



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Intertextualität und Subversion in Joe Bergers Märchen“

verfasst von / submitted by

Bernhard Hesse

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

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

A 190 333 299

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

Lehramtsstudium UF Deutsch und
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Theorie zur Intertextualität	3
2.1 Anfänge der Intertextualitätsdebatte – Julia Kristeva	4
2.2 Manifestation der Intertextualität – Gérard Genette.....	5
2.3 Die Intensität des Intertextualitätsgrades – Ulrich Broich/Manfred Pfister.....	8
3 Theorie zur Subversion.....	11
3.1 Entwicklung des Begriffs der Subversion.....	12
3.2 Das Subversive in der Literatur.....	14
3.3 Diskurse des Subversiven.....	16
4 Joe Berger – Die subversive Lebenskraft.....	19
4.1 Biografische Annäherung.....	19
4.2 Bergers künstlerischer Werdegang.....	20
4.3 Joe Berger im Kontext.....	23
4.4 Berger als Märchenerzähler.....	28
4.4.1 Der Reiz des Märchens.....	30
4.4.2 Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit.....	31
4.4.3 Vom Volks- zum Kunstmärchen.....	34
5 Bergers politisches Schreiben.....	37
5.1 Zur politischen Lage.....	37
5.2 Bergers Populismuskritik.....	40
5.3 Kritik am unzufriedenen Wähler.....	42
6 Thematische Schwerpunkte.....	46
6.1 Märchen und Erziehung	49
6.1.1 Rotkäppchen und der Gehorsam.....	54
6.1.2 Aschenputtel und der Optimismus.....	60
6.2 Erlösungsvorstellung im Märchen	66

7 Der Umgang mit der Form	74
7.1 Form und Wesen des Volksmärchens	74
7.2 Der Gattungsvertrag	79
7.2.1 Die Grenze als Ort der Subversion	81
7.2.2 Der Bruch mit der Form	85
7.3 Die parodistische Schreibweise	89
7.4 Auf der Suche nach dem Wunderbaren	96
7.4.1 Der „Zweck“ des Wunders	100
7.4.2 Die latente Präsenz des Wunders	102
 8 Schlussbemerkung	 105
 9 Literaturverzeichnis	 107
 10 Abstract.....	 114

1. Einleitung

Intertextualität, Subversion, Märchen im Zusammenhang mit Joe Berger; vor sich hat man hier drei Begriffe, die im literaturwissenschaftlichen Diskurs stark vertreten sind und diesen durchaus auch prägen. Um den Namen, der mit diesen Begrifflichkeiten im Titel dieser Arbeit in Verbindung gebracht wird, ist es jedoch genau anders herum bestellt. Dieser ist in der Öffentlichkeit allenfalls Liebhabern der Wiener Szene-Literatur ein Begriff und auch in den Seminarräumen der Universität fällt er nur äußerst selten. Dies hängt mitunter auch damit zusammen, dass Bergers Arbeiten und Denkansätze von der damaligen Kritik kaum ernst genommen wurden.¹ Bis zu einem gewissen Grad ist dies in Bezug auf seine Märchen auch nachvollziehbar. Schließlich scheint es auf den ersten Blick nicht sonderlich einfallsreich, vermeintliche „Schmähgeschichten“ unter dem Deckmantel der Gattung Märchen zu verfassen und mit Komik und Wortwitz zu versehen. In diesem Sinne vermutet man auch hinter seinen parodistischen oder persiflierenden Umdichtungen zahlreicher Märchen der Gebrüder Grimm nichts Außergewöhnliches; immerhin sind den meisten von uns derartige Aufgabenstellungen noch aus dem Deutschunterricht der Sekundarstufe I in Erinnerung, weshalb man hinter diesen Texten auch nur geringen literarischen Anspruch vermuten würde.

Dass dieser Anspruch in Bergers Märchen jedoch eindeutig gegeben ist, wird im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden. Er zeichnet sich in diesen regelmäßig als scharfer Beobachter gesellschaftspolitischer Vorgänge aus, denen er offensichtlich kritisch gegenübersteht. Es ist das Ziel dieser Arbeit, offenzulegen, mit welchen Methoden Berger die Gattung Märchen aufgreift, verändert und teilweise auch mit den Gattungsgrenzen bricht, um seine fundamentale Gesellschaftskritik auszudrücken.

Im Zentrum dieser Arbeit steht somit generell die Art und Weise, wie Intertextualität und Subversion einander in Bergers Märchen bedingen, wobei die These vorausgeschickt wird, dass seine intertextuellen Verfahrensweisen Voraussetzung für die subversive Kraft seiner Texte ist. Deshalb wird innerhalb der konkreten Analyse stets von tendenziell allgemeinen Merkmalen der Gattung Märchen ausgegangen. In einem weiteren Schritt rückt Bergers Umgang mit die-

¹ Vgl. Danilcyk, Julia: „Spielverderber“ oder: Das subjektkonstituierende Potential des Subversiven. Der Aktionist und Theaterperformer Joe Berger. In: Kreuder Friedemann und Michael Bachmann (u.a. Hg.): Theater und Subjektconstitution, Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Bielefeld: transcript Verlag 2012. S. 609.

sen Merkmalen ins Zentrum des Interesses. Schließlich soll in einem dritten Schritt aufgedeckt werden, welche Wirkung seine Märchen dadurch entfalten und inwiefern sie letztendlich als subversiv zu bezeichnen sind.

Generell wird in dieser Arbeit versucht, möglichst viele seiner 82 zur Veröffentlichung gelangten Märchen zu behandeln, um das breite Spektrum seiner Methoden und Inhalte darlegen zu können.

Für den Aufbau der Arbeit ist es zunächst maßgeblich, die Bandbreite der eingangs erwähnten Begriffe „Intertextualität“ und „Subversion“ zu klären. Vor allem aus letzterem ergeben sich notwendige Analyseschritte, nach denen sich die weitere Gliederung der Arbeit richtet, um letztendlich den subversiven Charakter in Bergers Märchen systematisch offenlegen zu können.

2. Theorie zur Intertextualität

Im Allgemeinen versteht man unter Intertextualität den Umstand, dass Bezüge zwischen einem Werk und einem anderen wahrgenommen werden können. Dabei ist es gleichgültig, ob ein Text einem anderen vorangegangen ist oder diesem nachfolgt, solange diese Verbindung besteht.² Demnach handelt es sich bei einer Intertextualitätstheorie um eine „Theorie der Beziehungen zwischen Texten“³.

Dass in Bergers Märchen derartige Beziehungen vorhanden sind, sei an dieser Stelle vorweggenommen. Es gilt jedoch zunächst zu klären, welche Formen und Ausprägungen dieser Begriff mit sich bringt, um seine Taktik und die gesamte Breite seines intertextuellen Spiels offenlegen zu können.

Die große Problematik innerhalb der Intertextualitätsdebatte besteht darin, diesen Begriff für die textanalytische Arbeit handhabbar zu machen, was sich als nicht so einfach herausstellt, da die allgemeine Begriffsdefinition ein weites Feld eröffnet, denn die Intertextualität ist in der Literatur allgegenwärtig; betrachtet man das Zitat auf mikrostruktureller Ebene und eine konkreten Gattung auf makrostruktureller Ebene, so lässt sich schnell erahnen, mit welcher Vielfalt an Bezugsmöglichkeiten man es in der Intertextualitätsdebatte zu tun hat.⁴ Um mehr als nur eine weitere Facette wird die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intertextualität erweitert, wenn man nicht nur von konkreten Bezügen zwischen Texten ausgeht, sondern dem Gedankengang folgt, dass alle sprachlichen Konstrukte intertextueller Natur sind, denn schließlich entsteht kein literarischer Text aus dem Nichts, wodurch zwangsläufig Bezüge zu Vorangegangenen aufscheinen.⁵ Somit gibt es bezüglich der Intertextualität zwei grundsätzliche Auffassungen. Entweder begreift man sie als allgemeine Eigenschaft von Texten oder aber als eine bestimmte einer Textklasse.

Die Breite und vor allem die Vielfalt an Zugangsmöglichkeiten zu diesem Feld sind Gründe dafür, dass sich die Begrifflichkeiten innerhalb der Intertextualitätstheorien nur lose aneinander gefügt haben und sich bis heute keine konkrete Terminologie durchsetzen konnte. Es bildeten sich daher zahlreiche Bezeichnungen heraus, die sich unter dem „Überbegriff“ der In-

² Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag⁷: 1993 S. 9

³ Broich Ulrich und Pfister Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985. S. 11.

⁴ Vgl. Berndt, Frauke und Lily Gonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013. S. 7.

⁵ Vgl. Ebd. S.11.

tertextualität herauskristallisieren und sich mehr oder weniger gleichen.⁶

2.1. Anfänge der Intertextualitätsdebatte – Julia Kristeva

Geprägt wurde der Begriff der Intertextualität von Julia Kristeva, die versuchte, wie auch die allgemeinste Definition des Begriffes schon sagt, das zu umschreiben, was sich zwischen Texten abspielt, also den Bezug von Texten auf andere Texte.⁷ Kristeva greift hier auf eine frühere Theorie zurück; nämlich auf ein theoretisches Konzept des sowjetrussischen Literaturwissenschaftlers Michael Bachtin. Dieser behandelt den Gegensatz zwischen einer offenen Auseinandersetzung divergierender Standpunkte, die er „Dialog“ nennt, und dem „Monolog“, bei dem man es mit einer Bekräftigung von Tradition und Autorität zu tun hat.⁸

Seine Theorie der Dialogizität und der Monologizität behandelt somit den Zusammenhang von Literatur und Gesellschaft, also auch zwischen Sprache und Kunst. Demnach wird eine autoritäre und hierarchisch strukturierte Gesellschaft versuchen, einen fixen Konsens „monologisch“ durchzusetzen. Demgegenüber fordert das dialogische Prinzip im Rahmen von Politik und Gesellschaft den zentralisierten Macht- und Wahrheitsanspruch subversiv heraus. Festzuhalten ist, dass sich Bachtins Dialogizität auf die Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes oder einer einzelnen Äußerung bezieht. Seine Theorie ist also in erster Linie als intratextuell zu bezeichnen.⁹

Bei Kristeva hat man es nun mit einer Umakzentuierung von Bachtins Theorie zu tun. Sie greift zwar das Bild vom Text als eine Art Mosaik von Zitaten auf, lässt jedoch die Differenzierung zwischen monologischen und polylogischen Texten fallen, indem sie Intertextualität als Eigenschaft jedes literarischen Textes festlegt. Kristeva generalisiert den Textbegriff nun derart radikal, dass jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur als Text begriffen wird, woraus schließlich folgt, dass Textualität und Intertextualität zusammenfallen, während Bachtin noch zwischen der Wirklichkeit von Geschichte und Gesellschaft auf der einen Seite und den Wörtern und der Sprache auf der anderen Seite unterschieden hat. Somit ist Gesellschaft bzw. Geschichte ebenso etwas, was als „Text“ gelesen wird. Intertextualität ist demnach kein besonderes Merkmal bestimmter Texte oder Textklassen mehr, da jeder Text als in-

⁶ Vgl. Ebd. S. 12.

⁷ Vgl. Broich/Pfister: Intertextualität. S. IX.

⁸ Vgl. Ebd. S. 2.

⁹ Vgl. Ebd. S. 2 - 4.

tertextuell zu bezeichnen ist.¹⁰

Ein weiterer wesentlicher Punkt in Kristevas Ausführungen ist, dass dieses universale Textverständnis auch Auswirkungen auf die Rolle der Autorenschaft hat. Der Autor selbst als intentionale Instanz verschwindet und wird nunmehr Teil des „intertextuellen Spiels“ und somit zu dessen Projektionsraum, die Produktivität wird auf den Text selbst übertragen. Daraus folgt, dass auch die Individualität des Werkes verschwindet und zu einem „Abschnitt“ des universalen, kollektiven Textes wird.¹¹

2.2. Manifestation der Intertextualität - Gérard Genette

Grundlegend für die theoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema ist auch die Arbeit von Gérard Genette, der sich in seinem Buch „Palimpseste – Die Literatur auf zweiter Stufe“ intensiv mit den verschiedenen Aspekten der Intertextualität auseinandersetzt. Im Gegensatz zu Kristevas globalem Ansatz begreift Genette Intertextualität in einem engeren Rahmen und sieht sie dahingehend als Besonderheit bestimmter Textsorten.

Der Begriff „Intertextualität“ wird in seiner „ursprünglichen“ Bedeutung, wie ihn etwa Kristeva verwendet, weitgehend eingeschränkt und bezieht sich nun auf linguistisch nachweisbare Spuren. Genette spricht in diesem Zusammenhang von einer effektiven Präsenz eines Textes in einem anderen. Wiederum gibt es hier drei Unterpunkte, die sich durch die Qualität ihres Verweischarakters voneinander unterscheiden.

Das „Zitat“ weist dabei den eindeutigsten Bezug zu einem Prätext auf, da es wörtlich übernommen wird und mit Quellenangaben gekennzeichnet ist. Demgegenüber beinhaltet auch das „Plagiat“ eine wörtliche Übernahme, wobei die Quelle jedoch nicht angeführt wird. Die „Anspielung“ ist eine weniger explizite Übernahme, wird verfremdet dargestellt und setzt auf ein Erkennen auf Seiten des Lesers.¹²

Genettes besondere Errungenschaft liegt darin, dass er sich differenzierter mit diesem Begriff auseinandersetzt, verschiedene Aspekte textueller Beziehungen definiert und eine präzisere Terminologie zu diesem Themengebiet entwickelt, welche sich unter dem Überbegriff „Trans-

¹⁰ Vgl. Ebd. S. 7-8.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 8-9.

¹² Genette: Palimpseste. S. 10.

textualität“ ordnet. Diesbezüglich unterscheidet er zwischen fünf Formen, welche für die Arbeit mit Bergers Texten unumgänglich sind und deshalb an dieser Stelle knapp skizziert werden:

Paratextualität bezeichnet alle Beziehungen, die als Rahmen für einen literarischen Text dienen. Die Rede ist hier unter anderem von Titeln, Untertiteln, Zwischentiteln, Vorworten, Nachworten, Einleitungen, Fußnoten, Anmerkungen, Illustrationen, Umschlag. Hier ist auch der Begriff des Gattungsvertrags relevant, da schließlich ein Text, der ausdrücklich als Roman bezeichnet wird, beim Leser eine gewisse Erwartungshaltung hervorruft. Ebenso können Texte des literarischen Schaffensprozesses, wie etwa Arbeitstitel oder Notizen, als Paratexte bezeichnet werden.¹³

Metatextualität bezeichnet die Beziehung zu einem Text in Form einer Kommentierung, ohne ihn dabei zwingend zitieren zu müssen, wie es beispielsweise bei Interpretationen oder Rezensionen der Fall ist.

Die *Architextualität* ist als eine Art Weiterführung zur Paratextualität zu sehen und bezieht sich auf die Gattungszugehörigkeit des Textes. Der Unterschied zur Paratextualität liegt nun vor allem darin, dass man es mit einer unausgesprochenen Beziehung zu tun haben kann. Immerhin ist es meistens überflüssig zu erwähnen, dass es sich bei einem bestimmten Text um ein Gedicht, Essay, Roman etc. handelt. Es geht somit nicht primär darum, welche Gattung sich der Text selbst zuschreibt, sondern viel eher um die Zuordnung durch die Leserschaft. Die Gattungszugehörigkeit lenkt bekanntlich in hohem Maße die Erwartungshaltung der Rezipienten.¹⁴

Das Konzept der *Hypertextualität* steht im Zentrum von Genettes Studien. Er meint damit jede Beziehung, die zwischen einem Prätext (Hypotext) und einem präsenten Text (Hypertext) besteht, welche durch eine gewisse Überlagerung gekennzeichnet ist. Wiederum gibt es zwei Grundtypen hypertextueller Verfahrensweisen. Grob zusammengefasst bezeichnet die *Transformation* eine mehr oder weniger offensichtliche Bezugnahme auf den Hypotext. Genette führt in diesem Zusammenhang an, dass für die Transformation ein simpler mechanischer

¹³ Vgl. Ebd. S. 11-13.

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 13-14.

Eingriff, im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten, reiche. Wesentlich ist, dass das Thema zwar beibehalten, jedoch in einem anderen Stil behandelt wird. Diesbezüglich nennt Genette die Parodie und die Travestie.

Die *Nachahmung* stellt ein komplexeres Verfahren dar und setzt in gewisser Art und Weise die Herrschaft über den Prätext, in Bezug auf die Aussage, Bildlichkeit und Figuralität, voraus. Hier wird der Stil weitgehend beibehalten, das Thema jedoch verändert. Hierzu gehört die Pastiche und die Persiflage. Zur genaueren Unterscheidung kann gesagt werden, dass die *Nachahmung* nicht primär auf einen Text an sich zurückgreift, sondern viel mehr auf das Modell eines Textes.¹⁵

Folgende Tabelle¹⁶ liefert eine Übersicht über Genettes hypertextuelle Praktiken:

Register	spielerisch	satirisch	ernst
Beziehung			
Transformation	Parodie	Travestie	Transposition
Nachahmung	Pastiche	Persiflage	Nachbildung

Genette verweist jedoch in einer Art Selbstkritik weiters darauf, dass dieses Modell mit seiner durchaus strikten Einteilung fließende Übergänge zwischen den einzelnen Registern kaum berücksichtigt.

In Bezug auf die *Architextualität* ist bereits durchgeklungen, dass Genette in „Palimpseste“ eine weitere zentrale Unterscheidung zwischen Einzeltext- und Systemreferenz vornimmt. Systemreferenz eröffnet insofern wieder einen breiteren Spielraum, als hier nicht nur Verbindungen zu einem konkreten Prätext hergestellt sind, sondern Beziehungen zu einem allgemeinen Textsystem gemeint sind. Wesentlich ist, dass sich Einzeltext- und Systemreferenz einander keineswegs ausschließen, sondern einander überlagern können.

Stellt man die Theorien von Kristeva und Genette gegenüber, so fällt sofort auf, dass es Genette weniger um philosophische oder hermeneutische Fragestellungen geht. Zudem erhält die

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 15 -17.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 44.

Problematik von Eigentum und Einflüssen kaum Aufmerksamkeit. Viel eher geht es ihm darum, jedem Phänomen einen eigenen Ort im System, das sich einem Textbezug verdankt, zuzuweisen. Daraus ergeben sich Kategorien für die praktische Arbeit und die theoretische Reflexion.¹⁷

2.3. Die Intensität des Intertextualitätsgrades – Ulrich Broich/Manfred Pfister

Ähnlich wie Genette verfolgen auch Manfred Pfister und Ulrich Broich das Ziel, eine anwendbare Typologie von Text-Text-Beziehungen auszuformulieren, die vor allem für die textanalytische Arbeit hilfreich sein soll. Dabei stoßen sie natürlich auch auf die Definitionsproblematik, ob die Beziehung zwischen Texten eher eine allgemeine oder eine besondere Eigenschaft ist, die eine Textklasse auszeichnet. Pfister und Broich versuchen in diesem Zusammenhang einen engeren Begriff der Intertextualität durchzusetzen. Hier wird wiederum der Versuch offensichtlich, zu einem Kompromiss zwischen Kristeva und Genette zu gelangen. Jedoch wird auch von ihnen Intertextualität als ein spezifisches Merkmal begriffen. Wesentlich ist innerhalb ihres Ansatzes, dass die Qualität und Quantität der intertextuellen Bezüge eine bedeutende Rolle spielen. Dabei wird den qualitativen Bezügen eine größere Bedeutung beigemessen als den quantitativen.¹⁸ Prinzipiell entspricht hier die Quantität dem globalen Ansatz Kristevas und die Qualität Genettes Auffassung.

Als Prätexte werden nun nur noch solche bezeichnet, die von der Instanz des Autors bewusst angespielt werden; der Autor erreicht dadurch, dass diverse Anspielungen vom Leser erkannt werden und so als zusätzliche Sinnkonstitution Eingang finden.¹⁹ Schon alleine diese Unterscheidung der bewussten und unbewussten Intertextualität vereinfacht die Operationalisierung dieser Theorie fundamental. Um den Intensitätsgrad der intertextuellen Bezüge festzustellen, entwickeln Pfister und Broich ein Bündel von Kriterien. Dabei nimmt die Intensität der Intertextualität mit der Häufigkeit der Bezüge sowie mit der Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte zu. Gleichzeitig formulieren sie Kriterien, in Form einer sechsstufigen Skala, die es erlauben, auch „mittlere“ Stufen der Intensität messbar zu machen. Dabei ist vor allem entscheidend, dass alle diese Eigenschaften mehr oder weniger ausgeprägt in einem Text

¹⁷ Vgl. Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität. S. 127.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 147.

¹⁹ Vgl. Broich/Pfister: Intertextualität. S. 23.

vorkommen²⁰:

1. Referentialität: Eine Beziehung zwischen Texten ist umso intensiver intertextuell, je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart bloßlegt. Somit ist es bedeutend, inwieweit beispielsweise ein Zitat schlicht und einfach übernommen oder aber kontextuell thematisiert wird. Je intensiver das Zitat auf den ursprünglichen Kontext verweist, desto höher ist auch die Intensität des intertextuellen Bezugs.²¹
2. Kommunikativität: Darunter ist der Grad der Bewusstheit des intertextuellen Bezugs gemeint, der sowohl den Autor als auch den Rezipienten meint. Die maximale Intensität wird hier erreicht, wenn sich der Autor des Bezugs bewusst ist, und davon ausgehen kann, dass der Prätext auch auf Seiten des Rezipienten geläufig ist und durch eine bewusste Markierung im Text deutlich und eindeutig darauf verwiesen wird. Als Prätexte kommen hier vor allem sehr breit rezipierte Texte, vor allem der Weltliteratur, in Frage.²²
3. Autoreflexivität: Dieses Kriterium behandelt einen metakommunikativen Aspekt, der nicht nur bewusste und deutlich markierte Verweise meint, sondern die Intertextualität selbst thematisiert und auch reflektiert. Es kommt hier darauf an, wie der Autor mit Thematik und Motivik der Vorlage umgeht.²³
4. Strukturalität: Dieser Punkt bezieht sich auf das Maß, mit dem der Prätext zu einer Folie eines ganzen Textes wird. Wie der Name schon sagt, geht es hier vor allem um die Struktur des Textes und deren Integration.²⁴
5. Selektivität: Hier stellt sich die Frage nach dem Grad der Prägnanz des intertextuellen Verweises. Dabei kommt es darauf an, wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie hervorgehoben wird. So ist es beispielsweise prägnanter, einen Hamlet-Vers zu zitieren als eine umschreibende Charakterisierung seines Titelhelden.²⁵
6. Dialogizität: Dieses letzte qualitative Kriterium bezieht sich auf das Spannungsfeld zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Zusammenhang. Ein Verweis ist also umso intensiver, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semanti-

²⁰ Vgl. Ebd. S. 30.

²¹ Vgl. Ebd. S. 26.

²² Vgl. Ebd. S. 27.

²³ Vgl. Ebd. S. 27-28.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 28.

²⁵ Vgl. Ebd. S. 28.

scher und ideologischer Spannung zueinander stehen. So ist etwa eine Textbearbeitung gegen den „Strich“ des Originals ein Zeichen für besonders ausgeprägte Intertextualität.²⁶

Diese überblicksartigen Darstellungen dessen, was unter Intertextualität zu verstehen ist, offenbaren ein großes Spektrum an Bezugsmöglichkeiten, die sowohl in der Literatur- als auch der Kulturwissenschaft zur Anwendung kommen und es somit auch erlauben, für die Zwecke dieser Arbeit, Bergers intertextuelles Spiel näher zu beleuchten, wobei im konkreten Analysefall punktuell noch nähere Erläuterungen notwendig sein werden.

Kristevas Ausführungen öffnen einen philosophischen Zugang, durch den Literatur einen durchaus globalen Bedeutungszusammenhang bekommt und dadurch für Text, Sprache und Historie einen umfassenden Reflexionsraum eröffnet, weshalb dieser Ansatz in erster Linie kulturtheoretischer Natur ist. In Zusammenhang mit Bachtins Dialogizität lassen sich gesellschaftskritische Absichten in der Literatur beschreiben, worauf im Rahmen von Bergers subversiver Schreibhaltung noch näher eingegangen wird, die vor allem durch die mehr oder weniger offensichtliche Kritik an der Konsumgesellschaft und der damit einhergehenden Werthaltung zu Tage tritt.

Genettes Ausführungen erlauben im Gegensatz dazu eine konkretere Möglichkeit der Operationalisierung, indem er Begrifflichkeiten herausarbeitet, welche die verschiedensten Manifestationen von Bezügen festmachen, die sich unter dem Sammelbegriff der Transtextualität sammeln. Schließlich ist bei Pfister und Broich das Besondere, dass sie die Intensität der intertextuellen Verknüpfungen sichtbar machen.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 29.

3. Theorie zur Subversion

Zu klären, was unter dem Begriff der „Subversion“ konkret zu verstehen ist, ist kein leichtes Unterfangen, da er sich über ein sehr weites Feld erstreckt. Fakt ist jedoch, dass er in jüngerer Vergangenheit stark an Popularität zugenommen hat und vor allem im Zusammenhang mit politischen Strukturen, gesellschaftlichen Fragestellungen und daraus folgend in zahlreichen Wissenschaften zur Anwendung kommt, wobei der Subversion stets eine mehr oder weniger unterschiedliche Prägung zuteil wird.

Für eine Annäherung an das, was man als subversives Schreiben verstehen kann bzw. soll, ist die Arbeit von Thomas Ernst²⁷ zentral, der sich historisch an den Begriff der Subversion annähert und verschiedene Diskurse des politischen Schreibens ausdifferenziert.

Subversion bedeutet ursprünglich, aus einer allgemein gesellschaftspolitischen Sicht betrachtet, eine direkte umstürzlerische bzw. politisch-revolutionäre Aktivität. Ziel dieser ist es, sich gegen eine herrschende Ordnung zu wenden und deren Grundlagen zu untergraben, wodurch sich wiederum das gesellschaftliche Ordnungsgefüge auflösen soll.²⁸ Thomas Ernst fasst im Rahmen seiner Arbeit zusammen, wie Subversion in diversen Nachschlagewerken umschrieben wird. Auch in diesen allgemeinen Bestimmungen finden sich ähnliche Schlagwörter wie Umsturz oder Zerstörung der bestehenden staatlichen Ordnung. Auffällig ist der Gebrauch dieses Begriffes im Zusammenhang mit der Französischen Revolution oder der marxistischen Theorie, wo er wiederum als Umstürzung oder Umsturz definiert wird. Wiederum ähnlich, allerdings etwas spezieller heißt es beispielsweise im Bereich der Soziologie, dass sich hinter dem Begriff der Subversion Aktivitäten von Personen(gruppen) verbergen würden, die auf die Destabilisierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse, besonders der staatlichen Herrschaft, abzielen. Interessant, bereits mit dem Blick auf die Person Joe Berger, ist auch, dass in diesem Zusammenhang der Begriff des „Spaß-Guerillas“ fällt, wodurch symbolische Aktionen thematisiert werden, die den Staat lächerlich machen sollen.²⁹ Auch Johannes Agnoli, der versuchte, eine „Subversive Theorie“ zu entwerfen, sieht die Quintessenz dieses Begriffes in der Perspektive, eine Ordnung, welche als Synonym für eine Herrschaft gebraucht wird, umzuwerfen.³⁰

²⁷ Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript Verlag 2013.

²⁸ Vgl. Ebd. S. 77

²⁹ Vgl. Ebd. S.88-89.

³⁰ Vgl. Agnoli, Johannes: Subversive Theorie. „Die Sache selbst“ und ihre Geschichte. Eine Berliner Vorlesung.

Agnoli spricht sogleich die Schwierigkeit bzw. die Unmöglichkeit einer Theorie des Subversiven an, da sich die Subversion, die sich schließlich gegen „das“ System richtet, keiner systematischen Definition fügen kann. Nichtsdestoweniger lassen sich gemeinsame Züge, seien diese auch noch so konträr, ausfindig machen.³¹

3.1. Entwicklung des Begriffs der Subversion

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Begriff primär in einer politisch-militärischen Bedeutung verwendet, erfuhr seither jedoch eine Ausweitung auf die politisch-gesellschaftliche Dimension, indem es nunmehr das Stören, Schwächen und Durcheinanderbringen von Regierungssystemen, eines Landes oder auch schlicht und einfach eines Prinzips meint. Der fundamentale Entwicklungsschritt liegt hier darin, dass der Gedanke einer offenen, frontalen Attacke in den Hintergrund rückt und der Vorstellung eines heimlichen Angriffs weicht, der im Verborgenen stattfindet. Herauszustreichen ist, dass subversives Handeln auf die Machtminderung des Angegriffenen abzielt und nicht auf den eigenen Machtzuwachs.³² Nicht umsonst wurden subversive Tätigkeiten im 19. Jahrhundert synonym zu terroristischen gebraucht. Da sich hierfür jedoch eine eigene Terminologie entwickelte, eröffnete sich für die Subversion eben dieses neue, weite Feld.³³

Im 20. Jahrhundert wurde der Begriff schließlich mit einer anti-kapitalistischen und anti-hegemonialen Bedeutung versehen und auf den Bereich der künstlerischen Tätigkeiten ausgeweitet, welche von den vorherrschenden Diskursen abweichen.³⁴ Er wurde also immer häufiger mit künstlerisch-avantgardistischen Aktionen und Werken verbunden. Bemerkenswert ist dies natürlich auch deshalb, da versucht wurde, durch diese künstlerischen Aktionen das gesellschaftliche Bewusstsein derart radikal zu verändern, sodass dadurch auch die politische Ordnung zum Einsturz gebracht werden sollte.³⁵

In den letzten Jahrzehnten hat der Subversionsbegriff den Großteil seiner Radikalität eingebüßt und erhielt zunehmend die Bedeutung einer indirekten und subtilen Kritik mit beweglichem Geltungsanspruch. So wird innerhalb der Moderne avanciertes literarisches Schreiben

Herausgegeben von Christoph Hühne. Freiburg: Ça-ira-Verlag 1996. S. 13-14.

³¹ Vgl. Ebd. S. 20.

³² Vgl. Ernst: Literatur und Subversion S. 90.

³³ Vgl. Ebd. S. 92.

³⁴ Vgl. Ebd. S. 89.

³⁵ Vgl. Ebd. S. 97.

(mit Foucault) generell als Gegendiskurs bzw. als subversiv bezeichnet. Auch bei Derrida wird Literatur als mehrschichtiges, vieldeutiges und selbstreflexives Medium mit unab-schließbaren Bedeutungsprozessen beschrieben; Eigenschaften, die eine subversive Kraft aus-machen.³⁶ Auch Agnoli verweist in seinen Ausführungen regelmäßig darauf, dass Subversion stets dem Prinzip des Widerstandes folgt, welche Ausprägung auch immer dieser letztendlich annimmt, und so läuft historisch jede Theorie der Subversion auf das Recht auf Widerstand hinaus.³⁷

Agnoli sieht den Begriff der Subversion dynamisch, weil er viele verschiedene Definitionen dafür kennt, wie es auch verschiedenste Wege zu vermeintlich revolutionären Bestrebungen gibt. Der Sinn der Subversion liegt am ehesten darin, über schlechte Zustände nachzudenken und die Notwendigkeit einer Umwälzung zu reflektieren, was letztendlich zum Entwurf von etwas Neuem führen kann oder soll, wodurch sich Subversion zur Emanzipation entwickelt.³⁸ Da nun aus historischem Blickwinkel betrachtet jegliche Subversion dadurch zu fassen ist, dass sie mehr oder weniger radikale Veränderungen vorbereitet, wirkt sie als Ferment der Emanzipation. Durch die Ausweitung der Subversion auf die Bedeutungsebene der Emanzipation wird es möglich, subversive Handlungen in diversen Problemstellungen ausfindig zu ma-chen.³⁹ Agnoli verweist noch einmal ausdrücklich darauf, dass hier nicht jeder Angriff auf eine vorherrschende Ordnung gemeint ist. Immerhin gibt es auch solche, die sich zwar gegen Zwänge richten, dabei jedoch versuchen, noch härtere Zwänge durchzusetzen. Das Kriterium der Freiheit, so vielschichtig dieser Begriff auch erscheinen mag, ist für subversives Handeln in gewisser Weise sinnstiftend. Subversion ist im Kern also immer schon als ein Aufstand der Vernunft zu sehen.⁴⁰ Welche Dimensionen dieser Begriff erreicht, macht auch der Umstand deutlich, dass Agnoli von einer naturwissenschaftlichen Subversion spricht, die er vor allem in der Renaissance sieht und mit klingenden Namen wie Kopernikus, Kepler und Galilei in Verbindung bringt. Schließlich haben diese das mittelalterliche Weltbild zerstört und den Pla-neten Erde sozusagen von seinem Thron gestürzt; insofern waren auch sie subversiv.⁴¹

³⁶ Vgl. Ebd. S. 77.

³⁷ Vgl. Agnoli: Subversive Theorie. S. 21.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 14-19.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 23.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 14.

⁴¹ Vgl. Ebd. S. 141.

3.2. Das Subversive in der Literatur

Diese Entwicklung des Begriffs, wodurch er vor allem für Kunst und Kultur mehr und mehr brauchbar wurde, vollzog sich im Lauf des 20. Jahrhunderts, als sich zahlreiche Gruppen, Autoren und Theoretiker die Grundannahmen der Intellektuellen und der engagierten Literatur kritisierten und in Frage stellten. Den sogenannten Intellektuellen in der Literaturszene wird die Kraft abgesprochen, tatsächlich Veränderungen herbeizuführen, weshalb andere literarische Wege versucht wurden, um eine radikale Veränderung in der Gesellschaft zu bewirken. Wie bereits angesprochen, ist in diesem Zusammenhang vor allem die historische Avantgarde zu nennen, die eine mehr als skeptische Haltung gegenüber den bürgerlichen, aufklärerischen und humanistischen Formen des „vorherrschenden“ Literaturbetriebs einnahmen. Beispielsweise verweigerten die Dadaisten von vorne herein den Glauben an die Wirkung politischer Botschaften, die von Autoren an ihr Publikum gesandt wurden und zertrümmerten mit ihren Lautgedichten die semantische Ebene der Sprache.⁴² Auch die Bereiche Pop, Happening und andere Formen der Subkultur brachten in weiterer Folge eine politisch-ästhetische Verbindung von Literatur und Realität mit sich, welche in der sogenannten engagierten Literatur vermisst wurde. „Tod der Literatur“ wurde zum Programm, worunter natürlich nicht das Ende der engagierten Literatur herbeigesehnt wurde, sondern dessen erstarrtes Konzept in der Kritik stand.⁴³

Schließlich wurde der Begriff Subversion in den 1980er Jahren inflationär im Sinne der Möglichkeit, dem politischen und ästhetischen Widerstand Ausdruck zu verleihen, gebraucht. Dieser Optimismus scheint nach 1989 jedoch verloren gegangen zu sein, da die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit eines großen Umsturzes immer weniger realistisch erschien. Durch die Tatsache, dass mit subversivem Handeln immer weniger konkrete Absichten verbunden waren, rückte der Begriff vermehrt ins Zentrum der politischen und ästhetischen Theoriebildung.⁴⁴

Schließlich ist für die 1990er Jahre zu beobachten, dass Subversion vermehrt als Analysekriterium der Literaturwissenschaft genutzt wird und es zu einer Vielzahl von Veröffentlichungen kommt, welche diesen Begriff im Titel tragen. Auffällig ist hingegen, dass es zu keiner klaren Ausdifferenzierung des Begriffes für die textanalytische Arbeit kommt und mit dem Schlag-

⁴² Vgl. Ernst: Literatur und Subversion. S. 26.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 28.

⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 73-74.

wort der Subversion ein großes Spektrum an Phänomenen beschrieben wird, wodurch sich eine breite Heterogenität an Theorien und Methoden ergibt, mit der subversive Literatur beschrieben werden soll. So werden einerseits in autoritären Gesellschaften verbotene Texte, die sich für Freiheit und Autonomie einsetzen, als subversiv bezeichnet, andererseits werden auch subkulturelle Formen der Literatur mit diesem Attribut versehen, wobei vor allem der Umgang mit literaturästhetischen Elementen und Inhalten zur Bestimmung herangezogen werden. Beispielsweise gilt in diesem Zusammenhang das Aufgreifen traditionsgeladener Gattungen oder Textsorten wie Groteske, Ironie, Parodie oder Satire sowie die Verwendung bestimmter Sujets als subversiv. Überall dort, wo man es auf sprachlicher Ebene mit inszenierten Ambivalenzen, Entgrenzungen von Dualismen, Tabubrüchen oder Grenzüberschreitungen zu tun hat, scheint dieser Begriff zu passen.⁴⁵

Die Tatsache, dass sich der Begriff „Subversion“ auf derartig viele Phänomene der menschlichen Existenz anwenden lässt, legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei in der Tat um etwas typisch Menschliches handelt. Auf der einen Seite werden Prinzipien aufgestellt, die den Umgang und das Zusammenleben zwischen Menschen regeln sollen, andererseits kommen Menschen nicht umhin, diese Prinzipien auf verschiedenste Weise nicht zu befolgen. Da sie oftmals als fragwürdig und sogar schädlich empfunden werden, werden diese sogar mit Nachdruck durchbrochen. Subversion ist in diesem Rahmen jedoch nicht unbedingt mit Revolution, Emanzipation oder gar einer protestmotivierten kriminellen Handlung gleichzusetzen; sie ist eher als ein erster aus Zweifel an der Ordnung resultierender Schritt zu sehen, der das Untergraben von Grundlagen oder eine gewisse Verweigerung in die Wege leiten soll bzw. zumindest als Reflexionsraum angeboten werden soll. Ausgenutzt werden dabei freilich die Möglichkeiten, welche die Ordnung selbst bietet. Was tatsächlich als subversiv empfunden wird, hängt demnach von der konkreten Kommunikationssituation ab. Eine Voraussetzung scheint jedoch das Aufkommen von alternativen Möglichkeiten zu sein, und nicht ein „simppler“ zerstörerischer Akt an sich.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 76-78.

⁴⁶ Sauerland, Karol: Die Unumgänglichkeit des Subversiven. In: Karol Sauerland (Hg.): Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive. Toruń. Wydawn. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 1998. S. 3-5.

3.3. Diskurse der Subversion

Thomas Ernst sieht gegenwärtig vier verschiedene Diskurse der Subversion, die sich teils überschneiden, teils von einander unterscheiden, im Verlauf der historischen Veränderungen des Begriffs auch bereits angeschnitten wurden und an dieser Stelle zusammenfassend gegenübergestellt werden sollen:

Der politisch-institutionelle Diskurs der Subversion sieht Subversion als revolutionären Staatsumsturz, welcher in der Literatur seinen Ausdruck durch Manifeste erhält, wobei es problematisch erscheint, diesen politischen Manifesten einen literarischen Wert zuzuweisen. Legitimiert wird dieser Kurs, der auf die Modifikation bzw. Zerstörung von Staatsordnungen abzielt, oft durch philosophische, metaphysische, religiöse oder politische Theorien, die auch selbst als subversiv bezeichnet werden können. Dieses Verständnis des Begriffes bildet sich vor allem auch durch einen juristischen und später auch durch einen medial-wissenschaftlichen Diskurs.⁴⁷

Der künstlerisch-avantgardistische Diskurs der Subversion proklamiert einen absoluten Non-Konformismus. Im Unterschied zum politisch-institutionellen soll die herrschende Macht hier nicht ersetzt werden, die politische Herrschaft wird schlicht und einfach nicht ernst genommen. Wie weiter oben bereits angeklungen ist, soll durch künstlerische Tätigkeiten ein neues gesellschaftliches Bewusstsein in der Bevölkerung geweckt werden. Ziel ist es, Kunst in die Lebenspraxis zurückzuführen und so zu enthüllen, „[...] dass das Wesen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft die gesellschaftliche Funktionslosigkeit [...]“ ist.⁴⁸ Auf literarischer Ebene etablierte sich in den 1970er Jahren der Begriff Neo-Avantgarde bzw. später Post-Avantgarde. Charakteristisch sind hier sprachreflexive Formen mit Hilfe von Montagetechniken sowie das Nutzen vergangener Formen.⁴⁹

Der subkulturelle Diskurs der Subversion sieht, im Gegensatz zu den beiden bereits genannten Diskursen, Subversion vordergründig nicht als Aktion gegen den Staat. Dieser Diskurs bestimmt sich viel mehr durch Identität und einen kollektiven Lebensstil, bezogen auf einen be-

⁴⁷ Vgl. Ernst: Literatur und Subversion. S. 92 – 96.

