

Sagen und Legenden
in Romanen von Kai Meyer

von

Corinna Kalthoff

24. August 2004

copyright © by Corinna Kalthoff

1. Einleitung

Sagen begleiten auch noch in der heutigen Zeit die Menschen in ihrem Alltag. Allerdings sind es nicht mehr die Geschichten vom Teufel oder dem Rattenfänger, sondern zeitgenössische Phänomene und Gestalten, die uns hin und wieder in Form von mündlicher Überlieferung beim Beisammensein mit Freunden oder Bekannten begegnen. Was ist aus diesen ‚alten‘ Sagen geworden, die in vergangenen Zeiten die Menschen beschäftigt und ihre Realitätswahrnehmung reflektiert haben? Und welche Bedeutung haben sie für uns? „Die ‚alten‘ Sagen werden nicht mehr geglaubt. In Sagenbüchern konserviert, dienen sie der wissenschaftlichen Erörterung oder der literarischen Anschauung.“¹

Die vorliegende Arbeit wird sich jedoch nicht im Speziellen mit den Urformen der verschiedenen Sagen, wie sie in zahlreichen Sagensammlungen vertreten sind, auseinandersetzen, sondern vielmehr untersuchen, was in der gegenwärtigen Literatur aus ihnen geworden ist. Nachdem sie ihre Aktualität verloren haben, sind sie ausschließlich in literarischen Texten zu finden, die sich in Form und Intention explizit von der eigentlichen Sage unterscheiden². Es soll anhand von sechs ausgewählten Romanen eines Autors untersucht werden, welche Merkmale bei der Umsetzung des Stoffes vom Autor geändert bzw. beibehalten worden sind. Weiterhin werden die Gründe für diese Änderungen unter Berücksichtigung der Eigenschaften beider literarischer Formen analysiert.

Bei den vorliegenden Romanen handelt es sich ausschließlich um Werke des im Jahre 1969 geborenen Schriftstellers Kai Meyer. Vor seiner Karriere als freier Autor hat er einige Semester Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften studiert und anschließend mehrere Jahre als Journalist für eine Tageszeitung gearbeitet.³ Wie bereits andere Dichter⁴ vor ihm bedient er sich altbekannter Sagen und deren Zeit und Figuren, um neue Geschichten zu erschaffen. Im Beispiel des Doktor Faustus schließt er sich der Tradition von Christopher Marlowe, Johann Wolfgang von Goethe und Thomas Mann an, deren Faustinterpretationen zu den großen Werken der

¹ Fischer: „Der entmythologisierte Dämon“, S. 28

² Wie genau diese Unterschiede beschaffen sind, wird in Kapitel 2 noch näher erläutert werden.

³ Vgl. Meyer: [Kai Meyers Homepage](http://www.kaimeyer.com/biografie/). 23. Februar, 2004. <<http://www.kaimeyer.com/biografie/>>

⁴ Um den Lesefluss nicht unnötig zu unterbrechen, wird im Verlauf der Arbeit auf die weiblichen Formen von Bezeichnungen wie Autor, Leser etc. verzichtet.

Literatur gezählt werden. Neben zwei Kriminalromanen sind seine übrigen Romane „[h]istorisch-phantastischer“⁵ Natur. Insgesamt hat er seit Beginn seiner Karriere als freier Schriftsteller im Jahre 1995 bisher 20 Romane, sowie mehrere Jugendbücher bzw. -romane verfasst. Thematisch präsentieren seine Geschichten regelmäßig entweder Figuren und Wesen aus Sagen und Legenden in einem historischen Umfeld, oder historische Personen, welche in ihrer Zeit auf das Übernatürliche treffen und sich damit auseinandersetzen müssen. Aufgrund dieser phantastischen Elemente lassen sich seine Romane nur schwer einer einzelnen Kategorie wie z.B. der des historischen Romans zuordnen. Diese Problematik wird bei der Vorstellung der einzelnen Romane, welche Gegenstand dieser Arbeit sind, noch detaillierter behandelt werden.

Die Auswahl des Autors Kai Meyer begründet sich zunächst in der recht außergewöhnlichen Tatsache, dass sich ein Großteil seiner Romane wiederholt mit bekannten Sagenstoffen und -gestalten beschäftigt. Allerdings hat die Literaturwissenschaft seinen Interpretationen meines Wissens nach bisher keine besondere Beachtung geschenkt. Dieser Umstand bildet einen weiteren Grund für meine Wahl. Kai Meyer zählt meiner Meinung nach zu den wenigen modernen Autoren, die sich in größerem Maß mit deutschem Sagengut auseinandersetzen. Er bietet den Lesern in seinen Romanen die Möglichkeit, ihre herkömmlichen Vorstellungen von ihnen bekannten Sagen als Ausgangspunkt für alternative Interpretationen zu nutzen. Wie genau dies funktioniert, soll die vorliegende Arbeit klären.

Die sechs Romane, welche die Grundlage für diese Arbeit bilden wurden nach den Kriterien Thematik und Protagonisten ausgesucht, d.h. sie präsentieren eine neue Interpretation einer bekannten deutschen Sage, wie es bei den Romanen *Der Rattenzauber* und *Loreley* der Fall ist, oder stellen Figuren aus bekannten deutschen Sagen als Protagonisten vor. Letzteres trifft auf die Romane *Der Rabengott* und *Das Drachenlied* zu. Die *Doktor Faustus*-Titel erfüllen sogar beide Kriterien. Die in der Arbeit bestehende Reihenfolge der Werke in Kapitel 3 richtet sich nach dem jeweiligen Datum der Erstveröffentlichung.

⁵ Siehe Meyer: Kai Meyers Homepage. 23. Februar, 2004. <<http://www.kaimeyer.com/bibliografie/>>

Vor der eigentlichen Analyse soll das sich anschließende Kapitel die Definitionen für die Begriffe Sage und Legende liefern, um eventuell auftretenden Unstimmigkeiten in deren weiterem Gebrauch vorzubeugen.

2. Definitionen: Sagen und Legenden

Dieses Kapitel soll u.a. den Gebrauch der Begriffe Sage und Legende sowohl in dieser Arbeit als auch im allgemeinen Sprachgebrauch erläutern. Häufig weicht die literaturwissenschaftliche Definition nämlich von der des durchschnittlichen Lesers ab. Dies liegt zum einen daran, dass die deutsche Sprache im Bereich der Semantik von Fremdsprachen wie z.B. Englisch und Französisch beeinflusst worden ist. In beiden Sprachen gibt es kein eigenständiges Wort für Sage; *legend* und *légende* lassen sich mit Legende und/oder Sage ins Deutsche übersetzen. Dies führt zu einem „begrifflichem Ineinanderfließen von »Legende« und »Sage«“⁶. Dabei „wirkte auch unsere Nachbarschaft zu Frankreich mit, wo für beides nur das Wort *légende* existiert“⁷. Außerdem ist in der Forschung vielfach versäumt worden, die Begriffe eindeutig zu definieren und klar voneinander abzugrenzen⁸.

Zum anderen wird die Legende immer seltener mit den christlichen Heiligen vergangener Zeiten gleichgesetzt. Der Kreis der Protagonisten hat sich ausgedehnt. Auch historisch nicht zweifelsfrei nachgewiesene Personen wie König Artus oder Robin Hood werden allgemein häufig als Legende bezeichnet: „Heute wird das Wort >Legende< im Alltag gebraucht, wenn man einen Bericht über historische Personen oder Tatsachen als freie Erfindung bezeichnen will.“⁹ Dennoch ist bei dieser Definitionsverschiebung zu erkennen, dass die Legende weiterhin einzelne Personen oder Gegenstände, denen die Eigenschaft des Wunderbaren anhaftet, hervorhebt, während die Sage sich wie in der Vergangenheit konsequent auf ein wundersames bzw. erschreckendes Ereignis bezieht. Der oder die Protagonisten ist /sind austauschbar und von sekundärer Bedeutung. Diese Erkenntnisse stützen sich auf Umfragen in meinem sozialen Umfeld.

Die beiden folgenden Abschnitte setzen sich insbesondere mit den literaturwissenschaftlichen Definitionen der thematisierten Begriffe auseinander.

⁶ Siehe Rosenfeld: *Legende*. S. 1

⁷ Ebd. S. 1

⁸ Vgl. ebd. S. 1

⁹ Siehe ebd. S. 1f.

Ebenso werden sich der weitere Gebrauch sowie die Zuweisung von Legende und Sage zu den zu untersuchenden Texten danach richten. Im dritten und letzten Abschnitt dieses Kapitels sollen die Ansichten des Romanautors Kai Meyer dargelegt werden.

2.1 Die Eigenschaften der Sage

Gerade die aktuellere Sekundärliteratur bietet eher sporadisch Definitionen der Sage und setzt Kenntnisse der richtungsweisenden Literatur aus den 60er Jahren voraus, insbesondere die der Ausführungen Lutz Röhrichs. Ihren Ursprung aber finden sowohl der Ausdruck Sage als auch seine Bedeutung bei den Brüdern Grimm: „ihre Begriffsbildung wurde übernommen und ist im Laufe der Zeit im Sinne der wissenschaftlichen Terminologie auch in die allgemeine Umgangssprache eingedrungen.“¹⁰ Die Eigenschaften der Sage werden von den Brüdern Grimm im direkten Vergleich zum Märchen erläutert. So ist ihrer Meinung nach „[da]s Märchen [...] poetischer, die Sage historischer; [...] die Sage, von einer geringen Mannigfaltigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem haften, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen.“¹¹ Die Bindung an die Wirklichkeit muss demnach als inhaltliches Element in einem Text vorhanden sein, wenn er als Sage klassifiziert werden soll. Des Weiteren fordert die Sage vom Leser „mehr Ernst und Nachdenken“¹² als das Märchen.

Allgemein bezeichnet die Sage das Gesagte, also eine mündliche Überlieferung von einem bestimmten Ereignis, welches jedoch etwas Ungewöhnliches, ein Wunder, enthalten muss. Die Eigenschaft des Wunders ist bei Sage und Legende gleichermaßen zwingend. Der Unterschied liegt im Ausgang der Erzählung. Die Sage enthält grundsätzlich das Element des *tremendum*, d.h. es tritt in jedem Fall eine negative Veränderung auf. Dem Wunder an sich wird durch eine „Verknüpfung mit der Wirklichkeit“¹³ die gewünschte Glaubhaftigkeit verliehen, denn „[u]rsprünglich verlangten die Sagen vom Erzähler und Hörer den Glaube an die

¹⁰ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 1

¹¹ Siehe Grimm: „Vorrede“. S. 11

¹² Ebd. S. 12

¹³ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 32; vgl. auch Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*. S. 43f.

Wirklichkeit des Erzählten.“¹⁴ Das Verhältnis zwischen Wunder und Fakten ist eine Besonderheit der Sage und wird von den Brüdern Grimm mit folgenden Worten beschrieben: „Die Kinder glauben an die Wirklichkeit der Märchen, aber auch das Volk hat noch nicht ganz aufgehört, an seine Sagen zu glauben, und sein Verstand sondert nicht viel darin; sie werden ihm aus den angegebenen Unterlagen genug bewiesen, d.h. das unleugbar nahe und sichtliche Dasein der letzteren überwiegt noch den Zweifel über das damit verknüpfte Wunder.“¹⁵ Diese Verbindung mit der Realität bzw. die Art, wie sie vollzogen wird, macht es der Forschung möglich, verschiedene Formen der Sage zu spezifizieren. Es gibt „auch im Bereich der Sage deutlich auseinandertretende Untergattungen. Sie teilen den Gesamtkomplex Sage auf nach Inhalt, Verbreitung, Ursprung und Alter, Funktion, Struktur, Form und Stil.“¹⁶ Die beiden Hauptgruppen sind die dämonologischen Sagen, die sich mit übernatürlichen Wesen beschäftigen, und die historischen Sagen, die geschichtliche Persönlichkeiten oder Ereignisse wie z.B. Kriege, Seuchen, etc. thematisieren¹⁷. Unabhängig vom Thema kann eine Sage unterschiedliche Intentionen haben: sie kann einen oder mehrere Umstände erklären, den Hörer vor etwaigen Verhaltensweisen warnen oder ihn einfach belehren. Insbesondere ätiologische Sagen beziehen sich auf den Ursprung von Phänomenen, die der zeitgenössische Hörer nicht ohne weiteres selbst ergründen kann: „Eine große Zahl von Erzählungen verdankt ihre Entstehung dem Bedürfnis des Volkes nach einer Erklärung für irgendwelche auffallenden Gegebenheiten seiner Umwelt: Eigenartige Bildungen in der Natur, Pflanzen- und Tierwelt haben zu solchen explanatorischen Sagen geführt.“¹⁸ Die Natur dieser Phänomene erscheint aus Verständnis- und/oder Kenntnismangel häufig übernatürlicher oder zumindest unerklärlicher Natur.

Die Form der Sage ist von einfacher und linearer Struktur: sie ist kurz und hält sich an vermeintliche Fakten. Sie ist „mehr Bericht als künstlerisch geformte Erzählung.“¹⁹ Sie dient lediglich als Medium für die zu vermittelnden Informationen, d.h. ihre eigentliche Form „wird also weitgehend vom Inhalt geprägt, und nur wo die Glaubensbindung zurücktritt, kann sich eine bewußtere Formgestaltung

¹⁴ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 3

¹⁵ Siehe Grimm: „Vorrede“. S. 12f.

¹⁶ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 1

¹⁷ Vgl. ebd. S. 1

¹⁸ Siehe ebd. S. 33

¹⁹ Ebd. S. 9

ausbreiten.²⁰ Verliert der Inhalt seine Glaubhaftigkeit und Relevanz für den Hörer, ändert sich auch die Erzählweise der Sage. Je weiter dieser Prozess voranschreitet, desto prägender wird der Charakter der Form. So haben z.B. heutzutage ätiologische Sagen aus vergangenen Jahrhunderten einen anderen Realitätsbezug als bei ihrer Entstehung, da mittlerweile Erklärungen für die ehemals übernatürlichen Phänomene gefunden worden sind. Dennoch ändert sich die grundlegende Form selten. „Sagen sind sprachliche (Kunst)Werke, Kunstwerke besonderer Prägung, in denen meist der Inhalt wichtiger ist als die Form, in der sie dem Rezipienten begegnen.“²¹ Diese Aussage gilt sowohl für den Nix als auch für die Spinne in der Yucca-Palme.

2.2 Die Besonderheiten der Legende

Aus der Geschichte des Begriffs Legende geht hervor, dass dessen Bedeutung schon immer eher ambivalenter Natur war. Im Verlauf des 13. Jahrhunderts gilt Legende als Beschreibung des Lebens von Heiligen und Märtyrern. Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Kategorien entfällt allmählich²². Im 15. Und 16. Jahrhundert verliert das Element Wunder an Glaubhaftigkeit und die Legende wird in ihrer Bedeutung „auch freier zur Bezeichnung eines nicht recht beglaubigten Berichtes, im 16. Jh. mit der Nebenbedeutung einer unglaublichen und unwahrscheinlichen Erzählung“²³ gebraucht. Allgemein hin hat „[i]m religiösen und literarischen Bereich [...] >Legende< die Bedeutung >Heiligenlegende< angenommen.“²⁴ Gerade in der Dichtung kann der Begriff als Unterart des Märchens verstanden werden. Er unterscheidet „Geschichten mit parabolischem, wunderbarem oder märchenhaften Inhalt von realistischen Kurzgeschichten, Lehrfabeln und Parabeln [...], die andererseits nicht die Seinsweise wirklicher Märchendichtung erreichen.“²⁵ Aus dieser Entwicklung hat sich die Frage ergeben, ob „die Legende überhaupt als eine Gattung eigener Art anzusehen“²⁶ sei. Mit dem Wort wird vielmehr eine stoffliche Vorstellung verbunden als eine feststehende Gattung. Die Legende kann sich also in unterschiedlichen Formen bzw. Gattungen präsentieren

²⁰ Ebd. S. 9

²¹ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 17

²² Vgl. Rosenfeld: *Legende*. S. 1

²³ Siehe ebd. S. 1

²⁴ Ebd. S. 1

²⁵ Ebd. S. 2

²⁶ Ebd. S. 4

und dabei lediglich das stoffliche Element angeben²⁷. Bei diesem Element, welches die Legende an sich ausmacht, handelt es sich um eine Gemeinsamkeit mit der Sage: das *tremendum*. Der Unterschied liegt im Ausgang des Erzählten. Während der in der Sage durch das Wunder hervorgerufene Schrecken über das Ende hinaus erhalten bleibt, mildert ihn die Legende durch ihren ausnahmslos glücklichen Ausgang. Dieses Charakteristikum ist unabhängig von der Form, in welcher die Legende präsentiert wird: „Übereinstimmend wird das Element des Wunderbaren hervorgehoben, meist auch der erbauliche und belehrende Charakter. Die Darbietungsart der Legende wird bald als Erzählung, bald als Geschichte oder Bericht bezeichnet“²⁸.

Da das *tremendum* grundsätzlich im Zusammenhang mit einer bestimmten Person steht, kann die Legende historisch belegbar sein; dies ist jedoch nicht der Regelfall. Das Wunder steht eindeutig im Vordergrund der Erzählung, obwohl die regelmäßigen Erwähnungen von Jahreszahlen und historischen Persönlichkeiten zu Beginn und Ende der Texte einen authentischen Eindruck vermitteln sollen. Größtenteils fehlen der Legende jedoch die Sachlichkeit und die knappe Form eines Tatsachenberichtes, welche der Sage eigen sind. Sie neigt zu weitschweifenden Ausschmückungen, wie sie beispielsweise in den meisten Märtyrerlegenden, bevorzugt in der Schilderung der Folter, zu finden sind.

Trotz einiger grundlegender Gemeinsamkeiten mit der Sage ist die Legende fraglos als unabhängige Literaturform anzusehen. Es ist zwar durchaus zulässig, eine bestimmte Sage als Legende zu bezeichnen, aber

„[i]n Wirklichkeit hat die abendländische Legende von Anfang an nur das Leben heiliger Personen und ihr Handeln als Menschen (wenn auch als von Gott begnadete Menschen) dargestellt und bleibt deshalb wohl dem Wesen nach an die gläubige Verehrung der Heiligen gebunden, wenn auch die Erzählform und Erzählart sich gewandelt hat.“²⁹

Die heutigen Vorstellungen des Begriffs Legende sind zu ungenau und variieren zu sehr voneinander, als dass sie sich zu einer brauchbaren Definition eignen würden. Um Unstimmigkeiten und Spekulationen auszuschließen, werden in dieser Arbeit lediglich die in den letzten Absätzen aufgelisteten Merkmale der Legende berücksichtigt.

²⁷ Vgl. ebd. S. 4

²⁸ Siehe ebd. S. 4f.

²⁹ Ebd. S. 93

2.3 Begriffsvorstellungen des Autors Kai Meyer

Dieser Abschnitt soll erläutern, in welcher Weise Kai Meyer die Begriffe Sage und Legende gebraucht. Dies wirkt sich nicht direkt auf die vorliegende Untersuchung der Umwandlung von Sage zum Roman aus, soll aber u.a. den Titel der Arbeit erklären.

Laut Definition sind alle Textgrundlagen Sagen, warum also wird das Stichwort Legende angeführt? Die Ausgangshaltung des Autors und das Verständnis des durchschnittlichen Lesers machen keine nennenswerte Unterscheidung bei der Zuordnung der Quellen zu den beiden literarischen Begriffen und verwenden diese synonym. Kai Meyer beschreibt sein Verständnis der beiden Formen wie folgt: „Ich habe mich in den letzten Jahren recht ausführlich mit dem Begriff "Mythen" beschäftigt, bin aber nicht ganz sicher, wie sich "Sage" und "Legende" dazu verhalten. Sie scheinen mir so etwas wie die bodenständigeren Geschwister zum Überbegriff des "Mythos" zu sein.“³⁰ Aus diesem Grund scheint es mir angemessen, der Vollständigkeit halber beide Begriffe zu nennen und - wie in diesem Kapitel bereits geschehen - zu differenzieren.

Die Quelle von Kai Meyers Inspiration findet sich auf einer Ebene, die über Legende und Sage steht und diese beinhaltet, dem Mythos. Als Gesamtgefüge bilden Mythen die Grundlage seiner Romane:

„Im Grunde suche ich [...] in Sagen, Legenden und Mythen nach Archetypen und Symbolen aus dem Kollektiven Unbewußten, mit deren Hilfe ich meine eigenen Geschichten transportiere. Oder, allgemein formuliert: Der Künstler bedient sich meines Erachtens allgemeinverständlicher Symbole, Bilder und Archetypen aus dem Fundus des Kollektiven Unbewußten (wie es sich in Sagen und Legenden widerspiegelt) und benennt und/oder interpretiert sie neu.“³¹

Die jeweilige Form der „Symbole, Bilder und Archetypen“ ist von zweitrangiger Bedeutung. Allein der Inhalt ist entscheidend. Im Grunde sind „Legende und Sage [...] strukturell nicht zu verschieden: beide wurzeln im Glauben.“³² Die Form der Sage fällt im Rahmen der Umwandlung zum Roman zwangsläufig weg. Was erhalten bleibt, sind vor allem die inhaltlichen Elemente, die zuvor bereits aus den jeweiligen Mythen in Sagen und Legenden übertragen worden sind.

³⁰ Siehe Anhang : Kai Meyer: E-Mail vom 03.06.2004

³¹ Ebd.

³² Siehe Röhrich: *Sage*. S. 39

3. Von der Sage zum Roman

Die jeweiligen Sagen werden als bekannt vorausgesetzt, die für diese Arbeit relevanten Versionen werden in den jeweiligen Kapiteln explizit genannt. Die Auswahl dieser Quellenmaterialien richtet sich nach den in den Romanen auftretenden Motiven. Der detaillierten Untersuchung der einzelnen Romane im Zusammenhang mit dem ihnen zugehörigen Sagenkomplex gehen Inhaltsangaben voran, um die Einordnung der einzelnen Textstellen im Verlauf der Analyse zu vereinfachen und um der Erstellung einer reinen Inhaltsbeschreibung anstelle der geplanten Analyse vorzubeugen.

Folgende Kernfragen sollen beantwortet werden: Welche Elemente der Sage werden übernommen, welche fallen weg? Geht bei der Wandlung zum Roman das Element des *tremendum* verloren? Ist ein einheitliches Transformationsschema zu erkennen?

Die vorliegenden Sagen sind von unterschiedlicher Natur: Das Verschwinden der Kinder von Hameln ist historisch eindeutig belegt, während die Sage um die Loreley nicht auf Tatsachen beruht, sondern eine Erfindung von Clemens Brentano ist. Die Erzählungen um die Nibelungen füllen einen ganzen Stoffkreis und setzen sich aus zahlreichen einzelnen Sagen zusammen. Die Existenz eines Mannes namens Faustus ist historisch sogar mehrfach belegt und bietet daher viel Raum für Spekulationen. Faust- und Rattenfängersage sind Stadtsagen³³, sogenannte urbane Sagen, da sie in besonderem Maße an einen - im Falle des Faust sind es mehrere - bestimmten Ort gebunden sind. Gerade im Zusammenhang mit den Nibelungen bietet es sich an, von dämonologischen Sagenelementen zu sprechen: „Im Mittelpunkt ihres Geschehens stehen die jenseitigen Figuren.“³⁴ Mit *jenseitig* sind in diesem Kontext übernatürliche Wesen wie Riesen, Zwerge, Nixen, etc. gemeint, welche regelmäßig in den Nibelungensagen auftreten. Dennoch können die Sagen an sich nicht als dämonologische Sagen bezeichnet werden, da die magischen Wesen nur als Nebencharaktere in Erscheinung treten, demnach keinen schwerwiegenden Einfluss auf die Handlung nehmen. Die Helden der Erzählungen stehen eindeutig im

³³ Vgl. Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*, S. 174

³⁴ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 15

Vordergrund³⁵. Elementen wie diesen und ihrem Anteil innerhalb der Romane Kai Meyers soll besondere Aufmerksamkeit zuteil werden.

Die Kenntnis der Sagen sind der Anlass, die Romane zu lesen, obwohl kein konkretes Interesse daran besteht, die ursprünglichen Texte zur Hand zu nehmen. Wenn Form und Intention keinerlei Reiz mehr ausüben, ist es der vertraute Inhalt, der den Leser immer noch in seinen Bann schlägt. Primär ist dieses Phänomen auf die schriftliche Form der Sage zurückzuführen. Ihre größte Wirkung erzielt sie grundsätzlich durch den mündlichen Vortrag, wenn ihr Inhalt in einem zeitgemäßen Kontext steht. Eine Differenzierung zwischen Inhalt und schriftlicher Form ist entscheidend:

„Manche Sagenaufzeichnungen gerade der jüngeren Vergangenheit, die inhaltlich deutlich einem Sagentypus oder einem bestimmten Motivkreis zugeschrieben werden dürfen, sind formal nur noch Sagentrümmern, Restformen, die aus entwickelteren alten Formen reduziert wurden, weil das Glaubensinteresse an diesen Formen erloschen ist“³⁶

Dies trifft auch auf die in dieser Arbeit relevanten Sagen zu. In ihren ursprünglichen Formen als reine Sagen sind sie dem zeitgenössischen Publikum weitgehend nicht bekannt. Mit Faust assoziiert man heutzutage automatisch J. W. Goethe und nicht mehr die Faustbücher des 16. Jahrhunderts. Stellvertretend für den umfangreichen Sagenfundus rund um die Nibelungen steht das Nibelungenlied im Bewusstsein der Leser, unter der Voraussetzung, dass sie keine besonderen Vorkenntnisse besitzen. Die Loreley ist dem Rezipienten nicht etwa aus Clemens Brentanos *Godwi* ein Begriff, sondern aus Heinrich Heines Gedicht. Allein die Geschichte des Rattenfängers von Hameln ist der durchschnittlichen Leserschaft in seiner Form als Sage bekannt, was aufgrund ihrer Position als bekanntester Sage weltweit nicht überraschend ist.

Die Erwartungshaltung an die Sagen ist gestiegen. Ihre sachliche Gestalt genügt nicht mehr, da der Bedarf an den in den Texten enthaltenen Informationen nachgelassen hat, jedoch nicht das allgemeine Interesse. Deshalb müssen die inhaltlichen Aspekte der einfach geformten Sagen auf eine andere Textart übertragen werden, die in der Lage ist, die veränderten Ansprüche des modernen Lesers zu erfüllen. In ihrem Umfang ausführlichere Prosaformen wie Kurzgeschichte und Roman bieten sich an, um dem Leser Spannung und Abwechslung zugleich zu

³⁵ Vgl. ebd. S. 15

³⁶ Ebd. S. 8f.

liefern. Diese Entwicklung lässt sich mit der Aussage „Wo der Glaube aufhört, setzt das Unterhaltende ein.“³⁷ zutreffend charakterisieren. Die anschließende Analyse soll zeigen, wie dieser Transformationsprozess vollzogen wird und welche positiven als auch negativen Veränderungen er mit sich bringt.

