bezeichnen – allerdings ohne dessen Gestus der Absage an die Möglichkeit eines positiven Umgangs mit den gesellschaftlichen Bedingungen, da die Voraussetzung dafür von Jakob erreicht wird: Persönlichkeitsintegration.

Die Auseinandersetzung Jakobs mit den Extremsituationen Initiation und Tod stellt *Wildwasser* in besondere Nähe zu Heldenmythos und Märchen, die beide, wie noch gezeigt wird, auf Handlungsstrukturen basieren, deren Ursprung lange Zeit auf den (Initiations-)Ritus zurückgeführt wurde, in den letzten Jahrzehnten aber in auch dem Ritus vorgelagerten menschlichen Urfahrungen und Archetypen verortet wird. Welche der beiden Erzählformen in *Wildwasser* arbeitet, lässt sich nur durch eine Bestimmung der Beziehung dieser beiden mythologischen Erzählformen zueinander, zum Initiationsritus und zu angenommenen archetypischen Urfahrungen nachweisen.

5. Ritus und Mythos im Adoleszenzroman: Indizien

Bevor dem Verhältnis von Ritus und Mythos und dessen Anwendbarkeit auf Literatur nachgegangen werden kann, ist noch einiges zu leisten. Vorerst folgen weitere Überlegungen, die in ihrer Verknüpfung ganz generell für das Aufkommen von Ritus und mythologischer Erzählform im Adoleszenzroman sprechen.

1. Blumenberg sieht die Entstehung und Notwendigkeit des Mythos verkürzt gesagt in dessen angstmindernder Wirkung begründet.⁶⁶ Angst sei nämlich „trotz ihrer biologischen Funktion

⁶⁴ Bischof (1996), S. 528; Hervorh. im Original.

⁶⁵ Ebd., S. 70–113, 142–159; Karen Armstrong: Eine kurze Geschichte des Mythos. München: dtv 2007, S. 7–11. Nach Armstrong entstanden die frühesten nachweisbaren Mythen und Rituale aus der Auseinandersetzung mit dem Tod.

⁶⁶ Vgl. Blumenberg (1996), S. 11.

für Trennungs- und Übergangszustände unter nicht präformierten Gefahrengrößen, niemals realistisch.“⁶⁷ Sie sei vielmehr „Intentionalität des Bewußtseins ohne Gegenstand. Durch sie [werde] der ganze Horizont gleichwertig als Totalität der Richtungen, aus denen ,es herankommen kann“.⁶⁸ Die Funktion des Mythos läge in der Überführung dieser numinosen Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit.⁶⁹ Seine Notwendigkeit sei darin begründet, „[...] daß Angst immer wieder zur Furcht rationalisiert werden muss, sowohl in der Geschichte der Menschheit wie in der des Einzelnen.“⁷⁰

2. Die Phase der Adoleszenz wird gerne mit Erik Eriksons Begriff des ‚psychosozialen Moratoriums‘ gefasst.⁷¹ Dieser Begriff beschreibt eine für Jugendliche nötige, oft krisenhafte Zeit des Experiments, außerhalb aller Regeln, zum Zweck der Identitätsfindung. Eine häufig genug angstbesetzte Phase der Konfrontation mit dem Unbekannten für den auf sich gestellten Menschen. Bezogen auf den Adoleszenzroman spräche das, nach Blumenberg, für ein Aufkommen mythologischer Muster. Bischof etwa ordnet den in Kalteis’ These dem Adoleszenzroman parallel gesetzten Heldenmythos die Phase der Initiation ins Erwachsenenleben zu.⁷²
3. Die Adoleszenzphase wird allerdings auch als eine Art mangelhafter Ersatz für die in offenen und hochdifferenzierten Gesellschaften entfallenen Initiationsriten gesehen, deren Funktion u. a. van Gennep in der Hilfestellung bei kritischen Lebenssituationen sieht.⁷³
4. Beim Adoleszenzroman handelt es sich um eine Gattung, die sich auf eben diese Lebensphase des Übergangs bezieht. Eine Phase, deren Bezeichnung als ‚passage‘ im Sinne Arnold van Genneps geläufig ist.
5. Ihre starke Ritualisierung in vormodernen Gesellschaften hat ein identisches Ziel, nämlich „[d]as Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen.“⁷⁴ Neben Mythen betreffen also auch Riten Grundfragen der menschlichen Existenz, und zwar vor allem solche, die die bestehende normative (Sozial-)Ordnung durch-

⁶⁷ Ebd., S. 12.

⁶⁸ Ebd., S. 10.

⁶⁹ Ebd., S. 32.

⁷⁰ Ebd., S. 11.

⁷¹ Erikson: The problem of ego identity. <http://www.pepweb.org.uaccess.univie.ac.at/document.php?id=apa.004.0056a> (07. 03. 2016)

⁷² Vgl. Bischof (1996), S. 523.

⁷³ Van Gennep (2005), S. 87. Zur Adoleszenz als Initiationsersatz vgl. Freese (1998), S. 132 – 35. Stagl bezeichnet die Adoleszenz als verschleppte und nicht bewältigte Krise der Gesellschaft, die dieses Phänomen dadurch zu bewältigen vermeint, dass es ihm einen Namen gibt. Vgl. Stagl (1983), S. 90.

⁷⁴ Van Gennep (2005), S. 15. In den meisten dieser Gesellschaften sind die Eintrittsriten in das Erwachsenenleben die wichtigsten im gesamten Lebenslauf. Vgl. Stagl (1983), S. 87.

kreuzen – schon aus Selbstschutz, so Bürgin, entwickeln traditionelle Gesellschaften Einhebungen dieser soziotopischen Gefahrenzonen. In den Worten Bürgins entwickeln sie „Lösungsformen [...], die inhaltlich zwar von unendlicher Vielfalt sind, formal aber doch gewisse einheitliche Strukturen bzw. Schemata und Sequenzen erkennen lassen.“⁷⁵

6. Mythos und Ritus sind, wie später gezeigt wird, beide auf Handlungsstrukturen zurückführbar und stehen zueinander in fakultativer Kongruenz, das heißt, beide können, müssen aber nicht motivische Übereinstimmung aufweisen; und wo sie diesen Bezug aufweisen oder eben nicht, geschieht dies nicht in beliebiger Weise.⁷⁶ In den Worten Claude Lévi-Strauss' gesprochen, können sie in Sonderfällen wortwörtliche Entsprechungen bilden, diese Entsprechungen können aber nicht als Homologie behandelt werden.⁷⁷

Wie ersichtlich, berührt die Behandlung der Fragestellung, ob nun Ritus, Mythos oder Märchen im Adoleszenzroman arbeiten, und ob sie überhaupt in ihm arbeiten, verschiedene Disziplinen. Neben derjenigen der Literaturtheorie zeigte sich, dass die einschlägige Perspektive der Entwicklungspsychologie relevant ist, aber auch die der Religionswissenschaft, der Soziologie, der Ethnologie⁷⁸ und Folkloristik und last but not least der Mythenforschung. Die letztliche Validität der diversen Denkschulen, Ergebnisse und Standpunkte in diesen einzelnen Wissenschaften kann hier natürlich nicht beurteilt werden. Sie misst sich hier nur daran, inwiefern die Beiträge dieser Disziplinen sich konstruktiv in die Fragestellungen dieser Arbeit einfügen lassen. Immerhin lassen sie sich in folgenden vier Punkten verbinden:

1. In der Jugendliteraturforschung besteht weitgehende Übereinstimmung, dass im Adoleszenzroman vorwiegend Identitäts- und Initiationskrisen tragende Rollen spielen⁷⁹
2. In der Literatur der Jugendpsychiatrie,⁸⁰ der Ethnologie und Literaturwissenschaft⁸¹ ist die Rede von der erschwerten Jugend-Initiation bzw. von der scheiternden Initiation in der entritualisierten und entmythologisierten Gesellschaft der Moderne.

75 Bürgin (1991), S.165; vgl. Stägel (1983), S. 84.

76 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Strukturelle Anthropologie I. Frankfurt: Suhrkamp 1978, S. 255 – 263. Ich übernehme hier nur die Beobachtungen Lévi-Strauss', nicht aber seine Schlüsse – d. h. seiner strukturalen Mythen-Analyse wird hier nicht gefolgt. Vgl. unten S. 29–30.

77 Ebd., S. 255.

78 Ich schreibe ‚Ethnologie‘ statt Sozialanthropologie, um die im Deutschen häufigen Verwechslungen mit der Kulturanthropologie zu vermeiden.

79 Vgl. Gansel (2008), S. 361-362.

80 Vgl. Erdheim (1991), S. 83.

81 Vgl. Freese (1998), S. 146-147.

3. Orientierung und Stabilisierung in der Welt und Hilfe in einer durch Ungewissheit bedrohlichen Lage, wie es eine Übergangs- und Trennungssituation darstellt, sind, so der Tenor der einschlägigen Forschung, die wichtigsten Leistungen des Mythos und des Rituals.⁸²
4. Dieselben Leistungen werden aber spätestens seit Bettelheim auch dem Märchen zugeschrieben.⁸³
5. Sowohl dem Zaubermärchen als auch dem Heldenmythos wird zugesprochen, die Thematik der Adoleszenz zu behandeln.⁸⁴

Die Berücksichtigung von Riten und Mythen mit Fokus auf individuelle Dispositionen auch in der rationalisierten Moderne bzw. Postmoderne findet sich neben der soziologischen und psychologischen auch in der ethnologisch gelagerten Forschung. So schreibt etwa Joseph Campbell:

Freud, Jung und ihre Schüler haben (...) zwingend dargetan, daß die Logik, die Helden und die Taten des Mythos im modernen Zeitalter noch lebendig fortbestehen. Eine wirksam gemeinschaftliche Mythologie fehlt, aber jeder von uns hat sein privates, unerkanntes, verkümmertes und doch insgeheim machtvolleres Traumpantheon. Die letzte Inkarnation des Oedipus mag diesen Nachmittag an der Ecke der Fifth Avenue und der zweiundvierzigsten Straße stehen.⁸⁵

Die These des Fortwirkens von Ritus und Mythos auf individueller Ebene würde natürlich das Vorkommen entsprechender Strukturen und Muster in *Wildwasser* in radikaler Weise stützen. Allerdings soll hier nicht vergessen werden, dass es sich bei dem vorliegenden Material um einen Roman und keinen Bericht oder etwa gar real praktizierten Ritus handelt. Die Frage nach der Transition, bzw. Transformation, beider in Literatur hat bisher viel Erwähnung aber noch zu wenig Bearbeitung gefunden. Am bekanntesten sind hier noch die Arbeiten Paul Ricœurs.⁸⁶ Die Frage, wie sich Ritus und Mythos bei ihrer angenommenen Übertragung in Literatur zueinander verhalten, wird im Weiteren trotzdem eine Rolle spielen.

⁸² Vgl. Bischof (1996), S. 748; Blumenberg (1996), S. 40–67; Turner (2000), S. 94, 161.

⁸³ Vgl. Bettelheim (2013), S. 11, 18, 33, 64–73 u.a.; vgl. Max Lüthi: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. München: Francke 11 2005, S. 79; vgl. Jolles (1982), S. 238–246.

⁸⁴ Bischof (1996), S. 357.

⁸⁵ Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin: Insel 2011, S. 18.

⁸⁶ Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung. Zeit und literarische Erzählungen*. Bd. 2. München: Wilhelm Fink 1989, S. 15–51; eine wertvolle Zusammenstellung zum Thema Mythos und Literatur bietet Vickery, John B. Vickery (Hg.): *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press 1972.

5.1. Ritus und Mythos

Die komplexe Forschungsgeschichte zu den Zusammenhängen von Mythos und Ritus darzustellen, bedürfte einer eigenen Arbeit. Sie wird hier daher nur in geraffter Form und mit Bezug auf das behandelte Thema gehalten.

In dem Sammelband *Myth and Literature* findet sich eine m. E. noch immer aktuelle Darstellung von Kluckhohn, die als Revision und Prospektion der bis zum Verfassen seines Beitrags erreichten Ergebnisse zu diesem Thema gelten kann.⁸⁷ Da es einigen Aufwands bedarf, ein eigenes Bild der älteren Entwicklung dieser Forschungsrichtung zu gewinnen, bezieht sich das Folgende häufig auf diesen und andere Essays dieses Bands.

Frühe Psychoanalytiker sehen in den Mythen Wunscherfüllungen für Gesellschaften analog zum Traum und Tagtraum von Individuen, sie machen eine symbolische Struktur aus, die aber letztlich immer eine universal-sexuelle ist. So stimmen etwa Theodor Reik und Sigmund Freud dem ‚Cambridge Approach‘, der Mythos sei die Beschreibung des Ritus, verbal zu, doch blieb für sie dieser ganze Komplex einer sozialen Impuls-Unterdrückung geschuldet. Auswirkungen der Mythologie auf die alltäglichen Verhaltensweisen ihrer jeweiligen Gesellschaften oder konkrete Interaktionen zwischen Mythen und Riten wurden nicht untersucht. Das generelle Interesse liegt in angenommenen ‚pan-humanen‘ symbolischen Bedeutungen und nicht in der Beziehung zwischen Mythen oder Mythen-Teilen und spezifischen kulturellen Formen oder sozialen Situationen.⁸⁸

Besonders ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus erhofft sich die einschlägige Forschung Eindeutigkeit darüber, was den Mythos eigentlich ausmacht, indem sie nach dessen Anfängen sucht. Neben einigen feldforschenden Ethnologen und Soziologen stößt auch der als „Armchair-Anthropologist“ kritisierte Edward B. Tylor auf die Frage nach dem Zusammenhang von Mythos und Ritus.⁸⁹ Dieser Zusammenhang wird im weiteren Lauf der Forschungsgeschichte höchst unterschiedlich gesehen, manchmal als beliebig, dann wieder als unabdingbar, einmal baut der Mythos auf dem Ritus auf, dann wieder der Ritus auf dem Mythos – „als eine Art Erläuterung in Form lebender Bilder“, wie Lévi-Strauss süffisant bemerkt.⁹⁰

In dieser Frage übt die über James Georg Frazer (*The Golden Bough*) mit Tylor in Zusammenhang stehende sogenannte ‚Cambridge Group‘ größten Einfluss aus. Ihr bedeutsamster Beitrag ist Jane Ellen Harrisons Hauptwerk *Themis* (1912), in dem, verkürzt gesagt, der Mythos als Erzählung des Ritus erklärt wird – mithin als dem Ritus nachfolgend. Damit meint sie die Antwort auf

⁸⁷ Kluckhohn (1972), S. 33–34.

⁸⁸ Vgl. Kluckhohn (1972), S. 33–34.

⁸⁹ Edward Tylor: *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte.* Leipzig: Winter 1873, S. 413–417. Tylor legt hier u. a. eine Interdependenz von Mythen und durch Initiationsriten hervorgebrachten Traum- und Rauschvisionen nahe.

⁹⁰ Lévi-Strauss (1978), S. 255.

das Henne-Ei-Problem, was zuerst kam, Ritus oder Mythos, gefunden zu haben. Harrison postuliert in *Themis* (1912): „[...] the myth arose rather out of or rather together with the ritual, not the ritual out of the myth”⁹¹, da der Mythos nichts anderes sei als “the spoken correlative of the acted rite, the thing done”⁹² und auch keinerlei anderen Ursprung habe.⁹³ Auf dieser Fundamentalerklärung baut bald jene Schule auf, die als der ‚Cambridge Approach‘ oder ‚Ritual Approach‘ bekannt wird und bis heute nachwirkt. Auch der Großteil der Anthropologie des frühen 20. Jahrhunderts folgt dem ‚Cambridge Approach‘: In einem regelrechten 180-Grad-Schwenk der früheren Forschungsmeinung schließt man nun aus der Uniformität der meisten Rituale und der davon abstechenden Diversität der Mythen sozusagen statistisch, dass der Mythos aus dem Verlangen komme, den Ritus zu erzählen.⁹⁴ Neben Harrison schreibt Gilbert Murray erste Arbeiten über die Beziehung von Mythos und Literatur und tritt damit eine ganze Reihe von Publikationen los (ca. zwei Dutzend), darunter Lord Raglans *The Hero* (1937). Zur Illustrierung der Folgewirkungen besonders der zweiten Feststellung Harrisons, wonach der Mythos das gesprochene Korrelativ zum agierten Ritus, dem Handlungsgeschehen sei, hier ein Zitat von Raglan, das immerhin jegliche Erklärung des Mythos als naive Natur- oder Geschichtswissenschaft ablehnt:

The myth, then, has nothing to do with speculations or explanations, any more than it has with historical facts. Strictly speaking, it is nothing but the form of words, which is associated with a rite.⁹⁵

Über die von Raglan kritisierte Annahme des Mythos als rudimentäre Frühform von Wissenschaft ist die Forschung schon längst hinaus. Doch auch die von ihm bezogene mytho-ritualistische Position gilt mittlerweile als unhaltbar. Trotzdem kommt es immer wieder zu einem Aufscheinen ritueller Motive in Literatur. Mircea Eliade etwa hält es für nötig, „zu verstehen, was aus den meisten Initiationsszenarien geworden ist, als sie ihre rituelle Wirklichkeit verloren hatten: sie sind zu *literarischen* Motiven geworden, wie man sie zum Beispiel in den Artus-Romanen findet.“⁹⁶ Ist dem so, bräuchte womöglich auf literarischer Ebene keine Unterscheidung mehr zwischen rituellen und mythologischen Strukturen und Motiven vorgenommen werden. Unabhängig davon, ob sie nun auseinander hervorgehen oder nicht, könnten sie doch beide ununterscheidbar werden, dadurch, dass sie literarisiert werden. Die an späterer Stelle in *Wildwasser* festgestellten Übereinstimmungen mit Initiationsriten müssten demselben Gesetz folgen; d. h. sich in mythologische Narration übersetzen, sobald sie zu Literatur werden.

91 Jane E. Harrison: *Themis. A Study of the social origins of Greek religion*. Cambridge: University Press 1927, S. 13.

92 Harrison (1927), S. 328.

93 Ebd., S. 331.

94 Kluckhohn (1972), S. 35.

95 Raglan (1990), S. 96. Auch Freese hängt noch dieser Überzeugung an und zitiert diese Stelle aus Raglans *The Hero* als Untermauerung. Vgl. Freese (1998), S. 137.

96 Eliade (1988), S. 226.

Was gegen diese Annahme spricht, ist Kluckhohns attestierte Kongruenz der Mythen und Riten bei gleichzeitiger Unabhängigkeit in ihrer Generierung – weiter unten dazu mehr.⁹⁷ Der hier eingenommene strukturelle Blick bleibt vielmehr an Eliades „literarischen Motiven“ hängen. Vielleicht ist es möglich, den Riten bei ihrer Transformation in Literatur die Motivebene zuzuordnen und die mythologische Struktur im Handlungsablauf selbst zu finden, bzw. in der *story* und im *plot*, wie sie schon vom russischen Formalisten Tomashevsky verstanden wurden: „Thus *story* can be defined as the sum of motifs in their causal-chronological order, *plot* as the sum of the same motifs ordered to engage the emotions and develop the theme.“⁹⁸ Die Arbeit des Mythos bzw. der mythologischen Erzählformen in der Literatur bestünde dann darin, in der Anordnung der Handlungsmotive Regie zu führen. Richard Chase sieht außerdem eine gewisse Nähe von Erzählgattung und Literatur gegeben, wenn er formuliert: „The fact is that the simplest meaning of the Greek word ‘myth’ is the right one: *a myth is a story, myth is a narrative or poetic literature.* (...) Myth is therefore art and must be studied as such.“⁹⁹ Demnach sollten mythologische Strukturen und Figuren in der Literatur in den Erzählkopula und kausal-chronologischen Abfolgen von Handlungen vorhanden sein, die rituellen hingegen in den je einzelnen Handlungen bzw. in den Motiven, als den kleinsten unteilbaren Erzählelementen.

Doch bleibt diese Möglichkeit vorerst nicht weiter belegbar und soll erst später wieder aufgenommen werden.¹⁰⁰

Lévi-Strauss wendet sich jedenfalls in seiner einflussreichen Mythostheorie (*La structure des mythes*, in der *Anthropologie structurale*, 1958) vehement gegen eine kausale Verbindung von Mythos und Ritus, wie sie die ‚Cambridge Group‘ meinte gefunden zu haben. Er bezeichnet sie als „redundant“ und wirft etwas maliziös aber keineswegs unbegründet die Frage auf, „weshalb nicht alle Mythen Riten entsprechen und umgekehrt, weshalb diese Homologie nur in einer sehr kleinen Zahl von Fällen beweisbar ist; und [...] welchen Grund diese seltsame Verdoppelung hat.“¹⁰¹ Es handle sich vielmehr um ein Verhältnis, das nicht auf der Ebene der Homologie (bzw. Redundanz), sondern nur auf der Ebene der Dialektik begreifbar sei.¹⁰² In Übertragung der strukturalen Analyse aus der Sprachwissenschaft in die Ethnologie kommt er zu dem Schluss, dass Riten und Mythen „fundamentale kulturelle Oppositionen und deren imaginär-transitorische Überwindung repräsentieren“¹⁰³ und das ist nur noch indirekt verwandt mit der Funktion der Angstreduktion,

97 Vgl. unten S. 32–34.

98 Scholes (1974), S. 78.

99 Richard Chase: Notes on the study of myth. In: Vickery (1972), S. 68.

100 Zur Sublimation von Motiven im Märchen vgl. unten S. 77–78.

101 Lévi-Strauss (1978), S. 255.

102 Ebd.

103 Martinez, Scheffél (2003), S. 144.

von der hier ausgegangen wird.¹⁰⁴ Lévi-Strauss' strukturelle Mythenanalyse findet bald Aufnahme in der Literaturtheorie, wie etwa durch Algirdas J. Greimas' Konzept eines semiotischen Quadrats als Tiefenstruktur kontradiktorischer Gegensatzpaare oder in Roland Barthes' Analyse einer Erzählung Balzacs.¹⁰⁵ Nach Barthes kann überdies alles zum Mythos werden, jeder Diskurs, Sport, jedes Foto und jeder Film, eben alles, eignet sich für Barthes zum Träger mythologischer Aussagen.¹⁰⁶ Das liegt daran, dass er Mythen selbst als Aussagen und Aussagen als semiologische Systeme betrachtet. Nach Barthes baut der Mythos auf den „Endterminus einer ersten linguistischen Kette“¹⁰⁷ auf: Bedeutungen im semiologischen System übertragen sich in mythologische Zeichen, deren Bedeutungen wiederum zeichenhaft werden können. Zwar ist Barthes' Modell einigermaßen vertrackt, doch ist durch ihn immerhin auch von Seiten der Semiologie ein Zusammenhang zwischen Sprache und Mythos beforscht worden.¹⁰⁸ Von großer Suggestionskraft sind außerdem seine Gedanken zum ‚magischen Objekt‘:

Man darf nicht vergessen, daß das Objekt der beste Bote der Übernatur ist: Es gibt im Objekt zugleich eine Vollkommenheit und ein Fehlen des Ursprungs, etwas Abgeschlossenes und etwas Glänzendes, eine Umwandlung des Lebens in Materie.¹⁰⁹

Diese Aufgeladenheit der Objekte steht wiederum im Zusammenhang mit dem, was Barthes als den ‚Realitätseffekt‘ (‘effet de réel’) bezeichnet, der für ihn von gerade den narrativen Details ausgeht, die zwar nicht dysfunktional aber durch keine funktionale Analyse erfassbar sind (beiläufige Gesten, flüchtige Haltungen, unbedeutende Gegenstände, überflüssige Worte).¹¹⁰

In der Behandlung von Gegenständen in Mythos, Märchen und Adoleszenzroman erinnert Barthes' ‚magisches Objekt‘ an die weiter unten beschriebene Isoliertheit der Jenseitsgaben.¹¹¹

So scharfsinnig aber die strukturelle Analyse Lévi-Strauss' und deren Weiterentwicklungen auch sein mögen, bei den hier interessierenden Zusammenhängen von Adoleszenzroman, Ritus und Mythos finden sie kaum bis keine Anwendung, da die Methode der Oppositionsanalyse die Aufhebung der Zeitachse bedingt: Vereinfacht und in einem Vergleich ausgedrückt bedeutet das für die Mythenanalyse „alle erhobenen Fassungen eines Mythos in einer Blattstruktur übereinander zu projizieren, um dadurch den Kernbestand zu ermitteln.“¹¹² Die Handlungsstruktur geht bei

104 Vgl. unten S. 61–63.

105 Vgl. ebd.

106 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 86.

107 Ebd., S. 93.

108 Ebd., S. 93–96.

109 Ebd., S. 76.

110 Vgl. Martinez, Scheffel (2003), S. 117.

111 Vgl. unten S. 80.

112 Blumenberg (1996), S. 301.

diesem „Ausfällen des Zeitfaktors“¹¹³ verloren, auf dem aber das Propp'sche Modell beruht.¹¹⁴ Nachdem letzteres hier aber die methodische Basis darstellt, muss darauf verzichtet werden, eine Vereinbarkeit dieser beiden Modelle zu suchen.¹¹⁵

Die neuere deutschsprachige Literaturtheorie greift in Fragen des Ritus und Mythos jedenfalls weniger auf Lévi-Strauss als auf van Gennep zurück, in dessen *Les rites de passage* zum ersten Mal und dezidiert nach dem Strukturschema von Riten gefragt wurde.¹¹⁶ Im folgenden Kapitel wird van Genneps Studie kurz vorgestellt.¹¹⁷

Bei dem Versuch, Ritus und Mythos zusammenzudenken, darf natürlich der Ansatz Campbells nicht fehlen, in dem van Genneps Übergangsriten mit den Erkenntnissen der Psychoanalyse kombiniert werden, um den Mythos zu erklären. Campbell veröffentlicht seine Monographie *Der Hero in tausend Gestalten*, die eine umfangreiche und globale Zusammenschau von Heldenmythen mit Fokus auf deren initiatorische Strukturen darstellt, 1949. An dem dabei von Campbell zugrunde gelegten Ablaufschema aller Mythen, „das er mit einem von James Joyce entlehnten Begriff als *monomyth* bezeichnet“,¹¹⁸ wurde allerdings mehrfach Kritik geübt. So erhebt Alan Dundes den schweren Vorwurf, dass Campbells ‚Monomythos‘ nur scheinbar aus den in *The Hero* präsentierten Mythen abgeleitet ist: „Campbell's pattern is a synthetic, artificial composite which he fails to apply in toto to any one single hero.“¹¹⁹ Der später vorgestellte Amerikanist und Literaturtheoretiker Peter Freese äußert sich ebenfalls skeptisch bezüglich einer universalen Anwendbarkeit des ‚Monomythos‘, und tadelt, Ursula Brumm zitierend, Campbell würde vorgeben, „sozusagen eine Vereinte-Nationen-Version der Literatur gefunden zu haben.“¹²⁰ Ob Campbell tatsächlich diesen Anspruch hat (sein Vorwort lässt darauf schließen) und wie vermessen seine Erwartungen an den Monomythos auch sein mögen, was Dundes außer Acht lässt, ist, dass Campbell deduktiv arbeitet, indem er eben einfach van Genneps Schema der Übergangsriten an Heldenmythen anlegt. Dass er damit auf umgekehrtem Weg wie Propp, der direkt vom Material ausging, zu einer frappant ähnlichen Handlungsstruktur wie Propp gelangt, kann verwundern, muss aber als Ergebnis akzeptiert werden.¹²¹ Wie nachwandlerisch Campbells Erkenntnisse auch zustande gekommen sind, zumindest was deren Anwendbarkeit auf den Heldenmythos betrifft, bedeuten sie m. E. eine Bestäti-

113 Ebd.

114 Lévi-Strauss' strukturelle Analyse sieht ebenfalls alle Varianten als einem Mythos zugehörig, wird aber nicht nur von Blumenberg, sondern auch von Burkert abgelehnt, weil sie „die zeitliche Folge aufbricht und rein logische Beziehungen zu destillieren sucht“. Vgl. Burkert (1982), S. 64.

115 Tatsächlich stehen bei Propp zahlreiche Funktionen in Opposition zueinander. Vgl. Bischof (1996), S. 413.

116 „[Lévi-Strauss] leads away from the direction of literature and along a path that is far from being thoroughly charted.“ Scholes (1974) S. 74.

117 Van Gennep (2005).

118 Freese (1998), S. 146, der Begriff ‚monomyth‘ findet sich in *Finnegans Wake*. Vgl. James Joyce: *Finnegans Wake*. London: Penguin Classics 2000, S. 581. [Anm. B. R.]

119 Alan Dundes: *The hero pattern and the life of Jesus*. In: Segal (1990), S. 187.

120 Freese (1998), S. 146.

121 Campbells Struktur lässt sich vom Inhaltsverzeichnis des ersten Teils ablesen: Berufung, Weigerung, übernatürliche Hilfe, das Überschreiten der ersten Schwelle etc.

gung, wenn nicht sogar Erweiterung des strukturalen Zugangs um den Komplex der Ritualkunde. Dass er seinen ‚Monomythos‘ zum Modell aller Mythen macht,¹²² bedeutet insofern eine Überstrapazierung, als dies nach seinen eigenen Worten nur zulässig sein könnte, wenn die Funktion des ‚Monomythos‘ sich mit derjenigen aller Heldenmythen decken würde.¹²³ Das sei an dieser Stelle noch nicht ausgeschlossen, aber Campbell ortet in allen Riten und Mythen die sehr an Durkheim erinnernde Funktion der Depersonalisierung zugunsten einer Identifikation mit der gesellschaftlichen Rolle, der Einheit von Individuum und Gruppe oder – ins Mystische gewendet – von Individuum und Kosmos.¹²⁴ Das würde bedeuten, dass die Funktion des Mythos gänzlich außerhalb individueller Bedürfnisse läge, was nicht Auffassung der übrigen hier vorgestellten Autor/-innen bildet – außer man unterlegt dem Begriff des Individuums in paradoxer Weise das Ziel der Selbstauflösung. Eine derartige Funktionsbestimmung kann im Übrigen zu höchst problematischen Interpretationen führen, wie sie gerade zu Campbells Zeit gang und gäbe waren; womit nicht gesagt ist, dass er die Ideologien seiner Zeit teilte, eher spricht aus seinem Buch das Weltbild des Buddhismus. Wiederum mit Campbell wäre zu sagen, dass ihm die Mythen hier eben einen seinem Standort entsprechendes Gesicht zeigten.¹²⁵

Was die Interdependenz von Ritus und Mythos betrifft, hält sie ein überwiegender Teil der aktuellen Forschung für nicht gegeben, folgt damit aber, wie gesagt, nicht Lévi-Strauss’ Strukturanalyse. Am besten lässt sich zum Stand der Diskussion immer noch auf Kluckhohns im Folgenden vorgestellten Aufsatz *Myths and Rituals: A General Theory* verweisen, der zwar eine Interdependenz von Riten und Mythen ausmacht, wo sie gemeinsam auftreten, beiden aber auch ein autarkes Eigenleben zuspricht.¹²⁶

Auch Kluckhohn will die strikte Bezogenheit von Ritus und Mythos nicht zur Generalformel gemacht wissen. Einige Beispiele zeigten das Entstehen von Riten aus Mythen, wie das z. B. beim Weihnachtsritus der Fall ist. Die Frage, wo dann der Mythos selbst herkomme, hält er für leicht beantwortbar: “from a dream or a waking phantasy or a personal habit system of some individual in the society.”¹²⁷ Ebenso hält er für kaum auszuschließen, dass persönliche Riten von der jeweiligen Gesellschaft übernommen werden können: “These ‚personal rituals‘ could have their genesis in idiosyncratic habit formations (similar to those of obsessional neurotics in our culture) or in dreams or reveries”¹²⁸. Besonders in ethnologischen Publikationen, unter anderem bei van Gen-

122 In seinem Vorwort spricht er davon, dass sein Buch zum Mythos stünde, wie ein anatomisches Lehrbuch zur Menschheit, das auch nicht alle Differenzen der Rassen (!) beinhalten könne. Vgl. Campbell (2011), S. 12.

123 Campbell 2011, S. 404

124 Vgl. Campbell (2011), S. 404 – 408.

125 Vgl. Ebd., S. 403.

126 Kluckhohn (1972), S. 33–46.

127 Ebd., S. 35; auch nach Campbell sind mythologische Symbole nicht kollektiv vorgefertigt, sondern spontane Hervorbringungen der Psyche: Campbell (2011), S. 18.

128 Ebd.

nep findet Kluckhohn die These bestätigt, dass Träume einen signifikanten Einfluss auf Gesellschaften haben können, wie umgekehrt vorhandene kulturelle Strukturen auf die Träume Einfluss nehmen. Während aber die Struktur neuer kultureller Formen von der Matrix der schon vorhandenen Kultur abhinge, wäre ihr Aufstieg immer von externen Stressfaktoren determiniert, wie sie veränderte Umweltbedingungen, Epidemien oder kriegerische Bedrohungen darstellen.¹²⁹ Dementsprechend sieht Kluckhohn den Ursprung von Mythos und Ritus im anfänglichen devianten Verhalten und Glauben Einzelner. In gesellschaftlichen Extremsituationen können solche Eigenmythen und -riten allgemein übernommen werden:

When, however, changed conditions happen to make a particular type of obsessive behavior or a special sort of phantasy generally congenial, the private ritual is then socialized by the group, the phantasy of the individual becomes the myth of his society. [...] Whether belief (myth) or behavior (ritual) changes first will depend, again, both upon cultural tradition and upon external circumstances. [...] In a rapidly changing culture such as our own many ideal patterns are as much as a generation behind the corresponding behavioral patterns.¹³⁰

Mit Bronislaw Malinowski sieht Kluckhohn Mythos und Ritus zwar aufeinander bezogen aber nicht notwendig aufeinander angewiesen: “What is really important, as Malinowski has so brilliantly shown, is the intricate interdependence of myth (which is one form of ideology) with ritual and many other forms of behavior.”¹³¹ Ganze Kulturen können das eine oder andere bevorzugen oder beides kombinieren:

For myth and ritual have a common psychological basis. Ritual is an obsessive repetitive activity – often a symbolic dramatization of the fundamental “needs” of the society, whether “economic,” “biological,” “social,” or “sexual.” Mythology is the rationalization of these same needs, whether they are all expressed in overt ceremonial or not. [...] the “needs” which are typical in one society may be the “needs” of the only deviant individual in another society.¹³²

Kluckhohn unterstreicht außerdem, dass diese Bedürfnisse letzten Endes nur in spezifischen Individuen entstehen und existieren: “Concretely ‘needs’ arise and exist only in specific individuals.”¹³³ So gesehen, und ganz im Gegensatz zu Campbell, stehen und fallen Mythen und Riten mit dem Wechselspiel individueller und gesellschaftlicher Bedürfnisse – die einen fördern oder gefährden die anderen.¹³⁴

Der vermutlich vom Herausgeber John B. Vickery verfasste Abstract zu Kluckhohns Essay folgert, dass wenn sich Mythos und Ritus nur fakultativ aufeinander beziehen, Elemente aus beiden

¹²⁹ Kluckhohn (1972), S. 36.

¹³⁰ Ebd., S. 37.

¹³¹ Ebd.; Kluckhohn verweist ohne Seitenzahl auf Bronislaw Malinowski: *Myth in primitive psychology*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner 1926. [n.v.]

¹³² Ebd., S. 44.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 39.

in unterschiedlichster Gewichtung in Literatur auftreten können: „Thus, there is no point in looking for complex myths in, for example, Hemingway or Ionesco when their work is predominantly ritualistic.“¹³⁵

Zur Unterscheidbarkeit beider in der Literatur findet sich bei Kluckhohn jedoch nur folgende Handhabe: “The myth is a system of word symbols, whereas a ritual is a system of object and act symbols.”¹³⁶

Die aus diesem Kapitel übernommen Ergebnisse lauten zusammengefasst:

Der Ritus ist ein Symbolsystem aus Handlungen und Objekten, der Mythos ist ein verbales Symbolsystem. Zwischen Ritus und Mythos herrscht eine Beziehung fakultativer Interdependenz: Beide können unabhängig voneinander entstehen und zwar notwendigerweise zuerst in Individuen, wo sie aber nur in latenter Form existieren solange sie keine kollektive Aufnahme und Tradierung finden. Bei ihrer Übertragung in Literatur können mit allen Zwischen- und Gewichtungsstufen beide Symbolsysteme oder nur eines von beiden vorkommen.

Diese Ergebnisse lassen sich auf das eingangs erwähnte Problem des Eigenritus/-mythos beziehen: Mit ihnen kann angenommen werden, dass deviantes Verhalten oder hemmungsloses Fabulieren (i. e. Symbole des Unbewussten) von Protagonist/-innen in Adoleszenzromanen rituelle und mythologische Funktion haben. Auf der Ebene der Autor/-innen bedeutet dieser Punkt, dass sie nicht unbedingt bewusst auf vorhandenes Riten- oder Mythenmaterial zurückgreifen müssten, um selbiges zu generieren.

Fraglich bleibt aber, wie sich das rituelle Symbolsystem bei seiner Übertragung in Literatur erhalten kann, ohne in der vom ‚Cambridge Approach‘ angenommenen Weise in der Verbalisierung durch den Mythos aufzugehen. Es ist also offenbar nötig, noch mehr über den Ritus in Erfahrung zu bringen.

6. Ritus

Das lateinische Lehnwort ‚ritus‘ übersetzt der *Stowasser* recht ungefähr mit „religiöse Vorschrift, Zeremonie, Brauch, Sitte, Gewohnheit“.¹³⁷ Etwas abstrahiert kann auch von einem „Vor-gehen nach festgelegter Ordnung“ gesprochen werden, wie das *Duden*-Fremdwörterbuch den Begriff fasst.¹³⁸

¹³⁵ Ebd., S. 33.

¹³⁶ Ebd., S. 39.

¹³⁷ Joseph M. Stowasser, Michael Petschening u.a.: *Stowasser: Lateinisch - deutsches Schulwörterbuch*, Wien, Oldenburg: Hölder-Pichler-Tempsky 2008. S. 447, Stichwort Ritus.

¹³⁸ Duden. *Das Fremdwörterbuch*. Mannheim, Leipzig u.a.: Dudenverlag 6, neu bearb. u. erw. Aufl. 1997. S. 713, Stichwort Ritual.

Nicht wirklich aufschlussreich ist leider auch der *Neue Pauly*, der unter dem Lemma ‚Ritual‘ darüber Auskunft gibt, dass ein Ritual aus einer syntaktischen Verbindung einzelner Riten besteht, dass das Ritual je nach Kontext in eine Ordnung integriert ist oder im Gegenteil diese Ordnung außer Kraft setzt. Es folgt ein ausführlicher kultur- und religionshistorischer Abriss, der aber die hier relevanten Fragen nach den konkreten Erscheinungsformen z. B. der im Artikel einleitend erwähnten integrierenden und desintegrierenden Funktionen des Ritus nicht weiter behandelt.¹³⁹

Auch die im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* angeführte etymologische Herkunft von *Ritus* gibt wenig eindeutige Auskunft. Als wahrscheinlich wird die indogermanische Wurzel **ar-* ‚fügen‘ angenommen, wie sie sich im griechischen *ἀρῖμος* findet. Angeführt wird außerdem das altindische *ṛtāh* in der Bedeutung von ‚angemessen, recht‘. Lateinische Inschriften des 4. Jahrhunderts verwenden *ritus* im religiösen Sinn, wie etwa auf die Stetigkeit der Opfer und der alljährlichen Kultbräuche bezogen oder aber auch ganz profan in der Bedeutung „nach Art und Weise von“. Angenommen wird, „dass *ritus* zunächst die Art und Weise des Kultvollzugs bezeichnet, sich später von der Bindung an die religiöse Handlung löst und eine allgemeine ‚modale‘ Bedeutung annimmt“, die parallel zur religiösen fortbesteht. Daneben gibt es aber auch Meinungen, die eine umgekehrte Entwicklung annehmen. Die Verfasser des Artikels sprechen denn auch etwas verzagt von einer „gespaltenen Bedeutungsentwicklung“, die „schon in den frühesten literarischen Zeugnissen“ zu konstatieren wäre.¹⁴⁰

Ergiebiger ist der zweite Teil dieses Artikels, der einen Abriss zur bisherigen Riten-Forschung und deren Bemühungen um Definition gibt: Beginnend mit Tylor, dem Begründer der anthropologischen Religionsforschung, der Riten in „expressive Gestensprache der Theologie“ und „Mittel der Kommunikation mit Geistern“ unterscheidet,¹⁴¹ zu William R. Smith, der die Verbindung von Ritus und Mythos als nur beliebig gegeben sieht,¹⁴² bis zu Niklas Luhmann, für den Riten „Coupiertechniken“ darstellen, „mit denen man das Reflexiv-Werden von Kommunikation erfolgreich verhindern kann“¹⁴³, der Riten also als eine Art mentales Epoxydharz begreift, das „die Kommunikation [...] als fixierte[n] Ablauf versteift, und ihre Rigidität selbst [...] an Stelle der Frage [treten lässt], warum dies so ist.“¹⁴⁴ Dem Artikel und den in ihm angegebenen Autoren folgend, wird letztlich deutlich, dass sich die Riten-Forschung spätestens seit Durkheim in zwei Lager unterscheiden lässt, die sich als ‚soziologisches‘ und ‚ethnologisches‘ Lager bezeichnen lassen. So de-

139 Andreas Benlin: Ritual. In: Hubert Cancik, Helmuth Schneider (Hg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, Bd. 10, Sp. 1024.

140 Reinhold Glei, Stephanie Natzel: Ritus. In: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.): Philosophisches Wörterbuch der Philosophie. Basel: Schwabe & Co 1992, Bd. 8, Sp. 1052.

141 Edward B. Tylor: The origins of culture. Bd. 2, New York: 1958, S. 448, zit. nach: Christian Sigrist: Ritus. In: Ritter, Gründer (1992), Bd. 8, Sp. 1053.

142 Eine Verbindung, die von der ‚Cambridge Group‘ als grundsätzlich gegeben angenommen wird. Vgl. Harrison (1927), S. 42–43; vgl. die neuere Position zu Harrison und dem ‚Cambridge Approach‘: Kluckhohn (1972), S. 33–47.

143 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 253.

144 Ebd., S. 613.

finiert die religionssoziologische Theorie Durkheims und seiner Schüler Henri Hubert und Marcel Mauss Riten als „nicht-instrumentelle, ‚traditionelle wirksame‘ Handlungen, deren Wirksamkeit an die Akzeptanz durch die Gruppe (‚Glauben‘) gebunden ist“,¹⁴⁵ während z. B. Malinowski einen anderen Standpunkt vertritt: nicht nur widerspricht er Smith, indem er eine gegenseitige Abhängigkeit von Riten und Mythen ausmacht,¹⁴⁶ er wendet sich auch gegen Durkheims „ausschließlich soziologische, gesamtgesellschaftlich fixierte Interpretation“,¹⁴⁷ gegen die er eine Theorie setzt, die individuelle Dispositionen berücksichtigt:

Die Funktion magischer Riten besteht in der Überbrückung kritischer Situationen, in der ‚technischen‘ Überwindung von Angst. Magische Riten reduzieren die Kontingenzen komplexer Umwelten, die durch instrumentelle Techniken nicht ausreichend beherrscht werden können.¹⁴⁸

Als solche kritischen Situationen führt Malinowski an: „Crises of life, lacunae in important pursuits, death and initiation into tribal mysteries, unhappy love and unsatisfied hate.“¹⁴⁹

Es sei angemerkt, dass es dem damaligen wissenschaftlichen Konsens entspricht, der Religion als ‚Theorie‘ die Magie als ‚Technik‘ gegenüberzustellen und demgemäß die Riten zur Magie zu zählen.¹⁵⁰ Auch van Gennep hängt noch dieser Meinung an, entscheidend ist aber vielmehr die von Malinowski und van Gennep gesehene Funktion der Riten, kritische Situationen zu überbrücken.