⁴⁸ Ebd. S. 98.

⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 96 – 117.

stimmten Teil der Gesellschaft, der sich selbst als eine Gegen- oder Subkultur im Sinne einer minoritären Gruppe sieht. Es geht um eine distinktive Bewegung, die sich von einer gesellschaftlichen Normalität abgrenzt, worin schließlich die subversiven Effekte gesehen werden. Ziel ist nicht die Zerstörung der staatlichen Ordnung, sondern eine Emanzipation von dieser. Problematisch erscheint allerdings die Frage, inwieweit das Medium Literatur als minoritär-distinktive Funktion für eine Gegenkultur geeignet ist. Auf jeden Fall kann die Literatur jedoch von der Auseinandersetzung zwischen Mehrheit und Minderheit bzw. zwischen Normalität und Gegenkultur berichten, wodurch die Subkultur eine Form der Repräsentation erhält.⁵⁰

Der *poststrukturalistische Diskurs* sieht Literatur als Dekonstruktion und stellt im Gegensatz zum subkulturellen und politisch-institutionellen Diskurs Kategorien wie „Wahrheit“, „Geschichte“ und „Identität“ radikal in Frage. Während in anderen Bereichen Subversion als ein schlagartiges Ereignis betrachtet wird, das einen Umsturz herbeiführen kann, sieht Judith Butler die „performative Subversion“ als einen kontinuierlichen Prozess von verschiebenden bzw. resignifizierenden Wiederholungen.

Subversion wird also als Dekonstruktion der überlieferten Kategorien, wie Geschichte, Identität oder Wahrheit, gesehen. In diesen dekonstruktivistischen Diskurs können sich natürlich auch literarische Texte einschreiben, wenn Kategorien wie „Mann“/„Frau“, „Eigene“/„Fremde“ sowie die Figur des Autors in Frage gestellt, diese in Widersprüchlichkeiten verstrickt oder schlicht und einfach parodiert werden.

So erklärt auch Roland Barthes in „Der Tod des Autors“, dass Texte nicht als geniale Errungenschaft eines Autors gelten dürfen, sondern eine Aneinanderreihung von Zitaten und Anhäufung verschiedener Schreibweisen sind, die man alle nicht als Originale bezeichnen kann. Die hermeneutische Konzentration muss sich daher hin zum Leser verschieben.⁵¹

Innerhalb dieser hier skizzierten Diskurse kann Literatur nun verschiedene Aufgaben erfüllen. Literarische Texte können den politisch-institutionellen Diskurs der Subversion archivierend und reflektierend aufarbeiten; im künstlerisch-avantgardistischen Diskurs kann die Literatur selbst subversiv wirken, zudem kann Literatur als eine Form minoritärer Distinktion einen subkulturellen Diskurs unterstützen und im Rahmen des poststrukturalistischen Diskurses der

⁵⁰ Vgl. Ebd. S.118-133.

⁵¹ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorenschaft. Stuttgart: Reclam 2000. S. 186-190.

Subversion versteht sich Literatur als Dekonstruktion.⁵²

Als Analyse Kriterium bezüglich der subversiven Tendenzen eines literarischen Textes wird die Figur des Autors als öffentliche Person untersucht. Im Fokus steht dabei die Nähe des Autors zu politischen Bewegungen, sozialen Gruppen oder Selbstinszenierungen jeglicher Art, die auf eine spezifische Repräsentation hinweisen. Zu beachten wird ebenso sein, welche Position der Autor im Kunstdiskurs selbst einnimmt bzw. ob und inwiefern er mit diesem bricht.⁵³

Auf der Suche nach der Subversion in der Literatur gilt es zu hinterfragen, inwiefern spezifische Formen, Schreibweisen, Inhalte, literarische Topoi und Autorenbilder Teil dieser Diskurse sind.

Für die konkrete Analyse ist zudem von Bedeutung, die politisch-institutionellen Umstände und insbesondere den literarischen Diskurs, in dessen Zusammenhang der Text steht, zu betrachten, da die Subversion stets im Verhältnis zu diversen Konventionen bzw. Mächten steht.⁵⁴

Ein weiterer bedeutender Punkt, der in die Analyse einfließen muss, stellt sich als eher allgemein dar; die Rede ist von den Inhalten der Texte, wo die Frage nach den aufgegriffenen Themen gestellt wird. Dabei gilt es auch, Ausschau zu halten, ob ein Text bestimmte Strategien und Diskurse der Subversion selbst behandelt. Zudem muss der Umgang mit subversiven Konzepten thematisiert werden, also die literarischen Topoi, Topografien, Personen und Sprachen der Subversion. Beispielweise können Ausprägungen des Abseitigen wie das Hässliche, das Unheimliche oder aber auch Zustände der Ekstase als Topoi der Subversion gelten.⁵⁵

Weiters sind die Formen und Schreibweisen der Texte zu untersuchen, wobei auch die Frage nach dem Umgang mit traditionellen Erzählweisen gestellt werden muss. Dies kann nur durch Vergleiche mit anderen Texten offengelegt werden, wodurch eine Brücke zu intertextuellen Bezügen geschlagen wird.⁵⁶

Eben diese von Ernst definierten Kriterien stellen für die Analyse von Bergers Texten die Eckpfeiler dieser Arbeit.

⁵² Vgl. Ernst: Literatur und Subversion. S. 177.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 180.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 177.

⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 179.

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 178.

4. Joe Berger – Die subversive Lebenskraft

4.1. Biografische Annäherung

Joe Berger (eigentlich Alfred Berger) wurde 1939 in Kaltenleutgeben bei Wien (damals 25. Wiener Gemeindebezirk) geboren. Sein Vater, Laurenz Berger, der sich bei seiner Geburt bereits im Alter von 60 Jahren befand, war Buchhalter in einer Brauerei. Seine Mutter Stephanie war Hausfrau und bei seiner Geburt 40 Jahre. Dies führte laut eigenen Angaben dazu, dass es zwischen dem heranwachsenden Alfred und seinen Eltern nie zu Konflikten kam, da er sie stets in der Rolle der Großeltern wahrgenommen habe. Über die Jahre des Krieges hinweg wurde er gemeinsam mit seiner Schwester nach Alland (Niederösterreich) auf einen Bauernhof landverschickt. Seine Aufgabe bestand dort primär darin, die Ziegen zu hüten, wobei er die Tage hindurch alleine verbrachte. Dies führte wiederum dazu, dass er zum Zwecke des Angst- und Zeitvertreibs damit begann, Geschichten zu erfinden. Weiters ist der frühe Bruch mit der Kirche als prägend anzusehen, was darauf zurückzuführen ist, dass er gerne Messdiener geworden wäre, vom Pfarrer jedoch nicht aufgenommen wurde.⁵⁷

Im Anschluss an die Hauptschule ging er an die Technische Lehranstalt für Chemische Industrie im 17. Wiener Gemeindebezirk. Während dieser Jahre entdeckte er auch seine Begeisterung für Literatur und verfasste zu dieser Zeit bereits seine ersten Texte.⁵⁸

Nach seinem Abschluss begann er in einer Lackfabrik zu arbeiten, in der er es zum stellvertretenden Betriebsleiter brachte. Im Alter von 23 Jahren beschloss er jedoch, sein Leben ausschließlich der Kunst zu widmen und quittierte diese Stellung. Zu diesem Schritt überwand er sich auch deshalb, weil er durch die Arbeit in der Lackfabrik eine antibürgerliche Haltung entwickelte. Schließlich war es für ihn nicht einzusehen, dass dort Dinge geschahen, die einer Schädigung glichen.⁵⁹

Bereits im Alter von 19 Jahren verfasste er einen Roman („Das Narrengericht“) und galt in seinem Umfeld auch als sehr belesen. Er behauptete, bereits im Alter von 17 Jahren das ge-

⁵⁷ Vgl. Antonic, Thomas: Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst. Eine Biographische Annäherung. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 21 – 22.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 22.

⁵⁹ Antonic, Thomas: „Denken Sie!“ oder zu einigen Texten, künstlerischen Aktivitäten und Gedanken Joe Bergers. Ein Nachwort. In: Thomas Antonic und Julia Danielczyk (Hg.): Hirnhäusl, Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes. Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag 2009. S. 281.

samte Werk Dostojewskijs gelesen zu haben.⁶⁰

Hier wird bereits die große Problematik ersichtlich, mit der man es zu tun hat, wenn es um eine Auseinandersetzung mit Bergers Biografie geht. Schließlich ist nicht nur zu seinem Werk kaum Sekundärliteratur vorhanden, auch im Zusammenhang mit seiner Vita ist nur äußerst wenig schriftlich festgehalten. Daher ist eine detaillierte Auseinandersetzung, auch kaum möglich. Autobiografische Angaben von Berger selbst sowie Impressionen aus Nachrufen lassen dies ebenso nicht zu, da sich diese offensichtlich durch Stilisierungen des Künstlers auszeichnen.

Was von Beschreibungen anderer Autoren übrig bleibt, ist das Bild eines Künstlers, der im Dunstkreis der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus stets präsent war. Viel prägender als seine literarischen Erfolge erscheint das „romantische“ Bild des Bohémiens, der vor allem durch ausdauernde Aufenthalte in Wiener Lokalen in Verbindung mit ausschweifendem Alkoholenuss glänzte. Autobiografische Textabschnitte beinhalten dabei, ebenso wie seine Werke, eine Vermischung zwischen Realität und Fiktion.⁶¹

Es sind Schlagworte wie „ein echtes Wiener Original – Lebenskünstler – Kampftrinker – Kuriosum der Wiener Literatenszene – legendäre Figur der Wiener Szene – ein Wiener Original aus Kaltenleutgeben – ein Großcelebrator des Spontanen – ein lustiger Vulkan – Querkopf und Anarchist – Kaspar de la nuit – Poseur und Provokateur – Szene Habitué“ und noch einige mehr, die posthum mit Berger in Verbindung gebracht werden.⁶² Es ist zwar anzunehmen, dass diese Stilisierung Bergers zur Szenefigur, die ihn als Außenseiter erscheinen lässt, der sich dem Anderssein verschrieben hat, ihm durchaus gefallen hätte. Andererseits rücken dadurch die Tragweite seines künstlerischen Schaffens und sein durchaus ernstzunehmender Widerstand gegen diverse Konventionen und Zwänge in den Hintergrund, da er primär als chaotischer Provokateur wahrgenommen wird.⁶³

4.2. Bergers künstlerischer Werdegang

Nichtsdestoweniger bleibt festzuhalten, dass Berger in den 60er-Jahren durch Freunde (Kon-

⁶⁰ Vgl. Antonic: Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst. S. 22.

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 15 – 16.

⁶² Polt-Heinzl, Evelyne: Eine Szene-Figur kennt keiner oder Der Künstler ist der „Pausentrottel der Politik“ (Zeppel-Sperl). In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 51.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 52.

rad Bayer, H.C. Artmann) den Weg zum Aktionismus fand. Er selbst bezeichnete diese Zeit als „die Jahre des Lesens und der Versuche“.⁶⁴

Zu dieser Zeit war das Gründen von Arbeitsgruppen keine Seltenheit. So schien es, dass es für so gut wie jede Tätigkeit eine gab. Auch die Wiener Gruppe und die Wiener Aktionisten waren bereits eine gewisse Zeit lang aktiv. Die Zielsetzungen der Künstler ähnelten sich häufig: Man fühlte sich im Österreich der Nachkriegszeit, welches die jüngste Vergangenheit zu verdrängen schien, sichtlich unwohl und richtete sich gegen die katholisch konservativen Konventionen. Dem daraus entstehenden Unmut, der nicht selten in Wut ausuferte, entsprangen die ersten Aktionen, Demonstrationen und diverse weitere Veranstaltungen.⁶⁵

Gemeinsam mit Toni Dusek gründete Berger die *Arbeitsgruppe Bauernschnapsen*. Die Aktionen dieser Gruppe waren zunächst derart veranlagt, dass die Zuseher mit einer gewissen Erwartungshaltung kamen, welche jedoch prompt enttäuscht werden sollte. Angelehnt war dieses Konzept an die Erfahrungen, die Berger aus seiner Arbeitszeit mitbrachte. Schließlich kamen die Kunden in die Lackfabrik, um teuren Lack zu kaufen, der aber seiner Ansicht nach nichts wert war. Gleichermäßen sollte auch das Publikum der Arbeitsgruppe, das zu den Veranstaltungen kam, „nichts“ bekommen.⁶⁶

Mit dem Ziel der Internationalisierung der Gruppe und Engagements im Ausland benannte man die Arbeitsgruppe in *first vienna working group: motion* um, in der nun auch Wolfgang Bauer Mitglied war. Auch diese Arbeitsgruppe hatte es sich zum Ziel gesetzt, das Publikum zu verunsichern und aufzuwühlen. Dieses sollte dabei primär nicht zum Denken, sondern viel mehr zum Handeln angeregt werden. In diesem Sinne war es von Seiten der Arbeitsgruppe als größter Erfolg anzusehen, wenn die Besucher sich lauthals beschwerten oder bei Aufführungen gar die Bühne stürmten.⁶⁷ In ihrer Gesamtheit betrachtet sind die Aktionen der Gruppe zwischen völliger Absurdität und durchdachter Ironie anzusiedeln, wobei stets ein politischer bzw. gesellschaftlicher Hintergrund geortet werden kann. Die Ähnlichkeit zu diversen avantgardistischen Bewegungen, die ebenfalls bestrebt waren, diverse konventionelle Verhaltensmuster und Erwartungshaltungen zu sprengen, ist hierbei kaum übersehbar. In diesem Sinne plädierte er auch für die Auflösung bzw. Abschaffung der Kunst, indem er eine ideale Gesellschaft dadurch charakterisiert sah, dass alle Menschen Künstler werden. Dies sei ein Luxus,

⁶⁴ Vgl. Antonic: „Denken Sie!“. S. 286 – 287.

⁶⁵ Vgl. Pfeiffer, Gabriele C.: „Warum sticht der Bube die Dame nicht?“ oder: Joe Berger hat „aktionismus gemacht mit freunden“. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 132 – 133.

⁶⁶ Vgl. Antonic: „Denken Sie!“. S. 281

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 284.

den sich jeder Mensch zu seinem eigenen Wohlergehen leisten solle.⁶⁸

Berger war zudem bei der Gründung zahlreicher weiterer Arbeitsgruppen selbst beteiligt, über die jedoch kaum Informationen als lediglich deren Namen vorhanden sind. Dabei betätigte er sich ebenso als Musiker, versuchte sich auch an der bildenden Kunst und beteiligte sich an dadaistischen Manifestationen.⁶⁹

Berger war außerdem für seine „Beschimpfungs- und Einzelaktionen“ bekannt. Diese gestalteten sich so, dass er Menschen, die nichtsahnend in ein Café kamen, in dem sich Berger gerade aufhielt, quasi aus dem Nichts heraus wüst zu beschimpfen begann. Wie er behauptete, sei es schlicht und einfach das Interesse am Menschen gewesen, das ihn dazu verleitetet habe.⁷⁰

Auch ist er dadurch in Erinnerung geblieben, dass er Aktionen anderer, völlig betrunken, störte. Beispielsweise legte er sich nach seinem Eintreten/Hereinplatzen in eine Galerie, in der Kunst aus Aufstrichen und Pasteten ausgestellt war, prompt in eine riesige Patene, die mit gelbem Chavais gefüllt war.⁷¹ Man kann sich vorstellen, dass derartige Aktionen so manchem sauer aufgestoßen sind, wohingegen man andererseits behaupten könnte, dass er sich dadurch über den Aktionismus selbst lustig gemacht hat.

Ab den 70er Jahren widmete sich Berger vermehrt der Schauspielerei und verdiente sein Geld durch Produktionen des Österreichischen Rundfunks. Zudem beschäftigte er sich zu dieser Zeit wieder vermehrt mit Literatur und veröffentlichte vornehmlich Kurzprosa in diversen Literaturzeitschriften. Zu einer ersten selbstständigen Publikation Bergers kam es jedoch erst im Jahre 1977, als die Textsammlung „Märchen für Konsumkinder“ veröffentlicht wurde. Diesem Band sollte jedoch noch ein weiterer, „Märchen für die Satten und Irren“ (1990) folgen, obwohl die Verkaufszahlen durchaus überschaubar waren und Berger dem Verlagswesen, oder besser gesagt der Literaturindustrie, sehr kritisch gegenüberstand.⁷² Durch das Schreiben Geld zu verdienen, war für ihn jedoch auch nur ein positiver Nebeneffekt. Vielmehr ging es ihm um das Schreiben selbst und vor allem den Zustand, in dem man sich dabei befindet. Der fertige Text sei dabei „nur“ ein positiver Nebeneffekt gewesen. „[...]Man freut sich, wenn's verkauft wird, klar. Aber spannend ist es dann nicht mehr. Spannend ist es nur, wenn man in der Tätig-

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 281.

⁶⁹ Vgl. Pfeiffer: „Warum sticht der Bube die Dame nicht?“ S. 141.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 141.

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 146.

⁷² Vgl. Ebd. S. 32 – 35.

keit drinnen ist.“⁷³

Im Laufe der 80er Jahre wurde Berger zunehmend im Bereich des Journalismus tätig. In diesem Rahmen scheute er sich nicht, diverse Missstände, sowohl im innenpolitischen als auch im internationalen Rahmen, aufzuzeigen.⁷⁴

Selbst zu dem Zeitpunkt, als seine Krebserkrankung ihm bereits sichtlich zugesetzt hatte, veröffentlichte er noch einen kritischen Text über das Lainzer Krankenhaus, in dem er Missstände der Gesellschaft im Umgang mit Kranken, die seiner Ansicht nach ausgestoßen und zu Außenseitern degradiert werden, aufzeigt. Schlussendlich forderte der Lungenkrebs seinen Tribut; Joe Berger verstarb im Jahr 1991 im Alter von 51 Jahren.⁷⁵

4.3. Joe Berger im Kontext

In seinem Schaffen, womit gleichsam seine Aktivitäten als Aktionist als auch als Schriftsteller gemeint sind, steht Berger in der Tradition der sogenannten Avantgarde der Nachkriegszeit. In diesem Kontext wurde nicht nur versucht, Neues in ästhetischer Hinsicht zu schaffen, sondern auch durch vermeintlich neue Techniken, Kritik an der Gesellschaft zu leisten, wobei man zum Ziel hatte, ein mehr oder weniger stimmiges Gesamtbild aus künstlerischer Arbeit und Habitus zu kreieren.⁷⁶ Mit den hier angesprochenen Avantgarden sind natürlich die Wiener Gruppe und der Wiener Aktionismus gemeint, die wohl als radikalste deutschsprachige Nachkriegsavantgarden in unseren Breitengraden zu bezeichnen sind.

Berger war zwar nie Mitglied in einer dieser renommierten Vereinigungen, doch über persönliche Bekanntschaften ist zumindest ein Kontakt zu diesen nachweisbar. Sonnleitner führt in diesem Zusammenhang auch auf stilistischer Ebene einige Charakteristika an, die Berger vor allem mit der Wiener Gruppe in Verbindung bringen. Dazu zählen die Merkmale der Reduktion, der Sinnverweigerung sowie der spielerische Umgang mit Sprache, der sich nicht selten durch anschauliche Neu-Kompositionen äußert.⁷⁷

⁷³ Vgl. Antonic: „Denken Sie!“ S. 289.

⁷⁴ Vgl. Antonic: Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst S. 35.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 38-39.

⁷⁶ Vgl. Simon, Christa: „die archaische spreu im modernen weizen“. Das Märchen bei Joe Berger. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 197-217. S. 197.

⁷⁷ Vgl. Sonnleitner, Johann: Joe Berger: Literatur- und Zeitgeschichtliche Kontextualisierung seiner Werke. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 84.

Generell zeichnen sich beide Gruppen dadurch aus, dass sie in der österreichischen Nachkriegsliteratur eine Position als Außenseiter einnehmen. Dabei ist es Programm, auf die Ablehnung ihres Schaffens und ihre soziale Ächtung mit einer Radikalisierung der künstlerischen Position zu reagieren. Es kommt zu einer Zersetzung poetischer Funktionen und einer seriellen Formzerstörung diskursiver Ordnung. Das erklärte Ziel der „Attacken“ ist dabei die kulturelle Konstruktion der Wirklichkeit, die dem Zauber der Empfindung und des Augenblicks weichen soll. Dass dabei eine Destruktion der gängigen Symbolsysteme von Nöten ist, scheint für diese Zwecke unausweichlich.⁷⁸

Prinzipiell geht es diesen Strömungen somit nicht um das Hervorbringen eines Kunstwerkes selbst, sondern den Umgang mit Kunst an sich. Diese wird vom Wiener Aktionismus als Ausgangspunkt aufgegriffen, doch gleichzeitig soll die Form dessen, was in der Gesellschaft als Kunst begriffen wird, gesprengt werden, wodurch „[...] Kunst zu einer Abstoßmarke seiner eigenen Absetzungsbewegung [...]“⁷⁹ werden soll. Dadurch soll sich diese Bewegung über die Kunst hinaus vollziehen und somit all das erreichen, was durch Repräsentation konstituiert wird: die Gesellschaft und die sogenannte Wirklichkeit.⁸⁰

Wenn vom Wiener Aktionismus oder der Wiener Gruppe die Rede ist, so wird oft davon ausgegangen, dass diese vordergründig provozieren und schockieren wollten. Dabei ist das Element des Schocks jedoch keineswegs als Zweck, sondern vielmehr als Mittel zu betrachten. Immerhin galt es, mit Hilfe der Aktionen das Bewusstsein als Instanz der Wahrnehmung außer Kraft zu setzen. Der Schock hatte also zum Ziel, Bewusstsein von Kommunikation zu entkoppeln, um ein möglichst reibungsloses Einwirken zu garantieren.⁸¹

Die Tatsache, dass über den Wiener Aktionismus und die Wiener Gruppe zahlreiche Publikationen erschienen sind, führt zu einem nicht ignorierbaren Paradoxon. Die beiden Vereinigungen wurden mittlerweile ausgiebig beschrieben und sind somit bereits integraler Bestandteil der Kulturgeschichte, von der man sich jedoch mit aller Gewalt lösen wollte. Somit ist in diesem Zusammenhang allenfalls von einer Stilisierung als „Nicht-Kunst“ oder „Anti-Kunst“ zu sprechen.

⁷⁸ Vgl. Jahraus, Oliver: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München: Wilhelm Fing Verlag 2001. S. 13 – 16.

⁷⁹ Ebd. S. 22.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S.22.

⁸¹ Vgl. Ebd. S.20.

Thematisch lässt sich zusammenfassen, dass die beiden Gruppen Kritik am Staat und an der Wirklichkeit selbst übten, wobei das Medium selbst, in diesem Fall die Sprache, kritisiert wurde, was wiederum zu einer durchaus anti-literarischen Haltung führte. Kein Wunder also, dass das romantische Bild des „Universalkünstlers“ ein Revival erlebte und vieles an kreativer Kraft in andere Medien wie Bildkunst, Skulptur, Fotografie, Film oder neue Kunstformen wie eben die Aktion expandiert wurde.⁸² In diesem Sinne zitiert Rühm Ludwig Wittgenstein: „Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung.“⁸³ Warum gerade die Deformierung und montageartige Anordnung von Sprache für die Wiener Gruppe derart interessant war, ist schnell erklärt. Immerhin wird die Sprache als gesellschaftliches Bewusstsein bzw. als Gedächtnis der Menschheit bezeichnet; somit bedeutet ein Aufstand gegen die Sprache gleichermaßen einen Aufstand gegen die Gesellschaft selbst.⁸⁴

Bergers künstlerische Ambitionen, sowohl als Aktionist als auch als Literat, weisen handfeste Ähnlichkeiten mit denen der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus auf, wobei zweifelsohne anzumerken ist, dass Bergers Radikalität, vor allem auf sprachlicher Ebene, vergleichsweise harmlos ausfällt. Immerhin behalten seine sprachlichen Mittel eine gewisse Sinnhaftigkeit bei, auch wenn der Einsatz bestimmter Redewendungen und Neuschöpfungen von Wörtern einen sinnverfremdenden Effekt erzielt. Diese Darstellungen von vermeintlichem „Unsinn“ stellen Fehler in einem System der Leistungsorientierung dar.⁸⁵

Bergers Arbeiten überschneiden sich auch insofern mit jenen der Wiener Gruppe, als das Schreiben nicht als ein Mittel künstlerischer Darstellung, sondern als ein Instrument zur Untersuchung von Denkvorgängen gesehen wird.⁸⁶

Dass Bergers Begriff von „Kunst“, so relativ er in diesem Kontext auch erscheinen mag, vor allem mit dem der Wiener Gruppe verwandt ist, zeigt ebenso Hans Carl Artmanns berühmte „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjeweils ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.

Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch, poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act von ausgezeichneter Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, welcher sich hier in einem sehr erweiterten Spielraum bewegen darf.

- 1) Der poetische Act ist jene Dichtung, die jede Wiedergabe aus zweiter Hand ablehnt, das heisst, jede Vermittlung durch Sprache, Musik oder Schrift.

⁸² Vgl. Weibel, Peter (Hg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954 – 1960. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener. New York, Wien: Springer Verlag 1997. S. 15.

⁸³ Vgl. Ebd. S. 21.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 671.

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 672.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 43.

- 2) Der poetische Act ist Dichtung um der reinen Dichtung willen. Er ist reine Dichtung und frei von aller Ambition nach Anerkennung, Lob oder Kritik.
- 3) Ein poetischer Act wird vielleicht nur durch Zufall der Öffentlichkeit überliefert werden. Das jedoch ist in hundert Fällen ein einziges Mal. Er darf aus Rücksicht auf seine Schönheit und Lauterkeit erst gar nicht in der Absicht geschehen, publik zu werden, denn er ist ein Act des Herzens und der heidnischen Bescheidenheit.
- 4) Der poetische Act wird starkbewusst extemporiert und ist alles andere als eine bloße poetische Situation, die keineswegs des Dichters bedürfte. In eine solche könnte jeder Trottel geraten, ohne es aber jemals gewahr zu werden.
- 5) Der poetische Act ist die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut.
- 6) Zu den verehrungswürdigsten Meistern des poetischen Actes zählen wir in erster Linie den satanistisch-elegischen C.D. Nero und vor allem unseren Herrn, den philosophisch-menschlichen Don Quijote.
- 7) Der poetische Act ist materiell vollkommen wertlos und birgt deshalb von vornherein nie den Bazillus der Prostitution. Seine lautere Vollbringung ist schlechthin edel.
- 8) Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentreissbar mit uns tragen können.⁸⁷

In das Bild des Künstlers, welches sich in diesen Punkten einstellt, scheint Berger perfekt hineinzu passen. Beweis dafür sind Aspekte seiner Vita, die eingangs bereits erwähnt wurden, im Besonderen gemeint ist seine kapitalismuskritische Haltung, die anti-literarische Haltung, die er zweifelsohne zumindest für einen gewissen Zeitraum einnahm, und vor allem seine Begeisterung für den Aktionismus, zu der auch die Performances der *first vienna working group: motion* zu zählen sind. In diesem Sinne ist es auch passend, dass Wolfgang Bauer seinen Kollegen als bedeutendsten nichtschreibenden Literaten, den er kenne, bezeichnete.⁸⁸ Ebenso erwähnt Thomas Rothschild in seinem Nachruf zu Joe Berger: „Wenn er redete, redete er Literatur. Weil er kasperlte, meinten sie, er sei nicht ernst zu nehmen.“⁸⁹ Im Falle von Rothschilds Würdigung handelt es sich nun keineswegs um eine bloße Stilisierung der Person Joe Berger. Zwar ist das „Kasperln“ auch innerhalb seiner Märchen ein dominantes Stilmittel, das mitunter auch äußerst plump erscheint; trotzdem entwickelt sich in Verbindung mit grundlegenden Themenschwerpunkten eine ausgeklügelte Symbiose aus Witz und bitterem Ernst.

An dieser Stelle schließt sich nun der Bogen zur eingangs angeführten Problematik, ein stimmiges biografisches Bild Joe Bergers greifen zu können, da er, entgegen der Behauptung Wolfgang Bauers, er sei der bedeutendste nichtschreibende Literat, von Julia Danielczyk als „außerordentlicher Vielschreiber“⁹⁰ ausgewiesen wurde. Auch diese Behauptung scheint nach-

⁸⁷ Ebd. S. 33.

⁸⁸ Bauer, Wolfgang: Nachwort. „bis in alle ewigkeit“. In: Berger Joe: Märchen für Konsumkinder. Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1977. 94-95. S. 94.

⁸⁹ Rothschild, Thomas: Banalität im Märchen. Zum Tod Joe Bergers. In: Literatur und Kritik 56 (1991) H.255. S.98.

⁹⁰ Danielczyk, Julia: Vorwort. In: Hirnhäusl. Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes.

vollziehbar; neben vier selbstständigen Publikationen und einer Vielzahl von Artikeln, die für Zeitschriften verfasst wurden, besteht sein Nachlass, der sich in der Wien Bibliothek im Rathaus befindet, aus fünf Archivboxen und weiteren Mappen, die neben Prosaarbeiten einen Roman, Lyrik, Theaterstücke, feuilletonistische Texte und ein Filmtreatment enthalten.⁹¹

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass sich Bergers Texte nicht nur durch unbändige Phantasie auszeichnen, sondern besondere Schärfe in der Beobachtung gesellschaftspolitischer Zustände aufweisen, wobei mit verschiedenen Gattungen und Textsorten experimentiert wird. Dabei zieht er stets die soziale Wirklichkeit als Ausgangspunkt für seine Texte heran, wobei er bezüglich seiner Themenwahl weitgehend auf Tagespolitisches verzichtet und versucht, seinen Milieustudien einen nachhaltigen Wert zu verleihen, indem er diverse problembehaftete Umstände an der Wurzel packte, um sie satirisch und parodistisch auszuschmücken. In diesem Sinn zeichnet Berger nicht nur in seinen Märchen ein kritisches und überformtes Bild einer Gesellschaft, das über seine Zeit hinaus Relevanz besitzt.⁹²

Von der Literaturwissenschaft blieb er unter anderem wahrscheinlich deshalb unbeachtet, weil nur wenige selbstständige Publikationen von ihm erschienen, und was er veröffentlichte, verkaufte sich schlecht. Weiters ist die Tatsache, dass er durch sein Schaffen als eine Art Erbe der Wiener Gruppe anzusehen ist, ein zusätzlicher Nachteil. Immerhin erlebte er die Blüte seines Schaffens in den 70er und 80er Jahren, einer Zeit, in der der Begriff „Wiener Gruppe“ schon annähernd eine „Marke“ war und für den entsprechenden Themenkreis in unseren Breitengraden eine Monopolstellung einnahm, wodurch sie als geschlossene Gesellschaft betrachtet wurde, in der Bergers literarisches Werk kaum mehr Beachtung fand.

Erst im Jahr 2009, in dem Berger 70 Jahre alt geworden wäre, fand im Rahmen eines interdisziplinären Symposiums eine erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk statt, die zum Ziel hatte, Bergers künstlerisches Werk von möglichst vielen Blickpunkten aus zu betrachten. Ausgehend davon wurde der Band „Denken Sie!“⁹³ veröffentlicht, in dem Beiträge zum künstlerischen Schaffen Bergers gesammelt sind. Ebenso wurde innerhalb dieser Auseinandersetzung der Band „Hirnhäusl“ veröffentlicht, der vor allem bis dahin nicht veröf-

Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag² 2010. S.8

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 8.

⁹² Vgl. Ebd. S. 8-10.

⁹³ Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010.

fentlichte Prosatexte sowie Texte und Essays, die verstreut in Zeitschriften publiziert wurden, enthält.

Zu diesen beiden Bänden gesellte sich im Jahr 2012 der Märchenband „Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten“, welcher auch Thema dieser Arbeit ist. Darin versammeln sich zunächst die Märchen aus Bergers zu Lebzeiten erschienen Veröffentlichungen, die schon seit Längerem vergriffen sind, sowie bis dahin unveröffentlichte Märchen aus dem Nachlass. Hier muss angeführt werden, dass sich die darin enthalten Texte der Sammlung „Märchen für Konsumkinder“ teils beträchtlich von den Fassungen aus dem 1977 erschienenen Band unterscheiden. Das liegt daran, dass Berger nach deren Veröffentlichung noch weiter an diesen Texten arbeitete und diese für Lesungen, vor allem stilistisch, veränderte. Thomas Antonic, einer der Herausgeber dieses Märchenbandes und einer der wesentlichen Initiatoren des Symposiums, vermutet auch, dass Berger mit dem Gedanken spielte, selbst einen Band mit allen seinen bisherigen Märchen zu veröffentlichen.⁹⁴

Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht nur aus Gründen der Bequemlichkeit auf die Fassungen aus dem Sammelband „Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten“ zurückgegriffen, immerhin sind die Originalausgaben schon lange vergriffen, sondern auch deshalb, weil man hier auch davon sprechen kann (hier schließe ich mich der Meinung von Thomas Antonic an), dass Berger diese Texte durchaus verbesserte.⁹⁵

4.4. Berger als Märchenerzähler

Bevor man damit beginnt, sich mit Bergers Märchen näher zu beschäftigen, gilt es zunächst einen kurzen, allgemeinen Blick darauf zu werfen, welche Eigenheiten für die Gattung Märchen maßgeblich sind, um festzuhalten, weshalb sie für Berger interessant war.

Wenn im Alltag von Märchen die Rede ist, sind wohl am ehesten jene gemeint, die im Allgemeinen als Volksmärchen zu bezeichnen sind. Prototypisch bringt man damit die Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm in Zusammenhang, eine Sammlung, welche zumindest in unseren Breiten die bekanntesten Märchentexte beherbergt. In diesem Sinne ist das Volksmär-

⁹⁴ Vgl. Antonic, Thomas: Vorwort. In: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. Die Märchen. Mit Zeichnungen von Sara Berger. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Graz: Ritter Verlag 2012. S. 13-14.

⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 13.

chen durchaus als ursprüngliche Form des Märchens zu bezeichnen, weshalb die Begriffe „Märchen“ und „Volksmärchen“ im alltäglichen Gebrauch häufig synonym verwendet werden.

Der Begriff „Märchen“ ist der Diminutiv zum mittelhochdeutschen Substantiv „maere“ und bedeutet so viel wie Nachricht, Kunde, Bericht, Botschaft sowie Gerücht, wobei man es im Kontext dieser literarischen Gattung mit unwahrscheinlichen Begebenheiten zu tun hat. Metzlers Literaturlexikon definiert das Märchen auch als „[...] fiktionale kürzere Prosaerzählung, die auf einen als volkstümlich angesehenen Motivkatalog zurückgreift.“⁹⁶ An dieser Definition ist vor allem bemerkenswert, dass sie ohne eine Erwähnung des Wunders, des Zauberhaften oder Übernatürlichen auskommt, wobei es meist eben diese Elemente sind, die man typischerweise mit dem Volksmärchen in Verbindung bringt; so auch mit den Märchen der Gebrüder Grimm, wobei anzumerken ist, dass ein großer Teil aus den Kinder- und Hausmärchen ohne Einsatz des Wunderbaren auskommt; darum handelt es sich beim „Zaubermärchen“ wiederum um eine spezielle Subgattung des Märchens.

Eben dieses Stichwort „Subgattung“ wird innerhalb der Märchenforschung sehr ausführlich behandelt. Bei der Auseinandersetzung mit dem Genre des Märchens ist daher auffällig, dass der Gattungsfrage in der Fachliteratur relativ viel Platz eingeräumt wird. In diesem Sinne beschäftigt sich die Forschung großzügig mit der spezifischen Unterscheidung von Volksmärchen, Kunstmärchen, Wirklichkeitsmärchen, Sage, Fabel, Legende, Witz, Schwank und dem immer populärer werdenden Genre Fantasy. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es nicht notwendig, diverse Gattungsspezifika in aller Detailliertheit aufzuschlüsseln, zumal eine eindeutige Zuweisung durch verschwimmende Gattungsgrenzen ohnehin problematisch ist.⁹⁷ Ein genauer Blick auf das Märchen im Allgemeinen und das sogenannte Volksmärchen im Speziellen ist jedoch dahingehend unausweichlich, da gerade diese Subgattung von Berger aufgegriffen und bearbeitet wird.

⁹⁶ Burdorf, Dieter und Fasbender Christoph (u.a. Hg.): Metzler Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler³ 2007. S. 472.

⁹⁷ Vgl. Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A.Francke Verlag 2005. S. 2-3.

4.4.1. Der Reiz des Märchens

Ein Grund für die dauerhafte Aktualität des Märchens ist, dass es existentiell menschliche Probleme behandelt, die wegen der Einbettung in eine vorindustrielle Umwelt stets allgemein gültig bleiben. Märchen sind also keine nostalgischen Schilderungen der Vorzeit; Märchen spiegeln immer die Gesellschaft wider, in der sie erzählt werden und sind daher Dokumente menschlichen Denkens und Handelns.⁹⁸ Zwar ändern sich im Laufe der Zeit die gesellschaftlichen Strukturen und die Lebensbedingungen der Menschen, die Gefühlswelt bleibt jedoch dieselbe. Emotionen wie Furcht, Liebe und Trauer beziehen sich zwar auf andere Umstände und Objekte, die psychische Dynamik, die sich daraus entwickelt, wird jedoch auf die selbe Art und Weise erlebt. Da das Märchen generell unserer Gefühlswelt anspricht, bleibt es stets aktuell und so kann man sich zu jeder Zeit darin wiedererkennen.⁹⁹

Besonders in den Jahrzehnten nach 1945 ist eine neuerliche Hinwendung zur Gattung Märchen beobachtbar, wobei für diesen Zusammenhang die Arbeit der Wiener Gruppe rund um Artmann und Rühm zu nennen ist, in der das Märchen mit dadaistischen Impulsen versehen wurde. Grund für das neuerliche Interesse am Märchen sind unter anderem die Freiräume, die sich für die Phantasie eröffnen und natürlich auch die Struktur des Märchens an sich. Außerdem ist keine Gattung unter der breiten Masse derart bekannt, wodurch es sich besonders gut dafür eignet, eine Schockwirkung auf Seiten der Rezipienten zu erzielen, indem die Erwartungshaltung durchbrochen wird.¹⁰⁰

Doch auch abseits der Wiener Gruppe erfährt das Märchen neues Interesse. Als Grundvoraussetzung dafür sieht Žmegač die Bereitschaft, der Fiktion nicht nur logische, sondern auch stoffliche Autonomie zuzubilligen. Grundlegende Eigenheiten des Märchens wie die prinzipielle Unabhängigkeit gegenüber den physischen Gesetzen unserer Welt, werden im modernen Märchen daher gerne übernommen, genauso wie der magische Zauber und der zeitlose Handlungsraum. Auffällig sei jedoch, dass der Einsatz des Wunderbaren etwas entschärft wird und sich tendenziell dem Ungewissen annähert.¹⁰¹

Bezeichnend für den Umgang mit dem Märchen in der Zeit nach 1945 sind Versuche mit der

⁹⁸ Vgl. Röhrich, Lutz: Märchen und Märchenforschung heute. In: Röth, Dieter und Walter Kahn (Hg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1993. S. 10.