3.1 Der Rattenfänger von Hameln

Die Gestalt des Rattenfängers ist im Laufe der Zeit in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt. Man sollte meinen, dem Verlust von 130 Kindern würde mehr Gewicht verliehen, dennoch wird die Sage allgemein hin als „Rattenfängersage“ bezeichnet und nicht etwa als Kinderentführungssage oder Sage vom Auszug der Kinder Hamelns, wie dies zu Anfang der Entstehung der Sage nachgewiesen ist. Ein flüchtiger Blick in die Liste der Sekundärliteratur zeigt, dass sechs von insgesamt acht Titeln, welche sich mit der Sage „Die Kinder zu Hameln“, wie sie in Grimms *Deutsche Sagen* betitelt ist, beschäftigen, das Wort „Rattenfängersage“ enthalten. Diese massive Hinwendung zum Rattenfängermotiv hat zu einer Monopolisierung der Sagengestalt geführt. Der Rattenfänger wird heutzutage automatisch mit der Stadt Hameln und der Entführung der Kinder assoziiert, obwohl er ursprünglich als eigenständige Sagengestalt existierte. Sogar die Startseite der Homepage von Hameln präsentiert die Stadt als „Rattenfängerstadt Hameln“³⁸.

So stellt sich unweigerlich die Frage, was nun genau das *tremendum* dieser Sage ausmacht: der Rattenfänger oder das Verschwinden der Kinder. Oder ist es vielleicht die Kombination aus beiden Faktoren, welche die globale Beliebtheit der Geschichte erst möglich gemacht hat?

„Es geht auch keinesfalls nur um Ratten, Mäuse und deren Beschwörung, sondern um eine geheimnisvolle Geschichte von düsterer Bedrohung, zauberischer Befreiung, schnöden Betrug, grausamer Rache und Strafe. So, in dieser dramatischen Gestalt, wird die Hamelner Sage zum Welterfolg, nicht in den vergleichsweise schlichten Fassungen, die sich das Volk in europäischen Ländern erzählt.“³⁹

Offenbar sind beide Faktoren für die erfolgreiche Wirkung auf den Leser unerlässlich: „er erfährt von einem wohl historischen Ereignis, das mehrfach mit Fakten belegt wird, zweitens begegnen ihm bekannte Topoi - der buntgekleidete

³⁷ Ebd. S. 9

³⁸ Siehe [Homepage der Stadt Hameln](http://www.hameln.de/index.html), 4. März 2004. <http://www.hameln.de/index.html>

³⁹ Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 202

Spielmann, der zum Teufel wird, zum Verführer; das Vertreiben von Ratten und Mäusen“⁴⁰. Hinter der bunten und schillernden Figur des dämonischen Rattenfängers, der eine interessante und gleichzeitig durch ihren übernatürlichen Charakter unheimliche Erklärung für den Auszug der 130 Kinder bietet, steht allerdings noch ein weiterer Faszinationsfaktor. Die beiden bisher besprochenen Elemente allein können folgende Frage nicht ausreichend beantworten: „Worin liegt nun das Faszinans dieses Stoffes, warum gehört diese Sage zu den bekanntesten Sagen der Brüder Grimm, warum beschäftigt der Exodus Hameliensis die literarische und die Liedproduktion bis zur Gegenwart?“⁴¹ Vielmehr ist es eine Veränderung im Glaubensverhältnis der Leserschaft im Lauf der Jahrhunderte. Wie zu Anfang dieser Arbeit bereits erwähnt, stellt sich nach einer Weile ein nicht zu vermeidender Glaubensverlust im Hinblick auf einige Sagen und deren Thematik ein. Die Rattenfängersage bildet da keine Ausnahme. Ihr kommt aber zugute, dass eines der erschreckenden Elemente von historischer Natur ist. Man mag zwar die Figur des Spielmanns als fiktional einordnen, nicht aber das Ereignis selbst. Und wenn der Rattenfänger wegfällt, bleibt die Leerstelle des wahren Auslösers für den Auszug aus Hameln. Dieser Grund, der ständig hinter dem erklärenden Element des *tremendum* lauert, das Ungewisse, ist in der Lage, die Frage nach dem bestehenden Interesse an der Rattenfängersage zu beantworten. Letztendlich „sind die Verteufelung des Pfeifers und Begründung des Kinderausuges durch Voranstellung des eigentlichen Rattenfängermotivs noch keine echten Interpretationen“⁴² So akzeptiert der Leser den Spielmann mit seiner magischen Melodie in der Gewissheit, dass sich dahinter ein ungelöstes Mysterium verbirgt.

3.1.1 Varianten und Merkmale der Sage

Die Sage vom Rattenfänger entstand nicht direkt im Anschluss an das Verschwinden der 130 Kinder von Hameln, sondern entwickelte sich erst drei Jahrhunderte später. „Erst im 16. Jahrhundert wurde der Pfeifer [...] zum betrogenen Rattenfänger, bekam das tragische Geschehen der Hamelner Sage einen moralisierenden Hintergrund, stellte sich die Frage nach Schuld und Sühne der Stadt

⁴⁰ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 13

⁴¹ Ebd. S. 13

⁴² Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 198

und ihrer Bürger.“⁴³ Zunächst gab es nur das Ereignis des Kinderauszugs, für das keine Erklärung zu finden war. Diese erfolgte verspätet in der Gestalt des Rattenfängers und der Ausweitung der eigentlichen Geschehnisse und kennzeichnet den Beginn der eigentlichen Sagenentwicklung:

„Diesem ersten gedruckten Bericht über den Hamelner Pfeifer folgte weitere Exempelliteratur in reicher Fülle. Wurde so versucht, der Geschichte Sinn und Bedeutung zu geben, so geschah dies ebenfalls seit der Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Verbindung der beiden Erzählstränge Rattenvertreibung und Kinderauszug zu einer Geschichte, die nun schlüssig von Ursache und Wirkung handelte, von Betrug und Bestrafung.“⁴⁴

Der dämonologische Aspekt der Sage ist unverkennbar, wenn der Rattenfänger als übernatürliches Wesen betrachtet wird. Dies ist durchaus gerechtfertigt, wenn man seine Fähigkeiten bedenkt, die Ratten (und auch die Kinder) mit der Melodie seiner Flöte zu kontrollieren. Zudem zeigt er seine dunkle Seite erst nach dem Betrug durch die Bewohner Hamelns, was zunächst gerechtfertigt erscheint, schließlich jedoch durch die Tragweite seiner Reaktion überschattet wird. Das Handlungsmuster ist typisch für eine dämonologische Sage, die sich mit der Interaktion von Menschen und Zauberwesen auseinandersetzt. Der Mensch bittet ein Zauberwesen um Hilfe (oder auch umgekehrt)⁴⁵, welche gerne gewährt wird, allerdings unter festgelegten Bedingungen, die einem Vertrag wie im Falle des Rattenfängers gleichkommen. Letztendlich wird eine Regel nicht befolgt oder der Vertrag selbst gebrochen, was den Zorn der jenseitigen Gestalt zur Folge hat. Für die Rattenfängersage bedeutet dies, dass „die Entführung als Rache des dämonischen Wesens gedeutet werden kann, und zwar als Rache für eine Beeinträchtigung, die dem dämonischen Wesen vom Menschen zugefügt wurde.“⁴⁶ Mit der ausgeführten Rache des Wesens endet

⁴³ Siehe Ueffing: „Die Hamelner Rattenfängersage und ihr historischer Hintergrund“. S. 190

⁴⁴ Siehe Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 198

⁴⁵ Der Mensch erhält zum Dank magische Geschenke, die meist mit einem Tabu verbunden sind, welches der Empfänger letztendlich bricht und somit das Geschenk wieder verliert.

⁴⁶ Siehe Marold: „Das entführte Kind in Sage und Märchen“. S. 63f.

dann in der Regel der Bericht. Der Aufbau der Sage ist dämonologisch, die Einführung des Rattenfängers eher ätiologisch zu betrachten, weil er eine Erklärung für das geheimnisvolle Verschwinden der Kinder liefert.

Ausschlaggebend bei der Rattenfängersage ist das ungetrübte Interesse an dem wahren Grund für das Verschwinden der Kinder, dem historisch belegten Teil der Sage. Trotz seiner allgemeinen Gültigkeit wird die Figur des Rattenfängers als rein sagenhaftes Element aufgefasst. „Die Interpretationsversuche lassen sich in vier Gruppen gliedern, die deshalb immer noch bedeutsam sind, weil immer wieder Versuche zu verzeichnen und diesen Gruppen zuzuordnen sind.“⁴⁷ Als mögliche Auslöser für den Kinderauszug werden 1. Ostkolonisation, 2. Massenhypnose/Veitstanz, Pest/Lepra, 3. Tod oder Gefangennahme in kriegerischer Auseinandersetzung und 4. der Verlust der Kinder durch lokale Katastrophe⁴⁸ in Erwägung gezogen. Günther Kapfhammer führt die Theorie an, dass sich die Kinder und Jugendlichen Hamelns unter der Führung eines Einzelnen „gegen die etablierte, hierarchisch geschlossene mittelalterliche Gesellschaft“⁴⁹ auflehnten. Derartige Begründungen klingen realistischer als der magische Pfeifer, aber aufgrund ihres Realismus auch langweiliger. Ohne ein übernatürliches bzw. unheimliches Element eignen sie sich in Kombination mit dem Kinderauszug nicht als Sage. Die Verschmelzung der beiden bekannten Faktoren zu einer Sage ergibt sich aus dem Umstand, „daß Tierbannersagen anscheinend überall dort entstehen können, wo Ungeziefer [...] zur Plage wird und Schwarzkünstler oder sonstige Zauberkundige mit der behaupteten oder tatsächlichen Fähigkeit auftreten, dieser Plage durch geheime Künste Herr werden zu können.“⁵⁰ Eine Rattenplage im Hameln des 13. Jahrhunderts scheint nicht allzu abwegig. Vor allem sollte man bei diesem Vorgang bedenken, dass es nicht die Bürger Hamelns des 13. Jahrhunderts gewesen sind, - die den Auszug der Kinder miterlebt haben - welche die Verknüpfung der beiden angesprochenen Sagenkomplexe vorgenommen haben. Heutzutage sind sich die Bewohner der Rattenfängerstadt des Konstruktcharakters ihrer lokalen Sage durchaus bewusst:

„Die "Kinderauszugs-Sage" wurde später mit einer "Rattenvertreibungs-Sage" verknüpft. Diese bezieht sich mit Sicherheit auf die in der Mühlenstadt Hameln

⁴⁷ Siehe Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 198

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 198ff.

⁴⁹ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 15

⁵⁰ Siehe Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 203

im Mittelalter besonders bedrohliche Rattenplage und ihre mehr oder minder erfolgreiche Bekämpfung durch wirklich professionelle "Rattenfänger".⁵¹

Doch ebenso sicher sind sie sich des historischen Charakters ihrer Sage bewusst, des geschichtlichen Ereignisses, welches ohne Zweifel hinter der Sage vom Rattenfänger von Hameln steht. „Die Sage steht in einem merkwürdigen geschichtlichen Zwielficht, und historische Erinnerungen vermischen sich hier mit Volksglaubensmotiven.“⁵² Ihre wesentliche Aussage besteht darin, dass sie die Angst der Eltern bzw. einer ganzen Stadt formuliert, ihre Kinder und damit einen wichtigen Teil ihrer Zukunft nicht einfach nur zu verlieren, sondern sie an eine übergeordnete Macht zu verlieren⁵³.

Als Textgrundlage für die nachfolgende Untersuchung dient die Sage „Die Kinder zu Hameln“ aus der Sammlung *Deutsche Sagen* der Brüder Grimm. Kapfhammer formuliert die offensichtliche Begründung für diese Wahl: „Durch die Autorität der Brüder Grimm kam es zum Abschluß der Sagenbildung, ihre Sagenfassung wurde in Zukunft verbindlich und eine motivische Ergänzung bzw. Weiterentwicklung war damit nachhaltig behindert“⁵⁴ Das nächste Kapitel soll beweisen, dass die eben angesprochene Behinderung des Entwicklungsprozesses der Rattenfängersage durch die Aufhebung der schlichten Sagenform und der Transformation in einen Roman erfolgreich aufgehoben werden kann.

3.1.2 Inhalt des Romans

Drei Monate nach dem rätselhaften Verschwinden von 130 Kindern im Juni des Jahres 1284 wird ein junger Ritter namens Robert von Thalstein von Herzog Heinrich von Braunschweig ausgesandt, um in Hameln, Roberts Geburtsstadt, die Hintergründe des Vorfalls herauszufinden. Die Hamelner erweisen sich als äußerst unkooperativ, obwohl sie zu wissen scheinen, was sich zugetragen hat. Außerhalb der Stadt wird das Gerücht des geprellten Rattenfängers, welcher die Kinder mit

⁵¹ Siehe [Homepage der Stadt Hameln](http://www.hameln.de), 4. März 2004.

http://www.hameln.de/tourismus/rattenfaenger/rf_sage_deutsch.htm

⁵² Siehe Röhrich: *Sage*. S. 51

⁵³ Vgl. Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 16

⁵⁴ Siehe ebd. S. 16

seiner Flöte aus der Stadt gelockt haben soll, erfolgreich verbreitet. Dem widerspricht allerdings die Tatsache, dass Hameln nach wie vor von einer Rattenplage heimgesucht wird.

Bei seinen Recherchen begegnet Robert zahlreichen Personen, denen entweder auch an der Aufklärung der Ereignisse gelegen ist oder die möglicherweise mit ihnen im Zusammenhang stehen. Dante Alighieri ist besonders am vermeintlichen Ort des Verschwindens, einem Eingang zur Hölle im Kopfberg, interessiert. Die 17jährige Tochter des Bürgermeisters soll mit den anderen Kindern ausgezogen, jedoch wieder zurückgekehrt sein. Nun lebt sie als Schwester Julia im örtlichen Klarissenkloster. Ihr Schweigegelübde, von welchem sie nur zweimal im Monat für eine Stunde befreit ist, ist den Ermittlungen Roberts nicht gerade förderlich. Anstatt ihm die Geschehnisse des 26. Junis zu schildern, erinnert sie ihn an seine Vergangenheit, seine Kindheit in Hameln, und verweist ihn an einen Einsiedler im Wald jenseits der Stadt, welcher sich mit Nigromantie beschäftigt.

Der Probst von Hameln, von Wetterau, bezichtigt den Kult der Wodan-Jünger der Entführung der Kinder. Von deren Anführerin, der Schwester des Probstes, erfährt Robert von einem Pakt zwischen dem Papst und von Wetterau bezüglich eines gewaltigen Mysterienspiels um die Kreuzigung Christi, um letzteren nach seinem Tod heilig sprechen zu lassen. Offenbar ist der Probst sogar bereit, seine eigene Schwester für die Einhaltung dieses Paktes zu opfern. Der angekündigte Besuch des Bischofs von Minden und des Herzogs in Hameln beschleunigt den Lauf der Ereignisse: die aufgrund einer körperlichen oder geistigen Behinderung in der Stadt verbliebenen Kinder werden ermordet. Der Verdacht fällt auf Robert, dem zudem eine magische Intrige von unbekanntem Gegnern Schwierigkeiten bereitet. Jeder scheint gegen ihn zu sein, obwohl er kurz davor steht, das Geheimnis um die Kinder Hamelns zu lüften. Als ihm dies letztendlich gelingt, kann er mit dem Wissen nichts mehr anfangen. Konfrontiert mit seiner Vergangenheit und der Tatsache, dass jeder ihn für geisteskrank und für den Tod vieler Kinder in Braunschweig verantwortlich hält und er nur zum Schutz vor sich selbst ins kinderlose Hameln geschickt worden ist, muss er fliehen und nimmt das Geheimnis der Stadt mit sich: Bei den Proben für das Mysterienspiel verbrannten 130 Kinder. Die Hamelner Bürger waren bereit, dieses Opfer für einen stadteigenen Heiligen zu bringen und verbreiteten anstatt der Wahrheit die Sage des Rattenfängers in der Welt.

3.1.3. Bearbeitung durch Kai Meyer

Einer der faszinierendsten Aspekte der Sage ist das Schicksal der Kinder von Hameln. Dass sie vom Rattenfänger in den Berg nahe der Stadt geführt worden sein sollen, ist bekannt. Doch was geschah tatsächlich mit ihnen? Diese Unwissenheit macht den eigentlichen Schrecken der Sage aus. Der Verlust von 130 Kindern allein ist furchtbar, doch die Ahnungslosigkeit über ihren Verbleib übertrifft dieses Empfinden bei weitem, „das Verschwinden von über 100 Kindern in der Sage, nicht zu wissen was ihnen geschah, war weniger erträglich als die Nachricht von einem Unglück, wo Tod Tatsache war und die Leichen aufgefunden und bestattet werden konnten.“⁵⁵ Die Frage nach dem Schicksal der Jungen Mädchen stellt sich in der Forschung wiederholt:

„Was ist an jenem 26. Juni 1284 in Hameln geschehen? Wer hat 130 Kinder aus der Stadt geführt und warum? Bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts wird nur das Datum, wird nur über den Mann mit den bunten Kleidern, über die Kinder, deren Zahl und den Kalvarienberg [...] berichtet, d.h. von einer Sage kann bis zu diesem Zeitpunkt keine Rede sein, sondern von einer bruchstückhaften Berichterstattung eines belegten Ereignisses.“⁵⁶

Kai Meyers Motivation für seinen Roman *Der Rattenzauber* begründet sich ebenfalls auf diese unbeantwortete Frage und findet sich in der Vorbemerkung: „Das Rätsel bleibt weiterhin ungelöst. Niemand weiß, was mit den Hamelner Kindern geschah.“⁵⁷

Es scheint angebracht, sich zuerst dem Hauptmotiv der Sage, nämlich dem Rattenfänger zu widmen. Vom helfenden Retter entwickelt sich dieser durch den Betrug der Hamelner Bürger zum dämonischen Entführer. „In allen Sagenfassungen gibt es den „Entführer“, eine Figur, der die Verantwortung für den Auszug der Kinder zugeschrieben wird, die Kinder selbst und die Eltern - damit sind die wesentlichen Rollen in diesem Entführungsdrama besetzt.“⁵⁸ In der Sage wird er direkt zu Anfang als „wunderlicher Mann“⁵⁹ erwähnt, jedoch ohne Profession oder Ähnliches. Im Roman sucht man zunächst vergebens nach dem Rattenfänger, sowohl in der Handlung als auch im Titel bzw. den Untertiteln innerhalb der Gliederung des Romans - *Das Rattennest*, *Der Rattenkönig* und *Die Rattengruft*. Da ist lediglich das Wort „Ratten“, welches sich gleich den Tieren selbst wie ein roter Faden durch die Geschichte zieht. Die Handlung setzt ca. drei Monate nach dem Verschwinden der

⁵⁵ Siehe Rooth: „Schauer und Schrecken des „Verschwindens““. S. 141

⁵⁶ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 13

⁵⁷ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 5

⁵⁸ Siehe Marold: „Das entführte Kind in Sage und Märchen“. S. 61

⁵⁹ Siehe Grimm: „Vorrede“. S. 281

Kinder ein. Die Stadt wimmelt vor Ratten. Erst gegen Ende der Geschichte, kurz vor der Auflösung des Mysteriums, trifft der Protagonist im Kerker von Hameln auf einen Mann in schmutziger und zerschlossener Spielmannskleidung: „Es war der Rattenfänger.“⁶⁰ Auch im Roman fungiert der vorerst gesichts- und namenlose Entführer als Sündenbock. Nach dem Verlust der Kinder verbreiten die Hamelner das Gerücht, ein Rattenfänger habe die Kinder aus der Stadt entführt. Er schildert sein Schicksal in knappen Worten: „»Bin seit Monaten hier. Verhaftet, eingesperrt auf ewig. Seit die Kinder starben.«“⁶¹. Zum Kreis der Figuren in diesem Entführungsdrama, wie Marold die Sage umschreibt, wird eine neue Figur hinzugefügt, der Ermittler in der Gestalt des Ritters Robert. Er führt den Leser als Protagonist und Ich-Erzähler durch die Geschichte. Das Hinzufügen dieses Charakters ermöglicht es dem Autor, die eigentliche Sage zu erweitern und zum Roman auszubauen. Näher betrachtet erzwingt es diesen Prozess sogar, da die Sage allein mit einem ermittelnden Charakter nichts anfangen kann. Er nimmt ihr das für ihre Wirkung entscheidende *tremendum*, indem er die bewusst offen gelassenen Fragen zu beantworten versucht. Demnach beschäftigt sich die Handlung des Romans mit dem Auftrag Roberts, das Mysterium um die Kinder Hamelns aufzuklären. Diese Ermittlungen führen unweigerlich zu einer Schwächung oder im schlimmsten Fall einer Aufhebung des *tremendum*: der Rattenfänger entpuppt sich als gewöhnlicher Spielmann, der offenbar seine Aufgabe nicht erfüllt hat, da die Stadt von Ratten überrannt wird. Die Kinder sind nicht entführt worden, sondern bei einem tragischen Unfall ums Leben gekommen. Aber es sind die Umstände - und letztendlich auch die Ergebnisse - von Roberts Nachforschungen, die dafür sorgen, dass die Elemente des Schreckens in ihrer ganzen Intensität erhalten bleiben. Diese Umstände und ihre Entwicklung bedürfen einer detaillierten Untersuchung, um ihre Auswirkungen auf das atmosphärische Gesamtgefüge des Romans erfassen zu können.

Der inhaltliche Aufbau des Romans sowie der Protagonist Robert von Thalstein in seiner Funktion als Ich-Erzähler tragen dazu bei, den Leser in die Aufklärung des Mysteriums mit einzubinden. Roberts Ausgangswissen entspricht dem des Lesers: 130 Kinder sind unter rätselhaften Umständen aus Hameln verschwunden. Schuld an diesem Vorfall soll ein Rattenfänger tragen, welcher die Kinder mit seiner Musik in

⁶⁰ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 272

⁶¹ Ebd. S. 272

einen Berg nahe der Stadt geführt hat. Dem Beginn der eigentlichen Handlung ist jedoch ein Prolog vorangestellt, der zeitlich vor dem 26.6.1284 spielt, da ein Großteil der Hamelner Kinder auftreten. Eine fremde Frau, die sich als Geschichtenerzählerin ausgibt, erzählt den vor der Stadt versammelten Kindern des nachts, auf welche Weise König Herodes sich der Kinder Bethlehems entledigte, unter denen er den König der Juden vermutete. Nur schickt er in ihrer Variante keine Soldaten, sondern nur einen einzigen Mann: „Er kam in bunter, lustig anzuschauender Kleidung, ein Geck und Possenreißer mit herzlichem Lachen und allerlei schöner Gaukelei. Doch tief in seinen Augen, im Dämmer Schatten seiner fröhlichen Mütze, loderte schwarzes Feuer.“⁶² Nachdem er einige Tage in Gesellschaft der Kinder Bethlehems verbracht hatte, lockt er sie mitten in der Nacht mit einer Flöte aus ihren Betten: „Unbemerkt zogen sie fort aus Bethlehem und verschwanden aus der Welt, und niemand sah sie jemals wieder.“⁶³ Ähnlich wie in der Rattenfängersage sind auch in dieser Erzählung zwei Kinder dem Bann des Spielmanns entgangen, zum einen Jesus Christus und zum anderen die Frau mit dem lahmen Bein, die nun den Kindern Hamelns ihre Geschichte vorgetragen hat. Diese Geschichte sowie der letzte Satz des Prologs können als Vorausdeutung für das Schicksal der Kinder gedeutet werden, obwohl dies nicht explizit gesagt wird. Der Leser kann ohne Schwierigkeiten die Parallelen zu der ihm bekannten Sage um die Kinder zu Hameln erkennen. Der Zusammenhang vom Schicksal des Herodes, der nach seinem Tod in die Hölle fuhr und dort seine Strafe erleidet, und dem der Hamelner Kinder bleibt ihm verschlossen, aber die Bitte der Frau an die Kinder: „»Wenn ihr ihn trifft, dann tauft Herodes.«“⁶⁴ hinterlässt beim Leser eine düstere Vorahnung.

Der Prolog dient zur Mystifizierung des Rattenfängers und des Ereignisses an sich durch den Vergleich mit der Ermordung der Kinder Bethlehems. Diese Vorgehensweise schafft eine beklemmende Ausgangsbasis für den Leser und erhält die unheimliche Stimmung der Sage im Verlauf des Romans aufrecht. Vorerst bestätigt der Prolog den Leser in seiner Annahme, der Rattenfänger sei wie gehabt der Täter. Die tatsächliche Handlung des Romans setzt im ersten Kapitel ein. Dem

⁶² Ebd. S. 13

⁶³ Ebd. S. 14

⁶⁴ Ebd. S. 16

jungen Ritter Robert von Thalstein, der den Ereignissen in Hameln auf den Grund gehen soll, sind diese zunächst lediglich als Gerücht⁶⁵ bekannt. Nach seiner Ankunft in der Stadt muss er überrascht feststellen, dass die Einwohner alles andere als kooperativ sind. Ihr Verhalten ist eigenartig und in Anbetracht des Verlustes ihrer Kinder eher unverständlich. Sie sind Fremden gegenüber geradezu feindselig eingestellt. Zudem scheint ihnen sehr an der Verbreitung des Gerüchtes um den Rattenfänger, der ihre Kinder entführt hat, gelegen. Innerhalb der vergangenen drei Monate nach dem Ereignis haben die Neuigkeiten aus Hameln und die sie umgebenden Sage des dämonischen Spielmanns bereits unrealistisch große Kreise gezogen. Sogar im fernen Florenz hat eine Version der Sage ihr Publikum gefunden:

„Die Hamelner Stadtväter beauftragten ihn [den Rattenfänger], sie von der Rattenseuche zu befreien, welche die Stadt vor geraumer Zeit befiel. Mit seinem Flötenspiel führte er die Tiere in den Fluß, wo sie ertranken. Doch als er zurückkehrte, um seinen Lohn zu verlangen, jagten die Hamelner ihn davon. Im Schutz der Nacht aber kam er ein zweites Mal zurück, und diesmal lockte er die Kinder mit seinem Spiel aus den Häusern und führte sie durch einen Schlund im Kopfberg,, östlich der Stadt, direkt hinab in die Hölle.“⁶⁶

Dieses Zitat Dantes weist auf zwei Diskrepanzen hin, die der eigentlichen Sage und ihrer Entstehung widersprechen. Einerseits liegt eine ausgeprägte zeitliche Differenz zu dem historisch nachgewiesenen Aufkommen der uns bekannten Sage vor. Nachweislich beginnen „[d]ie Interpretationen des Ereignisses und damit die Sage [...] um die Mitte des 16. Jahrhunderts: Der Pfeifer wird zum Teufel, zum Kindesentführer, [...] zum Zauberer, zum Rattenbanner.“⁶⁷ Die Verbreitung über nationale Grenzen, die durch Dantes Anwesenheit in Hameln vorausgesetzt wird, findet erst „um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert“⁶⁸ statt. Innerhalb des Romans wird der Leser mit der vollendeten Sage konfrontiert. Es hat keine Zusammenlegung von Kinderauszugs- und Tierbannersage stattgefunden. Dieser Zustand wirkt sowohl bekräftigend als auch verunsichernd in Bezug auf den Ausgang der Suche nach den Hintergründen des Verschwindens der Kinder. Andererseits ergibt sich ein inhaltlicher Widerspruch: „Nicht einige wenige sah ich, nicht Dutzende, sondern [...] *Hunderte* von ihnen. [...] Ratten über Ratten, so weit das Auge reichte.“⁶⁹ Wenn sich alles so zugetragen hat, wie die Sage berichtet, ist die Anwesenheit der Ratten unlogisch und schürt den Zweifel des Lesers. Derartige

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 36

⁶⁶ Siehe ebd. S. 57

⁶⁷ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 14

⁶⁸ Siehe Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 201

⁶⁹ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 29

Verunsicherungen erhalten die Spannung aufrecht und sprechen direkt den zuvor genannten dritten Auslöser des *tremendum* der Rattenfängersage an: die Unwissenheit hinter der Figur des Spielmanns.