Van Gennep knüpft mit seiner 1909 erschienenen Studie *Les rites de passage* an eben dieser Funktion an, indem er aus dem umfangreichem ethnographischen Material, über das er als Orientalist verfügte, eine systematische Studie von Riten zusammenstellt, die lebenszyklisch typische Krisensituationen begleiten.¹⁵¹ Unter diesen Übergangsriten versteht van Gennep alle Rituale, die das Ziel haben, „das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte, hinüberzuführen.“¹⁵² Jeder Übergangsritus gliedert sich dabei in drei Schritte, für die van Gennep die Begriffe ‚rite de séparation‘, ‚rite de marge‘, und ‚rite d’agrégation‘ verwendet, was gängigerweise mit ‚Trennungsriten‘, ‚Schwellen- bzw. Umwandlungsriten‘ und ‚Angliederungsriten‘ übersetzt wird.¹⁵³

Es geht ja um den Übergang zwischen zwei bestimmten, festgelegten Zuständen. Wer einen solchen Übergang zu machen hat, wird durch diese drei rituellen Schritte vom vorigen Zustand abgetrennt, in eine Art von Abseits oder

¹⁴⁵ Sigrist 1992, Sp. 1054.

¹⁴⁶ Sigrist 1992: Sp. 1055

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., Armstrong spricht hier vom Ritus als Weg vom isolierten zum geteilten Leid. Vgl. Armstrong (2007), S. 92.

¹⁴⁹ Bronislaw Malinowski: *Magic, Science and Religion*. In: Joseph Nédham: *Science, Religion and Reality*. New York: Georg Braziller 1955, S. 84.

¹⁵⁰ Stagl (1983), S. 85.

¹⁵¹ Van Gennep (2005).

¹⁵² Van Gennep (2005), S. 15.

¹⁵³ Hier nach der deutschen Ausgabe: Van Gennep (2005), S. 29.

sozialem Niemandsland versetzt und schließlich in den neuen Zustand aufgenommen. Die gesamte rituelle Sequenz funktioniert also wie eine Doppeltüre.¹⁵⁴

Der Ethnologe Victor Turner spricht hier außerdem von der Phase des Übergangs als ‚Anti-Struktur‘, die aber auf die festen Strukturen, die sie umgeben, bezogen, in sie eingeplant sind.¹⁵⁵ Wobei hier ‚Struktur‘ nicht etwa nach Lévi-Strauss, sondern im Sinne Peter Bergers und Thomas Luckmanns weiten Begriffs von Institution zu verstehen ist.¹⁵⁶ Stagl betont, es sei erst dann richtig nachvollziehbar, welche Novität der van Gennep’sche Dreischritt darstellt, wenn man bedenkt, dass in der damaligen Forschung, in der van Gennep akademischer Außenseiter war, die isolierende Betrachtungsweise vorherrschte, „die einzelne Riten aus ihrem Zusammenhang riss, über Zeiten und Räume miteinander verglich und dann in mehr oder minder starre Klassifikationsschemata preßte.“¹⁵⁷ Bei diesem Vorgehen muss es, wie Gennep kritisiert, zwangsläufig zu Missverständnissen kommen, etwa „wenn man einen bestimmten Ritus, wie das Austauschen von Blut, herausgriff und monographisch beschrieb, da bei diesem Vorgehen die verschiedenen Zusammenhänge verwischt wurden.“¹⁵⁸ Die Leistung van Genneps besteht hingegen darin, die von einzelnen Forschern schon seit Langem beobachteten weltweiten Ähnlichkeiten von Riten durch ihre Funktion als Hilfe in existentiellen Übergängen erklären zu können. Dies gelingt ihm dadurch, dass er die Bedeutung der einzelnen Riten nicht in ihren Details sucht, sondern in „ihrer relativen Position innerhalb von Zeremonialkomplexen, d. h. ihrer Abfolgeordnung“.¹⁵⁹ Als ‚relativ‘ bezeichnet van Gennep ihre Position deshalb, weil sie sich „je nachdem, ob es sich um Geburt oder Tod, Initiation oder Heirat usw. handelt“ ändere.¹⁶⁰ Ihre grundlegende Anordnung folge jedoch immer dem Strukturschema der Übergangsriten.¹⁶¹ Stagl spricht hier von den *rites de passage* als einem „Stück ritueller Grammatik“, das es erlaubt, die damals dominierende Suche „nach Spurenelementen aus vergangenen Kulturen oder gar aus der Urzeit (‚Survivals‘) und den damit zusammenhängenden übertriebenen Glauben an die Konstanz menschlicher Verhaltensweisen zu überwinden.“¹⁶² Insofern sich nämlich solche Verhaltensweisen trotz verschiedener Ausgestaltung entlang der selben Gesetze manifestieren, sei die Gegenwart für die Wissenschaft ebenso interessant wie die Vergangenheit. Van Gennep hat hier, so Stagl, als Erster ein Prinzip gesehen, das die heutige

154 Stagl (1983), S. 85.

155 Vgl. Stagl (1983), S. 89. ‚Struktur‘ hier im Sinne institutioneller Organisation. Vgl. Turner (2000), S. 159.

156 Vgl. Peter L. Berger und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 56–60.

157 Stagl (1983), S. 85.

158 Van Gennep (2005), S. 183.

159 Ebd., Stagl übersetzt ‚Abfolgeordnung‘ direkt von der Originalfassung mit ‚Sequenz‘, was ich übernehme. Vgl. Stagl (1983), S. 85.

160 Ebd.

161 Ebd., Hervorh. im Original. Nicht nur Geburts- und Todesriten, sondern auch solchen wie Pubertäts- und Heiratsriten ist dabei eine Symbolik von Tod und Wiedergeburt unterlegt.

162 Stagl (1983), S. 85.

gedankliche Grundlage der Ethnologie bildet, indem sie dieses Prinzip auf aktuelle soziale und kulturelle Prozesse und Strukturen überträgt.¹⁶³ Zur Übertragbarkeit des Dreischritts trägt bei, dass er sich auf kürzeste Handlungseinheiten, auf Lebensspannen und ganze Weltalter anlegen lässt – mithin auch auf den Mythos.¹⁶⁴

In den Begriffen der Sprachwissenschaft ausgedrückt, wird der Ritus nicht mehr diachron erklärt, sondern in seinen Sequenzen synchron analysiert. Dundes hält es außerdem für kulturhistorisch bemerkenswert, dass dieser Wandel hin zum strukturalen Ansatz ungefähr zur gleichen Zeit in der Linguistik und der Psychologie stattfand – in der Linguistik natürlich auf Saussure zurückgehend, bei dem die Opposition der synchronen zur diachronen Analyse zuerst formuliert wurde.¹⁶⁵ Saussures systemischer Ansatz wiederum stand in einem ähnlichen Kontrast zu der Detailjagd der damaligen vergleichenden Philologie wie Genneps rituelle Sequenzen zur isolierenden Betrachtungsweise der damaligen Ethnologie.

Die Relevanz dieser Ausführung zu van Gennep für die Frage nach der Übertragbarkeit des rituellen Symbolsystems lässt sich wie folgt darstellen: Die *Passagen* beschreiben, wie Riten in der Praxis einzelne Individuen oder bestimmte Gruppen in einer festgelegten Dramaturgie durch das Niemandsland der Umwandlung begleiten. Auch die Held/-innen des Mythos werden durch eine vom ihrer Gesellschaft institutionalisierte Dramaturgie getragen, im Märchen durchlaufen sie eine der Gattung eigenwillige Dramaturgie als Sequenz von Abenteuern, die sie bestehen oder nicht bestehen. Durch Tradition legitimiert, treten die mythologischen Held/-innen höheren Mächten gegenüber. Diese werden im Mythos durch Götter und Ungeheuer repräsentiert, die bestimmte Namen tragen und von denen das gesellschaftliche Kollektiv üblicherweise Anerkennung verlangt. Sie treten im Märchen als tierische oder menschliche Helfer- und Prüfungsfiguren auf, deren Aufgabenstellungen nur die Held/-innen betreffen.¹⁶⁶ Im Gegensatz zu den Mythen greifen die Märchen also über den Rahmen eines angestammten Kollektivs hinaus, verarbeiten aber dessen Regulativ der Übergangsriten weiter. Eliade schreibt dazu:

Welche Stellung man in dieser Diskussion über den Ursprung und die Bedeutung der Märchen auch einnimmt, es ist nicht zu bestreiten, daß sich die Prüfungen und Abenteuer der Helden und Heldinnen fast immer in Initiationsbegriffe übersetzen lassen. Und dies scheint uns von entscheidender Bedeutung zu sein: seit der – so schwer zu bestimmenden – Zeit, in der die Märchen als solche entstanden, haben die Menschen [...] ihnen mit nie nachlassenden

163 Zur Bedeutung dieses Prinzips für das Auftreten von ‚culture-patterns‘ in Literatur vgl. Kap. 6.1; Kap. 6.3; unten S. 74–75.

164 Stagl (1983), S. 85, 89.

165 Alan Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1964, S. 34.

166 Vgl. Eleazar Meletinsky: *The Historical Morphology of the Folktale*. In: Pierre Maranda: *Soviet Structural Folklorists*. The Hague, Paris: Mouton (1974), S. 54.

dem Vergnügen gelauscht. Das heißt, dass die Initiationsszenarien, wie sie im Märchen verborgen sind, Ausdruck eines Psychodramas sind, das einem tiefen Bedürfnis des menschlichen Wesens entspricht.¹⁶⁷

Gerade das Märchen eignet sich also, was vielleicht etwas paradox klingen mag, als Narrativ existentieller Übergänge auch und gerade für die entritualisierte Moderne. Dadurch, dass es die Sequenzen und Motive des (Initiations-)Ritus als zeitlose Ablaufmodelle des menschlichen Individuationsprozesses aufbewahrt, aber auch dadurch, dass es diese Ablaufmodelle literarischen Prozessen in entsakralisierter Form als Zeichensystem anbietet.¹⁶⁸

Stagl hat die bei Gennep und generell in der ethnologischen Literatur meist gestreut angeführten typischen Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsriten zusammengefasst, von denen hier nur einige angeführt werden. Die an krisenhafte Situationen gebundenen Riten knüpfen, laut Stagl, direkt an menschliche Befindlichkeiten an, die sie zu „überprägnanten Modellen“ stilisieren. So die Abtrennungsriten an Verletzungen und Verstümmelungen, Durchtrennen der Nabelschnur; die Abstandsriten an außergewöhnliche Zustände wie Menstruation, Krankheit, Wahnsinn, Traum und Ekstase; die Aufnahme-riten an den Geschlechtsverkehr, das Stillen, das Teilen von Nahrung.¹⁶⁹ Stagls Auflistung typischer Trennungs-, Schwellen- und Angliederungsriten wird in die abschließende Analyse einbezogen. Sie umfasst in etwas gekürzter Form:

Trennungsriten:

Alle Akte des Verzichtens, wie z. B. das Ablegen von Kleidern und Statussymbolen, das Scheren der Haare, Formen der Verstümmelung (Beschneidung, ‚Stammesnarben‘), Verschenken oder Zerstören von Besitz, das Zerschlagen von Gegenständen, Rückzug, Reinigungen, Exorzismen.

Umwandlungsriten:

Das Anlegen spezieller Kleider bzw. Bemalung, Maskierung, kultische Nacktheit; Änderungen des körperlichen Zustandes durch Fasten, Vermeiden des Schlafes, Sich-Aussetzen an Hitze und Kälte und andere asketische Praktiken oder umgekehrt durch ekstatische Praktiken wie der Tanz, der Gebrauch von Stimulantia; die Einhaltung bestimmter Tabus oder umgekehrt die Überschreitung der im Alltag geltenden Verhaltensregeln, Rätsel und Spiel, der Gebrauch besonderer Worte und Sprachen oder Stummheit, Getragenwerden und Tragen, das Durchschreiten eines Tores, das Durchgehen zwischen einem halbierten Gegenstand, durch etwas Hindurchkriechen und andere Symbole des Geburtsvorganges, die Reise oder umgekehrt Immobilismus.

¹⁶⁷ Eliade (1988), S. 227; Eliade bezieht den Nachweis von Initiationsstrukturen im Märchen von Paul Saintyves und de Vries. Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Freese (1998), S. 152.

¹⁶⁹ Vgl. Stagl (1983), S. 86.

Aufnahmeriten

Das Anlegen neuer Kleider und Statussymbole, das Annehmen neuer Namen (Hochzeit, Taufe), körperliche Berührungen (Handschlag, Kuss, ritueller Koitus); etwas untereinander teilen (das gemeinsame Mal, Kommunion); etwas miteinander tauschen (Ringe und andere Gegenstände, Dienstleistungen).¹⁷⁰

6.1. Monomythos und Adoleszenz

Im Gegensatz zum ‚Cambridge Approach‘ dauert es erstaunlich lange, bis das Modell der Übergangsriten Eingang in die Mythologie, Erzähl- und Literaturtheorie findet. Der erste größere Wurf dazu gelingt erst Campbell mit *Der Heros in tausend Gestalten*. Dabei ist bemerkenswert, dass er in der Einleitung zum dritten Kapitel (*Der Heros und der Gott*) die Struktur der Heldenfahrt mit dem Monomythos und damit mit dem van Gennep’schen Dreischritt gleichsetzt:

Der Weg, den die mythologische Abenteuerfahrt des Helden normalerweise beschreibt, folgt in vergrößertem Maßstab der Formel, wie die Abfolge der *rites de passage* sie vorstellt. Trennung – Initiation – Rückkehr, einer Formel, die der eigentliche Kern des Monomythos genannt werden kann.¹⁷¹

Wenn aber der Kern des Monomythos die Struktur der Heldenfahrt aufweist, wäre nach Campbell alle Mythenstruktur mehr oder weniger diejenige des Heldenmythos.¹⁷² Ob dem tatsächlich so ist oder nicht, kann hier nicht entschieden werden, ist aber für diese Arbeit nicht von gravierender Bedeutung. Hier wird nur Campbells Hinweis auf die strukturelle Kongruenz des Dreischritts der *rites de passage* und des Heldenmythos aufgenommen. Im 7. Kapitel (Mythos) wird noch näher untersucht, ob hier nur Deckungsgleichheit oder eine idente Struktur vorliegt; vorerst ist eine weitere Verknüpfung angebracht, um darlegen zu können, inwiefern sich Heldenmythos, Zaubermärchen und Adoleszenzroman auf die Struktur des Initiationsritus für Jugendliche beziehen lassen.

Freese führt in seiner Studie *Die Initiationsreise* etwa ein Dutzend Ethnologen, Anthropologen und sogar Missionare des 18. Jahrhunderts an, um den Umstand zu belegen, dass „die *rite de passage* vom Jugendlichen zum Mann die verbreitetste und ausgeprägteste ist und den ‚Prototyp für alle anderen Übergangsperioden‘ darstellt“¹⁷³ Wobei gerade bei diesem Ritus „der Ausgang meist als ein ritueller ‚Tod‘ und der Eingang als eine ‚Wiedergeburt‘ verstanden [wird].“¹⁷⁴ Was außerdem dafür spreche, dass der Typus der Jugendlichen-Initiation die Dreiteiligkeit aller Übergangsri-

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

¹⁷¹ Campbell (2011), S. 42.

¹⁷² Das Problem bei Campbells ‚Monomythos‘ wird auch daran deutlich, dass sich die rituellen Sequenzen von Genneps nur dort überzeugend anlegen lassen, wo Mythen die Handlungsstrukturen der Heldenfahrt aufweisen.

¹⁷³ Freese (1998), S. 114. Zu Freeses Belegstellen, vgl. Freese (1998), S. 111–116. Freese scheint zu übersehen, dass dies aus seinen anschließend vorgebrachten Gründen genauso auch für die weiblichen Pubertätsriten gelten muss.

¹⁷⁴ Ebd.

ten vorgebe, seien physiologische und sozioökonomische Gründe: Die Initiation zum Erwachsensein sei schon deshalb die weitaus wichtigste, weil der jugendliche Mensch ökonomisch und sexuell am meisten zur Erhaltung des Stammes beitragen könne.¹⁷⁵

Wenn aber im Heldenmythos die Struktur der Übergangsriten vorliegt und diese auf die jugendlichen-Initiation zurückgehen, ist sein Bezug zu Adoleszenz und Adoleszenzroman gegeben. Von einem entwicklungspsychologischen Ansatz aus gelangt Bischof zu der selben Feststellung, indem er Heldengeschichten als Typ von Erzählungen definiert, deren Thematik aus der Adoleszenz stammt – auffälligerweise lässt er an anderer Stelle die selbe Definition auch dem Zaubermärchen zukommen.¹⁷⁶

Soll das Verhältnis von Heldenmythos, Märchen und Adoleszenzroman näher geprüft werden, muss in einem nächsten Schritt nach der Relevanz von Übergangsriten für die Adoleszenz in heutigen hochdifferenzierten Gesellschaften gefragt werden. Erdheim, in seiner Definition der Adoleszenz als Übergangsphase, bezieht sich dabei ebenfalls auf van Gennep.¹⁷⁷

Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ‚Liminalität‘) oder von Schwellenpersonen (‚Grenzgängern‘) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen.¹⁷⁸

Wie Erdheim arbeiten auch Renate Möller und Uwe Sanders mit den Ansätzen Turners, wenn sie von jugendlichen Grenzlandgängern im Kontext moderner Gesellschaften (*Liminoids*) sprechen.¹⁷⁹ Im Gegensatz zu van Gennep, der das Ritual ausschließlich im Dienst der Gesellschaftsstabilisierung gesehen habe, bestehe nach Möller und Sanders der Vorzug Turners darin, die Ritualeilnehmer als aktive Subjekte zu sehen, die in den rituellen Prozess eingreifen und so auch die Werte ihrer Gemeinschaft in Frage stellen können. Durch diese Schwerpunktverschiebung von gesellschaftlichen Interessen hin zu den Initianden bzw. jugendlichen Individuen lasse sich das van Gennep'sche Modell erst zu einer zutreffenden Interpretation jugendlichen Verhaltens in komplexen Gesellschaften einsetzen.¹⁸⁰ Während liminale Phänomene in den Stammeskulturen durch zwanghafte Umkehrung der Werte und Normen dieser Kulturen geprägt seien, zeigten sie sich in der Moderne durch symbolische Ablehnung der Gesellschaft. Der Unterschied von traditi-

¹⁷⁵ Freese (1998), S. 115.

¹⁷⁶ Bischof (1996), S. 523, 357.

¹⁷⁷ Erdheim (1991), S. 81.

¹⁷⁸ Ebd., S. 95. Van Genneps Begriffsreihe präliminal, liminal und postliminal wird von diesem dort eingesetzt, wo es um räumliche und zeitliche Übergänge geht. Der Begriff hat mit allen Präfixen insbesondere für die Soziologie den Vorzug, auch nichtritualisierte Statuswechsel bezeichnen zu können. Vgl. Stagl (1983), S. 92.

¹⁷⁹ Vgl. Turner (2000), S. 94–97, 105, 159–162.

¹⁸⁰ Renate Möller und Uwe Sanders: Übergangsrituale zwischen Tradition und Moderne. In: Hartmut M. Giese (Hg.): Übergangsrituale im Jugendalter. Münster: LIT 2000, S. 110.

oneller zur modernen Liminalität läge demnach in der Bedingtheit von Turners ‚Anti-Struktur‘ (Liminalität) durch die sie umgebende Struktur (institutionalisierte Organisation). Damit korrespondiert, dass nach Möller und Sanders die Schwellenphase als Kontext der verlängerten Adoleszenz in modernen Gesellschaften eine Struktur von Ritual-Leerstellen vorgibt. Gerade die Unkenntnis der Rituale mache diese für Jugendliche nutzbar, d. h. beliebig füllbar; was so weit gehen könne, dass sie „der Meinung sind, sie bewegten sich spontan: fernab von jeder Form ritualisierten Verhaltens.“¹⁸¹ Der hierzu von Möller und Sanders zitierte Soeffner konstatiert darin ein gesamtgesellschaftliches Phänomen:

Wir bewegen uns [...] in einem *undurchschauten Ritualismus* der sich an zwei Extremformen veranschaulichen lässt: a) an einem ritualisierten Antiritualismus; b) an der Veränderung des überkommenen Ritus durch naiven, inflatorischen Ritualismus.¹⁸²

Ein Zitat aus Burgess’ *Earthly Powers* veranschaulicht meines Erachtens sehr gut, was mit diesem „naiven, inflatorischen Ritualismus“ gemeint ist:

She had transferred her old arty enthusiasms to the Catholic Church. [...] She was devoted to the Little Flower, she observed the First Fridays, she prayed to St Anthony of Padua for the recovery of lost things, she *loved* fasting, it was so good for the figure, and would fast, regardless of the Church ordinances, at the drop of a hat.¹⁸³

Damit und mit dem zusätzlichen Umstand, dass die Jugendlichkeit selbst zum symbolischen Kern der Handlungen Erwachsener wird und diese in Umkehrung ritueller Aufnahmearten für die nächste Generation sich selbst z. T. schmerzhaften und selbstgefährdenden Prozeduren unterwerfen, um der Jugendphase zugerechnet werden zu können, potenziert sich die Komplexität heutiger adoleszenter Liminalität: Während die (Anti-)Strukturen der Übergangsriten in stetig verlängerten Schwellenphasen reproduziert werden, kann die Abgrenzung zu den Institutionen der Erwachsenenwelt nicht mehr in der Umkehrung ihrer Normen und Werte und damit negativen Bestätigung dieses Bezugsrahmens stattfinden, wo dieser Rahmen selbst Züge der Liminalität aufweist.¹⁸⁴ Es lässt sich somit von Turners Feststellung, die Antistruktur der ‚Liminaloids‘ sei auf die Gesellschaftsstruktur bezogen und in sie eingeplant, nur noch eingeschränkt ausgehen. Die in die Ritual-Leerstellen gerückte Symbolik der Negation stellt schon insofern keinen ausreichenden Ersatz für die deutliche Abgrenzung der Übergangsphase mehr dar, als sie von den vorgängigen Alterskohorten komplexer Gesellschaften als Ausweis der Jugendlichkeit übernommen werden, womit sie den

181 Ebd., vgl. Freeses Kapitel zu Initiationsformen der Gegenwart: Freese (1998), S. 128–136; insbesondere zu literarischen Darstellungen der Initiationsriten amerikanischer Mädchenbanden der 1960er. Ebd., S. 130–131; vgl. dazu: Eliades Beschreibung der weiblichen Initiation als Blutmysterium: Eliade (1988), S. 86–87.

182 Soeffner (1992), S. 109; vgl. Julian Huxleys Begriff der ‚Ritualisation‘ – das Herabsinken von Riten zu „gesellschaftlichen Spielregeln und Bräuchen“. Zit. nach Stagl (1983), S. 84.

183 Burgess (1980), S. 316. [Kursiv: Burgess]

184 Der Institutionsbegriff wiederum verstanden nach: Berger, Luckmann (1984), S. 56–60. Laut Bettelheim ist es für die Initiationsriten selbst allerdings unerheblich, ob sie von Älteren ausgerichtet werden, „oder ob sie spontan den Adoleszenten entspringen.“ Vgl. Bettelheim (2013), S. 161.

Wechsel dieser Symbolik beschleunigt, soll diese für die Jugendlichen selbst noch Abgrenzung wenigstens anzeigen können.¹⁸⁵ Es sind exakt diese Problematiken der Selbstbestimmung und Abgrenzung durch ritualisierte Negationssymbolik in einer zunehmend juvenalisierten Gesellschaft, die, wie oben gezeigt, den modernen und insbesondere den postmodernen Adoleszenzroman bestimmen.¹⁸⁶ Wird die These von der ‚Arbeit am Mythos‘ im Adoleszenzroman vor diesen Hintergrund gestellt, müssten sich die geänderten Bedingungen der Adoleszenz in einer entsprechenden und gravierenden Änderung seiner Struktur zeigen und zwar in Bezug auf die Schwelle der Liminalität zur Postliminalität.

Festzuhalten bleibt, dass Campbell durch die Gleichsetzung von Monomythos und dem Dreischritt der *rites de passage* das Vorliegen von Strukturgleichheit von Heldenmythos und Übergangsriten ausmacht. Dadurch, dass sich, laut Freese, die Übergangsriten auf den Pubertätsritus als den ältesten und wichtigsten zurückführen lassen, lässt sich der Heldenmythos außerdem in Bezug zur heutigen Adoleszenzphase und damit zum Adoleszenzroman setzen. Ob dieses von Freese vertretene Erklärungsmodell des Adoleszenzromans gültig ist, wird noch geprüft werden; in welcher Weise aber Aktualisierungen der Übergangsriten u. A. in *Wildwasser* auftreten, zeigen die beiden Folgekapitel.

6.2. Passage und Passion: Übergangsriten in Wildwasser

Vor wenigen Jahren erschien ein Artikel von Lexe, in dem neben der Todesmotivik in *Wildwasser* auch andere rituelle Motive und Sequenzen analysiert werden.

Schon das auf den ersten Seiten des Romans geschilderte gemeinsame Camparitrinken von Jakobs Mutter und Schwester zur Feier der ersten Menstruation der Schwester repräsentiert, laut Lexe, einen ritualisierten Akt im Sinne Julian Huxleys und unterstreicht damit die Zurückgelassenheit Jakobs im Prozess des Erwachsenwerdens.¹⁸⁷ Dadurch wird die fehlende Verbindung zum Vater ex negativo dargestellt und zum Auslöser für Jakobs spontane Entscheidung, mit dem Rad zur Unglücksstelle im Gesäuse zu fahren, an der sein Vater wahrscheinlich ertrunken (S. 119) ist, doch nie gefunden wurde (S. 120).¹⁸⁸

Jakobs „innere[r] rote[r] Schalter (S. 12)“ signalisiert die Differenz zwischen Verschwunden und Verstorben. Der Strom, unter dem Jakob steht, seit sein Vater sich, „im September vorletzten Jahres verabschiedet hat“ (S. 8), hat bisher in keinem Traueritual Entladung gefunden und hält den Vater auf ‚magische‘ Weise präsent. „Sie kriegen kein Requiem sagt [die Kaplanmutter], diejenigen, die außerhalb der Gnade stehen, kriegen kein Requiem! – Ge-

¹⁸⁵ Damit ließe sich auch die zunehmende Kurzlebigkeit und Fragmentierung jugendlicher Trends und Szenen erklären.

¹⁸⁶ Vgl. Kap. 3

¹⁸⁷ Lexe (2010), S. 221.

¹⁸⁸ Lexe (2009), S. 8.

nau, wie die Untoten, dachte ich.“ (S. 106) Einmal angetippt sorgt der rote Schalter für einen Funkenschlag: Jakob stürzt sich in das Martyrium, das gleichzeitig als Requiem für den Vater inszeniert wird.¹⁸⁹

Die „Differenz zwischen Verschwunden und Verstorben“ spiegle sich auch in den Zitaten der lateinischen Totenmesse wieder, die Hochgatterer jedem der sechs Kapitel voranstellt, wobei „Gloria und Credo nicht, wie in der Totenmesse üblich, entfallen, das letzte Kapitel aber vom ‚Requiem aeternam / dona eis, Domine. / et lux perpetua luceat eis‘ [...] eingeleitet wird.“¹⁹⁰ Der liturgische Rahmen bringe somit den Wunsch nach Heilung für Vater (Requiem) und Sohn (Totenritual) zum Ausdruck.

Dadurch aber, dass Gloria und Credo nicht entfallen, ergeben die Kapitelmottos in *Wildwasser* ganz einfach den liturgischen Ablauf der (sonntäglichen) katholischen Messe (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei). Zwar zitiert das Motto des sechsten Kapitels die ersten Verse des Requiems, doch geschieht dies an liturgisch falscher Stelle: Das Requiem bildet gewöhnlich den eröffnenden Teil (Introitus) der Totenmesse als Anrufung um ewige Ruhe für die Verstorbenen. Wollte Hochgatterer seine Mottos nach dem Ablauf der Totenmesse setzen, müsste das Requiem also das erste Kapitel eröffnen und natürlich Gloria und Credo ausgelassen werden. Hochgatterers Kapitelmottos folgen also weder dem Ablauf einer sonntäglichen Messe, noch dem einer Totenmesse. Indem er aber die übliche Messordnung mit dem Requiem schließt, hebt er es, weil gegen die Ordnung platziert, besonders hervor und in einen Rahmen, den der katholische Ritus nur zu freudigen und festlichen Anlässen gestattet. So gesehen, bietet sich eine radikalere Erklärung der Kapitelmottos an: Im fünften Kapitel, dessen Motto das ‚Agnus Dei‘ bildet, wird eine Totenmesse für „diejenigen die außerhalb der Gnade stehen“ (S. 106) gehalten und damit indirekt auch für Jakobs Vater, dessen Selbstmord in *Wildwasser* ja nie ganz ausgeschlossen wird. Selbstmord war vor dem zweiten Vatikanum ein eindeutiger Grund, aus der kirchlichen Fürsprache ausgeschlossen zu werden und ist es je nach Gemeinde potenziell auch heute noch. Die Eröffnung des letzten Kapitels mit dem Requiem bezeichnet also zugleich mit dem erlösenden Abschied vom Vater die Überwindung einer Auffassung, die Jakob während der Messe von der Kaplanmutter erklärt wird: „Sie kriegen kein Requiem, sagte sie, diejenigen, die außerhalb der Gnade stehen, kriegen kein Requiem!“ (S. 106). Darüber hinaus stellt die Ich-Form, in der *Wildwasser* gehalten ist, den Roman als vom Protagonisten geschrieben dar. Die Mottos als von Jakob gesetzt zu betrachten, würde seine Überwindung von Schuld- und Sühnegedanken bestätigen.

Das Motiv des fehlenden Vaters wird in *Wildwasser* noch zusätzlich dadurch unterstrichen, dass auch alle übrigen erwähnten Vaterfiguren entweder verschwunden sind oder Selbstmord be-

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd. Die Unsicherheit darüber, ob sein Vater verschwunden oder verstorben ist, teilt Jakob mit seinem antiken Vorgänger Telemach.

gangen haben.¹⁹¹ In den vermissten Vätern lässt sich eine Konkretisierung des oben besprochenen Problems heutiger Adoleszenz sehen: der Mangel an eindeutigen Identifikations- bzw. Abgrenzungs-Instanzen und Figuren; gleichzeitig bildet die Vaterlosigkeit den ungehörten soziokulturellen Generalbass jeder Nachkriegsgesellschaft: Nicht zufällig beginnt Homers Odyssee mit Telemachs Suche nach Gewissheit über das Schicksal Odysseus’.

Als Übergangsriten macht Lexe in *Wildwasser* aus:

Abtrennungsriten

Das penible und vom Labeling bestimmte Zurechtlegen der Kleidungsstücke für die Reise und ähnliche durch ihre Exaktheit ritualisierte Beschreibungen von Handlungsschritten wie das Vorbereiten des Mountainbikes.

Das Knicken eines Blatts des von der Mutter im sentimentalischen Angedenken an den Vater gepflegten Philodendron.

Das Passieren des Bahnhofs Hütteldorf, der hier die geographische Schwelle zwischen dem Zustand der Präliminalität zur Liminalität repräsentiert.

Umwandlungsriten

Der Einbruch des Transzendenten, wie er in Krisensituationen und Wendepunkten (tropoi) des Lebens auftritt, zeigt sich in der kontinuierlich gesteigerte Geschwindigkeit der exzessiven Radtour unter glühender Juli-Sonne, mit der Jakob seinen Körper bis an die Grenze der Belastbarkeit martert.¹⁹²

Ich setzte mich in meiner Erleichterung gleich einmal so richtig kräftig auf meinen Martersattel nieder. Der Schmerz fuhr mir wie ein Stromschlag über die Rückseite der Oberschenkel bis in die Waden hinab. Ich blieb trotzdem sitzen und wischte mir nach einer Minute die Tränen von den Wangen (S. 77).

Zur Steigerung von Geschwindigkeit und Belastbarkeit trägt die bei Heinz König besorgte Spezialmischung bei, die ihn bis zum völligen Realitätsverlust treibt (S. 78 – S. 85). Er bedrängt in wahnhafter Omnipotenz nichts ahnende Trafikantinnen, visioniert eine Verfolgungsjagd (S. 81), onaniert hemmungslos „unter einem Zwetschkenbaum“ (S. 82) und kollabiert schließlich, indem er „wortwörtlich vom Rad kippt – und ‚einem Priester vor die Füße‘ (S. 85) fällt.“¹⁹³ Dieser Kaplan Tauscher trägt die Funktion der Mentorenfigur, wie sie für Übergangsriten typisch ist.¹⁹⁴ In seiner und dessen Mutter Pflege erfährt Jakob weitere Visionen, diesmal starkem Fieber geschul-

191 Breier (1999), S. 27; was genau genommen auf den Vater Heinz Königs nicht ganz zutrifft – dieser ist weder verschwunden noch verstorben sondern wird einfach kaum erwähnt. Hingegen begeht ein von Jakob geschätzter Lehrer Selbstmord. Vgl. Hochgatterer (2011), S. 27, 49.

192 Lexe (2010), S. 218–219.

193 Vgl. Ebd., S. 219.

194 Vgl. Freese (1998), S. 174.

det, wobei seine Gedanken beständig um das Christusmonogramm IHS kreisen. „Ein Gespenst flog durch meinen Kopf. Dann wurde ich wieder auf meine Umlaufbahn gesetzt. IHS – Ich heiße Schmalfuß.“ (S. 98)

In Jakobs Reise liegen somit die asketischen Schwellenriten der Änderungen des körperlichen Zustandes durch das Sich-Aussetzen an Hitze vor, kombiniert mit der ekstatischen Praktik des Gebrauchs von Stimulantia und die Überschreitung der im Alltag geltenden Verhaltensregeln. Weitere starke Schwellenriten in *Wildwasser* sind: Das Getragenwerden und das durch etwas Hindurchkriechen als Symbol des Geburtsvorganges.¹⁹⁵ Sie werden von Lexe nicht angeführt, sollen hier aber an späterer Stelle aufgenommen werden.

Anschlussriten

In *Wildwasser* liegen an Anschlussriten vor: Das Anlegen neuer Kleider (S. 104), körperliche Berührungen (Einsalben, Verbandswechsel, S. 95), das gemeinsame Mahl (S. 89, S. 108), die Namensgebung (S. 98). Lexe fokussiert hier jedoch auf den Abschluss der rituellen Sequenz. Mit der Hilfe Tauschers und dessen Pflgetochter Judith erreicht Jakob den Gesäuseeingang und überschreitet damit die postliminale Schwelle:

Erst nach seiner eigenen selbstmörderischen Tour im symbolischen Fahrwasser des Vaters kann Jakob das Risiko anerkennen, das der Vater auf sich genommen hat – im Sinne des Ausdrucks der Lebensbejahung, die nur von der Akzeptanz des Todes als Teil des Lebens her getroffen werden kann. Wenn Judith ihren Plüschdelfin ins Wasser wirft, dem sowohl in der hellenistischen wie auch in der christlichen Kultur die Rolle des Seelenbegleiters zugeschrieben wird, kennzeichnet sie damit den ‚Verschwundenen‘ als ‚Verstorbenen‘.¹⁹⁶

Es ist allerdings nicht leicht auszumachen, ob Jakobs Fahrt von der Notwendigkeit motiviert ist, von seinem Vater Abschied zu nehmen, seinen Selbstmord zu begreifen, oder Initiation durch den toten Vater zu erhalten. Dies deshalb, weil Hochgatterer seinen Protagonisten Jakob in einem Zug, bzw. in einer Fahrt, gleich vor zwei miteinander verknüpfte Aufgaben stellt, zu deren jeweiliger Bewältigung traditionelle Gesellschaften ihre zentralen Riten¹⁹⁷ und Mythen entwickelten: Initiation und Tod. Die Vatersuche in *Wildwasser* ist bedingt durch das Überschreiten der Grenze zwischen Leben und Tod, was wiederum selbst ein rituelles und mythologisches Hauptmotiv darstellt. Die Lösung, die das zuletzt gebrachte Zitat von Lexe nahelegt, ist dementsprechend paradox: Jakobs Initiation ist in dem Moment abgeschlossen, in dem er seinen Vater in den Tod entlassen kann.

¹⁹⁵ Vgl. Stagl (1983), S. 86.

¹⁹⁶ Lexe (2010), S. 222 – S. 223.

¹⁹⁷ Ebd., S. 70, 142.

In diesem Kapitel konnte gezeigt werden, dass die Analyse des Romans *Wildwasser* nach den Gennep'schen Übergangsriten zu validen Ergebnissen führt. Dass dies keinen Zufall darstellt, zeigt das Folgekapitel, in dem Freeses *Die Initiationsreise* vorgestellt wird – eine Studie, in der über 60 amerikanische Adoleszenzromane systematisch auf rituelle Motive wie das von Tod und Wiedergeburt und auf die Struktur der van Gennep'schen Übergangsriten untersucht wurden.¹⁹⁸

6.3. Peter Freese: Der Adoleszenzroman als Initiationsreise-Roman

Freeses Studie *Die Initiationsreise* stellt die bisher intensivste Auseinandersetzung mit rituellen Strukturen und Motiven im Adoleszenzroman dar. Weniger durch seine Überzeugung, der ‚Cambridge Approach‘ sei zur Gänze zutreffend,¹⁹⁹ als durch die konsequente Anwendung der van Gennep'schen *Passagen* am Material amerikanischer Adoleszenzromane kommt Freese zu einem Ergebnis, das sich durchaus mit der Propp'schen Strukturformel in Übereinstimmung bringen lässt.

[A]gain and again the adolescent's development is represented as a journey (...) and it consists of three stages: departure from the old world, transition and change, and a return. Thus the typical adolescent's development unfolds in a preliminal, liminal, postliminal stage. Any attempt to deal with the theme of initiation in fiction must therefore start from these morphological constituents rather than from their realizations in individual novels.²⁰⁰

Freeses Kombination von ‚Cambridge Approach‘ und der *Passagen*-Struktur van Genneps erlaubt ihm, den Heldenmythos als narrative Entsprechung zum Initiationsritus zu sehen und alle Götter-, Helden- und Kulturheroenmythen unter der Rubrik ‚Initiationsmythos‘ zu fassen, als dessen modernes Äquivalent er den Adoleszenzroman sieht.²⁰¹ Entsprechend bezeichnet er diesen auch als ‚Initiationsreiseroman‘.²⁰² An späterer Stelle soll gezeigt werden, warum dies eine einschränkende Auffassung der Leistung des Mythos darstellt. Freeses ausführliche Definition von Initiation und Initiationsmotiven soll aber übernommen werden:²⁰³

Der allen Initiationen gemeinsame van Gennep'sche Dreischritt des Übergangs bewirkt einen elementaren und existentiellen Wandlungsvorgang, der dementsprechend nicht als Prozess, sondern als Tod und Wiedergeburt versinnbildlicht wird.

198 Allein im ersten Kapitel behandelt Freese 60 Adoleszenzromane. Das ganze vierte Kapitel bildet eine Analyse von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* als ‚Initiationsreise-Roman‘.

199 Vgl. Freese (1998), S. 136, wo er schreibt: „Die Frage, ob der Ritus zuerst gewesen sei und sich in einem erst nachträglich formulierten Mythos gleichsam seine Rechtfertigung geschaffen habe, oder ob die Priorität dem Mythos zukomme [...], fand 1912 [mit Themis] eine von vielen Forschern als richtig akzeptierte Antwort.“

200 Freese (1998), S. 310.

201 Ebd., S. 136–138, 146–147.

202 Ebd., S. 153.

203 Ebd., S. 153–156.

1. Alle Initiationsabläufe sind auf drei Ebenen wirksam:
 - Auf der individualpsychologischen als Individuationsprozess.
 - Auf der soziologischen als Integrationsprozess.
 - Auf der theologischen als Offenbarungsprozess.

2. Der äußere Vorgang der Initiation ist zeichenhafte Versinnbildlichung dieser Prozesse. Diese Versinnbildlichung erfolgt weltweit und konstant in nachstehenden Grundmotiven:
 - Als *regressus ad uterum*: „[E]ine mehr oder minder gefährliche Rückkehr in den lebensspendenden Schoß der Mutter, die als Mutter Erde, als Meeresungeheuer oder als wildes Tier konkretisiert wird, und eine Neugeburt aus ihr als ein grundlegend Veränderter und Gewandelter.“²⁰⁴
 - Als *descensus ad inferios*: „[E]in Abstieg in die Unterwelt und [...] eine siegreiche und geläuterte Rückkehr [...] läßt sich außer an der Schamanen-Initiation an den zahlreichen antiken Mythen demonstrieren, in denen der Held oder die Heldin unversehrt aus der Unterwelt zurückzukehren vermag.“²⁰⁵
 - Als die *Nachtmeerfahrt*, in der der Held von einem Riesenfisch verschlungen wird oder sich freiwillig in ihn hineinstürzt, unterstreicht die Notwendigkeit der Selbstzerstörung als Voraussetzung der Wiedergeburt und steht im Zusammenhang mit den erstgenannten Motiven.²⁰⁶

Im ‚paradoxen Durchgang‘ konkretisiert sich der allen drei genannten Initiationsmotiven gemeinsame entscheidende Punkt von Tod und Wiedergeburt in der Überwindung eines unüberwindlichen Hindernisses. Meist erscheint er als Erdkiefer oder als Felsenfalle, wie die zusammenschlagenden Felsen der Symplegaden, die Jason mit seiner Argo durchrudern muss.²⁰⁷ Aber auch als Zahnreihen eines Ungeheuers oder als Brücke von der Breite eines Haares. In Hartmann von Aues *Iwein* wird er als mechanisiertes Falltor dargestellt, das Pferd, Schwertscheide und Sporen Iweins durchschlägt, als er es passieren will.²⁰⁸

- Die existentielle Änderung der erfolgreich Initiierten konkretisiert sich als
- Kleiderwechsel

²⁰⁴ Freese (1998), S. 138.

²⁰⁵ Ebd., S. 139.

²⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 140 – S. 142.

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 142 – 145.

²⁰⁸ Hartmann von Aue: *Iwein*. Text und Übersetzung. Übers. und komm. von Thomas Cramer Berlin, New York: De Gruyter 2001, V. 1075 – 1120. Auch dieses Beispiel nach: Freese (1998), S. 144. In Iweins Wahn und Rückzug in den Wald wird ebenfalls ein Umwandlungsritus deutlich. Ebd., V. 3245 – 3359.