⁹⁹ Vgl. Spring, Walter: Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen. Bern, Wien: Lang 2001. S.57.

¹⁰⁰ Vgl. Žmegač, Victor: Märchen. In: Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag² 1994. S. 267.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 263 – 265.

modernen Kontrafaktur, die sich dem Volksmärchen durchwegs ironisch annähert. Durch das Neuerzählen bekannter Märchen, vor allem aus dem Fundus der Gebrüder Grimm, zu denen sie im spielerischen Kontrast stehen, werden aktuelle Erfahrungen sowohl gesellschaftlicher als auch individualpsychologischer Natur in diese Geschichten eingewebt und künstlerisch verarbeitet.¹⁰²

4.4.2. Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit

Schriftliche Aufzeichnungen enthalten seit jeher Berichte und Details über die Funktionen des volkstümlichen Erzählens. Durch alle Völker hindurch standen die Erzähler im Blickpunkt des Interesses; es wurde ihnen zugehört. Einerseits lieferten sie Berichte von interessanten Ereignissen, sangen Lobeshymnen für Helden und erweckten dadurch sowohl historisches als auch politisches Interesse, die Erzählungen galten zudem religiöser und sittlicher Erbauung. Andererseits diente das Erzählen freilich der Zerstreuung, wodurch der monotone Alltag durch abenteuerliche Geschichten für kurze Zeit in den Hintergrund trat. Aus genau diesen narrativen Elementen resultierte schließlich auch der Vorrat an Motiven, woraus schließlich die Heldensage, die mythische Sage und auch das Märchen geformt wurde.¹⁰³

Bekanntlich ist die Literatur des Mittelalters religiös geprägt, wurde jedoch nach und nach durch die mündlich verbreitete Dichtung durchbrochen. Es existieren zahlreiche Angaben dazu, dass gerade das Erzählen von Märchen zu Beginn des Mittelalters quer durch alle Gesellschaftsschichten, egal ob nun an Fürstenhöfen, Herrenhäusern des Adels oder in Wirtshäusern, durchaus populär war. Die Tätigkeit bzw. - wenn man so will - Berufung des Erzählens war jedoch eine wenig angesehene und wurde mit der Zeit immer mehr zu einer Beschäftigung der niederen Stände.¹⁰⁴

Prinzipiell wurden Märchen nicht starr vorgetragen. Zwar hatten Erzähler ein Konzept jener Geschichte, die sie erzählen wollten, parat, je nach Ort und Publikum wurden Erzählweise und inhaltliche Nuancen der jeweiligen Erzählsituation angepasst. Auch wenn Berger seine Märchen primär in schriftlicher Form an sein Publikum übermittelt, reiht er sich trotzdem in gewisser Weise in jene Erzähltradition ein. Offensichtlich wird dies vor allem durch seine Be-

¹⁰² Vgl. Ebd. S. 267.

¹⁰³ Vgl. Dégh, Linda: Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung. Berlin: Akademie-Verlag 1962. S. 65.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 68-69.

arbeitungen der Grimm'schen Märchen, deren Gerüst er verwendet, um aktuelle gesellschaftskritische Aspekte zu transportieren.

Ein Charakteristikum, das mit dem Begriff des Volksmärchens in Verbindung zu bringen ist, ist somit, dass es über einen längeren Zeitraum hinweg durch mündliche Tradition am Leben gehalten und geformt wurde. Neuhaus relativiert jedoch dieses Definitionsmerkmal des Märchens über mündliche Tradierung und den damit einhergehenden Mythos der lieben Großmutter, die beim warmen Kaminfeuer den Kindern die mannigfaltigsten Geschichten weitergibt und dadurch am Leben erhält. Schließlich haben alle Märchen einen Urheber bzw. einen Autor, auch wenn dessen Name und Herkunft nicht mehr feststellbar ist. Dass unter den Autoren abgeschrieben wurde sowie bekannte Stoffe wieder aufgegriffen und verändert wurden, ist schließlich nichts Neues, weswegen es vermessen wäre, wenn man annähme, dass Märchen tatsächlich aus dem „Volk“ stammen. Trotzdem bleibt festzuhalten, dass die große Bedeutung der mündlichen Tradierung nicht geleugnet werden kann, da bis ins 18. Jahrhundert hinein schriftlich festgehaltene Texte entweder fehlten oder kaum zugänglich waren.¹⁰⁵

Die Popularität der Volksmärchen ist wohl auch der Tatsache geschuldet, dass diese allgemein menschliche Probleme wie sexuelle Reifung, Geschlechter- und Rollenverhalten, Riten, Wünsche, etc. thematisieren. Zudem wurde durch die vermeintlich einfache Struktur ein breites Publikum angesprochen. Da nun aber auch ein Großteil der Märcheninteressierten Analphabeten waren, wurden durch das Erzählen Veränderungen vorgenommen, die sich teils etabliert haben oder aber als Grundlage für weitere Umgestaltungen dienten.¹⁰⁶

Es gab wohl mehrere Gründe, warum Berger die Gattung Märchen auserwählte, um seinem schriftstellerischem Drang freien Lauf zu lassen. Vermutlich ist einer davon, dass er sich selbst gerne in der Rolle des Märchenerzählers sah, der seine Geschichten mitsamt aller darin enthaltenen Weisheiten und Banalitäten weitergibt und situativ verändert. Eine Vermutung, die sich vor allem durch „Das Märchen über den Märchenerzähler“¹⁰⁷ bestätigt sieht, wobei es sich um einen autobiografisch gefärbten Text handelt, der jedoch offensichtlich als Märchen gelesen werden soll. Darin beschreibt Berger kurz und bündig seine Unzufriedenheit über die

¹⁰⁵ Vgl. Neuhaus: Märchen. S. 3.

¹⁰⁶ Vgl. Neuhaus: Märchen. S.3.

¹⁰⁷ Berger, Joe: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. Die Märchen. Mit Zeichnungen von Sara Berger. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Graz: Ritter Verlag 2012. S. 308.

Arbeit in der Lackfabrik, welche ihn schließlich dazu verleitete, als Künstler tätig zu werden. Schließlich hatte es der „Märchenerzähler“ satt, sich mit dem Gebiet der Chemie zu beschäftigen, da sich seiner Ansicht nach die Wissenschaften lediglich damit beschäftigen, „[...] bestehende Phänomene bloß zu umringen“¹⁰⁸, was seinen Ansprüchen nicht genügte, weshalb er beschloss, sich selbst als Phänomen zu begreifen.

Als ich mir halbwegs ein Alphabet zusammengepuzzelt hatte, beschloß ich einen Schritt weiter zu wagen. Der Sturz aus dem Fenster, zu dem ich hinausblicken wollte, war fürchterlich – doch Gott sei Dank fiel ich auf den Misthaufen unserer Märchenwelt.

Und hier, in den unverdaulichen Resten der Märchen der Gesellschaft, fand ich, was mir bis lang vor enthalten wurde. Ich war sprachlos. Kurzerhand begann ich jenen, denen der Konsum alles und der Misthaufen nichts ist, die Märchen zu schreiben.¹⁰⁹

Was Berger unter dem besagten „Misthaufen“ versteht, verdeutlicht er anhand seines Zugangs zur Gattung Märchen:

„Ein Phantasieprodukt, das waren sie immer, d.h. es hat die Phantasie vieler daran gearbeitet, bis das Märchen in schriftliche Fassung gekommen ist. Wenn ich schreibe, gefällt mir [dass ich] über das, was täglich passiert, ein bisschen dahinter phantasieren kann. Man kann das, was scheinbar rationell und vernünftig abläuft, auf einen Mythos untersuchen, der da hinter lauert, der immer wieder durchblitzt und zu irrationalem Verhalten bei jedem führt.“¹¹⁰

Bergers Absicht als Erzähler scheint nun primär darin zu liegen, die modernen Mythen des Alltags offenzulegen, was zu einem weiteren zentralen Merkmal, das im Allgemeinen mit der Gattung Märchen in Verbindung gebracht wird, führt: seine Situiertheit zwischen Transzendenz und Realität. Das Märchen findet seinen Ausgangspunkt stets in alltäglichen Situationen, wobei das soziale Spektrum vom Königssohn über den Schneider bis hin zum in ärmlichsten Verhältnissen lebenden Bauernkind reicht. Alle diese Rollen bedienen in gewisser Art und Weise herkömmliche Klischees, welche dem Leser hervorragende Identifikationsmöglichkeiten bieten. Durch den Einsatz wunderbarer Elemente eröffnet es gleichsam ein weites Feld an Weltauffassungen, wodurch es für jede Art von Glauben, der über die alltägliche Erfahrungswelt hinausgeht, geeignet ist.¹¹¹ Berücksichtigt man die Entstehungszeit der Grimm'schen Märchen, so ist es natürlich wenig verwunderlich, dass sich die darin vermittelte Moral häufig mit der christlichen deckt. Sinjawschij stellt dabei als Besonderheit des Volksmärchens fest,

¹⁰⁸ Ebd. S.308.

¹⁰⁹ Ebd. S. 308-309.

¹¹⁰ Simon: „die archaische Spreu im modernen Weizen“. S. 214-215.

¹¹¹ Vgl. Neuhaus: Märchen S.6.

dass das Gute nicht erst im Himmel, sondern auch auf Erden, wohlgemerkt zumeist mit Hilfe der Magie, triumphiert.¹¹²

Es ist anzunehmen, dass es besonders die Diskrepanz zwischen dem Alltäglichen und dem Transzendenten ist, die Berger an dieser Gattung faszinierte. In diesem Sinne nutzte er das Märchen als „Medium der Aufklärung“, indem er es in die historische Wirklichkeit holt, um seine Gesellschaftskritik an den Mann zu bringen.¹¹³ Es erscheint also durchaus nachvollziehbar, dass Berger auf eine Form zurückgreift, die ihre Blütezeit in der Romantik hatte und diese mit viel Witz und Ironie ausstattet.¹¹⁴

Für die Zwecke seiner gesellschaftskritischen Texte ist die Bearbeitung von Märchentexten auch dahingehend geeignet, als diese bereits eine lange Rezeptionsgeschichte hinter sich haben, wodurch sie auch aus einem thematischen Blickwinkel ein Bollwerk an Tradition beherbergen, an dem sich der Künstler Joe Berger reiben kann. Anzuführen ist hier, dass Berger keineswegs der einzige Autor seiner Zeit war, der sich mit dem traditionellen Märchenfundus auseinandersetzte. Immerhin war er mit H.C. Artmann und Konrad Bayer befreundet, die sich ebenso mit Mythen und Märchen beschäftigten und diese Gattung aufgriffen. Es ist also anzunehmen, dass Berger insbesondere durch diese zwei inspiriert wurde, sich mit der Märchenliteratur zu beschäftigen.¹¹⁵

In diesem Zusammenhang stellt Walter Fitz für die Literatur der 60er Jahre fest, dass das Märchen dazu genutzt wurde, eine „andere Wirklichkeit“ darzustellen, die jedoch an die „überkommene Wirklichkeit“ rückgebunden ist, wodurch es zu einer Konfrontation dieser beiden Ebenen kommt.¹¹⁶

4.4.3. Vom Volks- zum Kunstmärchen

Es wurden nun Gründe dafür angeführt, welche die Gattung Märchen für den Ausdruck Berbers Anliegen derart geeignet erscheinen lassen. Um nochmals auf das Thema der genauen

¹¹²Sinjawskij, Andrej: Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben. Aus dem Russischen von Swetlana Geier. Frankfurt/Main: S. Fischer 1990

¹¹³ Vgl. Simon: „die archaische spreu im modernen weizen“. S. 198.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 197.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 198.

¹¹⁶ Vgl. Fitz Walter: „Märchen nach 1968. Letzte Versuche.“ In: Thomas Eicher (Hg.): Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: Lit 1996. S. 168.

Gattungszuweisung von Bergers Märchen zurückzukommen, ist hier festzuhalten, dass es sich, obwohl Berger generell die Klischees des Volksmärchens aufgreift, eindeutig um Kunstmärchen handelt. Kennzeichnen dafür ist zunächst, dass man es mit Texten eines bestimmten Autors zu tun hat. Auf inhaltlicher Ebene ist relevant, dass sich das Kunstmärchen nicht nur durch eine komplexere Handlung, sondern vor allem durch komplexere sprachliche Mittel auszeichnet; hier ist natürlich anzumerken, dass die Empfindung der sprachlichen Komplexität durchaus relativ ist. Viel wesentlicher ist die Tatsache, dass sich das klassische Volksmärchen durch ein einfaches Weltbild auszeichnet, in dem die zentralen Figuren eindeutig gute oder böse Eigenschaften besitzen, wohingegen die Protagonisten des Kunstmärchens meist nicht eindeutig zu einem dieser Pole zuordnenbar sind. Eine weitere Unterscheidung, die vor allem in Bergers Texten zu tragen kommt, ist die Beschaffenheit von Raum und Zeit. In den Volksmärchen werden diesbezüglich keine genauen Angaben gemacht. Das Kunstmärchen handelt jedoch im Rahmen einer konkreten Gesellschaft und zeigt vor allem bei Berger Alltagssituationen auf, die auch auf einen bestimmten zeitlichen Kontext verweisen, was wohl als zentralstes Unterscheidungsmerkmal zu bezeichnen ist, welches zusammengefasst als Modernität bezeichnet werden kann. Schließlich wird kein geschlossenes Weltbild geschildert, sondern Fragmente einer erfahrbaren und problembehafteten Wirklichkeit, in der sich das Subjekt bewegt und in der die Grenzen des Wahrnehmbaren zu verschwimmen scheinen.¹¹⁷

Ganz allgemein handelt es sich beim Kunstmärchen um keine bloße Nachahmung des Volksmärchens, sondern um ein literarisches Experiment, anhand dessen Eigenschaften des Volksmärchens, allem voran das Element des Wunderbaren, integriert werden. Das Märchenpersonal wird individualisiert und umstilisiert und das Dargestellte wandelt an der Grenze zum Unsinn. Dies stellt auch eine besondere Herausforderung für unsere Phantasie dar; schließlich gilt es, das kaum mehr Vorstellbare zu realisieren. Es ist somit mit gutem Gewissen von einer künstlerischen Weiterentwicklung der Form des Volksmärchens, die vor allem durch die Psychologisierung der Figuren und die Literarisierung des Erzählstils passiert, zu sprechen. Die Inhalte werden chiffriert, allegorisiert und die Botschaften in ihrer Gesamtheit werden verfremdet, wobei in weiterer Folge auch die Gattungsgrenzen verschwimmen. Großteils hat man es dabei mit hermetischen Texten zu tun, die den Rezipienten vor gewisse Herausforderungen stellen, da ein flüchtiger Blick zur Erschließung nicht ausreicht. Ebenso wie lyrische Texte verlangen Sie nach großer Aufmerksamkeit und wollen studiert sein.¹¹⁸

¹¹⁷ Vgl. Neuhaus: Märchen. S.8.

¹¹⁸ Vgl. Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen.

Es gibt noch einige Punkte, durch die sich Kunst- und Volksmärchen von einander unterscheiden¹¹⁹, die für Bergers Texte jedoch kaum relevant erscheinen. Festzuhalten ist jedoch die Gemeinsamkeit der beiden Subgattungen, dass die Handlung ihren Ausgang stets in einer Mangelsituation nimmt, welche den Helden zur Bewältigung seiner Abenteuer führt. Die Art und Weise der Problemlösung ist zwischen diesen beiden Subgattungen wiederum sehr unterschiedlich; das Volksmärchen neigt hier typischerweise zu einem Happyend, welches sich durch die Belohnung des Guten oder der Bestrafung des Bösen äußert, wohingegen beim Kunstmärchen kein eindeutiger Trend feststellbar ist und es sich oftmals auch eines offenen Endes oder eines schlechten Ausganges bedient.¹²⁰

Mit diesem Kapitel ist nun grob geklärt, womit man es prinzipiell zu tun hat, wenn man von der Gattung Märchen spricht, wobei vor allem das Hervorheben des subversiven Potentials, welches darin verborgen liegt, wesentlich ist, bevor man sich näher mit Bergers Märchen auseinandersetzt. An dieser Stelle wäre es eigentlich angedacht gewesen, etwas tiefer in die Theorie des Volksmärchens einzutauchen und zu beleuchten, wie Berger mit dieser Form umgeht. Stattdessen erscheint es jedoch sinnvoller, zunächst die gesellschaftspolitischen Entwicklungen und Gegebenheiten zu Bergers Schaffenszeit zu klären, um seine Texte im entsprechenden Kontext fassen zu können.

Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2003. S. 2-3.

¹¹⁹ Vgl. Neuhaus: Märchen. S. 9.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S.8.

5. Bergers politisches Schreiben

In der Populärkunst war zu Bergers Schaffenszeit zu beobachten, dass junge Künstler vor allem für die sogenannten Arbeiter Partei ergriffen. Unter anderem stellten sich Georg Danzer, Wolfgang Ambros, Peter Henisch und auch Joe Berger auf die Seite der Arbeiter, da gerade in dieser Sphäre ein gewisses revolutionäres Potential vermutet wurde, das sich gegenüber dem Establishment durchsetzen konnte. Bevorzugt wurden gesellschaftliche und individuelle Schicksale und Probleme herangezogen, um auf unterschwellig skurrile Weise diverse Missstände aufzuzeigen.¹²¹

Themen wie das Atomkraftwerk Zwentendorf und das „Problem“ der Gastarbeiter- und Fremdenfeindlichkeit war allgegenwärtig und wurde auch von Künstlern aufgegriffen.¹²²

Im Laufe der Arbeit werden noch mehrfach diverse gesellschaftskritische Tendenzen in Bergers Texten angesprochen, welche sich durch das Zusammenspiel von Hypo- und Hypertext ergeben. Oft sind diese nicht auf den ersten Blick klar ersichtlich, sondern ergeben sich erst durch eine eingehendere Beschäftigung. In diesem Kapitel gilt es, diejenigen subversiven Strategien in Bergers Schreiben zu untersuchen, welche konkrete politische Bezüge aufweisen, wobei zunächst ein Blick auf die politischen Verhältnisse in Bergers Schaffenszeit von Nöten ist, um die Texte im Kontext des entsprechenden politischen Umfeldes analysieren zu können.

5.1. Zur politischen Lage

Maßgeblich für die politischen und sozialen Bedingungen in Bergers Schaffenszeit sind zunächst die sozioökonomischen Veränderungen gegen Ende der 60er Jahre, die in Österreich deutlich später als in anderen westlichen Industriestaaten einsetzten. Bis dahin war die österreichische Gesellschaft primär agrarisch geprägt, ging von da an jedoch vermehrt in eine moderne Dienstleistungsgesellschaft über.¹²³ Immerhin stieg zwischen 1955 und 1981 der Anteil

¹²¹ Vgl. Marschall, Brigitte: „Auch der Onkel Ho geht nicht mehr aufs Klo“. Die Proletarisierung der Populärkultur: Szenen und Dialoge. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 115.

¹²² Vgl. Ebd. S. 116.

¹²³ Vgl. Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20.

der Erwerbstätigen im tertiären Sektor von 30,6% auf 50,0% an, was natürlich großen Einfluss auf den Arbeitsmarkt hatte. Durch die Zunahme von Beamten und Angestellten bildete sich eine „neue Mittelschicht“ heraus.¹²⁴ Durch das damit verbundene Wirtschaftswachstum veränderte sich auch das Bewusstsein der Menschen und so wurde dem Konsum und „höheren“ Lebensstandards mehr Bedeutung eingeräumt. Hanisch spricht in diesem Zusammenhang von einem Übergang einer „Kultur der Armut“ in eine „Kultur des Konsums“.¹²⁵ Damit einhergehend entwickelten sich neue politische Herausforderungen für das ansonsten als eher konservativ geltende System, indem sozialliberale Zielsetzungen wie Chancengleichheit, Emanzipation und sozialer Aufstieg immer präsenter wurden.¹²⁶

Die 70er Jahre wurden politisch von Kreisky und seinem Vorgänger Klaus geprägt, die beide die Notwendigkeit eines Ausbaues des Bildungswesens erkannten, was auch wesentlich dazu beitrug, dass sich in der Bevölkerung neue Werthaltungen und Einstellungen entwickelten. Beruflicher und sozialer Aufstieg wurde dadurch der jungen Generation einfacher gemacht, was vor allem der Mittelschicht und den Frauen zugute kam.¹²⁷

Man hatte es also mit einer Zeit zu tun, in der Wohlstand und Individualität zunahmen und sich konsumbezogene Leitbilder entwickelten. Dass Berger in seinen Märchen eben genau in diese Kerbe schlägt, zeigt natürlich bereits die Tatsache, dass seine beiden Märchenbände mit „Märchen für Konsumkinder“ und „Märchen für die Satten und Irren“ betitelt sind. Durch den einziehenden Wohlstand war zu beobachten, dass diese „neue Mittelschicht“ eigene Wünsche und Einsichten verstärkt in den Mittelpunkt stellte. Die modernere Lebenshaltung ließ sich oftmals mit traditionellen Bindungen nicht mehr vereinbaren und so verdrängten individuelle Interessen die kollektiven.¹²⁸

Für all diese Entwicklungen war mit Sicherheit auch das Jahr 1968 von Bedeutung, das als eine Art Kulturbruch zur Nachkriegszeit zu bezeichnen ist. Selbst wenn vom „Geist von

Jahrhundert. In: Österreichische Geschichte 1890-1990. Wien. Ueberreuter.: 1994. S. 456-457.

¹²⁴ Plasser, Fritz und Peter A. Ullrich: Unbehagen im Parteienstaat: Jugend und Politik in Österreich. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1982. S. 32.

¹²⁵ Vgl. Hanisch, Ernst: Versuch einer Periodisierung der Zweiten Republik. In: Robert Kriechbaumer und Franz Schausberger (u.a.Hg.): Die Transformation der österreichischen Gesellschaft und die Alleinregierung von Bundeskanzler Dr. Josef Klaus. Salzburg: IT-Verlag 1995. S. 18.

¹²⁶ Faßmann, Heinz: Von der Agrar- zur Dienstleistungsgesellschaft. Sozialer Wandel in Österreich. In: Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (Hg.): 1945-1995. Entwicklungslinien der Zweiten Republik. Wien 1995. S. 100.

¹²⁷ Vgl. Ebd. S. 97.

¹²⁸ Vgl. Rosenberger, Sieglinde: Erosionen und Transformation. Politische Trends seit den 80er Jahren. In: Forum Politische Bildung (Hg.): Zum politischen System Österreich. Zwischen Modernisierung und Konservatismus (Information zur Politischen Bildung Nr. 17). Innsbruck. 2000. S.10.

1968“ in Österreich nicht so viel zu spüren war wie in manch anderen Ländern, so entwickelte sich trotzdem eine Art Gegenkultur, die diversen Konventionen, der etablierten Politik und der Kultur im Allgemeinen kritisch gegenüberstand und Reformen forderte. Vor allem die Konfrontation der Überflussgesellschaft mit dem allgegenwärtigen Thema „Armut“ polarisierte. Die Studentenbewegung stemmte sich gegen die Nebenwirkungen des Kapitalismus wie Konsum, Leistungsdruck und Profitdenken. Es ist nicht zuletzt dem „Geist von 68“ geschuldet, dass Reformen hinsichtlich Abrüstung, Emanzipation der Frau, sexueller Befreiung und der Friedenspolitik sowie der Demokratisierung der Gesellschaft in die Wege geleitet wurden. All diese Veränderungen setzten natürlich auch die parteipolitische Landschaft unter Druck.¹²⁹ Die „neue Mittelschicht“ zeigte sich gegenüber dem Neuen durchaus aufgeschlossen und wandte sich mehr Kreiskys modern anmutendem Programm zu. Demgegenüber hielt die ÖVP eher an einer traditionellen Werthaltung fest und stand auch dem Säkularisierungsprozess prinzipiell skeptisch gegenüber. Dies führte 1970 wiederum zu einer Wahlniederlage der ÖVP, die dann über 17 Jahre in der Opposition blieb.¹³⁰

Eine im Jahr 1980 durchgeführte Studie zur politischen Beteiligung und zum Wertwandel in Österreich ergab, dass in Österreich der Prozentsatz an Inaktiven und Konformisten am höchsten und jener der Reformisten, Aktivisten und Protestierenden am geringsten war. Hanisch verortet darin Züge einer Untertanenkultur, die sich aus einem großen Vertrauen in die Politik speist. Auf der anderen Seite schien der Glaube, selbst Einfluss nehmen und etwas verändern zu können, eher gering ausgeprägt zu sein.¹³¹

Erst gegen Ende der Ära Kreisky machte sich in der Bevölkerung Parteien- und Politikverdrossenheit breit. Zunehmende Arbeitslosigkeit, Steuerbelastungen und Verschwendung von öffentlichen Geldern waren Kritikpunkte, welche zu einer Vertrauenskrise gegenüber der etablierten Politik führte.¹³² Die Parteienlandschaft hinterließ häufig den Eindruck der Abgehobenheit und der Bürgerferne, wodurch das öffentliche Bild der Politiker vermehrt kritisch betrachtet wurde. Außerdem ergaben sich Zweifel an deren Problemlösungskompetenz. Die politische Machtausübung schien immer komplexer zu werden, was schließlich dazu beitrug, dass sich die Bevölkerung einem immer undurchschaubarer werdenden Geflecht von Funktionalen, bürokratischen Apparaten und Expertenstäben gegenüber sah, deren Entscheidungs-

¹²⁹ Vgl. Schwendtner, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?. In: Sieder Reinhard und Heinz Steinert (u.a. Hg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien. Verlag für Gesellschaftskritik 1996. S. 166.

¹³⁰ Vgl. Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. S. 463

¹³¹ Vgl. Hanisch Ernst: Historische Übergänge in der österreichischen politischen Kultur. In: ÖzP 1. 1984. S.15.

¹³² Vgl. Ulram, Peter A.: Hegemonie und Erosion. Politische Kultur und politischer Wandel in Österreich. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1990. S.259.

grundlagen nicht mehr nachvollziehbar erschienen.¹³³

Diese skeptische Haltung setzte sich in den 80er Jahren fort, was dazu führte, dass die beiden „großen“ Parteien Wählerstimmen verloren. Es handelte sich hier jedoch nicht nur um eine Entfremdung von der Politik, sondern auch um eine Art der Emanzipation der Gesellschaft, die als Zeichen der Mündigkeit der Bürger bewertet werden kann.¹³⁴ Es ist wahrscheinlich auch der Bildungsoffensive der 70er Jahre geschuldet, dass die jüngere Generation zu postmaterialistischen Werten tendierte und sich an den Gegensätzen Ökonomie vs. Ökologie, Lebensqualität vs. Wirtschaftswachstum sowie individuelle Partizipation vs. politische Organisation rieb. Dieser Trend äußerte sich erstmals lautstark in den Debatten um Zwentendorf und Hainburg.¹³⁵

5.2. Bergers Populismuskritik

Konkrete politische Bezüge lassen sich in Bergers „Märchen von Dr. Maus“ finden. Dabei handelt es sich um Texte, die alle einen Umfang von lediglich ein bis drei Seiten haben und erst im Sammelband „Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten“ erschienen sind. Diese zwölf Texte, die lose aufeinander bezogen sind, handeln von den politischen Machenschaften von Dr. Josef Maus und seinem Sohn Erhard. Prinzipiell laufen alle, bis auf „Panonisches Märchen“, darauf hinaus, dass sich Berger über die stümperhaften Versuche der beiden, an die Macht zu gelangen, lustig macht. Zu diesem Zweck verortet er die Handlung in ein Tiermärchen und schildert im „Märchen von Dr. Maus“¹³⁶, wie dieser in die Politik gelangt ist:

Wie es sich für eine Maus geziemt, kriecht sie eines Tages aus einem Loch und schließt sich der Partei an, die am meisten Käse produziert. Wieso sollte sie auch nicht in die Politik gehen? Immerhin wird in dieser Branche oftmals aus einer Mücke ein Elefant gemacht; warum also nicht auch aus einer Maus einen Elefanten. Um Wählerstimmen zu ergattern, wird ein Verwandlungskünstler engagiert, der aus der Maus den Dr. Josef Maus macht. Doch ganz kann er die Maus in sich nicht verbergen, vor allem dann nicht, wenn er Käse erzählt.

¹³³ Vgl. Plasser, Fritz und Peter A. Ulram: Das österreichische Politikverständnis: von der Konsens- zur Konfliktkultur?. Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002. S. 22.

¹³⁴ Vgl. Nick, Rainer und Anton Pelinka: Österreichs politische Landschaft. Innsbruck: Haymon-Verlag 1993. S. 86.

¹³⁵ Vgl. Pelinka, Anton: Hainburg – mehr als nur ein Kraftwert. Bewertung der Ereignisse um den Kraftwerksbau in Hainburg. In: Kohl Andreas und Günther Ofner (u.a. Hg.): Österreichisches Jahrbuch für Politik. Wien, München. 1986. S. 93-107. S. 101.

¹³⁶ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 171.

Diese kurze Inhaltsangabe zeigt, dass in diesen Texten kein tatsächlicher Handlungsablauf stattfindet, weshalb diese kurzen Erzählungen allesamt aus struktureller Sicht Anekdoten oder Witzen gleichen als der Gattung Märchen.

Entstanden sind diese Texte in den Jahren zwischen 1975 und 1979, einer Zeit, in der Dr. Josef Taus Bundesparteiobmann der Österreichischen Volkspartei war. Außerdem war Erhard Busek 1975 Generalsekretär eben dieser Partei und wurde 1976 zum Landesparteiobmann der Wiener ÖVP.¹³⁷

Teilweise werden in diesen Märchen tagespolitische Themen wie beispielsweise der Bau des Atomkraftwerks Zwentendorf, verantwortungsloser Umgang mit Steuergeld oder aber fragwürdige Geldflüsse zwischen Wirtschaft und Parteifreunden aufgegriffen. Dr. Maus und sein Sohn Erhard werden durch die fabelähnliche Darstellungsweise verharmlosend bzw. verniedlicht dargestellt. Vor allem wird dabei die Eitelkeit der handelnden Figuren in den Vordergrund gestellt.¹³⁸

Immer wieder wird erwähnt, dass Dr. Maus und sein Sohn lediglich aus Langeweile politisch tätig wurden und unbedingt regieren möchten, letztendlich jedoch kein Programm haben. Diese Texte sind auch dahingehend als zeitlos zu bezeichnen, als sie „populistische“ Machenschaften der Politik im Allgemeinen thematisieren. Beispielsweise versucht Dr. Maus in „Die Konfusion des Dr. Maus“¹³⁹ den Menschen im In- und Ausland einzureden, wie schlecht es ihnen gehe. Auch Erhard versucht in „Erhard und die Skandale“¹⁴⁰, wie der Titel schon sagt, diverse Skandale heraufzubeschwören, wobei er zum konkreten Ziel hat, dadurch in die Klatschpresse zu gelangen, da sich viele Wähler dafür interessieren. Im Endeffekt möchte er keine konstruktive Politik machen, sondern genauso berühmt werden wie diverse Sänger oder Schauspieler.

Der Trend geht in allen Märchen vom Dr. Maus dahin, dass Dr. Maus und Erhard in ihren Vorhaben scheitern und all ihre Verführungstaktiken von den Menschen sofort durchschaut und belächelt werden. Die Kritik bezieht sich somit lediglich auf die angesprochenen politischen Eliten und keineswegs auf deren Wähler. Dass das Volk als Instanz der Vernunft auftritt, das vermeintlich böse Machenschaften durchschaut und abstraft, ist ein durchaus hervorzuhebender Zug dieser Texte, der sich von gegenwärtigen Standpunkten recht deutlich zu unterscheiden scheint. Diese Wahrnehmung rührt daher, dass negativ behaftete Begriffe wie beispiels-

¹³⁷ Vgl. Antonic: Vorwort. S. 10.

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 10.

¹³⁹ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 174.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 173.

weise „Wahlvieh“ immer häufiger in Netzwerken aufzutauchen scheinen und Massen an Wählern jeglicher Parteien bezeichnen, die den Verführungskünsten der Politik widerstandslos erliegen und daher nicht in der Lage sind, sich eine auf Vernunft basierende Meinung zu bilden. Natürlich darf hier keineswegs der Schluss gezogen werden, dass die Politik zu Berbers Zeiten nicht versuchte, sich rhetorisch geschult und möglichst medienwirksam zu inszenieren, um am Wahltag das Maximum an Wählerstimmen zu erhaschen. Die Märchen von Dr. Maus zeigen uns vor allem, dass Berger dem sogenannten „Volk“ durchaus wertschätzend gegenübersteht und ihm politisch gestalterisches Potential zuerkennt.

Bemerkenswert ist außerdem, dass die regierenden Mächte von Berger hier nicht kritisiert werden, sondern lediglich die oppositionelle Instanz bezüglich ihrer scheinbar willkürlichen Aufwiegungen lächerlich gemacht wird, wobei vor allem die Art und Weise, wie „politische“ Diskurse geführt werden, in der Kritik steht.

5.3. Kritik am unzufriedenen Wähler

Dass politische Machenschaften direkt thematisiert werden, bleibt eher die Ausnahme, findet jedoch trotzdem immer wieder Eingang in Berbers Märchen. So etwa im Märchen „Skandal im Mischwald“¹⁴¹, wo der Handlungsträger, Schorschi Wilder, inspiriert durch die mitreißende Rede eines Politikers, in der der immense Wert der Freiheit angepriesen wird, beginnt, das Wild im Wald zu schießen und zu verkaufen, weshalb natürlich die Gendarmerie auf seine Aktivitäten aufmerksam wird. Da sich Schorschi dadurch in seiner ihm versprochenen Freiheit stark eingeschränkt fühlt, wechselt er kurzerhand die Partei. Wenig später wird er deshalb bei einem gemeinsamen Spaziergang vom Gendarmen erschossen.

Die Namensgebung legt die Vermutung nahe, dass Berger sich mit diesem Text auf George Wilder bezieht, einen Kriminellen, der im Laufe der 60er Jahre in Neuseeland zu einem Volkshelden wurde. Wilder wurde wegen Diebstahls und mehreren Einbrüchen verhaftet und erlangte vor allem durch spektakuläre Gefängnisausbrüche die Aufmerksamkeit der Medien und des Volkes. Kultstatus erlangte er vor allem durch seine Höflichkeit, da er in den Häusern, in denen er eingebrochen war, wieder aufräumte und Entschuldigungsschreiben hinterließ. Letztendlich wurde er nach mehr oder weniger langer, jedoch stets sehr spannend anmutender

¹⁴¹ Vgl. Ebd. S. 247–248.

Flucht, wieder inhaftiert. Nach seiner Freilassung erklärte er seine Ausbrüche mit seinem starken Begehren nach Freiheit.¹⁴²

Auch in Bergers Schorschi Wilder finden wir das Bild eines Outlaws. Aufgezeigt wird jedoch, dass die Freiheit, wie sie von Politikern gerne thematisiert wird, nicht bzw. nur mit Einschränkungen existiert. Zum Abschluss treibt es Berger auf die Spitze, indem er den Parteienlagern überspitzt Verlogenheit unterstellt, da der Grundwert der Freiheit nicht einmal über die eigenen Parteigrenzen hinaus vorhanden zu sein scheint.

Auch das Märchen „Der Beiseldemokrat“¹⁴³ weist einen direkten Bezug zur Politik auf. Allerdings konzentriert sich dieser Text nicht primär auf dubiose Machenschaften im politischen Kontext, sondern auf die Instanz der Wähler. Handlungsträger ist Florian Zacherlgeyer, der den Großteil seines Lebens im Gasthaus verbringt, im angetrunkenen Zustand gerne zu politisieren beginnt und sich dabei, wie es dem Klischee der Österreicher entspricht, gerne zum Besten gibt, was er nicht alles besser machen würde als das politische Establishment. So geschieht es, dass er während einer Rede des Propagandaministers eindöst und mit seiner Nase ins Bier baumelt. „Und als der Schnipfer die Nase aus dem lauwarmen Bier holte, war eine eigenartige Verwandlung mit ihm vorgegangen: Er war nüchtern wie ein Neugeborenes und in Amt und Würden des Kanzlers von Lipizzanien.“¹⁴⁴ Die Bürger werden weiters mit allen Eigenschaften von Pferden beschrieben: Sie verdienen ihren Lebensunterhalt mit Tänzeln und ernähren sich von Hafer. Zacherlgeyer geht in weiterer Folge auf die Forderungen seiner Bürger ein und startet einige Reformen. Als Nahrung stehen nun Braten und Knödel zur Verfügung und er öffnet ihnen das ganze Land als Weidefläche. All diese Bemühungen führen jedoch zu einem merkwürdigen Resultat, denn aus den „Tänzlern“ werden „bockbeinige Besserwisser“, die Zacherlgeyer harsch kritisieren, denn an jeder Reform haben sie etwas auszusetzen und sind nach kürzester Zeit wieder genauso unzufrieden wie zuvor. „Mit der Intelligenz von Pferden wieherten sie nach Tränken und Trögen und wollten sich selbst nicht mehr. Sie forderten Zacherlgeyers Ablöse [...]“¹⁴⁵ Propagandaminister Bartolozius, mittlerweile zum Minister für Bürgernähe avanciert, verkleidete sich als Pferd und übernimmt kurzerhand das Amt. Sein Versprechen ist, den ursprünglichen Zustand wieder herzustellen, indem er dem

¹⁴² Vgl. <http://www.stuff.co.nz/dominion-post/capital-life/8688866/Prison-escaper-Wilder-caught-heart-of-nation> (25.2.17).

¹⁴³ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S.147-150.

¹⁴⁴ Ebd. S.148.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 149.

Volk die altbewährten Tränken und Tröge wieder gibt, allerdings unter der Bedingung des notwendigen Gehorsams; die Lipizzaner stimmten zu. Aber keiner wagte mehr zu wiehern, da darauf strenger Arrest stand. Von nun an standen sie vor ihren Tränken und grüßten stramm mit „Heil Bartolozius“.

Dieser Text zeigt einmal mehr das breite Spektrum von Bergers Themenkreisen und vor allem die verschiedenen Blickwinkel, von denen aus er sich diesen nähert. Einerseits liegt dem Großteil seiner Texte eine fundamentale Kritik am Fortschritt des Kapitalismus mit all seinen Nebenwirkungen zugrunde und auch diverse politische Machenschaften werden hemmungslos parodiert. Demgegenüber beinhalten manche seiner Märchen auch Warnungen vor einer chronischen Unzufriedenheit, die auf gut Österreichisch als „Suderantentum“ bezeichnet werden kann. Bereits in den „Märchen von Dr. Maus“ macht sich Berger über Parteien lustig, die versuchen, Unsicherheiten in der Bevölkerung zu schüren, um an die Macht zu kommen. Werden in diesen Texten die Wähler noch als Instanz der Vernunft hervorgehoben, welche diese Machenschaften erkennen und die aufrührerischen Parteien an der Wahlurne abstrafen, so dreht Berger hier den Spieß um. Die Bevölkerung wird hier sinnbildlich von ihm als unzufriedenes „Wahlvieh“ dargestellt, das sich mit Reformen stets unzufrieden zeigt und zu den vermeintlich guten alten Zeiten zurückkehren möchte und dafür auch fundamentale Grundrechte zu opfern bereit ist.