Dante Alighieri warnt Robert vor der Mauer aus Schweigen, als welche sich die Bewohner Hamelns erwiesen haben. Auf ihr unkooperatives Verhalten ist zuvor hingewiesen worden, doch nun soll es gesondert im Hinblick auf seine Funktion untersucht werden. Es ist offensichtlich, dass den Hamelnern Fragen nach dem Verbleib ihrer Kinder unangenehm sind, doch anstatt auf Trauer und Interesse stößt Robert auf Wut und offene Feindlichkeit. Er erhält nur diese Antwort von einer alten Frau im Haus der Weberinnen: „»Der Rattenfänger nahm unsere Kinder mit sich, und sie sind nun an einem besseren Ort als diesem dunklen Loch. [...] Keine hier wird dir eine andere Antwort geben. Sie können es nicht, denn was ich sage, ist die Wahrheit. [...]«⁷⁰ Der Glaube an das Gerücht/die Sage wird von den Hamelner Bürgern geschürt. Dennoch enthält die Aussage etwas, das der Sage fehlt, nämlich eine trotzig Gewissheit über das Schicksal der Kinder. Aufgrund ihrer unverhohlenen Wut ist die Äußerung der Frau nicht als hoffnungsvolle Aufmunterung für den Schmerz der Mütter aufzufassen. Das beharrliche Schweigen und die aggressive Einstellung der Bürger gibt Grund zu der Annahme, die Hamelner hätten mehr als nur einen schrecklichen Verlust zu beklagen, sondern etwas zu verbergen. Man kann durchaus „an eine sehr beabsichtigte Tabuisierung denken, weil der Verlust von 130 Stadtkindern in keinem Falle eine rühmliche Nachricht für Hameln gewesen wäre.“⁷¹ Ein Abschiedsbrief von Dante an Robert untermauert den Verdacht einer möglichen Vertuschung der wahren Begebenheiten mit folgenden Zeilen: „Ich bin sicher: Solltet Ihr dem Geheimnis Hamelns zu nahekommen, wird man versuchen, Euch loszuwerden.“⁷² In diesem Kontext stellt sich die Frage nach den alternativen Erklärungstheorien für das Ereignis. Die Hinweise auf Missstände der Rattenfängertheorie häufen sich. Im Gegensatz zu den Einwohnern benimmt sich der Probst Hamelns, von Wetterau, Robert gegenüber sehr entgegenkommend und gibt freundlich Auskunft über die von ihm angestellten Nachforschungen und deren unbefriedigende Ergebnisse: „Sie verschwanden über Nacht aus den Häusern ihrer

⁷⁰ Ebd. S. 66

⁷¹ Siehe Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 197

⁷² Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S.98f.

Eltern und wurden nie mehr gesehen.⁷³ Auf Roberts Erwähnung des Rattenfängers hin erwidert er nüchtern:

„Ein Gerücht, nicht mehr. Es gab vor einigen Monaten einen Rattenfänger hier in Hameln. Mit seiner Flöte versuchte er, die Rudel aus der Stadt zu locken, doch sicher habt Ihr selbst bemerkt, daß ihm kein Erfolg beschieden war. Man blieb ihm daher den Lohn schuldig, und er zog fluchend von dannen. Seither hat man ihn nicht mehr in dieser Gegend gesehen. Daß er zurückgekommen sei, um sich an den Bürgern Hamelns zu rächen, ist eine Mär.“⁷⁴

Anschließend äußert er seine eigene Theorie für den Verbleib der Kinder. Der ortsansässige Kult der Wodanjünger soll sie verschleppt und umgebracht haben - „als Rache für diejenigen von ihnen, deren erbärmlichen Leben wir [Hamelner] ein Ende setzten.“⁷⁵ Diese These diskreditiert weiterhin den Rattenfänger, entkräftet durch seine Nüchternheit aber auch die eventuelle Existenz einer Verschwörung der Hamelner. Die Basis der Unwissenheit ist wiederhergestellt und der Leser erneut offen für Erklärungsmöglichkeiten, vielleicht sogar von bodenständigerer Natur. Die gängigste wird im Anschluss an die Sage auf der Homepage von Hameln angeführt:

„Der historische Kern der Rattenfängersage konnte bis heute nicht mit letzter Sicherheit festgestellt werden. Unter den vielen Interpretationen hat der Hinweis auf die von Niederdeutschland ausgehende Ostkolonisation den größten Wahrscheinlichkeitsgrad: Die "Kinder von Hameln" sollen auswanderungswillige Hamelner Bürger gewesen sein, die von adligen Territorialherren zur Siedlung in Mähren, Ostpreußen, Pommern oder im Deutschordensland angeworben wurden. Dabei wird davon ausgegangen, dass damals wie noch heute alle Einwohner als "Kinder der Stadt", "Stadtkinder" bezeichnet werden können.“⁷⁶

Aus offensichtlichen Gründen findet sie im Roman keinerlei Verwendung. Die phantastischen Elemente sollen schließlich erhalten bleiben, was eine derartig realitätsnahe Ursache ausschließt. Und tatsächlich ist in der Aussage des Probstes eine Hintertür vorhanden, die zurück auf den Pfad der Verschwörung führen: Er hat bezüglich des Schicksals des Rattenfängers gelogen, der im Hamelner Gefängnis festgehalten wird, wie Robert letztendlich herausfindet. Es gibt jedoch andere historisch verlässliche Aspekte bzw. Begleiterscheinungen der Sage, die in die Handlung mit einfließen. „Seit 1580 wissen wir, daß die Tochter des Hamelner Bürgermeisters unter den Kindern gewesen [...] sein soll.“⁷⁷ Kai Meyer greift diesen Umstand auf und fügt die 17jährige Margarete Gruelhot als vermeintliche Zeugin für

⁷³ Ebd. S. 115

⁷⁴ Ebd. S. 115f.

⁷⁵ Ebd. S. 117

⁷⁶ Siehe Homepage der Stadt Hameln. 4. März 2004.

http://www.hameln.de/tourismus/rattenfaenger/rf_sage_deutsch.htm

⁷⁷ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 14

den nächtlichen Auszug der Kinder in Roberts Ermittlung ein. Allerdings ist diese vor drei Monaten, also zum Zeitpunkt des Verschwindens, unter dem Namen Schwester Julia in ein Hamelner Klarissenkloster eingetreten und hat ein Schweigegelübde abgelegt, von dem sie nur alle zwei Wochen für kurze Zeit befreit ist. Zur Lösung des Geheimnisses an sich trägt sie in keiner Weise bei, im Gegenteil, sie verheimlicht ihre Identität, indem sie Robert mehr als eine Möglichkeit zur Wahl gibt, und liefert keinerlei Erklärung für ihre Anwesenheit in der Stadt, obwohl sie eigentlich eines der 130 vermissten Kinder ist. Ihre Funktion im Roman ist es, den Leser zu verwirren und ihm das Gefühl der Frustration zu vermitteln. Zusätzlich dient diese Episode als Überleitung zu einem weiteren Sagenkomplex, den der Autor in den Roman aufgenommen hat: in Roberts Vergangenheit sind seine Eltern und seine Schwester lebendig begraben worden, nachdem sie eine Pilzvergiftung erlitten. Im Alter von 8 Jahren wurde er Zeuge dieses schrecklichen Vorfalls, aber es ist ihm nicht gelungen, seine Eltern zu befreien, lediglich seine Schwester, die anschließend gestorben sein soll⁷⁸. Es existieren eine ganze Reihe von Sagen, die sich speziell mit Scheintod und Menschen auseinandersetzen, die lebendig begraben worden sind.

Die Erweiterung des Ausgangsstoffes um andere sagenhafte und historische Aspekte, die mit der Rattenfängersage in direktem Zusammenhang stehen, aber nicht müssen, unterstützt den Umwandlungsprozess zu einem Roman. Es verleiht der Geschichte und den in ihr agierenden Personen die notwendige Tiefe. Die Sage weist in den seltensten Fällen einen spezifischen Protagonisten auf. Ausnahmen sind die Faustsagen und viele personenzentrierte historische Sagen (z.B. Siegfriedsagen o. Ä.). Ähnlich ist es mit der Figur des Rattenfängers, dessen einzige Merkmale sein Äußeres und sein Beruf sind. Der Mensch darin ist auswechselbar.

Eine Theorie zum Verbleib der Kinder von Hameln führt einen Kinderkreuzzug als Grund an:

„Es wäre auch, wie die Forschung behauptet, an einen Kinderkreuzzug nach Jerusalem zu denken. Besonderer Anlaß für diese und andere Mobilitätstheorien war sicher auch die Kenntnis oder die Vermutung, die Kinder hätten durch das Osttor die Stadt verlassen, was jedoch irrelevant angesichts der Größe des damaligen Hameln sein dürfte.“⁷⁹

Im Kontext des Romans dient diese Theorie zwar nicht als Begründung für das Verschwinden der Kinder, aber sie findet trotzdem ihren Weg in die Geschichte. Es

⁷⁸ Vgl. Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 88ff.

⁷⁹ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 15

besteht eine deutliche Einbindung ins Geschehen durch den Einsiedler in den Wäldern vor Hameln, Pfarrer Johannes Hollbeck. Er bezeichnet sich selbst als Nigromant und versteht sich auf die Zubereitung von allerlei magischen Mixturen, von harmlosen Liebeszaubern, über Heiltinkturen bis hin zu Schadenszaubern, die einem Menschen sehr gefährlich werden können - doch dazu mehr zu einem späteren Zeitpunkt. Im Alter von neun Jahren hat er am Kinderkreuzzug von 1212 teilgenommen und überlebt. Erst um 1260 kehrt er in seine Heimat zurück, nachdem er „als Prediger durch die Städte des Orients“⁸⁰ gezogen und auf diese Weise in Kontakt mit der Magie gekommen ist. Aufgrund seiner teuflischen Kenntnisse von der Kirche verstoßen, fristet er nun sein Dasein als Einsiedler. „Der Kinderkreuzzug von 1212 ist historisch belegt“⁸¹, aber er wird hier als Begründung für die Absichten Hollbecks benutzt, nicht für das Schicksal der Kinder. Bei seiner ersten Begegnung mit Robert zeigt er diesem 130 von ihm angepflanzte Alraunen. Er gibt vor, dass er mit ihrer Hilfe die Kinder von Hameln zurückbringen will - als Ersatz sozusagen. Letztlich gibt er jedoch seine wahren Absichten preis: aus den Alraunen möchte er sich seine eigene Armee von Kindern erschaffen, die über etwas verfügen, was ihm und seinen Begleitern damals fehlte und seiner Meinung nach für das Scheitern des Kinderkreuzzugs verantwortlich war: wahre Reinheit. Der Unfall in der Stadt bietet ihm eine ideale Gelegenheit, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen:

„Die Hamelner Kinder starben in den Flammen der Bühne. Hundertdreißig an der Zahl, die für alle Welt spurlos verschwunden waren. Was lag näher, als sie durch meine Alraunen neu zu erschaffen? Ich hätte mit ihnen nach Süden, ins Heilige Land ziehen können, und jeder, der nach der Herkunft der Kleinen gefragt hätte, hätte zur Antwort bekommen: >Habt Ihr denn nicht von den Hamelner Kindern gehört? Hier sind sie, auf dem Weg, die Heiden zu vertreiben und Gott großen Ruhm und Ehre zu bereiten<!“⁸²

Das Entsetzen über das „wahre“ Schicksal der Kinder wird durch die irrwitzigen Pläne des alten Pfarrers und Schwarzmagiers noch gesteigert. Die Alraunen, deren übernatürliches Potential er für sein Vorhaben zu nutzen gedenkt, sind selbst häufig das Thema von Sagen. Die Alraune bezeichnet nicht die gesamte Pflanze, sondern „die aus den fleischigen Wurzeln gewisser Pflanzen geschnitzten menschenähnlichen Gestalten, die zu zauberischen Zwecken verwendet werden.“⁸³ Die Wurzeln gehören vorzugsweise zu den Mandragora-Arten, die allerdings in Deutschland nicht

⁸⁰ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 160

⁸¹ Ebd. S. 348

⁸² Ebd. 332

⁸³ Siehe Marzell: „Alraun“. *HdA I*. Sp. 312

vorkommen und durch einheimische Gewächse mit ähnlichen Wurzeln ersetzt worden sind. Die ihnen zugeschriebene magische Wirkung beruht auf der außergewöhnlichen Form der Wurzeln und ihrer Giftigkeit⁸⁴. Auch in der heutigen Zeit wird diese Pflanze noch mit dem Magischen und Übernatürlichen assoziiert. Neben der Aufzucht von Alraunen steht der Pfarrer Hollbeck auch einzelnen Bewohnern Hamelns als Berater zur Seite, z.B. mit Liebeszaubern und dergleichen. Der Glaube an solche Praktiken bestimmt das Leben der Menschen ebenso wie der Glaube an den christlichen Gott. In der Figur des Einsiedlers wird ihre Koexistenz ins Extreme geführt. Robert, der die Alraunen für „Teufelswerk“⁸⁵ hält, trägt immer einen Glücksbringer in Form einer Hasenpfote bei sich, ein Aberglaube, der neben dem christlichen Glauben existiert. Dieser Aberglaube ist es auch, der ihm zum Verhängnis wird. Während seiner Nachforschungen scheint er allmählich den Verstand zu verlieren. Er gerät sogar in Verdacht, die drei überlebenden Kinder ermordet zu haben. Schreckliche Visionen und tranceartige Zustände plagen ihn und lassen den Leser an eine Geisteskrankheit des Ritters glauben. Gegen Ende des Romans stellt sich jedoch heraus, dass es schwarze Magie gewesen ist, die seinen Geist verwirrt hat. Dies geschieht zum einen mit Hilfe der Hasenpfote, die mit Rosenblut getränkt ist: „Es verwirrt die Sinne. Man riecht es nicht“⁸⁶ und zum anderen mit einem Beutel, der u.a. den Leichnam eines Rattenkönigs enthält: „Zwei neugeborenen Ratten, von der Natur aneinandergeschmiedet“⁸⁷. Die Angst vor schwarzer Magie ist stärker als der Glaube an Gott. Der Aberglaube ist immer noch ein fester Bestandteil des Lebens. Die Anwesenheit des Rattenkönigs fügt sich nahtlos ins bestehende Gefüge des Romans ein: „Bekannt ist der heutige Gebrauch des Wortes für etwas Unentwirrbares“⁸⁸. Er ist eine perfekte bildliche Darstellung von Roberts augenblicklicher Situation. Er zweifelt an seinem Verstand, seine Ermittlungen stagnieren und er befindet sich in einer Stadt voller Ratten. Weitere Sagen bzw. Sagenelemente in Form von Metaphern oder Vergleichen vervollständigen das Gesamtbild der Geschichte ohne direkten Einfluss auf die Handlung zu nehmen. Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung der Insel in der Weser jenseits/neben der Stadt: „öde und leer, wie der Kadaver eines Lindwurms,

⁸⁴ Vgl. ebd. S.313

⁸⁵ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 156

⁸⁶ Ebd. S. 341

⁸⁷ Ebd. S. 180

⁸⁸ Siehe Riegler: „Rattenkönig“. *HdA* 7. Sp. 521

dessen aufgeblähter Rücken leblos auf den Wellen trieb.“⁸⁹ Der Vergleich ist durchaus angemessen, da der Lindwurm häufig in Verbindung mit einem Gewässer genannt wird. Neben dem allgegenwärtigen Aberglauben stehen noch die christliche Religion und die Wodanjünger und ihr Glaube, welchen die Kirche als heidnisch bzw. teuflisch verpönt. Am Vorbild des Gottes Wodan lässt sich die „Verteufelung“ anderer Gottheiten durch die Christen besonders anschaulich demonstrieren:

„Einzelne hervorstechende Eigenschaften des Teufelsbildes, wie es besonders das Mittelalter kannte, lassen sich direkt von germanischen Gottheiten herleiten [...]: die Vorstellung des Teufels als graues Männchen oder als Jäger (auch Ritter) in grünem Mantel und mit eingedrücktem Hut stammt vom wilden Jäger Wotan; mit Wotan hat auch der teuflische Pferdefuß zu tun: der germanische Gott reitet in der Sage einen achtbeinigen Schimmel, Scheipnir; [...] eine letzte, aber entscheidende Abhängigkeit ist beim Teufelsbündnis festzustellen: [...] Wotans Verhältnis zu seinen Günstlingen wurde als Schutzbündnis vorgestellt.“⁹⁰

Dementsprechend führt der Probst Hamelns den Kult als Schuldigen am Verschwinden der Kinder an. Die Funktion der Wodanjünger besteht darin, das wahre Ausmaß der Besessenheit des Probstes von seiner Heiligsprechung zu verdeutlichen. Seine Schwester ist die Anführerin des Kultes und stellt somit eine Gefahr für seinen christlichen Ruf dar. Es ist für von Wetterau ein ausreichender Grund, um sie und ihre Anhänger mit dem Mord an 130 Kindern zu belasten.

Der christliche Glaube spielt in der Geschichte eine entscheidende Rolle, ist er doch der Auslöser für die Verschwörung von Pfarrer Hollbeck und seiner Tochter sowie den Unfall, bei dem die Kinder ums Leben kommen. Statt Nigromantie im Namen Gottes, wie der Einsiedler seine Künste praktiziert und rechtfertigt, kann den Hamelner Bürgern und dem Probst eine extreme Reliquiengläubigkeit zum Vorwurf gemacht werden. In von Wetteraus Haus finden sich unzählige Reliquien christlicher Heiliger, u.a. „Äste und lange Holzspäne, einen rostigen Dolch, mehrere Stoffetzen, [...] Haarbüschel und [...] Fingerknochen [...]; ein schweres Buch [...], zweifellos eine Heilige Schrift, auf deren ledernem Deckel braune Blutspritzer klebten“⁹¹. Doch die Ambitionen des Probstes gehen noch weiter: Er hat mit dem Papst in Rom einen Pakt geschlossen, der sehr an einen Teufelsbund erinnert. In Hameln soll der Probst ein aufwendiges und prunkvolles Mysterienspiel aufführen. Nach erfolgreicher Aufführung der Lebensgeschichte Jesu wird ihn ein Gesandter des Papstes heilig

⁸⁹ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 48

⁹⁰ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 125

⁹¹ Siehe Meyer: *Der Rattenzauber*. S. 110

sprechen. Die Heiligsprechung tritt mit dem Tod von Wetteraus in Kraft. Bei der Durchführung dieses Vorhabens haben die Kinder Hamelns auf grausame Weise ihr Leben verloren. Die 130 Kinder waren „auf der Bühne versammelt, um Herodes‘ Mord an den Kindern Bethlehems nachzuvollziehen.“⁹² Der Kreis zum Prolog schließt sich und belegt den vorausdeutenden Charakter des Abschnitts. Die dreigeteilte Bühnenkonstruktion kann die Ansprüche des Probstes nicht erfüllen, der eine realistische Darstellung der unteren Ebene, der Hölle, mit echten Flammen angesetzt hat:

„Die feuchten Balken, die dem Feuer, aber nicht der zersetzenden Kraft der Nässe standgehalten hatten, gaben unter der Last nach, sie splitterten und rissen alles, was sich darüber befand, in die Tiefe. Die Kinder, die allein auf der Bühne standen, stürzten nach unten in das lodernde Feuer. Und bevor irgendwer etwas zu ihrer Rettung unternehmen konnte, brach auch der Rest der Aufbauten in sich zusammen und begrub Kinder und Flammen unter einer Unzahl schwerer Eichenbalken. [...] Alles brannte, nicht ein Kind entkam dem Inferno.“⁹³

Die Aussicht auf einen Heiligen in Hameln hat die Bewohner dazu gebracht, den schrecklichen Tod ihrer Töchter und Söhne zu vertuschen. Nach ihrem metaphorischen Sturz in die Hölle ruhen ihre Überreste in der von Ratten verseuchten Krypta einer kleinen schmucklosen Kapelle im Nordosten der Stadt. Roberts Weg dorthin führt ihn am Osttor vorbei, durch welches die Kinder die Stadt verlassen haben sollen. Vermutlich passiert er dabei auch die Gasse, die auch heute noch im Zusammenhang mit dem Auszug bedacht wird: „Seit 1577 ist belegt, daß in der Bungelosengasse kein Trommelschlag ertönen durfte, weil durch diese Gasse die Kinder gezogen sein sollen“⁹⁴

Um den Schrecken des Lesers über die zuvor genannten Umstände noch zu steigern, lässt der Autor Robert die verbrannten Leichen der 130 Kinder, die nun als Nahrung für die Rattenplage dienen, finden, ehe er die Gründe für ihr Schicksal aufdecken kann. Abermals dehnt die Unwissenheit die Erschütterung ins Unermessliche aus.

Das Ende der Geschichte erinnert eher an eine andere Sage, nämlich die von Dr. Faustus aufgrund der Ähnlichkeit vom Teufelsbund und von Wetteraus Pakt mit dem Papst. Die Hamelner bringen ein schwerwiegendes Opfer, um die Einhaltung des Paktes zu gewährleisten. Durch diese Opferbereitschaft erreicht der Probst sein Ziel,

⁹² Ebd. S. 284

⁹³ Ebd. S. 285

⁹⁴ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 14

die Belohnung für seine Mühen: nach seinem Tod wir er zum Heiligen. Dennoch endet sein Pakt ähnlich wie Faustus' Vertrag mit dem Teufel: er wird praktisch zerrissen. Natürlich ist es nicht der Teufel, der seinem Leben ein Ende setzt, „sondern jene, die den Verlust seines vermeintlichen Sieges zu tragen hatten - die Eltern der Kinder.“⁹⁵

Die Welt weiß nur vom Rattenfänger und der mit Hameln verbundenen Sage. Obwohl der Rattenfänger seit Goethe entdämonisiert⁹⁶ ist, bleibt das rege Interesse an seiner Person erhalten. Das reale Hameln ist nicht berühmt für einen Heiligen, sondern eine mittlerweile sehr ambivalente Sagengestalt:

„Es ist allgemein bekannt, daß die Touristik in Hameln weitgehend von der Sage lebt, die als kleines Rattenfängerspiel jeden Sommer wiederholt wird⁶. Hinzu kommen das Rattenfängerhaus, die Rattenfänger-Gaststätte, das Rattenfänger-Museum, das Rattenfänger-Glockenspiel, der Rattenfänger-Brunnen, das Rattenfänger-Lied⁷, die Rattenfänger-Postkarten, - kurz gesagt, es dreht sich alles um den Rattenfänger in dieser Rattenfängerstadt!“⁹⁷

Wer weiß, was wirklich hinter dem bunt gekleideten Spielmann mit der Flöte lauert? Der Roman bietet mehr als nur eine Antwort auf diese Frage, er gibt der Sage einen Teil ihres unheimlichen Potentials zurück, das die Menschen ursprünglich in seinen Bann gezogen hat.

3.1.4 Zusammenfassung

Das *tremendum* bleibt erhalten, es wird allerdings anders präsentiert und aufgebaut als in der Rattenfängersage: Der Roman beginnt wie eine Detektivgeschichte. Durch seine Vorkenntnisse der Sage wird der Leser durch die teils widersprüchlichen Informationen und Andeutungen verwirrt und ist auf die Eindrücke des Ich-Erzählers angewiesen. Insgesamt werden drei konkrete Lösungsvorschläge im Verlauf der Handlung angedeutet: der dämonische Rattenfänger habe die Kinder entführt, die Wodanjünger haben sie aus Rache für ihresgleichen getötet oder die Hamelner selbst haben etwas mit dem Verschwinden der Kinder zu tun. Letzteres entspricht der Realität, wie sie im Roman dargestellt

⁹⁵ Ebd. S. 345f.

⁹⁶ Vgl. Humburg: „Neueste Forschungen zur Hamelner Rattenfängersage“. S. 203

⁹⁷ Siehe Mieder: „Die Sage vom „Rattenfänger von Hameln““. S. 113

wird. „Die bisherigen Ansätze zur Erklärung der Katastrophe sind zu einseitig auf realgeschichtliche Fakten ausgerichtet, auch immer neue historische Fakten oder Geländeuntersuchungen bringen [...] keinen Fortschritt in der Lösung des eigentlichen Problems“⁹⁸ Die Lösungsmöglichkeiten innerhalb des Romans stehen immer in Verbindung mit etwas Übernatürlichem, sei es der Volksglaube, christlicher oder heidnischer Glaube.

Es gibt deutliche Parallelen zur Sage der Kinder zu Hameln: das Datum des Verschwindens und die Anzahl der Kinder stimmen überein. Es kommt ein dämonischer Rattenfänger vor, wenngleich nicht im Zusammenhang mit Hameln selbst, sondern ausschließlich in der Geschichte von den Kindern Bethlehems. Auch im Roman gibt es noch Kinder in Hameln, die körperlich oder geistig beeinträchtigt sind, so dass sie nicht am Mysterienspiel teilnehmen konnten. Nur sind es drei an der Zahl, anstatt dem blinden und dem stummen Kind aus der Sage. Auch kann man von einem Betrug seitens der Bürger Hamelns sprechen, nur betrügen sie in diesem Falle nicht den Spielmann, sondern all die übrigen Menschen, einschließlich sich selbst, indem sie ihr vermeintliches Seelenheil mit dem Leben ihrer Kinder bezahlen. Dies ist der moralische Aspekt der Sage, welcher sich im falschen Opfer der Hamelner für einen stadteigenen Heiligen widerspiegelt.