- Annahme eines neuen Namens
- Taufe

Was die Rolle des Initianden in ihrer narrativen und literarischen Darstellung angeht, gelangt Freese zu einer Unterscheidung, die auch Propp bei seiner Untersuchung des russischen Zaubermärchens macht: diejenige zwischen dem aktiv suchenden und dem sich verweigernden Helden, der erst zu seiner ‚Passagen-Fahrt‘ gezwungen werden muss:

Wenn nämlich Initiation eine Suche ist, dann muß das bedeuten, daß sie durch den sich auf die Suche begebenden Initianden selbst in Gang gesetzt werden kann, und dann muß daraus folgen, daß man offenbar zwischen einer freiwilligen Initiation und einer ‚forced initiation‘ (...) unterscheiden kann.²⁰⁹

Zur Untermauerung meiner Behauptung, Freeses Definition des ‚Initiationsreiseromans‘ decke sich mit van Genneps Dreischritt und mit Propps Morphologie des Zaubermärchens hier ein längeres Zitat:

Das Handlungsgerüst des Initiationsreise-Romans wird gebildet durch eine Reise seines Protagonisten, die gewöhnlich aus den Phasen des Auszugs, der Fremde und der Rückkehr besteht und dem Roman damit einen dreiteiligen Aufbau gibt, dessen gewichtsmäßige Verteilung meistens der mittleren Phase in Bezug auf Umfang und Bedeutung eine führende Rolle zuweist. [...] Der Protagonist des Initiationsreise-Romans ist ein Jugendlicher meist männlichen Geschlechts, der altersmäßig etwa in die Gruppe der Zwölf- bis Zwanzigjährigen gehört und dessen Wandlung und Entwicklung vom Kind oder Jugendlichen zum Mann im Verlauf seiner Reise zum entscheidenden Teil oder gänzlich durchlaufen beziehungsweise zeitweilig oder völlig fixiert wird. Da die äußere Reise und die innere Entwicklung einander spiegeln und da der Auszug, der Aufenthalt in der Fremde und die Rückkehr als die Stationen der äußeren Bewegung dem Ausgang aus der alten, dem Übergang und den Eingang in die neue Existenz als den Phasen der inneren Bewegung entsprechen, erweist sich der lineare Aufbau der Reise als die vordergründige Korrespondenz zu der zyklischen Struktur der Entwicklung des Reisenden.²¹⁰

Freese unterstreicht besonders die psychosoziale Bedeutung des Ritus im Adoleszenzroman und macht Entmythologisierung und Entritualisierung dafür verantwortlich, „daß die Adoleszenz (...) für die modernen westlichen Gesellschaften zu der krisenhaften und konfliktgeladenen Entwicklungsstufe *par excellence* geworden ist.“²¹¹ Die Initiationsriten der Gegenwart zerfielen in verstreute Initiations-Fragmente, die Entwicklungsstufen erfolgten einzeln und mit großen Unterschieden innerhalb der Alterskohorte, bei gleichzeitiger abrupter Verhaltensänderung, die die Gesellschaft verlangt aber kaum unterstützt.²¹² Wie zutreffend diese Diagnose auch sein mag und welche soziologischen und sozialen Implikationen sich auch aus ihr ergeben, mit Ricœur und Eli-

209 Freese (1998), S. 102; siehe auch S. 177.

210 Freese (1998), S. 175.

211 Freese verweist dabei auf Margeret Mead, die schon 1928 zu der selben Diagnose gelangte. Vgl. Freese (1998), S. 135; vgl. Stagl (1983); Soeffner (1992).

212 Freese (1998), S. 131.

ade sieht Freese in ihr insofern literaturtheoretische Relevanz, als er annimmt, dass Riten dadurch, dass sie existentielle Gründe haben, bei ihrem soziokulturellen Verschwinden in Literatur übergehen.²¹³ Laut Eliade waren es hier insbesondere Initiationsszenen, die zu literarischen Motiven wurden, als sie ihre Wirklichkeit verloren.²¹⁴ Mit Robert S. Bickham hält Freese es für legitim, davon auszugehen, dass sich in den psychosozialen Leerstellen, die durch das Verschwinden der (Initiations-)Riten entstanden, Literatur „gleichsam als Hilfskonstruktion anbiete“.²¹⁵ Initiationsritual und (Initiations-)Mythos werden von Bickham in ihrer krisenbegleitenden Funktion gleich gestellt und auch in einer entritualisierten Welt für reproduzierbar gehalten; und zwar, wie bei Kluckhohn, sowohl vom träumenden Individuum, als auch von Autor/-innen:

If there happens to be no formalized *initiation ritual* or myth, then the dream will supply these images, as will literature, when the writer has effectively transcended and universalized the once-personal images into a coherent literary form.²¹⁶

Durch die existentielle Begründung der Transformation von Ritus und Mythos in Literatur sieht Freese den Widerspruch zwischen der initiationslosen Wirklichkeit und einer von Initiationsabläufen erzählenden Literatur als gelöst und insofern nur als scheinbar an.²¹⁷ Die Figur der komplementären Ergänzung von Realität und Fiktion spiegle sich außerdem im Initiationsreise-Roman selbst: Wie der ‚Initiationsmythos‘ (i. e. Heldenmythos, Heldenreise) würde auch der ‚Initiationsreiseroman‘ (i. e. Adoleszenzroman) den psychischen Ablauf als wirkliche Reise darstellen.²¹⁸ Die Schwierigkeiten des Heranwachsens werden dabei in den oben genannten Motiven als ‚regressus‘, ‚descendus‘ oder ‚Nachtmeerfahrt‘ realisiert: als Überwindung gefährvoller Hindernisse, wie Brücken, Tunnel, Falltüren, dunkle Gänge etc. aber auch in Konfrontation mit Figuren, die deutliche und manchmal direkte Verweise zu ihren mythologischen Entsprechungen tragen. Die Annahme einer neuen Existenz zeige sich in zahlreichen Beispielen als vordergründig profanisierte Formen der schon erwähnten Anschlussriten wie zum Beispiel Kleiderwechsel, eine auch in profanisierten Formen deutlich erkennbare Wassertaufe und dem mit dieser Taufe häufig verbundenen Namenswechsel.²¹⁹

Wie schon mehrfach betont, wird hier dem ‚Cambridge Approach‘ nicht gefolgt, der Mythos bzw. der ‚Initiationsmythos‘ ginge darin auf, verbales Korrelat, Übersetzung und Träger ritueller

213 Vgl. Eliade (1984), S. 227.

214 Eliade (1984), S. 226.

215 Freese (1998), S. 147.

216 Zit. nach: Freese 1998, S. 147; vgl. Kluckhohn (1972), S. 35.

217 Vgl. Freese (1998), S. 157.

218 Ebd., Freese plädiert in Bezug auf den Adoleszenzroman als modernem Äquivalent zum Heldenmythos für den Begriff Initiationsroman. Vgl. Freese (1998), S. 177.

219 Freese (1998), S. 168 - 172.

Strukturen und Motive zu sein. Würde diese Auffassung zutreffen, müsste der Mythos mit dem Verschwinden des Ritus darauf beschränkt sein, dessen Strukturen und Motive zu konservieren und ermangelte jeder Entwicklungsmöglichkeit, also dem, was eingangs ‚Arbeit am Mythos‘ genannt wurde. So gelingt es Freese zwar, die rituelle Tiefenstruktur des Adoleszenzromans nachzuweisen, er kann aber deren Adaptionen in ihm nur konstatieren und nicht erklären – i. e. das häufige Scheitern der Held/-innen bzw. den Abbruch der Handlungsstruktur.²²⁰ Ebenso ist fraglich, ob sich der je aktuelle Wirklichkeitsbezug des Adoleszenzromans auf die kulturellen und gesellschaftlichen Institutionen und Mächte der (Post-)Moderne alleine aus dem Kontext einer literarischen Tradierung und Realisierung des Initiationsritus überzeugend erklären lässt. Durch die Fokussierung auf die entwicklungspsychologische Rolle der Übergangsriten gelangt Freese jedenfalls zu einer Bestimmung des Adoleszenzromans, in dem das Narrativ darin aufgeht, die innere Entwicklung oder eben das Scheitern der Held/-innen an ihr zu spiegeln.²²¹ Damit kann Freese aber auch seinem Anliegen, den Widerspruch zwischen entritualisierter Realität und einer von Initiationsabläufen erzählenden Literatur zu lösen, nur insofern gerecht werden, als er den Wirklichkeitsbezug des Adoleszenzromans in seine Held/-innen hineinverlegt, indem er alles Geschehen des Romans als Versinnbildlichung eines inneren Prozesses auffasst.²²²

Folgerichtig stellen sich für Freese ausschließlich jugendpädagogische Fragen an den Adoleszenzroman:

1. Wie ist die Initiation eines Jugendlichen von dem sie darstellenden Autor bewertet, wird der Gewinn oder wird der Verlust als das Entscheidende betrachtet?
2. Zu welchem Ergebnis führt der Initiationsvorgang, leitet er den Initiierten in die Gesellschaft hinein oder aus ihr heraus?
3. Welchen Erfolg bringt die Initiation, ermöglicht sie ein neues, erfülltes Leben, führt sie zu Fehlschlag und Scheitern oder bleibt ihr Ausgang offen und unentschieden?
4. Welche Haltung nimmt der von ihr Betroffene zur Initiation ein, sucht er sie als einen Weg zu neuer Erkenntnis und größerer Reife oder versucht er, sich ihr zu entziehen?²²³

220 Freese führt dafür die Begriffe *denitiation* in Opposition zur *Initiation* ein: Freese (1998), S. 100–103. Der tragisch scheiternde und damit vergöttlichte Held ist eigentlich prototypisch für den Heldenmythos, steht aber im Widerspruch zu gelungenen Initiationsabläufen, deren literarische Darstellung, nach Freese, ja unterstützend wirken sollen. Eine Erklärung dieses Widerspruchs könnte das von Lüthi und Jolles konstatierte ‚Anti-Märchen‘ bieten (siehe unten S. 91).

221 Vgl. ebd., S. 209–210.

222 Vgl. ebd., S. 157.

223 Ebd., S. 103.

So berechtigt diese Fragen sind, wird in ihnen deutlich, dass jegliche Kritik an der Gesellschaft, in die hinein initiiert werden soll, vollkommen aus dem Blick fällt. Mit der Annahme, dass sich die literarische Verarbeitung des Freese'schen ‚Initiationsmythos‘ im Adoleszenzroman ausschließlich im Rahmen der Versinnbildlichung der Integrationsschwierigkeiten ihrer Held/-innen abspielt und damit jedes Motiv für innere Prozesse steht, wird die realistisch geschilderte Welt des Adoleszenzromans zur Projektionsfläche, womit sein wichtiges Kriterium des Gegenwartsbezugs verloren geht und er ebenso gut in Gestalt von Historienromanen oder Fantasy anzutreffen sein müsste. So aufgefasst wäre der Adoleszenzroman Literatur mit geschlossenen Augen, sein Wirklichkeitsbezug ausschließlich psychologisch zu fassen. Zudem soll Punkt 5 der Ergebnisse zum Kapitel 4 (Mythos und Ritus) nicht vergessen werden, nach dem Literatur mythologische oder rituelle Elemente oder eine Kombination von beiden aufweisen kann. Damit soll Freeses Aufweis ritueller Muster im Adoleszenzroman nicht bestritten werden, die Zweifel an Freeses Auffassung einer direkten Herleitung von Literatur aus dem Ritus bestätigen sich aber vor allem anhand des im Laufe des nächsten Kapitels beschriebenen generativen Mythenmodells Blumenbergs und Burkerts, das den Mythos in viel größerer Eigenständigkeit und Variabilität als Freese annimmt. Nach diesem Modell kann der Mythos zwar auch auf das Thema Initiation bezogen sein, doch beschränkt sich deswegen seine Funktion nicht darauf, rituelle Muster zu versprachlichen – was dann eben auch für den Adoleszenzroman gültig sein müsste. Am Ende des folgenden Kapitels kann vielleicht genauer erklärt werden, wie Freese trotz eines zu eng gefassten Modells zu zutreffenden Aussagen kommen konnte, aber auch, wo und warum dieses Modell unzureichend sein musste.

Vorerst aber zu einer genaueren Begriffsgeschichte des Mythos und einer Darstellung dessen, als was er bisher verstanden wurde.

7. Mythos

Zur Etymologie des Wortes ‚Mythos‘ bemerkt André Jolles in seinen *Einfachen Formen*:

Die Seminarschüler, die auch den M-Band des Grimm'schen Wörterbuches bearbeiteten, hatten, als sie endlich bei „my“ angelangt waren, vermutlich Eile nach Hause zu kommen. Sie schreiben: ‚M y t h e, f. Sage, unbeglaubigte Erzählung, aus dem griech. μυϑος umgebildet, das geschlecht nach sage, geschichte, fabel, erzählung u. ähnl. geändert.²²⁴

Vielleicht waren aber diese Seminaristen bei ihrer Kurzauskunft weniger von Eile als von Vernunft bestimmt, denn, wie der einschlägige Artikel einer aktuellen Ausgabe des *Neuen Pauly* Aus-

²²⁴ Jolles (1982), S. 91. Auch in den aktuelleren Ausgaben des Grimm'schen Wörterbuchs ist dieser Eintrag gleichlautend.

kunft gibt: „Eine alle Disziplinen befriedigende Definition von M. [Mythos] [...] zu finden, erweist sich trotz vieler Versuche als unmöglich.“²²⁵ Als befriedigendste Bestimmung habe sich die auf den Cambrdiger Philologen Geoffrey S. Kirk und Burkert zurückgehende erwiesen, vom Mythos als „traditionelle Erzählung von kollektiver Bedeutsamkeit“²²⁶; und das ist wahrlich keine viel genauere Auskunft als jene der von Jolles vorgeführten Seminaristen. Der Begriff muss jedoch so weit gehalten werden, soll er mehr fassen als die Homerischen Epen, denn wie Bettelheim schreibt:

In den meisten Kulturen sind Mythen und Volkserzählungen oder Märchen nicht scharf getrennt; zusammen bilden sie die Literatur der Gesellschaften ohne schriftliche Überlieferung. Die nordischen Sprachen haben für beides nur ein Wort *saga*. Im Deutschen hat sich das Wort *Sage* für Mythos erhalten. [...] Mythen und Märchen erlangen erst dann endgültige Form, wenn sie schriftlich niedergelegt werden und nicht mehr einem ständigen Wandel unterworfen sind.²²⁷

Mit Blumenbergs Auffassung der ‚Arbeit am Mythos‘ ist es aber gerade der ständige Wandel, die Variation, die den Mythos lebendig hält, was auch die Suche nach der ‚Urfassung‘ überflüssig mache.²²⁸ Bischof wiederum bemerkt, dass die Frage nach der richtigen oder falschen Version eines Mythos falsch gestellt ist: „Das zentrale Problem der Mythenkunde ist nicht die Authentizität, sondern die Stabilität der Fabel.“²²⁹

Vielleicht ist es also gerade die Verschriftlichung der Mythen in der griechischen Antike zu einer endgültigen Form, die den ‚Mythos‘ als Begriff problematisch werden lassen. Erst durch das heroische Epos Homers und dessen Zusammenfassung durch Hesiod tritt im sechsten Jahrhundert ‚Mythos‘ als Begriff „ins Bewusstsein durch radikale Distanzierung und Kritik“²³⁰ als „moralisch verwerfliche Erfindungen“²³¹ (Xenophanes) und „lächerliche Erzählungen der Griechen“²³² (Hekataios). Sein „Kontrastbegriff wird λογος (Rechnung, Rechenschaft, verantwortete Rede)“.²³³ Andererseits werden sämtliche Werke Homers seit eben diesem sechsten Jahrhundert von Staats wegen alle vier Jahre an den Panathenäen durch Rhapsoden zum Vortrag gebracht und war Homer ab dem fünften Jahrhundert Schulbuch und Zitatenschatz.²³⁴ Mehr noch: „Aus Homer und Hesiod schöpften die Hellenen ihre theologischen Vorstellungen auf ganz ähnliche Weise wie wir aus

225 Fritz Graf: Mythos. In: Cancik und Schneider 2000, S. 633.

226 Ebd.

227 Bettelheim (2013), S. 33-34.

228 Blumenberg (1996), S. 165-172; S. 384

229 Bischof (1996), S. 55.

230 Walter Burkert: Mythos. In: Ritter, Gründer (1984), Bd. 6, Sp. 281.

231 Ebd.

232 Burkert (1984), Sp. 281.

233 Ebd.

234 Egon Friedell: Kulturgeschichte des Altertums. Zürich: Diogenes 2009, S. 637. Wie bei Friedell üblich, ohne weiterführenden Verweis.

dem Alten und Neuen Testament.²³⁵ Während also schon die Vorsokratiker den Mythos als Zumutung empfinden, bleibt der Fortschritt des griechischen Rationalismus in dem nach Jaspers ‚Achsenzeit‘ genannten Zeitraum zwischen 800 und 200 vor Chr. ohne Auswirkungen auf die griechische Religion.²³⁶ Dazu bemerkt Raglan:

The ancient Greeks, who were, with the exception of a handful of philosophers, all Fundamentalists, had no cause to complain of their historians, since these all started their works by paying due respect to the myths, particularly to the myth of Troy. They then made a big jump (...) from pure myth to history, though their history is not free from mythical elements.²³⁷

Aus den späteren Beispielen der Ablehnung und Verdammung des Mythos sei Platon hervorgehoben, der bekanntermaßen in seinem *Staat* den Mythos als „lügenhaft“ und „kindlich“ bezeichnet und „eine radikale Reinigung, ja Verbot der Dichtung im Idealstaat forderte“.²³⁸ Wer solches fordert, rechnet allerdings mit einer beträchtlichen Wirkungsmacht des Mythos; das wird ganz deutlich, wenn Platon befindet, dass, als Ersatz für die abgeschafften alten, ein neuer Mythos als „Lüge zum Nutzen des Staates“²³⁹ zu erfinden sei – genau genommen also das, was seit dem 19. Jahrhundert unter ‚Propaganda‘ fungiert. Ungeachtet der Ablehnung des Mythos durch die geistige Elite Griechenlands verhilft ihm im 5. Jahrhundert die Tragödie zur Hochform, was wiederum zu dessen Rechtfertigungsversuchen auch durch Aristoteles führt. Hingewiesen sei hier besonders auf seine Definition des Mythos: „Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse.“ (ton pragmaton systasis)²⁴⁰ – eine Aussage zum Mythos, wie sie in ähnlicher Nüchternheit erst wieder Propp bei Analyse des Märchens auf Basis der Funktionen der handelnden Personen trifft.²⁴¹ Der DDR-Autor Franz Fühmann verweist auf Jolles’ Übersetzung des Verses 410 aus dem zweiten Gesang von Homers Odyssee („mia d’oie mython akousen“) als auf die zutreffendste: „Nur eine weiß, wie sich die Sache verhält“ – gemeint ist Telemachs Dienstbotin.²⁴² Laut Fühmann gebe diese Übersetzung die Bedeutung von ‚Mythos‘ am genauesten wieder, „nämlich: das Wissen um den Sachverhalt eines bestimmten Vorganges“.²⁴³ Nach Ricœur seien die einzigen formalen Merkmale, welche vom aristotelischen Begriff des Mythos bewahrt werden müssten, diejenigen der Einheit und Vollständig-

235 Friedell (2009), S. 648.

236 Armstrong (2007), S. 74.

237 Raglan (1990), S. 122.

238 Burkert (1984), Sp. 281.

239 Ebd.

240 Aristot. poet. 1450a, 7. Hg. u. übers. von Manfred Fühmann. Stuttgart: Reclam 1990, S.19.

241 Propp (1972), S. 26, 91.

242 Vgl. Jolles (1982), S. 102.

243 Vgl. Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: Ders. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1976, S. 165–166.

keit, die sich in Anfang, Mitte und Ende einer geschlossenen Handlung zeigten. Ein Dreischritt also, der an Van Genneps Passagenbegriff erinnert.²⁴⁴

Bestimmend für das weitere wissenschaftliche Denken über den Mythos wurde jedoch nicht seine aristotelische Definition, sondern die von der Stoa systematisch ausgebaute Naturallegorese (Zeus = Himmel; Hera = Luft) und „die rationalistische Methode, die einen historisch wahren Kern aus der Phantastik herauspräpariert.“²⁴⁵

Im christlichen Mittelalter als konkurrierendes System heidnischer Theologie bekämpft, werden Mythen von den Humanisten der Neuzeit als eine Art Entstellung der im Paradies geoffenbarten Urreligion und von der Aufklärung als Priesterlüge gebrandmarkt, manchmal aber wohlmeinender als naiv-symbolische Beschreibungen von Natur- und Gesellschaftsphänomenen betrachtet.²⁴⁶ Die Romantik wertet den Mythos als die jedem Menschen nötige poetische Weltsicht auf (Herder, Schlegel), und versucht ihn der Kritik der Aufklärung zu entziehen. Mit zunehmender Fortschrittsbegeisterung des 19. Jahrhundert setzt sich jedoch wieder verstärkt die Anschauung durch, die den ‚Mythos‘ nur in den „rohen Anfängen der Menschheit vermutet“²⁴⁷ und ihm bestenfalls noch den Rang einer primitiven Wissenschaft bzw. Vorstufe der Wissenschaftstheorie zuspricht. Zwar wächst das Interesse der zunehmend aufgefächerten Wissenschaftszweige (Ethnologie, Völkerpsychologie, Vergleichende Mythologie etc.), doch selbst in diesen werden Mythen überwiegend als einer primitiven Kulturstufe angehörig und ohne wirkliche Bezugnahme auf die Menschen, die sie tradierten, gesehen.²⁴⁸ Entsprechend beschließt z. B. das *Meyers Konversationslexikon* von 1883, dass unter dem Lemma ‚Mythos‘ nur die griechischen als die entwickeltsten und damit höchststehenden Mythen zu behandeln seien. Diese klassifizierte es in kosmogonische, theogonische und offenbar untergeordnete Heroen- bzw. Heldenmythen – eine heute noch übliche Triade, die aber nur vorderhand nützlich ist, insofern z. B. nach der Mythologin Karen Armstrong Kosmogonien schon während der Altsteinzeit ihre Wirkungskraft verloren – also noch vor der ersten Hochblüte der eigentlichen Mythen.²⁴⁹ Die Unterscheidung in Götter- und Heroenmythen

244 Vgl. Ricœur (1989), S. 35.

245 Burkert (1984), Sp. 281. Noch Gero von Wilpert gibt sich bei seiner Klassifizierung mit einer Zusammenstellung der antiken Mythenklärung zufrieden: Er unterteilt in drei Arten des Mythos und zwar einen solchen der naiven Naturerklärung, einen halbgeschichtlichen Mythos und den aus „reiner Phantasiefreude“ entstandenen. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2001, S. 541. Der hier relevante Heldenmythos findet sich bei ihm vermutlich unter der Kategorie „halbgeschichtlich“. Die Suche nach historischen Figuren hinter den Mythen (Euhemerismus) treibt auch Lord Raglan und de Vries um. Fühmann bezeichnet den Euhemerismus als legitim für die Geschichtswissenschaft, doch trage sie nichts zum Verständnis der Faszinationskraft eines Mythologems bei. Die eng mit dem Euhemerismus verbundene Suche nach einer Urform hätte schon der Philologe Karl Kérenyi abgelehnt, „da der Mythos immer nur konkrete Gestaltung einer bereits existierenden Vorlage sei.“ Vgl.: Fühmann (1976), S. 169-170.

246 Ayel Horstmann: Mythos. In: Ritter, Gründer (1984), Bd. 6, Sp. 283–289. Blumenberg erklärt sich das Scheitern der Aufklärung an ihrem Bemühen den Mythos abzuschaffen dadurch, dass sie eine zu einfache Begründung desselben angenommen hätte. Vgl. Blumenberg (1996), S. 56.

247 Horstmann (1984), Sp. 295.

248 Vgl. Kluckhohn (1972), S. 33.

249 Vgl. Armstrong, (2007), S. 32-34; Die Definition von ‚Mythos‘ im Neuen Pauly unterscheidet sich von Meyers Konversationslexikon durch die Bildung von Wortungeheuern: „Zentral sind in dieser Definition die kosmologisch-theogonischen [...] und die aitologischen Mythen [...], die streng genommen als Untergruppe der kosmologisch-theogonischen Mythen verstanden werden können.“ Fritz Graf: Mythos. In: Cancik und Schneider (2000), Bd. 8, Sp. 633.

ist ebenfalls problematisch, weil in Mythen Heroen zu Göttern werden, Götter wiederum in Heroenmythen auftreten und umgekehrt.²⁵⁰ Doch dient dem Verfasser des Artikels in *Meyers Konversationslexikon* seine Klassifizierung offensichtlich ohnehin nur dazu, aus ihr eine recht willkürliche und vor allem ideologisch geprägte Altersbestimmung abzuleiten. So sei etwa die jüngste Form der Mythen diejenige der „Heroenmythen, worin das griechische Nationalleben selbst in seinen Beziehungen zu den Göttern dargestellt wird.“²⁵¹ Eine Erklärung, die mehr über den Nationalismus des 19. Jahrhunderts Aufschluss gibt, als über Alter und Funktion der Mythen. Anhand dieses etwas ausführlichen lexikalischen Beispiels verdeutlicht sich immerhin beispielhaft das seit der griechischen Antike bestehende Problem des Denkens über den Mythos: Die je zeitgeistige Interpretation dessen, was der Mythos zu sein hätte, verhindert die Frage danach, aufgrund welcher menschlichen Bedürfnisse er geschaffen wurde – seine Interpretation verhindert also die Frage nach seiner Funktion. Campbell findet dazu folgende treffende Worte:

Der moderne Intellekt hat die Mythen interpretiert als einen primitiv-täppischen Versuch der Naturerklärung (Frazer); als Produkt der poetischen Phantasie prähistorischer Zeitalter, verzerrt von den folgenden (Müller); als Arsenal allegorischer Unterweisungen, die das Individuum der Gruppe gefügig machen sollen (Durkheim); als Gruppentraum, in dem die Tiefenschicht der Menschenseele ihre archetypischen Impulse ausdrückt (Jung); als das überlieferte Medium metaphysischer Einsicht (Coomwrasamy) und schließlich als Offenbarung Gottes an seine Kinder (die Kirche). In Wahrheit sind die Mythen das alles, nur zeigen sie jedem Interpreten, je nach dessen Standort, ein anderes Gesicht. Denn den Anliegen und Bedürfnissen der Individuen, Rassen [sic] und Zeitalter kommen sie so aufgeschlossen entgegen wie das Leben selbst, wenn die Frage nicht auf ihr Wesen, sondern auf ihre Funktion dringt, darauf, wie sie in der Vergangenheit der Menschheit gedient haben und wie sie es heute könnten.²⁵²

Worin Campbell allerdings diese Funktion sieht, wurde oben schon behandelt. (S. 22) Der Sigmund Freud und Carl G. Jung nahestehende Campbell ist in der Frage nach der Herkunft des Mythos der Überzeugung, es könnten nach den Entdeckungen der Psychoanalyse keine Zweifel mehr bestehen, dass „entweder die Mythen vom Wesen des Traumes sind, oder die Träume die Dynamik der Psyche manifestieren.“²⁵³ Doch behauptet er nicht, dass „Mythos [...] Psychologie [sei], mißverstanden als Biographie, Historie und Kosmologie“, wie ihm das der niederländische Philologe Jan de Vries fälschlich vorwirft.²⁵⁴ Im Gegenteil, gerade Campbell distanziert sich von der damals

250 Vgl. Burkert (1982), S. 64.

251 Meyers Konversationslexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 11. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut³ 1883, S. 868. Ich zitiere diesen Eintrag einem Gedanken Egon Friedells folgend, nach dem das Mittelmäßige oft mehr über das Denken einer Zeit aussagt, als das Hervorragende. Vgl. Friedell (2009), S. 616.

252 Campbell (2011), S. 404.

253 Ebd., S. 273.

254 De Vries (1954), S. 41; de Vries bezieht sich vermutlich auf eine missverständliche Stelle in der englischsprachigen Ausgabe von Campbells *The Hero: „Mythology, in other words, is psychology misread as biography, history, and cosmology.“* Vgl. Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, California: New World

herrschenden psychoanalytischen Lehrmeinung, indem er unterstreicht, dass Traum und Mythos nicht analog zu behandeln seien:²⁵⁵ „[...] während der Traum spontanes Produkt des Schlafes ist, unterliegt die Gestalt des Mythos bewusster Kontrolle.“²⁵⁶ Nach Campbell würden Mythos und Traum zwar ihre Figuren und Grammatik aus dem gleichen, von ihm nicht näher definierten, Ursprung beziehen, der Mythos unterscheide sich jedoch vom Traum, insofern an ihm und seiner Überlieferung mit narrativen Kenntnissen, wie der Mitteilung durch Analogie, bewusst gearbeitet würde, um so für die kontinuierliche Weitergabe der Menschheitserfahrungen zu sorgen.²⁵⁷

7.1. Funktionale Bestimmungen des Mythos

Neben Campbell wurden schon einige andere Autor/-innen, die den Mythos nach seiner Funktion bestimmen, angeführt, insbesondere Harrison, Blumenberg und Kluckhohn. Gerade bei diesen vier Autor/-innen finden sich aber große Unterschiede. Ihre Funktionsbestimmungen reichen von der Versprachlichung der Riten bis zur Tradierung des Weltwissens. Blumenberg sieht die Funktion des Mythos in der Angstreduktion – ein Ansatz, der eine ursprüngliche Rückbindung des Mythos an Ritus und Tradition unnötig macht. Kluckhohn teilt diesen Ansatz, sieht aber in Mythos und Ritus ein repetitives Element, das die Zukunft einschätzbar machen soll. Auch das rational-wissenschaftliche Weltbild teile diese Funktion und stünde in seiner obsessiven Tendenz Mythos und Ritus nahe.²⁵⁸

In the face of want and death and destruction all humans have a fundamental insecurity. To some extent, all culture is a gigantic effort to mask this, to give the future the simulacrum of safety. [...] From one angle our own scientific mythology is clearly related to that motivation as is the obsessive, the compulsive tendency which lurks in all organized thought.²⁵⁹

Um hier den Überblick zu gewinnen, unterscheide ich in zwei Arten der Funktionsbestimmung:

Diejenigen Autor/-innen, die dem Mythos eine Aufgabe (Angstreduktion) zuteilen, fragen danach, *wozu* er funktioniert. Der Begriff ‚Funktion‘ kann aber auch eine systemische Bedeutung annehmen. Beim Mythos bezieht er sich dann auf seine Struktur, indem gefragt wird, *wie* er funktioniert. Die Autor/-innen, die nach dem ‚Wozu‘ des Mythos fragen, versuchen häufig aus ihren Ergebnissen auch seine Struktur zu bestimmen – wie das etwa bei Bischof der Fall ist – ganz im

Library³ 2008, S. 219. Auch in der deutschen Fassung kann die Formulierung „Mythos sei Psychologie“, eigentlich als Konjunktiv verfasst, als Wunsch verstanden werden. Vgl. Campbell (2011), S. 273.

255 Ebd., S. 274.

256 Ebd.

257 Campbell (2011), S. 274-275. Campbell kommt es hier darauf an, den Mythos vom Ruch des Irrationalen zu befreien, der ihm von der damaligen Schule Freuds attestiert wurde. Jüngere Freudianer/-innen sprechen dem Mythos eine viel positivere, progressivere Rolle zu: “Finally, they serve everyone, not only neurotics.” Vgl.: Robert A. Segal: Introduction. In: Segal (1990), S. ix.; de Vries äußert in seinen fünf Jahre nach Campbells *The Hero* erschienen Betrachtungen zum Märchen eine Auffassung der Generierung von Traum und Mythos, die mit derjenigen Campbells vollkommen ident ist. Vgl. de Vries (1954), S. 169.

258 Die ‚Oppositionsüberwindung‘ Lévi-Strauss‘ sei hier beiseite gelassen.

259 Kluckhohn (1972), S. 41.

Sinne Louis Sullivans' Leitspruch ‚Form follows function‘. Die anderen, die ich hier als ‚Strukturalist/-innen‘ bezeichne, finden, dass die Frage nach dem ‚Wozu‘ des Mythos bei dessen Untersuchung nur hinderlich sei und sich bestenfalls nach der Erarbeitung stichhaltiger Ergebnisse beantworten ließe.²⁶⁰ Im Folgenden suche ich nach Übereinstimmungen beider Lager, wobei ich die Autor/-innen, die von vornherein nach der Aufgabe des Mythos fragen, der Einfachheit halber ‚Funktionalist/-innen‘ nenne – dafür lasse ich ihnen den Vortritt:

In seiner heute noch beliebten Untersuchung *Einfache Formen* unternimmt Jolles den Versuch, alle ihm zusammengehörig erscheinenden Erzählgattungen (Sage, Rätsel, Legende, Witz usw., aber eben auch Mythos und Märchen) von der menschlichen Weltverarbeitung her zu bestimmen, die er mit dem etwas nebulösen Wort ‚Geistesbeschäftigung‘ bezeichnet. Von der Gestalt-Theorie kommend unterscheidet Jolles in die Begriffe ‚Mythe‘ und ‚Mythos‘. ‚Mythe‘ wäre, wie die übrigen von Jolles behandelten acht Erzählformen, eine „sich aus der ‚Geistesbeschäftigung‘ ergebende einfache Form“²⁶¹, wobei hier ‚Form‘ in etwa ‚vorgegebene Struktur‘ bedeutet. Das Wort ‚Mythos‘ reserviert er für die Konkretisierung dieser vorgegebenen Struktur. Als solche stellt der Mythos eine Realisierung der reinen Form dar – oft vermischt mit Sage, Legende und anderen Erzählgattungen. Schwieriger nachzuvollziehen ist Jolles allerdings in der etwas dunklen Sprache, in der er nach dem ‚Wesen‘ des Mythos fragt. Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass er darin zu einer Funktion findet: Er fasst „aus dem Gewirr von Götterlehre, Schöpfungserzählungen, Heroengeschichten, Verwandlungen, Jenseits- und Weltuntergangs-vorstellungen“²⁶² den Mythos dort, wo sich „aus Frage und Antwort die Welt dem Menschen erschafft.“²⁶³ Dies geschehe in der unausgesprochenen Befragung des Mythos, der in orakelhafter, wahrsagender Weise Auskunft gibt.²⁶⁴

A myth, Jolles suggests, is the answer to an unspoken question about a matter of great import. How was the world made? Why is man unhappy with it? [...] A myth tells us how and why things which will never change came to be as they are.²⁶⁵

Sehr viel Genaueres gibt Jolles uns nicht kund. Robert Scholes kritisiert an den *Einfachen Formen*: „Jolles' discussions of the nine forms are learned, humane and full of insights. (...) But

260 Zur Diskussion ‚Meaning‘ vs. ‚Formalismus‘ Vgl. Scholes (1974), S. 10–12.

261 Jolles (1982), S. 100. Anstelle Jolles' etwas esoterisch anmutenden Begriff der ‚Geistesbeschäftigung‘ spricht Max Lüthi von einem „Grundbedürfnis der menschlichen Seele“, auf das sich alle einfachen Formen zurückführen ließen. Das Märchen ließe sich aber nicht zu diesen einfachen Formen zählen – dafür sei es zu elaboriert. Vgl. Lüthi (2005), S. 77. Relevant ist die Unterscheidung ‚Struktur‘ – ‚Konkretisierung der Struktur‘

262 Ebd., S. 96.

263 Ebd., S. 97.

264 Ebd., S. 96 - S. 99.

265 Scholes (1974), S. 45.

as a ‘closed system of simple forms’ the book fails – because it is neither closed nor systematic. It provides us with no vision of a whole, of which these forms compose the parts.”²⁶⁶

Neben dem ‚Cambridge Approach‘ und dem Ansatz, der die Aufgabe des Mythos in der Angstreduktion begreift, gibt es noch die soziologische Sichtweise, in der der Mythos eine sakrale Herrschaftslegitimation darstellt (Durkheim). Hinzu kommt die psychologische, mehr auf das Individuum abgestellte Sichtweise (Bettelheim, Bischof). Unter den Funktionalisten existieren also wiederum vier verschiedene Ansätze, wobei die hier aufgezählten nur die prominentesten darstellen.

Dass sich diese unterschiedlichen Perspektiven nicht unbedingt widersprechen müssen, zeigt Armstrong, die schon in den obigen Zitaten die Bedeutung des Mythos auch für das Individuum hervorhebt. Dabei bleibt sie allerdings dem ‚Cambridge Approach‘ verbunden, insofern sie Mythos und Ritus in einem lückenlosen Interdependenz-Verhältnis sieht.²⁶⁷

Den Grund für das Entstehen von Mythen sieht sie in deren Funktion als Schutz vor existentieller Angst und Todeserfahrung aber auch als Feld der Ekstase und Religion, sowohl für das Kollektiv als auch für das Individuum. Insofern sei der Mythos auch als eine Art Verhaltensanweisung in, bzw. eine Einhegung von Extrem- und Grenzsituationen zu sehen.²⁶⁸ Von daher komme dem Mythos aber auch eine besondere Rolle in der Begleitung jugendlicher Initianden zu, von denen verlangt wird, ihre Kindheit sterben zu lassen, ehe sie als erwachsen gelten dürfen – die Initiand/-innen werden in einen Prozess regressiver Desintegration gestoßen, bei deren Bestehen unter anderem der Mythos Hilfestellung gibt. (35) Diese Funktion des Mythos sei der Grund, warum alle Kulturen eine ähnliche Mythologie über die Suche des Helden entwickeln. Der Heldenmythos ist nach Armstrong also dem Orientierungsbedürfnis von Individuen in Transformationsphasen zuzuordnen. Dabei ist er aber nicht eindeutig vom allgemeineren Kollektivmythos zu trennen:

Alle Kulturen haben eine ähnliche Mythologie über die Suche des Helden entwickelt. Der Held spürt, dass in seinem Leben oder in der seiner Gesellschaft etwas fehlt. Die alten Ideen, die seine Gemeinschaft über Generationen hinweg getragen haben, sagen ihm nichts mehr. Also geht er fort, besteht Abenteuer und bietet dem Tod die Stirn. Er kämpft gegen Ungeheuer, besteigt unbezwingbare Berge, durchquert dunkle Wälder; im Laufe dieses Prozesses stirbt sein früheres Ich, und er gewinnt neue Einsichten oder Fertigkeiten, die er seinem Volk mitbringt.²⁶⁹

Dem Muster des Heldenmythos folgten Götter und Titanen (Prometheus), menschliche oder halbgöttliche Helden (Äneas, Herakles) und selbst das zur Sage erhobene Leben historischer Figuren sei nach ihm geprägt.²⁷⁰ Armstrong gibt sich im Weiteren überzeugt, dass den Menschen die Verschiedenartigkeit der Kompetenzbereiche von Mythos und Logos durchaus bewusst gewesen

266 Ebd., S. 48.

267 Armstrong (2007), S. 15, 25, 37.

268 Ebd., S. 9.

269 Ebd., S. 37.

270 Ebd. Die Ähnlichkeit ihrer Struktur in Form der Heldenreise ist der Grund warum ich diese Gattungen unter den Überbegriff ‚mythologische Erzählungen‘ stelle.

sein muss: „Ein Mythos konnte einem Jäger nicht sagen, wie er seine Beute erlegen [...] sollte, aber er half ihm mit seinen Gefühlen beim Töten der Tiere umzugehen.“²⁷¹

Als „Hilfe im misslichen Dasein“²⁷² könne der Mythos jedoch nur dienen, wenn er nach den Lebensumständen frage. Nur wenn er unser Denken und Fühlen ändere und sich in konkrete situationsbezogene Handlungen umsetzen lasse, sei er wirksam, und nur so gewänne er seine Lebendigkeit: Dies führe auch zu der Notwendigkeit der ständigen Adaptierung von Mythen und von daher könne es keine orthodoxe Mythenversion, keinen Urmythos geben.²⁷³ „Ein Mythos ist also wahr, weil er wirkt, [...] ein Brettspiel, dessen Regeln langweilig scheinen, solange es nicht gespielt wird.“²⁷⁴ Hat sich ein Mythos überlebt, kommt es laut Armstrong auch konsequenterweise zum Fall der alten Götter zugunsten interessanterer neuer, wie etwa Uranos von dessen Sohn Kronos kastriert wurde. Harmloser gesonnene Kulturen ließen ihre alten Götter aber auch einfach „fortgehen“ oder ohne weitere Erklärung „verschwinden“.²⁷⁵

Daraus folge aber auch, dass es einen Irrtum darstelle, Mythen als Kosmologie zu erklären. Zwar habe es höchste Himmelsgötter [i. e. Schöpfungsgötter], wie die der Mesopotamier, der vedischen Inder, der antiken Griechen und Kanaaniter gegeben, doch seien sie alle wegen mangelnder Brauchbarkeit bestenfalls auf den Status des ehrenvollen Angedenkens reduziert worden: Mythen seien nur als alltagsbezogene Verhaltensrichtlinien lebendig und lebensfähig - eine Auffassung von der Funktion des Mythos, die Friedrich Dürrenmatt zu teilen scheint:

Die Mythen sind zeitlos, sie vermögen immer wieder in unsere Zeit einzubrechen oder sich aus ihr zurückzuziehen. Ob sie etwas bedeuten, liegt außerhalb ihrer Glaubwürdigkeit oder gar ihrer Existenz, es liegt daran, ob wir uns noch in ihnen wiederfinden oder nicht.²⁷⁶

Gerade die rationalistischen Gesellschaften der Moderne, die von sich annehmen, die Trennung von Mythos und Logos endgültig vollzogen zu haben, zeigen, welch gefährliche Virulenz mythologische Erzählungen entwickeln können, wenn sie missbraucht, nicht als solche ausgewiesen und nicht als mythologisch erkannt werden. Nachdem das 19. Jahrhundert den Mythos als falsche oder niedere Denkweise darstellte, so Armstrong, sei er in seinen destruktiven modernen Formen bestimmend für die massen- und völkermörderischen Ideologien des 20. Jahrhunderts geworden.²⁷⁷ In anderen Worten: Aus den totgesagten werden tödliche Mythen, deren erstes Kennzeichen der vollständige Mangel an Mitmenschlichkeit darstellt. „Bei Lévi-Strauss findet sich hierzu die zu-

²⁷¹ Ebd., S. 33.

²⁷² Ebd., S. 14.

²⁷³ Ebd., S. 14–16. Entsprechend zeichnet Armstrong die Transformationsstufen des Mythos von der Altsteinzeit bis heute nach.

²⁷⁴ Ebd., S. 15.

²⁷⁵ Ebd., S. 24–25.

²⁷⁶ Friedrich Dürrenmatt: Gedankenfuge. Zürich: Diogenes 1992, S. 35.