Auf den zweiten Blick lässt sich auch hier eine Kritik an der Wohlstandsgesellschaft ablesen, indem Berger aufzeigt, dass auch eine Lebensführung, die durch eine Versorgung über die Grundbedürfnisse hinaus gekennzeichnet ist, noch lange kein Garant für Zufriedenheit ist. In Bergers politisch gefärbten Texten wird somit eine gewisse Ambivalenz bezüglich politischer Entwicklungen ersichtlich, die für die menschliche Identität neue Gefahren und Herausforderungen mit sich bringen. Andererseits thematisiert er auch kritisch die naiv anmutende impulsive Ablehnung und Unzufriedenheit in Bezug auf den politischen Fortschritt, worin er gleichermaßen Gefahren zu sehen scheint.

Dieser Text erschien im Jahr 1990; es sei nun dahingestellt, dass Berger seit den „Märchen von Dr. Maus“, die allesamt in den 70ern entstanden, so manchen Standpunkt verworfen haben könnte. Betrachtet man Bergers politisch gefärbte Texte in ihrer Gesamtheit, so hat man den Eindruck, dass im Endeffekt alle am politischen Diskurs teilhabenden Instanzen lächerlich gemacht werden: das Parteiensystem an sich, der chronisch unzufriedene Wähler, die auf-

rührerische Opposition. Die Instanz der Regierung bleibt jedoch weitgehend verschont.

6. Thematische Schwerpunkte

Berger bedient in seinen Märchen ein breites Spektrum an Themen, deren Bandbreite auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit immer wieder Gegenstand der Darstellung sein wird. Es kann jedoch vorausgeschickt werden, dass im Zentrum seiner Texte eine kritische Auseinandersetzung mit den Auswirkungen der Wohlstandsgesellschaft steht, welche viele verschiedene Ausprägungen kennt. Dass seine Kunstmärchen häufig kaum noch als solche erkannt werden können, liegt hauptsächlich an seinem eigenwilligen, spielerischen Umgang mit der Form des Märchens, welcher ebenso in den folgenden Kapiteln der zentrale Gegenstand der Analyse sein wird. Auf inhaltlicher/thematischer Ebene ist die konstante Nähe zum Volksmärchen vor allem auch deshalb gegeben, da diese Gattung dazu neigt, vermeintlich alltägliche, grundlegende Problemfelder aufzugreifen. Dadurch, dass Berger seine Märchen in einer komplexen Wirklichkeit ansiedelt, ergeben sich natürlich auch komplexere Problemsituationen, welche ins Zentrum seiner Erzählungen rücken, wenngleich er diese zumeist dem Rahmen fundamentaler Konsumkritik unterordnet und hinter dem Schleier ausufernder Komik verbirgt.

Ein aussagekräftiges Beispiel für die Auseinandersetzung mit einem Problemfeld, welches zu Bergers Schaffenszeit aufkam, stellt sein Text „Odysseus und Polyphemos“¹⁴⁶ dar.

Wie unschwer zu erkennen ist, arbeitet dieser Text intensiv mit intertextuellen Bezügen, indem er eine der wohl einflussreichsten Dichtungen der Menschheitsgeschichte, „Die Odyssee“ aufgreift. Wie es für seine Textbearbeitungen üblich ist, holt Berger die Handlung in die Gegenwart. Handlungsträger dieser Geschichte, Odysseus Huber, ist von Beruf Ingenieur und verantwortet den Bau eines Stahlwerks in der Wüste. Wie es der Vorlage dieses Textes geziemt, warten auf ihn zu Hause seine Frau, Penelope alias Penny, und sein Sohn Telemachos. Als seine Arbeit nun endlich erledigt ist, macht er sich auf den Heimweg. Es kommt, wie es kommen muss, und seine Linienmaschine muss notlanden; auf den nächsten Flug muss er allerdings einige Tage warten. Um die Zeit zu überbrücken, lässt er sich sogleich von einer anderen Passagierin, dieses Unglücksfluges, Sieglinde, becircen. Beim Weiterflug wird die Maschine von „Highjackern“ übernommen und so verschlägt es ihn wieder in ein Land, in das er eigentlich nicht wollte und wird dort gefangengehalten. Er kann jedoch fliehen, da der Verzehr von ungenießbarem Rindfleischragout seine Entführer lahmlegt. Wieder in Freiheit, verdient er sein Geld als Aufseher in einem Freudenhaus, wird beinahe zur Bigamie gezwungen und muss so viel Opium rauchen, dass er auf seine Heimkehr beinahe vergisst. Schließlich

¹⁴⁶ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 126-130.

dauert die Reise vom Stahlwerk in seine Heimat insgesamt ein Jahr.

Bis zu diesem Punkt des Märchens zeigt uns Berger auf komödiantische Weise die Odyssee des Odysseus Huber, die vor allem mit Anspielungen auf den Prätext gespickt ist und von der Sphäre des Mythischen in das Alltägliche gekippt wird. Der Text speist sich dabei vor allem aus der entstehenden Diskrepanz von epischem Heroentum und den alltäglichen und überspitzt dargestellten Erfahrungen und Eindrücken der Berufswelt.

Bemerkenswert ist an diesem Text jedoch, dass die Handlung mit der Heimkehr des Odysseus Huber keineswegs zu Ende ist, sondern alles Bisherige viel eher als Einleitung dient. Denn die eigentliche Odyssee beginnt erst nach der Heimkehr, als Odysseus Huber seine Frau vor dem Fernseher sitzend und die hundertste Folge der Serie „Purkersdorf“ schauend vorfindet. Sie ist ob der unerwarteten Rückkehr ihres Mannes irritiert; demnach fällt auch die Begrüßung alles andere als herzlich aus und so widmet sie sich sofort wieder dem Fernseher, sehr zum Unmut ihres Gatten: „In Odysseus bricht die erlittene Welt zusammen, weil er umgehend durchschaut, daß der Bilder abspulende Kasten sein bisher wüstester Feind, daß das Fernsehen der einäugige, menschenfressende Riese Polyphemos ist, den er ausschalten muß, wenn er mit seiner Familie je wieder beisammen sein möchte.“¹⁴⁷ Sein Zuhause stellt somit nur eine weitere Station auf seinen Irrfahrten dar, und das Medium Fernsehen entpuppt sich als hartnäckiger Feind, der menschliche Existenzen aufzufressen vermag. Auch sein Sohn ist dem Fernsehen verfallen, natürlich lässt sich Berger dieses sich anbietende Wortspiel hier nicht nehmen, und so wird aus Telemachos kurzerhand ein echter „Tele-Macho“. Um den Bann irgendwie zu brechen, setzt sich Odysseus Huber ebenso vor den Fernseher und versucht, das Dargestellte als Illusion zu entlarven, indem er spielt, als ob sich das zu Sehende in Wirklichkeit ereignen würde und sich in die Szenerie hoffnungslos hineinsteigert. Aufgrund dieser Störung wird ihm von seinem Sohn sogleich Hausverbot erteilt und so beschließt er passenderweise ins Kino zu gehen.

Ab diesem Punkt scheint die Handlung steil ins Banale abzudriften, derart irrwitzig wird das Verhalten der Penny, das schwer durch ihre Fernsehabhängigkeit beeinflusst scheint, geschildert. Odysseus versucht nun, seiner Frau den Reiz der Illusion zu nehmen und führt sie in die Höhle des Polyphemos, die Kantine der Fernsehanstalt, wo sie den „Purkersdorf“-Hauptdarsteller treffen, aufgrund dessen Auftreten sich Penny von ihrer Obsession zumindest teilweise lösen kann, da sie sich von der Wirklichkeit stark enttäuscht fühlt. Immerhin steigt sie dadurch zunächst auf Dokumentationen und Weltnachrichten um. Hubers letzter Angriff besteht nun darin, der Gattin und dem Sohn die wunderschöne (und vor allem reale) Sieglinde vorzu-

¹⁴⁷ Ebd. S. 128.

führen, wodurch diese zu Salzsäulen erstarren und vom faulen Zauber des Fernsehens erlöst werden. Penny, die von Berger nun wieder Penelope genannt wird, stößt Polyphemos nun einen Pfahl ins Auge und heißt Odysseus in Ithaka willkommen.

Berger thematisiert in diesem Märchen vor allem den medialen Konsum in Form der seichten Berieselung durch diverse Fernsehsendungen, die auf Seiten der Penelope zu einem handfesten Suchtverhalten führen. Das Fernsehen stellt in ihrem Leben die absolute Priorität dar und so rückt die Harmonie ihrer Ehe in den Hintergrund. Unterstützt wird dieses trist anmutende Bild durch die Spannung, die mit den ständig auftauchenden Verweisen auf Homers „Odyssee“ konstruiert wird. Auch wenn die Taten von Homers Odysseus teilweise als ambivalent erscheinen und berechtigterweise die Frage gestellt werden kann, ob man es tatsächlich mit reinem „Heldentum“ zu tun hat, so wird dem Leser durch die punktuell gesetzten Anspielungen stets das ursprüngliche Pathos des noblen Kriegerethos ins Bewusstsein gerufen.

Dies und die teilweise etwas plump anmutenden Wortspielereien Bergers sowie die überreizten Handlungsmuster der einzelnen Figuren tragen dazu bei, dass die alltäglichen Kämpfe und Herausforderungen innerhalb der Familie in ein unvorteilhaftes Licht fallen. Berger nimmt auf diese Weise sowohl den vergleichsweise schnöden beruflichen Alltag in unserer Gesellschaft als auch die familiären Probleme aufs Korn. Immerhin handelt es sich um eine ungleiche Gegenüberstellung, wenn auf der einen Seite vom menschenfressenden Polyphem und auf der anderen Seite von einer passiven Maschine, die von seinen Nutzern ebenso wieder eine gewisse Passivität verlangt, die Rede ist.

Aus thematischem Blickwinkel gliedert sich dieser Text am ehesten in den subkulturellen Diskurs der Subversion ein, indem Berger hier den Kampf gegen etwas schildert, was als kleinbürgerliche Normalität bezeichnet werden kann, wovon sich die Figuren schließlich lösen. Letztendlich verweist Bergers Namensgebung darauf, dass sie nach Polyphemos' Tod wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückkehren. Der vermeintliche Allerweltsname Huber sowie der anglizistisch und somit tendenziell negativ behaftete Name Penny werden wieder in Penelope und Odysseus umgewandelt.

Dieser Text kann durchaus als Exempel für Bergers subversives Schreiben herangezogen werden. Es ist auffällig, dass politische Bezüge in seinen Märchen zwar regelmäßig auftauchen, jedoch nur selten zum Thema gemacht werden. Für Berger steht weniger eine erdrückende politische Herrschaft in der Kritik als Veränderungen innerhalb der Gesellschaft, die sich nicht zuletzt aus den Veränderungen der Arbeitswelt ergeben. Bergers Absicht ist es also nicht, ein politisches System zu bekämpfen bzw. lassen sich keine konkreten Tendenzen er-

kennen, einen politischen Umsturz herbeiführen zu wollen. In seinen Texten versucht er viel eher auf parodistische Weise auf neue Gefahren für den Menschen, die in diesem Zusammenhang sogar als regelrechte „Feindbilder“ geschildert werden, aufmerksam zu machen, welche sich aus den gesellschaftspolitischen Veränderungen ergeben, die es zu reflektieren gilt. In diesem Sinne wird der zur Normalität werdende mediale Konsum thematisiert, wodurch auch die Frage der Identität und des Lebensstils ins Zentrum rückt.

Die Einordnung dieses Textes in einen subkulturellen Diskurs wird auch dadurch unterstützt, dass es Familie Huber gelingt, sich vom zerstörerischen Einfluss des Polyphemos zu lösen, was einer emanzipatorischen Bewegung gleichkommt. Es ist zwar berechtigt, die Frage zu stellen, ob dieses hier aufgezeigte Lösungsmuster als Emanzipation zu werten ist, da der unerwünschte Zustand schlicht und einfach zerstört wird und Familie Huber lediglich zu ihrem ursprünglichen Zustand zurückkehrt. Viel zentraler als diese finale Rückwendung ist jedoch Penelopes Entwicklung, an der zu sehen ist, wie die beiden Pole, Realität und Fiktion, die sich zu Beginn noch überlappen, schrittweise auseinanderdriften.

Obwohl überwiegend das Thema der Konsum- und Wohlstandsgesellschaft bzw. Kapitalismus in seinen Märchen aufgegriffen wird, macht sich Berger eine Eigenheit des Märchens zu Nutze, wonach es nur wenige typische Märchentemen gibt; so gut wie alle Motiv- und Themenkreise können auf märchenhafte Art und Weise in dieser Gattung verarbeitet werden. Demnach finden sich auch weitere grundlegende Themen wie Gleichberechtigung der Frau, Umweltschutz oder Ausgrenzung in Bergers Märchen. In weiterer Folge geht es jedoch darum, wie Berger mit den thematischen Aspekten der Pädagogik und der Erlösung, die dem traditionellen Märchen zugeschrieben werden, in seinen Bearbeitungen verfährt.

6.1. Märchen und Erziehung

Ein zentrales Thema, das innerhalb der Märchenrezeption große Aufmerksamkeit erfährt, ist die Auseinandersetzung mit dem pädagogischen Gehalt des Volksmärchens. Ein Großteil der Grimm'schen Märchen enthält mehr oder weniger klare Handlungs- oder Verhaltensanweisungen, die das Thema der Sittlichkeit im Rahmen bestimmter Werthaltungen transportieren. Auch wenn diese erzieherischen Inhalte häufig nicht offensichtlich thematisiert werden, tendiert das Volksmärchen doch dazu, pädagogische Aspekte zumindest latent zu vermitteln; es neigt dazu, eine Lehre daraus ziehen zu können. Innerhalb dieses Abschnittes soll geklärt

werden, auf welche Art und Weise das Volksmärchen pädagogisch wirksam ist und wie Berger in seinen Bearbeitungen mit diesem Potential umgeht und arbeitet.

Die Gebrüder Grimm verfolgten mit ihrer Sammeltätigkeit zunächst das Ziel, das geistige Gut des Volkes zu bewahren, indem sie die Märchen niederschrieben. Mit ihrer Veröffentlichung war jedoch eine weitere Zielsetzung verbunden; in diesem Sinne heißt es in der Vorrede zur ersten Auflage, dass „[...] die Poesie selbst, die darin lebendig ist, wirke und erfreue, wen sie erfreuen kann, also auch, dass es als ein Erziehungsbuch diene.“¹⁴⁸

Dass Volksmärchen von vornherein als Erziehungshelfer herangezogen werden, ist jedoch nicht unumstritten, wird Kindern darin doch pauschal vermittelt, dass sich Problemsituationen durch den Einsatz wunderbarer Elemente wie von selbst lösen. Nachvollziehbar erscheint also der Vorwurf, dass Volksmärchen in den Heranwachsenden falsche Vorstellungen erwecken würden. Weiters ist in diesem Zusammenhang zu hinterfragen, inwiefern die in den Grimm'schen Märchen dargestellte Gewalt für Kinder geeignet ist. Nicht umsonst werden im Buchhandel spezielle Bearbeitungen der Grimm'schen Märchen für Kinder angeboten, die nicht nur auf sprachlicher Ebene an den Rezipienten angepasst wurden, sondern auch auf einer inhaltlichen, indem gewaltbehaftete Lösungsmuster eliminiert wurden. Bruno Bettelheim führt in seinem häufig zitierten Buch „Kinder brauchen Märchen“¹⁴⁹, das sich dem Volksmärchen aus einem psychoanalytischen Blickwinkel nähert, an, dass er den Vorwurf, Märchen seien unwahr, aus pädagogischer Sicht nicht gelten lasse. Denn seiner Ansicht nach sei die Wahrheit des Märchens die Wahrheit unserer Fantasie und nicht der normalen Kausalität. Daher böten Märchen eine entwicklungsfördernde Projektionshilfe.¹⁵⁰ Ebenso versucht er den Vorwurf der Gewalttätigkeit zu entkräften und bezieht sich dabei auf „Hänsel und Gretel“, indem er die infantile Angst des Gefressenwerdens anspricht. Das Märchen helfe hier dem Kind, diese irrationale Angst in die greifbare Gestalt der Hexe zu projizieren. Indem die Hexe im Backofen verbrannt wird, könne man sich schließlich von dieser Angst befreien. Die grausamen und scheinbar brutalen Elemente des Volksmärchens dienen somit viel mehr dem Ab- als dem Aufbau von Angst und Aggression.¹⁵¹ Seine Feststellung, dass Kinder Märchen brauchen, begründet er im Allgemeinen damit, dass sie kindliche Nöte und Ängste nicht verniedlichen, sondern ihre Schwere ernst nehmen und sich auf alle Persönlichkeitsaspekte beziehen.¹⁵²

¹⁴⁸ Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. Band 1. Stuttgart: Reclam: 2014. S. 16.

¹⁴⁹ Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: Dt. Taschenbuch-Verlag²⁶ 2004.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 136.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 140.

¹⁵² Vgl. Ebd. S. 11.

Märchen sind für erzieherische Zwecke insofern von großem Wert, da in diesen zunächst unscheinbar anmutenden Texten uralte Weisheiten verborgen liegen, wodurch ein realitätsgerechtes Welt- und Menschenbild gefördert werden kann, was wiederum eine Grundvoraussetzung für erzieherisches Denken und Handeln darstellt.¹⁵³

Dass Märchentexte weltweit im Schulunterricht zum Einsatz gebracht werden, hat hauptsächlich den Zweck, die Einbildungskraft, die Fähigkeit des Idealisierens und die Empathie der Kinder zu fördern. Die Form des Märchens ist demnach besonders dafür geeignet, dessen ästhetischen Bildungswert nachzuweisen und zugleich eine freie Entfaltung der kindlichen Fantasie zu gewährleisten. Zudem zeichnet sich ein Großteil der Volksmärchen auch dadurch aus, dass sie moralische Tendenzen in sich tragen, die es zu reflektieren gilt.¹⁵⁴

Vorsicht ist jedoch bei der Suche nach einer tatsächlichen Märchenethik geboten. Gerstl führt in diesem Zusammenhang an, es liege im Wesen des Märchens begründet, dass sich darin keine Systematik im wissenschaftlichen Sinne finde, da diese stets das Ergebnis kritischer und logischer Ordnung sei. Da nun das Märchen lediglich Bilder des Lebens und des Handelns vorführen würden, sei der Gedanke an eine systematische Ethikvermittlung nicht haltbar.¹⁵⁵ Allenfalls kann die Moral, welche im Märchen zur Darstellung gelangt, als eine Situationsethik bezeichnet werden, die sich vor allem auf die Ebene des Zwischenmenschlichen bezieht. Märchen liefern somit keine präparierte Moralpädagogik; ihr ethischer Gehalt führt jedoch zurecht dazu, sie zur sittlichen Erziehung heranzuziehen.¹⁵⁶

André Jolles bezeichnet die im Märchen dargestellte Moral daher auch als „naive Moral“, da man es im Märchen mit einem Gefühlsurteil zu tun hat. Im Gegensatz zur philosophischen Ethik, die eine Ethik des Handels ist, geht man im Märchen von einer Ethik des Geschehens aus.¹⁵⁷ In diesem Sinne versucht das Märchen nun auch, diese „naive Moral“ zu befriedigen. Demnach wird die Ordnung des Handlungsverlaufs so gestaltet, dass unser Gefühlsurteil eine eindeutige Zuweisung zu „gut“ und „gerecht“ erlaubt. Um die Handlung voranzutreiben, werden bevorzugt Zustände und Ereignisse gewählt, die in Opposition zu unserem Empfinden von Gerechtigkeit stehen. Unabhängig davon, wie ungerecht die Protagonisten behandelt werden und wie schwer die zu lösenden Aufgaben erscheinen, im Laufe der Handlung werden all

¹⁵³ Gerstl, Quirin: Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens. München: Ehrenwirth Verlag 1964. S. 7.

¹⁵⁴ Vgl. Ebd. S.36-39.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 95.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 95 – 97.

¹⁵⁷ Vgl. Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag⁶ 1982. S. 240.

diese Ungerechtigkeiten aufgehoben und es kommt letztendlich zu einem Ende, das unserem Empfinden von Gerechtigkeit entspricht. Jolles spricht davon, dass gerade aus diesem Aufbau des Märchens die unmoralisch empfundene Welt der Wirklichkeit vernichtet wird, sobald wir in das Märchen eintauchen.¹⁵⁸

Die Behauptung, dass im Märchen nun tatsächlich Moral vermittelt wird, ist auch deshalb schwer zu halten, da die Formen der Bestrafung teils sehr grausam sind. Wie bereits erwähnt, wird zwar eine klare Identifikationsmöglichkeit mit dem Guten geboten, die Art und Weise, mit der die bösen Gegenspieler am Ende der Erzählungen bestraft werden, lässt den Gedanken, im Märchen grundlegend ethische Gerechtigkeit finden zu können, jedoch verblassen, wenn beispielsweise davon die Rede ist, dass der Gegenspieler des Helden am Ende der Erzählung auf grausame Weise hingerichtet wird, seine Gedärme an Tiere verfüttert werden, Körperteile abgetrennt oder die Augen ausgestochen werden. Der „naiven Moral“ entsprechend lässt sich eine gewisse Befriedigung trotz all dieser Grausamkeiten jedoch nicht verleugnen. Schließlich beinhaltet das Märchen grundlegende Wünsche und Sehnsüchte wie beispielsweise den Glauben an eine letzte Gerechtigkeit, die so gut wie jeder Mensch inne hat, woraus schließlich auch der Wunsch resultiert, dass das Gute belohnt wird und das Böse aus der Welt verschwindet.¹⁵⁹ Auch André Jolles betont diesbezüglich ganz allgemein für das Märchen, dass die Freude daran weniger aus unserer „Neigung zum Wunderbaren“ gepaart mit der „Liebe zum Natürlichen und Wahren“ herrührt, sondern viel mehr dem Umstand geschuldet ist, dass es im Märchen so zugeht, wie es unserem Empfinden nach in der Welt zugehen müsste. Dies bestätigt sich beispielsweise in der Figur des Aschenputtels. Zwar werden ihm die böse Stiefmutter und ihre Töchter gegenübergestellt, primär wird jedoch nicht das Böse, sondern die Ungerechtigkeit betont. Die Befriedigung der „naiven Moral“ besteht weniger darin, dass das Böse am Ende radikal bestraft wird bzw. das gehorsame und geduldige Mädchen ihre wohlverdiente Belohnung erhält, sondern darin, dass der Handlungsverlauf den Erwartungen und Anforderungen entspricht, die wir an einen gerechten Lauf der Welt stellen.¹⁶⁰

Maßgeblich für die pädagogische Wirkungskraft des Märchens ist also die Gegenüberstellung des Guten und des Bösen, was als Grundpfeiler aller Sittlichkeit zu betrachten ist. Alle anderen Tugendwerte ranken sich an diesen beiden Grundpfeilern empor. Bekannterweise wird das Gute beinahe ausnahmslos vom Helden des Märchens verkörpert und das Böse von seinem

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 241-243.

¹⁵⁹ Vgl. Röhrich Lutz: Märchen und Märchenforschung heute. S. 10.

¹⁶⁰ Vgl. Jolles André: Einfache Formen. S. 239-240.

Gegenspieler.¹⁶¹

Charakteristisch für das Volksmärchen ist, dass die einzelnen Figuren einem dieser beiden Extreme angehören; ein Mittelding existiert nicht. Diese Darstellung der charakterlichen Polaritäten vereinfacht es dem Rezipienten, den Unterschied zwischen diesen beiden Lagern zu erkennen. Demnach ist es im Märchen gang und gäbe, dass Werthaltungen wie Freundschaft, Hilfsbereitschaft, Liebe und Mut stets in Verbindung mit den entsprechenden Kontrasten auftreten. Prototypisch endet diese Auseinandersetzung mit dem Sieg des Helden, wodurch das Märchen in diesem Geschehen den Glauben an den Sieg des Guten vermittelt. Weiters ist es charakteristisch, dass das Böse kein Mitleid erfährt, es gibt nur seine radikale Vernichtung.¹⁶²

Der pädagogische Wert des Märchens liegt im Allgemeinen nun darin, dass diese Gattung dabei hilft, die geistigen Bedürfnisse seines Alters zu befriedigen. Die dargestellten erzieherischen Gehalte sind dabei als Fundament anzusehen, auf dem sich ein reicheres Weltbild entfaltet.¹⁶³

Abgesehen von den Identifikationsmöglichkeiten mit dem Guten und einer damit einhergehenden optimistischen Perspektive lassen sich jedoch noch weitere Tendenzen im Märchen erkennen, die pädagogische Absichten erkennen lassen. Regelmäßig wird über die sozialpolitische und pädagogische Funktion diskutiert, besonders unter dem Aspekt, welche Auswirkung diese haben könnten. Neben den bereits erwähnten Elementen der Grausamkeit und teilweise sadistisch anmutenden Zügen stehen Behauptungen im Raum, das Märchen fördere und konserviere Aggressivität. Diese Behauptung wird unter anderem damit untermauert, dass das Märchen häufig patriarchalische Modelle transportiere und veraltete gesellschaftliche Rollenbilder vermittele, die es prinzipiell abzulegen gilt. Indem die Eltern den Druck der Gesellschaft auf das Kind übertragen, wird es im Märchen Opfer von Herrschaft und Repression.¹⁶⁴

Weiters werden im Märchen sehr häufig streng hierarchische Strukturen angewandt, die nach dem schlichten Befehl-Gehorsam-Prinzip durchgesetzt werden. Als extremes Beispiel kann in diesem Zusammenhang das Märchen „Das eigensinnige Kind“¹⁶⁵ aus der Sammlung Grimm angeführt werden. Hierbei handelt es sich um ein Märchen, das lediglich einen Umfang von knappen elf Zeilen hat. Es geht dabei um ein Kind, das seiner Mutter nicht gehorchen wollte;

¹⁶¹ Vgl. Ebd. S. 97–98.

¹⁶² Vgl. Ulreich, Astrid: Märchen in erzieherischer Bedeutung: Hilfe zum Erkennen der Welt? Dissertation (masch.). Univ. Wien 1983. S. 37 – 41.

¹⁶³ Vgl. Gerstl: Die Brüder Grimm als Erzieher. S. 40.

¹⁶⁴ Vgl. Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler¹⁰ 2004. S. 91.

¹⁶⁵ Vgl. Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 2. S. 148.

über den konkreten Tatbestand werden jedoch keinerlei Angaben geliefert. Aufgrund dieses Ungehorsams wird dem Kind „vom lieben Gott“ eine Krankheit geschickt und bald darauf stirbt es.

Dieses Beispiel weist natürlich äußerste Radikalität auf, jedoch funktioniert das Märchen häufig nach dem Schema des Konditionalsatzes: Wenn du deiner Autorität nicht gehorchst, dann wirst du bestraft, was mitunter dein Leben fordern kann.

Aus dieser Perspektive betrachtet kann ein Großteil der Märcheninhalte guten Gewissens als überholt bezeichnet werden. Besonders die Grimm'schen Märchen zeigen uns gesellschaftliche Strukturen, die seit längerem als überwunden gelten bzw. abgelehnt werden. Immerhin ist der Leitsatz, wer demütig, gehorsam und untertänig ist, der wird belohnt, seit der Aufklärung aus der Mode. Diesbezüglich verweist Max Lüthi darauf, dass die Märchen nichts Ewiges oder Archetypisches hätten und auf die Gegenwart bezogen immer falsch sind.¹⁶⁶ Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle jedoch angeführt werden, dass in der Fachliteratur auch Standpunkte vertreten werden, die das Gegenteil behaupten. Es erscheint jedoch einleuchtend, dass Märchen keineswegs eins zu eins die Wirklichkeit abbilden, sondern lediglich einzelne Elemente daraus aufgreifen und märchenhaft verarbeiten.

Jedenfalls eröffnet das Volksmärchen hervorragende Möglichkeiten, aufgrund seines hohen Verbreitungs- und Bekanntheitsgrades sowie seiner schnörkellosen Darstellung, diverse Werthaltungen zu reflektieren.

Ziel dieses Kapitels ist es, offenzulegen, auf welche Art und Weise Berger mit den pädagogischen Möglichkeiten der Gattung Märchen umgeht und wie sich die Botschaft des entsprechenden Märchens dadurch verändert, was durch eine Gegenüberstellung von Hyper- und Hypotext geschehen soll.

6.1.1. Rotkäppchen und der Gehorsam

Das klassische Märchen „Rotkäppchen“¹⁶⁷ aus der Sammlung Grimm stellt vor allem erzieherische Aspekte in den Vordergrund, indem Motive wie Nächstenliebe, Verhalten gegenüber Fremden und vor allem der Gehorsam gegenüber den Anweisungen der Mutter transportiert werden.

¹⁶⁶ Vgl. Lüthi: Märchen. S. 91

¹⁶⁷ Vgl. Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1, S. 150–153. In weiterer Folge auch als KHM 26 ausgewiesen.

„Rotkäppchen“ weist klare Züge eines Warn- bzw. Schreckmärchens auf, indem vorgeführt wird, dass man in große Gefahr gerät, wenn man die Gebote der Autorität missachtet. Es ist davon auszugehen, dass gerade dieser erzieherische Aspekt dafür verantwortlich ist, dass das KHM 26 derart populär wurde.¹⁶⁸ Die ausgedehnte Verbreitung des Märchens führte in weiterer Folge auch zu zahlreichen Interpretationsansätzen, wobei neuere das Märchen als Parabel einer Vergewaltigung sehen und dem Opfer die Schuld zuweisen. Dabei kann Rotkäppchens Weg als Reifungsprozess angesehen werden, anhand dessen es seine Unfestigkeit ablegt.¹⁶⁹

Dass die Figuren in den Kinder- und Hausmärchen einen Reifungsprozess durchmachen, kann als durchaus typisch bezeichnet werden. Rotkäppchen bekommt den Auftrag, einen gefährlichen Weg zu beschreiten, auf dem es auf die Probe gestellt wird. Dadurch, dass es diese nicht besteht, belädt es sich selbst mit der Schuld für das Gefressenwerden der Großmutter und schließlich seiner selbst. Damit übernimmt zunächst das Böse das Kommando über den weiteren Handlungsverlauf. Von Bedeutung ist hier vor allem, dass der Wolf als Verkörperung des Bösen die Unerfahrenheit und Naivität Rotkäppchens ausnutzt, um sein Ziel zu erreichen, nämlich das Fressen seiner Opfer. In Bezug auf den dargestellten Reifungsprozess ist die Symbolik des Weges wesentlich. Dieser führt geradlinig ans Ziel und steht für die Zivilisierung, da sich außerhalb dieser die Wildnis mit ihren Gefahren und das Ungewisse befindet. Zudem steht das Verlassen des Weges auch für Rotkäppchens Ungehorsam.

Bergers Bearbeitung des Rotkäppchen-Stoffes wird mit dem Hinweis eröffnet, dass sich die Handlung dieser Geschichte vor ein paar hundert Jahren zutrug, „[...] als die Leute noch lange nicht so klug und verschmitzt waren, wie sie heutzutage sind [...]“¹⁷⁰. Trotz dieses Hinweises wird bald deutlich, dass sich die Geschichte viel mehr in der Gegenwart zuträgt, als eingangs behauptet wird. Denn anstatt Wein und Kuchen soll das Rotkäppchen Medikamente gegen Rheuma, Asthma und Kreislaufbeschwerden, gegen Herzschwäche und Arterienverkalkung zur Großmutter bringen. Zudem sagt die Mutter, sie solle auf die Autos aufpassen, wenn sie über die Straße geht.

Obwohl sich Berger bezüglich der Rahmenhandlung an der Grimm'schen Vorlage orientiert, verändert er gezielt diverse Einzelheiten und driftet ins Banale ab, aber lediglich an Stellen, die für den Handlungsverlauf kaum maßgeblich sind. Beispielsweise geschieht dies bereits zu Beginn, als erläutert wird, wie Rotkäppchen zu ihrem Namen gekommen ist. Die Rede ist hier

¹⁶⁸ Vgl. Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>> der Brüder Grimm. Entstehung, Wirkung, Interpretation. Berlin: De Gruyter 2008. S. 66.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 67.

¹⁷⁰ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 51.

von einem süßen Mädel „[...]“, das ein Käppchen trug, das es niemals abnahm. Nicht einmal beim Haarewaschen. Und als es eines Tages mit Scharlach in die Schule kam und die ganze Klasse ansteckte, nannten es alle Rotkäppchen.“¹⁷¹

Am Weg zur Großmutter begegnet Rotkäppchen dem „[...] Wolf unter den Wölfen, der Präsident der Wölfe.“¹⁷² Auch in Bergers Fassung weiß sie über die Bösartigkeit des Wolfes nicht Bescheid und lässt sich in ein Gespräch verwickeln. Seine Intention bleibt im Vergleich zum Originaltext gleich; Rotkäppchen und die Großmutter sollen gefressen werden. Als Ablenkungsmanöver schenkt der Wolf Rotkäppchen eine Eintrittskarte für ein Popkonzert, was ihm genug Zeit verschafft, um zum Haus der Großmutter zu gehen, sie zu fressen und auf sein nächstes Opfer zu warten. Nach dem Konzert geht Rotkäppchen ebendort hin und tritt mit den Worten „Ei, du liebe Scheiße, die Alte wird doch nicht die Kurve gekratzt haben?“¹⁷³ in die Stube ein. Als sie ans Bett tritt, wird auch sie gefressen. Allerdings nimmt nun nicht der Jäger, sondern ein schlechtbezahlter Textilarbeiter die Rolle des Retters ein. Er schneidet dem Wolf den Bauch auf, befreit Rotkäppchen und die Großmutter und befüllt den Bauch stattdessen mit Wirtschaftsstatistiken, Geheimkonten und der Gesamtausgabe der Reden des Präsidenten. Diese Papiere rascheln in weiterer Folge derart verräterisch, dass er sofort von seinem Amt zurücktritt.

Der Wolf nimmt sowohl im KHM 26 als auch bei Berger die gleiche Position ein. Er verkörpert das Wilde bzw. Animalische in seiner Rolle als Verführer, indem er seine Gelüste dadurch stillt, dass er sich seine Opfer einverleibt. Den Gedanken, dass man dem Wolf von vorne herein pure Bösartigkeit unterstellt, gilt es jedoch differenziert zu betrachten; immerhin handelt es sich beim Wolf um ein Raubtier, in dessen Natur es liegt, seine Beute zu überlisten und zu töten, um sein eigenes Überleben zu sichern. Berger forciert in der Figur des Wolfes jedoch die menschlichen Züge. Er bekleidet hier ein hohes Amt und nimmt am gesellschaftlichen Leben teil, wodurch er seine tierischen Attribute weitgehend verliert. Der Umstand, dass Berger von dieser Figur als Wolf spricht, hat viel mehr die Wirkung, dass auf Seiten des Lesers das Bild eines Wesens entsteht, welches primär menschliche Züge aufweist, dessen „Natur“ jedoch ebenso die Eigenschaften eines Raubtieres besitzt, das nur darauf zu warten scheint, über seine Beute herzufallen.

Bei der Darstellung des Wolfes zielt Berger offensichtlich auf eine Kritik der politischen Willkür ab. Der Wolf verleibt sich mit dem vermeintlichen Tötungsakt die Großmutter und das

¹⁷¹ Ebd. S. 51.

¹⁷² Ebd. S. 51.

¹⁷³ Ebd. S. 52.

Rotkäppchen ein, da dies seinem natürlichen Trieb entspricht. Ein sinnstiftendes Merkmal in Bergers Bearbeitung ist jedoch der Umstand, dass der Wolf nicht nur damit zufrieden ist, seine Beute erlegt zu haben, womit sein Hunger gestillt wurde, sondern auch auf einer politischen Ebene Stolz über seine Tat äußert. Er brüstet sich damit, dass es ihm als ersten Präsidenten gelungen ist, das Problem mit den Renten gelöst zu haben, da die Großmutter nie mehr eine solche benötigen wird. Auch das Problem der Jugendarbeitslosigkeit gibt er an, beseitigt zu haben, da Rotkäppchen schließlich nie mehr eine Arbeit brauchen wird. Was der Wolf hier vollzieht, ist, diese instinkt- bzw. triebgesteuerten Verbrechen durch den Nutzen für die Gesellschaft zu legitimieren.

Dass es dem Wolf in Bergers „Rotkäppchen“ primär um das Zelebrieren seiner Stärke und Machtposition ankommt, wird durch die Veränderung der folgenden berühmten Textstelle deutlich. Im KHM 26 lautet diese:

„Ei Großmutter, was hast du für große Ohren!“ „Dass ich dich besser hören kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Augen!“ „Dass ich dich besser sehen kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Hände!“ „Dass ich dich besser packen kann.“ Aber, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!“ „Dass ich dich besser fressen kann.“ Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen.¹⁷⁴

Demgegenüber heißt es bei Berger:

„Ei Großmutter, was hast du für große Ohren?“ „Daß ich alles hören kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Augen?“ „Daß ich alles überwachen kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für große Hände?“ „Daß ich alles haben kann.“ „Ei, Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul?“ „Daß ich alles fressen kann.“ Kaum hatte der Wolf das gesagt, so tat er einen Satz aus dem Bette und verschlang das arme Rotkäppchen.¹⁷⁵

Die Gegenüberstellung dieser beiden Passagen zeigt deutlich, dass der Wolf in Bergers Fassung nicht die unmittelbare Befriedigung des Hungergefühls zum Ziel hat, wie es im KHM 26 der Fall ist, sondern dass er sich mit Leib und Seele der Introjektion seiner Umwelt verschrieben hat. In diesem Sinne behält der Wolf trotz seiner menschlichen Eigenschaften seinen animalischen Jagdtrieb bei.

Berger verleiht in diesem Märchen jedoch nicht nur dem Bösen einen neuen Anzug, sondern ebenso dem Rotkäppchen, wodurch die pädagogischen Aspekte des KHM 26 von Grund auf verändert werden. Dies zeigt sich zunächst durch ein verändertes Menschenbild. Ist die Mutter in der Grimm'schen Fassung als durchwegs warmherzige und besorgte Person zu charakterisieren, so wirkt sie in Bergers Fassung pragmatisch und gefühlskalt. Die Sorge, dass ihre

¹⁷⁴ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 152.

¹⁷⁵ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 52.

Tochter auf dem Weg zur Großmutter vom rechten Weg abkommen und sich dadurch in Gefahr bringen könnte, wird sogleich eliminiert und wird durch die Sorge um materielle Güter ersetzt: „Mach dich auf, bevor es zu spät wird, und wenn du über die Straße gehst, paß auf die Autos auf, sonst wirst du überfahren und die teuren Medikamente sind im Arsch.“¹⁷⁶

Ebenso verliert Rotkäppchen jene lieblichen Eigenschaften, die ihm im KHM 26 inhärent sind, was sich vor allem dadurch zeigt, dass es sich nicht durch seinen Altruismus vom Weg abbringen lässt, sondern viel mehr durch egoistische Tendenzen. Im KHM 26 weicht das naive Rotkäppchen vom Weg ab, weil es seiner Großmutter eine Freude machen will, indem es frische Blumen pflückt. Bergers Wolf lockt das Rotkäppchen jedoch mit einem Popkonzert, auf dem es sich vergnügen kann, und bezahlt ihm sogar die Eintrittskarte.