Der Einfluss des Aushängeschildes des heutigen Hameln als dominierendes Element auf den Handlungsbogen ist - wegen der bisherigen Entwicklung der Figur - im Roman eher gering. „Die Figur des Rattenfängers in der modernen Welt hat sich als äußerst ambivalent erwiesen, als Verführer oder als Retter“⁹⁹, so spielt er in *Der Rattenzauber* nur eine untergeordnete Rolle und dient lediglich als Sündenbock. Das Verhalten der Bewohner Hamelns und das Schicksal der 130 Kinder sind erschreckender, als es der Rattenfänger allein jemals sein kann. Der Schlüssel zur Transformation dieser Sage in einen Roman liegt in der Entfremdung des Bekannten. Der anhaltende Erfolg und Bekanntheitsgrad des Rattenfängers von Hameln ist dabei ausschlaggebend:

„Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das beachtliche Phänomen, daß eine relativ einfache Geschichte, überdies noch an einem [sic!] bestimmten Ort gebunden, in 700 Jahren nicht in Vergessenheit gerät! Es liegt auf der Hand, daß auf dieser Wanderung durch die Jahrhunderte die „story“ oder der „plot“, [...], nicht unverändert bleibt [...]. [...] Es ändern sich nicht nur die Zeiten,

⁹⁸ Siehe Kapfhammer: *Sage und Geschichte*. S. 15

⁹⁹ Siehe Mieder: „Die Sage vom „Rattenfänger von Hameln““. S. 125

sondern mit ihnen die Menschen - ihre Wünsche und Ängste, ihre Phantasien und ihr Wissen“¹⁰⁰.

Trotz seiner Degradierung zur Nebenfigur ermöglicht er erst die Erweiterung der Geschichte. Er stellt sozusagen den Ausgangspunkt dar, durch den der Leser Zugang zum Roman findet. Auf diese Weise werden die Grundelemente der Sage auf eine weiterentwickelte Erzählung übertragen.

3.2 Dr. Faustus

Die Sage um Dr. Faustus ist diejenige, welche man am ehesten als Legende bezeichnen könnte, allerdings eher als die Parodie einer Legende oder als eine Art negatives Beispiel. Faustus ist in seinem Denken und Handeln das exakte Gegenteil eines christlichen Heiligen, welcher durch Gottes Gnade Wunder vollbringt. Die Intention der Faustsagen sowie der Heiligenlegenden ist ähnlich: die Festigung des Glaubens an Gott und eine Abwendung von den Verführungen durch teuflische Mächte. Die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden Texttypen sind nicht zu übersehen, denn „[o]bwohl die Geschichte des Faustus eine Art Spiegelbild der typischen Heiligenlegende darstellt - Faustus personifiziert die Idee des Bösen so wie der Heilige das Gute - sehen wir, daß die Erzähler, durch einen vergleichbaren religiösen Eifer inspiriert, ein didaktisches Ziel verfolgen.“¹⁰¹ Ähnlich den Heiligenlegenden zeichnen sich die einzelnen Faustsagen bzw. die Sagensammlungen über den Schwarzkünstler durch einen Detailreichtum aus, der für Sagen eher untypisch ist. Insbesondere die Umstände seines grausamen Ablebens nach dem Ablauf seines Vertrages mit der Hölle werden in den verschiedenen Volksbüchern ausführlich und bildhaft beschrieben. Allerdings ist es gerade das Ende der Erzählung, welches eine Zuordnung des Stoffes zur Legende ausschließt: Faustus ist kein Märtyrer. Sein Tod bringt ihm ewige Verdammnis anstatt des Eintritts ins Paradies. Es ist eine sehr direkte Warnung an den Leser des 16./17. Jahrhunderts. Zudem lässt sich Faustus durch sein tragisches Ende den Sagengestalten zuordnen. Er ist allerdings im Vergleich zu den Heiligen nicht mehr das Individuum, das der historische Dr. Faustus einst gewesen sein mag. In seinem Namen vereinigen sich alle schwarzen Künste, alle Laster und Neigungen, die zu seinen Lebzeiten und weit über sie hinaus von der Kirche missbilligt wurden, zu

¹⁰⁰ Siehe Liebs: „Literarische Rattenfänger.“ S. 193

¹⁰¹ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 96

einer Person, einem Erzschorke, dessen Taten als schlechtes Beispiel öffentlich angeprangert werden konnten. Diese Entwicklung „ändert das Bild des Faustus vom Individuellen zum Typischen und führt es in die Richtung des Mythischen.“¹⁰² In der Literatur zählen die Erzählungen um Dr. Faustus zu den beliebtesten Grundlagen für Neubearbeitungen. Ob es nun einen Mann namens Johannes Faust gegeben hat oder nicht, „[w]as sie erzählen, liegt im Bereich des Fiktiven.“¹⁰³

3.2.1 Varianten und Merkmale der Sage

Im Zusammenhang mit dem Schwarzkünstler Faust kann man eigentlich nicht von einer einzelnen Sage sprechen. Vielmehr handelt es sich bei den Volksbüchern, die sich mit Fausts Leben auseinandersetzen, um ganze Sagensammlungen, die einzelne Episoden zwischen dem Teufelspakt und dem Tod des Doktors in chronologischer Reihenfolge enthalten. Ein Großteil dieser Episoden sind in Sagenform gehalten, insbesondere Darstellungen von Fausts teuflischen Mächten und deren Ausübung vor Publikum. Ähnlich wie bei den Kindern von Hameln lässt sich an Doktor Faust die Entstehung einer Sagengestalt aus einer historisch belegten Person hervorragend veranschaulichen:

„Obwohl der Fall Faustus nicht berechtigt, allgemein gültige Gesetze der Sagenbildung aufzustellen, können wir gewissen Bedingungen und typische Erscheinungen dieser bestimmten Entwicklung festhalten. Zur Sage führen 1. der Glaube an die Überlieferung als Wahrheit; 2. eine eindeutige, in religiöser Hinsicht orthodoxe und allgemein überzeugende Interpretation eines Gegenstandes; 3. die Übertragung von bekannten Geschichten und Vorstellungen, die mit dieser Interpretation vereinbar sind [...]; 4. die entscheidende Rolle der Pastoren und Prediger, die mit polemischer Absicht den Stoff sammeln und interpretieren; 5. die Wirkung bedeutender Zeittendenzen als Anregung zur neuen Interpretation des Gegenstandes.“¹⁰⁴

Der Faust der Sage erreicht seine Größe und Berühmtheit nicht allein aus eigener Kraft, er verdankt sie einem Pakt mit dem Teufel. Die Worte „Schwarzkünstler“ sowie „Teufelsbündler“ gehören so sicher zu seinem Namen wie das Attribut des Doktors. Dieser Pakt bzw. die teuflischen Mächte als Ursprung für seine Fähigkeiten machen ihn in den Augen der katholischen Kirche und der Öffentlichkeit erst interessant. Für die Menschen liegt der Reiz in seinem Kontakt mit dem Verbotenen und dem Unbekannten, während er aus religiöser Sicht der ideale Kandidat ist, um

¹⁰² Ebd. S. 94

¹⁰³ Ebd. S. 96

¹⁰⁴ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 94

als Exempel zu fungieren. Die Entwicklung der Sagen um Faust beruht jedoch auf einer drastischen Veränderung des Teufelsbildes vom Mittelalter in die Reformationszeit. Der Teufel des Mittelalters tritt in Volkssagen „als kräftig und geschickt“ auf, „als Dienstmann, den man dinge konnte, und der seine übermenschlichen Fähigkeiten dem zur Verfügung stellte, der ihm eine Seele oder manchmal auch weit weniger dafür versprach.“¹⁰⁵ Ein Pakt mit ihm ist weitgehend ungefährlich und zum eindeutigen Vorteil des menschlichen Partners, weil dieser in der Regel in der Lage ist, den alles andere als intelligenten Teufel zu hintergehen und sich selbst aus dem Vertrag herauszuwinden. Sollte ihm das wider Erwarten nicht gelingen, so bleibt „immer noch die Gnadenhilfe vom Himmel her.“¹⁰⁶ Der Glaube an den Teufel überträgt sich ins 16. Jahrhundert und wandelt sich vom geprellten Teufel als typischer Sagenfigur¹⁰⁷ zu einem ernst zu nehmenden Gegner der gesamten Menschheit, der in vielen unterschiedlichen Verkleidungen den Kontakt mit dem ihm nun geistig weit unterlegenen Menschen sucht, um diesen zu verführen und ihn um sein ewiges Heil zu bringen. Diese neuen Eigenschaften rufen eine Figur wie Faust auf den Plan, einen gebildeten Mann, dessen Sünde nicht primär in der Gier nach Reichtümern und anderen irdischen Gelüsten zu suchen ist. Er strebt nach mehr Wissen, als er auf sich selbst gestellt und mit Hilfe seines natürlichen Umfeldes erwerben kann. Was den Teufel des 16. Jahrhunderts gefährlich macht, qualifiziert ihn in Fausts Augen zum idealen Handelspartner:

„Die Teufel sind ernst zu nehmen, schon weil sie die Menschen an Geist, Wissen und Können weit übertreffen, dann aber besonders darum, weil es nicht um billige Tageserfolge geht, sondern um eine Entscheidung, die Ewigkeitscharakter hat.“¹⁰⁸

Das mit dem Pakt verbundene Schicksal, seine Ewigkeit in der Hölle zu verbringen, nimmt er in Kauf. Eine dermaßen jenseitsorientierte Religion wie das Christentum kann eine derartige Einstellung unmöglich dulden. Die Sagengestalt Faust lässt sich am besten wie folgt charakterisieren: „Faust - das ist der Mensch, der den Himmel verrät, weil ihm allein die Erde wichtig ist; er ist der Mensch, dem das ewige Heil keinen Pfifferling zählt, wenn er nur hier und jetzt nach außen und nach oben kommen kann.“¹⁰⁹ Seine Diesseits-Fixierung macht ihn zur Zielscheibe und zum offiziellen Feind sowohl der katholischen Kirche als auch der

¹⁰⁵ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 131

¹⁰⁶ Ebd. S. 132

¹⁰⁷ Vgl. Petzoldt: *Kleines Lexikon der Dämonen*. S. 159

¹⁰⁸ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 71f.

¹⁰⁹ Siehe Mahal: „Faust - Warnung vor Faszination“. S. 151

Reformationsbewegung. Die von dem Schwarzkünstler ausgehende Faszination wissen sie dabei zu ihrem Vorteil zu nutzen:

„Zum anderen wurde Fausts Name [...] sozusagen zum Aufhänger für eine Fülle von Geschichten, die man sich bisher über die Teufelsbündler und Abenteurer und Wundermänner erzählt hatte [...]; und bald kamen neu erfundene, auf einen Teufelsbündler Faust hin zurechtgemachte Geschichten hinzu.“¹¹⁰

Ein Autor, der sich im 16. Jahrhundert mit dem Faust-Stoff befasst, hat einige festgelegte Regeln zu befolgen. So muss er beispielsweise auf den unmoralischen Charakter von Fausts Taten hinweisen. Ehemals anerkannte Praktiken wie die der Medizin werden umschrieben bzw. rücken in den Hintergrund, um Fausts verwerflichere Taten effektiver anprangern zu können. „Was Faustus angeblich übte, hieß nun vereinfachend Zauberei oder Teufelswerk, und diese Bezeichnungen kündigen eine entscheidende Wende an von dem Faustus der Geschichte zum Faustus der Sage.“¹¹¹ Ebenso gilt das Verlangen nach mehr Wissen als Grund für den Pakt. Dieser ist die Grundlage von Fausts Kräften und bestimmt sein tägliches Handeln, eine Tatsache, derer sich der zeitgenössische Leser stets bewusst zu sein hatte, und eine zusätzliche Anforderung an den Autor:

„Dem Autor des Volksbuches [...] genügte es [...], das Teuflische, neben dem Anteil des Kunstfertigen, auf das rein Funktionale zu beschränken; es reichte ihm aus, durch den Teufelspakt den Sündencharakter von Fausts Vermessenheit zu symbolisieren und mit der Anwesenheit des Teufels während der Paktzeit die Konstanz von Fausts Sündhaftigkeit zu garantieren“¹¹².

Aus dieser Tradition der konsequenten Darstellung von Fausts Rolle als ewiger Sünder durch den täglichen Kontakt mit einem Teufel hat sich Mephisto zu einem festen und nicht mehr weg zu denkenden Teil der Sage entwickelt. Mephisto ist Fausts Vertragspartner und steht ihm bis zum Ende des Paktes als Diener zur Seite: „Der Mephistopheles der Faust-Tradition ist niemals ein Teufel, der zu einem bestimmten Anlaß zitiert, für einen einmaligen Zweck engagiert, der nur wegen eines kurzen Auftritts benötigt würde“¹¹³. Sein Name existiert in leicht variierenden Formen als Mephistopheles, -philis, -philes, -philus oder einfach Mephisto als Kurzform¹¹⁴. Im Verlauf der Entstehungsgeschichte der Sage zeichnet sich eine neue Entwicklung zu einer Teufelspaktgegenbewegung ab: „Die Einsicht, daß eine Lebensbeschreibung des Faustus interessant sein könnte, hatten die Vorgänger von

¹¹⁰ Ebd. S. 148

¹¹¹ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 9

¹¹² Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 229

¹¹³ Ebd. S. 485

¹¹⁴ Vgl. Petzoldt: *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. S. 131

Manlius noch nicht geäußert, und so erkennen wir in seinem Beitrag eine neue Phase in der Entwicklung der Sage.“¹¹⁵ Dieser entscheidenden Punkt in ihrer Entstehung hat die Faustsage zu dem gemacht, was sie heute ist.

Die Hauptmerkmale der Faustsagen sind die schwarze Magie, sein Dokortitel - ganz gleich, ob dieser nun genuin ist oder nicht -, der Teufelspakt, sein höllischer Begleiter Mephisto, sein Schüler Wagner, sein Drang nach Wissen und seine Höllenfahrt. Diese Merkmale ergeben sich weitgehend aus der „Perspektive, unter der die Autoren der Sage die Gestalt des Faustus zeichneten, [sie] war bestimmt durch die herrschende Intoleranz gegenüber der angeblichen Zauberei.“¹¹⁶ Ob diese Kriterien ihren Weg in die zu untersuchenden Romane gefunden haben, bleibt abzuwarten.

Neben der Sagen um Faust bildet im Roman *Der Traumvater* noch eine zweite Sage die Grundlage für die Geschichte und ist daher im Vorfeld separat zu erwähnen. Es handelt sich um die Sage des Schlangenkönigs bzw. der Krönleinschlange. Zum besseren Verständnis soll die Grundstruktur der Sage kurz erläutert werden. Meist handelt sich bei dem Handlungsträger neben der Schlange um ein kleines Mädchen oder eine Jungfrau, die etwas mit der Schlange teilen oder ihr einen Dienst erweisen. „Einer [...] „kindlich-naiven“ Bewußtseinseinhaltung wird die Kostbarkeit der Schlangenkrone zuteil.“¹¹⁷ Die Krone wird als Geschenk aus Dankbarkeit für die erwiesene Großzügigkeit gegeben. Als Geschenk eines übernatürlichen Wesens ist die Krone sehr wertvoll und bringt dem Beschenkten meist großen Wohlstand: „Das Krönlein verhilft auch zu einem besonderen *Wissen*: wer es besitzt, weiß alle Schätze und kann sie heben.“¹¹⁸ Dementsprechend kann es auch zu negativen Folgen kommen, wenn etwa der Besitz der Krone auf unrechte Weise zustande gekommen ist. Allerdings gibt es noch Varianten, in denen die Krone allein durch eine List erworben werden kann.

3.2.2 Inhalt der Romane

Der Engelspakt spielt im Jahre 1515. Der berühmt berüchtigte Schwarzkünstler Dr. Johannes Faustus nur knapp dem Tod auf dem Scheiterhaufen entgeht, als der Dorfpriester von sieben verummten Gestalten ermordet wird. Vor ihrer Flucht

¹¹⁵ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 64

¹¹⁶ Ebd. S. 78

¹¹⁷ Siehe Isler: „Die Krönleinschlange.“ S. 108

¹¹⁸ Ebd. S. 113

befreit eine von ihnen den Ketzer vom brennenden Scheiterhaufen. Bevor er jedoch entkommen kann, wird er abermals von seinem Erzfeind, dem Inquisitor Konrad von Asendorf, ergriffen und in den Kerker in Wittenberg gesperrt. Martin Luther, der dem Doktor freundlich gesinnt ist, befiehlt seinem Schüler Christof Wagner, Faustus aus dem Kerker zu befreien und ihn von nun an auf seinen Reisen zu begleiten.

Auf der Flucht vor Asendorf treffen Faustus und sein Schüler auf eine Gruppe von Zigeunern, die ein seltsames Mädchen gefunden haben: ihr gesamter Körper ist von Brandwunden übersät. Faustus erkennt in ihr seine Retterin und beschließt, sie mitzunehmen und zu pflegen. Ungewöhnlicher noch als ihre entstellte Erscheinung selbst sind die beiden tiefen Wunden auf ihrem Rücken, als ob jemand ein Paar Flügel herausgeschnitten hätte. Leider scheint sie weder lesen noch schreiben zu können und die Verbrennungen haben ihr die Sprache genommen. Sie ist nicht in der Lage, ihren neuen Gefährten Auskunft über sich, ihre Herkunft oder den Hergang ihrer Verletzungen zu geben. Sie nennen das Mädchen Angelina.

Wagner macht Bekanntschaft mit Mephisto, einem unheimlichen schwarzen Hund mit rot glühenden Augen, der Faustus überallhin begleitet und sogar mit diesem kommuniziert. Er ist es auch, der dem Doktor von den Engeln erzählt, die sich in der Nähe ihres Verstecks aufhalten. Bei diesen albinhaften Wesen handelt es sich tatsächlich um Menschen, die bereits als Säuglinge auf Befehl von Papst Alexander VI., Rodrigo Borgia, nach Rom gebracht und als Krieger Gottes auf Erden erzogen und ausgebildet worden sind. Sie sind das letzte Vermächtnis des berüchtigten Papstes, halten sich selbst für Engel und handeln im Auftrag des Vatikans, die letzten Zeugen ihrer Identität zu eliminieren. Nachdem Angelina Faustus vom Scheiterhaufen befreite, haben ihre Gefährten sie verstoßen und sie symbolisch ihrer Flügel beraubt.

Das Zusammentreffen der Borgiaengel und der Inquisition ermöglicht es Dr. Faustus mit seinem Schüler und Angelina zu entkommen. Die Engel töten den letzten Zeugen ihrer Existenz und unterstehen nun keinem direkten Befehl mehr. Es ist nicht klar, ob sie sich ebenso wie der Schwarzkünstler und seine Gefährten auf den langen Weg nach Rom machen, um mehr über ihre Vergangenheit herauszufinden.

Bevor sich Dr. Faustus, sein Schüler Wagner und Angelina im Roman *Der Traumvater* auf den Weg nach Rom machen können, um etwas über die Borgiaengel herauszufinden, erhält der Schwarzkünstler von seinem Lehrmeister, dem

mysteriösen Traumvater, der sowohl seine als auch die Träume anderer beherrschen kann, den Befehl, sich auf dem Schloss des Schlangenkönigs einzufinden. Dort sollen sich alle seine Schüler versammeln, um den Nachfolger des Traumvaters auszuwählen. Als Preis erhält der Nachfolger die wertvolle Krone des Schlangenkönigs und sein Leben.

Das Misstrauen der Schüler untereinander ist groß und intensiviert sich noch, als der erste Mord geschieht: Delphine, eine Hellseherin, wird erstochen aufgefunden. Dennoch scheinen die meisten der Überzeugung zu sein, dass der Traumvater selbst den Mord begangen hat. Adelfons Braumeister hält sich für den Nachkommen eines Fabelwesens und verschwindet kurz nach dem ersten Mord, ebenso wie der Diener von Ariane von Lunderbusch, einer fettleibigen Adligen, die von diesem, einem Menschenaffen, umher getragen wird. Kurz nachdem die Schüler den toten Affen finden, verliert auch seine Herrin ihr Leben. Die verbliebenen Schüler versuchen, den Mörder zu finden. Nicholas Erasmo ist ein musikalischer Virtuose und pädophil. Er wird von zwei Mädchen, Zwillingen, begleitet, die bald darauf tot aufgefunden werden. In einem sich anschließenden Streit tötet der Musiker seine Mitschülerin Walpurga, eine Hexe in Nonnentracht, die sich dem Teufel verschrieben hat. Er wird in den Kerker des Hauses gesperrt. Die Ereignisse spitzen sich zu. Nicholas täuscht seinen eigenen Tod vor und versucht mit dem überlebenden Zwilling, dessen Ermordung er lediglich inszeniert hat, in den Besitz der Krone zu kommen. Doch auch Dr. Faustus hat noch einen Trumpf im Ärmel: der Mord an der Hellseherin Delphine war ebenfalls nur vorgetäuscht. Gemeinsam mit dem berühmten Maler Jheronimus Bosch, ebenfalls ein Schüler des Traumvaters, gelingt es ihnen, Nicholas zu überwältigen. Die Krone des Schlangenkönigs ist für immer verloren.

Der Traumvater hat das Anwesen bereits vor der letzten Auseinandersetzung um die Krone in Begleitung eines Hundes, der Mephisto bis ins kleinste Detail ähnelt, verlassen. Offenbar hat er das Interesse an seinem Spiel verloren, ehe es beendet war.

3.2.3 Bearbeitung durch Kai Meyer

Wie schon aus den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich geworden ist, stützen sich die vorliegenden Geschichten von Dr. Faustus vornehmlich auf die Faustbücher des 16. und 17. Jahrhunderts: „Der Doktor Faustus dieses Romans [*Der Engelspakt*]

hat wenig Ähnlichkeit mit dem Faust des Dichters Goethe.¹¹⁹ Ein weiteres Indiz für diese Verbindung findet sich im jeweiligen Untertitel der beiden Romane in einer älteren Ausgabe des Aufbau TB Verlags, welcher *Die neue Historia des Doktor Faustus* lautet. Folglich scheint es zunächst angemessen, sich die Figur des Doktors, wie ihn Kai Meyer in seinen Romanen darstellt, genauer anzuschauen. Sein Name ist Johannes Faustus. Er trägt den Titel *Doktor*. Sein Aussehen wird wie folgt beschrieben:

„Er hatte schneeweiße Haut, und sein Gesicht war lang und kantig wie ein Eiskristall. Sein ganzer Körper schien mir ebenso hoch wie zerbrechlich, leicht wie eine Wasserspinne. Pechschwarzes Haar wuchs in einem wirren Wust über seiner Stirn und fiel hinab bis auf die Schultern.“¹²⁰

Nach dem textinternen Zeitrahmen ist Faustus im Jahre 1485 geboren und zu Beginn der Handlung 30 Jahre alt. Eine Charakterisierung erfolgt ausschließlich durch seinen Schüler Christof Wagner als Ich-Erzähler. Dabei hat der Leser die Möglichkeit, sich seine eigene Meinung zu bilden, indem neben Wagners Meinung Faustus' Handeln detailliert beschrieben wird. Ein gutes Beispiel für diese Diskrepanz zwischen Wagners Auffassung und einer gegensätzlichen Realität ist Faustus' Verhalten nach dem Fund von Delphines Leiche: „In seinen Augen erschien ein Ausdruck, den ich bei jedem anderen als Verklärtheit gedeutet hätte. Aber Faustus? Unmöglich.“¹²¹ Aufgrund von Wagners Voreingenommenheit bezüglich Faustus' Charakter spricht er diesem gewisse Empfindungen grundsätzlich ab. „Faustus war ein Magier und hatte kein Bedürfnis nach derlei diesseitigen Gelüsten.“¹²² Er beurteilt das Gefühlsleben des Doktors nach dessen Profession, versetzt den Leser durch ein nachgeschobenes „Oder doch?“¹²³ jedoch in eine Position, in welcher er die Gesamtsituation dank Wagners Beschreibung selbst beurteilen kann. Um eine Gegenüberstellung zu erleichtern, folgt an dieser Stelle eine Zusammenfassung der Faustfigur des Volksbuches:

„Doctor Faustus [...] was such a piteous blending of soaring aspiration and grovelling lust, of reckless resolution and abject fear, of grandiose dreams and ignoble desires, of rollicking humour and malignant glee, of tragic despair and maudlin remorse, of paltriness, seediness and titanism combined as only a mutilated figure could exhibit.“¹²⁴

¹¹⁹ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 224

¹²⁰ Ebd. S. 44

¹²¹ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 301

¹²² Ebd. S. 301

¹²³ Ebd. S. 301

¹²⁴ Siehe Butler: *The Fortunes of Faust*. S. 12

Obwohl der oben beschriebene Faust gewiss einige Eigenschaften mit dem Faustus Kai Meyers teilt, kann man bei letzterem eher von einem Individuum sprechen, als dies auf die Faustversionen der Volksbücher zutrifft. Immerhin sollten diese vorwiegend einen Menschen mit allen schlechten Eigenheiten darstellen, welche die Kirche aufzuzählen vermochte. Er war nicht viel mehr als ein negatives Exempel. Nicht so dieser Doktor Faustus: ihm wird kein „gut“ oder „böse“ als Attribut angehängt. Er tritt als Individuum auf, über welches der Leser am Ende selbst entscheiden kann, in welche Kategorie und ob überhaupt er ihn einordnen möchte. Es ist keine lineare Charakterisierung möglich, weil auch das Medium (Wagner) gerade erst im Begriff ist, seinen Meister kennen zu lernen. Gelegentlich schaltet sich Wagner als reflektierender Ich-Erzähler ein und kommentiert die eine oder andere Handlungsweise des Doktors: „Für einen kurzen Moment schloß er die Augen, atmete tief ein und schluckte seine Trauer und seinen Schrecken herunter [...]. Faustus weigerte sich sein Leben lang, seine Gefühle offen zu zeigen.“¹²⁵ Er umgibt sich mit einer Aura von Mystizismus, zeichnet sich durch seinen Humor, seine Unverschämtheit und Dreistigkeit - insbesondere gegenüber dem Inquisitor Asendorf - aus. Weder seine Charaktereigenschaften noch seine Fähigkeiten erscheinen aufgesetzt, vielmehr harmonieren sie miteinander. Als weitgereister Mann hat er viele Erfahrungen im Umgang mit anderen Kulturen und Randgruppen gesammelt und ist demzufolge in der Lage, Situationen umfassender einzuschätzen als sein Schüler. In Momenten wie diesen steht Faustus' Persönlichkeit seiner Funktion als Lehrer im Weg: „Freilich statt mir dies mitzuteilen, zog er es vor zu schweigen, und ließ mich in meinen Befürchtungen schmoren. Auch dies war eine Seite meines Meisters, jene des listigen Schwarzkünstlers, der es liebte, andere in Angst und Schrecken zu versetzen.“¹²⁶ Dieses Verhalten kann der Leser auch zugunsten des Doktors interpretieren, wenn Faustus Wagner durch sein Schweigen lediglich die Möglichkeit geben will, seine eigenen Erfahrungen zu machen. Diese Auslegung ist durchaus vertretbar, da das Erlangen von Wissen und Erfahrungen für Faustus eine große Bedeutung haben. Neugier und Wissensdurst sind die Beweggründe für den Pakt von der *Historia* bis in die literarischen Bearbeitungen der heutigen Zeit: „Von der Geldgier als Beweggrund zum Teufelpakt gibt es keine Spur; sie wurde in der

¹²⁵ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 421

¹²⁶ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 93

Historia durch die Neugier ersetzt.“¹²⁷ Mit dieser speziellen Thematik, der Gegenüberstellung von Gier nach Reichtum und Gier nach Weisheit, setzt sich Kai Meyer im Roman *Der Traumvater* auseinander: Der Preis für den letzten Überlebenden im Spiel des Traumvaters ist die Krone des Schlangenkönigs, ein Gegenstand aus Schlangensagen, der seinem Besitzer lebenslangen Wohlstand verspricht. Wagners Vermutungen hinsichtlich Faustus‘ Motivation bezüglich der Krone gehen zunächst in Richtung ihres finanziellen Wertes, werden jedoch von seinem Meister rasch widerlegt: „Diese Krone, Wagner, ist ein magisches Artefakt, wie es kein zweites gibt in diesem Teil der Welt. Wie kannst Du verlangen, daß ich es hier zurücklasse? In den Händen dieser Barbaren?.“¹²⁸ Diese Szene zeigt eine Seite des Doktors, die seltener an die Oberfläche dringt und daher um so erschreckender wirkt, auch auf seinen Schüler: „Plötzlich machte er mir angst. In seinen Worten lag ein Ton, der gefährlich nah an Besessenheit grenzte.“¹²⁹ Die Vorstellung, jemand könnte die Krone nur aus Geldgier erlangen wollen, stößt bei Faustus auf eine an Hass grenzende Verachtung. Die ihm zum Vorwurf gemachte *curiositas* als Grund für den Pakt¹³⁰ und als allgemeine Motivation für sein Handeln ist in Bezug auf diesen Faustus also mehr als gerechtfertigt. Aus der Sicht der Kirche ist dieses intensive Streben nach Wissen schlimmer und vor allem bedrohlicher als die Gier nach Geld. „Wenn Faustus sich also der Neugierde schuldig machte, wurde er zum Vertreter solcher nutzlosen Bestrebungen, die die Kirche schon im ganzen Mittelalter bekämpft hatte.“¹³¹

Der Faust der Volksbücher verdankt einen Großteil seiner Fähigkeiten seinem Pakt mit dem Teufel, auf den später noch eingegangen werden soll. Dennoch muss er einige Kenntnisse bereits davor erworben haben, da er ansonsten nicht zu einer Kontaktaufnahme mit den dunklen Mächten fähig gewesen wäre. Sein Interesse gilt besonders den Künsten, die von der Allgemeinheit nicht vollkommen erfasst werden können und deshalb mit dem Teufel in Verbindung gebracht werden. Kai Meyers Faustus ist da keine Ausnahme: „Faustus galt als Berühmtheit, als Schwarzkünstler von Rang“¹³². Seine realen Fähigkeiten und sein Ruf stehen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Nicht nur der Wissenserwerb ist entscheidend, sondern auch

¹²⁷ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 87

¹²⁸ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 305f.