²⁷⁷ Armstrong (2007), S. 119–124.

treffende Bemerkung“, schreibt Bischof, „nichts komme dem mythologischen Denken näher als die *politische Ideologie*; in unseren heutigen Gesellschaften habe diese möglicherweise jenes nur ersetzt.“²⁷⁸ Diese ‚untoten Mythen‘, wie ich sie nennen möchte, nutzen die „frei gewordene ökologische Nische des Mythos“,²⁷⁹ konkret den „weiterbestehenden menschlichen Sinnhunger“,²⁸⁰ sind dabei „zäh genug [...], dem positivistischen Klima zu trotzen“²⁸¹ und, so möchte ich hinzufügen, besitzen leider nach wie vor die Fähigkeit der Adaptierung. Ihnen mit Vernunft beikommen zu wollen, sei, so Armstrong, vergeblich, „weil der unverwässerte Logos mit derart tief verwurzelten, ungezügelten Ängsten, Begierden und Neurosen nicht umzugehen vermag.“²⁸² Nur eine ethisch und spirituell geprägte Mythologie wäre dazu in der Lage.²⁸³

Eine genauere Analyse, an welchen Punkten der demagogische Mythos ansetzt, liefert Fühmann. Laut ihm ist die Möglichkeit des Missbrauchs des Mythos in zwei seiner Eigenschaften begründet. Die erste dieser Eigenschaften wäre der Gleichnischarakter: Der Vorzug des Mythos läge darin, Äußeres und Inneres elementarer Erfahrungen aneinander darstellbar und dadurch vermittelbar zu machen.²⁸⁴ Dieses Gesetz der Mimesis wäre aber auch seine Schwäche, die er im Übrigen mit jeder Kunst teile: „Wenn seine Aussage nur ein Gleichnis und sein Gegenstand nicht exakt bestimmbar ist, scheint es ja jedem freigestellt, beliebige Mythen in die Welt zu setzen.“²⁸⁵ Die zweite dieser ambivalenten Eigenschaften nennt Fühmann das ‚Anerkanntwerden‘ – ein Kriterium für Mythen, das oben schon besprochen wurde. Es geht davon aus, dass nur wenn ein Mythos kollektiv anerkannt werde, er als wirkmächtig begriffen werden könne. Vorderhand müsste dieses Kriterium den Mythos eigentlich vor willkürlichem Gebrauch schützen, laut Fühmann kann es aber das Gegenteil bewirken, da Menschen gerade in Notzeiten dazu neigen, der bequemsten Erklärung zu folgen. Die Demagogie schließe dann Elemente des Mythos mit Erscheinungen der Wirklichkeit kurz und setze zum Beispiel die Figur des Teufels mit einer bestimmten Gruppierung von Minderheiten gleich.²⁸⁶

Diese Eigenschaft der Gleichnishaftigkeit des Mythos steht meines Erachtens im engen Zusammenhang mit der von Armstrong und Blumenberg für zentral erachteten Fähigkeit zur Adaptierung. Blumenberg sieht in der Fähigkeit zur Adaptierung, die er ‚Metamorphose‘ nennt, sogar die Voraussetzung jeder Mythenbildung.²⁸⁷ *Metamorphosen* wären in diesem Zusammenhang

278 Zit. nach Bischof (1996), S. 670.

279 Ebd.

280 Ebd.

281 Ebd.

282 Armstrong (2007), S. 122–123.

283 Ebd. Vermutlich wäre schon hilfreich, die im Anschluss erklärten ‚Mythologeme‘ hinter den Ideologien auszumachen.

284 Fühmann (1976), S. 184–186, 205.

285 Ebd., S. 205.

286 Ebd., S. 205–206.

287 Ich bleibe hier bei dem hier zwar nicht ganz so präzisen, dafür weniger lautstarken Begriff ‚Adaption‘.

nicht bloß Ovids Sammlungstitel für Mythen, sondern das Ausformungsprinzip des Mythos selbst.²⁸⁸ Der Fokus seiner Ausführungen zum Mythos ist eben Armstrongs konstatierte „existentielle Angst“, deren Minderung durch den Mythos er zum Ausgangs- und Angelpunkt seiner ‚Arbeit am Mythos‘ macht. Da Blumenberg darin ein für diese Arbeit äußerst tragfähiges Modell des Mythos zeichnet, folgt an dieser Stelle ein etwas längerer Auszug zu seinen Ausführungen zur ‚Funktion‘ und ‚Adaption‘ des Mythos.

Die Funktion der Angstminderung bietet Blumenberg das Kriterium, mittels dessen er das von Jolles beklagte Gewirr aus Götterlehre, Schöpfungserzählungen, Heroengeschichten usw. ordnet, indem er mythologischen Gehalt zu- oder abspricht. Seine Ausgangssituation ist der ‚status naturalis‘, beherrscht durch den ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ welcher „bedeutet, dass der Mensch die Bedingungen seiner Existenz nicht annähernd in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte.“²⁸⁹ Dies habe zu einer Grundspannung der Erwartungshaltung geführt, bezogen auf den „unbesetzten Horizont der Möglichkeiten dessen, was herankommen mag“.²⁹⁰ Zu einer nichtspezifischen Erwartung des Bedrohlichen, mit einem Wort: zu Angst. Diese sei zwar eine biologische Funktion für Trennungs- und Übergangszustände, doch niemals realistisch, weil auf nichts bezogen, und in Permanenz natürlich unerträglich.²⁹¹ Das Erzählen und Benennen wäre nichts anderes als ein evolutionärer Ausweg aus der Sackgasse der Panikstarre gewesen, indem es imaginative Instanzen vorschob und damit den Schein kalkulierbarer Umgangsgrößen. Dies eben wäre die Funktion des Mythos: Unabhängigkeit von den unbestimmten Drohungsfaktoren zu bieten.²⁹² Das folgende Zitat von Bischof verdeutlicht m. E. diese funktionale Auffassung des Mythos:

Die These lautet also, daß der Mythos seine Überlebensfähigkeit der Potenz verdankt, die Unheimlichkeiten dieser Welt, die eigentlich in der Tiefe der menschlichen Natur gründen, in eine Ordnungsform zu bringen und damit emotional beherrschbar zu machen. Daß er gleichwohl von der Gesellschaft nicht als psychologisches Gleichnis, sondern als welthistorischer Bericht verstanden wird, wenn auch mit Referenz auf ein hermetisches *illud tempus*, das ist unabhängig davon wahr und widerspricht der aufgestellten These in keiner Weise.²⁹³

Es lässt sich hier auch vom Mythos als Maßnahme gegen ‚Desinformationssituationen‘ sprechen, zu denen Paul Watzlawick schreibt:

288 Vgl. Blumenberg (1996), S. 165-172, 384. Blumenberg konstatiert einen „Mythos der Entmythifizierung“. Vgl. ebd., S. 681-685.

289 Blumenberg (1996), S. 9.

290 Ebd., S. 12.

291 Ebd., S. 12. Auf individueller Ebene und in maximierter Größe sei dies nichts anderes als die ‚Lebensangst‘.

292 Ebd. und S. 40 – 67. Eine ähnliche Schutzfunktion schreibt Blumenberg auch dem Traum zu. Vgl. Ebd., S. 16; vgl. Bettelheim (2013), S. 45, 226; vgl. dazu auch das Zitat von Kluckhohn oben S. 34.

293 Bischof (1996), S. 78.

Die schwere Angst, mit der selbst verhältnismäßig unbedeutende Desinformationssituationen besetzt sein können, beweist, wie notwendig es ist, eine Ordnung im Laufe der Dinge zu sehen, oder – was letzten Endes auf das selbe hinausläuft – eine Ordnung in die Ereignisse einzuführen, das heißt zu interpunktieren.²⁹⁴

Blumenberg zieht daraus einige einleuchtende Folgerungen, z. B. wäre der alte Gegensatz von Mythos und Logos ein bloß konstruierter, da der Mythos erst der Raumhalter der Vernunft sei, somit Vorbedingung und Maßstab des Logos.²⁹⁵ Nach dieser Hypothese der Angstreduktion könne es genau genommen auch keine spezifisch kosmogonischen Mythen als eigene Mythenform geben – auch sie dienten dazu, „den Abgrund zu bevölkern“ und zwar indem sie verkündeten, die schwersten Bedrohungen der Welt lägen hinter uns.²⁹⁶ Daher erzählten sie ja auch nichts wirklich Greifbares von den Anfängen der Welt, sondern bemühten sich beständig, diese zu verdunkeln und unbefragbar zu machen.²⁹⁷ Dasselbe gelte auch für die Göttermymen; sie dienten nur dazu, die Götter menschlich vorstellbar zu machen, und zwar dadurch, dass sie nicht alles haben könnten, was sie wünschten und noch der zornigste Gott zur Umständlichkeit genötigt wäre.²⁹⁸

Verfahren aller Mythen sei, dem infiniten Regress auszuweichen, indem sie durch das Erzählen von Geschichten die letzte Antwort implikativ verweigern, das Nachfragen vergessen machen und stattdessen unerklärte, aber lebensstaugliche Resultate und Anleitungen anbieten.²⁹⁹ Nach Blumenberg verfahren Mythen also ähnlich wie kluge Erwachsene mit Kindern in der gefürchteten Warum-Phase.³⁰⁰ Es könnte hier spekuliert werden, dass durch dieses verschweigende Erzählen das Geheimnis der Sprachlosigkeit vor dem ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ generiert wird und dass es dieses Geheimnis ist, das den Mythos sakral auflädt und nicht etwa weil in ihm häufig von Göttern die Rede ist. Schon die zahlreichen Respektlosigkeiten, wie z. B. Hephaistos’ Rache an Hera mittels eines Fesselthrons, sollte die Entstehung einer sakralen Aura durch die bloße Schilderung von Göttertaten fraglich machen.

Zur Art und Weise, wie sich die Mythen adaptieren, gibt Blumenberg eine recht einleuchtende Erklärung. Die Mythen gewinnen ihre Qualität durch die ‚Selektion der langen Nächte‘, denn keine individuelle Phantasie könne in einem Wurf derart Überlebensfähiges leisten. Die Qualität der Dauerhaftigkeit könne zwar nicht primäres Ziel der Mythengenerierung gewesen sein, hätte sich aber von selbst ergeben, „weil das, was die Zeit verschleißt und verschleift, nur als starke Ein-

294 Paul Watzlawick: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?* München: Piper 1978, S. 99.

295 Blumenberg (1996), S. 18, S. 34; ähnlich denkt Armstrong. Vgl. Armstrong (2007), S. 89–94.

296 Blumenberg (1996), S. 177; Auch Eliades kosmogonische Mythen lassen sich durchaus unter diesem Aspekt sehen, indem sie periodisch die Rückkehr der Welt aus dem Chaos versichern: Eliade (1984), S. 70–71. Ähnlich auch: De Vries (1954), S. 159.

297 Blumenberg (1996), S. 142–144. So etwa an die eher zurückhaltende Auskunft, die die Genesis zur Schöpfung gibt.

298 Blumenberg (1996), S. 160. De Vries bezeichnet die Annahme vom Mythos als Göttermovelle als „verharmlosend“. Vgl. de Vries (1954), S. 136. Was de Vries hier tadelt, würde Blumenberg als Sinn der Göttermymen begreifen.

299 Blumenberg (1996), S. 180.

300 Vgl. Lüthi zum Märchen: „Das Märchen begründet und erklärt nicht; aber es stellt dar.“ Lüthi (2005), S. 56.

prägsamkeit überlebt haben kann.³⁰¹ Diese ‚Mythen-Redaktion‘ wäre demnach als besonders streng vorzustellen, denn „nichts ist schonungsloser für einen Text als der mündliche Vortrag, noch dazu vor einem Publikum, das sich ein Fest machen will und diesen Anspruch mit Sachverstand durchsetzt.“³⁰² Das Publikum hätte akzeptiert oder verworfen, wie jedes Publikum, setzte sich aber nicht selbst in die Rolle der Rhapsoden.³⁰³ Der Prozess der ‚Selektion der langen Nächte‘ hätte also zur Ausbildung eines hochgradig beständigen narrativen Kerns mit „ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ geführt.³⁰⁴ An anderer Stelle definiert Blumenberg diesen narrativen Kern als ‚Mythologem‘:

Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung [des Mythos] und provoziert sie noch auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm.³⁰⁵

Und zwar provoziere dieser Kern die Abwandlung zu Variation, Modifikation und in Maximalstufe zu Umkehrung und Negation des vorliegenden Mythos.³⁰⁶ Durch diese ‚Arbeit am Mythos‘ entstehe ein narrativer Druck auf das Mythologem, durch den dessen Grundmuster freigelegt werde und dieses Grundmuster sei es, das den brauchbarsten Stoff für elementare Sachverhalte menschlichen Daseins bilde. Brauchbar sei es in seiner verlässlichen Faszinationskraft, die Blumenberg mit einem Verweis auf Freud erklärt. Laut Freud greift die griechische Sage (gemeint ist hier *Ödipus*) einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er ihn in sich verspürt hat. Somit sei es die psychische Basis des Mythologems, die jedem vertraut sei und worin seine Be- und Verständigkeit gründe.³⁰⁷

Die hier angeführten ‚Funktionalisten‘ geben Auskunft über die Herkunft, besser gesagt, die Ursache des Mythos bzw. seiner Mythologeme, unterlassen es aber fast gänzlich, näher darzustellen, wie und in welcher Struktur er sich ins Narrativ übersetzt. Während Campbell hier abwechselnd von ‚Gestalten‘, ‚Zügen‘ und ‚Gleichnissen‘ spricht, arbeitet hingegen Blumenberg konsequent mit dem Begriffen ‚Grundmuster‘ und ‚Variation‘, Begriffe, die auch bei Burkert, dem ich hier die Rolle des Strukturalisten zuordne, zentral sind.

Für Burkert stellt der Mythos einen „vieldimensionalen Komplex“ dar, „der ganz verschiedene Ebenen der Einteilung zulässt“.³⁰⁸ Entsprechend kritisch bewertet er einige der erfolgreichsten

301 Blumenberg (1996), S. 178.

302 Ebd., S. 168.

303 De Vries vermutet Autorenschaft hinter den Märgen. Vgl. de Vries (1954), S. 35.

304 Blumenberg (1996), S. 40.

305 Ebd., S. 165-166.

306 Nach Bischof dürfe diese Variation aber ein Optimum nicht überschreiten, wenn sie nicht ins Chaos ausufern, und wenn erreichte Anpassungen nicht immer wieder in Diffusion untergehen sollen. Vgl. Bischof (1996), S. 79. Dass die ‚Arbeit am Mythos‘ auch das Mythologem verändert, lässt sich nur indirekt aus Blumenbergs Behandlung des Prometheus-Stoffs schließen, die einen Großteil des Buchs ausmacht.

307 Blumenberg (1996), S. 166-167.

308 Burkert (1982), S. 64.

Auffassungen vom Mythos. Diejenige vom Mythos als Erzählung über Götter oder göttliche Wesen sei zwar als Faustregel nützlich, aber teilweise zirkulär, insofern die göttlichen Wesen oft erst durch den Mythos konstituiert werden.³⁰⁹ Dass eine solche Einteilung zu kurz greife, zeige sich auch daran, dass die Geschichte von Ödipus schwerlich als Heldensage, sondern vielmehr als Mythos gelten muss.³¹⁰ Die Auffassung Pettazzonis und Eliades vom Mythos als Erzählung von den grundlegenden Ereignissen der Urzeit – ‚in illo tempore‘ – sei ebenfalls viel zu eng, indem sie ein inhaltliches mit einem funktionalen Merkmal kopple.³¹¹ Auch der ‚Cambridge Approach‘, vom Mythos als Erzählung des bzw. zum Ritus ist seines Erachtens zu einschränkend.³¹² Er selbst schreibt zum Mythos:

Abgesehen von der mündlichen Überlieferung ist „ein einzelner Mythos [...] nicht [...] identisch mit einem einzigen, bestimmten Text. Er ist durch einen solchen nicht vollständig repräsentiert; es gibt Varianten. Ein Mythos, qua Erzählung, kann in sehr verschiedenen Texten vorliegen, ausführlich oder kurz, gut oder schlecht erzählt, auf Andeutung reduziert oder zum Roman ausgeschmückt.“³¹³

Und im Gegensatz zu Campbell, der noch der Verfallstheorie anhängt und „Beschädigung und Verdunkelung“ der Umrisse von Mythen und Sagen bedauert,³¹⁴ fährt Burkert fort: „Eine solche Gruppe von Texten steht auch nicht im Verhältnis von einem einzigen Original zu immer schlechter werdenden Kopien; eine Nacherzählung kann auch besser sein. Es wird nicht kopiert, sondern generiert.“³¹⁵ Tatsächlich lässt sich Blumenbergs Begriff von der ‚Arbeit am Mythos‘ auch so ausdrücken: Mythen werden *generiert*. Doch die Nähe zu Blumenberg geht noch weiter. Dort wo dieser vom ‚Mythologem‘, dessen Kern und narrativer Variante schreibt, trifft Burkert, einen Begriff Jan Assmanns aufnehmend, die Unterscheidung zwischen Mythos als ‚Geno-Text‘ und ‚mythologischen Aussagen‘.³¹⁶ Mit ‚Geno-Text‘ meint Assman den „Kern von Handlungen und Ereignissen, Helden und Schicksalen, der einer gegebenen Menge mythologischer Aussagen als thematisch Gemeinsames zugrunde liegt.“³¹⁷ Präzise genommen, findet dann die Differenzierung ‚mythologischer Aussagen‘ in den Bezügen, Gegenständen, Handlungen und Ereignissen statt, die außerhalb dieses Kerns liegen – in den konkreten Varianten. Dieser ‚Geno-Text‘, so Burkert, bezeichnet „Bedeutungsstrukturen jenseits einzelsprachlicher Zeichen und ihrer Syntax.“³¹⁸ Er sei das, was von einer Erzählung nach einmaligem Anhören gemerkt und/oder übersetzt werden kann,

309 Ebd.

310 Ebd. Damit hebt sich aber auch die strenge Trennung von Götter- und Heroenmythen auf.

311 Ebd., S. 63.

312 Ebd., S. 64.

313 Ebd., S. 63. Fühmann schreibt dazu: „Ein Mythos, das ist der Keim und all seine Entfaltung“. Fühmann (1976), S. 174.

314 Vgl. Campbell (2011), S. 265.

315 Burkert (1982), S. 63.

316 Ebd.: Assmanns ‚mythologische Aussagen‘ sind gleichzusetzen mit Blumenbergs ‚narrativen Varianten‘.

317 Ebd.

318 Ebd., S. 64.

der „Handlungskern, von dem aus wir Texte generieren können.“³¹⁹ Lévi-Strauss äußert sich einige Jahrzehnte früher als Burkert im gleichen Sinn zum Mythos „als jene Art der Rede, in der der Wert der Formulierung *traduttore traditore* praktisch gegen null strebt.“³²⁰

Dieses Verhältnis vom Genotext als vorsprachlichem Bedeutungsmuster zum konkreten Mythos wird vielleicht am besten durch Fühmann verdeutlicht, der dazu ein Beispiel verwendet, das schon Ferdinand de Saussure zur Darstellung seiner Theorie der Sprache als abstraktes System (*langue*) und konkreter Umsetzung dieses Systems (*parole*) diene:

Er stellt die Frage: Was ist Schach? und meint, hier seien zwei Antworten möglich, weil Schach in *zwei* Weisen existiere: Es sei einmal eine Beschreibung bestimmter Spielsteine und der Regeln ihrer Verwendung – so gesehen ist das, was man ‚Schach‘ nennt, in sagen wir zwölf Sätzen zu fassen und auf einer Druckseite erschöpfend und eindeutig darzustellen –, und „Schach“ ist andererseits die unendliche Vielfalt des Schachspiels als Entfaltung dieser Anlage.³²¹

Abgesehen davon, inwieweit die Auffassungen aller bisher genannten ‚funktionalistischen‘ und ‚strukturalistischen‘ Autor/-innen über den Mythos deckungsgleich sind, lässt sich hinsichtlich ihrer Erklärungen zu dessen hochgradiger Tradierbarkeit Übereinstimmung feststellen: Tradierbar ist er vor allem aufgrund eines vorsprachlichen ‚Kerns‘, aus dem er sich wegen seiner leichten Fassbarkeit und Memorabilität zu traditionellen Textbeständen generieren und variieren lässt – zu dem also, was Blumenberg als das ‚Mythologem‘ definiert, dessen Kern ein ‚marginal variables Bedeutungsmuster‘ bildet. Assmann spricht hier von den aus dem ‚Geno-Text‘ getroffenen ‚mythologischen Aussagen‘, während Burkert zwischen dem ‚Handlungskern‘ und den Texten, die wir aus ihm heraus generieren, unterscheidet. Als bewährteste Methode, die Bedeutungsstrukturen des ‚Handlungskerns‘ zu beschreiben, der ja eben „jenseits einzelsprachlicher Zeichen und deren Syntax“³²² liegt, bezeichnet Burkert Propps strukturalistische Analyse von Erzählungen, die das ‚Helden-Pattern‘ als Sequenzfolge aufweisen.³²³

Bei seiner Unterscheidung zwischen dem Handlungskern und dessen sprachlicher Verwirklichung postuliert Burkert eine konnotative und eine denotative Ebene des Mythos eine Vorgehensweise, die er als Erweiterung des funktionalen Ansatzes bezeichnet.³²⁴ Er schreibt dazu:

Die Erzählung hat ihre Sinnstruktur, ja ihren ‚Eigensinn‘, doch wird sie erzählt um ihrer Beziehung auf die Realität willen, Realität im diesseitigen, handfesten Sinn. Die Bezeichnungsfunktion ihrerseits wird vor allem in den im Mythos auftretenden Eigennamen deutlich, unter denen ja oft echte, realitätsbezogene, hic et nunc gültige Eigen-

319 Ebd., S. 63. Die Rede von der ‚Legende‘ des Mythos zielt in diese Richtung.

320 Lévi Strauss (1978), S. 230.

321 Fühmann (1976), S. 173. Auch Armstrong verwendet dieses Beispiel. Vgl. Armstrong (2007), S. 15.

322 Burkert (1982), S. 64.

323 Ebd.

324 Ebd., S. 65.

namen sind; hierzu gehören auch die Götter- und Heroennamen, insofern Götter und Heroen auch ausserhalb der Erzählung durch das Faktum des Kultes, der Opferstätten, Altäre, Grabmäler, Tempel gegeben sind.³²⁵

Hinzu kommen die Veränderungen, die der Mythos in seiner historischen Entwicklung durchläuft.³²⁶ Nur in der Zusammenführung der Bereiche Sinnstruktur, Wirklichkeitsbezug und der Bearbeitung des letzteren im Zuge der historischen Entwicklung ist, nach Burkert, ein Mythos vollständig erfassbar.

Die Sinn- bzw. Bedeutungsstruktur bezeichnet Burkert als ‚konnotative‘ Ebene. Sie bildet den Geno-Text, also nichts anderes als das Grundmuster, das nach Blumenberg den brauchbarsten Stoff für elementare Sachverhalte menschlichen Daseins bildet. Der Wirklichkeitsbezug wird über die Bezeichnungsfunktion hergestellt, die Burkert ‚denotative‘ Ebene nennt. In einem ähnlichen Verhältnis wie die denotative Ebene zur Realität, stünde der Mythos zum Ritual, „nur dass Mythen und Riten eine besonders innige Symbiose eingehen können, insofern beide auf *Handlungsstrukturen* zurückzuführen sind.“³²⁷

Hier wäre zu fragen, ob Burkert den Handlungskern des Mythos und die Handlungsstrukturen, auf die er Mythos und Ritus zurückführt, als benachbart, kommunizierend oder ident betrachtet. Ist es Letzteres, bietet sich C. G. Jungs kollektives Unbewusstes als Erklärungsmodell an, „das er von einer Art Mythenkonzentrat durchwoben sieht, vererbten Urtypen [...] aber auch Urtopographien [...] oder geometrische Urformen wie Gabelung oder Mandala.“³²⁸ Burkert selbst bezeichnet seine Auffassung des Mythos „als primäre Verbalisierung von überindividuellen, kollektiv wichtigen Aspekten der erfahrenen Wirklichkeit.“³²⁹ Der Archetypenbegriff C. G. Jungs wird auch von de Vries aufgegriffen, für den er eine willkommene Erklärung bietet für die Gleichartigkeit der Motive in Kulthandlung, Mythos, spezifischeren Heldensage und Märchen.³³⁰ Wenn sich nämlich „[v]on Seiten der Mythologie [der] Archetypus als eine Urform eines bestimmten Seins oder Geschehens [...]“ bestimmen lässt,³³¹ ist de Vries in der Lage, keine genetische Beziehung unter den mythologischen Erzählformen oder zwischen diesen und dem Ritus annehmen zu müssen. Vielmehr beziehen sie unabhängig voneinander ihre Struktur und Motivik aus dem Bereich der Archetypen, was für de Vries nicht ausschließt, dass sie ihre Motive fallweise auch untereinander austauschen können – in diesem Fall werden sie wie Bausteine verwendet, häufig umgeprägt und desakralisiert.³³² Auf die Bestimmung des Verhältnisses der Archetypen zu den mythologischen Er-

325 Ebd.

326 Ebd., für Durkheim verweisen Mythen-Varianten auf das Soziale, weil auf das in historischen Zeiträumen Veränderte; vgl. Durkheim (1994), S. 32.

327 Ebd., Hervorh. B. R.

328 Fühmann (1976), S. 175. Auch Fühmann nimmt ein solches kollektives Unbewusstes an.

329 Burkert (1982), S. 65.

330 De Vries (1954), S. 167–168.

331 Ebd., S. 34, 167.

332 De Vries (1954), S. 154–155. Zum Vergleich von Motiven mit Bausteinen vgl. ebd., S. 34.

zählformen durch de Vries wird weiter unten noch zurückgekommen, vorerst noch einige Worte zu den Begriffen ‚Handlungsstruktur‘ und Memorabilität:

Eine Handlungsstruktur ist nichts anderes als eine ‚Zusammensetzung von Handlungen zum System‘, wie schon Aristoteles den Mythos definierte.³³³ Es ist eben diese Handlungsstruktur, die nach Meinung der Kognitionspsychologie die Memorabilität narrativer Texte ausmacht, womit sich auch die hochgradige Tradierbarkeit von Mythen erklären ließe. Auch der Austausch gemeinsamer Erinnerungen etwa an einen gemeinsam gesehenen Film ergeht sich ja meist in größeren oder kleineren handlungsgetragenen Szenen – ein Western von Sergio Leone ist leichter nachzuerzählen als ein Film von Pasolini.³³⁴ Die Kognitionspsychologie spricht hier von ‚scripts‘ als kognitiven Schemata zur Erfassung narrativer Texte:

Die Inhalte solcher ‚scripts‘ werden auf eine Weise mental wahrgenommen, gespeichert und abgerufen, die vermutlich unabhängig von einer bestimmten sprachlichen Gestaltung des erzählten Geschehens ist. Die *Handlungsebene* narrativer Texte wäre insofern gegenüber der Art und Weise ihrer Erzählung in einer wichtigen Hinsicht autonom.³³⁵

In anderen Worten: Erinnerungs-Szenen bilden sich aus dem Handlungskern Burkerts, aus den Bedeutungsstrukturen jenseits einzelsprachlicher Zeichen und ihrer Syntax.³³⁶

Wie entschieden Burkert die angesprochene ‚Handlungsstruktur‘ der konnotativen Ebene zuordnet, wird dadurch deutlich, dass ihre bei ihm anschließende Interpretation in den beiden akkadischen Mythen (Ištar und Atrahasis) auf dem Schema Propps basiert, dem er als alleinigen zutraut, Bedeutungsstrukturen jenseits einzelsprachlicher Zeichen und ihrer Syntax zu erfassen.³³⁷ Der konnotative Bereich wird somit als der vor- bzw. außersprachliche angenommen. Wenn diese Ebene seiner Meinung nach durch formelhaften Ausdruck von Handlungsstrukturen erfassbar ist, bedeutet das Analogie von Handlungsstruktur und konnotativen Bereich bzw. Geno-Text. Nach Burkert kann es jedoch nicht bedeuten, dass sie ident sind, insofern diese Handlungsstrukturen Mythos und Ritus vorgelagert zu denken seien.

Wenn beide tatsächlich auf diese Handlungsstrukturen zurückzuführen sind, ist nicht auszuschließen, dass der Mythos in seinem konnotativen Bereich auf die gleichen Muster wie der Ritus zurückgreift. Die Bezeichnungsfunktion des Mythos wiederum stellt laut Burkert über Eigen- und

333 Vgl. oben S. 53. Auch Ricœur definiert den Mythos als „Nachahmung einer einheitlichen und vollständigen Handlung“, die im Roman vom Charakter verdrängt worden wäre. Vgl. Ricœur (1989), S. 17- 35.

334 Zum Western als letztes Refugium mythologischen Heldentum siehe Will Wright: *The Wild West. The mythical cowboy and social theory*. London: SAGE 2001.

335 Martinez, Scheffel (2003), S. 150; Hervorh. im Original.

336 Es ist offensichtlich, dass es sich bei solchen Szenen um eine vorsprachliche, also ältere, mithin stabilere Stufe menschlichen Erinnerungsvermögens handeln muss.

337 Vgl. ebd., S. 64.

Götternamen, Rollenträger (Priester, Tempeldiener) und Gegenstände (Lapislazuliflöte, Karneolring etc.), kurz über Objekte und Namen den Wirklichkeitsbezug her.³³⁸

Wird aber Assmanns und Burkerts ‚Geno-Text‘ als ident mit Blumenbergs ‚Mythologem‘ genommen, sind es die Varianten des denotativen Bereichs, die narrativen Veränderungsdruck auf den weitgehend stabilen Mythenkern ausüben. Also die von Burkert erwähnten Veränderungen, die der Mythos in seiner historischen Entwicklung durchläuft.³³⁹

Sowohl Blumenbergs Begriffe von ‚Mythologem‘ bzw. ‚Grundmuster‘ und ‚Variation‘ als auch Assmanns Unterscheidung in ‚Geno-Text‘ und ‚mythologische Aussagen‘ lassen sich also den beiden Funktionsebenen Burkerts zuordnen. Grundmuster und Geno-Text bilden dann Burkerts auf einer vorgelagerten Handlungsstruktur basierende konnotative Ebene, mithin oben erwähnte ‚scripts‘. Assmanns ‚mythologische Aussagen‘ und Blumenbergs ‚Variation‘ bilden hingegen als jeweilig aktualisierende Bezeichnungsfunktion die denotative Ebene. Der narrative Druck, der von dieser denotativen Ebene ausgeht, bewirkt über historische Zeiträume Veränderungen in der ansonsten weitgehend stabilen Handlungsstruktur des konnotativen Kerns, bewirkt also die ‚Arbeit am Mythos‘.³⁴⁰

Für die Differenzierung von mythologischen und rituellen Strukturen und Motiven auf der narrativen bzw. literarischen Ebene könnte der Schluss gezogen werden, dass sie im konnotativen Bereich mehr oder weniger hinfällig wäre. Das würde aber nur dann gelten, wenn bei jeder Mythos-Ritus-Beziehung idente Handlungsstrukturen vorlägen. Ihr Unterschied wäre dann dadurch aufgehoben, dass der Ritus seine Handlung an deren Versprachlichung delegiert. Die Mythen und die Literatur, die diese Handlung erzählen, würden in dieser Erzählung den Ritus im hegelschen Wortsinn aufheben. Es wäre hier aber nochmals mit Lévi-Strauss zu fragen, welchen Grund diese Verdoppelung haben sollte, und warum solche Entsprechungen nur selten anzutreffen sind.³⁴¹ Der Grund wäre gegeben, wenn der Mythos darauf angewiesen wäre, seine Handlungsstruktur vom Ritus zu beziehen, wie das der orthodoxe ‚Cambridge Approach‘ annimmt. Tatsächlich kann das nicht der Fall sein, da beide oft genug autark auftreten. Burkert spricht in diesem Sinn ja auch von „inniger Beziehung“ und nicht von Identität.³⁴² Die fakultative Korrelation von Mythos und Ritus ist aber dort möglich, wo beide unabhängig voneinander „auf Handlungsstrukturen zurückzuführen sind.“³⁴³ Alle bisherigen Ausführungen zum Mythos zusammengefasst, komme ich zu dessen folgender Arbeitsdefinition, unter die ich auch alle Erzählungen mit einer Handlungsstruktur stel-

338 Vgl. ebd., S. 68.

339 Burkert (1982), S. 65. Das weitgehende Fortbestehen mythologischer Handlungsstrukturen bei vergleichsweise starkem Wechsel von ‚Personal‘ und Objekten ist z. B. sehr deutlich von Eliades Anmerkungen zur Matière de Bretagne abzulesen: Eliade (1988), S. 224–226.

340 Ein Großteil von Blumenbergs ‚Arbeit am Mythos‘ widmet sich der Verfolgung der Veränderungen des Prometheus-Mythos von der Antike bis zu Franz Kafka.

341 Vgl. oben S. 28.

342 Ebd.

343 Burkert (1982), S. 65.

le, die mit den Hauptfunktionen der Propp'schen Strukturformel (Schädigung, Auszug, Konflikt, Konfliktlösung) und deren Reihenfolge übereinstimmen – mithin alle Erzählgattungen, die ich als ‚mythologische Erzählungen‘ bezeichne:

Der Mythos ist eine Erzählung mit der Funktion der vorrangig kollektiven existentiellen Vergewisserung. Er besteht aus einer marginal variablen Bedeutungsstruktur, die, wie auch beim Ritus, auf vorgelagerte und unbewusste Handlungsstrukturen zurückführbar ist. Diese Handlungsstrukturen selbst orientieren sich nach den existentiellen Bereichen der Vergewisserung. Die Bedeutungsstruktur des Mythos wird durch eine hochgradig adaptionsfähige, wirklichkeitsbezogene Bezeichnungsstruktur bestätigt und durch diese bearbeitet.

Diese von Burkert als innig bezeichnete Beziehung von Mythos und Ritus kann offenbar so weit gehen, dass Freese ihre vollständige Interdependenz in Motiven und Struktur annehmen kann – und es ist aufschlussreich, wo er dies tut: In einem Bereich, wo Ritus, (Helden-)Mythos und Roman dem krisenhaften Übergang ins Erwachsenenleben zugeordnet werden. Das ergibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass mythologisches Narrativ und Ritus dort auf weitgehend ähnliche Handlungsstrukturen zurückzuführen sind, wo beide in der selben Funktion stehen, es bedeutet jedoch nicht, dass sie dabei auf strikte Interdependenz angewiesen wären, wie das Freese annimmt. Freeses Auffassung des Adoleszenzromans als Narrativ der Schwierigkeiten der Persönlichkeitsintegration, als ‚Passagenliteratur‘ stimme ich aber weiterhin zu – unter der Prämisse, dass alle mythologischen Erzählformen sich dadurch auszeichnen, dass sie auf ihnen vorgelagerte ‚Handlungsstrukturen‘ rückführbar sind und diese sich auch in Literatur aktualisieren, die krisenhafte Lebensübergänge behandelt.

Mathematisch gesprochen, lassen sich also der Funktion ‚Passage‘ die verschiedenen mythologischen Erzählungen als Argument zuordnen, woraus sich unterschiedliche Werte (realisierte Narrative) ergeben. In einem nächsten Schritt wäre festzustellen, welches dieser ‚Argumente‘ sich dabei am besten für die literarische Umsetzung eignet. Ich schließe mich hier Dundes' Überzeugung an, dass solche Narrative ‚culture patterns‘ bilden, die unabhängig von Traditionalität, Alter, Gattung und Medium sowohl umgesetzt als auch analysiert werden können:

Culture patterns normally manifest themselves in a variety of cultural materials. Propps analysis should be useful in analysing the structure of literary forms (such as novels and plays), comic strips, motion picture and television plots, and the like. In understanding the interrelationship between folklore and literature, and between folklore and

the mass media, the emphasis has hitherto been principally upon content. Propp's *morphology* suggests that there can be structural borrowings as well as content borrowings.³⁴⁴

8. Mythos und Märchen im Vergleich

Die Einträge unter dem Lemma ‚Märchen‘ in entsprechenden Nachschlagewerken sind von ähnlich geringer Aussagekraft wie schon beim Mythos und werden hier nicht angeführt. In der näheren Ausarbeitung der Gemeinsamkeiten und Differenzen der beiden Gattungen wende ich mich gleich einigen tiefergehenden Studien zum Märchen zu. Anders als bisher, erfolgt die genauere Bestimmung des Märchens auch nicht über einen forschungsgeschichtlichen Exkurs, sondern insofern deduktiv, als sie sich an der obigen Arbeitsdefinition für den Mythos orientiert. Da beiden Gattungen das Hero-Pattern unterliegt, betrachte ich sie struktural und im Sinne meiner Arbeitsdefinition als ‚mythologisch‘ – was den Mythos zutreffend definiert, muss mit gewissen Abwandlungen auch für alle mythologischen Erzählformen gelten. Die Abwandlungen selbst sollen in diesem Kapitel erarbeitet werden. Das Verhältnis von Märchen und Mythos zueinander schätze ich dabei ähnlich ein wie Fühmann, der Märchen, unabhängig von ihrer Herkunft oder Verwandtschaft, als Reduktionsstufen von Mythenstorys sieht und zwar „in einer Qualität, die schon nicht mehr Mythos ist und daher einen Vergleich mit ihm erlaubt“.³⁴⁵

Mit dem weiterhin beibehaltenen Begriff der ‚Passage‘ ist zusätzlich eine entwicklungspsychologische Perspektive auf den Heldenmythos, das Zaubermärchen und den Adoleszenzroman gegeben. Die Auffassung des Adoleszenzromans als Passagenliteratur deckt sich weitgehend mit der psychologischen Funktion, die Bettelheim Mythos und Märchen zuschreibt.³⁴⁶ Die von ihm festgestellten Differenzen der beiden Gattungen werden außerdem durch die Ergebnisse der *Betrachtungen zum Märchen* von de Vries und die Studie *Das europäische Volksmärchen* des Schweizer Literaturwissenschaftlers Max Lüthi gestützt.³⁴⁷ Die von Lüthi erfassten Eigenarten des Märchens sind weitgehend seinem denotativen Bereich zuzuordnen, wenngleich die strukturalistische Analyse Propps auch in Lüthis Arbeit Eingang findet.³⁴⁸ Die nähere Vorstellung der hier genannten Autoren beginnt mit de Vries und Lüthi, gefolgt von einschlägigen Punkten aus Bettelheims Untersuchung. Dem vorangestellt ist eine kleine Zusammenschau von Äußerungen zur psychologischen Einschätzung der mythologischen Erzählform.

344 Alan Dundes: Introduction. In: Propp: *Morphology of the Folktale*. Austin & London: University of Texas Press² 1968, S. xiv. Dundes schlägt auch vor, die Propp-Formel als Story-Generator zu verwenden. Vgl. Ebd. S. xv. Diese Vorgehensweise gilt mittlerweile vor allem in den Drehbuch-Fabriken Hollywoods als Selbstverständlichkeit. Vgl. Christopher Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Zweitausendundeins: Frankfurt am Main 1997.

345 Fühmann (1976), S. 157.

346 Bettelheim (2013), S. 51; S. 105.

347 De Vries (1954), S. 44–45, 156, 170–175.

348 Lüthi (2005). S. 115–122.

Bischof ordnet aus psychogenetischer Sicht beide Erzählformen der Adoleszenzphase zu.³⁴⁹ Schon die diversen Varianten des auftretenden Mangels, die beide Erzählformen als Anfangssequenz eröffnen, spiegeln, nach Bischof, den Einbruch einer neuen Entwicklungsphase, die zu bewältigen ist.³⁵⁰

Wie oben erwähnt, geht wiederum für Armstrong konkret der Heldenmythos auf das Orientierungsbedürfnis von Individuen in Transformationsphasen ein.³⁵¹ Seine Struktur ließe sich aber in allen mythologischen Erzählformen wiederfinden.³⁵²

Eliade ortet hingegen vor allem im Märchen verborgene Initiationsszenarien als Ausdruck eines Psychodramas, „das einem Bedürfnis des menschlichen Wesens entspricht.“³⁵³

Lüthi sieht gleichfalls im Märchen die Struktur eines sehr ernsten und schweren Abenteuers nachgebildet und zwar genauer „[d]es Abenteuers der Initiation, d. h. des rituellen, durch einen symbolischen Tod und eine symbolische Auferstehung führenden Übergangs aus der Unwissenheit und Unreife in den Stand des eingeweihten Erwachsenen.“³⁵⁴

Die hier angeführten Autor/-innen sprechen also für eine nicht zu übersehende Gemeinsamkeit von Mythos und Märchen, wo es um die Zuordnung zu menschlichen Transitionsphasen geht und hier vor allem zur Transitionsphase der Adoleszenz. Die beiden Erzählformen attestierte Gemeinsamkeit in Motivik und Struktur dürfte auf diese Funktion zurückzuführen sein; strukturell geht sie so weit, dass Burkert anhand der akkadischen Mythen *Die ‚Höllenfahrt‘ der Ištar* und *Atrahasis* die Gültigkeit der formalen Analyse Propps auch für den Mythos exemplifiziert.³⁵⁵ Eben diese Gemeinsamkeit macht es aber andererseits schwierig, strukturell zu unterscheiden, welche dieser beiden Gattungen im Adoleszenzroman arbeitet.

De Vries' Betrachtungen zum Märchen stellen hier meines Wissens den bisher intensivsten Versuch dar, trotz struktureller Analogien von Märchen und Mythos eine Verhältnisbestimmung durchzuführen, die den beiden Erzählgattungen ihre Eigenständigkeit belässt.

8.1. Jan de Vries: Die Souveränität des Märchens

In der Erzählforschung der vorletzten Jahrhundertwende tut sich insbesondere die ‚Finnische Schule‘ hervor, die eine vergleichende historisch-geographische Methode zur Beurteilung von Alter, Verwandtschaft und Herkunft von Märchen entwickelt. Eine weitergehende Entwicklung

349 Bischof (1996), S. 357, 523.

350 Ebd. S. 536.

351 Vgl. oben S. 58–60.

352 Armstrong (2007), S. 37.

353 Eliade (1988), S. 227.

354 Lüthi (2005), S. 105. In diesem Zitat Lüthi kommt zwar wieder die Vermutung zum Ausdruck, dass das Märchen eine Nachbildung des Initiationsrituals sei, jedoch unterstreicht es sehr deutlich Funktion und Adressat des Märchens, die es beide mit den Initiationsritualen teilt.

355 Burkert (1982), S. 66–74.

dieser Schule zieht bei Gleichheit von Motiven oder ganzer Motivreihen in Märchen, Heldensagen und Mythen den Schluss, letztere hätten diese Motive aus dem Märchen bezogen. De Vries befindet, dass sich hier die romantische Idee „des in Urzeiten sichselbst [sic] schaffenden Märchens“ bemerkbar mache, die fälschlicherweise annehme, dass das Märchen im Unterschied zu Heldensage und Mythos keiner Urheber bedürfe.³⁵⁶ Um dieser These entgegenzutreten, nimmt er in seinen *Betrachtungen* eine Verhältnisbestimmung dieser drei Erzählgattungen vor. Die wichtigste Prämisse, die er dabei trifft, ist diejenige, dass keine der Gattungen auf eine andere zurückzuführen sei.