Zudem werden Rotkäppchen durch Bergers Sprachwahl andere Charakterzüge verliehen; es spricht mit einem für moderne Teenager typischen Jugendjargon. So antwortet es beispielsweise auf die Frage des Wolfes, was es denn mit sich trage: „Stoff, damit die Leiche schön high bleibt“¹⁷⁷. Außerdem lautet die erste Reaktion auf den Hinweis, dass ein Popkonzert stattfindet: „Und wer brennt den Eintritt, du Klugscheißer?“¹⁷⁸. Diese durchwegs schroffe Wortwahl Rotkäppchens verändert auch nachhaltig das Maß seiner Schuld am vermeintlichen Tod der Großmutter. Bestand diese im KHM 26 primär aus der Nichtbefolgung der mütterlichen Anweisungen gepaart mit kindlicher Naivität, so scheint bei Berger diesbezüglich eher eine verantwortungslose Gleichgültigkeit vorzuliegen. Dies äußert sich besonders am Ende dieses Märchens. Als Rotkäppchen aus dem Bauch des Wolfes befreit wird, springt es heraus und ruft: „Das Popkonzert war trotzdem eine Wucht!“¹⁷⁹. Es zeigt keine Reue an seinem Verhalten, das ihr und der Großmutter beinahe den Tod beschert hätte. Durch Rotkäppchens mangelndes Schuldbewusstsein eliminiert Berger aus der Grimm'schen Vorlage vollends jede erzieherische Tendenz. In diesem Sinne findet sich bei ihm auch nichts wie der Nachsatz der Grimm'schen Fassung, dass sich eine ähnliche Szenerie wenig später wieder zugetragen habe, jedoch durch einen Lernprozess von vorne herein abgewendet werden konnte.

Die Rahmenhandlung dieses Märchens ist durch den eindeutigen Bezug vorgezeichnet, die Verhaltensweisen der Protagonisten werden jedoch von Grund auf verändert. Der Gefahrenquelle bzw. dem Bösen verleiht Berger eine tiefer reichende Komplexität. Auch wird durch Rotkäppchens Verhalten und die ausgesparten moralisierenden Tendenzen hervorgehoben, dass nicht das durch vermeintliche Unschuld glänzende Gute dem radikal Bösen gegenüber-

¹⁷⁶ Ebd. S. 51.

¹⁷⁷ Ebd. S. 51.

¹⁷⁸ Ebd. S. 51.

¹⁷⁹ Ebd. S. 53.

steht, wie es im KHM 26 der Fall ist. Berger zeichnet hier ein Bild, das diesen Kontrast entschärft, indem dem Bösen eine Instanz der Gleichgültigkeit gegenübergestellt wird.

Dass Rotkäppchen und die Großmutter gerettet werden, ist dem schlecht bezahlten Textilarbeiter zu verdanken, der durch Zufall am Haus der Großmutter vorbeikommt. Bis auf die Berufsbezeichnung erfährt diese Figur in Bergers Bearbeitung kaum eine Veränderung. So heißt es im KHM 26 bevor er zur rettenden Tat schreitet: „Finde ich dich hier, du alter Sünder, [...] ich habe dich lange gesucht.“¹⁸⁰, und in Bergers Bearbeitung: „Finde ich dich hier, du alter Lügner [...] ich habe dich lange gesucht.“¹⁸¹ Diese zunächst marginal anmutenden Veränderungen des Textes, dessen Wortlaut und Struktur ansonsten beibehalten werden, lassen die Motivation zur Rettungsaktion jedoch in einem anderen Licht erscheinen. Spricht der Jäger im KHM 26 vom Wolf als Sünder, wodurch wiederum das Böse an sich angesprochen wird, so werden in Bergers Fassung durch die Verwendung des Begriffs „Lügner“ die Sünden des Wolfes spezifiziert.

Ebenso spielt die Berufsbezeichnung in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle. Der Jäger repräsentiert schon alleine durch seine prototypische Bewaffnung ein Bild von Macht und Stärke. Außerdem verlangt es sein Beruf, im Wald für eine bestimmte Ausgewogenheit und Ordnung zu sorgen, indem „gefährliche“ Raubtiere, die sowohl für die anderen Tiere des Waldes als auch die Mitmenschen eine Gefahr darstellen, beseitigt werden müssen. Er hat zwischen Gesellschaft und Wildnis als Vermittler zu fungieren und Verantwortung zu übernehmen für Gefahren, die vom unzivilisierten Naturhaften ausgehen können.

Der „schlechtbezahlte Textilarbeiter“ transportiert ein diesbezüglich eher konträres Bild. Diese Berufsbezeichnung lässt von vornherein keine Zweifel daran aufkommen, dass es sich hier um einen Menschen handelt, der über tendenziell geringe finanzielle Ressourcen verfügt und in der metaphorischen Nahrungskette der Gesellschaft in einem der unteren Segmente anzutreffen ist, wodurch die Machtposition, welche diese Figur im Hypotext innehat, weitgehend eliminiert wird. Im marxistischen Sinn zählt dieser auch zu jener Sparte der Bevölkerung, der von den sogenannten Kapitalisten ausgebeutet wird. Verlangt in der Grimm'schen Fassung die berufliche „Pflicht“ des Jägers, den Wolf zu beseitigen, so ist für den schlechtbezahlten Textilarbeiter das Motiv der Hilfeleistung bzw. der Beseitigung des Wolfes viel eher aus seiner inneren/privaten Motivation erwachsen, was sein Verhalten in einem revolutionären Licht erscheinen lässt. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang weiters der Umstand, dass in

¹⁸⁰ Ebd. S. 152.

¹⁸¹ Ebd. S. 53.

Bergers Rotkäppchen der „böse Verführer“ auch besiegt wird, jedoch überlebt. Im Vergleich zu seinem Tod im KHM 26 büßt er hier lediglich seine Machtposition ein.

Der Bekanntheitsgrad des KHM 26 lässt den Leser von Bergers Bearbeitung von Beginn an wissen, welchen Weg dieses Märchen gehen wird. Verändert werden lediglich die Handlungsmotive der einzelnen Figuren, wodurch sie in einem zeitgenössischen Weltbild positioniert werden. Berger führt mit seiner Rotkäppchen-Bearbeitung ein Bild vor, das die egoistischen Tendenzen von Machthabern, aber auch die Gleichgültigkeit bzw. Unbeholfenheit der vermeintlich „Unschuldigen“ vorführt. Nichtsdestoweniger wird letztendlich der „kleine Mann“ in Form des schlechtbezahlten Textilarbeiters zum Retter in der Not. Obwohl die pädagogischen Tendenzen der Grimm'schen Vorlage konsequent eliminiert werden, installiert Berger in seiner Bearbeitung zwar keine direkten erzieherischen Absichten in Form eines Konditionalsatzes, aber jedenfalls aufklärerische Tendenzen, welche über die Figur des schlechtbezahlten Textilarbeiters transportiert werden. An die Stelle des Pädagogischen, das im „Rotkäppchen“ den konkreten handlungsbezogenen Gehorsam darstellt, tritt bei Berger das Subversive in Form der Bestrafung herrschaftlicher Willkür durch den vermeintlich „kleinen Mann“.

6.1.2. Aschenputtel und der Optimismus

Das Grimm'sche Märchen „Aschenputtel“¹⁸² transportiert seinen pädagogischen Gehalt auf subtilere Weise als es beispielsweise „Rotkäppchen“ tut. Es findet keine unmittelbare didaktische Aufarbeitung statt. Das KHM 21 arbeitet primär auf eine Weise, die auf die Wirkung der dargestellten Tugendmuster und Verhaltensfälle vertraut, indem keine direkte Handlungsanweisung oder Belehrung im Sinne einer rationalen Wissenserweiterung intendiert ist. Viel eher steht im Mittelpunkt dieses Märchens eine Ausbildung von Bewusstseinskräften, die im weiteren Sinne als Herz, Seele oder Gemüt bezeichnet werden können.¹⁸³

Es wird anhand dieses Märchens vorgeführt, dass ein gutes Herz wertvoller ist als schöne Kleider. Aschenputtel nimmt die Demütigungen der Stiefmutter und -schwestern hin, ohne sich zu beschweren oder zu verzagen. Ihre Rettung und ihr sozialer Aufstieg am Ende des Märchens zeigen, dass materielle Ansprüche gegenüber inneren Werten nicht nur wenig be-

¹⁸² Vgl. Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1, S. 131–139. In weiterer Folge auch als KHM 21 ausgewiesen.

¹⁸³ Vgl. Dolle, Bernd: Märchen und Erziehung. Versuch einer historischen Skizze zur didaktischen Verwendung Grimmscher Märchen (am Beispiel Aschenputtel). In: Brackert, Helmut (Hg.): Und wenn sie nicht gestorben sind ...: Perspektiven auf das Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 171.

deutsam sind, sondern sogar als Verrat an diesen angesehen werden.¹⁸⁴ Aschenputtel ist trotz aller Benachteiligungen und willkürlicher Demütigungen stets freundlich zu allen Menschen und Tieren und beschwert sich nicht über ihre niederen, scheinbar sinnlosen Tätigkeiten. Diese Eigenschaften der Heldin erscheinen als Prototyp bürgerlicher Erziehungsintentionen.¹⁸⁵

Die Botschaft, dass es besser ist, Unrecht zu leiden als Unrecht zu tun, steht im Vordergrund, wobei durch die schicksalhafte Wendung zum Guten das Erleiden von Unrecht zur Tugend erhoben wird.¹⁸⁶ Ihr untadeliger Charakter ist auch der Grund dafür, dass ihr magische Hilfe zuteil wird, welche es ihr ermöglicht, die schier unlösbaren Aufgaben der Stiefmutter zu erfüllen. „Aschenputtel“ ist damit ein typisches Beispiel für den im Märchen dargestellten Optimismus. Durch die Hilfe übernatürlicher Wesen wird es der unschuldigen jungen Frau möglich, die willkürlichen und sadistisch anmutenden sozialen Schranken zu überwinden.¹⁸⁷

Dass das KHM 21 mit Extremen arbeitet, zeigt nun nicht nur der Umstand, dass Aschenputtel durch ihre Gutmütigkeit am Ende belohnt wird. Auf der anderen Seite werden seine Stiefschwester für ihre Verfehlungen, die sich durch ihr egoistisches Verhalten äußern, bestraft. Auf diese Weise gibt das Märchen eine eindeutige Wertung ab, indem negative Charakterzüge wie Neid, Habgier und Ichbezogenheit radikal geahndet werden.¹⁸⁸

Bettelheim sieht den pädagogischen Gehalt vor allem in der Darstellung der Geschwisterrivalität. Kein anderes Märchen zeige so deutlich die inneren Erlebnisse eines Kindes, das schwer an der Geschwisterrivalität zu leiden hat, wenn es seinen Geschwistern schutzlos ausgeliefert ist.¹⁸⁹

Im Vergleich zu „Rotkäppchen“ weicht Berger bei der Bearbeitung des Aschenputtel-Stoffes verhältnismäßig weit von der Grimm'schen Vorlage ab. Wie es auch beim Großteil seiner weiteren Bearbeitungen der Kinder- und Hausmärchen der Fall ist, behält er die Grundstruktur des Prätextes bei, befördert die Handlung jedoch in einen aktuellen Kontext. Die einschneidendsten Unterschiede resultieren in diesem Fall aus der Verkürzung der Textvorlage.

Am Beginn der Handlung fallen zunächst zwei wesentliche Unterschiede auf. Zunächst verleiht Berger seinen Figuren einen Namen. „Papa Zwukolic, ein wohlhabender Hersteller kleiner Metallgegenstände, hatte drei Töchter im Haus: zwei, Leopoldine und Maria, in einer Vil-

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 171.

¹⁸⁵ Vgl. Uther: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>>. S. 52.

¹⁸⁶ Vgl. Dolle: Märchen und Erziehung. S. 174.

¹⁸⁷ Vgl. Uther: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>>. S. 53.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 54.

¹⁸⁹ Vgl. Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. S. 226.

la, und eine, Johanna, in einer nahegelegenen Scheune.“¹⁹⁰ Johanna erhält von ihren Schwestern den Beinamen Aschenputtel, der ebenso wie im Hypotext aus der demütigenden Arbeit, welche von den böartigen Schwestern befohlen wird, resultiert. Diese besteht daraus, dass sie die Zigaretten-Asche, die ihre Schwester auf den kostbaren Teppich tupfen, mit dem Staubsauger wieder entfernen muss.

Weiters hat man es mit einer anderen Familienkonstellation zu tun, da Berger das Motiv der „bösen Stiefmutter“ ausspart. Leopoldine, Maria und Johanna sind allesamt leibliche Töchter von Papa Zwukolic. Von der Mutter, geschweige denn von einer Stiefmutter, ist im gesamten Handlungsverlauf keine Rede.

Wie auch in der Grimm'schen Fassung haben die Schwestern innerhalb der Familie einen konträren Status inne, welcher gemäß der Vorlage primär durch die Qualität der Kleidung und den „Lebensstil“ zum Ausdruck kommt. Wie es für Berger typisch ist, werden die diesbezüglichen Ausführungen mit Wortspielereien und reichlich Komik versehen: „Es schwankten die Umsätze des Vaters durch die Jahre, und die betrunkenen Töchter in der Hausbar der Villa. Nur Johanna hatte nicht Anteil daran, sie saß verlassen auf ihrem Abort und blätterte im Robinson Crusoe.“¹⁹¹

Eines Tages bereiten sich Leopoldine und Maria auf den Ball des Zuckerbäckers vor, während sich Johanna weiterhin lesend am Abort befindet, bis sie von einer Stimme die Aufforderung erhält: „Greif nach unten, zieh mich raus, ich erstick in diesem Haus!“¹⁹² Auf diese Weise erhält sie eine elegante Abendgarderobe. Praktischerweise wartet auch schon ein Sportwagen auf sie, der sie zum Zuckerbäckerball bringt, wo sie durch ihr imposantes Auftreten zur Miss Bonbonniere gewählt wird. Besonders großen Eindruck hinterlässt sie beim berühmten Friedbert von Mantelsack, dem bekannten Hersteller großer Metallgegenstände. Dieser hat sich in sie verliebt und möchte sie heiraten, weshalb er Johanna am Nachhauseweg folgt, sie jedoch aus den Augen verliert. Er lässt von seinem Plan nicht ab und sucht längere Zeit verzweifelt nach Johanna, bis seine Notdurft ihn dazu zwingt, den nahegelegenen Abort aufzusuchen, in dem er sie nun endlich lesend vorfindet. „Rasch, um keine Zeit zu verlieren, wagte Friedbert seinen Antrag; rasch, weil sie den Dringlichkeitsgrad seiner Notdurft durchschaute, gab das Mädchen sein Jawort.“¹⁹³ Bei der Hochzeit können die beiden Schwestern nicht dabei sein, „[...] denn die eine hatte sich grün und die andere blau geärgert; [...]“¹⁹⁴. Friedbert und Johanna aber verbringen von nun an ein gemeinsames Leben im Luxus.

¹⁹⁰ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 193.

¹⁹¹ Ebd. S. 193.

¹⁹² Ebd. S. 193.

¹⁹³ Ebd. S. 195.

¹⁹⁴ Ebd. S. 195.

Diese kurze inhaltliche Skizze von Bergers Aschenputtel bestätigt, dass der Kern des Hypothesen, zumindest was die pädagogische Sicht betrifft, beibehalten wird. Auch hier entfaltet der Text durch Bergers Eingreifen eine neue Wirkungsweise.

Zunächst verliert das Märchen durch die Namensgebung einen Teil seiner pauschalen Aussagekraft, da es nicht mehr „nur“ vom Aschenputtel handelt, sondern von Johanna. Dadurch entsteht das Bild einer konkreteren Figur, die in ihrer Identität an Schärfe gewinnt; dasselbe gilt natürlich auch für die Schwestern und den Vater, der im KHM 21 lediglich als „reicher Mann“¹⁹⁵ vorgestellt wird. Bettelheim sieht die pädagogische Wirkung des KHM 21 darin, dass der kindliche Rezipient, welcher sich ebenso wie „ein“ Aschenputtel willkürlicher Benachteiligung konfrontiert sieht, durch das Happyend und die schlussendlich waltende Gerechtigkeit Genugtuung erfährt.¹⁹⁶ Durch die Konkretisierung leidet jedoch auch das Identifikationspotential dieser Figur.

Die Eliminierung des Stiefmutter-Motivs ist zudem sinnstiftend für den Gehalt von Bergers Bearbeitung. Prototypisch wird die Stiefmutter im Märchen als das Böse, das von außen eindringt und die ursprüngliche Harmonie zerstört, dargestellt. Im KHM 21 wird dieses Böse durch das Auftreten der Stiefschwestern noch intensiviert. Die Familie in Bergers Aschenputtel ist jedoch von Beginn an in sich geschlossen, was bedeutet, dass das Böse bzw. Zerstörerische nicht eingeschleppt wird, sondern von vorne herein vorhanden ist.

Wie weiter oben bereits erwähnt, wird der Handlungsverlauf stark gekürzt dargestellt, wodurch vor allem Aschenputtels Charakter eine Veränderung erfährt. Im KHM 21 kommen seine frommen Wesenszüge unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass es sich bezüglich seiner Wünsche an den Vater sehr bescheiden zeigt, kritiklos seine Arbeiten erledigt und regelmäßig das Grab seiner Mutter besucht, wodurch auch sein Leid sichtbar gemacht wird. Sein herzengutes Gemüt ist schließlich auch der Grund, weshalb ihm übernatürliche Hilfe zuteil wird. All dies findet bei Berger keine Beachtung. Johanna wird zwar auch hier niederträchtig behandelt und vom Familienleben isoliert, es werden jedoch auch Hinweise auf ihr Wesen eliminiert.

Weiters spricht Johanna den Wunsch, auf den Ball zu gehen, nicht aus, wodurch sie auch nicht vor die Aufgabe gestellt wird, die Linsen aus der Asche zu lesen. Somit verschwindet aus dem Text auch ein Teil ihrer Ambition, sich aus dieser Lage eigenständig zu befreien. Schließlich ist es für das KHM 21 wesentlich, dass sich Aschenputtel eben nicht mit seiner unbefriedigenden Lage abfindet. Es ist ihm jedoch nicht möglich, seine Aufgaben aus eigener

¹⁹⁵ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 131.

¹⁹⁶ Vgl. Bettelheim: Kinder brauchen Märchen. S.226.

Kraft zu bewältigen bzw. sich selbstständig zu befreien.¹⁹⁷ „Johanna beutelte traurig den Staubsauger aus und zog sich mit einem Buch auf ihr hölzernes Häuschen zurück. Da saß sie nun mit frierendem Popo und konnte nicht lesen, weil sie vom Glanz des Tanzes träumte. Plötzlich jedoch vernahm sie ein Stimmchen, das aus der Senkgrube kam, [...]“¹⁹⁸. Bekommt Aschenputtel im KHM 21 mehrfach übernatürliche Hilfe, welche es sich durch seine Frömmigkeit verdiente, so kommt diese für Johanna völlig unvermittelt. Da von ihrem herzensguten Wesen nie die Rede ist, reicht für sie offenbar einzig und allein das Hinnehmen der ungerechten Behandlung aus, um sich für die magische Hilfeleistung zu empfehlen. Letztendlich ist es der metaphorische „Griff ins Klo“, der ihren sozialen Aufstieg einleitet.

Der weitere Handlungsverlauf ist im Vergleich zur Grimm'schen Vorlage wiederum stark verkürzt. Dies betrifft vor allem die Schuhprobe, die bei Berger keine Erwähnung findet, was zur Folge hat, dass auch die durchwegs negative Charakterisierung der beiden Schwestern nicht weiter vorangetrieben wird. Der Text zeichnet sich von hier an primär durch parodistische Züge aus, beispielsweise dadurch, dass die schillernde Figur des Prinzen durch die eines Industriellen ersetzt wird, dessen Tagesablauf hauptsächlich darin besteht, in zahlreichen Aufsichtsräten zu sitzen. Der weitere Verlauf steuert geradlinig auf das Happyend zu.

Durchaus interessant gestaltet sich für diesen Zusammenhang Iring Fetschers Interpretationsansatz, der die Unglaubwürdigkeit des KHM 21 herausstreicht und dieses Märchen als Sozialutopie bezeichnet. Es werde vermittelt, dass jedes junge Aschenputtel sozialen Erfolg haben müsse.¹⁹⁹ In diesem Sinne charakterisiert er in seinem durchwegs parodistisch anmutenden Kommentar die Botschaft des Märchens so aus:

Warte nur, du armes und gedrücktes, ausgebeutetes und verachtetes Wesen, es wird kommen der Tag, da du in Gold und Silber einhergehen und über deine Quälgeister triumphieren wirst an der Hand eines schönen und mächtigen Prinzen. Es wird der gleiche Tag sein, an dem Betrug und Bosheit nichts mehr nützen und die ganze Natur mit dem guten Menschen gemeinsam ihre Auferstehung feiert.²⁰⁰

Freilich ist hierzu anzumerken, dass es eine Eigenart des Märchens ist, dass sich Konfliktsituationen durch unrealistische Begebenheiten in Wohlgefallen auflösen. Nichtsdestoweniger knüpft Bergers „Aschenputtel“ an diesen Kritikpunkt scheinbar nahtlos an und verschärft noch die kitschige Sozialutopie des KHM 21, was, wie bereits thematisiert, durch eine Reduktion geschieht. Durch die Abwesenheit der Mutter, die dem Aschenputtel kurz vor ihrem Tod

¹⁹⁷ Vgl. Dolle: Märchen und Erziehung. S. 186.

¹⁹⁸ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 193.

¹⁹⁹ Vgl. Fetscher, Iring: Wer hat Dornröschen wachgeküßt?. Das Märchen-Verwirrbuch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag: 1992. S. 131–135.

²⁰⁰ Ebd. S. 131.

die Anweisung mit auf den Weg gibt, sie solle immer fromm und gut sein, dann werde ihm der liebe Gott auch immer beistehen²⁰¹, wird ein didaktischer Leitsatz völlig ausgespart, umso mehr, da Hinweise bezüglich der Frömmigkeit im weiteren Handlungsverlauf fehlen. Viel mehr thematisiert Berger mit dem Schlusssatz noch eine gewisse Verwerflichkeit, die mit Johannas Figur einhergeht, indem er anführt, dass die frisch getrauten Mantelsacks nun selbst ihre Zigarettenasche gedankenverloren auf die Teppiche tupfen²⁰², wodurch Johanna nach ihrem sozialen Aufstieg ein Verhaltensmuster ihrer ehemaligen Peiniger imitiert.

Berger parodiert auf diese Weise die Rolle des Opfers, in der sich Aschenputtel befindet, und drängt die Figur noch weiter in die Passivität, da keinerlei Gründe für seine magische Hilfestellung angeführt werden; das Element des Zufalls wird somit noch intensiviert. Dadurch scheint es, als mache sich Bergers „Aschenputtel“ über den im KHM 21 dargestellten grenzenlosen Optimismus lustig.

Zwar formuliert Berger in seiner Aschenputtel-Bearbeitung keinen didaktischen Ratschlag in Form eines Konditionalsatzes, unter dem Deckmantel der Satire ergibt sich jedoch eine fundamentale Kritik an der pädagogischen Absicht des Hypotextes. Diesbezüglich formuliert Fetscher wiederum: „Satiren dienen im allgemeinen nicht dem Trost und der Beschwichtigung, sie attackieren -oft auch auf spielerisch- leichte Weise. Sie wollen nachdenklich machen, angeblich Großes auf sein rechtes Maß zurückführen, vermeintlich Unerschütterliches erschüttern.“²⁰³

Dem Text nun zu unterstellen, dass er die Menschen dazu erziehen soll, dass es eigenes Zutun in Form von Kampfgeist, Aktivität und noch einigen weiteren Tugenden benötigt, um sich aus einer Opferrolle zu befreien und sein Lebensglück zu finden, wäre vermessen. Es wird dem Leser jedoch vor Augen geführt, dass es nicht die Frömmigkeit oder die Opferbereitschaft ist, die einen sozialen Aufstieg à la Aschenputtel ermöglicht. Bergers überspitzt parodistische Darstellung des Aschenputtel-Stoffes führt die Aufforderung nach tugendhaftem Verhalten, sei das zu ertragende Unrecht auch noch so grausam und schrecklich, ad absurdum, wodurch der Ruf nach der Relevanz der Eigenverantwortlichkeit hörbar wird.

Diese hier angeführten Beispiele belegen Bergers Tendenz, eine direkt erzieherische Wirkung aus seinen Märchen zu eliminieren. Schließlich würde die konsequente Darstellung der soge-

²⁰¹ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1 S. 131.

²⁰² Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 195.

²⁰³ Fetscher, Iring: Der Nulltarif der Wichtelmänner. Märchen und andere Verwirrspiele. Düsseldorf: Claasen 1982. S. 20.

nannten „naiven Moral“, wie es das Volksmärchen tut, seinen gesellschaftskritischen Absichten entgegenwirken. Seine Texte neigen tendenziell dazu, die ursprünglichen pädagogischen Absichten satirisch auszuhebeln, wodurch er deren Wert radikal in Frage stellt. Dabei ist anzumerken, dass dieses Verfahren eher die Ausnahme als die Regel ist. Viel häufiger ist es der Fall, dass die „naive Moral“ seinen subversiven Absichten weichen muss und er stattdessen gesellschaftspolitische Vorgänge und Konventionen im Stile des Märchens kritisch beleuchtet und herausfordert. Konkrete Belehrungen sucht man bei Berger jedoch vergeblich.

6.2. Erlösungsvorstellung im Märchen

Ein immer wiederkehrendes Motiv im Märchen ist die Erlösung. Häufig begegnet der Held auf seiner Wanderschaft Menschen, Gegenständen oder sogar ganzen Schlössern, die aus meist unersichtlichen Gründen von bösen Mächten besessen sind. Seine Aufgabe ist es nun, diesen bösen Fluch aufzuheben. Die Gründe, warum er dieses Vorhaben in Angriff nimmt, können wiederum äußerst unterschiedlicher Natur sein. Zum einen kann es sich hier um eine Art der inneren Verpflichtung handeln, der er aufgrund seines noblen Charakters natürlich nachkommt, zum anderen kommt es auch vor, dass diese Verpflichtung von außen herrührt und er mit schrecklichen Konsequenzen zu rechnen hat, falls er diese Aufgabe nicht erfüllt. Dabei wird ihm magische Hilfe zuteil, die er in der Regel als eine Form der Belohnung erhält, da er sich bereits zuvor durch besondere Demut oder Herzensgüte ausgezeichnet hat, wodurch er sich größere Anstrengungen erspart und die Aufgabe im Endeffekt weit weniger anspruchsvoll zu lösen ist als ursprünglich angenommen.²⁰⁴

Dieses Erlösungsmotiv hat seinen Ursprung wiederum in realen Gegebenheiten und erwächst aus der Erfahrung von materieller Armut, Krankheit, Tod, seelischer Not und geistigem Unvermögen. Es gründet in letzter Konsequenz auf der Erlösungsbedürftigkeit des Menschen an sich. All die Defizite, mit denen der Held am Beginn und im Laufe der Handlung zu kämpfen hat, erweisen sich aus diesem Blickwinkel als Ohnmacht gegenüber dem Bösen. Häufig erscheint das Böse in Form der Hexe oder aber etwas subtiler als kleines schwarzes Männchen, das willkürlich über Armut und Reichtum entscheiden kann. Natürlich gibt es das bedrückende Böse nicht nur in Form eines magischen Wesens, sondern auch aus dem Diesseits heraus, wie das immer wiederkehrende Motiv der bösen Stiefmutter zeigt. Durch die eindimensionale Darstellung des Märchens erweist sich das Böse, egal welche Form es annimmt, jedoch stets

²⁰⁴ Vgl. Gerstl: Die Brüder Grimm als Erzieher: S. 79-80.

als zur Welt gehörig.²⁰⁵

Innerhalb dieses Erlösungsgeschehens erwächst stets aus der Liebe jene Kraft, mit der das Übel überwunden werden kann. Gemeint ist hier eine umfassende Bedeutung dieses Begriffs, der nicht nur auf die konkrete romantische Liebe zu einer anderen Person meint. Viel eher ist Liebe in diesem Zusammenhang als Tugend im Sinne von Nächstenliebe oder uneigennützigem Hingabe zu verstehen. Eben durch diese Haltung wird es dem Helden ermöglicht, andere Menschen oder auch sich selbst aus einer Verzauberung zu erlösen.²⁰⁶

Besonders der kindliche Rezipient erfährt durch das Märchen Genugtuung. Immerhin wächst es in einer Welt auf, in dem ihm viele Vorgänge rätselhaft erscheinen und es in seinen Fähigkeiten den Erwachsenen unterlegen ist und sich damit arrangieren muss. Durch das Märchen erlebt es auch, dass nicht nur der Kluge oder der Starke das Feld als Sieger verlässt, da es in vielen Texten gerade der Jüngste, bisweilen auch der Einfältige ist, dem eine Sonderstellung zukommt und der zum Begünstigten aufsteigt. Es wird somit vermittelt, dass ein gutes Gemüt und ein reines Herz die zentralen Bedingungen für Erfolg darstellen und nicht physische oder intellektuelle Voraussetzungen. Da es sich dabei um Tugenden handelt, die von jedem gleichermaßen ausgebildet werden können, erfährt man durch das Märchen die Möglichkeit, eine Form der Stärke zu entwickeln, die von spezielleren Fähigkeiten unabhängig ist. In der märchenhaften Darstellung ist es sogar explizit eine gewisse Einfältigkeit, die letztendlich für die Erlösung notwendig ist.²⁰⁷

Für Heranwachsende ist das Märchen auch deshalb so interessant, da keineswegs eine heile und vollkommene Welt vorgeführt wird. Unter dem Einsatz von unterschiedlichen Symbolen zeigt es jedoch, dass Schwierigkeiten ertragen bzw. überwunden werden können. Es vermittelt den Eindruck, dass diverse gesellschaftliche und zwischenmenschliche Strukturen nicht in Stein gemeißelt sind und verändert werden können. Schließlich kann der Niedrigste an die höchste Stelle treten und umgekehrt. Für den Lebenserfolg ist das Märchen auch deshalb von Bedeutung, da es ein optimistisches Weltbild vermittelt, indem jedoch auch die Bedeutung von Eigenverantwortung für die Veränderung der Lage herausgestrichen wird; gerade dadurch wird eine erstrebenswerte Haltung vermittelt.²⁰⁸

Die Umwelt des Helden wird im Märchen keineswegs umfassend oder besonders detailreich dargestellt; vieles bleibt im Verborgenen und findet keine Erwähnung. Einerseits entspricht

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 82.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 89

²⁰⁷ Vgl. Ebd. S. 90-91

²⁰⁸ Vgl. Ulreich: Märchen in erzieherischer Bedeutung. S. 33-36.

diese Darstellung der Welt der des Kindes, dessen Weltwahrnehmung ebenso eine große Weite beinhaltet. Andererseits ergeben sich dadurch auch für erwachsene Rezipienten Identifikationsmöglichkeiten in Bezug auf immer komplexer werdende und teils undurchsichtige gesellschaftspolitische Strukturen.²⁰⁹ Der Großteil der Märchen spiegelt also nicht nur die Lebenswelt der Kinder wider, sondern auch das Denken und Fühlen des „einfachen“ Volkes; es wird das Leben unterdrückter und ausgebeuteter ländlicher und städtischer Unterschichten geschildert und der utopische Wunsch nach einem befreiten und glücklicheren Dasein genährt. Der im Märchen enthaltene optimistische Zukunftsgedanke betrifft somit auch eine wichtige Antriebskraft innerhalb eines gesellschaftlichen Fortschrittsgedankens überhaupt.²¹⁰ Diese Tendenzen des Märchens werden oftmals in den Dienst pädagogischer Überlegungen gestellt und betreffen somit Entwicklungsaufgaben, die für die gesamte Lebensspanne relevant sind, was wiederum ein Zeichen für die dauerhafte Aktualität der Gattung Märchen darstellt. Diese Aktualität bestätigt sich vor allem auch dadurch, dass Themen wie Abhängigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung seit jeher große Relevanz besitzen.

Es schließt sich somit wieder der Kreis zurück zum Ursprung des Märchens, das primär nicht als Kindergeschichte, sondern als Erzählgut für Erwachsene konzipiert war, besonders in Gesellschaften, die noch von Analphabetismus geprägt waren. Es befriedigte das Informationsbedürfnis, das Traditionsbedürfnis, die Lachlust und tut dies immer noch, wie es anhand der weiteren Analyse von Bergers Märchen gezeigt werden wird. Das Motiv der Erlösung zeigt eindrucksvoll den breiten Wirkungsgrad des Märchens, da Themen wie Unterdrückung, Ausbeutung oder ganz allgemein Abhängigkeit von mehr oder weniger greifbaren Instanzen altersunabhängig mit lebenslangen Entwicklungsaufgaben einhergehen.

Die Entwicklungslinie, die das Märchen genommen hat, ist jedoch sehr bemerkenswert: im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde es in die Kinderstube verbannt und neuerdings scheint diese Entwicklung wieder rückläufig zu sein. In diesem Sinne spricht Lutz Röhrich sogar von einer Wiederkehr des Märchens. Als Grund für dieses Revival führt er unter anderem die Kultur des Fließbandes an, welche seiner Meinung nach Verflachung und Überreizung zur Folge hat. Das Märchen als wesentlich substantiellere Erzählung bietet daher eine attraktive Alternative.²¹¹

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung der Eigenverantwortung und Selbsthilfe im Rahmen der Individualentwicklung in unseren modernen Gesellschaften, die in Bergers Märchen zum Tragen kommt und auch Relevanz für Sicherheits- und Rechts-

²⁰⁹ Vgl. Ebd. 54.

²¹⁰ Vgl. Dolle: Märchen und Erziehung. S. 184.

²¹¹ Vgl. Röhrich: Märchen und Märchenforschung heute. S.9.

fragen erhält.²¹²

Die Erlösungsvorstellung stellt sowohl aus inhaltlicher als auch aus formaler Sicht ein sehr dominantes Element des traditionellen Volksmärchens dar. Dementsprechend wird es auch von Berger in seine Märchen integriert. Das Beispiel seiner Froschkönig-Bearbeitung zeigt, dass er im Vergleich zur Grimm'schen Fassung die Erlösung nicht in den Dienst der strukturellen Ausgestaltung des Textes stellt, sondern auf inhaltlicher Ebene zum zentralen Thema des Textes macht. Im „Froschkönig“ stehen charakterliche Tugenden im Vordergrund, die verlangen, sich von Äußerlichkeiten nicht beeinflussen zu lassen. Berger stellt hingegen den naiven Gedanken an eine wundersame Erlösung, die in diesem Beispiel sowohl den Frosch als auch die „Prinzessin“ betrifft, ins Zentrum.

Auch „Der Grabschrebergärtnere“ kann aus dem Blickwinkel des Erlösungsgedankens interpretiert werden, da er versucht, seine durch Einsamkeit gekennzeichnete Mangelsituation mittels finanziellen Erfolges zu überwinden, was ihn jedoch wiederum auf seine triste Ausgangssituation zurückwirft.

Diese beiden Beispiele legen somit den Schluss nahe, dass Berger diesen naiven Gedanken der Erlösung aus diversen Banden parodiert und dadurch die Abhängigkeit von diesen kritisiert. Dieser Gedanke soll nun anhand des Märchens „Rumpelstilzchen“²¹³ bzw. „Der Identitätsräuber“²¹⁴ näher untersucht werden.

Berger verlieh seiner Bearbeitung dieses Grimm'schen Märchens den Titel „Der Identitätsräuber“. Dabei transportiert er die Handlung wiederum in einen aktuellen Kontext, und zwar in das Rotlichtmilieu. So wird aus dem armen Müller bei Berger der arme Herr Müller, dessen schöne Tochter sich prostituiert und dadurch sogar ein leicht überdurchschnittliches Einkommen zur Verfügung hat. Auch in diesem Text ist zu bemerken, dass Berger nicht nur auf die inhaltlichen Elemente des Ursprungstextes Bezug nimmt, sondern auch sprachliche Elemente spielerisch umgestaltet. Zentral für den Handlungsaufbau ist, dass er das Wunderbare aus seiner Geschichte eliminiert, nämlich die übernatürliche Verwandlung von Stroh in Gold. Ihr Geld bekommt sie nun nämlich „[...]von den Strohköpfen, die sie einst zu Gold versponnen, [...]“²¹⁵ Durch diese sprachspielerische Umdeutung nimmt Berger eine Travestie des Wunderbaren vor. Obwohl in der Handlung nur noch motivische Aspekte dem Grimm'schen Original

²¹² Vgl. Ulreich: Märchen in erzieherischer Bedeutung. S. 52.

²¹³ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 273 – 175. In weiterer Folge auch als „KHM 55“ ausgewiesen.

²¹⁴ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 297 – 298.

²¹⁵ Ebd. S. 297.

ähneln, bleiben Text und Prätext miteinander in Berührung, wodurch der Originaltext beim Leser stets latent vorhanden ist.²¹⁶

Berger entwickelt nun weiter die Geschichte der Prostituierten Frau Müller, die von einem Kunden geschwängert wird. Quasi als Absicherung heiratet sie nun einen wohlhabenden Mann und legt ihm „ein Kuckucksei in die Wiege.“²¹⁷ Der leibliche Vater, der den Namen Rumpelstilzchen trägt, fordert jedoch die Herausgabe des Kindes, sollte Frau Müller seinen Namen nicht nennen können. Ansonsten würde er ihrem Gatten von ihrer Vergangenheit berichten. Obwohl sie ihn mit jedem Namen aus dem Telefonbuch konfrontiert, ist der richtige nicht dabei. Ihre Verunsicherung ist so groß, dass ihre Person zersplittert, während der vermeintlich namenlose Feind über sich hinauswächst. Sie wird in das Spital eingeliefert. In ihrem Nebenbett liegt der bisher für sie namenlose Feind, der sich bei seinem „Jubelgehüpf“ eine Verletzung zuzog. Sein Bett ist mit einem Namensschild versehen, das ihn nun verrät. Es endet damit, dass die ehemalige Frau Müller „in beschaulicher Indifferenz“ weiterlebt, während Rumpelstilzchen einen Antrag auf Namensänderung stellt.

Somit ist auch in Bergers Fassung Rumpelstilzchen der Verlierer. Zwar wird es nicht in einem selbstzerstörerischen Akt vernichtet, es verliert jedoch mit seinem berühmten Namen auch seine Identität. Die Fragilität von Identitäten stellt Berger auch dadurch in das Zentrum dieses Textes, dass er sich als (fiktiver) Märchenerzähler einbringt und mehrmals Versprecher bei Rumpelstilzchens Namensnennung inszeniert. So wird er als „Lumpelwilzchen“, „Kumpelstilzchen“ und als „Stumpelmilzchen“ bezeichnet, um sich gleich darauf für den Versprecher zu entschuldigen und den Fehler zu korrigieren.²¹⁸

Die Müllerstochter zeichnet sich in der Grimm'schen Fassung vor allem dadurch aus, dass sie eine rein passive Gestalt ist, die über die gesamte Handlung hinweg von Zufällen abhängig ist. Zunächst ist sie ein „Spielball“ des prahlerischen Vaters, der sie durch seinen Versuch, beim König Aufmerksamkeit zu erregen, in Lebensgefahr bringt, um schließlich dem gierigen König ausgeliefert zu sein, der ebenso versucht, durch sie einen persönlichen Vorteil zu erlangen. Durch den Einsatz Rumpelstilzchens übernatürlicher Fähigkeiten wird ihr Leben schließlich gerettet, was zu ihrem sozialen Aufstieg führt. Wiederum ist es ein Zufall, dass der Bote den Namen des kleinen Männleins erfährt, wodurch sie ihr Kind behalten darf. Demnach tritt sie als Prototyp der unschuldig verfolgten Frau auf, die viel mehr durch Zufall und nicht

²¹⁶ Vgl. Christa Simon: „die archaische Spreu im modernen Weizen“. S. 208.