¹²⁹ Ebd. S. 306

¹³⁰ Vgl. Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 88

¹³¹ Siehe ebd. S. 89

¹³² Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 13

der materielle Erwerb täglichen Lebensunterhalts. Die richtige Reputation ist die Voraussetzung für Ehrfurcht und die sich daraus ergebende Freigebigkeit des Publikums. So klingt eine Auflistung seiner Profession durch einen Inquisitor recht eindrucksvoll, um nicht zu sagen, prahlerisch: „Quellbrunn der Nekromanten [...], den Zweiten unter den Magiern, Astrologe, [...] Chiromant, Aeromant, Geomant, Pyromant und Hydromant“¹³³. Zu Faustus' Lebzeiten ist von den aufgeführten Wissensgebieten die Astrologie als die bodenständigste anzusehen. Medizinische und theologische Kenntnisse werden in der Anklage gar nicht erst zur Sprache gebracht, da sie im Vergleich zu den anderen für das Volk zu nachvollziehbar sind. Es steht fest, dass Faustus sich auf jedem seiner Wissensgebiete über die üblichen Studienkenntnisse, wie Universitäten sie vermitteln, hinaus informiert hat. In dieser Hinsicht ist er dem historischen Faust näher als der Sagengestalt:

„Der historische Faust übte für seine Epoche ganz und gar normale Professionen aus; aber er übte sie offenbar mit Bravour aus. Er umgab sich zweifellos mit dem Dunst des Geheimnisvollen, auch des Dubiosen. Und er musste bei denen, die über ihn schrieben, Akademikern und Geistlichen, über das Dubiose hinaus rasch in den Geruch des Diabolischen kommen.“¹³⁴

Zu Beginn des zweiten Romans führt Faustus eine Obduktion an einem Gehängten durch, den sie am Wegesrand finden, und erklärt dabei seinem Schüler die Mängel der zeitgenössischen Hochschulen, die ihren Studenten nur theoretische und weitgehend fehlerhafte Anatomiekenntnisse vermitteln¹³⁵. Während der Faust der Sage anhand der Volksbücher sein Können unter Beweis stellt, beschränken sich die Indizien für die Taten des historischen Faust auf einen außerordentlichen Ruf, der ihn letztendlich zur Sagengestalt werden ließ. Meyers Faustus findet einen Mittelweg: er ist nicht der Dr. Faustus aus alten Aufzeichnungen, sondern eine Sagengestalt, die

¹³³ Ebd. S. 14f.

¹³⁴ Siehe Mahal: „Faust - Warnung vor Faszination“. S. 147

¹³⁵ Vgl. Meyer: „Der Traumvater“. S. 239

jedoch häufig nur allzu menschlich wirkt, um kurz darauf etwas Sagenhaftes zu vollbringen. Durch Wagner, der dem Doktor wie der Leser mit einer konkreten Erwartungshaltung gegenübersteht, kommt der Mensch hinter dem großen Magier zum Vorschein. Auf die Frage hin, ob er Wagner die Kraft der Gedankenkontrolle lehren könne, erwidert er: „Nun, um ehrlich zu sein, bin ich schon froh, wenn es mir selbst ab und zu gelingt.“¹³⁶ Offenbar ist seine Kunst alles andere als verlässlich. Allerdings beherrscht er auch solidere Künste wie die der Medizin, die ebensowenig den gewünschten Erfolg haben müssen. „In jenen Stunden verlor Faustus immer mehr von seiner überirdischen Aura. Aus meinem Meister wurde ein Mensch.“¹³⁷ Der historische Faust war „kein Universitätsdoktor, [...] doch ebensowenig ein ungebildeter Maulheld.“¹³⁸ Meyers Dr. Faustus hingegen ist laut Wagner ein „studierter Mediziner“¹³⁹. Er ist sehr intelligent und strebt nach neuen Kenntnissen, obwohl er bereits sehr viel zu wissen scheint: „Fest steht, er war ein Meister der Kabbala, kannte sich aus in den Lehren der Gnosis und unterhielt freundschaftliche Beziehungen zu zahllosen Gelehrten und Alchimisten jener Zeit.“¹⁴⁰ Das exakte Ausmaß seines Wissens sowie seines tatsächlichen Könnens bleibt ein Mysterium, in das nur sporadisch ein flüchtiger Einblick gewährt wird. Die gebildete Öffentlichkeit ist jedenfalls der Ansicht, Dr. Faustus „könne alles vollbringen, was auch Christus vollbrachte, so oft und wann er wolle. Man munkelte, er habe einige der wichtigsten Zauberbücher verfasst.“¹⁴¹ Wie auch zu Zeiten der Volksbücher sind die Leser der Gegenwart von den Möglichkeiten fasziniert, die sich aus den Gerüchten um Faustus‘ Leben und Talente ergeben. Daher kann es nicht die Aufgabe der Romane sein, den Reiz des Ungewissen einzudämmen, indem die Geheimnisse um den Schwarzkünstler aufgelöst werden. Da ist einerseits die flüchtige Gabe der Gedankenkontrolle, andererseits aber eine durchaus überzeugende Darbietung in der Geomantie, welche Faustus‘ Ruf als Magier untermauert. Nach Dr. Johannes Hartlieb¹⁴² gehört die Geomantie zu den schwarzen Künsten, wobei schwarz im Sinne von teuflisch zu verstehen ist. Die mantischen Künste setzen sich mit Weissagung durch die Elemente bzw. die Elementargeister auseinander. „Heute versteht man [...] [unter Geomantie] meist die »Wissenschaft von Kultplätzen« oder

¹³⁶ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 95

¹³⁷ Ebd. S. 113

¹³⁸ Siehe Mahal: *Faust. Spuren eines geheimnisvollen Lebens*. S. 247

¹³⁹ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 366

¹⁴⁰ Ebd. S. 37f.

¹⁴¹ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 37

¹⁴² 1400-1468, Arzt, Schriftsteller, Diplomat und gläubiger Christ. Vgl. Rätsch: „Einleitung“. S. 10

die Erforschung von »Erdstrahlen« und geophysikalische Besonderheiten heiliger Orte.¹⁴³ Faustus hingegen erachtet die Geomantie nicht als teuflische Kunst. Er geht sogar so weit, der Kirche ähnliche Praktiken nachzuweisen:

„»Der Geomant sieht die Erde als lebendiges Wesen, das mit einem Netz von Adern und Nerven durchzogen ist«, erklärte Faustus. »Viele sind unsichtbar und können nur vom Geist ertastet werden [...]. Das wußten zum Beispiel auch die Baumeister der großen Kathedralen. Sie spürten, daß sich an bestimmten Orten zahlreiche jener unsichtbaren Verbindungen trafen, und so Plätze besonderer Macht entstanden. Sie behaupteten oft, der Heilige Geist habe sie an jenen Stellen überkommen und ihnen die Kraft gegeben, dort ihre Dome zu errichten. Dabei war es allein die Macht der Erde, die sie spürten.«¹⁴⁴

Der Doktor glaubt fest an die Realität dieser Kraft und wirft den Christen lediglich eine Fehlinterpretation ihres Ursprungs vor. An dieser Stelle lässt sich das Verhältnis von Magie und dem Teufel besonders deutlich heraus arbeiten. Das Zitat beweist, dass die Magie an sich immer und überall vorhanden ist und nicht durch den Teufel oder Gott hervorgerufen wird. Faustus ordnet sie weder dem einen noch dem anderen zu. Die katholische Kirche kann eine solche Einstellung zu Zeiten der Reformation, in denen sie sich selbst gegen eine alternative Interpretation ihrer eigenen Glaubensvorstellungen wehren musste, selbstverständlich nicht akzeptieren. Folglich wird Magie, egal in welcher Form, jeweils dem Pol ihrer Religion zugewiesen, der in Anbetracht einer bestimmten Situation als vorteilhaft erscheint. Faustus' Verständnis der Kräfte der Natur mag in unseren Augen harmlos und alles andere dunkel oder böse sein, doch weil er sie nicht Gott zuschreibt, sieht sich die Kirche gezwungen, sie als schwarze, vom Teufel stammende Magie zu stigmatisieren und sie dementsprechend zu verbannen. In Kai Meyers Romanen begegnet dem Leser also zunächst nicht der typische Gott ablehnende Teufelsbündler, sondern ein Mann, welcher der Institution Kirche äußerst kritisch gegenüber steht. Was die höheren Mächte betrifft, so ist dem Doktor vermutlich gleich, wer ihm zu mehr Wissen verhilft. Sein eigener Vorteil und die von ihm angestrebten Kenntnisse zählen, nicht wer sie stellt und auf welche Weise Faustus ihrer habhaft wird. Letztendlich ist zu vermuten, dass er die Fähigkeiten, die von Asendorf in seiner Anklage nennt, durchaus besitzt, ihre Natur und Darbietung aber bei weitem nicht so überwältigend ist, wie ihr Name und die mit ihm verbundenen Vorstellung verspricht. Seine Fähigkeiten gehen einher mit seinem Charakter, der sich regelmäßig durch Dreistigkeit auszeichnet, besonders in der Gegenwart von Vertretern der Kirche.

¹⁴³ Siehe Rätsch: „Einleitung“. S. 24

¹⁴⁴ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 115

Faustus' Talente sind nämlich nicht ausschließlich im übernatürlichen Bereich zu suchen. Ihn kennzeichnet eine ausgeprägte Stärke des Geistes, die ganz selbstverständlich mit der Figur des Doktors in der Literatur assoziiert wird:

„Er war Autodidakt, hat also nie studiert; die Titel Magister und Doktor, die man ihm beilegte, waren Promotionen ex populo. Er muß ein gewiefter Psychologe gewesen sein und eine ingrimmige Begabung auf dem Felde, den ausgebildeten und ordinierten Akademikern ihre Begrenztheit öffentlich nachzuweisen; seine besondere Vorliebe dabei galt den Geistlichen, die ihn gleichwohl nie über die allgegenwärtige und allmächtige Inquisition dingfest machen konnten“¹⁴⁵

Seine überragenden kognitiven Fähigkeiten stellt Meyers Faustus, der zwar studiert hat, sein Wissen aber außerhalb der Hochschulen erweitert hat, am Ende des zweiten Romans (*Der Traumvater*) unter Beweis, indem er gleich einem Detektiv die Ereignisse rezitiert und gleichzeitig auflöst. Ansonsten strahlt er grundsätzlich eine Aura des Wissens aus, die andere in ihrer Selbstverständlichkeit durchaus verunsichern oder reizen kann. Auf eine erstaunte Feststellung Wagners erwidert er: „»Gewiß.« Faustus lächelte gönnerhaft, ein Zug, den ich keineswegs an ihm schätzte - ich muß nicht erwähnen, daß er ihm bis an sein Lebensende zu eigen blieb.“¹⁴⁶ Über das tatsächliche Ausmaß seiner magischen Künste und ihre Verlässlichkeit wird der Leser absichtlich im Ungewissen gelassen, um das Mysterium, welches Faustus einhüllt, nicht zu zerstören.

Erst gegen Ende des zweiten Romans stellt sich heraus, dass es wirklich einen Pakt gibt. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte der Leser diesen zwar als gegeben erachten, er erhielt jedoch keine eindeutige Bestätigung dafür, nur vage Andeutungen und keine klaren Antworten, wenn sich innerhalb der Handlung das Gespräch in diese Richtung entwickelte. Es ist sogar eine Weiterführung des üblichen Teufelpaktes, da es sich nicht um den christlichen Teufel, sondern um die ägyptische Gottheit über Leben und Sterben, Anubis, handelt. Im Zuge der Christianisierung wurden Gottheiten anderer Religionen zu Teufeln gemacht¹⁴⁷. Dieses Schicksal widerfuhr auch Anubis, der in der *Historia von D. Johann Fausten* als einer der sieben Herren der Hölle erwähnt wird: „Anubis, dieser hatte einen Hundskopf, schwarz und weiß, im Schwarzen weiße Tüpfeln und im Weißen schwarze. Sonsten hatte er Füß und hangende [sic!] Ohren wie ein Hund; er war vier Ellen lang.“¹⁴⁸ Aus dieser Auflösung ergibt sich

¹⁴⁵ Siehe Mahal: „Faust - Warnung vor Faszination“. S. 147

¹⁴⁶ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 433

¹⁴⁷ Vgl. Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 124

¹⁴⁸ Siehe *Historia von D. Johann Fausten*. S. 42

eine sinnvolle Verknüpfung zu Mephistos Äußerem und seiner Anwesenheit überhaupt. Der Mephisto der *Doktor Faustus* Romane ähnelt keinem seiner literarischen Vorgänger. Er erscheint als ständiger Begleiter des Schwarzkünstlers in Form eines großen schwarzen Hundes. Der Leser fühlt sich zunächst an den schwarzen Pudel aus Goethes Drama erinnert, doch ist dieser Pudel nur eine Maske für Mephistopheles, die dieser kurz darauf ablegt. Ob dieser Mephisto ebenfalls nur die Maske eines Hundes trägt, ist unklar. Sein Aussehen begründet sich auf einen magischen Hund, welcher in den Volksbüchern an der Seite des Doktors auftaucht, ein „dämonischer Hund“¹⁴⁹ - angeblich hat Faustus das Tier geerbt. Dieser ist überdurchschnittlich intelligent und vermag auf eine Berührung Fausts hin die Farbe seines Fells zu wechseln¹⁵⁰. „Man hat wiederholt versucht, diesen „großen schönen schwarzen Hund“ mit Mephistopheles gleichzusetzen“¹⁵¹. So auch Kai Meyer: „Es schien mir naheliegend, beide Figuren - Mephisto und den Teufelshund - in einer einzigen zu vereinen.“¹⁵² Das Ergebnis ist ein unheimlicher und vor allem undurchsichtiger Mephisto, der Faustus wie ein Schatten folgt. Sein Aussehen gleicht dem des von Widmann beschriebenen Hundes: „seine Augen aber waren ganz [sic!] feuerrot und fast greulich anzusehen“¹⁵³. Er ist nicht ständig präsent, vielmehr hält er sich wie ein Beobachter im Hintergrund, der selten ins Geschehen eingreift, „denn in aller Regel treten die Mephistopheles-Gestalten der Faust-Tradition in unauffälliger Statur auf“¹⁵⁴. Da Mephistos Statur von eher auffälliger Natur ist, tritt er sehr sporadisch in Erscheinung. Auch besteht keine offensichtliche Verbindung zwischen Faustus‘ fragwürdigen Talenten und dem schwarzen Hund, die dem Mephisto der Volksbücher eindeutig zugeordnet wurden:

„Faust ohne Mephistopheles - eine unmögliche Vorstellung! Diese beiden sind verknüpft seit jener folgenreichen Moralisation des Volksbuches von 1587, eher noch, ihr Weg kreuzt sich bereits zu Lebzeiten jenes raffinierten Gauklers, dessen Wirken die Generationsgenossen nicht anders zu erklären wußten als durch unzweifelhafte Mitwirkung des höllischen Genossen.“¹⁵⁵

Die Beziehung zwischen Faustus und Mephisto ist überarbeitet und in manchen Aspekten grundlegend verändert worden. Durch die Ich-Erzählperspektive Wagners bleibt das Verhältnis mysteriös und größtenteils undurchschaubar. Dieser ist der

¹⁴⁹ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 81

¹⁵⁰ Vgl. Widmann: *Fausts Leben*. S. 212f.

¹⁵¹ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 221

¹⁵² Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 443

¹⁵³ Siehe Widmann: *Fausts Leben*. S. 212. Vgl. auch Meyer: „Der Engelspakt“. S. 128

¹⁵⁴ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 491

¹⁵⁵ Ebd. S. 209

Ansicht, bei Mephisto handele es sich um einen gewöhnlichen Hund. Diese Auffassung basiert auf einer Äußerung seinerseits zu Anfang seiner Lehrzeit, er glaube nicht an einen Teufelspakt¹⁵⁶. Dabei umgeben den Hund mindestens ebenso viele Gerüchte wie den Doktor selbst:

„Es hieß, er sei kein Tier wie jedes andere. Die Alten erzählten sich, er könne die Farbe wechseln, wenn Faustus ihm die Hand auflegte. Manche behaupteten, er könne fliegen und sei in Wirklichkeit gar ein mächtiger Dämon, der Faustus nach seinem Pakt mit dem Teufel zur Seite gestellt worden sei.“¹⁵⁷

Alle zuvor genannten Eigenschaften finden sich in der ein oder anderen Weise in den Volksbüchern. Wagners Meinung hin oder her, Mephisto ist definitiv kein einfacher Hund. Er ist in der Lage, mit Faustus zu kommunizieren. Wie genau dies funktioniert, wird nicht näher erläutert. Mephistos ganzes Wesen ist nicht im geringsten mit einem dämonischen Diener oder schalkhaften Teufel zu vergleichen. Er trägt sehr wohl dämonische Züge. Sein Gemütszustand, seine Denkweise, sein ganzes Wesen bleiben dem Leser verschlossen. Das macht ihn zu einem unberechenbaren Faktor innerhalb der Handlung. Zudem macht er dem Leser eins unmissverständlich klar: egal, wie gut er Doktor Faustus zu kennen meint, dies ist ein völlig anderer Faust.

„Unter dem Einfluß der literarischen Faust-Tradition, besonders unter dem Einfluß Goethes, sehen wir heute diesen Teufel als eine satirische, eine komische oder sogar eine freundliche Gestalt. Doch der Teufel des 16. Jahrhunderts war gefährlich und in jedem Fall sehr ernst zu nehmen.“¹⁵⁸

Dieser Mephisto fällt keinesfalls in die Kategorie eines Partners à la Goethe. Auffällig ist vor allem das nicht vorhandene Dienstverhältnis zwischen Faustus und dem Hund. Zu Anfang des ersten Romans (*Der Engelspakt*) droht Faustus auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen, doch Mephisto eilt ihm nicht in letzter Sekunde zur Hilfe. Dies ist letztendlich nicht notwendig, daher kann seine Existenz als Retter in der Not weder bestätigt noch verneint werden. Im nachhinein mag dies dem Leser befremdlich erscheinen, aber es widerlegt erneut, dass es nicht leicht ist, die Figur Mephistos in eine einzelne Sparte einzuordnen:

„Naive oder vorschnelle Gleichungen wie Mephistopheles = Diener Fausts (anders Faust = Herr über Mephisto) oder Teufel = mächtiger als Faust, weil Geist - solche Gleichungen erweisen sich bald als widerlegbar, mögen sie auch innerhalb der Faust-Tradition an einzelnen Stationen stimmen.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Meyer: „Der Engelspakt“. S. 129

¹⁵⁷ Siehe ebd. S. 129

¹⁵⁸ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 83

¹⁵⁹ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 211

Fraglos gehört der schwarze Hund allerdings erst seit dem Pakt zu Faustus, was er mit jedem Mephisto in jeder Erzählung über den berühmten Schwarzkünstler gemeinsam hat. Der Pakt mit Anubis kann nicht mit dem üblichen Teufelspakt gleichgesetzt werden, zumindest entsteht beim Leser Unsicherheit über die Natur des Vertrages. Der Traumvater ist einen ähnlichen Pakt eingegangen, da er auch in Begleitung eines schwarzen Hundes, der Mephisto gleicht, unterwegs ist: „Ein schwarzer Hund wacht seither über sein Tun und folgt ihm auf jedem seiner Wege“¹⁶⁰. Ehemals ein alter Mann, hat er nun seine Jugend oder zumindest sein jugendliches Aussehen wieder. Diese Beobachtungen führen zu der Frage nach der Gefälligkeit, die Faustus durch den Pakt zuteil geworden ist - und welchen Preis er dafür zahlen muss oder musste. Spätestens an dieser Stelle erinnert sich der Leser an den Beginn von Wagners Erzählung.

Der Prolog stellt Wagner als den Erzähler der nachfolgenden Geschichten vor, mehr als das, als einen reflektierenden Erzähler. Die bisherigen Textbeispiele haben jedoch gezeigt, dass er größtenteils im aktuellen Geschehen steht und nicht auf seine Erfahrung zurückgreift. Im Prolog hingegen sieht sich der Leser nicht dem Schüler des 30jährigen Faustus gegenüber, sondern einem Christof Wagner aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, genauer gesagt nach Faustus' Tod im Jahre 1540. Aus seiner Sicht handelt sich bei den Romanen um eine Niederschrift vom Leben des Schwarzkünstlers, wie er es mit ihm zusammen erlebt hat. Diesen Umstand gilt es zu bedenken, will man den Prolog richtig verstehen. Wagner beginnt mit dem Bericht vom Tod seines Meisters: „Der Teufel besuchte ihn des Nachts in seiner Kammer und schlug ihm den Leib in Stücke.“¹⁶¹ Im Anschluss verweist er auf den anonymen Verfasser der *Historia von D. Johann Fausten*, den er als einen lieben Freund bezeichnet, und dessen detaillierte Darstellung vom Fund der Leiche des Doktors. Wagner stimmt ihm nicht in allen Details seiner Beschreibung zu, rezitiert aber ansonsten das letzte Kapitel der *Historia*, wie sie heute noch bekannt ist. Anschließend erhält der Leser sowohl eine Begründung für diese Vorgehensweise als auch die Moral der Geschichte. Erstere finde sich in der Zeit, in der Wagner lebt: „auf die Gefahr und Ruchlosigkeit der Teufelsbündnerei weist die Reformation nachdrücklich hin - die ersten Bearbeitungen des Faust-Stoffes mit dem Teufel als

¹⁶⁰ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 441

¹⁶¹ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 9f.

Sieger sind die literarische Folge davon.“¹⁶² Auch die *Historia* zählt zu diesen ersten Interpretationen. Als namentlicher Verfasser ist Wagner innerhalb seiner Zeit dazu gezwungen, eine Moral bzw. ein grausiges Ende in Aussicht zu stellen. Mit seiner Moral formuliert er zugleich seine Einstellung zu ihrer Notwendigkeit:

„*Wer mit dem Teufel paktiert, den holt derselbe!*

Das klingt nicht schön und läßt auch an Weisheit zu wünschen übrig, doch es muß wohl sein. Bitteschön, ihr hohen Herrn und edlen Damen, eure Moral! Auf daß sie euch zum Gefallen reiche!“¹⁶³

Die Sage wird hier vorsätzlich gegen den Leser benutzt, um diesen zu falschen Mutmaßungen zu verleiten. Der Prolog und die in ihm enthaltenen Informationen bezüglich Faustus' Tod sind mehr, als sie zu sein scheinen. Auch die *Historia* präsentiert vor der eigentlichen Geschichte einen moralischen Aufruf. Dementsprechend ist es gut möglich, dass der Prolog neben einer prophylaktischen Moralisierung auch „falsche Zeugnisse“ bezüglich Faustus' Tod enthält, die nicht mit der fiktiven Realität Wagners übereinstimmen. „Im Faust-Stoff insgesamt [...] ist das Ende des Spiels ungewiß und prinzipiell offen“¹⁶⁴. Kai Meyers Romane bilden da keine Ausnahme. Genaugenommen ist Faustus' Vertragspartner kein Teufel im eigentlichen Sinne, aus der Sicht der Zeit aber schon: „das 16. Jahrhundert kannte einen viel gewaltigeren und grausameren Satan, der den Menschen in allen Lebensbereichen bedrohte. Der Vertrag mit ihm wurde daher zu einer viel ernsteren Angelegenheit.“¹⁶⁵ Möglicherweise variiert das Ende des Paktes in diesem Fall von der sonstigen Faust-Literatur, trotzdem ist Wagner als Erzähler gezwungen, die Erwartungen seiner Zeit zu erfüllen. Für den jetzigen Leser macht es die Romane vielschichtiger, weil er den oberflächlichen Gemeinsamkeiten zwischen Sage und Erzählung nicht ohne weiteres trauen darf. Und diese Parallelen sind zahlreich zu finden, immerhin basieren die Geschichten auf den Sagen um Doktor Faust.