Bei der unterschiedlichen Verwendung der Begriffe ‚Heldensage‘ und ‚Heldenmythos‘ soll hier klargestellt werden, dass de Vries Heldenmythos und Mythos als zusammengehörig behandelt und die von ihm euhemeristisch begriffene Heldensage als zwar nahestehend aber doch eigenständig von ihnen abgrenzt.³⁵⁷ Dass er Mythos und Heldenmythos als Erscheinungsformen ein und derselben Gattung betrachtet, wird von de Vries allerdings – offenbar als Selbstverständlichkeit – nur ein einziges Mal angedeutet.³⁵⁸ Deutlich wird seine Einschätzung immerhin dadurch, dass er die Perseus-‚Sage‘ als prototypisches Beispiel eines Mythos behandelt.³⁵⁹

Ich muss gestehen, dass ich de Vries’ Differenzierung von Heldensage und Heldenmythos hier nicht aufrechterhalte. Ich erlaube mir das deshalb, weil er ihre Differenz nur in dem von ihm etwas unbestimmt gehaltenen Grad ihres mythischen Gehalts sieht. Zwar mögen die Heldenmythen mehr Austausch mit dem Götterhimmel pflegen als ihre sagenhaften Pendants, rein struktural betrachtet liegen in ihnen aber ausreichend tragische Enden vor, um die Differenz der Ausgänge von Mythos und Märchen gleich zu werten wie diejenige von Sage und Märchen. Auch in de Vries’ abschließender Verhältnisbestimmung von Märchen und Heldensage kann ich, bis auf den Umstand, dass er ihr geringeren mythologischen Gehalt attestiert als den Mythos,³⁶⁰ keine der den Sagen zugeschriebenen Charaktereigenschaften finden, die nicht ebenso gut auf den Mythos zutreffen würden. Ich behalte mir daher vor, die dabei festgehaltenen Unterschiede auch für diejenigen zwischen Märchen und Mythos geltend zu machen.

De Vries’ Widerlegung eines genealogischen Zusammenhangs zwischen den drei Erzählgattungen ist zum Teil recht langwierig, sie führt ihn aber zu gravierenden Feststellungen: So macht

356 De Vries (1954), S. 155. Wie Propp und Lüthi, grenzt de Vries das Märchen von Tierfabel und Schwank etc. ab. Als Bezeichnung dieses ‚echten‘ Märchens schlägt er den Begriff „Wundermärchen“ vor. Vgl. ebd., S. 7.

357 Vgl. de Vries (1954), S. 135.

358 Vgl. ebd., S. 128.

359 Vgl. ebd., 1954, S. 156–158; verwirrender Weise bezeichnet de Vries griechische Helden-Mythen manchmal als Helden-Sagen, meint damit aber eine mythische ‚Vollform‘. Vgl. ebd., S. 150–151.

360 Vgl. ebd., S. 128.

er weitgehende Strukturgleichheit unter ihnen aus, was ihn dazu nötigt, Jungs Archetypus einzuführen, um für diese Gemeinsamkeit eine Erklärung abseits der Genealogie zu finden.³⁶¹

Den Einwand, die zahlreichen Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen in der Motivik der mythologischen Erzählgattungen würden auf einen gemeinsamen Ursprung im Ritus zurückgehen, erklärt er, in Übereinstimmung mit den bisherigen Erkenntnissen, für untauglich: Der Ritus als Erklärungsgrundlage sei ungeeignet, wegen der langen Zeiträume zwischen rituell geprägten Kulturstufen und solchen, in denen sich die Erzählgattungen bildeten; einen Ursprung ihrer Motive zu suchen, sei aber auch nicht nötig, weil Gattungen nicht an die Entstehungszeit ihrer Motive gebunden seien, sondern diese ihr wie Bausteine zur Verfügung stünden.³⁶² Keine der Gattungen sei auf Motivtausch oder Motivtradierung angewiesen, da die Entstehung der Motive selbst in der menschlichen Urerfahrung liege.³⁶³

Die Feststellung schematischer Ereignisabläufe, die aus Urerfahrungen der Menschheit gewonnen wurden, und für immer im Unterbewusstsein jedes Individuums aufbewahrt werden, scheint die Möglichkeit zu geben, das Auftreten gleichartiger Motive in verschiedenen Literaturgattungen erklären zu können.³⁶⁴

Zum Beispiel sei die „urmenschliche Mythe“ des Drachenkampfes wie sie in allen drei Gattungen vorkommt, nicht voneinander bezogen, sondern Verbildlichung der menschlichen Urerfahrung „Überwindung des Chaos“ und beziehe von daher ihre Unentbehrlichkeit für die Helden aller drei Gattungen. Im Zusammenhang mit dem Ritus stelle sich das Überwinden des Ungeheuers als Schöpfungstat des Himmelsgottes dar, als *rite de passage*, die im Sinne des ‚illico tempore‘ Eliades zyklisch wiederholt werden muss, aber auch in einzelnen Lebensübergängen initiatorisch schlagend wird.³⁶⁵ Die Struktur der *rite de passage*, die nach de Vries in allen drei Gattungen vorliegt, müsste aber gerade vor der Annahme eines rituellen Ursprungs warnen, da sie eben, wie auch bei den Riten, auf eine menschliche Urerfahrung zurückgeht.³⁶⁶ An späterer Stelle definiert de Vries den Archetypus als Urform eines bestimmten Seins oder Geschehens und schreibt ihm damit zwei Erscheinungsformen zu, eine statische als Bild oder Figur und eine dynamische in Form von Ereignisabläufen.³⁶⁷

De Vries übernimmt zwar Jungs Archetypus, kritisiert aber an anderer Stelle dessen behauptete Übereinstimmung von Mythos und Patiententräumen als unpräzise:³⁶⁸ Indem mythologische Mo-

361 Vgl. ebd., S. 171.

362 Ebd., S. 34, S. 155.

363 Ebd., S. 168.

364 Ebd., S. 39. De Vries spricht auch von den Erzählgattungen als ‚Literaturgattungen‘ im Sinne ihrer Qualität. Er verwendet aber den Begriff auch im Sinne neuerer Literatur, in der sich durchaus Archetypisches aktualisieren könne. Als Beispiel dafür führt er Don Quixote, Robinson Crusoe und Gullivers Reisen an. Vgl. ebd., S. 172.

365 Ebd., S. 159, 160. Vgl. Eliade (1988), S. 13–19.

366 Ebd., S. 29.

367 Ebd., S. 167–168.

368 Ebd., S. 39.

tive archetypischen Ursprungs seien, könnten diese zwar durchaus spontan im einzelnen Menschen aufsteigen, dagegen würden sie von den Urhebern mythologischer Erzählgattungen bewusst bearbeitet und bekämen damit eine ganz andere Validität.³⁶⁹

Ich möchte mich hier nicht weiter auf C. G. Jungs Archetypen einlassen, sondern nur feststellen, dass sich diese Erklärung der Struktur- und Motivkongruenz mit jenen aller bisherigen Autor/-innen deckt, die nicht dem ‚Cambridge Approach‘ anhängen, sondern eine unabhängige Beziehung zwischen Mythos und Ritus ausmachen. Wo de Vries vom Archetypus als Ursprung mythologischer Motivreihen spricht, lässt sich auch Assmanns ‚Geno-Text‘, Blumenbergs Kern des ‚Mythologems‘ oder Burkerts ‚Handlungsstruktur‘ nennen.

Trotz ihrer Unabhängigkeit in der Generierung von Motiven attestiert de Vries den mythologischen Erzählformen weitgehende strukturelle Deckungsgleichheit: „Die inhaltliche Struktur [des Märchens] ist [...] weitgehend mit jener der Heldensage und des Mythos identisch. Es ist einfach unmöglich, von der stofflichen Seite her diese drei Literaturgattungen voneinander scharf zu trennen.“³⁷⁰ Oder an anderer Stelle: „In diesen drei Gattungen kommen ganze, und recht eigentümliche, Motivketten vor; das geht manchmal so weit, dass man von einem gleichartigen Aufbau reden kann.“³⁷¹

Trotzdem erarbeitet de Vries eine eigene, wie er es nennt, ‚episodische Übersicht‘ des Märchens.³⁷² Sie weist derart große Ähnlichkeit mit Propps Struktur des Zaubermärchens auf, dass sie hier nicht weiter bearbeitet werden muss. Bemerkenswerterweise unterscheidet de Vries innerhalb seiner Episoden in eigenständige Motive und solche, die den Übergängen bzw. Motivierungen dienen, wobei letztere, laut de Vries, im Märchen meist dem täglichen Leben entnommen sind.³⁷³ Das erinnert stark an die obige These, nach der in der Literatur die Erzähkopula und kausal-chronologischen Abfolgen von Handlungen vermutlich mythologischen Strukturen folgen, rituelle Motive hingegen in den je einzelnen, kleinsten unteilbaren Erzählelementen zu finden sein müssten.³⁷⁴ Vielleicht lässt sich dazu im Verlauf dieser Arbeit eine Bestätigung finden.

Auch wenn de Vries in den mythologischen Erzählgattungen die gleiche Handlungsstruktur unterlegt sieht – einen gewichtigen strukturalen Unterschied macht er dabei aus: Es ist derselbe, der auch von Bettelheim unterstrichen wird.³⁷⁵ In Heldensage und Märchen, so de Vries, verlaufe das Heldenleben fast parallel, um aber am Ende schroff auseinander zu gehen. Held/-innen der Sage

369 Ebd., S. 169.

370 Ebd., S. 171.

371 Ebd., S. 156. Lüthi zitiert dazu Propp, laut dem das Zaubermärchen in seinen morphologischen Grundelementen einen Mythos darstellt. Vgl. Lüthi (2005), S. 119; vgl. Propp (1972), S. 90.

372 Vgl. S. 137–153.

373 Ebd., S. 153.

374 Vgl. oben S. 28.

375 Bettelheim (2013), S. 46.

endeten tragisch, die des Märchens glücklich.³⁷⁶ An späterer Stelle schreibt de Vries aber: „Wo die eigentliche Peripetie des Heldenlebens beginnt, hört das Märchen auf.“³⁷⁷ Einmal spricht er also von Parallelität der Heldenleben bis auf deren Ende, dann wieder davon, dass das Leben des Märchenhelden an seinem Höhepunkt abbricht, während die Rückkehr des mythologischen Helden in Tod und Apotheose erst beginnt.³⁷⁸ Schon ein Blick auf die ausgearbeiteten Strukturformeln der Märchenauswahl Propps zeigt aber, dass in ihrer Vollform die Rückkehr des Helden vorliegt, wenn er am Ende auch keine Apotheose erfährt, sondern Lebenserfolg.³⁷⁹ Zugegeben, enden viele Märchen mit der Erfüllung nur einer schweren Aufgabe, dort also, wo im Mythos die Peripetie beginnt und diese Sonderformen gelten durchaus als vollständige Märchen. Die strukturellen Differenzen zum Mythos – ‚glückliches Ende‘ und ‚verkürzte Sonderformen‘ – kennzeichnen zwar das Märchen als Besonderheit unter den mythologischen Erzählformen, sind aber als einziges Unterscheidungsmerkmal etwas unbefriedigend. Auch de Vries gibt sich damit nicht zufrieden und sucht weitere Abweichungen in den Funktionen der mythologischen Erzählformen, aus denen er das ableitet, was er den Charakter der Gattung nennt.³⁸⁰ Der Mythos nehme eine zentrale Stellung deswegen ein, weil er aus dem Bedürfnis geschaffen wurde, „die Problematik des Daseins in einer symbolhaften Sprache zum Ausdruck zu bringen.“³⁸¹ Dabei soll in ihm nicht das Individuelle ausgedrückt werden, sondern das wirklich Vor-bildhafte des Archetypus im Sinne eines Bildes, das vor dem selbstgemachten Bild kommt.³⁸² Die Heldensage habe sich durch eine Annäherung menschlichen Handelns und Leidens an archetypische Vorgaben, wie sie im Mythos schon artikuliert wurden, gebildet.³⁸³ Ihre Entwicklung sei eine beständige Annäherung an den Mythos.³⁸⁴ Das Märchen schlage dagegen den umgekehrten Weg ein: „Das Märchen wagt es, den Mensch [sic] von diesen göttlichen Mächten freizumachen“, ³⁸⁵ es „zeichnet den Menschen schlechthin; es will keine überspannte Heroenwelt schildern, sondern nur das Leben selbst [...]“. ³⁸⁶ Wo z. B. im Mythos Götter stehen, treten, laut de Vries, im Märchen Figuren auf, die durch richtige Behandlung zu Helfern in der Bewältigung schwieriger Aufgaben werden.³⁸⁷

Dazu merze das Märchen jeden Bezug auf höhere Mächte aus, sodass ursprünglich gehaltvolle Motive als reine Formelemente übrigblieben.

³⁷⁶ Ebd., S. 156.

³⁷⁷ Ebd., S. 167. Ähnlich äußert sich auch Campbell. Vgl. Campbell (2011), S. 50.

³⁷⁸ Vgl. Campbell (2011), S. 264–265.

³⁷⁹ Propp (1972), S. 136–141.

³⁸⁰ Ebd., S. 171.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd., S. 162.

³⁸³ Ebd., S. 171.

³⁸⁴ Ebd., S. 175.

³⁸⁵ Ebd., S. 173.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd., Lüthi spricht hier von der Entmachtung mythischer Motive. Vgl. Lüthi (2005), S. 64.

Man mag noch so viel uralte Riten, Sitten, Bräuche oder Kulte nachweisen, sie sind immer ihres eigentlichen Inhaltes entleert und einfache Formelemente geworden. [...] Man könnte von einer entgötterten Welt reden, die dennoch – und das ist das Erstaunliche – damit nicht sinnleer geworden ist.³⁸⁸

Indem das Märchen also auf alle Metaphysik verzichtet, so de Vries, bleiben alle wesentlichen Elemente des menschlichen Seins ohne Bezug auf irgendeinen numinosen Hintergrund und fallen damit auf sich selbst zurück. Während dabei die Architektonik des Mythos bestehen bleibe, kommen die Archetypen durch den Wegfall aller sakralen aufgeladenheit in menschlichen Umrissen zum Vorschein.³⁸⁹ Wenn de Vries schreibt, dass sich im Märchen das menschliche Sein in sich selbst spiegelt, ist das dahingehend zu verstehen, dass der Archetypus im Märchen einen menschlichen Ursprung ausweise. Damit stelle er einen Spiegel menschlichen Daseins vor, der sein Bild aus eben diesem Dasein beziehe.³⁹⁰ Eine gewisse Nähe dieses metaphorischen Vergleichs zum unendlichen Verdoppelungseffekt zweier gegenübergestellter Spiegel lässt sich nicht leugnen. Ich kann de Vries nur zustimmen: „Primitiv“ wäre das letzte Wort, das man hier gebrauchen konnte [sic].³⁹¹ Auch Lüthi's Nobilitierung des Märchens als „dichterische Endform“ erhält eine gewisse Berechtigung.

Diesen Wegfall des Numinosen zugunsten der Fokussierung auf die menschliche Dimension von Archetypen erreicht das Märchen durch die Abstraktion seines denotativen Bereichs. In diesem Zusammenhang führt de Vries folgende Kennzeichen des Märchens an, die seine spezifische Flächenhaftigkeit ausmachen würden.³⁹²

- Die Aufhebung von Raum und Zeit durch die Eingangsformel.³⁹³
- Die radikale Typisierung der Figuren (Kontraste existieren nur zwischen Helfern und Betrügnern).³⁹⁴
- Die Bedeutungslosigkeit sozialer Unterschiede.³⁹⁵
- Das völlige Fehlen moralischer Urteile.³⁹⁶
- Leidenschaftslosigkeit in der Darstellung von Abenteuern, Vergehen und Verwicklungen etc.³⁹⁷

388 De Vries (1954), S. 170–171. Ebenso Lüthi: „[...] das Märchen spielt mit allen Motiven; nicht nur mit den magischen, sondern auch mit den numinosen, den sexuellen, den profanen überhaupt. Es entmachtet und sublimiert sie alle, keine Einzelerklärungen sind notwendig.“ Vgl. Lüthi (2005), S. 91.

389 De Vries (1954), S. 171.

390 Ebd.

391 Ebd.

392 Ebd., S. 170; den Begriff ‚Flächenhaftigkeit‘ entlehnt de Vries von Lüthi. Vgl. Lüthi (2005), S. 13–24.

393 Ebd.

394 Ebd., Lüthi geht hier noch weiter: Typen wären noch viel zu realitätsbezogen. Das Märchen zeige vielmehr reine Figuren als Handlungsträger. Vgl. Lüthi (2005), S. 68.

395 De Vries (1954), S. 170.

396 Ebd., S. 174; ebenso Lüthi: „[Das Märchen] deutet und erklärt nicht, es schaut nur und stellt dar.“ Vgl. Lüthi (2005), S. 79; vgl. dazu ausführlicher ebd., S. 108.

397 De Vries (1954), S. 172.

In seiner finalen Verhältnisbestimmung von Heldensage und Märchen stellt er beide in die unmittelbare Nachbarschaft zum Mythos. Nachdem er die motivische Unabhängigkeit aller drei Gattungen eingeführt hat, bindet er sie also inkonsequenterweise gerade über die Gemeinsamkeit ihrer Motive wieder aneinander. Insgesamt beurteilt de Vries das Verhältnis des Märchens zum Mythos aber als nah genug für die Übernahme seiner Form und fern genug für ein freies Umgehen besonders mit dessen Motiven.³⁹⁸ Sein entscheidender Beitrag, liegt darin, dass er die Suche nach genealogischen Zusammenhängen unter den Erzählgattungen über ihre Motive für obsolet erklärt, weil sie in ihrer Motivwahl auf den Fundus der Archetypen zurückgreifen können. Obwohl er letzten Endes den Schluss zieht, Märchen und Sage müssten wegen der hohen Deckungsgleichheit ihrer Motive doch in einem engen Naheverhältnis zum Mythos stehen, spricht er dem Märchen eine Sonderstellung zu: Sein Verfahren, vorhandene Motive – auch und gerade solche aus dem Mythos – ihres mythischen, sakralen oder rituellen Gehalts zu entleeren und für seine Zwecke einzusetzen, spräche dafür, es, wie Lüthi, als dichterische Endform zu bezeichnen. Diese souveräne Freiheit des Märchens im Umgang mit seinen Motiven wird jedoch schon vor de Vries diagnostiziert – und zwar von Lüthi.

8.2. Max Lüthi: Das Märchenmotiv als ‚Readymade‘

Laut Lüthi ist es gerade diese Besonderheit des Märchens, die Entleerung schon vorhandener Motive, die es ihm ermöglicht, sie wie Bausteine für seine Zwecke einsetzen und kombinieren zu können: „[...] das Märchen spielt mit allen Motiven; nicht nur mit den magischen, sondern auch mit den numinosen, den sexuellen, den profanen überhaupt. Es entmachtet und sublimiert sie alle, keine Einzelerklärungen sind notwendig.“³⁹⁹

Wesentlich entschiedener als de Vries betont Lüthi, dass das Märchen nicht von seinen Motiven lebt, sondern von deren Behandlung.⁴⁰⁰ Indem seine Gestalt nicht durch seinen Stoff bestimmt würde, hebe es sich von den einfachen Formen ab, in die es Jolles noch gereiht hat. Demzufolge grenzt es sich über seine Motivverarbeitung auch vom Mythos ab, der, Lüthi zufolge, weiterhin eine einfache Form bildet.⁴⁰¹ Tatsächlich beschreibt Lüthi mit der Motiv-Entleerung ein Verfahren, das frappant an das ‚Readymade‘ der bildenden Kunst oder an den Dekonstruktivismus besonders in der Architektur erinnert. Es ist letztendlich das Verfahren der Dekontextualisierung, bei dem es um das Sichtbarmachen von Sinnzusammenhängen geht. Ich halte es zwar für etwas gewagt, dem Märchen einen Reflexionsgrad zu unterstellen, der demjenigen der Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts gleichkommt; was mit Lüthi aber als gesichert gelten kann, ist, dass das

398 Vgl. Ebd., S. 171–173.

399 Lüthi (2005), S. 91.

400 Ebd., 2005, S. 69; vgl. de Vries (1954), S. 34; S. 137.

401 Vgl. Lüthi (2005), S. 6, 77–78, 89.

Märchen sich seine Motive nicht nur aus allen Erzählformen, sondern auch unmittelbar aus der alltäglichen Wirklichkeit holt, um sie für seine Zwecke umzubilden.⁴⁰² Lüthi spricht hier von der ‚Sublimation‘ bzw. der abstrakt-isolierenden Verarbeitung vor allem solcher Motive, die Nähe zu allgemein-menschlichen Grundsituationen aufweisen.⁴⁰³ Eigentliche Märchenmotive gebe es nicht, sondern jedes Motiv, ob profan oder wunderbar, werde zum Märchenmotiv gemacht.⁴⁰⁴ Die wichtigste Behandlung, die das ursprünglich erotische, sexuelle, magische, rituelle oder profane Motiv dabei erfährt, sei seine Entleerung, bzw. Entwirklichung. Nur so sei es zum Beispiel möglich, „daß auch der Wunsch des Froschkönigs, bei der Prinzessin im Bette schlafen zu dürfen, völlig harmlos erzählt und harmlos aufgenommen wird – von Kindern wie von Erwachsenen.“⁴⁰⁵

Die Entleerung aller Motive führe zwar zum Verlust von „Konkretheit und Realität, Erlebnis und Beziehungstiefe, Nuancierung und Inhaltsschwere“,⁴⁰⁶ sie sei aber auch zugleich Sublimierung und führe zu Formbestimmtheit und Transparenz: „Alle Elemente werden rein, leicht, durchscheinend und fügen sich zu einem mühelosen Zusammenspiel, in dem alle wichtigen Motive menschlicher Existenz erklingen.“⁴⁰⁷ Daraus resultiere eine gesteigerte Aufnahmefähigkeit des Märchens für existentielle Grundsituationen, für die Lüthi den Begriff ‚Welthaltigkeit‘ prägt.⁴⁰⁸ Schon eine kleine Auswahl von vier, fünf Märchen umschließe sämtliche Herausforderungen menschlichen Lebens, vom familiären Bereich bis zu allen denkbaren Erfolgen und Misserfolgen im sozialen Leben und damit auch allen Arten und Unarten des Verhaltens und Reagierens.⁴⁰⁹ Entsprechend macht Lüthi seine Definition des Märchens am Begriff ‚Welthaltigkeit‘ fest:

Das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt. Mit irrealer Leichtigkeit isoliert und verbindet es seine Figuren. Schärfe der Linien, Klarheit der Formen und Farben vereinigt es mit entschiedenem Verzicht auf dogmatische Klärung der wirkenden Zusammenhänge.⁴¹⁰

Im Zusammenhang mit der Entleerung seiner Motive stehen die von Lüthi beschriebenen denotativen Eigenschaften des Märchens, die er mit den Begriffen: ‚Eindimensionalität‘, ‚Flächenhaftigkeit‘, ‚abstrakter Stil‘, ‚Isolation‘ und mit dem Begriff der hier schon behandelten ‚Sublimation‘ bezeichnet:

402 Ebd., S. 69.

403 Ebd., S. 63–76; S. 71.

404 Ebd., S. 69–70.

405 Ebd., S. 67–68.

406 Ebd. S. 69; vgl. Propp (1972), S. 169.

407 Ebd.

408 Ebd., S. 72.

409 Ebd.

410 Ebd., S. 77.

Eindimensionalität

Im Unterschied zu Sage oder Legende, so Lüthi, gebe es im Märchen keine strenge geistige Grenze zwischen Diesseits und Jenseits.⁴¹¹ Die Entfernung dieser zwei Welten werde nur örtlich ausgedrückt. Diesseits- und Jenseitsfiguren unterschieden sich zwar nach ihrer Zugehörigkeit, ständen aber miteinander in unbefangenen Austausch – ohne Angst oder numinose Neugier.⁴¹²

In der Sage sind die Jenseitigen dem Menschen äußerlich nah und geistig fern. Im Märchen sind sie ihm örtlich fern, aber geistig-erlebnismäßig nah. Die örtliche Ferne ist dem Märchen offenbar das einzig legitime Mittel, das geistig Andere auszudrücken.⁴¹³

Dadurch machten die Diesseitigen des Märchens nie die Erfahrung, im Jenseits oder in den Jenseitigen einer anderen Dimension zu begegnen. In diesem Sinne spricht Lüthi von der ‚Eindimensionalität‘ des Märchens.

Flächenhaftigkeit

Die fehlende Tiefengliederung schlage sich aber auch auf alle anderen Elemente des Märchens nieder. Lüthi stellt fest, dass Gefühle, Eigenschaften und Beziehungen nur dann benannt und Tränen nur dann vergossen werden, wenn sie die Handlung beeinflussen. Körperliche Leiden und Verletzungen erhielten dadurch eine seltsam ornamentale Wirkung.⁴¹⁴ Selbst den Gegenständen mangle es an Plastik. Die Sage bevorzuge räumlich ausgedehnte Gebrauchsstücke des täglichen Lebens, wie Kessel, Kleidung und Kuhglocken. „Das Märchen aber zeigt uns vor allem Stäbe, Ringe, Schlüssel, Schwerter, Tierhaare, Federn – flächenhafte, der Tendenz nach sogar lineare Figuren.“⁴¹⁵ Handle es sich dabei um Gegenstände mit fantastischer Wirkungskraft, also Jenseits- oder Wundergaben, seien sie immer durch eine scharfe Umrisslinie ausgezeichnet und kämen nur ein einziges Mal zur Geltung – in der Überwindung einer speziellen Handlungs- oder Prüfungssituation.⁴¹⁶

Abstrakter Stil

Eindimensionalität und Flächenhaftigkeit betrachtet Lüthi als integrale Elemente des abstrakten Märchenstils. Seine Flächenhaftigkeit ermögliche dem Märchen erst seine scharfen Konturen und Linien. Im Zeichen der Abstraktion stehen weiters die Handlungslastigkeit des Märchens, seine Technik der bloßen Benennung und der damit einhergehende Verzicht auf Beschreibung, den An-

411 Ebd., S. 12.

412 Ebd., S. 9.

413 Ebd., S. 11.

414 Lüthi (2005), S. 14–15.

415 Ebd., S. 13.

416 Ebd., S. 28. Das betrifft vor allem das Bestehen der ‚unmögliche Aufgabe‘, die fester Bestandteil jedes Zaubermärchens ist.

tagonismus seiner Figuren, das Vorherrschen von reinen Farben, metallischen Gegenständen und die Neigung zur Metallisierung und Mineralisierung von Früchten, Häusern, Schlössern, Wäldern, Menschen, ganzen Städten etc.⁴¹⁷ Weitere Kennzeichen des Märchens seien Bestimmtheit der Aufgabenstellungen und Reaktionen und die Verlegung jedes Innenlebens in Handlungen oder Gegenstände bzw. Beziehungsgaben.⁴¹⁸ Nur handelnde Figuren werden gezeigt, nicht ihr Hintergrund, nicht ihre inneren Motivierungen – daher auch ihr freier Ein- und Austritt im Märchengeschehen, der aber von einer funktionalen Präzision der Handlungslinie bestimmt ist.⁴¹⁹ Die Handlungslinie selbst zeichne sich durch Klarheit und Bestimmtheit aus: „Die klare Einsträngigkeit der Handlung bedeutet entschlossenen Verzicht auf die unmittelbare Darstellung eines vielschichtigen Miteinander.“⁴²⁰ Durch ihr Nebeneinander und episodenhaftes Nacheinander gestatte sie Übersichtlichkeit. Die Handlung sei außerdem geprägt durch die Überwindung weiter Strecken mit Hilfe von Zaubermitteln und die Zentrierung auf den meist einzelgängerischen Protagonisten.

Isolation und Allverbundenheit

Neben der Flächenhaftigkeit sei das eigentlich beherrschende Merkmal des abstrakten Märchenstils die ‚Isolierung‘. Sie betreffe alle Figuren, insofern sie sich nur als Handelnde begegnen. Auch Gegenstände würden nur dann aufscheinen, wenn es die Handlung erfordere. Weder Figuren noch Gegenstände ständen in irgendeiner Beziehungsgeschichte zueinander und seien insofern isoliert. Dadurch sei es ihnen möglich aber nicht nötig, sich miteinander verbinden, worin m. E. der Grund für ihre fakultative Austauschbarkeit zu sehen ist.⁴²¹ Nicht nur Figuren und Gegenstände, so Lüthi, die Handlung selbst unterliege der Isolierung ihrer einzelnen Episoden: „Die *Episoden sind in sich verkapselt*. Ihre einzelnen Elemente brauchen nicht aufeinander Bezug zu nehmen.“⁴²² Auch sie unterlägen damit der fakultativen Austauschbarkeit. Dass dieses Merkmal der Isolierung aber nichts mit Beliebigkeit zu tun habe, erklärt Lüthi mit einem etwas nebulös gehaltenen ‚Formwille‘ des Märchens. Dieser ‚Formwille‘ Sorge dafür, dass zwar jeder Teil des Märchens Selbstständigkeit besäße, aber doch in harmonischer Verbindung zu allen anderen Teilen stünde.

Laut Lüthi verkörpere sich diese ‚Isolation‘ bei gleichzeitiger ‚Allverbundenheit‘ am reinsten in der Jenseitsgabe. Diese sehe aus wie ein gewöhnliches Ding mit scharfen Konturen, sei nur durch Kontaktfähigkeit zu erlangen und werde nur zur Bewältigung bestimmter Aufgaben einge-

417 Ebd., S. 27–28.

418 Ebd., S. 18, S. 30.

419 Ebd., S. 50–52, 79.

420 Ebd., S. 34.

421 Ebd., S. 37–38; Hervorh. im Original.

422 Ebd.

setzt.⁴²³ Lüthi spricht hier von der ‚Allverbundenheit‘ der Elemente und besonders der Protagonist/-innen des Märchens und legt nahe, dass Isolation und Allverbundenheit einander bedingen würden, ich denke aber vielmehr, dass hinter Lüthis ‚Formwillen‘ die konnotative Ebene des Märchens steht, mithin Propps Struktur des Zaubermärchens, deren marginale Variation sich dadurch zeigt, dass die einzelnen Handlungsträger und handlungsrelevanten Gegenstände zwar austauschbar sind und sogar entfallen können, aber doch durch eine feststehende Reihenfolge ihres Auftretens eng aneinander gebunden bleiben. Obwohl sich die Held/-innen als zentrale Handlungsträger mit allen anderen Figuren in Verbindung stellen können, so Lüthi weiter, unterliegen sie als soziale Außenseiter der Isolation und damit der Bindungs- und Verpflichtungslosigkeit.⁴²⁴ Laut Lüthi bedingt der abstrakte Stil des Märchens, dass seine letztgültige Deutung immer willkürlich bleiben muss – dafür ist es offen für die Erlebnisgehalte seiner Rezipient/-innen, die sich allerdings in die strenge Struktur des Märchens einfügen müssen:

Für den Geist [...] ist gerade das Konkret-Einmalige unabänderlich und eindeutig bestimmt; seine letzte Wesensart läßt sich nur deshalb nicht erfassen, weil unsere Erkenntnisorgane dafür nicht genügen; in sich selber aber ist das Individuelle bis ins letzte [sic] bestimmt, eigenartig differenziert und von einmaliger Gebundenheit. Die abstrakte Figur dagegen ist für den Geist mannigfach determinierbar. Sie kann, weil selber nicht beladen mit individuellem Gehalt, zum Träger verschiedenster Bedeutungen werden. Die schwerelosen Figuren des Märchens haben die Eigenschaft, daß sie zu keiner bestimmten Deutung verpflichtet, ja daß sie eine solche verbieten; daß sie aber andererseits vielfache Deutungen gestatten, ja geradezu nach solchen rufen.⁴²⁵

Obwohl Lüthi seine Studie vor allem der denotativen Ebene widmet, verweist er auf wichtige strukturelle Unterschiede zwischen Mythos und Märchen, die de Vries offenbar entgangen sind. Sie wurden zuerst vom russischen Philologen Eleazar Meletinsky festgehalten und Lüthi fasst sie wie folgt zusammen:

Während Prüfungen, Tests (trials) für das Zaubermärchen charakteristisch sind, spielen sie im Mythos eine unbedeutende Rolle. Im Märchen sind die Gaben der Jenseitigen nur Mittel zur Bewältigung von Aufgaben und Kämpfen, das schließlich zum Ziel (königliche Hochzeit u.a.) führt; im Mythos (und in den mythologischen Erzählungen) hingegen ist der Gewinn von Natur- und Kulturgütern, von Schutzgeistern u.a. das Ziel; die Heirat (etwa mit einer Tiergemahlin) kann bisweilen ein Mittel zur Erreichung dieses Ziels sein: Was im Märchen Ziel ist, ist im Mythos und in der mythologischen Erzählung Mittel.⁴²⁶

Ähnlich wie im heutigen Schulsystem oder in diversen Computerspielen bildet also im Märchen die Bewältigung eines Tests die Voraussetzung für die Zulassung zum nächsten. Meletinsky

423 Ebd., S. 28, 54-55.

424 Ebd., S. 60–61, 74; Eigenschaften, die stark an den oben geschilderten ‚Liminoid‘ erinnern. Vgl. oben S. 40–41.

425 Ebd., S. 88–89.

426 Lüthi (2005), S. 119. Vgl. Eleazar Meletinsky, Sergej Nekludov u.a.: Problems of the Structural Analysis of Fairytales. In: Maranda (1974), S. 76. Vgl. ders.: The Historical Morphology of the Folktale. In: Maranda (1974), S. 55–56. Auf einen Blick zu erfassen sind Meletinskys Oppositionen bei Wolfgang G. Jilek und Louise Jilek-Aall: Meletinsky In The Okanagan. An Attempt to Apply Meletinsky's Analytic Criteria to Canadian Indian Folktale. In: Maranda (1974), S. 143–144.

selbst formuliert: „In classical fairytales [...] separate syntagmatic chains form a hierarchic structure in which some tests appear as a necessary step for another and where some tale values are the only means of attaining other goals.“⁴²⁷

Auch wenn Lüthi im Märchen keine mythologische Erzählform sehen möchte, stelle ich es weiter unter diesen Begriff, solange es die Struktur des Hero-Pattern aufweist. Die hier aufgezählten denotativen und konnotativen Oppositionen unterscheiden jedoch das Märchen deutlich vom Mythos. Lüthi kritisiert also mit einer gewissen Berechtigung Propps offensichtliche Freude darüber, dass seine Strukturformel auch für den Mythos gelte.⁴²⁸ Schon gar nicht will er Propps Hypothese gelten lassen, es ließe sich aus den morphologischen Übereinstimmungen schließen, dass das Märchen sich vom Mythos ableite.⁴²⁹ Auch wenn Lüthi Propps Leistung in keiner Weise mindern möchte, seine Feststellung ist präzise: Wenn mit Propps Strukturanalyse die Differenzen der beiden Gattungen nicht sichtbar werden, dann erfasse sie eben die Eigenarten des Märchens nicht vollständig.⁴³⁰

Lüthi verweist mit Meletinsky auf einen weiteren nicht-strukturalen Unterschied, der der im folgenden Kapitel vorgestellten Einschätzung Bettelheims von der Rolle des Kollektivs und des Individuums in Mythos und Märchen sehr nahe kommt: Im Märchen handle es sich beim Motivem⁴³¹ ‚Mangel‘ in der Regel um ein individuelles, im Mythos um ein kollektives Fehlelement.⁴³² Der Mythos könne außerdem ebensogut mit einem Gewinn beginnen, statt mit einem Verlust.⁴³³ Weitere von Meletinsky angeführte, nicht-strukturelle Oppositionen zwischen Mythos und Märchen sind:⁴³⁴

- heilig $\diamond$ profan
- wahrhaftig $\diamond$ fiktional⁴³⁵
- universelles oder kollektives Schicksal $\diamond$ persönliches oder familiäres Schicksal
- vorgeschichtliche Ära $\diamond$ undefinierte Zeit

427 Meletinsky (1974), S. 76.

428 Propp (1972), S. 99.

429 Vgl. Lüthi (2005), S. 119; vgl. Propp (1972), S. 90.

430 Vgl. Lüthi (2005), S. 119.

431 Lüthi greift hier einen Vorschlag Dundes' auf, den Begriff 'Motivem' anstelle Propps Begriff 'Funktion' zu verwenden: "(...) beide Termini deuten an, daß es sich um Strukturschablonen handelt, die verschiedenartig gefüllt werden können, so etwa das Motivem ‚Verbot‘ (nach Propp die ‚Funktion‘ Verbot) durch das Verbot, auf die Straße zu gehen, oder durch das Verbot, eine bestimmte Kammer zu betreten (also durch spezifizierte Motive, von Dundes Allomotive genannt)." Lüthi (2005), S. 117. Dundes erklärt etwas präziser: "Allomotifs would bear the same relationship to motifemes as do allophones to phonemes and allomorphs to morphemes. The term motif, already so well established in folklore scholarship, could be retained to refer to the elements fulfilling the motifemes, elements which Propp left nameless. Motifs would then be analogous to other etic units such as phones and morphs." Dundes (1964), S. 59.

432 Lüthi (2005), S. 119. Der Verweis Lüthi ist irreführend, die von ihm angesprochene Stelle findet sich in: Eleazar Meletinsky: Marriage. Its Function and Position in the Structure of Folktales. In: Maranda, (1974), S. 67.

433 Meletinsky (1974), S. 76. Hier liegt allerdings ein struktureller Unterschied vor.

434 Meletinsky (1974), S. 53–54. Übers. B. R.

435 Vgl. Lüthi (2005), S. 13–24.

- substantielle Ätiologie <> ornamentale Ätiologie

Bei Meletinsky findet sich außerdem ein entscheidender strukturaler Unterschied zwischen Mythos und Märchen: Während in der Struktur von Mythen und archaischen Märchenerzählungen kein Unterschied auszumachen sei, liege dieser bei entwickelten Märchen und Mythen deutlich vor.⁴³⁶ Zwischen den einzelnen Gliedern der syntagmatischen Kette (Erzähl-Sequenzen) herrsche beim Mythos nur lockere Verbindung dieser Glieder. Sie ständen zueinander in Gleichwertigkeit und relativer Selbstständigkeit. In der entwickelten Form des Zaubermärchens seien sie hingegen eng miteinander verknüpft und hierarchisch geordnet. In diesem Sinne spricht Meletinsky von den strikten strukturalen Grenzen des Märchen-Narrativs.⁴³⁷

Diese Unterschiede sind so elementar, dass sie mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf eine differente Grundfunktion der beiden Gattungen zurückgehen und daher in ihrer Positionsbestimmung zum Adoleszenzroman als ausschlaggebend zu betrachten sind. Meletinsky sieht in ihnen Gradmesser unterschiedlicher erzählerischer Souveränität, die Anlass genug bieten, Märchen und Mythos streng auseinanderzuhalten:

The classical fairytale is entirely separate from the myth – the mythological conceptions of the universe are transformed there into a tale where characters and objects act to a certain extent instead of heroes, recovering for them the lost values of the tale, establishing justice, etc. It is also very important to note that the fantastic element of the classical fairytales is already separate from the beliefs of the community (the links with superstition are preserved in the popular legends) and have a poetic character. In this manner the heroes' exploits are no longer regulated by magic and ritual formulate or by the common social norms but by behavior models which resemble to a certain degree unusual 'rules of the game'.⁴³⁸

Neben der Propp'schen Strukturbestimmung *Wildwassers* werden daher besonders die von Lüthi und Meletinsky ausgemachten Eigenschaften des Märchens herangezogen, um die Nähe dieses Romans zu einer der beiden Erzählformen zu eruieren.

8.3. Bruno Bettelheim: Das Märchen aus entwicklungspsychologischer Sicht

Bettelheim pflegt einen allgemeineren Begriff von Mythos und Märchen als de Vries und Lüthi, was ganz einfach darauf zurückzuführen ist, dass er sich auf die therapeutische Wirkung des Märchens auf Kinder konzentriert. Trotzdem betrifft seine Untersuchung jene Narrative, deren

⁴³⁶ Meletinsky (1974), S. 74–75.

⁴³⁷ Meletinsky (1974), S. 76.

⁴³⁸ Ebd., S. 54.

Struktur der Heldenfahrt folgt. Die von ihm dabei vorgenommenen Abgrenzungen vom Märchen zum Heldenmythos betreffen solche, die überwiegend außerhalb deren Struktur liegen.⁴³⁹

Einen der auffälligsten Unterschiede, der in der Literatur selten behandelt wird, konstatiert Bettelheim darin, dass die Held/-innen des Märchens immer Menschen mit menschlichen Eltern und gegebener Sterblichkeit sind. Die Rezipient/-innen empfinden deren Taten daher als prinzipiell menschen-möglich, jene der mythologischen Held/-innen hingegen als übermenschlich und damit unerreichbar.⁴⁴⁰ Dass das Märchen von jedermann erzähle, „von Menschen, die uns ganz ähnlich sind“,⁴⁴¹ stelle es schon in seiner Namensgebung klar; diese sei überwiegend allgemein gehalten, um Projektion und Identifikation zu erleichtern: „Die Protagonisten im Märchen werden [daher] als ‚Mädchen‘, als ‚der jüngste Bruder‘ oder ähnlich bezeichnet.“⁴⁴² Diese allgemeine Bezeichnung betreffe alle Figuren, so heißen etwa auch die Eltern schlicht ‚Vater‘ und ‚Mutter‘.⁴⁴³ Wenn das Märchen aber nähere Namensgebung vornehme, so Bettelheim, dann greife es zu Allerweltsnamen, wie Hänsel und Gretel, oder zu sprechenden Namen, wie ‚Rotkäppchen‘, ‚Aschenputtel‘, ‚Däumling‘ und, wie ich hinzufügen möchte, natürlich auch ‚Rumpelstilzchen‘, das seine Macht verliert, sobald sein Name bekannt wird. Der Name des Protagonisten in *Wildwasser*, Jakob Schmalfuß, wäre in die Reihe derjenigen Namensgebung zu stellen, wie sie vor allem im russischen Märchen vorkommt: einer Kombination aus einem Allerweltsnamen und einer generalisierenden Bezeichnung. Hier heißt der Held gerne Iwan Zarewitsch (Zarensohn) oder gar Iwan Tschelowek, was ganz einfach ‚Mensch‘ bedeutet.⁴⁴⁴ Im Gegensatz dazu, so Bettelheim, sei der Mythos immer die Geschichte eines bestimmten Helden:

Theseus, Herakles, Beowulf, Brunhilde. Nicht nur die mythologischen Gestalten selbst haben Namen, sondern auch die Namen ihrer Eltern und der anderen Hauptfiguren werden genannt. Es wäre nicht angängig, dem Mythos von Theseus den Titel ‚Der Mann, der den Stier bezwang‘ oder dem Mythos von Niobe den Titel ‚Die Mutter, die sieben Söhne und Töchter hatte‘ zu geben.⁴⁴⁵

Dies erklärt Bettelheim damit, dass Mythen eben nicht dazu gedacht seien, Identifikation mit ihren Held/-innen vorzunehmen. Das Märchen pflege ‚understatement‘: Wundersames geschehe beiläufig und unter vorgeblicher Alltäglichkeit, was zur Identifikation mit seinen Held/-innen ein-

439 Bettelheim arbeitet bis auf wenige Ausnahmen mit der Sammlung Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, die von ihm ausgewählten Beispiele umfassen durchwegs die wichtigsten Funktionen Propps, können also als Zaubermärchen gelten.