²¹⁷ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 297.

²¹⁸ Christa Simon: „die archaische Spreu im modernen Weizen“. S.208.

durch ihre eigenen Verdienste gerettet wird.²¹⁹ Wie bei den meisten Märchen der Gebrüder Grimm gibt es auch für das „Rumpelstilzchen“ eine Vielzahl von unterschiedlichen Interpretationsansätzen. Eine Konstante ist jedoch die Thematisierung eines feministischen Hintergrundes. Immerhin ist die Entwicklung des Märchens von männlichen Autoritäten erzwungen, wodurch die Müllerstochter zunächst nur durch Bedürfnis- und Willenlosigkeit auffällt. Dadurch wird es Rumpelstilzchen, dem dämonenhaften Wesen, auch möglich, sich in ihr Leben einzuhaken und sie weiter auszunutzen. Rumpelstilzchen strahlt jedoch eine gewisse Ambivalenz aus. Einerseits geht von ihm eine erpresserische Gefahr aus, andererseits stellt es für die Müllerstochter die lebensrettende Instanz dar, indem er nicht nur an ihrem sozialen Aufstieg beteiligt ist, sondern auch daran, dass die nunmehr frisch gebackene Königin ein Kind gebärt. In Bergers „Identitätsräuber“ finden wir die Mangelsituation, wie sie in der Grimm'schen Fassung beschreiben wird, zunächst entschärft. Zwar wird der arme Herr Müller erwähnt, jedoch auch, dass seine Tochter durch ihre Tätigkeit als Prostituierte „[...] einkommensmäßig über dem Durchschnitt zu liegen kam. Sie arbeitete mit Ausdauer und Geschick [...]“²²⁰ Obwohl sie durch ihren Beruf auch in einer gewissen Abhängigkeit von vermeintlich niederen männlichen Bedürfnissen steht, so ist sie im Vergleich zur Grimm'schen Müllerstochter deutlich emanzipiert. Dies zeigt allein schon die Tatsache, dass sie einem Beruf nachgeht und für sich selbst sorgen kann. Zudem hat sie sich von ihrem Elternhaus erfolgreich gelöst und ist dessen Willkür nicht mehr ausgeliefert, zumal diese in Bergers Text auch keinerlei Erwähnung mehr findet und somit auf den Handlungsverlauf keinen Einfluss mehr hat. Mit ihrer wenig prestigeträchtigen Tätigkeit befindet sie sich zwar in einem gängigen Arbeit-für-Lohn-Schema, was ihrer Ausgangssituation jedoch Unabhängigkeit verschafft.

Obwohl die Müllerstochter im KHM 55 weitgehend passiv bleibt, ist ein gewisser Reifungsprozess beobachtbar. Zunächst wird sie vom Vater, dem König, und auch von ihrem dämonischen Helfer vor scheinbar unlösbare Aufgaben gestellt. In den Momenten, wo ihr durch Rumpelstilzchen Hilfe geboten wird, büßt sie immer ein Stückchen von sich selbst ein, indem sie ihre Schmuckstücke hergibt, welche als Bestandteile ihrer Identität zu sehen sind, da diese die äußere Weiblichkeit betonen und diese auch verstärken. Jeder Besuch von Rumpelstilzchen rückt somit ihre eigene Hilflosigkeit ins Bewusstsein. Dass sie Rumpelstilzchen ihr noch ungeborenes Kind verpfändet, erscheint zunächst wie ein Akt der finalen Selbstaufgabe. Uther sieht jedoch gerade darin den Entschluss der Müllerstochter, die Herausforderung anzu-

²¹⁹ Vgl. Uther: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>>. S. 137.

²²⁰ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 297.

nehmen und auch zu meistern.²²¹ Gewiss ist aber, dass die Weigerung, das Kind herzugeben, die erste aktive Handlung der Müllerstochter ist. Alleine dieser Akt scheint Rumpelstilzchen die Oberhand in dieser Situation zu kosten und sein Einfluss auf sie wird sogleich geringer, was sich vor allem darin äußert, dass er ihr die Chance einräumt, ihr Kind noch zu retten, was eigentlich nicht Teil ihrer Abmachung war. Dadurch wird ersichtlich, dass die kompromisslose Passivität der Müllerstochter die Quelle der Macht für das dämonische Rumpelstilzchen war. Es ist dies also der erste Schritt zu ihrer Identitätsfindung.

Weiters ist das Motiv der Namensnennung von Bedeutung, wobei zunächst festzuhalten ist, dass auch der Müllerstochter in diesem Märchen kein Name verliehen wurde. Das zeigt wiederum, dass Frauen in diesem Text keine Identität haben, zumal auch von ihrer Mutter nie die Rede ist.

Indem sie jedoch Rumpelstilzchens Namen nennt, kann sie sich ihm entziehen und Befreiung erlangen, und zwar deshalb, weil nun auch sie Einfluss auf ihn hat. Denn sobald man jemanden mit Namen kennt, wird seine Persönlichkeit greifbar, wodurch man auch Macht über sie besitzt.²²² Auch Lutz Röhrich hebt die Bedeutung des Namens hervor, indem er sagt, dass die Kenntnis des Namens Gewalt über dessen Träger verleihe. Immerhin verheimlicht man ja auch seinen Feinden den Namen. Als Beispiel sei hier Odysseus angeführt, der sich gegenüber Polyphem „Niemand“ nennt.²²³ Indem die Müllerstochter nun den Dämon beim Namen nennt, distanziert sie sich von ihm und kann den Kern ihrer Persönlichkeit befreien.

Dieses Motiv der Namensnennung fällt bei Berger von vornherein weg, da die Protagonistin in seinem Text sofort durch ihren Familiennamen Müller und später als Frau Mariana Friesinger ausgewiesen wird. Dies und ihre gelebte Eigenständigkeit machen von Beginn an deutlich, dass sie eine, wenn auch labile, Identität besitzt. Dass sie ungewollt ein Kind bekommt, ist nun aber keineswegs als Beginn der Identitätsfindung zu werten, wie es im KHM 55 der Fall ist. Immerhin muss sie mit ihrem Beruf auch ihre Eigenständigkeit aufgeben, um ihre Existenz und die ihres Kindes zu sichern, [...] angelt sie sich einen Wohlhabenden [...] ²²⁴, wodurch sie sich in eine ungewollte soziale Abhängigkeitsbeziehung begibt, die schlicht und einfach einen Zweck erfüllen soll. Zudem wird sie durch den leiblichen Vater des Kindes unter Druck gesetzt. Dieser fordert das Kind und droht dem Gemahl, über ihr unstetes Leben zu erzählen. Es sind somit auch die gesellschaftlichen Konventionen, an denen sich das Leben der

²²¹ Vgl. Uther: <<Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen>>. S. 137 – 138.

²²² Vgl. Frech Stephan: Rumpelstilzchen oder der Zauber ohne Namen. Sprachspiegel. Vol54(6), 1998. S. 251.

²²³ Vgl. Röhrich Lutz: Rumpelstilzchen: vom Methodenpluralismus in der Erzählforschung. Schweizerisches Archiv für Volkskunde: Vierteljahresschrift. 1972. VI 68-69. S. 582

²²⁴ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 297.

Frau Müller reibt, was schließlich auch der Anstoß für ihre Identitätskrise ist. In dieser Hinsicht besitzt auch dieser Text einen gesellschaftskritischen Kern.

Im Text der Gebrüder Grimm lässt sich beobachten, wie sich die Hauptperson aus dieser tragischen Ohnmachtssituation befreien kann und dies durch den Einsatz von Magie und reichlich Glück auch schafft. Berger verwandelt dieses Geschehen, welches auf ein Happyend hinsteuert in eine durchaus tragische Geschichte; die Hilfestellung durch Magie wird aus der Handlung gestrichen und in eine tragisch-alltägliche Situation travestiert, wobei Frau Müller immer mehr den Bezug zu sich selbst verliert und somit ihre Identität einbüßt. Durch die Präsenz des Prätextes erfährt der Leser parallel diese beiden entgegengesetzten Handlungsstränge, wie sie geradlinig auf ihr Ziel zusteuern. Doch auch Berger räumt bei der Gestaltung des Endes dem Zufall noch Platz ein, als Rumpelstilzchen im Krankenhaus das Nachbarbett der Frau Müller belegt und sein Name für alle ersichtlich wird. Doch auch diese Wendung leitet nur bedingt eine positive Auflösung ein, da Berger mit den Worten „[...] Frau Friesinger lebt in beschaulicher Indifferenz weiter [...]“²²⁵, schließt.

Die Müllerstochter generiert in der Originalfassung nach und nach ihre eigene Identität. Indem sie es schafft, ihr Kind zu retten, befreit sie sich vom dämonischen Rumpelstilzchen, wodurch sie aus dessen Banden erlöst wird; dabei spielen die Faktoren Eigenverantwortung und vor allem Zufall eine wesentliche Rolle. Berger zeichnet in seiner Bearbeitung einen dem entgegengesetzten Weg und zeigt, wie Mariana Friesinger ihre Selbstständigkeit schrittweise verliert, da sie von gesellschaftlichen Konventionen eingeholt wird. Somit bleibt der Rezipient auch in diesem Märchen mit der Erkenntnis zurück, dass es sich bei dem Gedanken an Erlösung von hintergründigen Fäden um eine utopische Vorstellung handelt.

²²⁵ Ebd. S. 298.

7. Der Umgang mit der Form

Neben der inhaltlichen Ausgestaltung seiner Märchen ist zudem die formale für die Wirkungskraft von Berges Texten bedeutend, wobei er wiederum das Gerüst des klassischen Volksmärchens heranzieht und durch seine eigentümliche Ausgestaltung gewisse Reibungspunkte erzeugt. Demnach behandelt dieser Abschnitt die Diskrepanz zwischen den traditionellen Strukturen des Volksmärchens und Bergers Kunstmärchen sowie die daraus resultierende Wirkung.

Um die Charakteristika des Volksmärchens festzuhalten, bietet sich ein Blick auf die Arbeit von Max Lüthi an. Das Volksmärchen an sich kennt viele Ausprägungen, wodurch sich eine genaue Bestimmung dieser Gattung als sehr schwierig herausstellt. Lüthi's große Errungenschaft ist es, eben diese zentralen Merkmale, welche für die Bezeichnung Volksmärchen maßgeblich sind, herausgearbeitet zu haben. Dabei macht er einige Gemeinsamkeiten fest, die grob zusammengefasst werden sollen und im Rahmen der konkreten Textanalyse noch näher ausgeführt werden.

7.1. Form und Wesen des Volksmärchens

Zunächst zeichnet sich das Märchen durch *Eindimensionalität* aus. Gemeint ist damit der Umstand, dass der Märchenheld im Laufe der Erzählung mit dem Wunderbaren/Übernatürlichen/Jenseitigen in Berührung kommt, einer Ebene, die für das Volksmärchen wesentlich ist. Von Eindimensionalität ist deshalb die Rede, da Wesen mit übernatürlichen Fähigkeiten, sprechende Tiere oder magische Gegenstände, vom Helden als völlig selbstverständlich wahrgenommen werden und keinerlei Verwunderung hervorrufen. Das Jenseitige bzw. Übernatürliche wird in die Ebene des Diesseits eingeschrieben.²²⁶

Weiters nennt Lüthi die *Flächenhaftigkeit* des Volksmärchens. Als flächenhaft dargestellt beschreibt Lüthi zunächst die Figuren des Märchens. Gemeint ist damit der Umstand, dass Eigenschaften und Gefühle der Protagonisten kaum zum Ausdruck kommen, um den Figuren charakterlichen Tiefgang zu verleihen oder Einfluss auf die Atmosphäre zu nehmen. Natürlich

²²⁶ Vgl. Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 1960. S. 8-12.

wird von vielen Erzählern bzw. Autoren das Leid oder die Freude des Helden eingeflochten, dies geschieht jedoch fast ausschließlich dann, wenn diese Information über das Befinden einzelner Figuren die Handlung beeinflusst. Eine Gefühlswelt, die um ihrer selbst willen eingeschrieben wird, fehlt der Märchenfigur, wodurch seelischer Tiefgang meist kaum vorhanden ist. Dadurch entsteht der Handlungsanreiz der Figuren nicht aus einer inneren Regung heraus, sondern ist das Ergebnis einer äußeren Anregung. Der flächenhaften Darstellung des Helden ist es auch geschuldet, dass Nebenfiguren wie Eltern oder Geschwister verschwinden, sobald sie für die Handlung keine Bedeutung mehr haben.

Weiters fehlt im Volksmärchen die Funktion der Zeit. Immerhin ist diese an seelisches Erleben gekoppelt. Da man es mit Figuren ohne Innenwelt zu tun hat, ergibt es sich, dass auch das Erleben der Zeit fehlt. Natürlich wird von alten und jungen Menschen gesprochen, niemals jedoch von alternden. Die jungen bleiben unverändert jung und die alten unverändert alt. Allenfalls sterben beispielsweise alte Könige als Schlusspunkt der Erzählung, damit der Held seinen Platz erben kann. Vom Verrinnen der Zeit ist jedoch nichts zu spüren. Ebenso werden diverse Dinge nur für die jeweilige Handlungssituation gebraucht und erfüllen somit wiederum einen konkreten Zweck; in den Alltag des Helden sind diese jedoch nicht eingebettet und so fehlen Spuren des regelmäßigen Gebrauchs. Das Märchen verzichtet somit auf räumliche, zeitliche und seelische Tiefengliederung.²²⁷

Zudem ist dem Volksmärchen ein *abstrakter Stil* eigen. Damit ist zunächst gemeint, dass im Märchen scharfe Konturen zum Einsatz kommen. Scharfe Bilder entstehen schon alleine dadurch, dass Dinge nicht ausführlich geschildert, sondern lediglich genannt werden. Der Held steuert geradlinig auf sein Ziel zu und achtet nicht darauf, was ihn umgibt. Feste Konturen liefern auch die zahlreichen Ge- und Verbote sowie die Bedingungen, die den Helden auferlegt werden.

Außerdem neigt das Märchen dazu, Dinge zu metallisieren und zu mineralisieren. So können ganze Städte, Brücken, Häuser, aber auch Pferde, diverses Obst oder Haare aus Gold oder Silber bestehen, wodurch nicht schwer erkennbar eine Assoziation mit dem „Edlen“ hergestellt werden soll.

Ebenso trägt die Linie der Handlung zum abstrakten Stil des Märchens bei. Sie spielt sich prototypisch nicht in der heimatlichen Umgebung, sondern in der Ferne ab. Dabei gibt es die unterschiedlichsten Gründe, die den Helden dazu veranlassen, sich auf Wanderschaft zu begeben. Die Handlung entwickelt sich rein und klar und jede Person und jedes Ding erfüllt seine

²²⁷ Vgl. Ebd. S. 13 – 24.

Funktion. Übersicht wird dem Märchen durch ein lineares Nacheinander bzw. Nebeneinander, anstatt eines Ineinander verliehen. Man hat es also nicht mit einem komplexen Werden zu tun, sondern mit einem Fortlauf in scharf getrennten Stationen; nichts bleibt unbestimmt oder hintergründig. Daher begegnet der Held auf seinem Weg stets genau der, meist magischen, Hilfestellung, die er für die Erfüllung seiner Aufgabe benötigt; alles passt perfekt zueinander.

Auch die oft erscheinenden formelhaften Wiederholungen sind Teil dieses abstrakten Stils und verschaffen dem Text eine noch straffere Gliederung.

Als letztes Merkmal des abstrakten Stils sei hier noch einmal die Neigung zu Extremen angeführt. Diese Eigenschaft bezieht sich vor allem auf die Figuren, die entweder als gut oder böse bzw. schön oder hässlich beschrieben werden. Als Inbegriff des Extremen gilt schließlich das Wunder.

Diese Stilisierung schenkt dem Märchen Festigkeit, die mit viel Beweglichkeit eingehalten wird.²²⁸

Weiters greift das Merkmal der *Isolation und Allverbundenheit* auf die bereits erwähnten Eigenschaften der flächenhaften Darstellung und des numinosen Staunens, in Bezug auf den Umgang mit Jenseitswesen, über. Mit dem Stichwort der Isolation meint Lüthi die Eigenart des Märchens, dass der Held in keiner lebendigen Beziehung zu seiner Familie oder irgendeiner Art von Gemeinschaft steht, allenfalls sind diese als Handlungs- oder Kontrastbeziehungen zu beschreiben. Zudem ziehen die Helden isoliert, also alleine, in die Welt hinaus. Es ist nun genau diese Isolation, die eine Bedingung für die Allverbundenheit darstellt. Denn durch das Fehlen fester Bindungen, wodurch manchmal auch eine Außenseiterrolle konstruiert wird, ist der Held für alle potentiell neuen Bindungen frei und empfänglich. Gerade die Isolierten sind im Märchen die Begnadeten, was dieser allgemeinen Kontaktfähigkeit geschuldet ist.²²⁹

Als letztes zentrales Charakteristikum führt Max Lüthi die Tendenz des Volksmärchens zu *Sublimation und Welthaltigkeit* an. Gemeint ist mit dieser Überschrift der Umgang mit Motiven im Allgemeinen und der Bestimmung von speziellen Märchenmotiven.

Dabei hält Lüthi fest, dass es keine eigentlichen Märchenmotive gibt. Es greift bekannte Motive aus Sagen, Mythen und der Wirklichkeit auf, sublimiert diese jedoch und verleiht dem Märchen dadurch seine spezifische Form. Die Sublimation lässt sich vor allem mit der Tendenz zur Entwirklichung umschreiben, die wiederum den bereits angesprochenen Charakteris-

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 25-36.

²²⁹ Vgl. Ebd. S.37-62.

tika, vor allem dem abstrakten Stil, geschuldet ist. Beispielsweise erzählt das Märchen ohne jede theatralische Inszenierung von grausigen Verbrechen. Das Märchen sublimiert diese dunklen Vorgänge zu lichten Handlungsbildern. Für die Rezeption bedeutet dies einerseits, dass Konkretheit, Realität und der Tiefgang in dieser Motivhandhabung verloren gehen, andererseits gewinnt das Märchen dadurch Klarheit in seiner Form. So erscheinen alle Elemente mit einer gewissen Leichtigkeit, was in einem Zusammenspiel aller wichtigen Motive der menschlichen Existenz resultiert. Die Besonderheit des Volksmärchens liegt somit in der Ausgestaltung der Motive. Diese sublimierende Tendenz verleiht dem Märchen jedoch auch die Möglichkeit, die Welt in sich aufzunehmen, es wird welthaltig.²³⁰

Diese von Max Lüthi herausgearbeiteten Merkmale des Volksmärchens sind innerhalb dieser Arbeit weitgehend für die weitere Analyse von Bergers Märchen grundlegend. Unter anderem soll anhand dieser Kriterien festgestellt werden, wie Berger in seinen Texten mit jenen Elementen umgeht und inwiefern er diese Gattungsmerkmale für seine Zwecke nutzt.

Vorsicht ist jedoch bei der Behauptung geboten, Lüthis Kriterienkatalog sei unbedingt konstitutiv für das europäische Volksmärchen. Zwar leuchten seine Gattungsmerkmale durchaus ein, man darf jedoch nicht ihre „Grobheit“ übersehen. Diese ist dahingehend notwendig, als ein immenser Textkorpus sich unter diesen Merkmalen ordnet. Es muss jedoch erwähnt werden, dass sie je nach Text in unterschiedlicher Ausprägung ausmachbar sind und teilweise beinahe gänzlich zu verschwinden drohen. Zunächst erscheinen Lüthis Merkmale jedoch jedem, dem die geläufigsten Volksmärchen nicht völlig fremd sind, als selbstverständlich, da sich in Gedanken bezüglich jedes Kriteriums sogleich einige Beispiele geradezu aufdrängen.

Beispielsweise ist das Grimm'sche Märchen „Rotkäppchen“ eindeutig als eindimensional zu bezeichnen, da es mit gesetzter Selbstverständlichkeit dem Wolf zum Gespräch gegenübertritt und in keinsten Weise darüber verwundert ist, dass ein Tier mit ihm zu sprechen beginnt. Es ist diesbezüglich wiederum anzumerken, dass das Vorhandensein übernatürlicher Elemente im Märchen der Gattung weniger inhärent ist, als man zunächst annehmen würde. Zwar scheint das Wunderbare bei den Lesern bzw. Hörern sehr beliebt zu sein, da die populärsten Volksmärchen allesamt dieses Merkmal in sich bergen, ein großer Teil der Grimm'schen Märchen kommt jedoch gänzlich ohne Einsatz des Jenseitigen aus. Dies tut dem Kriterium der Eindimensionalität jedoch keinen Abbruch, da das schlichte Ausbleiben der Tatsache, dass keine „andere“ Daseinsebene in die Handlung ohne Wenn und Aber eingeschrieben wird, nichts ändert.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 63–75.

Weiters erfüllen im Märchen „Rotkäppchen“ alle Protagonisten einen bestimmten Zweck in der Handlung und für eine genauere Charakterisierung der Figuren um ihrer selbst willen bleibt kein Platz, wodurch die Darstellung flächenhaft bleibt. Schließlich stehen im Märchen die Taten der Figuren im Vordergrund.

Der abstrakte Stil äußert sich auch im „Rotkäppchen“ dadurch, dass feste Konturen zum Einsatz kommen. Durch die lieblich-naïve Beschreibung des Rotkäppchens werden sofort diverse Klischees aktiviert, welche die Figur und den zu erledigenden Auftrag mit bemerkenswerter Reinheit erkennen lassen. Rotkäppchen durchläuft dabei starr die einzelnen Stationen der Handlung. Es existiert lediglich ihr Heim als Ausgangspunkt, der Wald, in dem das Dunkle/Unbekannte/Gefährliche in Gestalt des Wolfes lauert, sowie der Jäger als positiver Gegenpart und das Haus der Großmutter als Ziel. Bis auf diese für die Handlung relevanten Örtlichkeiten ist an keiner Stelle die Rede von einer gesellschaftlichen Ordnung bzw. einer Umwelt oder dergleichen, in welche sich diese Handlung einbettet.

Der Nachweis der Isolation und Allverbundenheit gestaltet sich jedoch schwieriger. Immerhin beschreibt Lüthi den Helden des Märchens wesenhaft als Wanderer, der keine lebendige Beziehung zu Familie bzw. einer konkreten Gemeinschaft hat. In Bezug auf das „Rotkäppchen“ kann davon zunächst keine Rede sein. Immerhin scheint es in stabile Familienstrukturen gebunden zu sein. Sie lebt bei der Mutter und begibt sich nicht aus Abenteuerlust auf Wanderschaft; sie geht pflichtgemäß zur Großmutter, weshalb sie sich stets innerhalb dieser familiären Bindung bewegt. Wesentlich ist jedoch, dass Lüthi nicht nur von dieser äußeren Isolation, sondern auch von einer grundsätzlichen inneren Isolation spricht. Denn Mutter und Großmutter nehmen auf das Märchen als handlungstragende Figuren kaum Einfluss und die Familienverhältnisse als solche werden auch niemals thematisiert. Für den Handlungsverlauf scheinen sie lediglich Eckpfeiler zu sein.

Sublimiert wird im „Rotkäppchen“ offensichtlich das grausame Ende, wo Rotkäppchen und die Großmutter mit Haut und Haar verschluckt werden, jedoch aus dem Bauch des Wolfes lebendig gerettet werden können. Dass der Wolf diesen Eingriff überlebt und erst später aufgrund der Steine im Magen verendet, wird auf derart beruhigende Weise geschildert, dass der Rezipient befriedigt zurückgelassen wird.

Diese kurze Darstellung zeigt, auf welche Art und Weise Lüthi's Merkmale nachweisbar sind. In diesem konkreten Fall ergeben sich dabei kaum Schwierigkeiten. Trotzdem zeigt das Kriterium „Sublimation und Welthaltigkeit“, dass dieser Katalog durchaus allgemein gehalten wurde, um die Zuordnungen eines breiten Spektrums zu ermöglichen, was auch notwendig ist,

wenn man berücksichtigt, dass sogar „Rotkäppchen“, eines der bekanntesten Grimm'schen Märchen, nicht reibungslos in dieses Schema zu passen scheint.

In Bezug auf Bergers intertextuelle Arbeitsweise wird es relevant sein, wie er mit eben diesen grundlegenden Merkmalen verfährt, damit man auch diverse Brüche mit der Gattung erkennen kann.

7.2. Der Gattungsvertrag

Ein Blick auf die Texte von Joe Berger zeigt, dass dieser innerhalb seiner Märchen mehrere Möglichkeiten der Bezugnahme realisiert. Zunächst ist in Bezug auf Genettes Begriff der Architextualität anzuführen, dass Berger seine Texte explizit als Märchen betitelt. Es finden sich jedoch einige Texte, welche wohl nicht ohne Weiteres als Märchen identifizierbar wären, wenn Berger sie nicht explizit als solche betitelt hätte. Diese Erzählungen weisen weder aus struktureller noch aus thematischer Sicht auf diese spezielle Gattung hin, sollen jedoch offensichtlich als solche gelesen werden, was wiederum auf Seiten des Lesers eine gewisse Erwartungshaltung schürt.

Als Beispiel sei hier das Märchen „Der Rekordsüchtige“²³¹ angeführt, das im engeren Sinn keine märchentypischen Merkmale aufweist. Im Mittelpunkt dieses Textes steht die Figur Gustl Bodycash und seine Besessenheit von verschiedensten Körperertüchtigungen. Dieser erzielt in allen Sportarten Höchstleistungen und hält, gemäß der Betitelung dieses Textes, viele Weltrekorde; allerdings nur in Disziplinen, die als solche in unserer realen Welt nicht existieren wie etwa im Fiskuswerfen, Hürdenschnauf, Schwernerven und Stabhochbringen. Ebenso werden seine großartigen Leistungen im Weinheben und Kaffeesieden erwähnt, also auch Tätigkeiten, die als alltäglich gelten. In seiner Besessenheit denkt er zudem auch an die Wettkampfmöglichkeiten in der Liebe, der Einsamkeit oder dem Lügen, was allerdings an der Messbarkeit scheitert. Auf der Suche nach weiteren Sportarten stößt er in der Bibel auf jene Stelle, wo beschrieben wird, dass Jesus über das Wasser wandelt, was er sogleich als Herausforderung begreift. Da ihm das Wandeln als Sportart zu langweilig erscheint, entwickelt er das ihm bekannte Tempelhüpfen zum Tümpelhüpfen weiter, woran er aufgrund der physikalischen Gesetze natürlich scheitert und unbeholfen in den Tümpel hineinstürzt. Trotzdem kann er sich von dieser Besessenheit nicht lösen. „Er stellte die Frage in den Raum, ob es nicht

²³¹ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 47-50.

bloß eine Überlieferungslücke sei, daß man nicht wisse, welcher Hilfsmittel sich Jesus Christus bei seiner Wandelei bedient hatte. Schließlich sei er zwar überirdisch, aber keineswegs überwäßig gewesen. Vielleicht hatte er Schuhgröße zweitausend.²³² Seine Lösung besteht nun darin, die Tümpel zuzubetonieren, woraufhin er einen Rekord nach dem anderen aufstellt. Letztendlich gab es ihm nach Beendigung seiner aktiven Karriere zu denken, dass er, in Anlehnung an Jesus, nun nicht Gott, sondern ein Krüppel war.

Obwohl dieser Text nun kaum märchenähnliche Strukturen aufweist, jedoch als Märchen gelesen werden soll, ergeben sich Interpretationsansätze, die speziell aus dieser Gattungszuweisung erwachsen, welche sich sogleich aus dem ersten Satz des Textes ergeben: „Wunder über Wunder werden über Gustl Bodycash erzählt.“²³³ Demnach erscheint besonders dieser Einsatz des Wunderbaren, der für die Gattung Märchen naheliegend ist, für die Deutung dieses Märchens besonders relevant. Tatsächlich sind in diesem Text jedoch keine Wunder erkennbar. Es spielt jedoch dahingehend eine Rolle, als Gustl Bodycash das biblische Wunder des Über-das-Wasser-Wandelns nachzuahmen versucht. Unschwer zu erkennen ist, dass sich Berger im Rahmen dieser Erzählung über das manische Erbringen von Leistung und das ständige Vergleichen mit anderen lustig macht, wovon letztendlich nur eine körperliche Schädigung zurückbleibt.

Da nun das Wunderbare im Märchen prototypisch eher zufällig auftritt und dem Helden dabei hilft, scheinbar unlösbare Probleme zu lösen, hegt der Rezipient auch hier die Erwartung bezüglich dieses Handlungsverlaufs. Allerdings versucht Gustl Bodycash dieses Wunder zu erzwingen, was ihn auf die physikalischen Gesetze unserer Welt und somit das Alltägliche zurückwirft, was letztendlich im Banalen mündet, als er den Tümpel schlicht und einfach zubetoniert, um darüber wandeln zu können. Wesentlich ist hier jedoch, dass die Handlung dieses kurzen Textes bereits aus einem banalen Fundament hervorgeht, da Gustls bisherige Rekorde aus teils nicht durchführbaren Betätigungen stammen, da „Hüdenschnauf“ bzw. „Fiskuswerfen“ lediglich Wortspielereien sind und als Tätigkeit an sich nicht existieren.

Diese Darstellungsweise reflektiert somit das Element des Wunderbaren an sich wie auch die Art und Weise, wie man diese zu verwirklichen sucht. Der Held des Textes versucht zwanghaft das Jenseitige bzw. Übernatürliche in seine eigene Geschichte einzuschreiben, woran er jedoch auf nahezu lächerliche Weise scheitert. Gustls Obsession bleibt trotz all seiner Bemühungen am Banalen verhaftet. Dieser Text entfaltet somit einen Teil seiner Kraft durch die ex-

²³² Ebd. S. 49.

²³³ Vgl. Ebd. S. 47.

plizite Gattungszuschreibung als Märchen, die auf Seiten des Lesers ein Happyend und eine Erlösung des Helden erhoffen lässt. Diese Hoffnung bzw. Erwartung wird jedoch sofort enttäuscht, als der Held auf die Kausalität unserer Wirklichkeit zurückgeworfen wird.

Obwohl „Der Rekordsüchtige“ inhaltlich weitgehend nicht als Märchen zu identifizieren ist, bleibt der Text aus formaler Sicht nahe ans traditionelle Volksmärchen angelehnt. Obwohl das Wunder herbeigesehnt wird, bleibt die Erzählung starr eindimensional; Gustls Versuche, im Rahmen diverser Pseudo-Aktivitäten Rekorde zu erzielen, werden für die Zwecke der Handlung sublimiert, bleiben in Bezug auf das Thema der Leistungserbringung jedoch gnadenlos welthaltig; zudem trifft das Kriterium der Isolation und Allverbundheit in aller Eindeutigkeit für diesen Text zu.

Wesentlich ist Bergers Gestaltung des Textes bezüglich des abstrakten Stils, wobei die Handlung des Märchens primär in der gewohnten Umgebung des Helden angesiedelt wird und keineswegs in der Ferne. Zudem erscheint es fraglich, ob die Ausgestaltung als flächenhaft bezeichnet werden kann, denn mit Gustl Bodycashes Obsession geht eine gewisse Psychologisierung der Figur einher; die Anreize seiner Handlung stammen eben aus diesem inneren Antrieb und resultieren nicht aus äußeren Reizen. Allerdings geht die psychologisierende Darstellungsweise keineswegs derart weit, dass man behaupten könnte, Berger bricht hier radikal mit der Gattung. Denn immerhin bleibt Gustl im Sinne des Wettkampfes stets auf seine Konkurrenten, die es zu übertrumpfen gilt, bezogen.

Der Text offenbart nun genau an diesen Stellen, wo die Gattungsgrenzen geringfügig überschritten werden, seine Gesellschaftskritik. Der Held sucht hier nicht in der Ferne, sondern in seiner gewohnten Umgebung seine Ziele zu erreichen, die er von langer Hand plant, wobei das traditionelle Volksmärchen tendenziell eine Vorliebe für den Augenblick mit sich bringt. Durch das obsessive Erbringen von Leistung und Aufstellen von Rekorden, die allerdings in Disziplinen erbracht werden, welche wiederum märchenhaft sublimiert werden, entsteht eine Rezeptionsebene, auf der die Motive des Erfolges und des Scheiterns zusammenfallen. Durch das (intertextuelle) Spiel mit den Gattungsgrenzen beschwört Berger somit eine Gewisse Ambivalenz herauf, welche die Anatomie des Begriffs „Erfolg“ subversiv herausfordert.

7.2.1. Die Grenze als Ort der Subversion

Weiters soll für die Analyse dessen, wie Berger mit den Gattungsgrenzen des Märchens verfährt, ein Text näher betrachtet werden, der konkrete intertextuelle Bezüge, welche über die

schlichte Gattungszuweisung hinausgeht, aufweist. Dafür bietet sich Bergers „Herr Holler“²³⁴ an. Wie unschwer zu erkennen ist, zieht Berger hier eines der gängigsten Märchen der Gebrüder Grimm, nämlich „Frau Holle“²³⁵, heran.

Das KHM 24 ist nicht nur formal, sondern auch thematisch als klassisches Zaubermärchen zu bezeichnen. Immerhin hat man es mit dem Motiv zweier junger Frauen zu tun, die eine von elterlicher Seite stark benachteiligt, die andere bevorzugt, die sich in der Fremde einem jenseitigen Wesen verdingen. Wesentlich ist dabei die naiv-moralisierende Tendenz, da Fleiß großzügig belohnt und Faulheit gnadenlos bestraft wird. Durch diese Gegenüberstellung der beiden Pole wird die Anschaulichkeit dieses zentralen Themas der Tugendhaftigkeit noch hervorgehoben.²³⁶

Berger versucht weitgehend den Stil der Grimm'schen Vorlage beizubehalten, verändert jedoch, wie der Titel bereits vermuten lässt, jeweils das Geschlecht der Figuren. Bereits die geringfügigen Eingriffe innerhalb der Eingangspassage zeigen, in welche Richtung sich der Text in weiterer Folge entwickeln wird. Bei den Gebrüdern Grimm heißt es: „Eine Witwe hatte zwei Töchter, davon war die eine schön und fleißig, die andere hässlich und faul. Sie hatte aber die hässliche und faule, weil sie ihre rechte Tochter war, viel lieber, und die andere musste alle Arbeit tun und der Aschenputtel im Haus sein.“²³⁷ Berger gestaltet seinen Einstieg folgendermaßen: „In der bekannten Welt lebte einmal ein Baumeister, der hatte zwei Söhne, davon war der ein häßlich und ganz häßlich fleißig und der andere schön und ganz schön faul. Er hatte aber den schönen und schön faulen, weil er keine Skrupel kannte, viel lieber, weshalb er ihn in der Firmenleitung einsetzte, während der andere als gewöhnlicher Bauarbeiter gehen mußte.“²³⁸

Berger behält zwar das Schema des bevorzugten und des benachteiligten Kindes bei, nimmt den Figuren bis zu einem gewissen Grad jedoch ihre extreme Positionierung, zu der das Volksmärchen neigt. In diesem Sinne geht bei Berger äußerliche Schönheit mit der Untugend Faulheit einher, welche zusätzlich sogleich gelobt wird; genau anders herum verhält es sich bei seinem Gegenpart. Zentral ist natürlich die Tatsache, dass die Sympathien des Vaters nicht von Blutsverwandschaft, sondern von seinem eigenen Geschäftssinn abhängig sind. Somit übernimmt Berger für diese Figur eben die charakterlichen Züge aus der Grimm'schen Vor-

²³⁴ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 117-120.

²³⁵ Vgl. Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 144-147. Im weiteren Verlauf auch als „KHM 24“ ausgewiesen.

²³⁶ Vgl. Uther: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>>. S. 59.

²³⁷ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 144.

²³⁸ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 117.

lage, verändert jedoch das Motiv für die ungleiche Behandlung der Kinder.

Ausgehend von diesem Einstieg entwickelt sich die Handlung nahezu äquivalent zum Prätext. Beim Künettengraben fällt dem hässlich fleißigen Sohn der Pressluftbohrer in den Sumpf und versinkt. Vom Vater dazu aufgefordert, springt er sodann selbst hinein, um diesen zu holen, verliert das Bewusstsein und erwacht auf einer schönen Wiese. Ebenso wie im KHM 24 stellt der Held nun seine Gutmütigkeit unter Beweis, nimmt die zu verbrennen drohenden Brote aus dem Backofen und schüttelt die reifen Äpfel vom Baum. Er kommt zum kleinen Haus des Herrn Holler, vor dem er sich zunächst aufgrund dessen gieriger Zähne, die so groß wie Wildschweinhauer sind, fürchtet. Er bleibt jedoch bei ihm und schüttelt regelmäßig die Zierpolster des Sofas. Mit der Zeit wird ihm jedoch langweilig und obwohl es ihm hier viel besser als in seinem Zuhause geht, bekommt er Heimweh, da er vor allem das Künettengraben vermisst. Als Belohnung für seine Dienste wird er von Herrn Holler mit Asphalt überschüttet. Zu Hause angekommen wird er von seinem Vater wohlwollend begrüßt, der sogleich den zweiten Sohn mit den Worten „Wir müssen das [Asphalt-]Vorkommen lokalisieren und für uns beanspruchen. Mach dich auf den Weg.“²³⁹, zu eben diesem Ort schickt.

An dieser Stelle entfernt sich Bergers Text schlagartig von der Grimm'schen Vorlage. Der schön faule Sohn macht sich mit einem Sekretär und einem Hilfsarbeiter auf den Weg, widmet sogleich die Blumenwiese in Bauland um, reißt den Backofen nieder und schlägert den Apfelbaum, um eine Bauhütte aufzustellen; und bei Herrn Holler angekommen, untersagt er dem Hilfsarbeiter sofort das Aufschütteln der Zierpolster, da Schneefall für das Baugewerbe äußerst ungünstig ist. Weiters übervorteilt er Herrn Holler beim Unterzeichnen der Verträge bezüglich der Blumenwiese. Als er wieder nach Hause zurückkehren möchte, fällt ein gewaltiger Goldregen aus Spekulationsgewinnen, Dividenden und Zinsen auf ihn herab und er wird mit den Worten „Das sollst du haben, weil du so fleißig gewesen bist“²⁴⁰, verabschiedet. Da er nun nicht – wie vom Vater erhofft – mit Asphalt zurückkommt, wird er aus dem Haus gejagt.

Dadurch, dass sich dieser Text sehr nah an der Grimm'schen Vorlage entlangbewegt, werden auch die klassischen Merkmale des Märchens weitgehend übernommen. Ein wesentlicher Einschnitt stellt wieder die Verortung der Handlung in unserer konkreten Wirklichkeit dar. Auch bei weiteren Texten Bergers fällt auf, dass die dargestellte konkrete Wirklichkeit den Aspekt der Eindimensionalität befremdlicher erscheinen lässt, als wenn eine vorindustrielle, zeitlose Umgebung geschildert wird, in der man das Übernatürliche viel eher vermuten wür-

²³⁹ Ebd. S. 119.

²⁴⁰ Ebd. S. 119.

de.