Nachdem die ersten Interpretation der Faust-Thematik sich vorzugsweise ernsthaft mit dessen Leben und Tod auseinandersetzen, lockerte sich nach einer Weile der allgemeine Grundton. „Die Dimension des Lustigen verliert er [Faust] nicht, die Dimension des Komödiantischen und Ironischen. Allerdings ist dafür nicht mehr Hans Wurst oder Kasperle zuständig, sondern, immer mehr und schliesslich [sic!]

¹⁶² Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 151

¹⁶³ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 12

¹⁶⁴ Siehe Mahal: *Mephistos Metamorphosen*. S. 212

¹⁶⁵ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 66

ganz eindeutig, Mephistopheles.“¹⁶⁶ Dies mag auf Goethes *Faust* zutreffen, in Meyers Geschichten übernimmt Wagner in der Interaktion mit Faustus und seiner Umwelt die Aufgabe des humoristischen Elements. Er agiert als reflektierender Erzähler, der jedoch größtenteils hinter den Ich-Erzähler tritt und nur sporadisch seine die Handlung übergreifenden Kenntnisse mit dem Leser teilt, wie aus einigen der vorangegangenen Zitate ersichtlich geworden ist. Erwähnenswert sind noch die Umstände, wie Wagner zu Faustus‘ Schüler geworden ist. Vorerst ist er der Schüler eines „Doktors der Theologie“¹⁶⁷, der sich selbst Bruder Martinus nennt.. Es handelt sich um keinen anderen als Martin Luther persönlich, der Wagner anweist, Faustus aus dem Kerker zu befreien und ihn dem Schwarzkünstler als Schüler empfiehlt. Luther und Faustus verbindet eine Freundschaft. Dieser Gedanke scheint zunächst sehr abwegig zu sein, da es u.a. Luthers Bemühungen zu verdanken ist, dass der historische Faust zum Fixpunkt des zeitgenössischen Zauber- und Teufelsglaubens wird: „Die Vorstellungen Luthers über Zauberer, Hexen und Teufel haben wesentlich zu einem neuen Bild des Faustus beigetragen, und Luthers Faustus-Bild gab starke Impulse zur Entwicklung der Sage.“¹⁶⁸ In der seltsam anmutenden Freundschaft der beiden liegt die Parallele zur Realität: Luther hat aus Faust erst die Sagengestalt gemacht, die er heute ist, ihm sozusagen den Weg geebnet, wie er Faustus im Roman zur Flucht verhilft.

Der inhaltliche Aufbau der Romane hebt sich von der Struktur des Volksbuches ab. Er ist sehr wohl chronologisch, beginnend dem Aufeinandertreffen von Wagner und Faustus. Die Kapitel des Volksbuches bestehen aus einzelnen Episoden, die zwar zeitlich aufeinander folgen, aber erzählerisch nicht miteinander verbunden sind. Bei vielen dieser Episoden handelt es sich um schriftliche Fixierungen von Sagen. Im weitgehend linearen Handlungsverlauf der Romane finden sich keine typischen Abschnitte aus Faustus‘ Leben wie der Teufelspakt zu Beginn, die Beschwörung der Helena, unvorstellbarer Reichtum oder Exzesse jeglicher Art, wie sie im Volksbuch nicht fehlen dürfen. An deren Stelle geht es um Reisen, magische Praktiken bzw. Fähigkeiten wie Geisteskontrolle, Hellseherei, Alchimie und Traumkontrolle, die Verfolgung durch die Kirche durch den Inquisitor von Asendorf und die Verwicklung in Verschwörungen (die Existenz von Angelina und den übrigen

¹⁶⁶ Siehe Mahal: „Faust - Warnung vor Faszination“. S. 156f.

¹⁶⁷ Siehe Meyer: „Der Engelspakt“. S. 36

¹⁶⁸ Siehe Frank: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 51

Borgiaengeln). Der zuletzt genannte Punkt weist gleich mehrere Kriterien einer Sage auf: die Bindung an eine historische Persönlichkeit, Papst Alexander den VI., die übernatürlichen Wesen in Form der Engel und die Ungewissheit, ob es sich bei den blassen und hellhaarigen Jugendlichen nun tatsächlich um Himmelsboten handelt. Die Handlung des zweiten Romans entfaltet sich ebenfalls um eine Sage, nämlich die des Schlangenkönigs und seiner „schöne[n] mit Edelsteinen geschmückte[n] Krone“¹⁶⁹. Die Krone soll allerdings nicht vom Schlangenkönig selbst erworben werden, sondern dient als Lockmittel für die Schüler des sogenannten Traumvaters, zu denen auch Faustus gehört. Der Meister des Schwarzkünstlers ist vielleicht sogar mysteriöser und gefährlicher als dieser selbst:

„»Der Traumvater war ein Weiser aus Ägypten«, erklärte Gwen. »Vor Jahren zog er durch die Welt und lehrte seine Schüler, ihre Träume zu beherrschen. Mit seiner Hilfe gelang es ihnen, ihre Traumbilder zu deuten, zu steuern, und das zu träumen, was sie sich wünschten. Unsere Meister gingen ebenso bei ihm in die Lehre wie die übrigen Männer und Frauen, die sich im Schloß versammelt haben. Wie sie und viele, viele andere - nur daß die meisten ihre Lehrzeit nicht zum Abschluß brachten. Der Traumvater zerstörte ihren Geist, er zerfleichte ihre Seele und weidete ihre Gedanken aus. Nur wenigen ist es gelungen, ihm zu widerstehen. Jene, die es schafften, habt ihr eben gesehen.«¹⁷⁰

Die Krone in der Sage hat auch Zauberkraft¹⁷¹, was sie neben ihrem materiellen Wert besonders für Faustus interessant macht. „Jedes Wesen, dem es gelingt, das Reich der Legenden zu verlassen und seinen Platz in der Wirklichkeit zu behaupten, besitzt übernatürliche Kräfte. Und mit ihm alles, das es sein eigen nennt.“¹⁷² Mit dem Wesen ist der Schlangenkönig gemeint. Faustus hält die Krone für den Grund der Ortswahl des Traumvaters. Ein derartiges Objekt muss einfach die Gier seiner Schüler wecken und sie gegeneinander aufbringen. Die Hintergedanken des Traumvaters spiegeln sich in den negativen Aspekten der Sage wider: „Es gibt zahlreiche Sagen, in denen die Krone der Schlange frevelhaft geraubt wird. Diese Tat bringt manchmal dem Menschen den Tod.“¹⁷³ Die Rechnung des Meisters über die Träume geht auf: von seinen ehemals sieben Schülern verlassen nur zwei das Anwesen lebend. Die Krone des Schlangenkönigs ist jetzt dem Zugriff der Menschen für immer entzogen. Die Auswahl gerade dieses Sagenkomplexes passt hervorragend

¹⁶⁹ Siehe. Isler: „Die Krönleinschlange.“ S. 109

¹⁷⁰ Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 276

¹⁷¹ Vgl. Isler: „Die Krönleinschlange.“ S. 109

¹⁷² Siehe Meyer: „Der Traumvater“. S. 305

¹⁷³ Siehe Isler: „Die Krönleinschlange.“ S. 109

zum restlichen Sagengefüge, weil „auch die Gewinnung der Schlangenkrone [...] so etwas wie ein Teufelspakt“¹⁷⁴ sein kann.

3.2.4 Zusammenfassung

Das Bestehen des *tremendum* ist hier nicht eindeutig zu belegen. Ursprünglich liegt es in der Höllenfahrt Fausts, die in den Romanen trotz ihrer Erwähnung zu Anfang aus den zuvor angeführten Argumenten letztendlich nicht gewährleistet ist. Folglich hat die Geschichte nicht zwingend ein schreckliches Ende in der Tradition des Faust-Stoffes. Das Ende ist offen. Die Diskrepanz zwischen Faustus‘ Ruf und der Realität innerhalb der Romane beeinträchtigt die Wirkung der Figur keineswegs. Der heutige Leser sieht in Faust allein den unterhaltenden und interessanten Charakter und nicht den Sünder vor Gott, wie es in den ersten Faust-Bearbeitungen der Fall war. Neue Mysterien, die Verknüpfung mit eigenständigen Sagen und historischen Persönlichkeiten und solchen, die es sein könnten, erhalten den allgemeinen Sagencharakter der Texte aufrecht, auch wenn die Form ihr nicht mehr entspricht bzw. entsprechen kann. Faustus wird wieder zu einem Individuum, - wie es auch in Goethes Faust-Tragödien der Fall ist - das trotz seiner Menschlichkeit eine mystische Aura bewahrt und den Leser nach wie vor in seinen Bann zu schlagen vermag.

Die in Kapitel 3.2.1 aufgelisteten typischen Merkmale bleiben weitgehend erhalten.

„Auch die Versionen des 20. Jahrhunderts bleiben [...] einer Tradition verpflichtet, die sich bereits Ende des 16. Jahrhunderts in allen wesentlichen Punkten ausgebildet hat. Der Faust-Stoff bleibt - trotz Goethe - ein Stoff, in dem ein Mensch über seine Verhältnisse hinauswill, sich mit dem Teufel zusammentut und am Ende untergeht.“¹⁷⁵

Doktor Faustus verfügt ohne Zweifel über Kenntnisse im Bereich der schwarzen Magie und stellt diese öffentlich zur Schau, obwohl sein Schüler Wagner nicht von diesen Vorstellungen vor Publikum berichtet. In diesem Punkt zeichnet sich eine klare Weiterentwicklung des Stoffes und auch der Leserschaft ab: der Mann hinter dem Bühnenmagier Faustus übt eine weitaus größere Faszination aus. Er ist ein studierter Doktor der Medizin und strebt immer noch nach mehr Wissen, als ihm jede

¹⁷⁴ Ebd. S. 115

¹⁷⁵ Siehe Mahal: „Faust - Warnung vor Faszination“. S. 157

Universität zu vermitteln in der Lage ist. Sein Begleiter Mephisto ist dämonischer und unheimlicher denn je. Einen Pakt, wenngleich nicht mit dem Teufel, hat er vor der Begegnung mit Wagner geschlossen. Selbst die Höllenfahrt ist ein fester Bestandteil. Es ist unerheblich, ob diese nun wie zuvor von Wagner oder in der *Historia* beschrieben stattfindet oder nicht.

Der Prolog ist eine Parodie der Sichtweise Fausts aus dem Blickwinkel der Kirche im 16. Jahrhundert. Spätestens seit der unterhaltende Faktor in der Faust-Literatur eine Rolle zu spielen begann, hat sich

„die nachfolgende Faust-Tradition [...] gegenüber dieser angeblichen historischen Darstellung immer wieder skeptisch gezeigt. Die Dichter haben also die gefährliche Verteufelung des Renaissancemagiers erkannt und sein durch die Teufelspolemik deformiertes Bild mit Hilfe der bewußten Fiktion zum Teil korrigiert.“¹⁷⁶

Kai Meyer spielt im Prolog geradezu mit der Verteufelung des Doktors. Dies schmälert jedoch nicht die von der Inquisition ausgehende Gefahr für Faustus und Wagner innerhalb der Handlung.

3.3 Die Nibelungen

Als primärer Vergleichstext dient in diesem Kapitel das Nibelungenlied, welches um das Jahr 1200 von einem anonymen höfischen Dichter verfasst worden ist. Für diese Auswahl gibt es zwei Gründe: Zunächst sind die eigentlichen Quellen dieses Sagenkreises zahlreich und verleiten mit ihrer Vielfalt zu analytischen Verstrickungen, die im Verlauf der Untersuchungen möglichst vermieden werden sollen. Des Weiteren sind die Erwartungshaltung und insbesondere das Hintergrundwissen des Lesers der im Anschluss präsentierten Romane ausschlaggebend. Eine Kenntnis der Handlung des Nibelungenliedes kann vorausgesetzt werden, da ansonsten kein Interesse an den Romanen selbst bestehen würde. Dies ist sozusagen die vom Leser zu erfüllende Mindestanforderung für ein ausreichendes Textverständnis. Umfangreicheres Wissen ermöglicht ein intensiveres Verstehen, ist jedoch nicht zwingend erforderlich. Folglich bietet es sich an, das Nibelungenlied und die in ihm enthaltenen Sagen als Grundlage für die Analyse zu nehmen. Auf alternative Quellen wird bezüglich einzelner Textpassagen dennoch nicht völlig verzichtet, um die allgemeine Anspruchshaltung der Romane nicht zu

¹⁷⁶ Siehe Baron: *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. S. 97

schmälern.

Fragen, welche in der NL¹⁷⁷-Forschung eine wichtige Rolle spielen, wie z. B.:

„Welches waren die historischen und literarischen Bedingungen, aus denen das Nibelungenlied hervorging und in welcher Weise haben sie es geprägt? Wie ist das Werk überliefert? Wer war der Dichter, wer das Publikum? Wann ist das Nibelungenlied entstanden? Welches sind die historischen Grundlagen des Stoffes und wie sieht dessen Geschichte aus?“¹⁷⁸

sind in dieser Arbeit von zweitrangiger Bedeutung. Die Sagenelemente, welche im NL enthalten und in den Romanen übernommen worden sind, sollen untersucht werden, ebenso Elemente aus dem allgemeinen Sagenkreis der Nibelungen, die im Gegensatz zum NL wieder eingeführt worden sind. Das NL zeichnet sich durch eine unübersehbare Entmythologisierung aus; ein Vorhaben, welches gewisse Grenzen allerdings nicht übertreten darf: „Auch noch im NI, das an sich dem Märchenhaften entstrebt und alles Mythische in natürliche Zustände aufzulösen sucht, ist die mythisch heroische Sonderart dieser beiden [Brünhild und Siegfried] nicht zu übersehen.“¹⁷⁹ Inwieweit sich diese Entwicklung auf die Romane überträgt, ist ebenfalls Gegenstand dieser Analyse. Genaugenommen ist die Ausgangssituation des NL-Autors eine ähnliche wie die Kai Meyers, denn

„[e]r hat sie gestaltet, mit dem Talent und mit der poetischen Technik, die ihm zur Verfügung standen, aber er hat es nicht erfunden, jedenfalls nicht in dem Sinne, in dem ein moderner Autor die Handlung eines Romans zu erfinden pflegt. Vielmehr hat er einen Erzählstoff bearbeitet, der damals schon mehrere Jahrhunderte alt war.“¹⁸⁰

Das NL bietet sich geradezu an, als Material für eigene Werke zu dienen, da es reich an Erklärungs- und Motivationsdiskrepanzen ist. In der Forschung ist dies ein anerkanntes und häufig diskutiertes Merkmal des Textes. Ein aussagekräftiges Beispiel für einen solchen logischen Fehler des Autors ist u.a. Siegfrieds Schicksal. Diesbezüglich hat Julian Stech folgendes festgestellt:

„In Strophe 324 sieht der Erzähler die Ursache für Siegfrieds Tod in seiner Minne gegenüber Kriemhild. Schon in Strophe 328 führt er eine neue Begründung an: Gunthers Werbung um Brünhild sei der Grund für den Untergang der Helden. An anderer Stelle ist es dann der Königinnenstreit, der die Katastrophe heraufbeschwört, oder es sind gar Gürtel und Ring, die sich Siegfried in der Nacht bei Brünhild aneignet. Eine klare und eindeutige Stellungnahme des Erzählers, die innerhalb des Epos durchgängig vertreten wird, findet sich nicht.“¹⁸¹

¹⁷⁷ Der Einfachheit halber wird das *Nibelungenlied* mit NL abgekürzt.

¹⁷⁸ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied*. S. 14f.

¹⁷⁹ Siehe Nagel: *Das Nibelungenlied - Stoff - Form - Ethos*. S. 34

¹⁸⁰ Siehe Heinzle: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. S. 20f.

¹⁸¹ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 92f.

Derartige Ungereimtheiten im NL bzw. die Unvollkommenheit des Gesamtwerks bieten dem Leser Leerstellen (nach Iser), welche dieser nach Belieben füllen kann. Das mit dem NL zusammenhängende Sagengefüge bietet noch mehr dieser Leerstellen. Normalerweise werden diese während des Lesens des eigentlichen Werkes vom Leser gefüllt.¹⁸² Ebenso ist es für einen Autor möglich, bestimmte Leerstellen zu isolieren und sie in Form einer neuen Erzählung für den Leser des ursprünglichen Werkes zu füllen bzw. ihm eine Möglichkeit oder Idee anzubieten. Der sich aus den Leerstellen ergebende Wunsch nach mehr Informationen erklärt, „warum gerade dieses Epos mehr als alle anderen Dichtungen des Mittelalters die Jahrhunderte überdauert und bis in die jüngste Gegenwart immer wieder dichterische Nach- und Neugestaltungen angeregt hat.“¹⁸³

3.3.1 Varianten und Merkmale der Sage

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt angekündigt, setzt sich dieses Kapitel vornehmlich mit dem NL auseinander, welches als Bezugstext für die zu besprechenden Romane fungiert. Dennoch soll nicht außer Acht gelassen werden, dass „[d]er Text [...] keine völlige Neuschöpfung [ist], sondern [...] Vorlagen in Sage und Mythos“¹⁸⁴ hat. Vielmehr ist das NL ein Teil der eigentlichen Sage bzw. des Sagenkomplexes¹⁸⁵. Die NL-Forschung, insbesondere Andreas Heusler, vertritt die Ansicht, dass „das Nibelungenlied aus der dichterischen Vereinigung zweier voneinander unabhängiger Sagenkreise - den Siegfriedsagen und der Sage vom Burgundenuntergang - entstanden sei.“¹⁸⁶ Die Zweiteilung des Textes in diese beiden thematischen Abschnitte spricht dafür. Eine Zusammenführung dieser Sagenkreise wird durch die agierenden Personen erst ermöglicht. Einige dieser Figuren sind historisch nachweisbar wie etwa Etzel oder Gunther und seine Brüder (die Namen treten in zahlreichen Variation auf), stammen allerdings aus verschiedenen Zeiten. Der Autor des NL hat versucht, „ursprünglich selbständige Sagen derart zu verbinden, daß das Bild einer umfassenden heroischen Welt entsteht, in der alle Personen und Ereignisse irgendwie zusammenhängen, und zwar ohne Rücksicht auf

¹⁸² Vgl. Heinze: „Gnade für Hagen?“ S. 265ff.

¹⁸³ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 5

¹⁸⁴ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 11

¹⁸⁵ Vgl. Heinze: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. S. 21

¹⁸⁶ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 21f.

die historische Chronologie¹⁸⁷; und dies ist ihm anscheinend gelungen. Der allgemeine Sagencharakter des Textes erlaubt es ihm und dem Leser trotz der deutlichen Entmystifizierung, solche „Details“ ohne große Kritik zu akzeptieren. Mittlerweile gilt das NL als „a normal piece of literature [...] which might be read more or less as a modern novel as opposed to being treated as an antiquarian jigsaw puzzle.“¹⁸⁸ Die Auseinandersetzung mit dem Text ist nicht mehr ausschließlich den Literaturwissenschaftlern vorbehalten, was zum einen auf den Bekanntheitsgrad einzelner Elemente und zum anderen auf den hohen Unterhaltungswert zurückzuführen ist. „Außer den beiden Hauptsagen [...], die ihrerseits in verschiedenen Fassungen vorlagen, gehören die Mären von Siegfrieds Jugendabenteuern, Elemente der Dietrichepik und wohl auch noch andere Episodenlieder zu den Quellen des Nibelungenepos.“¹⁸⁹ Neben den gebräuchlichen Sagenelementen weist das NL eine Reihe von Merkmalen auf, die in seiner Form als episches Gedicht begründet sind. Es ist „zugleich archaisch und modern, heroisch und ritterlich-höfisch, heidnisch und christlich, Ereignisdichtung und Biographie“¹⁹⁰. Es hat bereits eine Transformation der Sagen in eine andere Textart stattgefunden. Eine Neubearbeitung kann durchaus Züge des Nibelungensagenstoffes enthalten, die im NL vernachlässigt worden sind, allerdings sollte sie auf die vertrauten Gestalten des weitläufig bekannten Epos zurückgreifen.

„Zunächst einmal sind freilich seine Gestalten durch die Überlieferung vorgeprägt, also Rollenträger, deren Handlungen und Verhaltensweisen weithin festgelegt sind. Es fragt sich also, ob und wie weit innerhalb eines gegebenen Rahmens aus diesen Figuren eigene Geschöpfe des Dichters werden konnten.“¹⁹¹

Der Dichter des NL sah sich mit einer ähnlichen Problematik konfrontiert. „Einige Gestalten weisen auf märchenhafte oder mythische Ursprünge zurück.“¹⁹² Dazu gehören der Hortwächter Alberich, die Wasserfrauen, der Drache, Siegfried und Brünhild. Da Siegfried einer der Protagonisten ist und sozusagen die Thematik des ersten Teils bestimmt, beschränken sich alle eben genannten Figuren bis auf die Wasserfrauen auf den ersten Teil. Siegfrieds Heldentaten, die Werbung um Kriemhild und die mit dieser verbundenen Unterstützung Gunthers bei seinen

¹⁸⁷ Siehe Heinzle: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. S. 26

¹⁸⁸ Siehe Thomas: *Reading the Nibelungenlied*. S. 5

¹⁸⁹ Siehe Nagel: *Das Nibelungenlied - Stoff - Form - Ethos*. S. 13

¹⁹⁰ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 4

¹⁹¹ Ebd. S. 18

¹⁹² Ebd. S. 27

Bemühungen um Brünhild tragen sich alle innerhalb des ersten Teils zu. „Die Hauptereignisse sind also mythischer Art trotz der Einfügung zeitgenössischer Nebenhandlungen“¹⁹³, obwohl die Erringung des Hortes, der Erwerb der Tarnkappe durch den Sieg über Alberich und der Kampf mit dem Drachen nur in der dritten Aventure in den Strophen 86 bis 101¹⁹⁴ bei seinem ersten Auftritt am Wormser Hof von Hagen berichtet wird. Dieser Abschnitt und Hagens Charakter und Aktionen stehen bei der nachfolgenden Analyse im Vordergrund.

3.3.2 Inhalt der Romane

Zu Beginn des Romans *Der Rabengott* erwacht Hagen von Tronje völlig hilflos auf einem Schlachtfeld. Offenbar hat er sein Augenlicht verloren. Ein junges Mädchen, das sich selbst Nimmermehr nennt, rettet ihm das Leben. Als Gegenleistung soll er sie vor einem Magier und Teufelsanbeter beschützen, welcher ihr nach dem Leben trachtet, und sie an einen sicheren Ort, das Herbsthaus, bringen. Um den Weg dorthin abwechslungsreicher zu gestalten, schlägt sie ihm eine Art Spiel vor: wenn er ihr ein Geheimnis aus seiner Vergangenheit erzählt, wird sie es ihm gleichtun. Hagen erzählt, wie er als Junge vom Siebenschläfer, einem mächtigen Wesen, das den Rhein beherrscht, wegen Diebstahls verflucht worden ist, jeden Monat bei Vollmond dem Rhein Gold zu opfern; jedes Mal ein wenig mehr als im Monat zuvor. Sollte er dies versäumen, so tötet der Siebenschläfer zunächst alle Menschen, die Hagen etwas bedeuten oder sich in seiner Nähe aufhalten. Zuerst hat er nicht an den Fluch geglaubt, ist jedoch schnell eines besseren belehrt worden, als sämtliche Menschen der Burg, auf welcher er seine Ausbildung erhalten sollte, auf mysteriöse Weise verschwanden. Das einzige, was zurück blieb, sind Wasserlachen.

Auf dem Weg zum Herbsthaus begegnet Hagen dem Verfolger des Mädchens, einem frommen und hilfsbereiten Mönch, dessen Verhalten gar nichts mit der düsteren Beschreibung Nimmermehrs gemein hat. Dennoch tötet Hagen ihn ohne zu zögern. Nicht um das Mädchen zu schützen, denn er hat erkannt, dass der Mönch ein harmloser und guter Mensch ist. Er tötet ihn wegen einer Kiste Gold, welche der Mönch bewacht hat. Anschließend opfert er seine Beute dem Rhein, um dem Fluch für einen weiteren Monat zu entgehen.

¹⁹³ Siehe Gillespie: „Das Mythische und das Reale in der Zeit- und Ortsauffassung des *Nibelungenliedes*“. S. 59

¹⁹⁴ Vgl. *Nibelungenlied*. S. 20ff.

Das Mädchen mit dem selbst gewählten Namen Nimmermehr weiß um den Siebenschläfer und Hagens Fluch, denn sie ist eines seiner Opfer. Nachdem sie ihm ihr Geheimnis verraten hat, verschwindet sie im Rhein. Hagen kehrt zu der ebenfalls als Folge des Fluches zerstörten Burg seines Vaters zurück, um mit diesem Teil seiner Vergangenheit abzuschließen, bevor er sich auf den Weg zu seinem Bruder Dankwart nach Worms macht.

Im Roman *Das Drachenlied* ist Alberich alles andere als erfreut darüber, dass der große Held Siegfried ihn nicht nur besiegt, sondern ihm auch noch seine magische Tarnkappe abgenommen hat. Nun bewacht er ganz allein den Hort der Nibelungen. Allerdings zweifelt er daran, ob ihm dies ohne seine Tarnkappe gelingend wird. Gemeinsam mit der alten Räuberin Mütterchen Mitternacht, dem Halbhunnen Löwenzahn und dem einsamen Moosfräulein Geist macht er sich auf die Suche nach einer neuen magischen Waffe: dem Blut des Drachen, den Siegfried erschlagen hat, da es die Haut des Helden unverwundbar gemacht hat. Leider sind auch andere hinter der kostbaren Flüssigkeit her. Der Geweihte, ein geheimnisvolles halbmagisches Wesen mit einer Rüstung aus Hirschgeweihen, hat Gläubige um sich geschart, mit deren Hilfe er an das Blut des Drachen gelangen will. Ebenso wie Alberich und das Moosfräulein hört er den Ruf des Drachen, welchen nur magische Wesen wahrnehmen können. Einer von ihnen soll das Vermächtnis des Drachen - seine Magie - in sich aufnehmen, bevor sein Leichnam vollständig versteinert ist.

Die Gefährten werden getrennt, als Mütterchen Mitternacht und Löwenzahn in die Gewalt eines geistesgestörten jungen Grafen geraten, welcher den Geweihten finanziell unterstützt. Im Gegenzug erhält er jede Menge Sklaven und die Freiheit, seinen Irrsinn auszuleben. Bei einem Aufstand der Sklaven treffen die beiden auf Hagen von Tronje, der es auf das Vermögen des Geweihten abgesehen hat und somit für kurze Zeit ihr Verbündeter wird. Als sie den Leichnam des Drachen erreichen, kommt es zur Entscheidung: Hagen rettet Alberich aus einer prekären Lage, während die alte Räuberin und der Halbhunne gegen die Männer des Geweihten kämpfen. Dieser zwingt Geist dazu, die sterblichen Überreste zu betreten, um dem letzten Wesen seiner Art das Leben zurückzugeben. Allerdings hat er nicht damit gerechnet, dass die Magie des Drachen auf das Moosfräulein übergehen und der leblose Körper zu Staub zerfallen würde. Wutentbrannt will er das durch die Magie erblühte Zauberwesen töten, doch Hagen enthauptet ihn, bevor er Geist erreichen kann.