440 Bettelheim (2013), S. 49.

441 Ebd.

442 Ebd., S. 50; laut Lüthi macht das Märchen die am wenigsten Bevorzugten zu seinen Held/-innen: die Jüngsten, die Enterbten, die Mittel- und die Elternlosen. Vgl. Lüthi (2005), S. 61, 69.

443 Ebd.

444 Vgl. Fühmann (1976), S. 177. Fühmann merkt an, dass bei diesem Namen Einzelnes (Iwan) und Allgemeines (Tschelowek) als zwei Wörter gegenüberstehen. Am Rande sei bemerkt, dass ‚Schmalfuß‘ eine vielsagende Umprägung von Oedipus (Schwellfuß) bildet.

445 Bettelheim (2013), S. 50. Hier wird auch deutlich, dass Bettelheim sich auf Heldenmythen bezieht, auch wenn er sie als ‚Mythen‘ bezeichnet.

lade.⁴⁴⁶ Der Mythos betone aber die Einmaligkeit, das Wunderbare der Geschehnisse und Helden. Den Grund dafür, dass Identifikation im Mythos systematisch verhindert würde, sieht Bettelheim darin, dass Mythen Über-Ich-Forderungen behandelten, die von Göttern dargestellt werden. Forderungen also, denen der sterbliche Mensch nie genügen kann: „So sehr wir uns auch bemühen, niemals können wir den Forderungen des Über-Ich [...] völlig entsprechen. Je mehr wir ihm zu gefallen suchen, um so unerbittlicher stellt es seine Ansprüche.“⁴⁴⁷ Laut Bettelheim formen also Mythen das Über-Ich, während Märchen die Ich-Integration fördern.⁴⁴⁸ Eben darum sei der Mythos pessimistisch, das Märchen hingegen optimistisch.⁴⁴⁹ Der Mythos hebe seine Helden mit einem tragischen Ende in die Unsterblichkeit, während das Märchen in seinem guten Ende ein normales irdisches Leben als Krönung anbiete.⁴⁵⁰ Im Sinne der Ich-Integration seien die im Märchen symbolisch dargestellten Konflikte immer gewöhnliche bzw. allzu menschliche: Missachtung, Eifersucht, Neid und Missgunst.⁴⁵¹ Der Sieg über diese Probleme würde immer diesseits, schon auf Erden errungen.⁴⁵² Im Gegensatz zum Mythos gehe es im Märchen dabei aber nie um den Sieg über andere, sondern „nur um den Sieg über sich selbst und über das Böse (vor allem über das Böse im eigenen Innern, das auf Gegenspieler der Helden projiziert wird).“⁴⁵³ Abgesehen von ihren Unterschieden beantworteten sowohl Mythen als auch Märchen die ewigen Fragen: Wie ist die Welt wirklich? Wie soll ich darin leben? Wie kann ich ich selbst sein? Die Antworten des Mythos seien dabei definitiv, diejenigen des Märchens aber suggestiv; seine Botschaften könnten Lösungen mit einschließen, aber es spräche sie nicht aus.⁴⁵⁴ Weitere solche von Bettelheim am Märchen angestellte Beobachtungen sind:

- Viele Märchen beginnen mit dem Tod der Mutter oder des Vaters.
- Ein Usurpator kann vorübergehend den Platz des Helden einnehmen.
- In ihren Anfängen wird ein existentielles Problem kurz und pointiert festgestellt.⁴⁵⁵

446 Ebd., S. 46.

447 Ebd., S. 47.

448 Ebd., S. 51; ebenso Lüthi: „[D]er Mythos kann ausschließlich von Göttern [...] erzählen, der Mensch braucht in ihm nicht vorzukommen, der Held des eigentlichen Märchens aber ist der Mensch.“ Lüthi (2005), S. 104.

449 Ebd., S. 46.

450 Ebd. Bettelheim zitiert an späterer Stelle John R. R. Tolkien, nachdem alle vollständigen Märchen über ein gutes Ende verfügten: „Es ist eine plötzlich eintretende, erfreuliche ‚Wende‘ . . . wie phantastisch oder entsetzlich die Abenteuer auch sind – wenn die ‚Wende‘ kommt, vermag sie dem Kind oder Erwachsenen, die das Märchen hören, den Atem stocken zu lassen, eine Last von der Seele zu nehmen und ihn bis zu Tränen zu rühren.“ Zit. nach: Bettelheim (2013), S. 165–166. Meletinsky ist nicht der Ansicht, dass alle Mythen tragisch enden, pflegt aber einen ausgesprochen weiten Mythenbegriff. Vgl. Meletinsky (1974), S. 76. Für den Helden-Mythos übernehme ich Bettelheims Ansicht über die Apotheose des Helden im tragischen Ende.

451 Ebd., S. 49. An anderer Stelle zählt er zu den Märchentematiken auch den Tod naher Anverwandter. Vgl. ebd., S. 14–15. Lüthi spricht hier vom Märchen als Spiegelbild der alltäglichen Erfahrungswelt. Vgl. Lüthi (2005), S. 105.

452 Ebd., S. 49.

453 Bettelheim (2013), S. 148.

454 Ebd., S. 55.

455 Alle drei Punkte Vgl. ebd., S. 14–15.

An dieser Stelle sei ein kleiner Vorgriff auf die abschließende Analyse *Wildwassers* gestattet: Schon im ersten Satz des Romans finden sich alle diese drei konstatierten Eigenschaften des Märchens: „Der Tag, an dem ich von zu Hause wegging, um meinen Vater zu suchen, war der Tag, an dem Johnny Herbert den Grand Prix von Silverstone gewann“ (S. 7).⁴⁵⁶ Neben anderen Übereinstimmungen, trifft sogar die für das Märchen typische Kontrastierung von Gut und Böse weitgehend auf *Wildwasser* zu:⁴⁵⁷ In Jakobs Sichtweise gibt es nur wenige, die nicht zum Schlimmsten geneigt und fähig wären, die Ausnahmen in seiner von Bösartigkeit beherrschten Welt werden von ihm dafür zu regelrechten Lichtgestalten stilisiert. Indem Jakob allerdings seine vorverurteilende Weltanschauung überwindet, geht *Wildwasser* über diese märchentypische Dichotomie hinaus – folgerichtig endet hier der Roman. Die wichtigste therapeutische Botschaft, die Bettelheim dem Märchen zuschreibt, ist schließlich diejenige, dass auch die Verlassenen es schaffen können. Und zwar dadurch, dass sie in die Welt hinausziehen, um sich dort zu finden.⁴⁵⁸ Auch und gerade diese Botschaft wird von *Wildwasser* transportiert.

Die Hauptachse von Bettelheims Differenzierung von Heldenmythos und Märchen sei hier nochmals festgehalten: Während das Märchen eine Erzählform darstelle, die an den Bedürfnissen des Individuums orientiert sei, gehe der (Helden-)Mythos über die Grenzen des menschlich Möglichen hinaus.⁴⁵⁹ Von daher rühre aber auch der Tod des Helden und die pessimistische Grundhaltung des Mythos. Auch wenn es Bettelheim nirgends so erwähnt: Das tragische Ende des Helden im Mythos und dessen damit verbundene Erhebung in die Unsterblichkeit stellt in seinem Modell nichts anderes als die ‚faktische‘ Verbindung mit der Götterwelt her:

Ein Mythos kann wie ein Märchen einen inneren Konflikt symbolisch zum Ausdruck bringen und Wege zu seiner Lösung anbieten, aber dies ist nicht unbedingt sein Hauptanliegen. Der Mythos entwickelt sein Thema in majestätischer Weise, er ist von geistiger Kraft erfüllt, das Göttliche ist präsent und zeigt sich in übermenschlichen Helden, die an gewöhnliche Sterbliche große Anforderungen stellen. So wie wir, die Sterblichen, uns bemühen mögen, diesen Helden zu gleichen, werden wir ihnen doch stets und nur zu offensichtlich unterlegen bleiben.⁴⁶⁰

Hier sehe ich auch den Unterschied zwischen den Heroen-Mythen und den von Lüthi erwähnten ‚Anti-Märchen‘ unter denen er „Vorformen oder Splitterformen des Märchens, die das Versagen oder den Untergang gerade der Hauptfigur zeigen [...]“⁴⁶¹ versteht: Auch die scheiternde

456 Johnny Herbert erfüllt im Rahmen einer Binnengeschichte Funktionen des Gegenspielers; auf der ersten Erzählebene solche des Senders. Vgl. unten S. 112–109.

457 Bettelheim (2013), S. 15–16.

458 Ebd., S. 18.

459 Auch Lüthi macht den Hauptunterschied von Mythos und Märchen daran fest, dass im ersteren ein kollektiver Mangel das Movens der Hauptfigur ist, im letzteren aber ein individueller Mangel den Anstoß zum Abenteuer gibt. Vgl. Lüthi (2005), S. 119.

460 Bettelheim (2013), S. 34.

461 Vgl. Lüthi (2005), S. 81; Jolles (1982), S. 242.

Hauptfigur wird im Märchen – im Unterschied zu der des Mythos – nicht vergöttlicht und ihre grundsätzliche Möglichkeit zum Erfolg bleibt erhalten.⁴⁶²

Bettelheim sieht in der Götterwelt die Forderungen des Über-Ich symbolisiert; hier genügt es, wie schon Lüthi, festzustellen, dass das Märchen ganz ohne die Götter, das Pathos und die sakrale Aura des (Helden-)Mythos auskommt.⁴⁶³

8.4. Der denotative Bereich in Mythos, Märchen und Adoleszenzroman

Die in diesem Kapitel ausgemachten Differenzen von Mythos und Märchen sind so zahlreich und diametral, dass sie in einer gegenüberstellenden Auflistung zusammengefasst werden können:

<i>Oppositionen im denotativen Bereich</i>	
<i>Märchen</i>	<i>Mythos</i>
Menschlicher Anspruch	Übermenschlicher Anspruch
Fiktional	Wahrhaftigkeitsanspruch
Profan	Sakral
Undefinierte Zeit	Vorgeschichtliche Ära
Alltäglichkeit	Einmaligkeit
Ornamentale Ätiologie	Substantielle Ätiologie
Lohn: Normales Leben	Lohn: Apotheose
Optimistisch	Pessimistisch
Suggestiv	Definitiv
Flächenhaft	Plastisch
Abstrakter Stil	Realistischer Stil
Identifikation	Ideal
Ich-Integration	Über-Ich Artikulation

<i>Oppositionen im konnotativen Bereich</i>	
<i>Märchen</i>	<i>Mythos</i>
Hierarchisch verknüpfte Sequenzen	Locker gefügte Sequenzen
Gutes Ende	Apotheose
Vollständigkeit auch ohne Rückkehr	Vollständigkeit nur mit Rückkehr
Magische Gaben als Mittel zum Ziel	Magische Gaben als Ziel

⁴⁶² Vgl. Lüthi (2005), S. 81.

⁴⁶³ Vgl. Ebd., S. 69 ; aber auch Bischof (1996), S. 530; ebenso de Vries (1954), S. 171–176.

Der Vergleich der hier angeführten Oppositionen legt nahe, dass eine Beziehung des Adoleszenzromans zum Märchen viel wahrscheinlicher ist als eine solche zum Heldenmythos. Bei allen Indikatoren, die das Märchen geeignet erscheinen lassen, im Adoleszenzroman zu arbeiten, stellt jedoch seine denotative Ebene ein Problem dar: Der Adoleszenzroman ist üblicherweise realistisch gehalten, während das Märchen abstrakt arbeitet.

De Vries betont hier die absichtsvolle Irrealität des Märchens, die im Gegensatz zum Wirklichkeitsanspruch der Heldensage stehe.⁴⁶⁴ Für Fühmann hingegen macht die Widerspruchsfreiheit des Märchens das spezifisch Irreale an ihm aus:⁴⁶⁵ Im Märchen sei die für den Mythos typische Ambivalenz der Figuren aufgehoben, indem es einander widersprechende Prinzipien auf verschiedene Figuren aufteile.⁴⁶⁶ Bemerkenswerterweise sieht Fühmann im Märchen aber großes erzählerisches Potential. Um dieses zu entfalten, müsse es nur wieder mit Widersprüchen aufgeladen und aktualisiert werden, zum Beispiel durch die Zusammenführung seiner Kontrastgestalten zu ambivalenten Figuren.⁴⁶⁷ Es ist nicht auszuschließen, dass eine solche aufgeladene und aktualisierte Form im Adoleszenzroman vorliegt.

Wenn Lüthi auch der Meinung ist, durch Aktualisierungen in Figuren und Gegenständen würde der Charakter der Gattung entscheidend verändert,⁴⁶⁸ hat das Märchen solche Neuerungen immer wieder vorgenommen. Dazu schreibt de Vries:

Der Märchenheld schießt nicht mehr mit Pfeil und Bogen, sondern mit der Flinte. Das sind eben die Abwandlungen einer lebendigen Tradition. Sie kennt auch ihre Anpassungsformen, ohne die innere Form zu ändern.⁴⁶⁹

Diese Anpassungen betreffen aber nicht nur Attribute und (magische) Gegenstände, sondern auch die Herausforderungen der Hauptfiguren: Neuzeitliche Kalamitäten wie Desertion, Violine-Unterricht für unbegabte Teufel und anstehende Rechtshandel mit Gläubigern, wie sie der Held des Märchens *Der fahnenflüchtige Soldat* zu bewältigen hat, wären im Mythos schwer vorstellbar.⁴⁷⁰ Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass der denotative Bereich des Märchens alles andere als realistisch ist, während der Mythos Bezug auf „Realität im diesseitigen, handfesten Sinn“⁴⁷¹

464 De Vries (1954), S. 101–102. Wie gesagt grenzt de Vries die (germanische) Heldensage nur höchst indirekt, als eigene Gattung vom (griechischen) Heldenmythos ab. Vgl. De Vries (1954), S. 156–158.

465 Fühmann (1976), S. 161. Eine Ansicht, wie sie in ähnlicher Form auch in der psychologischen Märchenforschung vorliegt, die etwa die unangenehmen oder bedrohlichen Seiten der Mutter in der Stiefmutter repräsentiert sieht. Fühmann (1976), S. 157–164.

Zum abstrahierten Wirklichkeitsbezug des Märchens, Vgl. Lüthi (2005), S. 25–36, S. 81.

466 Für Bettelheim ist das Märchen „zwar unrealistisch aber nicht unwahr.“ Auch er ortet den Grund dieser spezifischen Irrealität in der Aufspaltung in mehrere Figuren, die allerdings reale menschliche Konfliktlagen repräsentieren. Vgl. Bettelheim (2013), S. 87–88.

467 Fühmann (1976), S. 204

468 Vgl. Lüthi (2005), S. 116

469 De Vries (1954), S. 172–173.

470 Alexander N. Afanasjew Russische Volksmärchen: München?: Dtv 1986, S. 293–298.

471 Burkert (1982), S. 65.

nimmt. Hier weist der Mythos offenbar eine Gemeinsamkeit mit dem Adoleszenzroman auf, die ein starkes Argument dafür bilden könnte, die bisherige Diskussion zu seinen Gunsten zu entscheiden.

Um den Adoleszenzroman als mythologische Erzählung mit dessen realistischem Wirklichkeitsbezug zu vereinbaren, bleiben also immer noch drei Möglichkeiten:

1. Der Heldenmythos bildet die Grundstruktur des Adoleszenzromans. Sein denotativer Bereich ist dabei entsakralisiert.
2. Im Adoleszenzroman aktualisiert sich das Zaubermärchen, das als mythologische Erzählform über einen Geno-Text verfügt, der sich seiner Funktion gemäß marginal von dem des Mythos unterscheidet. Zu klären wäre bei dieser Möglichkeit, wie sich dessen abstrahierter denotativer Bereich mit dem Realismus des Adoleszenzromans vereinbaren ließe.
3. Der Adoleszenzroman lässt sich auf eine dem Ritus, (Helden-)Mythos und Märchen gemeinsam zugrundeliegende Tiefenstruktur zurückführen, die mit der formalen Analyse Propps weitgehend übereinstimmt. Eine strukturell eindeutige Zuordnung des Adoleszenzromans ist also nicht alleine dadurch zu treffen, dass die Strukturformel Propps auf ihn zutrifft. Der Realismus seiner denotativen Ebene ist eine eigenständige Entwicklung und verweist nicht auf den Mythos. Übereinstimmung von Adoleszenzroman und einer bestimmten mythologischen Erzählform könnte allerdings zusätzlich in den Eigenschaften des denotativen Bereichs und den Funktionen zu finden sein.

Ad 1)

Hier ist es wichtig, daran zu erinnern, dass vom Mythos nicht verlangt wird, die Wirklichkeit zutreffend wiederzugeben, sondern sich anstelle des Blumenberg'schen ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ zu setzen. Seine Bezugnahme auf die Wirklichkeit dient also der Versicherung seiner Gültigkeit, besser gesagt, ‚Wahrhaftigkeit‘ und nicht einem wie auch immer gearteten Realismus, wogegen schon das wiederkehrende und nicht selten verheerende Eingreifen der Götterwelt spricht. Ich gehe mit Burkert und Blumenberg davon aus, dass der Wirklichkeitsbezug des Mythos dazu dient, ihn bei seinem Projekt der Weltvergewisserung und Angstminderung bestätigend zu unterstützen, indem er auf real Vorhandenes, wie Städtenamen, Geografisches und mehr oder we-

niger Historisches verweist.⁴⁷² Wie bei jedem Roman würde auch bei einem Adoleszenzroman ein solcher Anspruch auf Wahrhaftigkeit einigermaßen deplatziert wirken.⁴⁷³

Ad 2)

Ein Anspruch auf Wahrhaftigkeit wird vom Märchen nicht gestellt, laut Lüthi verlangt es vielmehr „den Glauben an die innere Wahrheit des Dargestellten“⁴⁷⁴. So eingängig hier Lüthi formuliert, muss ich präzisieren, dass das Märchen diesen Glauben nicht zu verlangen braucht, denn wie wäre ihm die gewünschte Glaubwürdigkeit anders zu erreichen, als in der Weise, wie sie Fühmann jeder wirksamen Kunst attestiert: dadurch, dass das Dargestellte zwar schonungslos, aber als Darstellung eben gleichnishaft die innere Wahrheit derjenigen zum Ausdruck bringt, denen sie vorgeführt wird.⁴⁷⁵ Obwohl Scholes eine genealogische Herkunft des Märchens aus dem Mythos annimmt, treffen seine Worte das Vorgehen des Märchens recht gut: “And we can see in the fairy tale an attempt to preserve those structural elements of myth which function to please audiences, while abandoning those for which no emotive value can be discerned.”⁴⁷⁶ Ich erinnere hier außerdem an die obige Erwähnung einer Äußerung Freuds, nach der die griechische Sage einen Zwang ausübt, den jeder anerkennt, weil er ihn in sich verspürt hat.⁴⁷⁷ Das Märchen verlässt sich ganz auf diesen fesselnden Effekt des Wiedererkennens der eigenen Lage und hat daher „einen Glauben an die äußere Realität des Erzählten“⁴⁷⁸ nicht nötig. Wie schon mit Lüthi gezeigt, kann und muss das Märchen sogar jede realistische Darstellung unterlassen, um es seinen Rezipient/-innen besser zu ermöglichen, die sie betreffenden Botschaften herauszufiltern und es erreicht diesen Effekt dadurch, dass es seinen denotativen Bereich abstrahiert, sublimiert und isoliert.⁴⁷⁹ Die von Lüthi konstatierte Verfahrensweise des Märchens, Motive aus anderen Erzählformen zu dekontextualisieren und zu sublimieren, stellt allerdings einen Grenzfall zwischen den denotativen und konnotativen Bereichen dar. Nach der hier übernommenen Definition Tomashevskys ist ein Motiv eine kleinste unteilbare Handlungseinheit und müsste demnach in den konnotativen Bereich eingeordnet werden;⁴⁸⁰ durch die Sublimation seiner Motive abstrahiert das Märchen aber auch seinen denotativen Bereich.

472 Burkert (1982), S. 65.

473 Der Wahrheitsanspruch etwa einer historischen Erzählung liegt auch nach Ricœur außerhalb der narrativen Struktur und zwar in der stilistisch präfigurierten Beziehung von Erzählung und Rezipient/-in (dritte mimetische Beziehung). Vgl. Ricœur (1989), S. 10.

474 Lüthi (2005), S. 85.

475 Fühmann (1976), S. 194–197.

476 Scholes (1974), S. 94.

477 Vgl. Blumenberg (1996), S. 166–167.

478 Ebd.

479 Vgl. Lüthi (2005), S. 78–81.

480 Vgl. Scholes (1974), S. 78.

Die Lösung dieses Problems scheint mir darin zu liegen, dass das Motiv das Material bildet, mit dem jede Erzählung ihre Handlungsstruktur umsetzt. In welcher Weise dabei das Motiv behandelt wird, prägt dann auch den denotativen Bereich der Erzählung. Auch das Märchen bleibt im Einsatz seiner Motive an seine Handlungsstruktur gebunden, durch deren Sublimation gewinnt es eine Freiheit der Motivwahl, die ihm eine literarische Qualität verleiht und gleichzeitig die Identifikation seiner Rezipient/-innen mit den geschilderten menschlichen Grundsituationen erleichtert.⁴⁸¹

Um die These der Identifikations-Erleichterung noch etwas genauer zu erläutern: Ich denke hier an die Erläuterung der Faszinationskraft des cartoonhaften Zeichenstils, die Scott McCloud in der verstärkten Identifikation der Rezipient/-innen mit den dargestellten Figuren sieht. Ein Porträtfoto bildet nur einen einzigen unverwechselbaren Menschen ab. Durch ein Piktogramm fühlen sich alle angesprochen, was, wie ich anmerken möchte, Otto Neurath hinreichend bewiesen hat. Eine psychologische Erklärung für dieses Phänomen sieht McCloud darin gegeben, dass Menschen ein „realistisches“ Bild des Gegenübers haben, von sich selbst aber ein sehr stilisiertes. Die realistische Darstellung verringert daher die Identifikationsbereitschaft, während die abstrahierende Stilisierung sie erhöht. Hinzu kommt, dass jede Stilisierung eine Fokussierung auf einen Aspekt vornimmt: „By stripping down an image to its essential ‘meaning’ an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can’t.“⁴⁸² Das gilt natürlich auch für den abstrakten Stil des Märchens, der es dabei unterstützt, die ihm zugesprochene Funktion der Lebenshilfe zu leisten.⁴⁸³ Es reduziert seine Figuren zu Funktionsträgern, wie sie Propp nennt, und schickt seine Held/-innen durch wortwörtlich verdichtete Prüfungssituationen, in denen die Überwindung von Entwicklungshemmnissen versinnbildlicht ist.⁴⁸⁴ Was das Märchen dabei an Realismus verliert, gewinnt es an Konzentration auf die Lebenslage und insofern jeweilige Lebenswirklichkeit seiner Rezipient/-innen. Indem es zusätzlich betont, außerhalb von Raum und Zeit und sogar der Reichweite der Götter zu stehen, erlaubt es den spielerischen Umgang mit ernststen Konflikten auf mentaler Ebene.

Der Adoleszenzroman dagegen hat seinen Realismus aus dem Entwicklungsroman bezogen, aber gerade dadurch, dass er Literatur ist, hat er es nicht nötig zu betonen, dass er nicht wahrhaftig ist. Er nutzt vielmehr den Realismus seiner denotativen Ebene, um seine Rezipient/-innen dort abzuholen, wo sie sind: In der Verarbeitung ihrer jetzzeitigen Wirklichkeit, nicht aber um einen Wahrheitsanspruch zu untermauern. Was sein Verhältnis zum Mythos betrifft, so hat beider Realismus also differente Ziele: Wo der Mythos sich auf die Wirklichkeit bezieht, dient dies dem Wirklichkeitsanspruch, auch seiner sakralen Aussagen. Wo aber das Märchen den Wirklichkeits-

481 Dass es auch die Möglichkeit, sich mit seinen Figuren zu identifizieren, erleichtern will, zeigte Bettelheims Erklärung zur Namensgebung im Märchen.

482 Scott McCloud: *Understanding Comics*, New York: HarperCollins Publishers 1993. S. 29–37.

483 Vgl. Lüthi (2005), S. 80.

484 Ebd., S. 80.

bezug mindert, um Identifikation zu erleichtern, muss der Adoleszenzroman diesen im Gegenteil erhöhen. Anders gesagt: Der Realismus des Adoleszenzromans dient der Versicherung, von der Welt zu handeln, mit der sich seine Rezipient/-innen auseinandersetzen, nicht um eine bestimmte Darstellung der Welt, wie im Mythos, als definitiv zu setzen. Die Frage ist, bis zu welchem Grad der Adoleszenzroman seinen Realismus treiben kann, ohne seinen Rezipient/-innen die Identifikation mit seinen Protagonist/-innen zu verstellen. Auch wenn ich dies hier nicht in ausreichendem Maß belegen kann, bin ich der Überzeugung, dass eine oberflächliche Sichtung von *Wildwasser* auch im Vergleich mit Beispielen wie *The Catcher in the Rye* oder *Die Leiden des jungen W.* genügt, um festzustellen, dass der Adoleszenzroman mit seinen realistischen Mitteln ausgesprochen sparsam umgeht: Zum Beispiel gibt er zwar Aufschluss über Ort, Zeit und Beteiligte des Geschehens, die für den Realismus stiltypische Detailtreue und möglichst objektive Tatsachenschilderung durch den hintergründigen und auktorialen Erzähler aber entfällt. An deren Stelle tritt die äußerst gedrängte und weitgehend subjektive Darstellung, oft sogar nur Benennung handelnder Personen, Situationen und Gegenstände in personaler Ich-Form. Um diese Strategie zu demonstrieren: Die häufigen Markennamen in *Wildwasser* insinuieren zwar Wirklichkeitsbezug, schränken aber gleichzeitig jede weitere Einlassung auf die damit benannten Gebrauchsgegenstände ein – indem Jakob ihre Marke nennt, ist für ihn ja schon alles gesagt. Dialoge finden zwar statt, sind aber auf das Notwendigste beschränkt. Ihre Annäherung an den jeweiligen Duktus der Jugendsprache, der auch den Erzähltext selbst prägt, erleichtert, wie auch die personale Ich-Form, den Rezipient/-innen die Identifikation.

Der scheinbar objektive Wirklichkeitsbezug des Adoleszenzromans wird außerdem durchbrochen von Traumsequenzen und Symbolen des Unbewussten, wie sie sich auch in den Kajak-Erzählungen und Drogenvisionen Jakobs in *Wildwassser* repräsentieren.⁴⁸⁵ Insgesamt lässt sich außerdem von einer ausgeprägten Handlungslastigkeit des Adoleszenzromans sprechen – eine Eigenschaft, die er mehr mit dem Märchen teilt, als mit dem Mythos. Die Handlung selbst folgt, wie im Märchen und oben schon mit Gansel festgestellt, der Binnenstruktur einer Reihe von individualisierten Krisenerfahrungen und Initiationserlebnissen. Die Identifikation der Rezipient/-innen mit den Protagonist/-innen wird durch diese Struktur der ‚Passage‘ verstärkt.

Ad 3)

Diesen Punkt positiv zu beantworten, hieße nichts anderes als C. G. Jungs Archetypen und die Existenz eines kollektiven Unbewussten zu beweisen, was nicht das Ziel dieser Arbeit sein kann. Es sollen hier nur Indikatoren gefunden werden, die bei der Unterscheidung mythologischer und

⁴⁸⁵ Vgl. oben S. 19. Diese Entwicklung tritt im postmodernen Adoleszenzroman verstärkt auf.

märchenhafter Elemente in Literatur helfen. Die in Punkt 3 getroffene Annahme verstehe ich aber probeweise als unterstützende Prämisse für eine ‚Arbeit des Zaubermärchens‘ im Adoleszenzroman. Immerhin setzen einige der hier genannten Autor/-innen eine solche archetypische Tiefenstruktur voraus. Auch Blumenbergs und Burkerts oben ausgeführte Mythenmodelle nähern sich in einer Weise Jungs Definition des Archetypus, dass sie von diesem kaum noch zu unterscheiden sind:

Inhaltlich bestimmt ist ein Urbild nachweisbar nur, wenn es [...] mit dem Material bewußter Erfahrung gefüllt ist. Seine Form dagegen ist [...] etwa dem Achsensystem eines Kristalls zu vergleichen, welches die Kristallbildung in der Mutterlauge gewissermaßen präformiert, ohne selber eine stoffliche Existenz zu besitzen. Letztere erscheint erst in der Art und Weise des Anschießens der Ionen und dann der Moleküle. Der Archetypus ist ein an sich leeres, formales Element, [...] eine a priori gegebene Möglichkeit der Vorstellungsform. [...] Er kann im Prinzip benannt werden und besitzt einen invariablen Bedeutungskern, der stets nur im Prinzip, nie aber konkret seine Erscheinungsweise bestimmt.⁴⁸⁶

Die Annahme einer solchen archetypischen Grundstruktur bietet den Vorteil, dass von keiner linearen Entwicklung einer mythologischen Erzählform zu einer literarischen Form ausgegangen werden muss. Wenn sich etwa im Roman gleichartige Motive finden wie in Mythos und Märchen, heißt das noch nicht zwingend, dass sich in ihm Elemente einer der beiden Erzählgattungen tradieren bzw. aktualisieren. Alle diese Gattungen können untereinander gemeinsame Struktur, Motive und Figuren aufweisen und sind darin nicht genealogisch aufeinander angewiesen. Das erschwert andererseits die Bestimmung ihres Verhältnisses zueinander. Wenn sich etwa ein Motiv wie die Felsenfalle in *Wildwasser* auch in der Argonautensage findet, ist damit noch nicht entschieden, dass in *Wildwasser* die ‚Arbeit der Argonautensage‘ stattfindet. Die Annahme eines archetypischen ‚Vor-bilds‘ würde dieses Motiv in *Wildwasser* ebenso erklären.

Zusammenfassend komme ich in Abwandlung meiner Arbeitsdefinition des Mythos zu folgender Einschätzung des Märchens:

Das Märchen ist eine fiktionale Erzählung mit der Funktion der individuellen existentiellen Vergewisserung und grenzt sich durch Profanität, Bezugnahme auf das Individuum und Signalisierung seiner Fiktionalität von der Sakralität, Kollektivität und dem Wahrhaftigkeitsanspruch des Mythos ab. Es besteht aus einer marginal variablen Handlungs- und Bedeutungsstruktur, die, wie auch bei Ritus und Mythos, auf vorgelagerte Archetypen zurückführbar ist. Das Märchen ist aber durch souveräne Abstraktion frei in der Auswahl seiner Motive und kann sie daher auch aus allen anderen Erzählgattungen und aus dem Alltag beziehen. Es folgt in deren Umsetzung einer strengeren Handlungsstruktur als sie der Mythos aufweist. Die Handlungsstruktur selbst besteht aus aufei-

486 Carl G. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Ostfildern: Patmos 2011, S. 95. Hervorh. B. R.

inander aufbauenden und eng verknüpften Sequenzen und bezieht sich auf krisenhafte Übergangssituationen. Dabei hebt die letzte Sequenz des Märchens immer eine in der ersten Sequenz eingetretene Mangelsituation auf. Die Bedeutungsstruktur des Märchens wird durch eine adaptionsfähige und stark abstrahierende Bezeichnungsstruktur bestätigt.

Die abschließende Analyse *Wildwassers* arbeitet mit dem bisher gewonnenen Material zu rituellen Motiven, den Arbeitsdefinitionen von Mythos und Märchen und den ihnen übereinstimmend zugeschriebenen denotativen und strukturellen Eigenschaften.

9. Motiv- und Strukturanalyse von Wildwasser

Die Analyse von *Wildwasser* hält sich an den oben schon zitierten Standpunkt Alan Dundes' zum freien Austausch von Inhalt und Struktur zwischen Literatur und Erzählgattungen: "In understanding the interrelationship between folklore and literature [...] the emphasis has hitherto been principally upon content. Propp's *morphology* suggests that there can be structural borrowings as well as content borrowings."⁴⁸⁷ Weiter oben wurde außerdem die These formuliert, dass die Strukturen und Figuren mythologischer Erzählgattungen bei ihrer Transformation in Literatur in den Erzählkopula und kausal-chronologischen Abfolgen von Handlungen zu finden sein müssten.⁴⁸⁸ Weiters wurde angenommen, dass Motive, verstanden als kleinste unteilbare Erzählelemente, sich in den Handlungen der Figuren realisieren.⁴⁸⁹ In der theoretischen Bearbeitung des Arbeitsthemas fand sich zu diesen beiden Vermutungen kein Widerspruch und sie werden damit als Grundlage des Analyseteils herangezogen.

Obwohl hier Freeses Ansicht, der Adoleszenzroman beruhe vollständig auf einer Literarisierung von Initiationsriten, als weit überzogen erachtet wird, lassen sich in *Wildwasser* doch einige Motive finden, die auf solche Riten verweisen. Eine Erklärung dafür bietet die schon besprochene Möglichkeit, dass Narrativ und Ritus dort auf weitgehend ähnliche Handlungsstrukturen zurückzuführen sind, wo beide in derselben Funktion stehen.⁴⁹⁰ Die Funktion wäre hier die Begleitung in krisenhaften Übergängen. In der Motivauswahl ist der Roman in vergleichbarer Weise frei wie das Märchen. Deutlicher als das dieses setzt er aber Akzente, die auf den Ritus verweisen, was sich in *Wildwasser* schon an den Kapitelmottos zeigt. Zwar besitzt *Wildwasser*, wie noch gezeigt wird,

⁴⁸⁷ Alan Dundes: Introduction. In: Propp: *Morphology of the Folktale*. Austin & London: University of Texas Press² 1968, S. xiv. Dundes schlägt auch vor, die Propp-Formel als Story-Generator zu verwenden. Vgl. Ebd. S. xv. Diese Vorgehensweise gilt mittlerweile vor allem in den Drehbuch-Fabriken Hollywoods als Selbstverständlichkeit. Vgl. Christopher Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Zweitausendundeins: Frankfurt am Main 1997.

⁴⁸⁸ Vgl. oben S. 28.

⁴⁸⁹ Vgl. ebd.

⁴⁹⁰ Vgl. oben S. 69.

weitgehend die Struktur des Zaubermärchens, das heißt aber nicht, dass sein Autor bei seiner Motivauswahl nicht auch auf Überlieferungsbestände außerhalb des Märchens, also auf Riten oder archetypische Figuren und Handlungen zurückgreifen könnte.⁴⁹¹

Anders als das Märchen, unterliegt der denotative Bereich des Romans nicht der strengen Sublimation und Abstraktion, wodurch die Herkunft seiner Motive deutlicher wird.

Vor dem Nachweis der Propp'schen Funktionskette in *Wildwasser* werden daher die rituellen Motive zuerst und gesondert behandelt.⁴⁹²

9.1. Rituelle Motive in Wildwasser

9.1.1. Ausgangssituation

Schon das auf den ersten Seiten (S. 7–9) beschriebene Formel-I-Rennen bildet ein augenfälliges (profanisiertes) Ritual. Wie jede Sportart stellt auch ein Grand Prix ein Vorgehen nach festgelegter Ordnung dar. Das rituelle Muster des Rennens wird von Hochgatterer aber insofern gebrochen, als Jakob dem Rennen nur in Übertragung beiwohnt. Dass die mediale Übertragung des Rennens von Hochgatterer als der Glaubwürdigkeit des Gezeigten abträglich gesetzt ist, kann aus Hochgatterers Romananfang geschlossen werden: Ernst Seibert hat auf die Ähnlichkeit der Anfänge von *Wildwasser* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* hingewiesen: Beide begründen mit der Weltwetterlage einen heißen Sommertag in Wien.⁴⁹³ Während aber bei Musil das Befinden eines barometrischen Minimums über dem Atlantik nicht in Frage gestellt wird, dreht sich das mittlere Sturmtief über den „fernsten Einsamkeiten des Atlantiks“ (S. 7) für Hochgatters Jakob nur „angeblich“ (ebd.).⁴⁹⁴ Die von Jakob im Lauf des Romans allem und allen attestierte Unzuverlässigkeit geht so weit, dass selbst Wetterberichten kein Glauben zu schenken ist. Mit anderen Worten: Die kollektiv anerkannten Rituale bieten Jakob keinen Halt. Welchen Ritus er bedürfte, zeigt die „besondere Situation“ (S. 9) seiner Schwester mit der er nach dem Abschalten des Fernsehers konfrontiert wird.

Der improvisierte Ritus anlässlich der Menarche seiner Schwester, das gemeinsame Camparirinken von ihr und seiner Mutter (S. 10–12), demonstriert, woran es ihm mangelt. Die rote Farbe des Camparis ist dabei fast schon ein überflüssiger Verweis auf das Geheimnis des Blutes, um das

491 Vgl. Eliade (1988), S. 44.

492 Seitenzahlen von *Wildwasser* im Fließtext.

493 Vgl. Ernst Seibert: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008, S. 37.

494 Vgl. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 9.

Ernst Seibert vergleicht das Erzähltempo beider Romane folgendermaßen: „Durch die Steigerung vom normalen, alltäglichen Autoverkehr bei Musil zu dem eines Grand Prix bei Hochgatterer wird gleichsam das Tempo des Romans vorgegeben.“ Seibert (2008), S. 37. Im Unterschied zum Rennen in Hochgatterers Romaneinstieg geht die alltägliche Autofahrt bei Musil übrigens sehr wahrscheinlich tödlich aus. Vgl. Musil (2005), S. 11.

sich die Mädcheninitiation indigener Gesellschaften seit archaischen Zeiten kristallisiert.⁴⁹⁵ Jakobs abwertende Worte in der Schilderung dieser Szene bringen seinen ‚Initiationsneid‘ zum Ausdruck: „Aber der Weihrauch war unüblich. Ein paar rote Tropfen und schon wurde heftig diskutiert über Tampons und Binden und extradünn und Saugkraft und Haftstreifen und Schwimmgel und sonstwas.“ (S. 12) Der nach der Propp’schen Funktionsreihe für den Auszug des Helden anlassgebende Mangel ist hiermit gegeben. Folgerichtig begeht Jakob ab hier eine Reihe an Handlungen, die sich auch in ihrer profanisierten Form unschwer als Initiationsriten erkennen lassen. Ihre literarisierten Motive werden anhand Stagls Zusammenfassung der Übergangsriten van Genneps nachgewiesen.⁴⁹⁶

9.1.2. Abtrennungsriten

Jakobs pingeliges Auswählen bei der Zusammenstellung der Reiseausrüstung (S. 13–15) unter genauester Anführung von Markennamen selbst der Schokoladensorten erinnert zunächst an eine etwas ironisierte Reminiszenz an Roland Barthes’ magisches Objekt.⁴⁹⁷ Fassen wir aber dieses Handeln nach den Mustern des Ritus, liegt hier mehr vor als ein karikiertter Marken-Fetischismus: Nach Stagl können sowohl Jakobs Reisevorbereitung, seine exzessive Fahrradfahrt als auch sein letztendlich erreichtes Ziel als Umwandlungsritus gefasst werden.⁴⁹⁸ Den dabei eingesetzten Gegenständen kommt daher durchaus rituelle Bedeutung zu, die sich auch in der Überbetonung der Markennamen widerspiegelt.

Stagl fasst seine Trennungsriten als alle Akte des Verzichtens zusammen.⁴⁹⁹ Die entsprechende Stelle in *Wildwasser* lautet: „Das Betrachten [m]eines lächerlichen Häufchens von Kleidungsstücken machte mich traurig, nicht ein bißchen, sondern so richtig dunkelschwarz traurig, so als, ich weiß nicht, als läge dort tot mein Kater.“ (S. 14) Jakob bekämpft seine niedergedrückte Stimmung mit Musik und zieht sich um. Der von ihm gewählte Dancefloor-Track ‚Doop‘ ist ein weiterer Verweis auf das Thema der Initiation: ‚Doop‘ ist das niederländische Wort für Taufe. Im Zentrum des im Stil von Werbefilmen produzierten Musikvideos zu ‚Doop‘ steht das rätselhafte und Glück verheißende Waschmittel ‚Doop‘, das von einem kleinen Jungen erst bestaunt und schließlich weggeworfen wird.⁵⁰⁰ Die abschließende Großaufnahme seiner Augen ist eine gängige Ikonographie für Innenschau und Erleuchtung. Das Video endet mit dem einsamen Abgang des Jungen.⁵⁰¹

495 Vgl. Eliade (1988), S. 86–87.

496 Vgl. oben S. 38–39. Vgl. Stagl (1983), S. 86.

497 Vgl. oben S. 29.

498 Vgl. oben S. 38–39.

499 Vgl. Ebd.

500 Mit Meletinsky könnte hier vom mythischen Ziel des Erwerbs von Kulturgütern gesprochen werden. Vgl. oben S. 81.

501 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=tvLDm8821jQ> (19. 03. 2015)

Von den Abtrennungsriten nach Stagl liegen also ‚Verzicht‘ und ‚das Ablegen von Kleidern‘ vor (S. 14).

9.1.3 Umwandlungsriten

Das Anziehen der Fahrradkleidung gehört schon zum Umwandlungsritus des Anlegens spezieller Kleider bzw. Bemalung, Maskierung, kultische Nacktheit.⁵⁰² Jakob schlüpft in seine „Radlershorts“ (S. 9), wählt sein „Lieblings-T-Shirt von Diesel“ (ebd.), legt sich die „fingerlosen Handschuhe“ an und wählt die „Shimano-Schuhe“ (ebd.). Die typische Körperbetonung von Fahrradkleidung legt nahe, dass hier auch der Abstandsritus der kultischen Nacktheit hineinspielt.

Gleich darauf macht sich Jakob die Regel- und Gesetzlosigkeit des Turner’schen Liminoids zu eigen: Er stiehlt das benötigte Reisegeld von seiner Mutter und knickt den von ihr als ehrende Erinnerung an den verlorenen Vater übermäßig gepflegten Streifenphilodendron (S. 15).⁵⁰³

Umwandlungsriten, die Stagl als Änderung des körperlichen Zustands zusammenfasst, treten erst im Kapitel 4 des Romans auf, dort dafür zahlreich und drastisch (S. 69–83). Stagl zählt darunter: Fasten, Vermeiden des Schlafes, Sich-Aussetzen an Hitze und Kälte und andere asketische Praktiken oder umgekehrt ekstatische Praktiken wie den Tanz und den Gebrauch von Stimulantia.⁵⁰⁴

Die geringe Nahrungsaufnahme Jakobs kann durchaus als Fasten gelten und die Fahrt selbst findet unter größter Hitze und Schmerzen statt (S. 76, 80, 82).⁵⁰⁵ Neben diesen asketischen Praktiken absolviert Jakob gleichzeitig solche der Ekstase durch die Überschreitung seiner Körperkräfte und durch den Gebrauch von Stimulantia (S. 78, 80–81). Weitere Umwandlungsriten nach Stagl sind „die Einhaltung bestimmter Tabus oder umgekehrt die Überschreitung der im Alltag geltenden Verhaltensregeln, Rätsel und Spiel, der Gebrauch besonderer Worte und Sprachen oder Stummheit, Getragenwerden und Tragen“.⁵⁰⁶ Außerdem zählt Stagl das Reisen zu den Umwandlungsriten.⁵⁰⁷

Von der Einhaltung irgendwelcher Tabus kann in *Wildwasser* nicht die Rede sein, vielmehr begeht Jakob einige massive Regelbrüche in dicht gedrängter Folge – solche des Straßenverkehrs als auch solche des sexuellen Verhaltens (S. 81–82). Der Gebrauch besonderer Worte, Rätsel und Spiele prägt den ganzen Besuch Jakobs bei Heinz König – das beginnt schon mit dem Morsezeichen, das Jakob an der Türklingel Königs durchgeben muss, um sich zu erkennen zu geben (S.