Wie bereits erwähnt, entschärft Berger weiters die eindeutige Zuordenbarkeit zu extremen Polen. Dies geschieht nicht mit der Beschreibung der Brüder, sondern vor allem auch durch die Aushebelung der „naiven Moral“ des Prätextes. Das KHM 24 führt uns vor, wie es in der Welt zugehen sollte, indem der Tugendhafte belohnt und die Arbeitsscheue bestraft wird. Frau Holle tritt zwar nicht als Erzieherin auf, reagiert jedoch mit klaren Sanktionen auf das jeweilige Verhalten. Berger versucht jedoch, ein überspitztes Bild dessen zu zeichnen, wie es in der Welt tatsächlich zugeht. Herr Holler überschüttet den Fleißigen mit Asphalt und verkauft ihm dies mit aller Dreistigkeit als Belohnung, was vom Betroffenen sogar noch geglaubt wird. Dass dies beim Vater Wohlwollen hervorruft, ist lediglich dessen wirtschaftlichen Interessen geschuldet. Weiters verliert Herr Holler vollends seine Autorität, als er sich beim Handel übervorteilen lässt und die Skrupellosigkeit und ausschließlich gewinnorientierte Verhaltensweise des schön faulen Sohnes mit großen Reichtümern belohnt. Paradoxerweise wird gerade dieses gewinnorientierte Handeln zum Verhängnis, da er zwar große Gewinne erzielt, der Ungehorsam gegen den Vater jedoch schwerer wiegt. Am Ende stehen somit beide als Verlierer da. Der hässlich fleißige Sohn wird vom Vater weiterhin gnadenlos ausgebeutet und der schön faule Sohn wird vor die Türe gesetzt. Ob also tugendhaft oder nicht; am Ende verliert am Arbeitsmarkt jeder, scheint die Quintessenz dieses Textes zu sein.

Strukturell weist dieser Text dieselbe Vorgehensweise auf, die auch bei „Der Rekordsüchtige“ bereits festgestellt wurde. Berger überschreitet die Gattungsgrenzen punktuell, um sogleich wieder in das gewohnte Märchenschema zurückzukehren. In diesem konkreten Fall beziehen sich diese Überschreitungen prinzipiell auf den abstrakten Stil des Märchens, indem die ansonsten so scharf gezogenen Konturen der Märchenhandlung gegen Ende hin mehr und mehr verschwimmen. Die Konturen der einzelnen Handlungsbilder verblassen, verlieren an Klarheit und fügen sich demnach nicht mehr derart reibungslos aneinander, wie es die Struktur des klassischen Volksmärchens verlangt.

Auch in den weiteren zu behandelnden Texten wird weitgehend der Trend beobachtbar sein, dass Berger an den Punkten, wo er die Gattungsgrenzen punktuell durchbricht, die subversive Kraft der Erzählung installiert. Es kann somit behauptet werden, dass innerhalb seines intertextuellen Spiels an jenen Stellen, an denen die Reibung mit dem Prätext bzw. mit der herangezogenen Gattung am höchsten ist, nicht nur aus formaler Sicht, sondern auch aus inhaltlicher die Voraussetzung für die subversive Wirkung geschaffen wird.

7.2.2. Der Bruch mit der Form

Besonders in Bergers früheren Märchentexten ist der experimentelle Einfluss der Wiener Gruppe sehr deutlich zu spüren. Es ist zu beobachten, dass Berger in diesen seine Kritik nicht primär über inhaltliche Aspekte ans Licht bringt, sondern verstärkt mit formalen Eigenheiten jongliert, wodurch eine direkte Erschließung einer Botschaft fundamental erschwert wird. Für dieses Kapitel wurden nicht zufällig drei Texte zu Analysezwecken ausgewählt. Man kann vorausschicken, dass Berger in jedem dieser Texte nicht nur die Gattungsgrenzen punktuell überschreitet, sondern tatsächlich die Form des Volksmärchens zerbricht. Die folgenden drei Beispiele sollen dabei demonstrieren, auf welche Art sich diese Brüche vollziehen, womit auch verschiedene Absichten verfolgt werden. Im Zentrum steht dabei weniger eine konkrete Kritik an der Konsumgesellschaft, sondern eher die Wahrnehmung von Historizität sowie die Konstruktion und Wahrnehmung von Wirklichkeit.

Dies ist vor allem im Fragment gebliebenen Prosastück „Das Märchen vom Toten in der Speisekammer“²⁴¹ zu finden, das Anfang der 1960er Jahre entstand, jedoch erst 2009 veröffentlicht wurde und die Gattungsgrenzen sowohl aus inhaltlicher als auch formaler Sicht überschreitet.²⁴² Der Beginn der Erzählung ist märchenhaft gestaltet; es wird eine Welt geschildert, in der alles, inklusive aller Menschen, grün ist, trotzdem wird dieser Ort „Blaustadt“ genannt. Es tritt jedoch das Problem auf, dass in diesem Reich ein Thronfolger „BLÜTENWEISZ“²⁴³ zur Welt kommt, der wegen seines Aussehens von den Mitbürgern nicht anerkannt wird. Thematisiert wird in diesem Text daher offensichtlich die Ausgrenzungstendenz aufgrund äußerlicher Eigenschaften. Durch den Bezug auf ein gnadenlos reales Problemfeld bleibt das Märchen bis zu diesem Punkt welthaltig.

Ab hier beginnt die Handlung surreale und absurde Züge aufzuweisen und ist daher kaum noch zu entschlüsseln. Die Rede ist weiters von einem gewissen Onkel Adolf, dessen Mörder in der Speisekammer auf ihn wartete. Durchbrochen werden die diesbezüglichen knappen Ausführungen durch Kinderreime, wodurch die Erzählung weiter ins Unsinnig-Extreme kippt, da unterschiedliche Handlungslinien und Sprachebenen ineinander montiert werden.²⁴⁴ Passend dazu gestaltet sich das Ende: „DER MÖRDER SASZ IN DER SPEISEKAMMER UND ERSCHOSZ ONKEL ADOLF DERART HEFTIG; DASZ ER AN BRUSTKREBS

²⁴¹ Berger Joe: Hirnhäusl. Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag² 2010. S. 63.

²⁴² Vgl. Simon: „die archaische spreu im modernen weizen“ S. 203-204.

²⁴³ Berger: Hirnhäusl. S. 62.

²⁴⁴ Vgl. Simon: „die archaische spreu im modernen weizen“. S. 104.

STARB: WAS KANN D ANUR DER WEISZE PRINZ DAFÜR?²⁴⁵

Allenfalls lassen die einleitenden Sätze dieses Textes Vermutungen aufkommen, dass es sich hier eventuell um ein Märchen handeln könnte; und das nur nach der allgemeinsten Definition dieser Gattung, wonach es sich um einen Text handelt, der von etwas Wundersamem berichtet.

Berger setzt dem Leser durchaus bedeutungsschwangere Bilder vor: Diskriminierung von Äußerlichkeiten und der Bezug auf „Onkel Adolf“ eröffnet gnadenlose Historizität. Ob nun beabsichtigt oder nicht, ließen sich durch die Benennung der Örtlichkeit (Blaustadt) weiters zeitgenössische politische Bezüge ableiten, die Brücken zwischen Vergangenheit und dem Entstehungszeitpunkt des Textes herstellen könnten. Diese Ernsthaftigkeit wird sodann durch willkürlich formulierte Kinderreime durchbrochen, welche in keinem Sinnzusammenhang mit dem vorhergehend Geschilderten stehen: „hase komm mach mich fromm, daß ich zu den Tieren komm. HASE!!!!!!“²⁴⁶ Für sich allein betrachtet transportieren sie nichtsdestoweniger den Eindruck gewisser naiv-oberflächlicher Verspieltheit, welche die Instanz der Unschuld ins Spiel bringt. Letztlich schließt die Erzählung mit der Konstruktion einer alternativen Geschichtsschreibung durch das geglückte Attentat an Onkel Adolf, wie man es ansonsten nur aus dem Genre der Science-Fiction kennt. Aus thematischer Sicht stehen diese Impressionen somit miteinander in Verbindung. Berger lässt durch die montageartige Verkettung dieser einzelnen Textpassagen, die lose aneinandergereiht werden, den Leser mit einzelnen Assoziationen zurück, ohne diese in einen kausalen Zusammenhang zu bringen. Diese Konfusion wird durch die eigenwillige orthographische Ausgestaltung des Textes noch unterstützt. Eben diese sprachlichen Umgestaltungen verstärken noch jene Verwirrung, welche auf eine Deformation der Wirklichkeit bzw. deren Wahrnehmung abzielt und einmal mehr Bergers Nähe zur Wiener Gruppe belegt.

Ähnliche Züge, wenn auch aus formaler und vor allem sprachlicher Sicht nicht derart ins Extreme gleitend, weist „Das Gespinst von der Flaute“²⁴⁷ auf, wobei wiederum die Sinnverweigerung wesentlich ist. Dieser Text handelt vom Fischkutter „Aloisia Exzess“, der im nördlichen Atlantik auf der Suche nach Heringen ist. Allerdings finden sich in den Netzen eigenartigerweise nur Karpfen, die sogleich als böses Omen gesehen werden. Des Abends gerät das Schiff in einen Sturm und gerade als sie einen Wellenberg schlittern, landen sie in einem ruhigen Teich, inmitten der tosenden See. „Die „Aloisia Exzess“ war in einem Karpfenteich des

²⁴⁵ Berger: Hirnhäusl S. 63.

²⁴⁶ Ebd. S. 63.

²⁴⁷ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 241.

hügelwaldigen Alpenvorlandes gestrandet.“²⁴⁸ Man hat es somit eingangs wiederum mit einem Wunder zu tun, das in dieser Gestalt typisch für das klassische Märchen ist. Weit von der Heimat entfernt wird das Leben der Besatzung dadurch gerettet, dass sich ihnen als Rettung aus dem Nichts Land in Sicht kommt. Das Besondere daran ist, dass es sich nicht um eine magische Insel handelt, sondern um jene Region, welche die Heimat des Autors darstellt, und von daher bis auf das zauberhafte Erscheinen der Insel aus dem Nichts, nichts Außergewöhnliches mit dieser Örtlichkeit assoziiert wird.

Doch gerade in diesem „langweiligen“ Teich findet die Mannschaft genau das, was ihnen im Atlantik vorenthalten wurde: reichlich Heringe. Der Kapitän ist ob des zu erwartenden Gewinns sehr erfreut und so wird der gesamte Teich leergefischt. Ausgehend von diesem Teich stechen sie wieder in See und trotzen nun gekonnt den Wellen des Atlantiks. Berger hebt hier noch ausdrücklich hervor, dass das Erfolgserlebnis im Teich die Mannschaft noch weiter zusammenschweißte, und sie deshalb das Unwetter überstehen.

An dieser Stelle durchbricht Berger den Handlungsstrang, indem er als Autor die simple Frage „Wozu?“ einwirft. Daraufhin wird knapp der Untergang der „Aloisia Exzess“ geschildert:

Herr Klabautermann im Frack kam aus dem Kabelgatt, wo er mit den Ankertauen gespielt hatte. Er promenierte mit al fresco verschränkten Armen aufs Deck und beobachtete das muntere Treiben mit verständiger Ernsthaftigkeit.

Plötzlich aber wurde Herr Klabautermann zu einer Welle, die durch die Speigatten ins Meer sprühte – Mann, Maus und Hering viele Faden tief mit sich nehmen.²⁴⁹

Durch die Überreizung mit dem Wunderbaren kippt die Erzählung schon bald ins Unglaubliche, was in der abrupten Auslöschung der Handlung gipfelt, wodurch dem Rezipienten die Erschließung des Textes letztendlich verwehrt bleibt. Bemerkenswert ist, dass in diesem Text die Ferne und die Heimat näher beisammen liegen, als man prinzipiell vermuten würde. Die Mannschaft findet in der Ferne das, was eigentlich dem Festland zugehörig ist und die jenseitige Welt entpuppt sich als gewohnte, heimatliche Umgebung, wo letztendlich das gefunden wird, was in Ferne, auf hoher See, gesucht wurde. Anstatt nun die Handlung abzurunden und somit einen Verstehensprozess zu ermöglichen, wird sie ausgelöscht, wodurch sowohl alle Bemühungen der Besatzung umsonst waren als auch die Begegnung mit dem Wunder bzw. dem Unwahrscheinlichen. Diese Elemente bleiben sinnfrei für sich alleine stehen. Dadurch rankt sich der gesamte Text um die Frage nach dem „Wozu?“, welche der Erzähler selbst aufwirft. Offenbar ist ihm der Gedanke lieber, die Erzählung zu zerstören als eine Bot-

²⁴⁸ Ebd. S. 241.

²⁴⁹ Ebd. S. 242-243.

schaft damit zu transportieren oder eine gewisse „Moral von der Geschicht“ zu vermitteln, womit er der konventionellen Form des Märchenerzählens eine klare Absage erteilt.

Um eine ebensolche surreale Dichtung handelt es sich bei „Das Märchen vom Brathühnchen, Backhähnchen und Hirschrücken“²⁵⁰, das, als Mottomärchen titulierte, anstatt einer Einleitung für den Band „Märchen für Konsumkinder“ verwendet wird. Bereits im Titel findet sich die Anspielung auf Ludwig Bechsteins „Vom Hühnchen und Hähnchen“²⁵¹. Dieses Märchen handelt von einem Hühnchen, das sich an einer Nuss verschluckt und zu ersticken droht. Das Hähnchen wird ausgeschickt, um Wasser zu holen, doch dieser Vorgang nimmt sehr viel Zeit in Anspruch, da er mit mehreren Tauschgeschäften verbunden ist, weil jeder Instanz erzählt werden muss, warum das Wasser so dringend benötigt wird. Daher ist das Hühnchen bereits tot, als das Wasser endlich verfügbar ist. Ein Happyend gibt es bei Bechstein nicht, da beim Begräbnis ebenso der Trauerzug umkommt.

Nicht nur durch die Art seiner Bearbeitung, sondern auch durch die Tatsache, dass Berger dieses klassische Märchen aufgreift, bestätigt wieder seine Nähe zur Wiener Gruppe, da im Erscheinungsjahr dieses Textes ebenso Gerhard Rühm Bechsteins Vorlage für ein Hörspiel aufgriff. Rühms Eingriffe in diesen Text sind jedoch minimal; jene Teile, in denen von Tieren gesprochen wird, werden bei ihm durch authentische Tierlaute ersetzt, wodurch sich die Möglichkeit des Textverstehens verzögert.²⁵² Michael Vogt sieht in diesem Text vor allem die Sprache selbst thematisiert, und hält fest: „Das Hähnchen erstickt an Sprache; es erstickt an der langatmigen Explizitheit der Erklärungen, die das Hähnchen in seiner Verzweiflung überall dort abgibt, wo es um Hilfe bittet, jedes Mal aber mangels sprachlicher Durchsetzungskraft in ein Tausch- oder Vertragsverhältnis eingespannt wird, bei dem es zunächst die Gegenleistung erbringen muß, ehe die Hilfe schließlich gewährt wird.“²⁵³

Bergers Eingriffe in diesen Prätext fallen gravierender aus, woraus sich ein verhältnismäßig geringer Intertextualitätsgrad nachweisen lässt, da sich die Bezüge primär aus der Betitelung ergeben. Es handelt sich hier um eine Art der parodistischen Fortsetzung, anhand derer das Motiv des Todes aufgegriffen wird.²⁵⁴ Das verstorbene Personal des Prätextes (in diesem Fall das Brathühnchen, Backhähnchen und der Hirschrücken) befindet sich nun in einem Restau-

²⁵⁰ Ebd. S. 189.

²⁵¹ Bechstein, Ludwig: Sämtliche Märchen. Vollständige Ausgabe der Märchen Bechsteins nach der Ausgabe letzter Hand unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Walter Scherf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. S. 139 – 141.

²⁵² Vgl. Vogt, Michael: „Vom Hühnchen und Hähnchen“ und von der Sprache bei Ludwig Bechstein und Gerhard Rühm. In: Eicher, Thomas (Hg.): Märchen und Moderne. Münster: Lit 1996. S. 172.

²⁵³ Vgl. Ebd. S. 168.

²⁵⁴ Vgl. Simon: „die archaische Spreu vom modernen Weizen“. S. 206.

rant, um dort gemeinsam zu speisen. Prahlerisch und scheinbar zusammenhangslos gibt jeder zum Besten, welche Fähigkeit ihn besonders auszeichnet: Das Brathühnchen legt goldene Eier, das Backhähnchen treibt es mit allen Hennen und der Hirschrücken jagt die Jäger. Christa Simon interpretiert diese Prahlerereien dahingehend, dass die Tiere versuchen, sich als Luxusobjekte anzupreisen und diesbezüglich einander zu übertrumpfen.²⁵⁵

Das Wunderbare dieser Erzählung ergibt sich aus einer Synthese von Tod und Leben. Obwohl die Tiere ihr Leben verloren haben und die Form diverser Hauptgänge angenommen haben, ist ihnen die Sprachfähigkeit nicht abhanden gekommen.²⁵⁶ Die Sprache, das einzige, was ihnen noch geblieben ist, hilft jedoch auch nicht, sich von ihrem Schicksal zu lösen und so findet nicht einmal der Versuch statt, das Gegessenwerden zu verhindern, es wird sogar herbeigesehnt. Ursprünglich als Gast ins Restaurant gekommen ruft der Hirschrücken zum Abschluss den Ober: „Bitte, wenn sie uns servieren würden, wir wollen unsere Hungrigen nicht warten lassen.“²⁵⁷

Berger konstruiert somit parodistisch ein Spannungsfeld zwischen Konsumieren und Konsumiert-werden. Wiederum wird das Wunderbare des Märchens dazu genutzt, hemmungslos zu überreizen, wodurch irrationale Brüche in der Handlungsstruktur entstehen. Auf diese Weise bleibt das Spannungsfeld zwar geladen, eine rationale Sinnerschließung wird auf Grund der zahlreichen Interpretationsmöglichkeiten, die sich daraus ergeben, jedoch nahezu unmöglich.

Diese hier exemplarisch dargestellten Texte überreizen die formalen Aspekte des Märchens mit einer Intensität, welche die Erzählungen in Sphären bringt, die eine Interpretation nahezu verunmöglichen. Dabei finden die angesprochenen Problemfelder keine Auflösung, da das Wunderbare die Machenschaften und Absichten, die dahinter stehen (könnten), verschleiert.

7.3. Die parodistische Schreibweise

Es lassen sich in Bergers Märchen noch zahlreiche Bezüge nachweisen, welche dem Begriff der Intertextualität (im Genette'schen Sinne) zuzuordnen sind, wobei eindeutig auf einen konkreten Prätext Bezug genommen wird. Zwar finden sich im wissenschaftlichen Sinn keine Zitate, auch Plagiate finden sich nur äußerst selten. Ein guter Teil seiner Märchen glänzt jedoch durch Anspielungen. Dabei fallen zunächst einige Titel beim Blick auf die Inhaltsverzeichnis-

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 206.

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 206.

²⁵⁷ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 189.

se von Bergers Märchenbänden sofort auf. „Rotkäppchen“, „Hänsel und Gretel“, „Aschenputtel“, „Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen“, „Allerleirauh“, „Der Froschkönig“, „La Belle et la Bête“, „König Lear“ und noch einige andere Titel lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass hier Texte der Weltliteratur aufgegriffen werden.

Berger nutzt diese Bezüge auf unterschiedliche Weise. Teils aktiviert er einzelne inhaltliche Segmente aus dem Prätext und transportiert diese in einen eigenwilligen Kontext, teils übernimmt er die Struktur und gestaltet die Handlung neu. Dabei divergiert die Intensität der Bezugnahme sehr stark, was auch so weit gehen kann, dass der Prätext als Folie beinahe völlig verschwindet und kaum mehr bemerkbar wäre, würde Berger durch die Titelgebung nicht explizit darauf hinweisen.

Doch auch hinter Titel, die keine offensichtliche Anlehnung zu einem allseits bekannten Text aufweisen, verbergen sich eindeutige Bezüge. So verbirgt sich beispielsweise hinter „Der Identitätsräuber“ das Grimm'sche Märchen „Rumpelstilzchen“. Berger nimmt hier bereits bei der Namensgebung des Märchens thematischen Bezug auf die Botschaft des Prätextes. Zudem übernimmt er den ersten Satz des Märchens aus der Grimm'schen Vorlage und verändert es lediglich durch ein Wort; anstatt von einem „Müller“ ist bei Berger von „Herr Müller“ die Rede. Eine solche sprachliche Verwandtschaft konnte man auch im bereits behandelten Märchen „Herr Holler“ beobachten.

Sehr ähnlich verhält es sich beim Einstieg zu Bergers Bearbeitung von „Hänsel und Gretel“²⁵⁸, die ebenso beinahe wörtlich übernommen wird:

„Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das täglich Brot nicht mehr schaffen.“²⁵⁹

lautet der Beginn der Grimm'schen Fassung²⁶⁰. Berger gestaltet seinen Einstieg folgendermaßen:

„-Also, es wohnte vor einem großen Walde ein stinkreicher Sägewerksbesitzer mit seiner Frau und seinen zwei Kindern: Das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Er hatte viel zu beißen und wenig zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, machte er nicht nur hohe Inflationsgewinne, sondern verdiente darüber hinaus auch noch am steigenden Absatz von Sargbrettern, sodaß er

²⁵⁸ Vgl. Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 161.

²⁵⁹ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 96.

²⁶⁰ In weiterer Folge auch als „KHM 15“ bezeichnet.

noch mehr zu beißen und zu brechen hatte.“²⁶¹

Berger greift mit Hänsel und Gretel eines der bekanntesten Grimm'schen Märchen auf, um eine Parodie darauf zu entwickeln. Er war bei dieser Bearbeitung sichtlich darum bemüht, den Grimm'schen Stil und die ursprüngliche Struktur dieses Märchens beizubehalten; ebenso bleiben jedoch auch inhaltliche Aspekte des Prätextes präsent. Er ließ es sich auch nicht nehmen, sich selbst zu Beginn des Textes als Märchenerzähler mit den Worten „Laßt mich einen Augenblick nachdenken. Also, [...]“²⁶², ins Spiel zu bringen. Der Einstieg in das Märchen wird jedoch beinahe wörtlich übernommen.

Die Feststellung, dass es sich hierbei im genetischen Sinne um eine Parodie handelt, reicht jedoch noch nicht aus, um Bergers Schreibhaltung bezüglich dieses Textes gerecht zu werden, zumal das, was unter einer Parodie zu verstehen ist, weitaus komplexer ist, als es bisher beschrieben wurde.

Prinzipiell funktioniert die Parodie über die Diskrepanz, die zwischen Form und Inhalt entsteht, indem der Inhalt des parodierten Gegenstandes verändert, dessen Form jedoch beibehalten wird. Ausgerichtet ist der Text dabei natürlich auf Komik und Kritik. Beate Müller verweist auf eine Schwachstelle der gängigsten Definitionen, wonach für Parodie stets eine textuelle Vorlage vorhanden sein müsse, was jedoch nicht unbedingt obligat ist, weshalb sich die Parodie bzw. das Parodieren vor allem als Schreibweise begreift.²⁶³ Diese Schreibweise entfaltet weiters ihre Wirkung durch das Verhältnis von Imitation, Verfremdung der stilistischen Charakteristik des parodierten Objekts, inhaltlicher Banalisierung und Komisierung.²⁶⁴

Bereits der Vergleich dieser beiden Einstiegsvarianten lässt Bergers Vorgehensweise für diese Bearbeitung erkennen: Er verkehrt die Handlung in sein Gegenteil. Die Grimm'sche Fassung hat, wie es bei vielen Märchen üblich ist, eine Mangelsituation als Ausgangspunkt. Bei Berger wird dieser Mangel in schier unerträglichen Überfluss verwandelt. Diese Taktik, die gesamte Handlung des Märchens ins Gegenteil zu verkehren, verfolgt Berger den gesamten Text über mit bemerkenswerter Konsequenz. Somit werden auch die Charakterzüge der einzelnen Figuren verändert. In der Grimm'schen Fassung begegnet man der – dem klassischen Klischee entsprechend - bösen Schwiegermutter, die aus einem Mix aus Egoismus und purer Bössartigkeit die beiden Helden loswerden möchte. Berger verwandelt diese Figur jedoch in ein durch und

²⁶¹ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 161.

²⁶² Ebd. S. 161.

²⁶³ Vgl. Müller, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1994. S. 15.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 43.

durch gutartiges Wesen. Aus Sorge, die Kinder könnten an der Fettsucht sterben, möchte sie diese in den Wald führen, damit sie nach Hause joggen; zum Wohle der Gesundheit. Obwohl der Vater gewisse Bedenken ob dieses Plans äußert, immerhin ist die Gefahr gegeben, dass seine geliebten Kinder Blasen an den Fußsohlen davontragen, bringt die herzensgute Stiefmutter Hänsel und Gretel in den Wald und entfernt sich alsbald „tränengebeutelt und körperzitternd“²⁶⁵ wieder. Bei der Rückkehr wurde freilich ein ausgiebiges Festmahl serviert.

Hänsel und Gretel bitten bald darauf selbst darum, wieder in den Wald gefahren zu werden. Dieses Mal denken sie jedoch keineswegs daran, wieder nach Hause zu laufen, da sie das Gutbehütetsein im Elternhaus mehr als satt hätten. Also laufen sie in die andere Richtung. Im KHM 15 ist es das Gefühl des Ausgestoßenseins, das eine zentrale Rolle spielt. Ziel ist es nicht, in der Ferne das Glück zu finden und sich zu bewähren, denn was Hänsel und Gretel wirklich wollen, ist das Zurückkehren nach Hause, eine Rückkehr in Verhältnisse, die zwar untragbar sind, allerdings bekannt und vertraut. Dieser Umstand verschärft die Spannung zwischen dem Fremden und dem Elternhaus.²⁶⁶

Da sie auch bei Berger aus dem Wald nicht mehr herausfinden, bekommen die beiden das erste Mal in ihrem Leben wirklich Hunger, der alsbald gestillt wird, als sie zu einem Wasserschloss kommen, das aus Topfengolatschen und Biskuit gebaut ist und aus dessen Brunnen Sekt fließt. Die Hexe, die darin haust, ist zwar die Großmutter des verstorbenen Teufels, als „Gutmensch“²⁶⁷ ist sie aber in zahlreichen wohltätigen Organisationen tätig und auch Mitglied „aller Parlamentsparteien“²⁶⁸. Nachdem die Kinder ihr Leid beichten und den Willen äußern, abnehmen zu wollen, beschließt die Hexe zu helfen, wodurch das vermeintliche Hexenhaus als eine Art Diät-Camp erscheint. Als sie schließlich dünn genug geworden sind, dürfen sie nach Hause zu ihren Eltern und es herrscht allgemeine Freude über das Wiedersehen.

Mit dem Verlauf der Handlung entfernt sich Berger auf inhaltlicher und stilistischer Ebene immer weiter von der Grimm'schen Vorlage, um schließlich das Ende ebenso präzise wie den Beginn an den Prätext anzulehnen. So stirbt auch in Bergers Version die Stiefmutter während der Abwesenheit der Kinder; als Grund gibt Berger jedoch ihr gebrochenes Herz an. Das Happyend findet sich in der Originalfassung im heilen Familienglück, das noch dazu aufgewertet wird, als Hänsel und Gretel Perlen und Edelsteine aus dem Hexenhaus mitbringen und dadurch Wohlstand einkehrt.

Berger gestaltet dieses Happyend auf eine andere Art: Hänsel und Gretel kehren sozialisiert in

²⁶⁵ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 162.

²⁶⁶ Vgl. Schäfer, Marcella: Märchen lösen Lebenskrisen. Tiefenpsychologische Zugänge zur Märchenwelt. Freiburg: Herder Verlag 1993. S. 54-55.

²⁶⁷ Simon: „die archaische Spreu vom modernen Weizen“. S. 211.

²⁶⁸ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 164.

ihr Elternhaus zurück und sie dürfen nun sogar, mit Erlaubnis des Vaters, einem Beruf nachgehen. So wird Hänsel Sachverständiger für die Belange der Bergbauern und Gretel wird Schauspielerin: sie spielt das Gretchen im Faust. Ebenso werden die Verdienste der Hexe gewürdigt. Ihr wurde die Große Verdienstmedaille für die Förderung einer mageren Scheinwelt zugesprochen.

Im Schlusswort übernimmt Berger wiederum den eigentümlichen Grimm'schen Erzählduktus. Aus dem originalen „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große große Pelzkappe daraus machen.“²⁶⁹, wird „Das Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große große Narrenkappe daraus machen.“²⁷⁰, wodurch Berger offensichtlich eine gewisse Absurdität seiner Erzählung herausstreichen möchte.

Die Verkehrung ins Gegenteil äußert sich vor allem dadurch, dass die im Prätext signifikant bösen Figuren als gut dargestellt werden. Zudem machen Hänsel und Gretel in Bergers Version eine tieferreichende Entwicklung durch. Sie streben nicht danach, in ihr wohliges Heim, das durch großen Überfluss geprägt ist, zurückzukehren. Sie erkennen die Problematik ihrer eigenen Lage und trachten danach, diese selbstständig zu verbessern, wodurch sie sich vom Elternhaus emanzipieren, was sie für ihr zukünftiges Leben rüsten soll.²⁷¹

Durch zeitgemäße sprachliche Mittel verortet Berger das Märchen von Hänsel und Gretel in die Gegenwart. Bei ihm ist der Vater ein Sägewerksbesitzer und die Stiefmutter fährt einen Land-Rover. Zudem ist das Hexenhaus durch zeitgenössische „Genussgüter“ wie Topfengolatschen, Sekt und Kaviar geprägt.

Obwohl Berger viele Elemente dieses Textes ins Gegenteil verkehrt, bleiben doch gewisse Konstanten bestehen, die er sich zunutze macht. Zwar wird der Charakter der Hexe radikal verändert, ihre Position innerhalb der Handlung bleibt jedoch stabil. In der Grimm'schen Fassung nimmt sie eine absolute Machtposition ein, die sich durch die im Überfluss vorhandene Nahrung manifestiert. Die Situation gestaltet sich somit in der Form, dass derjenige, der Macht und Brot besitzt, die Hungrigen anlocken und versklaven kann.²⁷² Hänsel und Gretel erleben daher das Hexenhaus als gefährlich ambivalent. Von außen betrachtet stellt es für die beiden die Rettung dar, immerhin ist es essbar und beseitigt den quälenden Hunger. Im Inneren lauert jedoch die Gefahr. Gretel wird versklavt und von der Hexe zur Hausarbeit gezwun-

²⁶⁹ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1. S. 104.

²⁷⁰ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 166.

²⁷¹ Vgl. Simon: „die archaische spreu vom modernen Weizen“. S. 211-212.

²⁷² Vgl. Böhm-Korff, Regina: Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“: eine Fallstudie. Frankfurt am Main: Lang 1991. S. 83 – 84.

gen und Hänsel wird gemästet und soll selbst in etwas Essbares verwandelt werden.²⁷³ Besonders durch dieses Kannibalismusmotiv wird durch die allgegenwärtige Tötungsabsicht die Spannung erzeugt.²⁷⁴

Auch in Bergers Bearbeitung hat die Hexe eine Machtposition inne, die jedoch weniger auf den vorhandenen Nahrungsmitteln fußt, sondern vielmehr politischer Natur ist. Immerhin ist sie „[...] Trägerin Goldener Ehrenzeichen der Mutter-, Kinder- und Krebshilfe, der Ehrendenken von Rettung, Feuerwehr, Tierschutzverein, Seniorenbund und aller Parlamentsparteien, der Orden Erster Klasse für Rohstoffimporte und Warenexporte sowie der Goldenen Bananenstaude für großzügige Sargspenden in die Dritte Welt.“²⁷⁵ Hänsel und Gretel lassen sich sodann freiwillig von der Hexe einsperren/versklaven, um das Ziel der Gewichtsabnahme zu erreichen, wobei der ursprünglich todbringende Ofen als Sauna dient. Die erzwungene Inhaftierung und Versklavung in der Grimm'schen Fassung wird bei Berger somit zu einer freiwilligen Versklavung im Sinne der Selbstoptimierung.

Das Stichwort Selbstoptimierung führt sogleich zu einer zweiten Konstante, die darin besteht, dass bei Hänsel und Gretel eine Entwicklung der Figuren im Vordergrund steht. Immerhin hat man es mit dem Werdegang zweier Menschen (weiblich und männlich) zu tun, die verschiedene Reifungsstufen durchlaufen, die mit Ängsten, Enttäuschungen, aber auch mit Erfolg in Verbindung stehen. Diese Entwicklungsschritte beginnen mit der Ablösung vom behüteten Elternhaus.²⁷⁶ Um ihr Überleben zu sichern, bedient sich Hänsel schließlich der List, das Knöchlein durch die Gitterstäbe zu stecken, um die Hexe davon zu überzeugen, dass er für den Verzehr noch zu mager ist, eine Taktik, die in einer Situation voller Schrecken und Angst ein erhebliches Maß an kühlem Verstand, Besonnenheit und Mut erfordert. Letztendlich zeigt sich Gretel entschlosskräftig, als sie selbstständig aktiv wird und die Hexe in den Ofen stößt. Wiederum ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass das Thema der Entwicklung bzw. der Reifung keines ist, das lediglich auf die Welt des Kindes zu beziehen ist. Selbstfindung und Selbststeuerung sind natürlich Punkte, die zu den lebenslangen Entwicklungsaufgaben des Menschen gezählt werden müssen.²⁷⁷

Auch in Bergers Version von „Hänsel und Gretel“ durchlaufen die beiden Figuren eine ähnliche Entwicklung. Der fundamentale Unterschied besteht jedoch darin, dass sich Hänsel und Gretel freiwillig vom Elternhaus fortbewegen und sich bewusst emanzipieren und entwickeln

²⁷³ Vgl. Ebd. S. 93.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 109.

²⁷⁵ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 165.

²⁷⁶ Vgl. Böhm Korff: Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“. S. 87.

²⁷⁷ Vgl. Schäfer Marcella: Märchen lösen Lebenskrisen. S. 51.

möchten. Dieser Prozess erscheint im Vergleich zur Grimm'schen Fassung zunächst sehr ähnlich. Auch Hänsel wird in einen Käfig gesperrt, wohlgerne auf eigenen Wunsch, und hält der Hexe zur Gewichtskontrolle stets eine Schweinshaxe entgegen, um zu beweisen, dass er noch nicht genug abgenommen hat. Entscheidend ist letztendlich jedoch der Unterschied, dass bei Berger nicht primär eine charakterliche Veränderung im Sinne der Reifung geschildert wird, sondern vielmehr eine Entwicklung, die auf Äußerlichkeiten beruht. Freilich ist nicht zu vernachlässigen, dass die beiden den Schritt, das Elternhaus zu verlassen, eigenständig setzen, jedoch mit dem klaren Ziel vor Augen, ihr Äußeres bewusst selbst zu verbessern, was letztendlich nicht als eine „natürliche“ Entwicklungsaufgabe von Kindern zu sehen ist. Dass sich die beiden durch dieses Abenteuer für den beruflichen Alltag passend gemacht haben und eben nicht das familiäre Glück im Zentrum steht, bringt die gesellschaftskritische Absicht, die Berger in diesem Text verfolgt, schließlich auf den Punkt.

Berger übt mit dieser Bearbeitung von Hänsel und Gretel insofern Kritik an der Konsumgesellschaft, als die Mangelsituation, von der das Märchen ausgeht, viel mehr dem Überfluss geschuldet ist. Immerhin ist die Familie nicht durch den nahenden Hungertod, sondern durch Fettsucht gefährdet, womit Berger ein klassisches „First-World-Problem“ anspricht. Zentral ist in diesem Zusammenhang auch die Gestaltung des Endes. Nach der Lösung des vorangegangenen Problemfeldes besteht das Erfolgserlebnis in der Originalfassung in der geglückten Familienwiedervereinigung. Zwar wird diese auch in Bergers Version angesprochen, viel zentraler ist jedoch der Punkt, dass sich Hänsel und Gretel im Verlauf der Handlung derart selbstoptimiert haben, dass sie nun in der Lage sind, einer Arbeit nachzugehen und sich somit in den beruflichen Alltag eingliedern können.

Der Gegenstand, den Berger als Ziel seiner parodistischen Schreibweise auswählt, ist somit keineswegs „Hänsel und Gretel“, sondern die Überflussgesellschaft. Dies ist auch keineswegs verwunderlich. Immerhin unterliegen Parodievorlagen seit jeher einer historischen Entwicklung. Im Mittelalter waren es vor allem kirchliche Texte, die parodiert wurden, im 18. und 19. Jahrhundert waren es primär literarische Klassiker.²⁷⁸ Es handelt sich hier somit um Vorlagen, die das kulturelle Leben der Zeit maßgeblich beeinflussten. Die Art und Weise, wie Berger das Thema des Überflusses und das klassische Märchen von „Hänsel und Gretel“ miteinander verbindet und parodiert, streicht hervor, dass auch Überfluss und Konsum als kulturelle Phänomene begriffen werden müssen.

Dass Berger dieses Spiegelbild der Gesellschaft gerade in das Märchen von „Hänsel und Gre-

²⁷⁸ Vgl. Müller Beate: Komische Intertextualität. S. 52.

tel“ integriert, liegt vor allem am Bekanntheitsgrad dieses Textes und daran, dass Märchen von vorne herein überstrukturiert sind, wodurch Komik und Kritik vor allem durch offensichtliche Stilbrüche greifbar werden.²⁷⁹

Er verwendet somit das Gerüst dieses Märchens, um eine Parodie auf unsere Gesellschaft zu entwickeln. Berger verwendet jedoch auch weitere parodistische Verfahrensweisen, wie es etwa am Beispiel Aschenputtels ersichtlich wurde, indem in erster Linie die Aussage des Prätextes selbst in der Kritik steht.

Für die Parodie ist auch festzustellen, dass sie vor allem dann konzentriert als Schreibweise/Gattung herangezogen wird, wenn sie einen Zeitraum des Überganges thematisiert. Aus künstlerischer Sicht genügen die vergangenen literarischen Formen nicht mehr dem Anspruch der neuen Zeit, weshalb neue Ausdrucksformen gesucht werden, durch welche sich eine zeitgemäße Wirklichkeitssicht angemessen ausdrücken lässt. Dass diesbezügliche Schreibweisen und Gattungen miteinander verkettet werden, scheint ein probates Mittel zu sein.²⁸⁰

7.4. Auf der Suche nach dem Wunderbaren

Es wurde eingangs bereits auf Lüthis Merkmal der Eindimensionalität eingegangen, welches für das europäische Volksmärchen als konstitutiv gilt. Da nun die Existenz des Wunders im Märchen und die Art und Weise, wie es Einfluss auf die gesamte Ausgestaltung der Märchenwelt nimmt, und in diesem Sinne auch für den Aufbau der Handlung von grundlegender Bedeutung ist, soll in diesem gesonderten Abschnitt geklärt werden, inwiefern Berger dieses Element in seine Texte integriert.

Die Welt, in der sich die Handlung des Märchens aufbaut, ist prinzipiell nicht mit unserer Realität gleichzusetzen, obwohl sie natürlich sehr stark an diese angelehnt ist, was vor allem an den wunderbaren Erscheinungen liegt, denen der Held begegnet und die durchaus eigenwillige Möglichkeiten des Geschehens eröffnen. Dabei scheinen die Gesetze von Raum und Zeit außer Kraft zu treten; das jugendliche Dornröschen erwacht in blühender Schönheit aus ihrem hundertjährigem Schlaf und die Spinnerin in Frau Holle gelangt durch den Sturz in den

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S.67.