Nachdem Hagen das Gold des Geweihten im Rhein versenkt hat, trennen sich ihre Wege. Alberich und seine Freunde kehren zum Hort zurück.

3.3.3 Bearbeitung durch Kai Meyer

Der Autor setzt den Inhalt des NL und seine Figuren als bekannt voraus. Die Romane konzentrieren sich auf einzelne Charaktere. Die Handlung spielt außerhalb des NL, d.h. zeitlich davor. Ebenso wenig wie im NL werden genaue Daten angegeben. Dies ist auch nicht notwendig, da der Leser die Ereignisse im Verhältnis zum NL einordnen kann. Hagen, der aufgrund seines ambivalenten Charakters im NL bei Neubearbeitungen sehr beliebt ist, wird als Protagonist hervorgehoben, genauso wie Alberich im zweiten Roman. Aufgrund dieser Aufteilung werden die beiden Romane nacheinander bearbeitet, obwohl Hagen auch in *Das Drachenlied* einen Gastauftritt hat. Da es sich bei diesem jedoch nur um eine geringfügig ältere Version Hagens als in *Der Rabengott* handelt, die ihrem Charakter treu bleibt, wird das Hauptinteresse bei Alberich und der Geschichte an sich liegen. „Diese Gebundenheit des Dichters an den überlieferten Stoff setzte auch der Personendarstellung des mittelalterlichen Erzählers Grenzen. Die Charakterisierung der einzelnen Gestalten war durch die Vorlage mitbestimmt.“¹⁹⁵ Dieses Kriterium gilt ebenso für jede Neubearbeitung des NL. Trotzdem bleibt einem Autor immer noch genügend Freiraum, um eine Figur auszuarbeiten und zu verfeinern. Natürlich muss er dabei die feststehenden Vorstellungen, welche der Leser mit einem bestimmten Charakter verbindet, respektieren. Es ist unmöglich, aus Hagen plötzlich einen Siegfried zu machen, oder umgekehrt. Der Freiraum findet sich in den zahlreichen Leerstellen, welche die Charakterisierung der Personen im NL offen lässt: „So finden Personenbeschreibungen oft indirekt statt oder sind in den Mund dritter Personen gelegt, und die Bemerkungen des Erzählers selbst sind zwielichtig und eher kritisch als wertend.“¹⁹⁶ Gerade in der Figur Hagens liegen ausnehmend viele Diskrepanzen vor, was seine Handlungsweise oder seine Motivation angeht. Die idealen Entfaltungsmöglichkeiten weist Alberich auf, da dieser im NL lediglich mit Namen, als Beschützer des Hortes und Besitzer der Tarnkappe erwähnt wird.

¹⁹⁵ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 11

¹⁹⁶ Ebd. S. 11

Der Roman *Der Rabengott* lässt sich im Verhältnis zum NL zeitlich vor Beginn der eigentlichen Handlung durch die Erwähnung von Dankwarts kürzlichem Antritt als Stallmeister am Hof von Worms¹⁹⁷ einordnen. Die Erzählung setzt sich aus zwei zeitlich differenzierten Handlungssträngen zusammen, welche zwei Wendepunkte in Hagens Leben beschreiben: zum einen der Umstand, dass er nur ein Auge besitzt und zum anderen ein Ereignis in seiner Kindheit, das sein zukünftiges Leben und all seine Entscheidungen beeinflusst hat. Dieser Hagen harmoniert mit dem Hagen des NL, weil er ihn in vielen Punkten vervollständigt. In verschiedenen Quellen wird der Sagengestalt Hagen von Tronje eine dämonische Herkunft nachgesagt¹⁹⁸, die der Nibelungendichter ihm aufgrund der Entmythologisierung allerdings nicht bestätigt: „Entsprechend ist Hagen im NI nicht mehr elbischer Herkunft, sondern eine zwar ungewöhnliche, aber rein menschliche Gestalt.“¹⁹⁹ In Zeichnungen wird Hagen oft als Einäugiger dargestellt²⁰⁰. Auch der Dichter des NL setzt das aus den Sagen vertraute Bild Hagens als bekannt voraus. Ansonsten wird er nicht als schrecklich oder gar hässlich präsentiert. Das Furchterregende liegt nur zum Teil in seinem Aussehen, vermutlich in der Mimik. Vielmehr ist sein Auftreten; dieses wiederum hängt mit seinem Charakter zusammen:

„Das *Nibelungenlied* gibt ein etwas anderes, vor allem psychologisch differenziertes und vertiefteres Bild von Hagen. Die Beschreibung seines Äußeren betont die aristokratischen Züge; Hagen ist wohlgestaltet und stattlich, breitschultrig und von aufrechter Haltung. Sein Haar ist leicht ergraut, der hastige Blick scharf und hart und sein rabenschwarzes Gewand glitzert von Edelsteinen. Er ist vorausschauend, listig und verschlagen, schlagfertig und scharfzüngig, und im Jähzorn gewaltig.“²⁰¹

Die äußere Erscheinung Hagens im Roman wird nicht explizit hervorgehoben. Der Leser kann seine eigenen Ideen bzw. die aus dem NL übertragenen Kriterien auf ihn projizieren. Es werden lediglich vereinzelte Hinweise gegeben, die sich meist direkt auf die Handlung beziehen. Ein Beispiel ist die Verwechslung mit dem Gott Wodan, „Oberhaupt der Götter, der während seiner Wege im Reich der Menschen als einäugiger Krieger umherzieht, gefolgt von seinen Raben, auf jeder Schulter einer.“²⁰² Die diversen Parallelen zwischen dem einäugigen Gott und Hagen hebt Haymes ebenfalls hervor:

¹⁹⁷ Vgl. Meyer: „Der Rabengott“. S. 36

¹⁹⁸ Vgl. Hård: *Das Nibelungenepos*. S.176

¹⁹⁹ Siehe Nagel: *Das Nibelungenlied - Stoff - Form - Ethos*. S. 13

²⁰⁰ Vgl. Ehrismann: „Strategie und Schicksal - Hagen“. S. 89

²⁰¹ Siehe Hård: *Das Nibelungenepos*. S. 176

²⁰² Siehe Meyer: „Der Rabengott“. S. 74

„Bei der Hagenfigur handelt es sich um einen „dunklen“ Helden. Wenn wir einen „strahlenden“ Helden wie Sifrit etwa mit dem Gott Balder assoziieren können, dann ist es ebenso leicht, den dunkeln Helden mit dem Gott Odin, dem Gott der Schlachten und des Todes, in Verbindung zu bringen. Der dunkle Held partizipiert an Odins schlauer Weisheit, seiner Nähe zum Jenseits, und in manchen Fällen seinem Aussehen. Odin wird immer als Einäugiger dargestellt, da er das eine Auge gegen Wissen an Mimirs Quelle eingetauscht hatte. In der [Thidrek-Saga] finden wir den Hinweis, daß Hagen ebenfalls einäugig ist.“²⁰³

Hagen hat nicht nur äußerliche, sondern auch charakterliche Merkmale mit Wodan/Odin gemeinsam. Im NL ist es nicht das Aussehen, das von anderen Figuren bemängelt wird; es ist der Charakter²⁰⁴. Dieser wird vollständig auf den Hagen des Romans übertragen:

„Trotz seiner [Hagens] zentralen Rolle bleibt er für den modernen Leser problematisch. Man ist nicht daran gewöhnt, daß eine Figur in einer mittelalterlichen Erzählung in solchem Maße wie Hagen gute und böse Züge aufweist. Wir erwarten einen Helden oder einen Bösewicht, und assoziieren den Antihelden oder die gemischte Figur mit modernerer Literatur.“²⁰⁵

Deshalb passt Hagen sehr gut in die Textform des Romans, welcher vorzugsweise dazu geeignet ist, die Entwicklung einer Persönlichkeit zu porträtieren. Seine Gefühle und Gedanken, die dem Leser bisher verwehrt geblieben sind, beginnen das bereits vorhandene Bild des NL-Hagens zu vervollständigen.

„Die Identität Hagens ergibt sich aus der Vielfalt der Beziehungen, die er eingeht - als Vasall Gunthers, als Mörder Siegfrieds, als Fährmann der Burgunden über die Donau, als Freund Rüdigers usw. In all diesen Beziehungen leuchtet jeweils ein Aspekt seiner Persönlichkeit auf. Die Verbindung zwischen diesen einzelnen Aspekten muß der Leser sowohl kausal herstellen als auch eine Gewichtung derselben vornehmen. Wie aus den Teilen eines Puzzles baut der Leser den eigentlichen Charakter [...] auf.“²⁰⁶

Ein Kenner der Figur Hagens aus dem NL sieht sich plötzlich mit einer zusammenhängenden und aufeinander abgestimmten charakterlichen Darstellung konfrontiert, bei dem es sich um keinen anderen als den geheimnisvollen und bisher nicht einsehbaren Hagen von Tronje selbst handelt. Die Beschreibung Hagens als gefühllos, düster und rätselhaft²⁰⁷ findet sich in *Der Rabengott* bestätigt, zumindest was sein Verhalten gegenüber der Außenwelt anbelangt. Ebenso kann man ihm eine ausgeprägte Willensstärke nachsagen. „The truth of the matter is that we never know what Hagen is thinking.“²⁰⁸ Der Vorteil der Romanform gegenüber dem Epos ist die

²⁰³ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 107

²⁰⁴ Vgl. *Nibelungenlied*. S. 74, Strophe 413

²⁰⁵ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 99

²⁰⁶ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 88

²⁰⁷ Vgl. Härd: *Das Nibelungenepos*. S. 31

²⁰⁸ Siehe Dickerson Jr.: „Hagen: A negative view“. S. 48

Möglichkeit, die Gedanken der Charaktere für den Leser sichtbar zu machen. „Fragt man, was es ist, das den Leser an der Gestalt Hagens fasziniert [...], so muß die Antwort lauten, daß es die Art ist, wie er sein Schicksal annimmt, mit offenen Augen und herausforderndem Trotz, ohne sich unterkriegen zu lassen.“²⁰⁹ Kai Meyers Hagen bleibt diesem Charakterzug treu. Eine derartige Einstellung zum Leben ist nicht einfach da, sie muss sich entwickeln. Genau diesen Vorgang beschreibt der Teil der Geschichte, der sich mit dem schicksalhaften Diebstahl des Goldes in seiner Jugend beschäftigt. Hagen wurde bereits in seiner Kindheit mit einer - nicht göttlichen, aber nicht weniger mystischen - Macht konfrontiert, die im weiteren Verlauf sein Leben und seine Taten bestimmt. Sie hat ihn Gehorsam gelehrt. „Übrigens weist schon das Alte Atlilied einen Zug auf, der charakteristisch ist für den Hagen des Nibelungenliedes. Er ist der Ahnende, Voraussehende, der Wissende. Was seiner Figur die Aura des Erhabenen, der Schicksalsergebenheit verleiht“²¹⁰ Allerdings ist es ein unwilliger Gehorsam, ähnlich dem Alberichs gegenüber Siegfried. Der Vertrag mit dem Siebenschläfer sieht vor, dass Hagen dem Rhein jeden Monat Gold opfert. Das nächste Opfer muss von seinen Ausmaßen her das vorherige überbieten. Tut er das nicht, so stirbt jeder, der ihm etwas bedeutet. Das Versprechen endet erst mit seinem Tod²¹¹. Von der Gültigkeit des Vertrages ist er zunächst nicht überzeugt, lernt aber kurz darauf die bittere Wahrheit: „»Alle sind tot.«“²¹² Hagen trägt die alleinige Schuld am Tod der Bewohner einer ganzen Burg, weil er sich nicht an seine Abmachung mit dem Siebenschläfer gehalten hat. Aus diesem Erlebnis ist die typische Kaltblütigkeit erwachsen, die der Figur in jedem Text eigen und für den Leser beinahe schon selbstverständlich ist. Es ist jedoch keine rein egoistische Kaltblütigkeit, denn sie bezieht sich allein auf Menschen, die Hagen nicht nahe stehen. Sein Pakt zwingt ihn, Menschen wegen ihres Goldes zu töten: „»Ich habe es früher getan und werde es in Zukunft tun. Das ist mein Fluch.«“²¹³ Er betrachtet das Töten Unschuldiger mit einer sehr realistischen Einstellung. Solange er nicht gewillt ist, sich sein Leben zu nehmen, um den Vertrag zu beenden, ist er gezwungen, andere Menschen zu opfern. „The mere fact that he can kill Siegfried in a way reserved for animals [...] and then throw the body unceremoniously in front of

²⁰⁹ Siehe Händ: *Das Nibelungenepos*. S. 180

²¹⁰ Siehe Wapnewski: „Hagen: ein Gegenspieler?“. S. 69

²¹¹ Vgl. Meyer: „Der Rabengott“. S. 92

²¹² Siehe ebd. S. 133

²¹³ Ebd. S. 153

Kriemhild's door reveals, to say the least, a total disregard for courtly convention."²¹⁴ Siegfried ist kein Mitglied des Wormser Hofes oder der Königsfamilie. Dementsprechend steht seiner Ermordung, um in den Besitz des Hortes zu gelangen, nichts im Weg. Kriemhild gehört seit ihrer Heirat zum Königshof von Xanten, wohnt nicht mehr in Worms und hat aus Hagens Sicht keinen Anspruch mehr auf seine Loyalität. Natürlich ist dies nur eine Interpretationsweise, welche sich auf Hagens Vergangenheit in *Der Rabengott* beruft. Die charakterliche Entwicklung im Verlauf des NL bleibt weiterhin ein Thema für Spekulationen.

Der Vertrag mit dem Siebenschläfer liefert eine Erklärung für sein oftmals nicht nachvollziehbares Verhalten im NL. Die Frage nach seiner Motivation stellt sich der Leser häufig, nicht nur im NL, sondern auch in den Romanen selbst. „Der epische Erzähler beschränkt sich darauf, das jeweilige Ereignis zu berichten, ohne innere Zusammenhänge zwischen anderen Ereignissen oder die Motive der Handelnden schlüssig darzulegen.“²¹⁵ Im Gegensatz zum NL bietet der Roman dem Leser diese fehlenden Handlungshintergründe, die allerdings nur von Nutzen sind, wenn der Inhalt des NL und seine Charaktere diesem bereits bekannt ist. „Über die Motive Hagens, also die eigentlich entscheidende Frage, gibt der Erzähler aber keine Auskunft“.²¹⁶ Folglich ist für eine Neubearbeitung des Stoffes nur normal, sich näher mit den möglichen Motiven zu befassen. Um die intensive Verbindung zwischen den Romanen und dem NL hervorzuheben, werden hier zwei ausgesuchte und signifikante Stellen im Epos aufgeführt, an denen Hagens Aktionen unbegründet und fragwürdig erscheinen und durch das Pakt-Motiv einen tieferen Sinn erhalten können. Hagens Verhältnis zu Siegfried ist ein solches Beispiel:

„Der Nibelungendichter betont das Gattungsfremde in Sîvrits Geschichte, indem er sowohl mit als auch gegen das überlieferte Sîvritbild geschrieben hat. Wenn wir diese Version des Sîvritlebens mit dem vergleichen, was wir aus anderen Quellen über Sîvrit wissen, dann sehen wir, daß das Neue fast ausschließlich mit Dienst und Minne zu tun hat. [...] Sîvrit legt das Fundament für seinen eigenen Untergang durch seine gedankenlose Befolgung dieser beiden fremden Ideale“²¹⁷

Er gehört mit seinen übernatürlichen Kräften noch der alten Tradition des Magischen an, welche allmählich schwindet. Demnach ist er gezwungen zu weichen, getötet von Hagen, den man durchaus als Gegner des Übernatürlichen betrachten kann, da dieses

²¹⁴ Siehe Dickerson Jr.: „Hagen: A negative view“. S. 48

²¹⁵ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 66

²¹⁶ Ebd. S. 91

²¹⁷ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 139

durch eine unglückliche Fügung des Schicksals und gegen seinen Willen sein Leben kontrolliert. Bezüglich seiner Motivation für den Mord an Siegfried gibt es einige beliebte Theorien, die durchaus gut durchdacht, nur leider am NL nicht zu belegen sind. „Häufig läßt sich das Verhalten der Personen nicht eindeutig motivieren; politische Gründe und persönliche Antriebe können nebeneinander stehen. Das gilt gerade auch für Hagen bei der Ermordung Siegfrieds.“²¹⁸ Rein politische Motive für die Tat versucht Bert Nagel Hagen nachzuweisen:

„Die Herrschergröße seiner Könige macht Sinn und Ziel seines Lebens aus. Dem aber steht die Größe Siegfrieds im Wege, jene Übergröße, die im unerschöpflichen Nibelungenhort augenfällig ist. Solange Siegfrieds Stärke der burgundischen Sache dienstbar gemacht werden kann wie im Sachsenkrieg oder bei der Werbung um Brünhild, ist sie Hagen willkommen. Sobald sie jedoch das burgundische Prestige zu beeinträchtigen droht, muß sie ausgemerzt werden. Das ist ein durchsichtig klares machtpolitisches Programm, das auch folgerichtig durchgeführt wird.“²¹⁹

Die Alternative Kai Meyers legt mehr Gewicht auf das Übernatürliche. Beide Theorien sind akzeptabel und fügen sich beinahe nahtlos in die Handlung des NL. Sie belegt sowohl die eine als auch die andere Lösung, wenn man überhaupt von einem richtigen Textbeleg sprechen kann: „So motiviert Hagen diesen Mord einmal als Racheakt, zum anderen als machtpolitisches Erfordernis. Mehr noch, er reißt die Führungsrolle bei diesem Anschlag gegen Siegfried an sich und überspielt souverän und rigoros seine Könige, so daß der Mord ganz als ein Eigenunternehmen Hagens erscheint.“²²⁰ Mackensen hingegen nennt Neid als Motiv für Hagens Interesse am Hort²²¹. Dickerson Jr. sagt Hagen in seinem Aufsatz nach, überhaupt kein Motiv zu haben. Er begründet sein Handeln ausschließlich mit seinem schlechten Charakter: „The only thing that matters to Hagen, it seems, is defiance for its own sake.“²²² Seiner Meinung nach kann es keine logische oder mystische Erklärung für Hagens Verhalten geben.

„To analyze his acts individually, to separate and classify them, leads to a dead end because there is no rational basis underlying anything he does. Siegfried's murder is a case in point. [...] The act is irrational and inexplicable. And the reason the plan makes no sense is because Hagen [...] "simply does not care" about anything.“²²³

²¹⁸ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 44

²¹⁹ Siehe Nagel: *Das Nibelungenlied - Stoff - Form - Ethos*. S. 29f.

²²⁰ Ebd. S. 41

²²¹ Vgl. Mackensen: *Die Nibelungen - Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. S. 144

²²² Siehe Dickerson Jr.: „Hagen: A negative view“. S. 53

²²³ Ebd. S. 51ff.

Auf diese Weise macht er sich das Verständnis des NL sehr einfach und unterschätzt das Potential Hagens, das in der Erweiterung seiner Persönlichkeit liegt.

Die zweite Stelle im NL, die einer Erklärung bzw. eines Motivs bedarf, ist Hagens Verhalten bei der Überfahrt auf dem Weg zu Etzels Hof. „Solche Helden [Dunkle Helden] können sowohl großen Schaden anrichten als auch außerordentliche positive Taten vollbringen.“²²⁴ Immerhin avanciert Hagen im zweiten Teil des Epos zum ruhmreichen Helden, der wissentlich in den Tod geht. „Das Bild Hagens ist von den Begriffen *ere* und *triuwe* geprägt, die Frage nach der Handlungsmotivation ist das Ärgernis und die Faszination der Interpreten - warum gibt Hagen, der alles so genau voraussieht, nicht auf?“²²⁵ Auch hier ist der Vertrag mit dem Siebenschläfer in der Lage, eine Antwort zu liefern.

„Wenn er z.B. die besorgten Warnungen Uotes vor der Fahrt der Burgunden ins Hunnenland leichthin in den Wind schlägt, [...] andererseits aber die Weissagungen der Wasserfrauen so ernst nimmt, daß er nicht davor zurückscheut, deren Wahrheit dadurch zu erproben, daß er den Kaplan in der Donau zu ertränken sucht, so ist das um so schwerer verständlich als er doch selbst von allem Anfang an diese Reise als unheilvoll erkannt und nachdrücklich davon abgehalten hatte.“²²⁶

Seine Vorgehensweise bei der Überfahrt und im Anschluss daran kann nun neu interpretiert werden. Nach der Opferung des Nibelungenhorts ist sich Hagen der Ausweglosigkeit seiner Lage in vollem Maße bewusst. Er weiß, dass es so gut wie unmöglich ist, eine größere Menge an Gold für sein nächstes Opfer zu finden. Dieses Wissen lässt ihn seinem Tod furchtlos entgegen gehen. Ob er nun gemeinsam mit seinen Herren in den sicheren Tod reitet oder das nächste Opfer nicht aufbringen kann: für die Burgunden bedeuten beide Alternativen das Ende. Aufgrund seiner Erfahrungen mit Wassergeistern ist ihm klar, dass die Wasserfrauen die Wahrheit sprechen und er diesem Schicksal nicht entgehen kann. Ein mögliches Motiv für sein Verhalten dem Kaplan gegenüber gibt Hagens Vergangenheit ebenfalls: er übergibt ihn der Quelle der Weissagung, dem Fluss. Letztendlich bleibt es dem Leser frei, eine Interpretation zu wählen, oder seine eigene zu finden. „Der Dichter verschleiert die tieferliegenden Motive seines [Hagens] Handelns und überläßt es dem Leser, diese selbst herauszufinden.“²²⁷ Dieses Merkmal des NL vermittelt anderen Autoren

²²⁴ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 105

²²⁵ Siehe Ehrismann: „Strategie und Schicksal - Hagen“. S. 99

²²⁶ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 175f.

²²⁷ Siehe Hård: *Das Nibelungenepos*. S. 175

sowie den Lesern die Freiheit, über diesen rätselhaften Charakter nach Belieben zu verfügen und ihn nach ihrem Ermessen zu formen.

Im Gegensatz zu Siegfried ist Hagen ein rein menschlicher Charakter. Trotz seiner umfangreichen Kenntnisse besitzt er Schwächen. Er spielt nur die Rolle des höfischen Ritters²²⁸. Tatsächlich kann man ihn eher als Söldner verstehen. *Der Rabengott* endet mit seinem Aufbruch nach Worms, aber zuvor hat er als Söldner in verschiedenen Schlachten gekämpft und so sein überragendes Wissen erworben, auf welches im NL wiederholt hingewiesen wird. „Hagen is a man of the world with that particular inflection intelligible to the heroic mentality, that is, a warrior with knowledge stemming largely from the tending fields of numerous military campaigns (sometimes termed ‚heroic knowledge‘).“²²⁹ Er wird eindeutig als Krieger porträtiert, sowohl im Roman als auch im NL, nur erreicht er dabei niemals die Ausmaße eines Siegfried, eines übernatürlichen Helden. Er bedarf keiner Tarnkappe und keiner Hornhaut am ganzen Körper, nur seiner Intelligenz und seiner Erfahrung.

„Der Dichter betont an einigen Stellen, daß Hagen nicht allen Situationen gewachsen ist. Eine Szene wie die der nächtlichen Schlacht mit den Bayern wäre für einen übermenschlich dimensionierten Helden wie Sivrit schlichtweg unmöglich. Hier gerät Hagen in Bedrängnis und muß seinen Bruder zu Hilfe rufen“²³⁰.

Ein weitere Beleg dafür, dass das NL als Vorlage für die Romane diente, ist die Anwesenheit von Hagens Bruder. „Auch Dankwart [...] stammt vom Nibelungendichter.“²³¹ Er ist in dieser Erzählung der ältere der beiden Brüder und Hagens Verbindung zum Hof von Worms. Als Junge ist er dorthin geschickt worden, um die höfischen Umgangsarten zu erlernen. Hagen hingegen sollte eine Ausbildung in den Kampfkünsten erhalten. Sein Verhältnis zu seinem Bruder Dankwart gleicht der Art von Beziehung, die auch das NL erahnen lässt. Sie unterstützen einander und sorgen sich um den jeweils anderen. In der Schlacht gegen Kriemhilds Männer zeigt sich Hagen äußerst besorgt, als er seinen Bruder blutüberströmt vor sich stehen sieht. Auf Dankwarts Erwiderung hin, es handele sich um das Blut seiner erschlagenen Feinde, schickt er diesen als Wachmann zur Tür²³². Zwischen den beiden herrscht ein solides Vertrauensverhältnis. Im Roman fürchtet Dankwart wiederum um das

²²⁸ Vgl. Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 168f.

²²⁹ Siehe Thomas: *Reading the Nibelungenlied*. S. 62

²³⁰ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 113

²³¹ Siehe Mackensen: *Die Nibelungen - Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. S. 172

²³² Vgl. *Nibelungenlied*. S. 307, Strophe 1955-1957

Wohlergehen seines Bruders und beschließt, - ohne Hagens Wissen - den vom Siebenschläfer gestohlenen Schatz zurück in den Fluss zu werfen. Er ist der Einzige, dem Hagen von seiner Begegnung mit dem Siebenschläfer erzählt hat.

Während das NL von seinem Dichter weitgehend entmythologisiert worden ist, zeichnen sich die Romane Kai Meyers durch eine Anzahl von Sagengestalten und abergläubischer Bräuche aus. Allen voran steht der Siebenschläfer, dessen Herkunft in einer Sage zu finden ist:

„Er ist ein Gespenst, der Geist von sieben goldgierigen Räufern, die in ihrer Höhle vom Hochwasser überrascht wurden, vor vielen, vielen Jahren. Manche Bauern bringen ihm Opfer dar, wenn der Rhein über die Ufer tritt. Sie glauben, der Siebenschläfer könne den Fluß beruhigen.“²³³

Hagen hat diesen Geist durch den Diebstahl seines Goldes verärgert. Drei Wasserfrauen teilen ihm die Regeln seiner lebenslangen Buße mit. Ihr Anblick ist für ihn einerseits erschreckend, andererseits aber nicht unerwartet. „Viel hörte man in jenen Tagen von den kindischen Späßen der Wasserfrauen, doch sie dabei tropfend und gackernd vor einem zu sehen, das war eine ganz andere Sache.“²³⁴ Im Stoffkreis der Nibelungen findet sich eine ähnliche Sage, die sogenannte Otterbuße²³⁵: Nachdem Loki einen Otter mit einem Stein getötet hat, stellt sich heraus, dass dieser Hreidmars Sohn war. Nun müssen er, Odin und Hönir „den Otterbalg mit Gold füllen und von außen ganz mit Gold bedecken“²³⁶, um Buße zu tun. Allerdings ist es hier der Empfänger der Buße, der durch den Erhalt eines verfluchten Ringes das Nachsehen hat. In Hagens Fall ist allein er der Leidtragende. Für den Siebenschläfer ist es nichts weiter als ein grausamer Scherz, ein Verhalten, das ganz in seiner Natur liegt: „Die Wassergeister sind [...] im Allgemeinen grausam und blutdürstig“²³⁷. Der Charakter Hagens im NL lässt die Möglichkeit eines solchen Geschehnisses in seiner Jugend durchaus zu, da er sich mehr anmaßt, als ihm zusteht²³⁸. Zudem vervollständigt eine Erzählung seiner Kindheit die Figur in mehr als nur einer Hinsicht: „Dem Hagen des *Nibelungenliedes* fehlt die traditionelle erste Episode des Heldenlebens, die außergewöhnliche Geburt und Jugend“²³⁹. Diese frühe Bekanntschaft mit den Elementargeistern des Wassers ergänzt den Ausgangscharakter Hagens aus dem NL hervorragend. Schließlich bleibt die

²³³ Siehe Meyer: „Der Rabengott“. S. 87

²³⁴ Ebd. S. 90

²³⁵ Vgl. Reichert: *Nibelungenlied und Nibelungensage* S. 89f.