⁵⁰² Vgl. oben S. 38–39. Vgl. Stagl (1983), S. 86.

⁵⁰³ Vgl. ebd.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd.

⁵⁰⁵ Zur Symbolik der magischen Hitze vgl. Eliade (1988), S. 163.

⁵⁰⁶ Vgl. oben S. 38–39. Vgl. Stagl (1983), S. 86.

⁵⁰⁷ Ebd.

47). Heinz König spielt außerdem die Rolle des ambivalenten Helfers, die aber erst in der Strukturanalyse beleuchtet wird.

Von den übrigen Abstandsriten gibt die rituelle Reise sogar die Handlungsstruktur *Wildwassers* vor. Ein besonders starkes rituelles Motiv der Initiation ist der symbolische Geburtsvorgang „[D]as Durchschreiten eines Tores, das Durchgehen zwischen einem halbierten Gegenstand, durch etwas Hindurchkriechen“. ⁵⁰⁸ Freese zählt dazu an gesonderter Stelle das Motiv des ‚paradoxen Durchgangs‘, den er wie Eliade zum Motivkreis der Initiationsriten (‚regressus‘, ‚descensus‘, ‚Nachtmehrfahrt‘) rechnet. ⁵⁰⁹ Der Einfachheit halber sei Freeses Definition des paradoxen Durchgangs hier nochmals und etwas verkürzt wiedergegeben:

Im *paradoxen Durchgang* konkretisiert sich der allen drei genannten Initiationsmotiven gemeinsame entscheidende Punkt von Tod und Wiedergeburt in der Überwindung eines unüberwindlichen Hindernisses. ⁵¹⁰ Meist erscheint er als Erdkiefer oder als Felsenfalle, wie die zusammenschlagenden Felsen der Symplegaden, die Jason mit seiner Argo durchrudern muss. ⁵¹¹

Freese bezieht sich hier auf Jack Lindsays *The Clashing Rocks*, eine Arbeit zur Argonautenfahrt durch die Symplegaden ⁵¹² in dem Lindsay schreibt:

Die Durchquerung der Felsenfalle ist also eine Initiation, ein Tod und eine Wiedergeburt zu neuem Leben. Die Felsen stehen als ‚a motif known throughout the world‘ für den Punkt des Übergangs von einer niederen in eine höhere Seinsweise, für den Augenblick der Wandlung vom Nichteingeweihten zum Wissenden. Als Bestandteile des Bodens gehören sie ebenso wie die Kiefer der Erde zur Großen Mutter, und wenn im *regressus*-Motiv deren bergender und lebensspendender Charakter im Vordergrund stand, so wird hier ihr bedrohlicher und lebensvernichtender Aspekt versinnlicht. ⁵¹³

Als rituelles Motiv findet sich der paradoxe Durchgang nicht auf der ersten Erzählebene, sondern in der ‚Kaukasus-Geschichte‘ Jakobs, mit der er das Paddel seines Vaters gegen den Dealer Istvan Berecz verteidigt. Die durch einen verunglückten Teilnehmer am Wildwasserkurs versperrte Engstelle des rasenden Flusslaufs durch einen Felsendom stellt eine geradezu prototypische Felsenfalle dar, durch die Jakob seinen Vater zu seiner Heldentat zwingt: Wie in einem riesigen Kiefer hängt „das signalgrüne Boot des Chemiefabrikantensohnes aus Pocatello, Idaho, [...] quer in der Spalte“ (S. 32). Der breite Raum, den diese Binnengeschichte in *Wildwasser* einnimmt (S. 28–45), die Situation und die erzählerische Hochform Jakobs sorgen dafür, dass dieses Motiv sozusagen in Scheinwerferlicht getaucht wird. Die rückhaltlose Heroisierung seines Vaters und die

⁵⁰⁸ Vgl. oben S. 38–39. Vgl. Stagl (1983), S. 86.

⁵⁰⁹ Vgl. oben S. 47; vgl. Eliade (1988), S. 97–99.

⁵¹⁰ Vgl. Freese (1998), S. 143–144.

⁵¹¹ Vgl. Freese (1998), S. 142–143.

⁵¹² Zit. nach Freese (1998), S. 143.

⁵¹³ Ebd., S. 143. Hervorh. im Original.

nahezu epische Schilderung dessen vorgeblicher Taten könnte zu der Vermutung führen, dass die ‚Kaukasus-Geschichte‘ näher am Heldenmythos steht als am Zaubermärchen.⁵¹⁴ Auf denotativer Ebene erfüllt sie aber durchaus die von Lüthi genannten Kriterien des Märchens. Selbst Jakobs Farb-Obsession spielt hier eine Rolle: Die Farben entsprechen alle dem von Lüthi konstatierten Spektrum von Märchenfarben: Hoch über dem Fluss „blitzt es weiß auf“ (S. 30), der Ofen bildet „eine ungeheure Kathedrale aus rotem Fels mit senkrechten schwarzen Streifen und einer Reihe leuchtendgelber Tupfer“ (S. 31) und das Boot des zu rettenden Unfallopfers ist „signalgrün“ wie Jakobs Rucksack (S. 32). Hinzu kommen die flächenhaften und linearen Formen der geschilderten steinernen Landschaft und der erwähnten Gegenstände, die großteils metallisch sind oder metallischen Glanz aufweisen. Besonders sticht hier die Beschaffenheit und die, laut Lüthi, für Jenseitsgaben typische scharfe Umrisslinie des Paddels hervor (S. 43).⁵¹⁵ Dass keine der Figuren der ‚Kaukasus-Geschichte‘ einen Namen erhält und auch kein allgemeiner, sondern ein familiärer Schaden abgewendet wird, ist ebenfalls märchentypisch.⁵¹⁶ In der Analyse der Funktionsreihe von *Wildwasser* soll die Kaukasus-Geschichte aber noch näher untersucht werden.⁵¹⁷

In den rituellen Motiven seiner ‚Kaukasus-Geschichte‘ bietet Jakob hinreichend Verweise auf das Vorliegen einer schweren Adoleszenzkrise. Es zeigt sich aber auch, welche stabilisierende Wirkung gerade das Erzählen seiner Geschichte für ihn hat. Immerhin lässt er sich nicht zu einem Gewaltakt an Istvan Berecz hinreißen und behält das Paddel, dem am Ziel seiner Fahrt noch eine bedeutende Rolle zukommen soll.

Auf den Gehalt an christlicher Motivik in *Wildwasser* wurde schon in den Kapiteln 3 und 6.2 verweisen und sie liegt auch und gehäuft in der ‚Kaukasus-Geschichte‘ vor: Die Felsspalte, durch die Jakob seinen Vater jagt, wird als Kathedrale bezeichnet, auf deren Türmen „Altarkerzen“ (S. 31) stehen; selbst Engel in weiß blitzenden Gewändern scheinen auf ihren Einsatz zu warten (S. 36). Mit dem Kaplan Tauscher tritt außerdem eine Figur auf, in der sich christliche, rituelle und mythologische Aspekte verbinden. Die entsprechende Stelle in *Wildwasser* zum Umwandlungsritus des Getragenwerdens lautet:

Der Mann bückte sich, teilte die Weidenzweige und hob mein Scott Yucatan und meinen Rucksack auf. Während er rechts das Rad schob, hatte er mit dem linken Arm meine Knie umfaßt. Früher hatte mich mein Vater manchmal auf diese Weise getragen (S. 86).

Was diese Szene im Feld der Umwandlungsriten bedeutet, lässt sich am besten mit Arnold van Gennep selbst wiedergeben:

⁵¹⁴ Im Kaukasus wurde Prometheus an den Felsen geschlagen.

⁵¹⁵ Vgl. oben S. 80.

⁵¹⁶ Vgl. oben S. 82.

⁵¹⁷ Vgl. unten S. 110–111.

Zum Beispiel stellt das Tragen und Getragenwerden einen Ritus dar, der beinahe universell in den verschiedenen Zeremonien vorkommt, die im Laufe eines Lebens durchlaufen werden. Die Person, für die die Zeremonie vollzogen wird, darf eine bestimmte Zeit lang nicht den Boden berühren. Man trägt sie deshalb *auf den Armen* oder auf einer Bahre, setzt sie auf ein Pferd, einen Ochsen, auf ein Gerüst, einen erhöhten Sitz oder einen Thron. Dieser Ritus unterscheidet sich wesentlich von dem anderen Ritus, in dessen Verlauf man etwas überschreitet oder über etwas hinweggehoben wird, obwohl beide manchmal miteinander verknüpft sein können. Ihm liegt die Vorstellung zugrunde, daß man über etwas erhoben oder auf etwas gehoben werden soll. Keineswegs soll dieser Ritus, wie man allgemein glaubt, die Verunreinigung der als heilig betrachteten Erde (oder Mutter Erde) durch den Kontakt mit einem unreinen Wesen verhindern. Da er bei der Geburt, bei der Pubertät, Initiation, Hochzeit, Inthronisation, Ordination, Bestattung und beim Ortswechsel von Sakralpersonen (z.B. eines Königs oder Priesters) usw. ausgeführt wird, muß [...] eine allgemeine Erklärung gefunden werden. Die einfachste ist, wie ich meine, ihn als *Schwellenritus* zu interpretieren. Mit diesem Ritus will man entweder verdeutlichen, daß der Betreffende in dem Moment weder der sakralen noch der profanen Welt angehört, oder man will ihn, wenn er noch einer der beiden Sphären angehört, richtig an die andere angliedern. Man isoliert ihn deshalb und hält ihn in einer Zwischenstellung – gewissermaßen zwischen Himmel und Erde – fest, ganz ähnlich wie ein Verstorbener auf einer Bahre oder in seinem zeitweiligen Sarg zwischen Leben und endgültigem Tod schwebt.⁵¹⁸

Dieses etwas längere Zitat zeigt, wie deutlich das Getragenwerden Jakobs durch Kaplan Tauscher mit der Schweben zwischen Leben und Tod übereinstimmt, in der sich Jakob befindet. Das Getragenwerden markiert nach van Gennep aber auch den Übergang in die Sphäre der Anschlussriten, was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigt: Jakobs geschundener Körper wird geheilt und schließlich überwindet er Krise und Vaterverlust. Die rituelle Bedeutung des Tragen und Getragenwerdens spiegelt sich außerdem in einer Figur wieder, die es im Christentum sogar zum Heiligen gebracht hat: Elisabeth Breier schreibt z.B. zu dieser Szene: „Der Priester, der als Riese beschrieben wird, der sich Jakob auf die Schulter lädt, ihn in sein Haus trägt und gesund pflegt, wird so zu einem Christophorus, dem Patron der Reisenden.“⁵¹⁹

Kaplan Tauscher weist nicht nur die auch Christophorus zugeschriebene, ungewöhnliche Körpergröße auf (vgl. S. 83), er teilt offenbar auch dessen Gewohnheiten und fasst Jakob, bevor er ihn sich auf die Schulter legt, um die Knie. Dass der ursprünglich hunds-köpfige Patron der Reisenden aber auch Nothelfer der Sterbenden⁵²⁰ in der Gestalt eines etwas ungepflegten und melancholischen Kaplans auftritt, ist für ihn durchaus nichts Ungewöhnliches. Er bedient sich schon seit der Antike wechselnder Erscheinungsformen in der Ausübung seiner Aufgaben der Reise-, der See-

⁵¹⁸ Arnold van Gennep (2005), S. 177-178. Hervorh. B. R.

⁵¹⁹ Breier (1999), S. 27.

⁵²⁰ "Saint Christoph invoqué contre les périls de mort et tout spécialement contre la mort subite." Pierre Saintyves: Saint Christophe. Successeur d'Anubis, d'Hermès et d'Héraclès. Paris: Les Éditions Émile Nourry 1936, S. 30. Hervorh. im Original. Laut Saintyves ist Christophorus außerdem Patron der Jugend und des Sports. Vgl. ebd. S. 32.

Seitens der Kirche findet Christophorus für seine zahlreichen und anspruchsvollen Aufgaben wenig Dank: Sein Festtag wurde nach dem Zweiten Vatikanum abgeschafft, weil es zu wenig Beweise für eine historische Existenz des Heiligen gebe. Vermutlich spielte dabei auch seine allzu eindeutige Herkunft aus der griechischen und ägyptischen Mythologie eine Rolle.

len- und der Sterbebegleitung. So findet er sich etwa im archäologischen Museum von Olympia als griechischer Gott wieder und zwar in Form einer Skulptur aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., die Praxiteles zugeschrieben wird: Auch Hermes macht es wie Kaplan Tauscher und umfasst den eben wiedergeborenen Dionysos bei den Knien, um ihn zu tragen. Nicht genug damit, identifiziert Pierre Saintyves Christophorus sogar als Anubis, dem ägyptischen Gott der Totenriten:

„Mais qui ne voit combien cette fonction de protecteur du dernier passage rapproche saint Christophe des dieux psychopompes chargés de conduire le mort à sa dernière demeure et de le protéger durant son voyage dans l’au-delà ? Et qui ne sait que c’était précisément là l’un des rôles essentiels d’Hermès et d’Anubis?“⁵²¹

Der Ritus des Getragenwerdens als Zeichen des Schwebens zwischen den Sphären, zwischen Leben und Tod findet demnach seine Versprachlichung und Konkretisierung in Figuren des Helden-, des Götter- und besonders des Märchenkreises bis in die Literatur. Auch in Kaplan Tauscher scheint eine solche Überschneidung von Ritus und Mythos klar auf. Zum einen praktiziert er einen starken Schwellenritus, wenn auch in profanisierter Weise, zum anderen verweisen seine Funktion und Attribute auf starke vorchristliche Götterfiguren. Wie oben festgestellt, können solche Kongruenzen von Mythos und Ritus dort auftreten, wo sie in derselben Funktion stehen.⁵²² Rituelle Motive werden dann mythologischen Figuren zugeordnet, die wortwörtlich mit der Zeit gehen und dabei die ihnen zugeordneten Handlungsfolgen und Attribute tradieren. Somit ist die Möglichkeit des Wechsels vom rituellen Motiv auf die mythologische Ebene innerhalb ein und derselben Sequenz gegeben und wie bei einem Kippbild fällt es schwer, nur einen der beiden Aspekte ins Auge zu fassen. Damit ist aber nur scheinbar ein Argument für den ‚Cambridge Approach‘ gegeben. Auch wenn es hier einen Vorgriff darstellt: was die Funktionsanalyse betrifft, so spielt es dort keine Rolle, ob eine Figur mythologisch und ihre Handlungen rituell sind, Vladimir Propp würde den Emanationen Christophorus’ und Hermes’ in Kaplan Tauscher vorerst keinen Wert zumessen, sondern sie schlicht als Funktionsträger (‚Helfer‘) bezeichnen – was ganz der Eigenschaft des Märchens entspricht, zu entsakralisieren und zu sublimieren. An dieser Stelle sei an die oben erwähnten Überlegungen Roland Barthes’ erinnert: Bedeutungen im semiologischen System übertragen sich in mythologische Zeichen, deren Bedeutungen wiederum zeichenhaft werden können.⁵²³ Eben dieser Prozess bestimmt m. E. die Vorgehensweise Propps, alle Figuren zu Handlungs- bzw. Funktionsträgern zu abstrahieren. Dabei stellt er fest, dass diese Funktionen keineswegs fest an die Figuren gebunden sind. Auch rituelle Handlungen, abstrahiert und als Funktion gesehen, können von wechselnden Figuren ausgeübt werden. Der mythologische Gehalt dieser

⁵²¹ Saintyves (1936), S. 31. An dieser Stelle ist außerdem zu bemerken, dass Jakob den Namen des Schutzpatrons der Pilger, Apotheker und Drogisten in seinem Namen trägt. Auch seine Attribute entsprechen in profanisierter Form der Ikonographie des heiligen Jakob. Dieser trägt einen Pilgerstab und kämpft auf einem Pferd reitend, Jakob trägt sein Paddel und kämpft auf einem Rad sitzend.

⁵²² Vgl. oben S. 69.

⁵²³ Vgl. oben S. 29.

Figuren bestimmt also nicht deren Handlungsreservoir. Doch zurück zu den rituellen Motiven: Das Getragenwerden markiert nach van Gennep auch den Übergang in die Sphäre der Anschlussriten, was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigt – Jakobs geschundener Körper wird geheilt und schließlich überwindet er Krise und Väterverlust.

9.1.4. Anschlussriten

Von den bei Stagl aufgelisteten Anschlussriten⁵²⁴ finden sich in *Wildwasser*: Das Teilen (gemeinsames Mal, Kommunion), das Anlegen neuer Kleider und die körperliche Berührung. Das Annehmen eines neuen Namens tritt nur indirekt und zwar als das erneute Annehmen eines Namens auf. Die häufig mit der Namensgebung verbundene Taufe findet zwar nur verklausuliert statt, erhält aber dadurch, dass sie den Roman abschließt, eine besondere Position. Die Entscheidung, die Jakob über das Paddel seines Vaters trifft, kann unter das Annehmen eines Geschenkes gereiht werden. Wie schon festgestellt, erfüllt es Lüthi's Begriff der Jenseitsgabe und tritt als solche gleichzeitig mit der Taufe in eine einmalige und rituelle Funktion.

Gleich nach dem Betreten des Pfarrhauses wird Jakob zum Essen eingeladen und gemeinsame Mahlzeiten wiederholen sich mehrmals (S. 89–90, 106, 108, 119).

Ebenfalls unter den Anschlussriten des Teilens wäre die gemeinsame Messe zu sehen (S. 105). Die Kleider, die Jakob für den Besuch dieser Messe anlegt, sind zwar nicht neu, aber gewaschen und gebügelt. Bis auf das T-Shirt wurden sie im bisherigen Romanverlauf noch nicht getragen. Unterstrichen wird dieser Anschlussritus durch das vorangehende Ablegen des knielangen Baumwollhemds aus dem Pfarrhaus (104).

Die Behandlung, die Jakob während seines zweitägigen Fieberschubs erfährt, macht körperliche Berührung natürlich unumgänglich. Gewissermaßen gehen diese Berührungen sogar unter die Haut, da seine Epidermis ja durch den Sonnenbrand zerstört ist. Er wird gesalbt, getupft und verbunden und jede dieser Berührungen fühlt sich für ihn an wie „[e]in elektrischer Schlag nach dem anderen.“ (95) Seine Bettlägrigkeit trägt zudem einige Aspekte der bei Eliade angeführten Riten des Initiationstods:

Sie erkennen weder ihre Eltern noch ihre Freunde, erinnern sich nicht einmal mehr an ihre Eigennamen und verhalten sich so, als hätten sie die elementarsten Gesten vergessen, zum Beispiel wie sie sich waschen müssen.⁵²⁵

Wie Eliades Novizen während der Umwandlungsphase wird Jakob gefüttert und insgesamt wie ein Neugeborener behandelt.⁵²⁶ Selbst das von Eliade konstatierte erneute Erlernen der Sprache

⁵²⁴ Vgl. oben S. 38–39.

⁵²⁵ Eliade (1988), S. 67.

⁵²⁶ Ebd., S. 43. Der Initiationstod spiegelt sich außerdem in Jakobs Befürchtung, „die Umlaufbahn verlassen [...] und ins All [zu] verschwinden“ wider (S. 92). Vgl. dazu der Aufenthalt von Novizen in der Initiationshütte. Eliade (1984), S. 163–164.

während dieser Schwellenphase klingt in Jakobs verzweifelten Bemühungen an, die Kontraktionskürzung IHS zu entziffern.⁵²⁷ Seine Krise endet damit, dass er in dieser Kontraktionskürzung seinen eigenen Namen findet: „IHS – Ich heiße Schmalfuß.“ (S. 98) Rituell gesprochen hat Jakob damit die Schwellenphase des Initiationstods überwunden.

Die im Zusammenhang mit der Namensgebung stehende Taufe scheint schon im Titel des oben erwähnten Dancefloor-Tracks ‚Dooop‘ auf. Er ist auch auf der Kassette, die Kaplan Tauscher Jakob gekauft hat und während der Fahrt zum Gesäuse abspielt (S. 122) und klingt aus den offenen Türen des abgestellten Autos an der Aussichtsplattform, die die Unglücksstelle seines Vaters markiert.

Der einsetzende Regen bildet nicht nur den Hintergrund zu Jakobs Tränen, sondern erfüllt das Motiv der Wassertaufe. Laut Eliade umfasst der Symbolismus des Wassers Tod und Wiedergeburt.⁵²⁸ „Die Berührung mit dem Wasser bedeutet immer auch Regeneration: zum einen, weil auf die Auflösung eine Neugeburt folgt; zum anderen, weil das Eintauchen fruchtbar macht und das Lebenspotential vervielfacht.“⁵²⁹ Judith, die von Lexa als kindliche Cassandra bezeichnet wird, steht neben Jakob und murmelt ihre wiederholte Mahnung, nicht zu nah ans Wasser zu gehen, lacht und wirft ihren Plüschdelfin in den Abgrund. Wie Lexa belegt, ist der Delfin sowohl in der christlichen als auch der hellenistischen Kunst als Seelenbegleiter bekannt.

Es wäre an dieser Stelle zu erwarten, dass Jakob das Paddel seinem Vaters hinterherwirft. Stattdessen erzählt er Judith, sein Vater hätte gesagt, manche sprängen hinunter und seien tot, andere sprängen nicht und seien auch tot. Er weint und beschließt das Paddel zu behalten. Das Paddel hat aber, wie gezeigt, alle Eigenschaften einer Jenseitsgabe und sollte als solche an entscheidender Stelle zum Einsatz kommen.⁵³⁰ Dadurch, dass Jakob es nun einfach behält, wird eine derartige Rolle nicht sichtbar. Das kann nur daran liegen, dass es mit dem Tod seines Vaters direkt in Beziehung steht.

Bei Tylor findet sich eine aufschlussreiche Stelle zu Gegenständen, denen der Tod eines Menschen angelastet wird. Er beschreibt ein regelmäßiges gesetzliches Verfahren in Athen: „Im Prytaneum wurde ein Gerichtshof abgehalten, wo über leblose Gegenstände verhandelt ward, wie eine Axt oder ein Stück Holz oder Stein, welche den Tod eines Menschen ohne erwiesene

527 Ebd. S. 67.

528 Eliade (1984), S. 114.

529 Ebd., S. 116.

530 Vgl. oben S. 82.

menschliche Mitwirkung herbeigeführt hatten, und dieses Stück Holz oder Stein wurde, wenn es verurtheilt ward, unter feierlichen Formen über die Grenze geworfen.“⁵³¹

In seinem Beschluss, das Paddel zu behalten, zeigt sich also der innere Prozess Jakobs, der darin besteht, seinen Vater vom Vorwurf des Selbstmords freizusprechen und seinen aus Leidenschaft riskierten Freitod zu akzeptieren. Er setzt seinem Totenritual ein Ende, indem er das Paddel als Geschenk annimmt – und damit den Tod seines Vaters.

10. Funktionsanalyse

Propps *Morphologie* wurde 1958 ins Italienische und 1966 ins Englische übersetzt. Erst seit 1972 liegt eine deutsche Fassung vor. Die darin vorgestellte strukturelle Analysemethode von Zaubermärchen wurde von Lévi-Strauss als zu formalistisch bezeichnet, diese Kritik erwies sich aber bald als unhaltbar.⁵³²

Scholes, einer der besten Kenner von Propps *Morphologie*, stellt mit wenigen Sätzen ihre entscheidenden Erkenntnisse dar:⁵³³ Propp habe bemerkt, dass die meisten Versuche, Märchen anhand ihrer Motive oder Elemente zu klassifizieren, in unsystematischen und zufälligen Gruppierungen endeten. In seiner Unterscheidung von konstanten und variablen Elementen in einer Auswahl von 100 russischen Zaubermärchen aus der Sammlung von Afanasjew,⁵³⁴ stellte er fest, dass, obwohl deren Figuren variabel seien, die Funktionen dieser Figuren konstant und limitiert blieben – wobei Propp unter ‚Funktion‘ „[...] die Aktion einer handelnden Person vom Gesichtspunkt ihrer Bedeutung für den Fortgang der Handlung [...]“ versteht.⁵³⁵ Die folgenden vier Gesetze entwickelte Propp in seiner *Morphologie* durch induktives Vorgehen. Scholes befindet, dass durch sie die Analyse von Erzählung und Literatur auf neue Füße gestellt sei – besonders die Gesetze 3 und 4 provozierten in ihrer Schmucklosigkeit einen Schockeffekt, wie er für bestimmte wissenschaftliche Entdeckungen typisch sei. Sie werden hier in verkürzter Form nach der deutschen Ausgabe von Propps *Morphologie* wiedergegeben:⁵³⁶

531 Tylor (1873), S. 283. Tylor verweist weiters auf Herodot I, 189: König Kyros bestraft den Fluß Gyndes durch Drainage, weil eines seiner heiligen weißen Rosse in ihm ertrank. Laut Tylor wurde außerdem erst zu seinen Lebzeiten ein Gesetz zum Verfall und Armenverkauf tödlich gewordener Gegenstände von der englischen Regierung aufgehoben.

532 Vgl. Lévi-Strauss: Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp. In: Propp (1975), S. 181–213. Einen luziden Abgleich der strukturellen Analysemethoden von Lévi Strauss und Propp, der sehr zu Gunsten Propps ausfällt, bietet Scholes. Vgl. Scholes (1974), S. 67–74. Scholes resümiert: “Where Propp seeks the process by which an oyster constructs its pearl, Lévi-Strauss wants to explain the significance of the structure found in the original grain of sand.” Scholes (1974), S. 68. Es gibt natürlich Weiterentwicklungen von Propps Strukturschema, doch entweder verlassen sie die Handlungsstruktur in Richtung Narrationsforschung oder neigen zu einer gewissen Kryptik bzw. Überselektivität. Vgl. Scholes (1974), S. 91–142.

533 Vgl. (1974), S. 62–63.

534 In den neueren Ausgaben handelt es sich hier um die Märchen Nr. 93–286. Vgl. Afanasjew (1986).

535 Vladimir Propp (1975), S. 228.

536 Vladimir Propp (1972), S. 26–27.

1. Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen, unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden. Sie bilden die wesentlichen Bestandteile des Märchens.
2. Die Zahl der Funktionen ist für das Zaubermärchen begrenzt.
3. Die Reihenfolge der Funktionen ist stets ein und dieselbe.
4. Alle Zaubermärchen bilden hinsichtlich ihrer Struktur einen einzigen Typ.

Propp betrachtete also „alle russischen Zaubermärchen [als] Variationen eines einzigen nicht-aktualisierten Märchens.“⁵³⁷ Er stellte dabei 31 Handlungselemente bzw. Funktionen (HE) in einer „Funktionsreihe“⁵³⁸ fest, denen sieben Handlungsträger⁵³⁹ bzw. Aktanten (HT) entsprechen.⁵⁴⁰ Die HE können paarweise aneinander gebunden auftreten wie die Funktionen ‚Kennzeichnung‘ – ‚Erkennen‘, sie bilden aber auch Sequenzen, wie die Funktionen ‚Schädigung‘ – ‚Aussendung‘ – ‚Entschluss zur Gegenhandlung‘ – ‚Auszug von zu Hause‘.⁵⁴¹

Bei der Verteilung der einzelnen Funktionen (HE) auf die HT gibt es, nach Propp, drei Möglichkeiten:

1. Der Handlungskreis ist kongruent mit der Figur.
2. Einer Figur werden mehrere Handlungskreise zugeordnet.
3. Ein Handlungskreis verteilt sich auf mehrere Figuren.⁵⁴²

Es ist nötig, diese Handlungselemente und -träger zumindest verkürzt und nach ihrem Auftreten in *Wildwasser* aufzuzählen. Die Aufzählung folgt dabei weitgehend den Bezeichnungen Propps. Die wiederholenden Handlungselemente der Rückkehr, des nochmaligen Auszugs und Sieges (i.e. die Handlungselemente 20 – 31) sind, wie auch in vielen Zaubermärchen, in *Wildwasser* nicht vorhanden und werden hier ausgeschieden. Die Funktionen 1 – 7 (= a – g) sind im vor-

⁵³⁷ Wolfgang Müller-Funk: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien u.a.: Springer² 2008, S. 84.

⁵³⁸ Zur Auflistung und Beschreibung dieser Handlungs- bzw. Funktionselemente siehe Propp (1972), S. 31-66.

⁵³⁹ Ebd., S. 79-80.

⁵⁴⁰ Die Kurz-Bezeichnungen HE und HT von B.R. Die übrigen nach Propp.

⁵⁴¹ Vgl. Propp (1972), S. 65.

⁵⁴² Vgl. Ebd. S. 80-81.

liegenden Text nicht vorhanden, können aber aus ihm erschlossen werden. Als nicht immer vorhandener Einleitungsteil der Zaubermärchen haben sie aber auch nach Propp keinen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Handlungsverlaufs, sondern dienen nur der Zuordnung von Funktionen zu Figuren.⁵⁴³ Propp selbst führt sie in seinen 45 Strukturformeln von seinen 100 ausgewählten Märchen nicht an.⁵⁴⁴

10.1. Handlungselemente /Funktionsreihe⁵⁴⁵

0. Ausgangssituation (nicht funktional): Beschreibung der Familienkonstellation.

1. Ein Familienmitglied verlässt das Haus für eine Zeit (a).

2. Dem Helden wird ein Verbot erteilt (b).

3. Das Verbot wird verletzt (c).

4. Der Gegenspieler versucht, Erkundigungen einzuziehen (d).

5. Der Gegenspieler erhält Informationen über sein Opfer (e).

6. Der Gegenspieler versucht, sein Opfer zu überlisten, um sich seiner selbst oder seines Besitzes zu bemächtigen (f).

7. Das Opfer fällt auf das Betrugsmanöver herein (g).

8. Der böse Gegenspieler fügt einem Familienmitglied Schaden zu (A).

8a. Einem Familienmitglied fehlt irgendetwas, es möchte irgendetwas haben. Definition: Mangelsituation (α).

9. Ein Unglück oder der Wunsch etwas zu besitzen, werden verkündet, der Held wird aktiv (B).

10. Der Sucher [der suchende Held, B.R.] entschließt sich zur Gegenhandlung (C).

11. Der Held verlässt das Haus ($\uparrow$).

12. Der Held wird auf die Probe gestellt, ausgefragt, überfallen usw., wodurch der Erwerb des Zaubermittels oder des übernatürlichen Helfers eingeleitet wird.

Funktion des Schenkers (Sch). Die 10 verschiedenen Varianten dieser Funktion werden mit Sch^x bezeichnet.

13. Der Held reagiert auf die Handlungen des künftigen Schenkers (H).

10 Varianten der Reaktion.

14. Der Held gelangt in den Besitz des Zaubermittels (Z). 9 Varianten, von denen zwei auf *Wildwasser* zutreffen:

- Variante 3: *Das Mittel wird angefertigt* (Z³).
- Variante 4: *Das Mittel wird ver- und gekauft* (Z⁴).

⁵⁴³ Propp (1972), S. 134.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 31–65.

15. Der Held wird zum Aufenthaltsort des gesuchten Gegenstands gebracht, geführt oder getragen (W). Gewöhnlich befindet sich das gesuchte Objekt in einem „anderen Reich“.

- Variante 1: *Der Held fliegt durch die Luft*: Auf einem Ross, Vogel, Schiff oder Teppich, auf dem Rücken eines Riesen (W¹)
- Variante 2: *Er reitet zu Lande oder zu Wasser*: Auf einem Pferd oder Wolf. Der Mann ohne Arme trägt den Mann ohne Beine (W²).

16. Der Held und sein Gegner treten in einen direkten Zweikampf (K).

- Variante 1: *Sie schlagen sich auf freiem Felde* (K¹).
- Variante 2: *Sie messen ihre Kräfte in einem friedlichen Wettkampf* (K²).

17. Der Held wird gekennzeichnet (M).

18. Der Gegenspieler wird besiegt (S).

[21. und 22.] Im Zaubermärchen erst nach der 20. Funktion (‚Rückkehr‘) aber in *Wildwasser* schon nach der Funktion W tritt zusätzlich das Funktionspaar ‚Verfolgung‘ (V) und ‚Rettung‘ (R) in Kraft.

[25.] Anstelle des Kampfes kann, wie in *Wildwasser*, auch die schwere Aufgabe stehen. (P) In den Vollformen des Zaubermärchens tritt sie üblicherweise erst an späterer Stelle auf.

[26.] Die Aufgabe wird gelöst (Lö). Wird statt eines Kampfes eine Aufgabe bestanden, tritt diese Funktion an die Stelle der Funktion S.

[13.–14.] Wiederholung dieser Funktionen (Sch>Z). In Vollformen des Zaubermärchens nach der Funktion 22 (R).

19. Das anfängliche Unglück wird gutgemacht bzw. der Mangel wird behoben (L).

Variante 9a: *Der Held wird mit dem Wasser des Lebens und des Todes besprengt* (L⁹).

Die 31 Handlungselemente werden von Propp auf die folgenden Handlungsträger/-innen verteilt:

10.2. Verteilung der Funktionen auf die handelnden Figuren⁵⁴⁶

1. Gegenspieler: Schädigung (A), Kampf (K).
2. Schenker: Vorbereitung und/oder Aushändigung des Zaubermittels.
3. Helfer: Raumvermittlung des Helden (W), Liquidierung des Unglücks bzw. des Fehlelements (L), Lösung der schweren Aufgabe (P).
4. Zarentochter und ihr Vater: Stellung der Aufgabe (P), Kennzeichnung des Helden (M), Identifizierung des echten Helden, Bestrafung des falschen Helden (Ü), Hochzeit (H*).
5. Sender: Aussendung des Helden.

⁵⁴⁶ Propp (1972), S. 79–83.

6. Held: Auszug mit dem Ziel etwas zu suchen (C↑), Reaktion auf die verschiedenen Forderungen des Schenkers (H), Hochzeit (H*). Leidende Helden erfüllen im Gegensatz zu den suchenden Helden nur die beiden letzten Funktionen.

7. Falscher Held: Umfasst die Funktionen des Helden mit negativem Resultat. Dazu kommt als spezifische Funktion seine unrechtmäßigen Ansprüche (U).

10.3. Propp'sche Funktionen und Funktionsträger in *Wildwasser*

Schon eine flüchtige Untersuchung *Wildwassers* zeigt eine hohe Übereinstimmung mit den von Propp definierten Handlungselementen (HE) und Handlungsträger/innen (HT).⁵⁴⁷ Eine völlige Übereinstimmung mit der Vollformel des Zaubermärchens liegt jedoch nicht vor. Das soll nicht weiter beunruhigen, denn diese Vollformel bildet, wie gesagt, nur eine Metastruktur, deren Realisierung nur fakultativ und niemals vollständig erfolgt. Bisweilen können auch Wiederholungen von Funktionen oder ganzer Funktions-Sequenzen auftreten oder die Unterbrechung einer Sequenz durch eine Erzählung in der Erzählung. Als solche Binnenerzählung erfährt die Kaukasus-Episode (S. 28–45) gesonderte Behandlung.

Kapitel 1. Einleitungssequenz [0 – g] und Aufbruch [ABC↑]

Ganz wie von Propp vorgesehen, wird am Anfang die Familienkonstellation (0) des Helden beschrieben. Die HE 1-7 (a – g) werden nicht erzählt. Sie bilden aber die Vorgeschichte des Romans, die sich erst bei dessen Rezeption erschließt. Ihre Funktion ist die Ermöglichung bzw. Erleichterung der Schädigung eines Familienmitglieds (A), mit der die eigentliche Handlung einsetzt. In diesem Fall handelt es sich konkret um die Funktion A⁷, bei der der Gegenspieler das plötzliche und häufig irreversible Verschwinden einer Person verursacht. Der Held der HE 1–7 und gleichzeitig das Opfer des Gegenspielers ist Jakobs Vater, dem durch seine Frau ein Verbot erteilt wurde (S. 120), nämlich dasjenige, weiterhin gefährliche Wildwasserfahrten zu unternehmen. Er hat es übertreten und verschwindet für immer in der Enns. Da diese Vorgeschichte nur indirekt vorhanden ist, wird sie bei der Strukturformel *Wildwassers* in eckige Klammer gesetzt. Die den Roman eröffnende Fernsehübertragung des Grand-Prix ist wie die spätere ‚Kaukasus-Geschichte‘ eine Binnenerzählung und bildet eine der wenigen Schwierigkeiten in der Strukturanalyse *Wildwassers*. In ihr tritt mit Johnny Herbert ein Funktionsträger auf, der sich als derjenige des *falschen Helden* definieren ließe.⁵⁴⁸ Wie beim eigentlichen Helden lautet dessen Funktion ‚Auszug zur Suchaktion‘ (C↑) allerdings mit negativem Ausgang (H_{neg}). Eine weitere Funktion

⁵⁴⁷ Beide Abkürzungen (HE) und (HT) von B. R. Die übrigen nach Propp (1972).

⁵⁴⁸ Propp (1972), S. 80.

des falschen Helden ist das Stellen ‚unrechtmäßiger Ansprüche‘ (U).⁵⁴⁹ Johnny Herbert setzt in den Augen Jakobs durchaus unrechtmäßige Ansprüche gegenüber allen anderen von ihm bevorzugten Helden durch. In der Struktur des Zaubermärchens müsste er aber daraufhin enttarnt und bestraft werden, was beim Grand Prix von 1995 keineswegs der Fall war. Der falsche Held als Funktionsträger tritt in der typischen Struktur des Zaubermärchens außerdem erst in den Hauptsequenzen (A – L) in direkter Konkurrenz zum eigentlichen Märchenhelden auf und stellt seine unrechtmäßigen Ansprüche erst gegen Ende der Handlung. Naheliegender als eine an den Anfang gestellte Binnenerzählung vom Triumph eines falschen Helden wäre eine im doppelten Wortsinn übertragene Erfüllung der typischen Anfangssequenz (a – g) als Fernsehsendung. Das umso mehr, als gleichzeitig mit dem Grand Prix die Familiensituation (0) geschildert wird. In einer solchen Anfangssequenz werden aber die Funktionen auf die in weiterer Folge handelnden Figuren verteilt, wovon bei der Grand Prix-Sendung keine Rede sein kann. Das Problem löst sich als Binnengeschichte, die die Grundtrias ABC (↑) aufweist – eine Sequenz, die das Zaubermärchen häufig wiederholt. Hier setzt sie mit B ein bzw. mit der Funktion 9, in der ein Unglück verkündet wird und sich der suchende Held zur Gegenhandlung entschließt. Johnny Herbert erfüllt so den „Handlungskreis des *Senders*, mit der einzigen Funktion: Aussendung des Helden (verbindendes Moment B).“⁵⁵⁰ Als Binnengeschichte wird diese Funktionssequenz in die zweite Reihe (II) der Strukturformel gestellt. Die anschließende Konfrontation Jakobs mit der improvisierten Initiation seiner Schwester durch seine Mutter spezifiziert dieses Unglück als Mangelsituation eines Familienmitglieds (α). In diesem Fall ist das Familienmitglied natürlich Jakob selbst. Der Mangel besteht in seiner ausständigen Initiation, die gleichzeitig seine Konfrontation mit dem Verlust seines Vaters bedingt (A⁷). Er beschließt mit dem Rad zur Unglücksstelle seines Vaters zu fahren und verlässt das Haus. Zusammengefasst lautet die bisherige Funktionsreihe:

I	[a b c]	A7	α B C
II		B C ↑	↑

Kapitel 2. Erste Probe des Helden [Sch–Z]

Der Bahnhofs-Dealer Istvan Berecz lässt sich unschwer als Träger der Funktion ‚Schenker‘ identifizieren (S. 25). Durch seinen florierenden Handel mit Drogen (profaniserte Zaubermittel) und seine Unterstützung des Bildungshungers Philipps (S. 26) erfüllt er die Züge des Schenkers

⁵⁴⁹ Vgl. Propp (1972), S. 80.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 79. Hervorh. im Original.

beinahe beispielhaft. Die Schenkerfigur ist nämlich immer ambivalent; selten händigt sie das gewünschte Zaubermittel auf eine einfache Bitte hin aus. Vielmehr unterzieht sie die Held/-innen einer Prüfung (Sch¹), die sogar darin bestehen kann, dass sie ihnen nach dem Leben trachtet (Sch⁸). Eine abgeschwächte Form der Prüfung besteht wiederum darin, dass sie die Held/-innen einfach begrüßt und ausfragt (Sch²). Berecz begrüßt Jakob aber nicht, sondern erkundigt sich sofort nach dem Preis des Paddels, das Jakob mit sich führt (S. 27). Er macht ihm also ein für die Schenkerfigur ebenfalls typisches Tauschangebot (Sch¹⁰). Da Jakob am Ende dieser Begegnung die gewünschte Droge bzw. das Zaubermittel nicht erwirbt (*Zneg*) könnte angenommen werden, dass er die Prüfung nicht bestanden habe (*Hneg*). Das Paddel ist aber selbst ein Zaubermittel bzw. eine Jenseitsgabe und damit unverzichtbar für die letztendliche Behebung des Mangels. Somit besteht die Prüfung für Jakob darin, das Tauschangebot Berecz' abzulehnen. In der Logik der Märchenstruktur erhält er dadurch die Berechtigung, den nächsten Test anzutreten, bei dem er die gewünschte Droge auch erhält.⁵⁵¹ In Konsequenz dieser Logik, verweigert Berecz auch nicht den Drogenverkauf, sondern verzichtet Jakob von sich aus, mit ihm Geschäfte zu machen (S. 45). Trotzdem besteht er diese Prüfung nur durch eine negative Reaktion, die entsprechend der Nomenklatur Propps mit *Hneg* bezeichnet wird.

Jakobs Strategie der Tauschverweigerung besteht darin, die ‚Kaukasus-Geschichte‘ zu erzählen, die die Unverkäuflichkeit des Paddels erklärt. Dass sie fast 17 Seiten des Romans einnimmt, unterstreicht die Bedeutung, die das Paddel für Jakob hat (S. 28–45). Auffälligerweise entscheidet er sich aber erst für die ‚Kaukasus-Geschichte‘, nachdem er durch den wohlwollend-ernsthaften Blick Berecz' an seinen Lehrer Petric erinnert wird, der Selbstmord beging (S. 27).