²⁸⁰ Ebd. S. 87

Brunnen in ein magisches Reich. Als Rezipient begegnet man einer Sphäre, die scheinbar einen Gegensatz zu unserer profanen Welt bietet.²⁸¹

Der Märchenheld, um den sich die gesamte Handlung aufbaut, ist dabei wesentlich ein Wanderer. Ein Wanderer nicht nur in dem Sinne, dass er sich von zu Hause wegbewegt, um mannigfaltige Abenteuer zu bestehen, sondern auch ein Wanderer zwischen zwei Welten. Der Held gehört zwar dem Diesseits an, kommt durch seine Bewegung jedoch mit dem Jenseitigen in Berührung. Charakteristisch für die Jenseitswelt ist es, dass sie für den Märchenhelden zwar unbekannt, aber nicht unheimlich ist. Ohne Scheu oder Angst vor dem Unbekannten tritt er mit dieser Welt in Verbindung, ohne sich Fragen darüber zu stellen, woher diese Figuren ihr Wissen und ihre Zauberkräfte haben könnten.²⁸²

Dabei kennt das Märchen viele Gestalten, die für das Jenseitige sinnstiftend sind: Hexen, Feen, Trolle, Riesen, Zwerge, böse und gute Zauberer, usw. Unter anderem beginnen Tiere plötzlich zu sprechen und zeigen übernatürliche Fähigkeiten. Dem Märchenhelden ist es jedoch eigen, dass er mit dem Jenseitigen verkehrt, als ob sie seinesgleichen wären. Der Held scheint im Handlungsverlauf auch gar keine Zeit zu haben, sich über Seltsames zu wundern. Sollte er doch in bestimmten Fällen Neugierde verspüren, so bezieht sich diese stets auf konkrete Vorgänge und nicht auf Wesenheiten. Ebenso ist auch die etwaige Angst als profan zu beschreiben; die Figuren fürchten sich vor konkreten Gefahren und nicht vor dem Unheimlichen an sich. Der Held hat in diesem Zusammenhang kein Gefühl für das Absonderliche; alles was ihm begegnet, scheint der selben Dimension anzugehören. Es wirkt auf ihn sogar beruhigend, wenn ein Tier unvermittelt mit ihm zu sprechen beginnt, da sich dieses durch die Fähigkeit zu sprechen in gewisser Weise seiner animalischen/potentiell gefährlichen Eigenschaften entledigt und sozialisiert erscheint.²⁸³

Die diesseitigen und jenseitigen Gestalten werden zwar auch im Märchen unterschieden, aber sie stehen nebeneinander und treten mehr oder weniger unbefangen miteinander in Beziehung. Da nun das Wunderbare nicht fragwürdiger als das Alltägliche erscheint und der Held nicht das Gefühl hat, einer anderen Dimension zu begegnen, spricht Max Lüthi in seinen Ausführungen von der Eindimensionalität des Märchens.²⁸⁴

Das Verhältnis dieser beiden Welten, wie es im Märchen dargestellt wird, ist für diese Gattung charakteristisch. Zwar werden das Diesseitige und das Jenseitige voneinander unterschieden, es findet jedoch eine Kommunikation zwischen diesen beiden Ebenen statt und sie gehen teil-

²⁸¹ Vgl. von Beit, Hedwig: Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung. Bern: Francke Verlag² 1960. S. 21.

²⁸² Vgl. Lüthi, Max: Diesseits- und Jenseitswelt im Märchen. In: Janning Jürgen und Heino Gehrts (Hg.): Die Welt im Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Kassel: Erich Röth Verlag 1984. S. 10-11

²⁸³ Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. S.9-10.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S.11-12

weise auch ineinander über. „Das Märchen zeichnet die Möglichkeit des gelingenden Kontaktes mit dem Unbekannten, Fernen, unsere Welt Transzendierenden, die Möglichkeit, die fremden Gegner zu überwinden und sich von fremden, von jenseitigen Gestalten beschenken zu lassen.“²⁸⁵

Lüthi verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Notwendigkeit der Verschmelzung dieser beiden Ebenen im Sinne des „Realismus“ im Märchen. Die ursprüngliche Situiertheit des Helden in einem alltäglichen Kontext, der beispielsweise durch familiäre Beziehungen oder auch Essen und Schlafen sichtbar wird, verleiht den Figuren Konsistenz. Dadurch seien die Märchenfiguren nicht bloße Schemen. Machte man das Diesseitige nicht durch diesen alltäglichen Rahmen sichtbar, würde sich die Erzählung in Phantasterei auflösen. So geschieht es, dass das Jenseitige auf das Diesseitige bezogen ist. Das Interesse jenseitiger Figuren gilt schließlich nicht anderen jenseitigen Elementen, sondern dem Diesseitigen, an das herangetreten wird.²⁸⁶

Welche Funktion das Element des Wunderbaren in Bezug auf die Handlung des Märchens erfüllt, lässt sich kaum allgemein feststellen, da es von Text zu Text unterschiedliche Zwecke erfüllt. So könnte das Wunderbare einerseits optimistische Tendenzen fördern, indem den Figuren magische Hilfestellungen zuteil werden, andererseits erscheinen auch Deutungen des Märchens als Warnung vor undurchsichtigen Gefahren, welche im Verborgenen lauern, nahe liegend.

Klar ist jedoch, dass sich das Märchen dichterisch mit der realen Welt auseinandersetzt. Komplexe reale Problemsituationen werden im Märchen unter Einsatz des Wunderbaren transformiert und erscheinen alsdann als durchsichtig und klar, ohne dabei gewisse geheimnisvolle Züge zu verlieren.²⁸⁷

Durch den Einsatz des Wunderbaren gepaart mit dem Merkmal der Eindimensionalität ergeben sich somit Eigenheiten bezüglich der Struktur. Diese Eigentümlichkeiten betreffen zunächst den Ort der Handlung. Der Held des Märchens trifft das Wunderbare nur in Ausnahmefällen in seiner gewohnten Umgebung, also im eigenen Zuhause an. Er muss sich zunächst fortbewegen, um Problemsituationen mit magischem Hintergrund bzw. magische Hilfestellungen zu erhalten. Dem Jenseitigen begegnet der Held somit nicht in einer anderen Sphäre, sondern schlicht und einfach in der Ferne, sei es nun am Ende der Welt oder beispielsweise

²⁸⁵ Lüthi: Diesseits- und Jenseitswelt im Märchen. S. 19.

²⁸⁶ Ebd. S.13.

²⁸⁷ Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S. 78-79.

jenseits eines großen Wassers.²⁸⁸ Dabei hat man es häufig mit fließenden Übergängen zu tun, wodurch das Gefühl der Eindimensionalität noch verstärkt wird. Wo genau der Held mit der jenseitigen Ebene in Berührung kommt, lässt sich nicht pauschal feststellen. So nimmt beispielsweise der stets geheimnisvoll wirkende Wald eine besondere Stellung ein, da dieser sowohl dem Dies- als auch dem Jenseitigen zuordenbar ist. Die Märchenwelt ist dabei nicht einfach ein Spiegelbild unserer Realität, vielmehr spiegelt das Jenseitige das Gefühl der Menschen wider, das sich auf das Vorhandensein unergründlicher Mächte bezieht. Von diesen Potenzen wird der Held bedroht, befragt, gefordert und getragen. In der Auseinandersetzung mit diesen wird es ihm möglich, über sich selbst hinauszuwachsen. Im Märchen werden meist keine konkreten Namen genannt; es gibt kaum Ortsbezeichnungen und wenn Personen benannt werden, handelt es sich um Allerweltsnamen wie etwa „Hans“. Auch das verstärkt den allgemeingültigen Charakter eines Märchens. Es wird dem Rezipienten so ermöglicht, sich nicht nur mit den einzelnen Figuren intensiv identifizieren zu können, sondern auch mit den betreffenden Örtlichkeiten.²⁸⁹ Diese Wahrnehmung des Allgemeinen in Bezug auf die Örtlichkeit wird noch durch die Darstellung des Bildes einer vorindustriellen Welt unterstützt. Es wird dadurch eine Umgebung geschaffen, die etwas überzeitlich Gültiges ausstrahlt. Anders wäre dies im Falle der Darstellung einer komplexeren technisch und gesellschaftsorganisatorisch hoch entwickelten Welt, die modernere und damit explizitere Daseinsform präsentieren würde.²⁹⁰

Distanz ist generell ein wichtiges Schlagwort innerhalb der Märchenrezeption; denn nur für die wenigsten würde es plausibel erscheinen, unmittelbar vor dem eigenen Heim in Berührung mit einer magischen Welt zu kommen, denn erst in der Ferne vermutet man diverse unvorstellbare Begebenheiten. Damit das Märchen einen gewissen glaubwürdigen Charakter wahrt, muss es weit weg sein und in eine frühere Zeit verlegt.²⁹¹ Zudem kommt es im Märchen nicht darauf an, die Alltagsbewältigung des Helden darzustellen. Durch die Distanz zum Gewohnten werden erst die ungeahnten Fähigkeiten des Helden an die Oberfläche geholt. Es geht dem Märchen um die abenteuerliche Bewährung in dieser fremden und entfernten Umwelt.²⁹²

Der Einsatz des Wunderbaren stellt also jenes Charakteristikum dar, welches mit der Gattung Märchen in erster Linie in Verbindung gebracht wird. Es stellt sich dabei dem Helden entwe-

²⁸⁸ Vgl. Lüthi: Diesseits- und Jenseitswelt im Märchen. S. 15.

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 19-21.

²⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 12.

²⁹¹ Vgl. Dégh: Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. S. 92.

²⁹² Vgl. Röhrich Lutz: Märchen und Märchenforschung heute. S. 10.

der in Form einer schwierigen Aufgabe entgegen oder hilft ihm dabei, ein Problem zu lösen. Jedenfalls stellt das Wunderbare im Handlungsverlauf des Märchens einen entscheidenden Wendepunkt dar. Berger bedient sich in seinen Märchen zwar regelmäßig dieses Elements, wobei jedoch festzuhalten ist, dass es in seinen Texten keineswegs eine derart zentrale Rolle einnimmt, wie es im traditionellen Volksmärchen der Fall ist. Wie so manches Märchenklichee, das Berger aufgreift, wird auch das Wunderbare meist im Sinne seiner Gesellschaftskritik sofort wieder verfremdet. Es ist daher wenig verwunderlich, dass Bergers Vorgehen diesbezüglich sehr unterschiedliche Formen annimmt, die innerhalb dieses Kapitels offengelegt werden sollen.

7.4.1. Der „Zweck“ des Wunders

Bei Bergers „Der Froschkönig“²⁹³ handelt es sich wieder um einen Text, der auf einer Vorlage²⁹⁴ der Gebrüder Grimm aufbaut. Dieses Märchen kann prototypisch dafür herangezogen werden, um Bergers Umgang mit dem Wunderbaren offenzulegen, sofern es sich um eine Bearbeitung eines Grimm'schen Märchens geht.

Auch dieser Text zeichnet sich durch einen durchaus hohen Bekanntheitsgrad aus, der Eingang ins kollektive Bewusstsein gefunden hat, wodurch alleine durch das Lesen des Titels bereits die Eckpfeiler des Prätextes aktiviert werden, was wiederum zu einer gewissen Erwartungshaltung auf Seiten des Rezipienten führt; bereits dadurch ist ein hoher Grad an Intertextualität gegeben. Bemerkenswert ist dieser Text auch deshalb, weil hier das Wunderbare an sich thematisiert wird und nicht nur als konstitutiver Teil der Struktur angesehen werden kann. So wird das KHM 1 mit dem Satz „In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König, [...]“²⁹⁵, eingeleitet, ein Verweis darauf, dass das magische Erfüllen von Wünschen keineswegs etwas ist, was unserer Welt völlig fremd ist, sondern schlicht und einfach verloren gegangen ist. Berger greift in seiner Bearbeitung die Sehnsucht nach dem Wunderbaren auf: „Es war einmal eine Zeit, da gab es mächtige Märchen, und alle träumten sie.“²⁹⁶ Als Hauptfigur fungiert Radegund Spagat, die an Schlafblindheit leidet, von der sie auch durch ärztliche Hilfe nicht befreit werden konnte. Somit ist auch hier bereits zu Beginn die Kraft des Märchens thematisiert, und zwar im Sinne des Sehns nach einer belebten Fan-

²⁹³ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S.201 - 202

²⁹⁴ In weiterer Folge auch als „KHM 1“ bezeichnet.

²⁹⁵ Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Band 1 S. 29.

²⁹⁶ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 201.

tasie, die offenbar verloren ging. Da Radegund nicht fähig ist zu träumen, um eben diese Sehnsucht nach dem Wunderbaren zu stillen, sucht sie in Büchern nach außergewöhnlichen Erscheinungen. Auf diese Weise kommt sie auf den Wetterfrosch, woraufhin sie sich ein solches Exemplar besorgt. Zwar verstirbt dieser recht bald, doch sie findet sehr schnell Ersatz und ist fasziniert, da sie glaubt, bei näherer Beobachtung ein Blinzeln sowie unzüchtige Bewegungen des Wetterfrosches beobachten zu können. Je mehr Aufmerksamkeit sie ihm schenkt, desto mehr ist sie davon überzeugt, dass das Tier in sie verliebt ist. Eines Tages springt er auf die Tastatur von Radegunds Reiseschreibmaschine und tippt die Nachricht: „Küsse mich, erlöse mich, ich bin nicht, was ich scheine“.²⁹⁷ Dadurch, dass sich der Frosch als Wesen offenbart, das über ein menschliches Zeichensystem kommunizieren kann, ist hiermit jenes wunderbare Element des Textes geliefert, das als entscheidende Wendung der Handlung gesehen werden kann. Durch die Ähnlichkeit der Strukturierung zum Prätext, wird die Erwartungshaltung, dass die Handlung sich äquivalent zu diesem auflöst, noch weiter intensiviert.

An diesem Punkt der Handlung ist jedoch entscheidend, dass Radegund einen Schritt aus Bergrs intertextuellem Spiel heraustritt und sie sich von außen zu betrachten beginnt. Immerhin gibt sie an, dieses Märchen, in dem sie sich anscheinend befindet, aus den alten Büchern zu kennen, und es ist ihr klar, dass sich hinter ihrem Wetterfrosch ein Prinz verbirgt, den es zu erlösen gilt, damit sie gemeinsam in sein Königreich ziehen können. Doch es kommt alles anders und nach dem erlösenden Kuss verwandelt sich der Wetterfrosch nicht in den erhofften Prinzen, sondern in ein Barometer.

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Berger von der Version der Grimm'schen Fassung abweicht. Der erlösende Kuss der Prinzessin hat erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in diese Erzählung gefunden. Er steht seither im Großteil der Bearbeitungen im Zentrum dieses Märchens.²⁹⁸

Berger reduziert auch diesen Text wieder drastisch und spart beispielsweise die pädagogischen Aspekte des Prätextes aus, indem der autoritäre Vater, welcher seine Tochter mit Nachdruck dazu anhält, freundlich zu dem Tier zu sein, das ihr geholfen hat, keine Erwähnung findet. Er greift somit nur jene Elemente des Prätextes auf, die er auch für die Zwecke seiner Bearbeitung verwenden kann; dabei handelt es sich, wie bereits erwähnt, um die Thematisierung des Wunders im Märchen an sich. Zudem wird der Frosch trotz seiner Kommunikationsfähig-

²⁹⁷ Ebd. S. 202

²⁹⁸ Vgl. Uther: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>>. S. 3.

keit in Bergers Bearbeitung entmenslicht dargestellt, da er nach seinem Auftreten nicht von sich aus Hilfe anbietet, sondern zu einem gewissen Zweck in einem Glas gehalten wird, nämlich um das Wetter vorherzusagen. Diese zweckbehaftete Darstellung des Frosches ist für die Deutung dieses Textes maßgeblich, da bei Berger der Zweck und das Wunder aneinander gekoppelt bleiben. Genau in dem Moment, als das Fantastische/Wunderbare wieder Eingang in Radeunds Leben zu finden scheint, erscheint vor ihr nicht der erwartete Märchenprinz, sondern ein Gerät, das nun denselben Zweck erfüllt wie das vormals romantisierte Lebewesen.

Die Anatomie des Wunders erweist sich bei Berger somit derart, dass am Ende nicht Erlösung und Glückseligkeit zu Buche stehen, sondern ein Lebewesen durch diesen irrationalen und undurchsichtigen Einsatz des Wunders im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Ding wird, alle seine menschlichen Züge verliert und alleine auf seinen Zweck reduziert wird. Paradoerweise kippt die Handlung durch das Wunder also zurück ins Alltägliche, wodurch Bergers Kritik an der Vergegenständlichung der Menschen offensichtlich wird. Dies geschieht vor allem durch die verdoppelte Thematisierung des Märchenstoffes, indem die Hauptfigur des Märchens erkennt, dass sie nun selbst Teil eines Märchens geworden ist. Er verfolgt in diesem Text somit die Strategie, die Erwartungen und Hoffnungen, die sowohl er selbst mit seiner Schreibhaltung schürt als auch die Gattung Märchen erwarten ließe, zu enttäuschen.

7.4.2. Die latente Präsenz des Wunders

Ein Beispiel dafür, dass Berger in einigen seiner Märchen auf das Element des Wunderbaren gänzlich zu verzichten scheint, stellt das Märchen „Der Grabschrebergärtner“²⁹⁹ dar. Dabei wählt Berger zunächst einen Einstieg, der auch für das Volksmärchen typisch erscheint. Handlungsträger dieses Textes ist der junge Veli. Seine Mutter ist bereits verstorben und sein Vater ist Geschäftsführer und beachtet ihn kaum, da er sich in seiner Freizeit lieber mit seinen Freundinnen beschäftigt. Hiermit ist bereits das klassische Motiv des Kindes aktiviert, das nach dem Tod eines Elternteils vernachlässigt wird, was uns auch aus dem klassischen Volksmärchen bekannt ist; die Gestaltung des Einstiegs erinnert hier stark an die Situation, mit der man es bei Aschenputtel zu tun hat.

Ebenso wird im einleitenden Satz die Diskrepanz zwischen Karriere, Familie und dem Dasein als Lebemann thematisiert, wodurch Berger sogleich ein Problemfeld, das mit einem hohen Grad an Aktualität verbunden ist, eröffnet. Die Handlung nimmt hier somit ihren Ausgangs-

²⁹⁹ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 236-238.

punkt in der Mangelsituation, die sich aus dem Fehlen von Aufmerksamkeit und familiären Rückhalts für den jungen Veli ergibt. Seine Person ist somit dadurch gekennzeichnet, dass sie nur marginal in ein soziales Umfeld eingeflochten ist. Daher verbringt Veli seine Zeit oft am Grab der Mutter, das er mit liebevoller Sorgfalt pflegt. Um noch mehr Zeit an diesem Ort verbringen zu können, „[...] verdingte er sich in den Friedhofsdienst als Totengräber.“³⁰⁰, in dem er aufzublühen scheint: „Und er wurde ein Totengräber, wie man nie einen gesehen oder je einen gewußt hätte. Keine Überstunde war ihm zu viel und keine Grube zu schwer, wohlge-
mut schaufelte er auf und zu und pflegte, was zu pflegen war. Und war einem Kunden die Mutter gestorben, war sein Beileid besonders echt und seine Trauer am tiefsten.“³⁰¹

Veli verkörpert somit essentielle Tugenden des Märchens wie Treue zu seiner verstorbenen geliebten Mutter, Einfühlungsvermögen, Freundlichkeit und großen Fleiß in der Arbeit.³⁰² In Verbindung mit dem Mangel an Aufmerksamkeit und diesen essentiellen Werten qualifiziert sich Veli strukturell für das rettende Wunder, das ihn aus dieser durch Trauer und Einsamkeit gekennzeichneten Lage befreien sollte. Doch dieses scheint zunächst auszubleiben.

Die entscheidende Wendung wird eingeleitet, als Veli einen Pilzproduzenten kennenlernt, der gerade seine Mutter begraben musste und davon berichtet, dass Grabhumus der optimale Nährboden ist. Nach längerem Überlegen startet er einen ersten Versuch am Grab seiner Mutter und befindet das Resultat als vollen Erfolg, was ihn dazu verleitet zu expandieren. Er beginnt fremde Gräber für seine Zwecke anzumieten, bis ihm letztendlich mehrere Friedhöfe gehören und seine „Champignon Inc.“ zum Monopolbetrieb wird, was zu großem finanziellen Erfolg führt.

Bald erkennt Veli jedoch ein massives Problem in der Person des Dr. Tassilo Kugelblitz, der äußerst erfolgreich und für nur wenig Geld das Leben seiner Patienten verlängert. Unterstützt wurde dieser durch die „Interessensgemeinschaft bankrotter Champignonzüchter“. Veli fürchtet um seine so dringend benötigten „Rohstoffe“ und beginnt, auf eine höhere Mortalitätsrate hoffend, Automobilrennen, Tiefseetauchversuche und weitere halsbrecherische Veranstaltungen zu sponsern. Auch medial wird er gegen Tassilos Tätigkeit aktiv und betont dabei dessen Unzweckmäßigkeit. Letztendlich geht die „Champignon Inc.“ bankrott und Veli endet dort, wo die Handlung begonnen hat, am Grab seiner Mutter, einen Knollenblätterpilz pflanzend.

Wiederum bestätigt sich in diesem Text Bergers Tendenz, die Erwartungen der Rezipienten zu enttäuschen. Immerhin lässt es die Gestaltung der Einleitung sowie die Charakterisierung der

³⁰⁰ Ebd. S. 236.

³⁰¹ Ebd. S. 236.

³⁰² Vgl. Gerstl: Die Brüder Grimm als Erzieher. S. 105-110.

Hauptfigur zu, zumindest auf eine gewisse Art der Erlösung durch den Einsatz übernatürlicher Hilfeleistung zu hoffen, wodurch der Einfluss des Wunderbaren zumindest latent in der Struktur vorhanden ist. Allerdings ersetzt Berger das Wunderbare durch das Eintreten des Unglaubwürdigen bzw. Unwahrscheinlichen, was durch Situationskomik in die Nähe des Lächerlichen gerückt wird. Anstatt, wie es der Struktur des Volksmärchens entspräche, Rettung aus seiner tristen Lage zu erfahren, was prototypisch in der Glückseligkeit des Helden münden sollte, leitet Berger die Handlung um, indem Veli nun sein Heil im wirtschaftlichen Erfolg sucht, dessen Grundlage in diesem konkreten Fall mehr als moralisch fragwürdig erscheint. In gewisser Weise ist es somit als Wunder zu werten, dass Veli mit seiner durchaus merkwürdigen Geschäftsidee Erfolg hat. Es wird somit dargelegt, dass sich, äquivalent zum Wunderbaren, ebenso hinter diversen wirtschaftlichen Machenschaften Irrationales und Undurchschaubares abspielt. Seine Kritik bringt Berger auf den Punkt, indem die Figur Veli zwar flächenhaft bleibt, all seine Tugenden mit Beginn seines wirtschaftlichen Erfolgs jedoch verliert, da er in diesem im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen geht und auch versucht, menschliches Leben gezielt zu verkürzen, um seinen Betrieb aufrecht zu erhalten.

Bergers Kritik betrifft jedoch nicht nur den Monopolisten Veli, sondern auch jene, die bereit sind, die Gräber der Angehörigen gewinnbringend zu verwerten.³⁰³ Hervorzuheben ist noch das aufklärerische Ende, indem der „[...] Teufel, den Veli an die Wand gemalt hatte, [...]“³⁰⁴ pariert wird und erkannt wird, dass er nur an seine eigenen Interessen denkt, was schlussendlich zum Niedergang seiner Machenschaften führt.

Um zu zeigen, wie Berger das Element des Wunderbaren in seine Märchen integriert, wurden deshalb genau die beiden letzten Texte zu Analyse Zwecken ausgewählt, da dadurch die diesbezüglich dominantesten Tendenzen veranschaulicht werden können. Zunächst kommt ein großer Teil seiner Texte gänzlich ohne das Wunderbare, wie man es aus dem Volksmärchen kennt, aus. Die Tatsache, dass diese Erzählungen offensichtlich als Märchen gelesen werden sollen, sowie die märchenähnliche Struktur sorgen für eine latente Präsenz dieses Elements, an dessen Stelle schließlich das Unglaubwürdige/Unwahrscheinliche/Banale tritt.

Eine weitere große Gruppe von Märchen neigt dazu, das Wunder zwar mehr oder weniger traditionell zu gebrauchen, seine Wirkung wirft die Handlung bzw. den Helden jedoch sogleich wieder ins Alltägliche zurück und lässt ihn unerlöst.

³⁰³ Vgl. Simon: „die archaische Spreu vom modernen Weizen. S. 207.

³⁰⁴ Berger: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. S. 238.

8. Schlussbemerkung

Diese Arbeit hat zunächst ganz grundlegend gezeigt, dass es sich bei Bergers Märchen um weit mehr handelt, als um bloße „Schmähgeschichten“. Er geht methodisch und sprachlich ausgeklügelt mit der Gattung des Märchens um und bearbeitet dessen Gerüst mit großem Einfallsreichtum, weshalb er sich von Seiten der Literaturwissenschaft jedenfalls mehr Aufmerksamkeit verdient hätte. Es bleibt abzuwarten, ob ihm diese noch zuteil wird.

Diese hier vorgenommene Analyse hat gezeigt, dass Bergers Märchen in vielerlei Hinsicht als subversiv bezeichnet werden können. Dass er als Märchenerzähler dazu neigt, problembehaf-tete Themenkreise zu behandeln, was zwangsläufig auf eine kritische Sichtweise hinauslaufen muss, ist dabei unübersehbar. Da man es dabei eben nicht mit einer linearen Abbildung der Realität zu tun hat, erscheinen subversive Tendenzen jedoch in einem durchwegs subtilen Licht. Obwohl seine Märchen keineswegs unpolitisch sind, lässt sich keinerlei revolutionäre Absicht daraus ablesen, welche einen konkreten Aufruf zu einer umstürzlerischen Bewegung erkennen ließe, wie es die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Subversion nahelegen würde. Viel eher liefern sie dem Rezipienten Anregungen, diverse Vorgänge und Entwicklungen zu hinterfragen. Ziel seiner subtilen Angriffe ist dabei nicht die staatliche Ordnung an sich. An ihre Stelle tritt eine neu aufkommende Macht, die in Bergers Märchen einen gewissen Herrschaftsanspruch zu stellen scheint: der Konsum. Das Eigentümliche am Leben in einer Gesellschaft, die vom Konsum und seinen „Nebenwirkungen“ bestimmt wird, ist, dass jeder Einzelne für sich selbst entscheiden kann, bis zu welchem Grad er sich den damit einhergehenden Konventionen hingibt. Völlig entfliehen wird man diesen aber wohl kaum können, sofern man am Leben in unserer modernen Gesellschaftsordnung teilhaben möchte. Aus diesem Grund stellt Berger auch regelmäßig die Bedeutung der individuellen Eigenverantwortung und die Notwendigkeit zur Selbsthilfe heraus; denn mithilfe des vernunftgeleiteten Erkennens ist es möglich, sich aus gesellschaftspolitischen Abhängigkeitsverhältnissen zumindest teilweise zu lösen. Deshalb eliminiert er aus den entsprechenden Prätexten jegliche pädagogische Tendenz, weil er offenbar die inneren Antriebe der Menschen aktivieren möchte. Seinen Märchen ist somit insofern ein aufklärerischer Charakter zu unterstellen, als sie keine konkreten Handlungsaufforderungen oder Belehrungen enthalten, sondern dem Leser schlicht und einfach einen Raum zur Reflexion eröffnen.

In Bezug auf die von Thomas Ernst ausdifferenzierten Diskurse der Subversion gliedert er

sich als Märchenerzähler vor allem in den subkulturellen Diskurs ein, indem er in seinen Märchen durchwegs eine Position prolongiert, mit der er sich gegen vorherrschende Konventionen abzugrenzen versucht. Seine Texte, die merklich unter dem Einfluss des Wiener Aktionismus und der Wiener Gruppe stehen, lassen jedoch auch seine Teilhabe am künstlerisch-avantgardistischen Diskurs der Subversion erkennen, was sein Umgang mit den Gattungsgrenzen beweist. Dass er sich in diese Diskurse eingliedert, belegen außerdem Aspekte seiner Vita, die ihn einerseits als Außenseiter, andererseits als omnipräsente Kunstfigur zeigen.

Ob er die Form des traditionellen Volksmärchens nun radikal aufbricht oder lediglich die Grenzen dieser Gattung auslotet und dehnt, es sind stets die Grenzen, an denen er seine Gesellschaftskritik mehr oder weniger konkret installiert, welche teilweise bis zu einer grundlegenden Infragestellung diverser Wirklichkeitskonstruktionen geht. Für diese Zwecke nützt er das Spannungsfeld zwischen Transzendenz und Realität, welches das Märchen bietet, und die Möglichkeiten des intertextuellen Spiels aus, indem er Klischees der Gattung Märchen aufgreift, um sie für seine gesellschaftskritischen Zwecke zu verfremden oder zu überreizen. Es ist diese Auseinandersetzung mit essentiell Menschlichem, die seinen Märchen dauerhafte Aktualität verleiht.

9. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Berger, Joe: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. Die Märchen. Mit Zeichnungen von Sara Berger. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Graz: Ritter Verlag 2012.

Berger Joe: Hirnhäusl. Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag² 2010.

Sekundärliteratur:

Antonic, Thomas: Joe Bergers Leben und Wirken auf dem Misthaufen der Kunst. Eine Biographische Annäherung. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 13-49.

Antonic, Thomas: „Denken Sie!“ oder zu einigen Texten, künstlerischen Aktivitäten und Gedanken Joe Bergers. Ein Nachwort. In.: Thomas Antonic und Julia Danielczyk (Hg.): Hirnhäusl, Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes. Klagenfurt und Wien: Ritter Verlag 2009. S. 281-299.

Antonic, Thomas: Vorwort. In: Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten. Die Märchen. Mit Zeichnungen von Sara Berger. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Graz: Ritter Verlag 2012. 9-18.

Agnolie, Johannes: Subversive Theorie. „Die Sache selbst“ und ihre Geschichte. Eine Berliner Vorlesung. Herausgegeben von Christoph Hühne. Freiburg: Ça-ira-Verlag 1996.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorenschaft. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-193.

Bauer, Wolfgang: Nachwort. „bis in alle ewigkeit“. In: Berger Joe: Märchen für Konsumkinder. Wien, München: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1977. 94-95.

Bechstein, Ludwig: Sämtliche Märchen. Vollständige Ausgabe der Märchen Bechsteins nach der Ausgabe letzter Hand unter Berücksichtigung der Erstdrucke. Mit Anmerkungen und einem Nachwort von Walter Scherf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. S. 139 – 141.

Berndt, Frauke und Lily Gonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2013.

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. München: Dt. Taschenbuch-Verlag²⁶ 2004.

Böhm-Korff, Regina: Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“: eine Fallstudie. Frankfurt am Main: Lang 1991.

Broich Ulrich und Pfister Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985.

Burdorf, Dieter und Fasbender Christoph (u.a. Hg.): Metzler Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: Metzler³ 2007.

Danielczyk, Julia: Vorwort. In: Hirnhäusl. Prosatexte aus dem Nachlass & verstreut Publiziertes. Herausgegeben von Thomas Antonic und Julia Danielczyk. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag² 2010. S.8-13.

Danielczyk, Julia: „Spielverderber“ oder: Das subjektkonstituierende Potential des Subversiven. Der Aktionist und Theaterperformer Joe Berger. In: Kreuder Friedemann und Michael Bachmann (u.a. Hg.): Theater und Subjektconstitution, Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 603-614.

Dégh, Linda: Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft. Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung. Berlin: Akademie-Verlag 1962.

Dolle, Bernd: Märchen und Erziehung. Versuch einer historischen Skizze zur didaktischen Verwendung Grimmscher Märchen (am Beispiel Aschenputtel). In: Brackert, Helmut (Hg.): Und wenn sie nicht gestorben sind ...: Perspektiven auf das Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript Verlag 2013.

Faßmann, Heinz: Von der Agrar- zur Dienstleistungsgesellschaft. Sozialer Wandel in Österreich. In: Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (Hg.): 1945-1995. Entwicklungslinien der Zweiten Republik. Wien 1995. S. 87-102.

Fetscher, Iring: Der Nulltarif der Wichtelmänner. Märchen und andere Verwirrspiele. Düsseldorf: Claasen 1982.

Fetscher, Iring: Wer hat Dornröschen wachgeküßt?. Das Märchen-Verwirrbuch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag: 1992.

Frech Stephan: Rumpelstilzchen oder der Zauber ohne Namen. Sprachspiegel. Vol54(6), 1998. S. 251-254.

Fitz Walter: „Märchen nach 1968. Letzte Versuche.“ In: Thomas Eicher (Hg.): Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: Lit 1996.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag⁷ 1993.

Gerstl, Quirin: Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens. München: Ehrenwirth Verlag 1964.

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen: Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke. 3 Bände. Stuttgart: Reclam: 2014.

Hanisch Ernst: Historische Übergänge in der österreichischen politischen Kultur. In: ÖzP 1. 1984. S. 15-19

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. In: Österreichische Geschichte 1890-1990. Wien. Ueberreuter.: 1994. S. 541-593.

Hanisch, Ernst: Versuch einer Periodisierung der Zweiten Republik. In: Robert Kriechbaumer und Franz Schausberger (u.a.Hg.): Die Transformation der österreichischen Gesellschaft und die Alleinregierung von Bundeskanzler Dr. Josef Klaus. Salzburg: IT-Verlag 1995. S. 17-27.

Jahraus, Oliver: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München: Wilhelm Fing Verlag 2001.

Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Tübingen: Max Niemeyer Verlag⁶ 1982.

Lüthi, Max: Diesseits- und Jenseitswelt im Märchen. In: Janning Jürgen und Heino Gehrts (Hg.): Die Welt im Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft. Kassel: Erich Röth Verlag 1984. S. 9-21.

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 1960.

Lüthi, Max: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler¹⁰ 2004.

Marschall, Brigitte: „Auch der Onkel Ho geht nicht mehr aufs Klo“. Die Proletarisierung der Popularkultur: Szenen und Dialoge. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 115-130.

Müller, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1994.

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen: A.Francke Verlag 2005.

Nick, Rainer und Anton Pelinka: Österreichs politische Landschaft. Innsbruck: Haymon-Verlag 1993 .

Pelinka, Anton: Hainburg – mehr als nur ein Kraftwert. Bewertung der Ereignisse um den Kraftwerksbau in Hainburg. In: Kohl Andreas und Günther Ofner (u.a. Hg.): Österreichisches Jahrbuch für Politik. Wien, München. 1986. S. 93-107.

Pfeiffer, Gabriele C.: „Warum sticht der Bube die Dame nicht?“ oder: Joe Berger hat „aktionismus gmacht mit freunden“. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S.131-156.

Plasser, Fritz und Peter A. Ulram: Das österreichische Politikverständnis: von der Konsens- zur Konfliktkultur?. Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002.

Plasser, Fritz und Peter A. Ulram: Unbehagen im Parteienstaat: Jugend und Politik in Österreich. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1982.

Polt-Heinzl, Evelyne: Eine Szene-Figur kennt keiner oder Der Künstler ist der „Pausentrottel der Politik“ (Zeppel-Sperl). In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 51-67.

Röhrich, Lutz: Märchen und Märchenforschung heute. In: Röth, Dieter und Walter Kahn (Hg.): Märchen und Märchenforschung in Europa. Ein Handbuch. Frankfurt am Main: Haag und Herchen 1993.

Röhrich Lutz: Rumpelstilzchen: vom Methodenpluralismus in der Erzählforschung. Schweizerisches Archiv für Volkskunde: Vierteljahresschrift. 1972. VI 68-69. S. 567-596

Rosenberger, Sieglinde: Erosionen und Transformation. Politische Trends seit den 80er

Jahren. In: Forum Politische Bildung (Hg.): Zum politischen System Österreich. Zwischen Modernisierung und Konservatismus (Information zur Politischen Bildung Nr. 17). Innsbruck. 2000. S. 5-18.

Rotschild, Thomas: Banalität im Märchen. Zum Tod Joe Bergers. In: Literatur und Kritik 56 (1991) H.255.

Sauerland, Karol: Die Unumgänglichkeit des Subversiven. In: Karol Sauerland (Hg.): Das Subversive in der Literatur, die Literatur als das Subversive. Toruń. Wydawn. Uniw. Mikołaja Kopernika 1998.

Schäfer, Marcella: Märchen lösen Lebenskrisen. Tiefenpsychologische Zugänge zur Märchenwelt. Freiburg: Herder Verlag 1993.

Schwendtner, Rolf: Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur?. In: Sieder Reinhard und Heinz Steinert (u.a. Hg.): Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur. Wien. Verlag für Gesellschaftskritik 1996. S. 166-176.

Simon, Christa: „die archaische spreu im modernen weizen“. Das Märchen bei Joe Berger. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 197-217.

Sinjawskij, Andrej: Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben. Frankfurt am Main: Fischer 1990.

Sonnleitner, Johann: Joe Berger: Literatur- und Zeitgeschichtliche Kontextualisierung seiner Werke. In: Julia Danielczyk und Thomas Antonic (Hg.): „Denken Sie!“. Interdisziplinäre Studien zum Werk Joe Bergers. Klagenfurt, Wien: Ritter Verlag 2010. S. 75-88.

Spring, Walter: Die Symbolik des Handelns im Märchen. Tun und Nicht-Tun im deutschen Märchen. Bern, Wien: Lang 2001.

Ullrich, Peter A.: Hegemonie und Erosion. Politische Kultur und politischer Wandel in Österreich. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1990.

Ulreich, Astrid: Märchen in erzieherischer Bedeutung: Hilfe zum Erkennen der Welt? Dissertation (masch.). Univ. Wien 1983.

Uther, Hans-Jörg: Handbuch zu den <<Kinder- und Hausmärchen>> der Brüder Grimm. Entstehung, Wirkung, Interpretation. Berlin: De Gruyter 2008.

Vogt, Michael: „Vom Hühnchen und Hähnchen“ und von der Sprache bei Ludwig Bechstein und Gerhard Rühm. In: Eicher, Thomas (Hg.): Märchen und Moderne. Münster: Lit 1996. S. 165-176.

von Beit, Hedwig: Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung. Bern: Francke Verlag² 1960.

Weibel, Peter (Hg.): die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954 – 1960. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener. New York, Wien: Springer Verlag 1997.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2003.

Žmegač, Victor: Märchen. In: Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag² 1994.

Online-Quellen:

<http://www.stuff.co.nz/dominion-post/capital-life/8688866/Prison-escaper-Wilder-caught-heart-of-nation> (25.2.19)

10. Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit Joe Bergers Märchen, welche in den Bänden „Märchen für Konsumkinder“ (1977) und „Märchen für die Satten und Irren“ (1990) erschienen sind. Zudem beinhaltet der Sammelband „Von Bestsellern und riesengroßen Brüsten“ (2012) auch bis dahin unveröffentlichte Märchen, die ebenso Gegenstand der Auseinandersetzung sind. In diesen Texten thematisiert Berger auf komödiantische Weise verschiedenste gesellschafts-politische Entwicklungen.

Im Fokus der Arbeit stehen zum einen Bergers intertextuelle Verfahrensweisen. Er bedient sich dabei auf verschiedene Arten am Gerüst der Gattung Märchen und adaptiert es für seine Zwecke. Mit besagten Zwecken stehen zum anderen Bergers subversive Absichten und vor allem seine entsprechenden Strategien im Zentrum des Interesses.

Das Ergebnis der Analysen soll zeigen, inwiefern innerhalb von Bergers Märchen die intertextuellen Bezüge Voraussetzungen für seine subversiven Absichten darstellen.