Die Binnengeschichte selbst folgt einer gekürzten Funktionsreihe. Jakobs Vater hat den Wunsch die Jubiläumsregatta des sowjetischen Kanuverbands zu gewinnen und wird von Hub-schraubern des sowjetischen Militärs zum Austragungsort gebracht (S. 28–29) (BC↑W¹). Die Rolle des Gegenspielers nimmt dabei der „ganze Scheißkommunismus“ ein (S. 31), der durch Betrug und Schiebung sein Leben und dasjenige eines amerikanischen Regattateilnehmers gefährdet. Er tritt in den direkten Zweikampf mit diesem Gegenspieler, indem er sein Leben und dasjenige des Amerikaners rettet (K¹). Dabei erhält er einen schweren Schlag auf sein rechtes Knie, womit die Funktion der Kennzeichnung vorliegen könnte (S. 35) (M). Üblich ist eine solche Kennzeichnung aber nur in Kombination mit der Funktion ‚Erkennung‘ (E), die in Jakobs Geschichte nicht vorkommt.⁵⁵² Jakob lässt seinen Vater außerdem eine Verletzung erleiden, die ihm selbst beim Turnunterricht durch einen Mitschüler zugefügt wurde (S. 54). Es liegt also eine stumpfe Funktion vor, die gleichzeitig ein Fiktionssignal setzt.

⁵⁵¹ Vgl. oben S. 81.

⁵⁵² Vgl. Propp (1972), S. 65.

Die ‚Kaukasus-Geschichte‘ endet mit der Rettung und der Wiedervereinigung des Amerikaners mit dessen Vater. Als Lohn erhält Jakobs Vater das Paddel des geretteten Amerikaners.

Die Bestimmtheit der Aufgabenstellung, das gute Ende und die Handlungslastigkeit sprechen auf strukturaler Ebene für die ‚Arbeit des Zaubermärchens‘ auch in der ‚Kaukasus-Geschichte‘.⁵⁵³ An der ‚Kaukasus-Geschichte‘ fällt aber die lockere Verknüpfung ihrer Sequenzen auf, konkret der Umstand, dass an ihrem Ende keine Aufhebung eines anfänglichen Mangels steht, sondern ein durch den Helden errungener Gegenstand mit wunderbaren Eigenschaften. Dies und das überdeutlich ausgemalte Motiv der Felsenfalle lassen den Verdacht zu, dass sich in der ‚Kaukasus-Geschichte‘ ein Mythos aktualisiert und kein Zaubermärchen. Dafür sprächen auch die zahlreichen Signale des Sakralen⁵⁵⁴ und das offensichtliche Bestreben Jakobs, seinen Vater zu heroisieren. Ihre zahlreichen oben angeführten Märchenelemente, insbesondere der von einer Familie abgewendete Schaden und das gute Ende sprechen allerdings gegen diesen Verdacht. Zudem wird der Wahrhaftigkeitsanspruch der ‚Kaukasus-Geschichte‘ auf der ersten Erzählebene gebrochen. Auf dieser Ebene zeigt sich, dass in die ‚Kaukasus-Geschichte‘ Elemente eingeflochten sind, die Jakob selbst betreffen, wie z.B. die Knieverletzung. Ein weiteres Fiktionalitätssignal setzt Jakob durch seine unwahre Beantwortung der Frage, die Berecz an ihn richtet: „Welche Lieblingsfarbe hatte dein Vater? Schwarz, log ich“ (S. 45). Wenn alles, was Jakob über seinen Vater erzählt, der Wahrheit entspräche, hätte er es nicht nötig an dieser Stelle zu lügen.⁵⁵⁵ Eine Lüge wäre auch deswegen nicht nötig, weil die Frage, die Berecz nach einer kurzen Pause der Fassungslosigkeit stellt, zeigt, dass er sein Vorhaben, das Paddel um jeden Preis zu kaufen, aufgegeben hat. Gleichzeitig entspricht die Frage nach der Lieblingsfarbe von Jakobs Vater den Prüfungsfragen der Schenkerfiguren des Märchens und weist auch deren häufige Numinosität auf. Märchentypisch ist außerdem, dass sie durch eine Lüge bestanden wird. Insgesamt lässt sich bei der Kaukasusgeschichte vielleicht das Urteil fällen, dass sie strukturell und denotativ nur weitgehend einem Märchen entspricht. Sie bezieht ihre Motive aus dem Ritus und nähert sich strukturell dem Mythos. Diesem nähert sie sich auch auf denotativer Ebene durch die epische Ausgestaltung ihrer Motive. Das bestätigt die oben aufgeworfene These einer Engführung der Elemente von Mythos, Ritus und Märchen bei den menschlichen Grundthemen Initiation und Tod.

Da Berecz erst einen Tauschhandel anbietet und dann eine Frage stellt, müsste seine Schenkerfunktion mit dem Symbol Sch¹⁰2 bezeichnet werden; der besseren Übersichtlichkeit wegen, führe ich hier beide Funktionsbezeichnungen nach ihrem Auftreten an, behalte mir aber die Bezeichnungsweise Propps vor, wo sie opportun erscheint. Propp schlägt auch vor, Wiederholungen ein-

⁵⁵³ Vgl oben S. 79.

⁵⁵⁴ Vgl. oben S. 99.

⁵⁵⁵ Auch das Märchen setzt ein formelhaftes Fiktionalitätssignal an dessen Ende.

zelner Funktionen bzw. ganzer Funktionssequenzen dadurch zu kennzeichnen, dass sie in Klammern gesetzt und untereinander gestellt werden. Auch das erschwert m. E. die Übersichtlichkeit. Auch die Wiederholungen werden daher in die Reihenfolge ihres Vorkommens gestellt.

Die Funktionsreihe des zweiten Kapitels lautet demnach:

I	Sch ¹⁰	Hneg							Sch ²	H ¹	Z ^{4neg}
II		B	C	↑	W	K ¹	M	S			

Kapitel 3. Zweite Probe [Sch–Z]

Jakob fährt zu Michael König, der ihn in der Zeit seiner Knieverletzung für seine schmerzstillende ‚Spezialmischung‘ aus Morphinen und Amphetaminen und Ecstasy empfänglich machte. Michael Königs Schenkerfunktion lässt sich anhand seines Auftretens in Hochgatterers *Caretta Caretta* verifizieren. Auch dort muss der Protagonist Dominik eine umfangreiche Befragung über sich ergehen lassen, bevor ihm König die gewünschten Drogen verkauft, unter anderem seine ‚Spezialmischung‘, von deren Rezeptur er auch in *Wildwasser* nicht abweicht. In *Carretta Carretta* zeigt sich König allerdings von seiner noblen Seite und lässt den Preis um die Hälfte nach, als er erfährt, dass die Drogen dem Zweck dienen, dem todkranken Freund Dominiks eine letzte Reise zu ermöglichen.⁵⁵⁶

Gegenüber Jakob wählt König die strengeren Varianten der Schenkerfunktion. Nach mehreren derben Beleidigungen zur Begrüßung, konfrontiert er ihn mit einer Reihe unlösbarer Rätselfragen, lässt ihn auf dem Boden sitzen, zeigt, wie Berecz, starkes Interesse an Jakobs Paddel und will insgesamt bewundert werden. Seine Frage, was Jakob hier eigentlich suche, kommt brüsk und überraschend. Jakob antwortet „Meinen Vater“ und König gibt sich erst zufrieden, nachdem Jakob zugibt, sein Vater sei tot.

Du hast uns damals erzählt, daß dein Vater beim Paddeln ertrunken ist!!

Hab ich das?

Ja, hast du!! Daß er früher ein Spitzenpaddler war [...] und daß es irgendwie logisch für ihn war, zu ertrinken. Außerdem waren einige aus der Klasse mit beim Begräbnis!

Das ist richtig.

Na, siehst du! Was soll also das Geschwafel von wegen du suchst deinen Vater?!

Vergiß es! Die Geschichte geht mir manchmal noch im Kopf herum.

Das schien er zu verstehen. Er warf jedenfalls einen Blick auf das Paddel und schaute dann zufrieden (S. 53–54).

⁵⁵⁶ Vgl. Hochgatterer (2001), S. 128–133.

Dieser Dialog ist auf einer Rezeptionsebene, die nach den Konflikten der Romanfiguren fragt, in der Verunsicherung Königs zu verstehen. Es beunruhigt ihn, einen minderjährigen Drogenkunden im Haus zu haben, der an Ort und Stelle seinen toten Vater sucht.

Nach Propp ist dieser Dialog ein Hilfselement zur Verbindung einzelner Funktionen. Hier dient er der Nachrichtenübermittlung. In einer von mehreren feststehenden Formen muss der HT ‚Schenker‘ erfahren, was geschehen ist, um das Zaubermittel aushändigen zu können.⁵⁵⁷ Zwischen Jakob und Tauscher wird an späterer Stelle das verbindende Hilfselement des Dialogs nochmals relevant: „Ebenso muß der Helfer, ehe er eingreifen kann, wissen, was für ein Unglück sich zuge-
tragen hat.“⁵⁵⁸ Jakobs Reaktionen auf Königs Provokationen, Rätselfragen und Kreuzverhöre scheinen insgesamt zu genügen. Jedenfalls gelangt er über die Varianten Z3 (Das Mittel wird angefertigt) und Z4 (Das Mittel wird ver- und gekauft) schließlich an die gewünschte Spezialmischung, die ihm, wie er König erklärt, als Rückhalt für den Notfall dienen soll (S. 59). Die unmittelbare Nutzung des Zaubermittels zur Raumüberwindung gehört zu dieser Sequenz, tritt in *Wildwasser* aber erst mit dem Folgekapitel ein. Die Funktionsreihe ist diesmal sehr einfach darstellbar:

I	Sch ¹ 2	H ¹	Z ³ 4
II			

Kapitel 4. Raumvermittlung [W]

Mit dem Erwerb des Zaubermittels wird im Märchen häufig die mühelose Raumvermittlung (W) des Helden an den gewünschten Ort eingeleitet, der sich gewöhnlich in einem anderen Reich befindet. Hochgatterer scheint seinem Helden die rituellen Umwandlungsriten des Ertragens von Schmerz und Hitze aber nicht ersparen zu wollen und setzt ihn erst den Qualen eines unpassenden Sattels und eines ungewöhnlich heißen Sommertages aus, bis er ihn auf die ‚Spezialmischung‘ zurückgreifen lässt (S. 78, 80). Die Wirkung von Heinz Königs Labordroge ist derartig stark, dass hier die erste von zwei Varianten der Raumvermittlung anzusetzen ist: Der Held fliegt auf einem Ross durch die Luft (W¹). Das folgende Funktionspaar von Propps Metastruktur würde normalerweise einen Kampf auf offenem Feld (K¹) oder ein friedliches Kräfteressen (K²) vorsehen, die beide vom Helden gewonnen werden (S). Stattdessen setzt hier Hochgatterer die HE ‚Verfolgung‘ und ‚Rettung‘ ein und aktiviert damit ein Funktionspaar, das normalerweise direkt nach der 20. Funktion (Rückkehr des Helden) positioniert ist – also nur in der Vollformel des Zaubermärchens vorkommt. Das stellt natürlich eine Abweichung dar und es wäre zu spekulieren, inwiefern hier

⁵⁵⁷ Propp (1972), S. 72.

⁵⁵⁸ Ebd.

eine Adaption der Märchenstruktur an den Adoleszenzroman stattfindet. Immerhin sind sich die beiden Funktionspaare sehr ähnlich – schon alleine dadurch, dass sie Paare bilden und keine Sequenzen.

Jakobs Drogenvision von Verfolgung und Rettung durch seinen Vater (R⁹) wird hier als intradiegetische Erzählung genommen und die entsprechenden Bezeichnungen in die zweite Funktionsreihe (II) gestellt. Gleichzeitig setzt sich Jakob auf der ersten Erzählebene einem tatsächlichen Kampf mit realen Gefahren aus, den er durch das Eingreifen einer ‚Helfer‘-Figur gewinnt.

In der folgenden Formel werden also beide Funktionspaare angeführt. Einmal als Teil der ersten Erzählebene (Funktionsreihe I) und einmal als Binnengeschichte, was aber nicht so verstanden werden soll, dass letztere auf die erstere folgen würde, wie das bei Propp dargestellt wird. Zwischen dem Funktionspaaren K und S sieht die Funktionsreihe die Kennzeichnung des Helden vor (M), die ebenfalls ein Paar mit dem HE ‚Erkennen des Helden‘ (E) bildet. Auch Vollformen des Zaubermärchens sind hier aber nicht konsequent.⁵⁵⁹ Jakobs Sonnenbrand wird daher mit M gekennzeichnet. Am Ende des Kapitels trifft Jakob in der Figur des Kaplans Tauscher, vor dem er zusammenbricht, auf den HT ‚Helfer‘. Tauscher nimmt Jakob zur Pflege, und mit dem Pfarrhaus betritt der Protagonist einen Boden, der im Märchen als das andere Reich oder Jenseitsreich bekannt ist.

I	W ²	K	M	S
II	W ¹	V		R ⁹

Kapitel 5. Die schwere Aufgabe [P]

Tauscher hilft Jakob nicht nur bei der Raumvermittlung (W), indem er ihn an die Unglücksstelle fährt (S. 121–125), er übernimmt auch die übrigen möglichen Funktionen der ‚Helfer‘-Figur.

Seine Rolle bei der Liquidierung des Unglücks (L) und der damit verbundenen Lösung der schweren Aufgabe (P) ist sogar die entscheidendere. Es sind nämlich die Schuldgefühle am Selbstmord seiner Schwester (83, 117, 123) und am frühen Tod seines Vaters, die ihn erst zum HT ‚Helfer‘ befähigen. Lexe schreibt dazu:

Sein Leiden ist sichtbar (und wird von Paulus Hochgatterer natürlich zeichenhaft vorgeführt), bleibt jedoch unausgesprochen. Gerade indem Gerhart Tauscher sich dem adoleszenten Helden nicht als Verständnisvoll-Wissender aufdrängt, erhält Jakob die Möglichkeit, sein eigenes Leid als geteiltes Leid zu empfinden.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Vgl. Propp (1972), S. 137.

⁵⁶⁰ Lexe (2009), S. 8.

So zutreffend diese Beobachtung ist, trägt der ‚Helfer‘ in *Wildwasser* jedoch den Namen Tauscher und nicht Teiler, wodurch ein Hinweis darauf gegeben ist, dass der therapeutische Prozess durch einen Austausch ihrer Leiden in beiden stattfindet. Diese Angewiesenheit aufeinander bestätigt sich bei der Autofahrt zum Gesäuse, bei der Tauscher vom Selbstmord seiner Schwester erzählt (S. 123).

Jakob muss diese Gemeinsamkeit aber erst erkennen, wodurch Tauscher noch eine Funktion zukommt, die im Märchen meistens von den Figuren ‚König‘ und ‚Königstochter‘ übernommen wird, wobei hier Tauschers Pflgetochter Judith die Position der Königstochter einnimmt. Die Funktion des Königs und dessen Tochter besteht darin, dem Helden eine schwere Aufgabe zu stellen, bei deren Bewältigung die Königstochter oder andere ‚Helfer‘-Figuren hilfreich sind. In *Wildwasser* stellt sich Jakob diese Aufgabe schon in der ersten Begegnung mit Tauscher am Seeufer. Noch bevor Tauscher ihn wahrnimmt, wird er von Jakob dabei beobachtet, wie er das Kästchen mit den Erinnerungsstücken an seine Schwester aus einem Versteck nimmt, darüber trauert und es wieder vergräbt. Seine Neugier treibt Jakob dazu, herauszufinden, was sich in dem Kästchen befindet (P).

Wie Propp schreibt, ist das Funktionspaar P–Lö eine der beliebtesten Elemente des Märchens und tritt in einer Unzahl von Varianten auf.⁵⁶¹ Unter der Auswahl der von Propp angeführten Varianten kommt die in *Wildwasser* gestellte Aufgabe derjenigen der „Aufgaben, bei denen etwas zu erraten ist u.ä.“⁵⁶² am nächsten. Bevor aber Jakob das Geheimnis Tauschers lösen kann, muss er gesund gepflegt werden, was ebenfalls Teil der ‚Helfer‘-Funktion Tauschers ist. Die mehrtägige Bettlägrigkeit Jakobs und seine nächtliche Beobachtung der Behandlung Judiths durch Tauscher und dessen Mutter (S. 111), ist ebenfalls im Rahmen der Funktion P zu sehen: Die von Propp aufgezählten schweren Aufgaben tragen großteils rituelle Züge an sich, wenn sie auch stark sublimiert sind. Dazu gehören Aufgaben, wie das Überqueren eines Abgrunds auf einer dünnen Latte, Prüfungen auf Ausdauer und Geduld, das Baden in kochendem Wasser, das Verstecken an einem unauffindbaren Ort – Aufgaben also, die Verwandtschaft mit den Umwandlungsriten aufweisen und deren Motive von Tod und Wiedergeburt auch in Jakobs Fiebrvisionen aufscheinen.⁵⁶³ In seiner Genesungsphase versucht Jakob, von Tauschers Pflgetochter Judith Hinweise auf den Inhalt von dessen Kästchen zu bekommen. Er erhält von ihr zwar keine direkte Auskunft aber eine rätselhafte Andeutung von der Bedeutung des Inhalts: „Ja, wo ist denn mein Mädchen? sagte Judith, wo ist sie denn? Kreuzzeichen beten, da kannst du ertrinken!“ (S. 110) Sie erfüllt damit die oben erwähnte ‚Helfer‘-Funktion der Prinzessinnen in der Bewältigung der schweren Aufgabe, die

⁵⁶¹ Vgl. Propp (1972), S. 61.

⁵⁶² Ebd. S. 62. Hervorh. im Original.

⁵⁶³ Vgl. oben S. 15–16.

häufig von ihnen selbst gestellt wird. Da die tatsächliche Lösung der Aufgabe erst im 6. Kapitel gelingt, reduziert sich die Funktionsreihe auf eine doppelte Arbeit an P: Einmal in dem Vorhaben, hinter Tauschers Geheimnis zu kommen und einmal in der Überwindung des Fiebers und der damit verbundenen Visionen.

I	P
II	P

Kapitel 6. Das Unglück wird gutgemacht [L]

Jakob verlässt unbemerkt das Pfarrhaus, um das Ziel seiner Reise zu erreichen. Sein erster Gang führt ihn aber an den See. Der Inhalt des Kästchens ist ein Abschiedsbrief von Tauschers Schwester, in dem sie Tauscher Schuld an ihrem Selbstmord gibt. Jakob imaginiert das Märchen am Seegrund: „Ich stellte mir ein Mädchen vor, das da unten auf dem Rücken lag und mit weit aufgerissenen Augen in den Himmel starrte. – Mit dem Wasser ist es was Komisches, hatte mein Vater immer gesagt, das Wasser ist ein magnetisches Element.“ Jakobs Aufgabe bestand also nicht nur darin, den Inhalt des Kästchens zu eruieren, was im Märchen vollauf genügt hätte (Lö). Indem er Tauschers Leiden nachvollzieht, begreift er erst sein eigenes. Es liegt in der Logik dieser Erkenntnis, wird aber im Roman nicht direkt konkretisiert, dass Tauschers Schicksal Jakob erst den Blick auf seine eigenen Schuldgefühle öffnet, die ihn bisher daran gehindert haben, den Verlust seines Vaters zu bewältigen. Jakob wird also von einem größeren Anliegen in den Pfarrhof zurückgetrieben als bloß jenem, sein dort vergessenes Paddel zu holen. Tauscher begrüßt Jakob mit der einfachen Frage, ob er Kakao wolle. Jakob bejaht und erzählt in ungewohnter Schlichtheit von dem Tod seines Vaters und davon, dass das Paddel das Einzige sei, was von ihm gefunden wurde. Daraufhin erfragt Tauscher, wo das genau passiert sei und bietet ihm kurz entschlossen an, ihn zur Unglücksstelle zu fahren. Hier liegt also eine in Vollformen übliche Wiederholung der Funktionen $Sch^2 H^1 Z=W$ vor bzw. die Funktionssequenz ‚Befragung durch den Schenker‘ – ‚positive Reaktion des Helden‘ – ‚Hilfsangebot des Schenkers‘ (in diesem Fall das Hilfsangebot der Raumvermittlung). Tauscher wird seinem Namen gerecht, indem er während der Fahrt seinerseits Jakob von dem Selbstmord seiner Schwester erzählt.

Angekommen an der Plattform oberhalb der Enns, die hier für die Stelle steht, an der Jakobs Vater ertrank, ist Tauscher im Auto eingeschlafen. Es ist Judith, die hier die Rolle des HT ‚Helfer‘ übernimmt und Jakob dabei hilft, die Selbstmordvorwürfe gegen seinen Vater und die damit verbundenen Schuldgefühle zu überwinden (P). Sie wirft Jakobs Vater ihren Plüschdelfin hinterher,

der hier den Seelenbegleiter symbolisiert (Lö).⁵⁶⁴ Sein Vater habe gesagt, „[m]anche springen da hinunter, [...] und sind tot, und manche springen nicht hinunter und sind auch tot“ (S. 126), teilt Jakob Judith mit. Er versteht, dass sein Vater nicht aus Verzweiflung Selbstmord beging, sondern aus Leidenschaft zum Leben den Freitod in Kauf nahm. Dadurch erlangt Jakob gleichzeitig Abschied und Initiation von ihm – er kann sein Paddel behalten. Er weint und lässt sich nassregnen.

In der Funktionsreihe Propps ist hier 19. Funktion (L) anzusetzen: Das anfängliche Unglück wird gutgemacht bzw. der Mangel wird behoben. Der Regen, dem sich Jakob aussetzt, lässt eine Spezifizierung auf die Funktion 19a zu: *Der Held wird mit dem Wasser des Lebens und des Todes besprengt*.⁵⁶⁵ Damit liegt gleichzeitig der von Eliade beschriebene Symbolismus des Wassers vor, in dem sich Initiationstod, Regeneration und Reinigung vereinigen.

Die Funktionsreihe von *Wildwasser* lautet zusammengefasst:

WW	1. Kap.		2. Kap.	
I	[a b c]	A ⁷ (= α) B C ↑	Sch ¹⁰ H ^{neg}	Sch ² H ¹ Z ⁴ neg
II		B C ↑	B C ↑ W K ¹ M S	

WW	3. Kap.	4. Kap.	5. Kap.	6. Kap.
I	Sch ¹ 2 H ¹ Z ³ 4 W ²	K M S	P	Lö Sch H ¹ Z (=W) P Lö L
II		W ¹ V R ⁹	P	Lö

Verglichen mit den von Propp angeführten 45 Funktionsreihen weist diejenige von *Wildwasser* die größte Ähnlichkeit mit derjenigen des Märchens Nr. 138 auf.⁵⁶⁶

11. Resümee

Der Vergleich von Mythos und Märchen führt zu dem Ergebnis, dass das Zaubermärchen in weitaus größerer Nähe zum Adoleszenzroman steht als der Mythos.

Der Hauptunterschied der beiden in Frage stehenden Erzählgattungen findet sich in der Bezugnahme auf die Grundsituation ihrer Rezipient/-innen. Das Zaubermärchen artikuliert die Bewältigung einer individuellen Übergangsphase, der Heldenmythos hingegen Wünsche und Ängste, die das Kollektiv betreffen. Während im Märchen die erworbenen Mittel der Aufhebung eines persönlichen Mangels oder Unglücks dienen, ist das im Mythos letztendlich erreichte Ziel der Heldenta-

⁵⁶⁴ Vgl. oben S. 46.

⁵⁶⁵ Vgl. Eliade (1984), S. 114–115.

⁵⁶⁶ Vgl. Propp (1972), S. 138–139. Hervorh. im Original. In der Afanasjew-Sammlung wird dieses Märchen mit Iwan Bauernsohn betitelt. Vgl. Afanasjew (1986), S. 229.

ten selbst meist ein Mittel von kollektiver Bedeutung. Weiters bilden die Prüfungen des Märchens immer die Voraussetzung für die jeweils nächste Prüfung. Meletinsky spricht hier von hierarchisch strukturierten syntagmatischen Ketten, die der Mythos nicht in dieser Stringenz aufweist.

Dieser strukturelle Unterschied schlägt sich weiters in einer besonderen Verknüpfung der Handlungs-Sequenzen nieder: Im Märchen hebt die letzte Sequenz immer die mit der ersten Sequenz eingetretene Mangelsituation auf, der Mythos hingegen zeigt diese Gesetzmäßigkeit nicht. Weitere wichtige Unterschiede liegen im Wahrhaftigkeitsanspruch bzw. der Sakralität der Erzählung und der literarischen Freiheit im Bezug der Motive.

Die Überprüfung der Funktionsreihe *Wildwassers* nach Propp ergab eine einzige Abweichung vom prototypischen Paradigma: Sie besteht darin, dass die Funktionen 21. und 22. (‚Verfolgung‘ und Rettung) vorgezogen werden und parallel zu den Funktionen 16. und 17. laufen. Anders betrachtet, könnte *Wildwasser* strukturell eine stark gekürzte Vollform des Zaubermärchens erfüllen, in der die Funktionen 20. (‚Rückkehr‘) und 31. (‚Hochzeit‘) ausfallen bzw. durch andere ersetzt werden. In diesem Fall bliebe die Position des Funktionspaars 21. und 22. unverändert und folgte als Sequenz auf das Paar 16. (‚Kampf‘) und 17. (‚Sieg‘), was einer üblichen Strukturformel entspräche. Das mehrmalige Wiederholen von Schenker-Sequenzen, die Binnengeschichten und die Parallelsetzung von Aufbruchsequenzen stehen wieder in völliger Übereinstimmung mit der Propp’schen Metasstruktur. Verglichen mit den Zaubermärchen treten sie aber in *Wildwasser* auffällig gehäuft auf. Der Roman verfügt dadurch über eine höhere Komplexität als das typische Zaubermärchen obwohl er nur etwa die Hälfte seiner 31 Funktionen umsetzt. In der Umsetzung selbst zeigt sich der augenfälligste Unterschied im denotativen Bereich. Der Roman umfasst etwa das 20-fache an Text wie das in seiner Strukturformel ähnliche Märchen *Iwan Bauernsohn* aus der Afanasjew-Sammlung. Das hängt damit zusammen, dass der Roman seine Sequenzen und Motive literarisiert, während das Märchen sie abstrahiert. Wie diese Literarisierung von Motiven, die aus Erzählgattungen bekannt sind, genau stattfindet, stellt eine weiterführende Frage dar.

Die übergeordnete Gemeinsamkeit von Adoleszenzroman und Märchen liegt in der Bezugnahme auf krisenhafte Übergangssituationen seiner Rezipient/-innen, die ohne sakralen Hintergrund und kollektive Ordnungsprinzipien auskommt. Die dabei von Märchen und Adoleszenzroman eingesetzten Motive sind auch aus den Übergangsriten bekannt, werden aber vom Adoleszenzroman in der Umsetzung weniger sublimiert und überraschenderweise in weniger profanisiert als es für das Märchen typisch ist. Ob diese Motive direkt auf die Riten zurückgehen oder wie die Riten selbst auf vorgelagerte Handlungsstrukturen des Archetypus, ist von sekundärer Bedeutung. Vielmehr geht es darum, nachzuweisen, wo sie in die Handlungsstruktur integriert werden. Dass sie die Handlungsstruktur selbst bestimmen, wie das der ‚Cambridge Approach‘ annahm, wird hier

mit Kluckhohns und Lévi-Strauss Kritik an dieser Annahme ausgeschlossen.⁵⁶⁷ Die oben aufgestellte These, es müsse möglich sein, Motive, die aus den Riten bekannt sind, von der Struktur mythologischer Erzählformen zu trennen, wird als bestätigt angenommen und bildete die Grundlage für die Analyse *Wildwassers*.⁵⁶⁸

Die eingangs erwähnte Vermutung, ein allfälliger Nachweis der ‚Arbeit des Zaubermärchens‘ im Adoleszenzroman könne dadurch erklärt werden, dass seine Fassungskraft nur dazu ausreicht, einfache Formen zu aktualisieren, kann fallen gelassen werden.⁵⁶⁹ Als gültig hat sich die funktionale Antwort erwiesen: Die Unterschiede, die das Märchen zum Mythos aufweist, sind weniger Verfalls- oder Vereinfachungserscheinungen, sondern vielmehr solche des Abstraktionsgrads und der Spezialisierung auf individuelle Bedürfnisse in krisenhaften Übergangszeiten. Das Zaubermärchen ist daher nicht den einfachen Formen zuzuordnen, sondern bildet eine hochentwickelte Erzählgattung. Seine stringente Handlungsstruktur und sein souveräner Umgang mit Motiven sind geradezu prädestiniert für die Umsetzung im Adoleszenzroman, der jedoch bei der literarischen Transformation dieser Elemente ihre Komplexität erhöht und gleichzeitig ihren Abstraktionsgrad reduziert. Insofern kann bei ihm von einer ‚Arbeit am Märchen‘ gesprochen werden.

⁵⁶⁷ Vgl. oben S. 29.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Vgl. oben S. 4.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Afanasew, Alexander N.: Russische Volksmärchen. München: Dtv 1986.

Burgess, Anthony: You've Had your Time. London, Melbourne, Auckland: Heinemann 1990.

Burgess, Anthony: Earthly Powers. London, Auckland: Hutchinson 1980.

Hartmann von Aue: Iwein. Text und Übersetzung. Übers. und komm. von Thomas Cramer. Berlin, New York: De Gruyter⁴, überarbeitete Auflage 2001

Hochgatterer, Paulus: Caretta Caretta. Hamburg: Rowohlt 2001.

Hochgatterer, Paulus: Wildwasser. München: Dtv² 2011.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt²⁰ 2005.

Sekundärliteratur

Acham, Karl (Hg.): Gesellschaftliche Prozesse. Beiträge zur historischen Soziologie und Gesellschaftsanalyse. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1983. (Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz 13)

Aristoteles: Poetik. Hg. u. übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1994.

Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. München: dtv 2007.

Assmann, Jan und Walter Burkert u.a.: Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele. Freiburg Schweiz: Universitätsverlag, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982. (Orbis Biblicus et Orientalis 48)

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a. Main: Suhrkamp⁷ 1982.

Berger, Peter L. und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt a. Main: Fischer⁵ 1984.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: Dtv³² 2013.

Bischof, Norbert: Das Kraftfeld der Mythen. München, Zürich.: Piper 1996.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. Main: Suhrkamp⁶ 1996.

Breier, Elisabeth: "Tief unter mir toste der Fluss dahin..." Zur christlichen Motivik und Symbolik in Paulus Hochgatterers *Wildwasser*. In: 1000 und 1 Buch 1 (1999), S. 26–27.

Bürgin, Dieter: Autoinitiationsversuche. Mangelgeburten aus Not. In: Gunther Klosinski (1991), S.165-175.

Burkert, Walter: Literarische Texte und funktionaler Mythos. In: Assman, Jan, Walter Burkert u.a. (1982), S. 63 – 82.

Burkert, Walter: Mythos. In: Ritter und Gründer (1984), Sp. 281–282.

Campbell, Joseph: The Hero with a Thousand Faces. Novato, California: New World Library³ 2008.

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Berlin: Insel 2011.

Chase, Richard: Notes on the study of myth. In: John B. Vickery (1972), S. 67 – S. 73.

Dundes, Alan: The hero pattern and the life of Jesus. In: Segal (1990), S. 179– 216.

Dundes, Alan: Introduction. In: Propp (1968), S. xi – xvii.

Dundes, Alan: The Morphology of North American Indian Folktales. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1964. (FF Communications 195)

Durkheim, Emil: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1994.

Dürrenmatt, Friedrich: Gedankenfuge. Zürich: Diogenes 1992

Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1984.

Eliade, Mircea: Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen. Frankfurt a. M.: Insel 1988.

Erdheim, Mario: Zur Entritualisierung der Adoleszenz bei beschleunigtem Kulturwandel. In: Klossinsky (1991), S. 79–88.

Freese, Peter: Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Tübingen: Stauffenburg 1998.

Friedell, Egon: Kulturgeschichte des Altertums. Kulturgeschichte Ägyptens und des alten Orients. Kulturgeschichte Griechenlands. Zürich: Diogenes 2009.

Fühmann, Franz: Das mythische Element in der Literatur. In: Ders. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1976, S. 147–219.

Gansel, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Reiner Wild (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart, Weimar: 2008, S. 359–379.

van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les rites de passage). Frankfurt, New York: Campus³ 2005.

Griese, Hartmut M. (Hg.): Übergangsrituale im Jugendalter. Jugendweihe, Konfirmation, Firmung und Alternativen. Positionen und Perspektiven am „runden Tisch“. Münster: LIT 2000 (Jugendsoziologie 2).

Harrison, Jane E.: Themis. A Study of the social origins of Greek religion. With an Excursus on the ritual forms preserved in Greek tragedy by professor Gilbert Murray and a chapter on the origin of the Olympic games by Mr. F.M. Cornford. Cambridge: University Press 1927.

Hermann, Anneliese von: Adoleszenz und Identität als Romanthema. Ein Beitrag zum besseren Verständnis eines jugendlichen Typus. In: Fundevogel. Kritisches Kinder-Medien-Magazin 4/5 (1984), S. 33–36.

Horstmann, Ayel: Mythos. In: Ritter und Gründer (1984), Bd. 6, Sp. 283–318.

Hyman, Stanley Edgar: The ritual view of myth and the mythic. In: Vickery (1972), S. 47–58.

Jilek G., Wolfgang und Louise Jilek-Aall: Meletinsky In The Okanagan. An Attempt to Apply Meletinsky's Analytic Criteria to Canadian Indian Folktale. In: Maranda (1974), S. 143–149.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Niemeyer⁶ 1982. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15).

Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Ostfildern: Patmos⁵ 2011.

Kalteis, Nicole: Moderner und postmoderner Adoleszenzroman. Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Kaulen, Heinrich: Jugend und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: 1000 und 1 Buch 1 (1999), S. 4–12.

Klosinsky, Günther (Hg.): Pubertätsriten. Äquivalente und Defizite in unserer Gesellschaft. Bern u.a.: Hans Huber 1991.

Kluckhohn, Clyde: Myths and Rituals: A General Theory. In: Vickery (1972), S. 33–46.

Lévi-Strauss, Claude: Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp. In: Propp (1975), S. 181–213.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturelle Anthropologie I. Frankfurt: Suhrkamp 1978.

Lex, Heidi: Down to the River. Das Wasser und der Tod. In: 1000 und 1 Buch 1 (2009), S. 7–9.

Lexe, Heidi: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman *Wildwasser*. In: Rohrwasser (2010), S. 217 – S. 224.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2008. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 666)

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. München: Francke¹¹ 2005. (UTB 312)

Malinowski, Bronislaw: Magic, Science and Religion. In: Nédham: (1955), S. 25 - 88.

Maranda, Pierre: Soviet Structural Folklorists. The Hague, Paris: Mouton 1974.

Martinez, Matias und Michael Scheffel.: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck⁴ 2003.

Meletinsky (Meletinskij), Eleazar: The Historical Morphology of the Folktale. In: Maranda (1974), S. 53–59.

Meletinsky, Eleazar: Marriage. Its Function and Position in the Structure of Foltales. In : Maranda (1974), S. 61–72.

Meletinsky, Eleazar, Sergej Nekludov u.a.: Problems of the struktural Analysis of Fairytale. In: Maranda (1974), S. 73–139.

Meletinsky, Eleazar: Structural-Typological Study of Folktales. In: Maranda (1974), S. 19–51.

McCloud, Scott: Understanding Comics, New York: HarperCollins Publishers 1993.

Möller, Renate und Uwe Sanders: Übergangsrituale zwischen Tradition und Moderne. In: Griesse: (2000), S. 105-118.

Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien, New York: Springer² 2008.

Nédham, Joseph: Science, Religion and Reality. New York: Georg Braziller 1955.

Propp, Vladimir: Die Bedeutung von Struktur und Geschichte bei der Untersuchung von Märchen. In: Ders. (1975). (Literatur als Kunst)

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1975.

Propp, Vladimir: Morphology of the Folktale. Austin & London: University of Texas Press 1968.

Raglan, Lord: The Hero. A study in tradition, myth, and drama. Part II. In: Segal (1990), S. 89–174.

Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Zeit und historische Erzählungen. (Bd.1.) München: Eillhelm Fink 1988. (Übergänge 18/I).

Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Zeit und literarische Erzählungen. (Bd.2.) München: Wilhelm Fink 1989. (Übergänge 18/II).

Rohrwasser, Michael (Hg.): Kindheit und Kindheitsliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Wien: Praesens 2010.

Saintyves, Pierre (Émile Nourry): Saint Christophe. Successeur d'Anubis, d'Hermes et d'Heracles. Paris : Les Éditions Émile Nourry 1936.

Scholes, Robert: Structuralism in Literatur. An Introduction. New Haven and London: Yale University Press 1974.

Schuh, Franz: Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück. Köln: DuMont 2000.

Segal, Robert A.: In Quest of the Hero. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1990.

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas 2008.

Stagl, Justin: Übergangsriten und Statuspassagen. Überlegungen zu Arnold van Genneps „Les Rites Passage“. In: Karl Acham: 1986. S. 83–96.

Soeffner, Hans-Georg: Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags 2. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992. (Die Auslegung des Alltags 2)

Turner, Victor W.: Das Ritual. Struktur und Antistruktur. Studienausgabe. Frankfurt a. Main, New York: Campus 2000.

Tylor, Edward: Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. (Bd. 1) Leipzig: Winter 1873.

Vickery, John B. (Hg.): Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice. Lincoln: University of Nebraska Press² 1972.

Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt am Main: Zweitausendundeins 1997.

Vries, Jan de: Betrachtungen zum Märchen. Besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica 1954. (FF Communications 150).

Watzlawick, Paul: Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen. München: Piper 1978.

Wright, Will: The Wild West. The mythical cowboy and social theory. London: SAGE 2001.

Lexika

Cancik Hubert und Helmuth Schneider: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 19 Bde. Metzler: Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

Duden. Das Fremdwörterbuch. Bd. 5. Mannheim, Leipzig u.a.: Dudenverlag⁶, neu bearb. u. erw. Aufl. 1997.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bde. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4–11 hg. von Karlfried Gründer, Bd. 12 hg. von Gottfried Gabriel, Registrierband hg. von Margarita Kranz. Stuttgart: Schwabe und Co: Basel 1984.

Stowasser Joseph M., Michael Petschening u.a.: Stowasser: Lateinisch - deutsches Schulwörterbuch., Wien, Oldenburg: Hölde-Pichler-Tempsky³⁴ 2008.

Meyers Konversationslexikon. Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens. Bd. 11. Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut³, gänzlich umgearbeitete Auflage 1883.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner⁸, neu bearb. und erw. Aufl. 2001.

Internet

Erikson, Erik : The problem of ego identity. <http://www.pepweb.org.uaccess.univie.ac.at/document.php?id=apa.004.0056a> (07. 03. 2016)

13. Anhang

Abstract

Diese Arbeit prüft die von Norbert Bischof und anderen aufgebrachte These, nach der der Adoleszenzroman auf dem Muster der Heldenmythen beruht und von daher in ihm von einer Fortsetzung der ‚Arbeit am Mythos‘ auszugehen sei. Der Begriff der ‚Arbeit am Mythos‘ wurde von dem Philosophen Hans Blumenberg geprägt, der darunter die entwickelnde Variation von Mythen versteht und zwar in ihrer jeweiligen Konkretisierung bei marginaler Auswirkung auf ihren narrativen Kern. Als praktikabelste Methode, Aktualisierungen mythologischer Erzählformen im Adoleszenzroman zu verifizieren, hat sich bisher die Strukturanalyse nach Vladimir Propp erwiesen, die dieser anhand russischer Zaubermärchen entwickelte. Da in der einschlägigen Literatur Märchen großteils als profanisierte Derivate des Mythos gehandelt werden, schien eine weitere Überprüfung, welcher der beiden Erzählgattungen der Adoleszenzroman tatsächlich näher steht, bisher nicht nötig – das Märchen wurde als vereinfachte Form des Mythos gehandelt und der Nachweis seiner Struktur galt als Beleg des mythologischen Gehalts vorliegender Erzählungen. Die Frage der konkreten Verwandtschaft von Märchen und Heldenmythos ist aber genau genommen noch nicht endgültig entschieden, und von daher halte ich es nicht für übertrieben, nochmals zu prüfen, ob im Adoleszenzroman nicht vielmehr ‚Arbeit am Märchen‘ im Sinne einer eigenständigen Gattung mit originären Eigenschaften vorliegt, deren mythologische Grundstruktur hier aber unbestritten bleibt.

Eine damit einhergehende Unterscheidung von Märchen und Mythos verlangt nach einer weiteren, derjenigen nämlich zwischen den beiden Erzählgattungen und dem Ritus. Das Vorkommen ritueller Motive und Ablauffolgen in Mythos und Märchen ist schon seit der vorletzten Jahrhundertwende nachgewiesen; im Gegensatz zur damaligen Forschungsmeinung ist es heute aber weitgehender Konsens, dass zwischen Ritus, Mythos und Märchen kein Dependenz- sondern ein Kongruenzverhältnis vorliegt. Auch die seit den 1960ern erfolgten Nachweise initiatorischer Motive im Adoleszenzroman müssen unter dieser Perspektive gesehen werden. Im theoretischen Teil wird diesen Gemeinsamkeiten an Motiven und strukturellen Eigenschaften in Erzähl- und Literaturgattungen im Hinblick darauf nachgegangen, ob sie auf den Ritus zurückgehen, oder auf vorgelagerte Archetypen. Anschließend werden Kriterien gesucht, anhand derer das Märchen vom Mythos unterschieden werden kann. Erst dann lässt sich näher bestimmen, ob sich das Märchen oder der Mythos im Adoleszenzroman aktualisieren. Im analytischen Teil wird Paulus Hochgatterers Roman *Wildwasser* auf das Vorkommen ritueller Motive untersucht und strukturanalytisch überprüft, ob er die Propp'sche Funktionsreihe erfüllt.

Auch wenn es sich hier nur um ein ausgewähltes Beispiel eines Adoleszenzromans handelt, sollten sich daraus Schlussfolgerungen für die generellen Eigenschaften dieser Gattung ergeben.

Abstract

This paper examines the thesis from Norbert Bischof and others, after which the novel of adolescence bases on the pattern of hero myths and therefore continues the ‘work on the myth’ in the medium of literature. The term ‘the work on the myth’ has been originated from the German philosopher Hans Blumenberg and denotes the developing variation of myths in their particular concretion with marginal effect on their narrative core.

The structural analysis of the fairy tale developed from Vladimir Propp hitherto applied as a proof for the actualization of the myth in the novel of adolescence and because the relevant literature deals fairy tales as desacralised derivatives of the myth, no other evidence seemed to be necessary, which of the genres of oral poetry is actually working in the novel. All the same, the relationship between the fairy tale and the myth is indeed by far not clarified and therefore it isn’t too exaggerated to consider the possibility of a ‘work on the fairy tale’ specially in the novel of adolescence – fairy tale in the sense of a genre related to the myth but with own laws.

A differentiation of the fairy tale and the myth longs for another investigation, namely in the relationship of the myth and the ritual. To a large extend the contemporary anthropology and mythology is sure, that this relationship is one of congruence and not one of dependence. The occurrence of ritual motifs and patterns in myth and fairy tale has to be seen in this light and was first recognized in the late 19th century. Since the 1960s ritual elements are obtained as verified in the novel of adolescence. In the theoretical part of this paper first it will be surveyed if all these motifs and patterns originate from the rite or not. Only after this criterias are searched a determination of the genres in question is allowed. The analytic part outlines ritual motifs in Paulus Hochgatterers novel *Wildwasser* and analyses its structure after the method from Propp.

Even when this paper only deals with one selected novel of adolescence it should result in some conclusions about this genre.