²³⁶ Siehe Golther: *Handbuch der germanischen Mythologie*. S. 328

²³⁷ Ebd. S. 137

²³⁸ Vgl. Mackensen: *Die Nibelungen - Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. S. 143

²³⁹ Siehe Haymes: *Das Nibelungenlied*. S. 101

Begegnung mit den Meerfrauen im zweiten Teil des Epos allein ihm vorbehalten. Ihre seherischen Fähigkeiten sind auf ihre dämonische Natur zurückzuführen. Der Beweis ihrer Weisheit wird dadurch untermauert, „daß sie Hagen sofort mit seinem Namen anreden.“²⁴⁰ Freilich erlaubt die von Kai Meyer geschaffene Vorgeschichte eine andere Interpretation: sie nennen ihn bei seinem Namen, weil sie ihn durch seinen Pakt mit dem Siebenschläfer kennen und er zuvor Kontakt mit Wasserfrauen gehabt hat.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass zu Hagens Lebzeiten den zeitgenössischen Sagen noch mehr Glauben geschenkt wurde, als es heute der Fall ist. In dieser Tradition residiert auf der Burg von Hagens Vater ein Wunderheiler namens Bärbart. Nachdem Vorfall mit dem Siebenschläfer verrät Hagen zwar niemanden, was genau passiert ist, doch Bärbart scheint etwas zu ahnen. Offenbar führt er Hagens lange Bewusstlosigkeit nicht auf die Nachwirkungen der Tatsache zurück, dass der Junge beinahe im Rhein ertrunken wäre, sondern auf magische Einflüsse oder gar einen Fluch. Um ihn zu heilen greift er auf die mittelalterliche Heilmethode des Durchkriechens zurück. Dabei handelt es sich um eine „[a]lte, weitverbreitete Heilzeremonie und Zaubehandlung, in der ein Kranker durch irgendeine Öffnung kriecht oder gezogen wird, um von einer Krankheit befreit zu werden.“²⁴¹ Es wird auch als eine Art zweite Geburt angesehen. „Meist ist es eine junge Eiche, die zu diesem Zwecke gespalten wird“²⁴². Hagens Vorfahren glaubten fest an dieses Heilmittel:

„In der Umgebung der Burg gab es noch mehr solcher Eichen, zehn oder elf insgesamt. Sie alle unterschieden sich von den übrigen Waldbäumen durch ihre Form: Ihre Stämme teilten sich in Brusthöhe zu einer feigenförmigen Öffnung, groß genug, daß ein Mensch mit Mühe hindurchkriechen konnte. Jede der Eichen war einem Mitglied der gräflichen Familie geweiht; sie blieb sein ein ganzes Leben lang. Und doch wurden die wenigsten dieser Bäume je ihrer Bestimmung zugeführt, denn die Folgen des Rituals waren unerforscht und galten als gefährlich“²⁴³.

Dem Handwörterbuch des Aberglaubens nach zu urteilen, eignen sich Eichen besonders für dieses Ritual²⁴⁴. Auf Anraten des Wunderheils hin vollzieht der junge

²⁴⁰ Siehe Panzer: *Nibelungische Problematik*. S. 19

²⁴¹ Siehe Marzell: „durchkriechen (dk.), durchlaufen (dl.), durchziehen (dl.)“. *HdA* 2. Sp. 477

²⁴² Ebd. Sp. 478

²⁴³ Siehe Meyer: „Der Rabengott“. S. 49f.

²⁴⁴ Vgl. Marzell: „Eiche“. *HdA* 2. Sp. 651

Hagen die Prozedur der zweiten Geburt - mit seltsamen Folgen: lange nachdem er durch den Baum gekrochen war, sieht er in der Spalte „das gleiche Bild, das er gesehen hatte, als er vor zwei Wochen zum ersten Mal durch den Stamm geschaut hatte“²⁴⁵. Auch als Hagen gegen Ende der Geschichte zu seinem Baum zurückkehrt - etwa 20 Jahre später -, ist das Stück Nacht von damals noch in der Spalte gefangen. Nach seinen im Rahmen der Handlung erworbenen Erfahrungen verbrennt er die Eiche, ein Unterfangen, das im Aberglauben als sehr riskant erachtet wird.

„So wie der Spalt wieder zusammenwächst, heilt auch die Krankheit. Mit dem Schicksal des Baumes ist auch das des betr. Menschen verbunden. Es ist für ihn fortan gefährvoll, wenn der mit ihm in Sympathie gebrachte Baum abgehauen wird. Sein Leben geht mit dem des Baumes zu Ende“²⁴⁶.

Hagens Aktion wird durch eine andere Sage motiviert, die besagt, dass ein Mensch, der durch das Ritual des Durchziehens mit einem Baum verbunden ist, nach seinem Tod zu einem Klabautermann, also einem Wassergeist, wird, sollte der Baum gefällt und zu Schiffsplanken verarbeitet werden²⁴⁷. Hagen will auf keinen Fall zu einem zweiten Siebenschläfer²⁴⁸, zu einer dämonischen Sagengestalt werden. Neben Siegfried, der von vornherein eng mit einem mystischen Sagengefüge verknüpft ist, eignet sich Hagen von allen Figuren des NL am besten, um mit mythologischen Aspekten in Verbindung gebracht zu werden. „Er [...] verfügt über ein enormes Rezeptionspotential und kann sich ganz verschiedenen Interessen anpassen. Seine Mythenverwendungsfähigkeit ist auch seine Symbolverwendungsfähigkeit“²⁴⁹. Kai Meyer hat es geschafft, dieses Potential voll auszunutzen, ohne dabei Hagen selbst in ein dämonisches Wesen zu verwandeln und somit mit den Vorgaben des NL zu brechen.

Der Protagonist des Romans *Das Drachenlied* ist selbst eine Sagengestalt, ein Zwerg. Er steht im Schatten Siegfrieds, weil er von diesem bezwungen worden ist. Seine einzige Erwähnung im NL verdankt er der unfreiwilligen Begegnung mit dem Helden. Der Horthüter Alberich steht im Zusammenhang mit den übernatürlich Gegenständen, die nun ausschließlich mit Siegfried assoziiert werden. „Tarnkappe, Hort und Schwert bilden in gewisser Weise eine übergeordnete motivische Einheit. So berichtet Hagen zunächst vom Erwerb des Hortes durch Siegfried, als dessen

²⁴⁵ Siehe Meyer: „Der Rabengott“. S. 59

²⁴⁶ Siehe Marzell: „durchkriechen (dk.), durchlaufen (dl.), durchziehen (dl.)“. *HdA*. Sp. 478

²⁴⁷ Vgl. Weiser-Aall: „Klabautermann“. *HdA*. Sp. 1438

²⁴⁸ Vgl. Meyer: „Der Rabengott“. S. 161

²⁴⁹ Siehe Ehrismann: „Strategie und Schicksal - Hagen“. S. 114

Herrn sich dieser mit der Erringung von Schwert und Tarnkappe begreifen darf²⁵⁰. Obwohl sich das NL inhaltlich auf einen Großteil der bekannten Siegfriedsagen bezieht und dieser im ersten Teil eine zentrale Rolle spielt, tritt er in keinem der Nibelungenromane Kai Meyers persönlich auf. So wird auch in *Das Drachenlied* lediglich über ihn und seine Heldentaten gesprochen. Im Mittelpunkt der Handlung stehen exakt die Elemente, von denen auch Hagen im NL seinen Herren erzählt, die sogenannten Märchenmotive des Textes: Drachenkampf, Horterwerb und Tarnkappe²⁵¹. Insbesondere der Drache spielt eine übergeordnete Rolle, obwohl er im Roman bereits von Siegfried erschlagen worden ist. Diese Hinweise über den Stand von Siegfrieds Errungenschaften ermöglichen es dem Leser, die Geschichte in ein chronologisches Verhältnis zum NL einzuordnen. Die Anzeichen von Siegfrieds Kampf gegen Nibelung und Schilbung sind noch frisch, doch der Held aus Xanten ist weitergezogen und die Kunde von seinen Taten verbreitet sich schnell.

„Die dämonische Herkunft des Schatzes wird nur leicht angedeutet. Schon vor Beginn der eigentlichen Erzählung hat Siegfried ihn von den Königssöhnen Nibelung und Schilbung [...] und dem Zwerg Alberich (‚Elfenkönig‘), der vielleicht der ursprüngliche Besitzer ist, erstritten. Alberich hütet den Schatz für Siegfried, dem er einen Treueeid zu schwören gezwungen war.“²⁵²

Für Alberich ist Siegfried jedoch alles andere als ein strahlender Held. In der Umgebung des Hohlen Berges, dem Aufbewahrungsort des Horts, nennt man ihn „Schlächter Siegfried“²⁵³. Kurz nach seinem Aufbruch vom Hohlen Berg erschlägt Siegfried den Drachen. Die Sage von dieser Tat ist es, welche die Handlung des Romans einleitet bzw. motiviert. Durch den Verlust seiner Tarnkappe muss Alberich einen Teil seiner magischen Kräfte einbüßen. Er ist immer noch ein übernatürliches Wesen, aber ganz auf sich gestellt und ohne weitere magische Unterstützung ist er nicht in der Lage, den Hort gegen ganze Armeen von Plünderern zu verteidigen, die sich aufgrund der sich schnell verbreitenden Geschichten in naher Zukunft auf den Weg zum Hohlen Berg machen werden. Demnach muss er sich neue magische Kräfte dienstbar machen. Eine unverwundbare Hornhaut, wie sie Siegfried durch das Bad im Drachenblut erhalten hat, wäre ein ausreichender Ersatz für die verlorene Tarnkappe. Diese Einsicht fällt ihm nicht leicht, denn er wird als ein hitzköpfiger Sturkopf geschildert, der trotz seiner im Vergleich zum Menschen geringen Körpergröße seine Umwelt in Angst und Schrecken zu versetzen vermag. Er ist „ein

²⁵⁰ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 96

²⁵¹ Vgl. Mackensen: *Die Nibelungen - Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter*. S. 73ff.

²⁵² Siehe Hård: *Das Nibelungenepos*. S. 124

²⁵³ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 167

Wüterich, wie es nur einen gab.²⁵⁴ Sein Gemütszustand ist „mißmutig“²⁵⁵, besonders in Anbetracht der jüngsten Ereignisse. Seine äußere Erscheinung wird wie folgt beschrieben: „Alberichs Gesicht war faltig wie ein Bratapfel, seine Augen groß und schwarz, die Nase gewaltig. Ein eisgrauer Bart reichte ihm bis hinab zum Bauchnabel. Gewöhnlich trug er braune Gewänder und einen riesigen Hut mit breiter Krempe.“²⁵⁶ Er gesteht sich seine Schwäche, den Hort nicht mehr effektiv verteidigen zu können, nur ungern ein. „In den nordischen Versionen der Nibelungensagen hat das Hortmotiv zweifelsohne eine archetypisch-symbolische Funktion, nämlich die, die ins Verderben führende Macht des Goldes, der Habgier, über die Menschen zu veranschaulichen.“²⁵⁷ Alberichs Beziehung zu dem Schatz bildet eine Ausnahme. Ihn interessiert nicht sein materieller Wert. Vielmehr hat er für den letzten des Zwergenvolkes aus dem Hohlen Berg eine symbolische Bedeutung. Der Hort steht für die alte Zeit, Alberichs Ehre, ihn zu bewachen und den Stolz seiner Vorfahren. Der Schatz ist der einzige Grund für den Zwerg, noch in dieser Welt, aus welcher die Magie und ihre Geschöpfe allmählich schwindet, zu verweilen: „Für Alberich war es das größte Wunder der Welt, und ihm galt seine ganze Liebe. Es war eine einsame, traurige Liebe, das wußte er, aber es war die beste, die er hatte.“²⁵⁸ Das NL verrät keine Details über Alberichs Aussehen oder Charakter. Wahl Armstrong bezeichnet Alberich als „Rollenträger“²⁵⁹ innerhalb des NL:

„Eine letzte Gruppe von Personen besteht aus Gestalten, die aus der märchenhaften, mythischen Welt stammen. Zu ihnen gehören die beiden Wasserfrauen, die Hagen weissagen, der ungeheuerliche Riese im Nibelungenland und die Zwergenwelt, deren wichtigster Repräsentant Alberich den Nibelungenhort bewacht.“²⁶⁰

Er tritt lediglich indirekt in Hagens Bericht auf. Derartig wenige Informationen könnten den Leser dazu bewegen, Alberich zu vergessen, aber seine Verbindung zum Hort und der Tarnkappe ebenso wie seine Abstammung vom Zwergengeschlecht verhindern dies erfolgreich. Die meisten menschlichen Nebenfiguren, die namentlich genannt werden, vielleicht sogar für kurze Zeit als Handlungsträger fungieren, entfallen dem Gedächtnis des Leser eher, als der einmalig genannte Horthüter

²⁵⁴ Ebd. S. 169

²⁵⁵ Ebd. S. 169

²⁵⁶ Ebd. 176f.

²⁵⁷ Siehe Hård: *Das Nibelungenepos*. S. 122

²⁵⁸ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 192

²⁵⁹ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 36

²⁶⁰ Ebd. S. 40f.

Alberich²⁶¹. Ähnlich verhält es sich mit dem von Siegfried erschlagenen Drachen. Er gehört zu den theriomorphen²⁶² Dämonen und ist als reines Fabelwesen zu verstehen²⁶³. Eben das macht ihn für den Leser so faszinierend. Der Imagination bezüglich des Äußeren sind keine Grenzen gesetzt, solange das Tier als echsenartig dargestellt wird. Das Aussehen dieses speziellen Drachen wird detailliert beschrieben:

„Das furchtbarste aber waren nicht der Schlund oder die schlangengleiche, dreieckige Form des Schädels, der zu Lebzeiten vorstoßen konnte wie der schnellste Armbrustbolzen; vielmehr waren es die Augen der Bestie, die ihm das höchste Grauen einjagten. [...] Die gelben Pupillenschlitze der pechschwarzen Augäpfel schienen genau in Alberichs Richtung zu blicken, und dabei war ihr Ausdruck so gemein und mörderisch, daß der Zwerg eine Weile lang glaubte, er müsse sich sofort herumwerfen und fliehen.“²⁶⁴

Vor allem die Größe ist beeindruckend. Das Geschöpf ist mit Pranken ausgestattet, von denen jede größer als ein Pferd ist²⁶⁵. „Relativ oft werden Drachen an einem Gewässer lokalisiert.“²⁶⁶ Auch der von Siegfried getötete Drache befindet sich auf einer „Klippe über dem Rhein“²⁶⁷. Die wahre Bedeutung des toten Drachens liegt jedoch nicht in dem, was er einst gewesen ist. Vielmehr geht es um die Magie, die „so lange im Leib des Drachen gefangen“²⁶⁸ war. Diese hat mit Hilfe einer magischen Melodie andere übernatürliche Wesen zu sich gerufen, damit diese die Kraft in sich aufnehmen und ihr auf diese Weise zu neuem Leben verhelfen. Siegfried gehört dabei nicht zu der Gruppe der magischen Geschöpfe. Er ist lediglich mit magischen Gegenständen ausgerüstet. Mehr als die undurchdringliche Hornhaut vermochte ihm die Magie des Drachen nicht zu geben. Er befand sich bereits auf dem besten Wege, die Welt des Mythos für immer zu verlassen. „Die Tatsache, daß Sigurd (Siegfried) mit dem Drachen ein mächtiges Erdwesen besiegt, läßt zunächst einmal den Schluß zu, daß es im Mythos vom Drachenkampf um eine Emanzipation des Menschen von der Erde, von der Natur, geht.“²⁶⁹ Dieses Denkschema läßt sich auch auf diesen Drachenkampf Siegfrieds anwenden. Nur ist es hier keine Emanzipation des Menschen von der Erde, sondern die Trennung des Menschen von

²⁶¹ Vgl. *Nibelungenlied*. S. 21f. Strophe 96 - 99

²⁶² theriomorph = tiergestaltig

²⁶³ Vgl. Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*. S. 129

²⁶⁴ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 244f.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 244

²⁶⁶ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 118

²⁶⁷ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 175

²⁶⁸ Ebd. S. 324

²⁶⁹ Siehe Stech: *Das Nibelungenlied, Appellstruktur*. S. 135

der Magie, dem schwindenden Element. Die Abgabe der Magie erfolgt an das Moosfräulein, das sich selbst Geist nennt, auch eine Sagengestalt und somit Mitglied einer aussterbenden Gattung. Ihre Rolle in *Das Drachenlied* definiert sich zunächst über ihr Treffen mit Alberich. Sie gibt vor, ein an Lepra erkrankter Mensch zu sein, der sein Dasein allein im Wald fristet. „Vielleicht entstand die Vorstellung von den Wilden Leuten aus der mittelalterlichen Übung, Geisteskranke und Aussätzige aus der Gemeinschaft der Menschen auszustoßen und sie zu zwingen, ihr Leben in den Wäldern zu fristen.“²⁷⁰ Ihre Haut, welche die Farben des Waldes hat und sich ihrer Umgebung anpassen kann, verbirgt sie vor ihrer Umwelt: „Sie war von Kopf bis Fuß in schmutzigweiße Bandagen gewickelt“²⁷¹. Dieses Verhaltensmuster passt zu einem Waldgeist. „Alle diese Geister haben etwas Scheues, Zurückweichendes, sie wollen sich nicht zeigen, sie verweilen nur kurze Zeit bei den Menschen, oder sie schämen sich ihres Äußeren.“²⁷² Geist möchte lieber zu den Menschen gehören, weil „ihr Volk mit all den anderen Wald- und Berggeistern aus dieser Gegend verschwunden war. Seit die Magie im Sterben lag, sah man ihresgleichen nur noch selten.“²⁷³. Moosfräulein sind besonders in Mitteldeutschland vertreten²⁷⁴.

In dieser Geschichte treffen sich die Letzten ihrer Art, u.a. „Drache, Zwerg und Waldgeist - drei Relikte eines Zeitalters, als noch der Zauber die Welt regierte.“²⁷⁵ Es ist zu beachten, dass dieser abnehmende Reichtum an Mythen in Erzählungen vorherrscht, die chronologisch vor der Handlung des NL spielen. „Die Einstellung des Erzählers zum Erzählten wandelt sich. In der Volkssage der Gegenwart haben z.B. nicht alle dämonischen Gestalten den gleichen Realitätswert: Riesen und wilde Leute etwa sind seit langem für den Volksglauben abgestorben, die Zwerge folgten erst später.“²⁷⁶ Diese Entwicklung ist im NL bereits vorangeschritten. Alberich wird zwar namentlich erwähnt und als „getwerc“²⁷⁷ identifiziert, doch die Tarnkappe kommt im gesamten Text viel öfter vor als ihr ursprünglicher Besitzer. Die Menschen in der Geschichte betrachten die dämonischen Geschöpfe noch als real. Der Prozess der Entmythologisierung setzt jedoch schon ein, erkenntlich im Verschwinden der Magie, welches der Roman thematisiert. Die Einleitung dieses

²⁷⁰ Siehe Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*. S. 126

²⁷¹ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 236

²⁷² Siehe Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*. S. 162f.

²⁷³ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 254

²⁷⁴ Vgl. Golther: *Handbuch der Germanischen Mythologie*. S. 141

²⁷⁵ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 254

²⁷⁶ Siehe Röhrich: *Sage*. S. 3

²⁷⁷ Siehe *Nibelungenlied*. S. 22. Strophe 97

Vorgangs besiegelt Siegfrieds Schicksal im NL. Er „war nur ein winziges Glied in der Kette gewesen. Ohne es zu wissen, hatte er etwas viel Größeres in Gang gesetzt, als er den Drachen erschlug. Als Dank dafür war ihm die Panzerhaut zu eigen geworden; ob sie ihm Glück oder Unglück brachte, mußte sich erst noch erweisen.“²⁷⁸ natürlich bezieht sich diese Vorausdeutung direkt auf die Ereignisse im NL. Siegfried schwindet genauso wie seine magischen Utensilien: seine Hornhaut versagt, der Hort wird im Rhein versenkt und die Tarnkappe gerät in Vergessenheit.

3.3.4 Zusammenfassung

Während das NL sich vom Mythischen entfernt, bringt Kai Meyer es erneut in seine auf der NL-Thematik basierenden Geschichten ein. Das Verhältnis von Natürlichkeit und Magie (als übernatürliches Element) wird in den Romanen dargestellt. Die Magie schwindet allmählich und mit ihr die uns bekannten Sagengestalten. Die Erzählungen spielen sozusagen im Nachklang der Sagenentstehung, wenn man so will. Die jenseitigen Gestalten verschwinden aus der Realität und bleiben uns ausschließlich in den Sagen erhalten. Diese Rückbewegung zum Übernatürlichen wirkt sich nur indirekt auf das *tremendum* aus, welches im NL zwar gleichfalls präsent ist, sich aber durch die Aufspaltung in Siegfried- und Burgundenuntergangssage allein auf das NL bezieht. Der zweite dieser beiden Sagenkomplexe ist nicht in die Romane aufgenommen worden, spielt dennoch eine Rolle aufgrund der Einordnung der Geschichten in den zeitlichen und personalen Handlungsrahmen des NL. Bezüglich der vorliegenden Texte gibt der Autor im Gegensatz zum NL den dämonologischen Sagen den Vorzug vor den historischen.

„Insgesamt strebt das Lied von seinen disparaten Ursprüngen fort; es enthistorisiert und entpolitisiert Vorgänge der Völkerwanderungszeit zu persönlichen Auseinandersetzungen; es führt Personen und Dinge aus mythischem Dunkel und surrealer Märchenhaftigkeit in eine menschlich greifbare Tageswirklichkeit.“²⁷⁹

Kai Meyer setzt diesen Prozess in gewisser Hinsicht fort, jedoch mit dem Unterschied, dass er aus dem Gesamtzusammenhang des NL einzelne Figuren herausgreift, die er dann in seinen eigenen Geschichten agieren lässt. Diese wiederum erheben den Anspruch, sich nahtlos an bzw. in den Text einzugliedern. Der eigentliche Transformationsprozess wurde bereits vom Autor des NL vollzogen.

²⁷⁸ Siehe Meyer: „Das Drachenlied“. S. 329

²⁷⁹ Siehe Nagel: *Das Nibelungenlied - Stoff - Form - Ethos*. S. 9

Er war es, der aus ihm bekannten Materialien eine einzelne Erzählung geschaffen hat:

„Was Geschichte, Mythos, Märchen und Sage an die Hand gaben, waren nur Stoff und Motive. Die epische Leistung bestand darin, diese weithin schon vorgeformten, aber auch häufig divergierenden Stoffe und Motive zu einer Großfabel zu vereinigen und dadurch insgesamt in eine neue Form des poetischen Daseins zu überführen.“²⁸⁰

Den Romanen dient der mittelalterliche Text als Basis, deren Kenntnis für den Leser zum Verständnis unerlässlich ist. Sie bieten dem Leser neben der reinen Unterhaltung gleichzeitig Alternativen, was die Motivation oder Ansichten der Charaktere angeht. Sie beantworten offensichtliche und subtilere Fragen, die sich bei der Lektüre des NL stellen. Kai Meyer spielt mit dem bereits vorhandenen Wissen des Lesers. Er hat nicht die Handlung des NL an sich bearbeitet, sondern einzelne Personen und Motive herausgegriffen, wie z.B. Hagen, Alberich, die Tarnkappe, den Nibelungenhort, den Drachen, usw. „Keine andere Dichtung des Mittelalters hat so viele Nach- und Neugestaltungen in der modernen deutschen Literatur erlebt wie das Nibelungenlied. Und bezeichnenderweise sind es immer die Personen, [...] die dabei im Mittelpunkt stehen.“²⁸¹ Die Wahl Hagen von Tronjes als einer der Protagonisten ist kein Einzelfall. Er ist die uneindeutigste Figur im Epos. „Hagen is characterized ambiguously, and as possessing knowledge and foresight which the other figures of the *Nibelungenlied* lack, by means of the development of the plot and his own actions, including his words, within that plot.“²⁸² Seine unvollständige und widersprüchliche Charakterisierung macht ihn für eine Neubearbeitung interessant. Durch die in *Der Rabengott* beschriebene schicksalhafte Begegnung mit dem Siebenschläfer können einige Stellen im NL endlich sinnvoll und vor allem kontinuierlich interpretiert werden: Hagens Interesse am Hort der Nibelungen, die Schenkung der Schätze Brünhilds, der Mord an Siegfried (im Hinblick auf den Hort), die Versenkung des Horts im Rhein und schließlich seine bereitwillige Fahrt ins Hunnenreich (in den sicheren Tod). Alberich hat in *Das Drachenlied* ein Gesicht, einen Charakter und Platz im Gesamtgefüge des Nibelungenstoffes bekommen, der

²⁸⁰ Ebd. S.46f.

²⁸¹ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 17

²⁸² Siehe Bäuml: „Changing Patterns of Cohesion.“ S. 90

über eine Funktion als Hortwächter und ehemaliger Besitzer der Tarnkappe weit hinausgeht. Das NL „wird von einer wachsenden Historisierung und Profanisierung [...] gekennzeichnet, das Mythische wird zurückgedrängt und verliert immer mehr an symbolischer Bedeutung für die Menschen, bis es schließlich nur noch als poetische Verzierung empfunden wird“²⁸³. Dem Autor ist es in seinen Romanen gelungen, die Mythologie und das NL wieder zusammenzuführen, ohne dabei die charakteristische Entmythologisierung des Textes zu stören oder aufzuheben. Das Epos ist ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung des Nibelungenstoffes. Auf ihm basieren ein Großteil der Neubearbeitungen und Eigenkreationen. „Wenn man will, kann man auch die modernen Bearbeitungen des Stoffes als Manifestation dieses lebendigen Überlieferungsprozesses betrachten.“²⁸⁴ Es besteht eine letzte Gemeinsamkeit zwischen dem NL und den vorliegenden Romanen. Dem Nibelungendichter war an der „Unterhaltung und moralischen Belehrung eines aristokratischen Hörerkreises“²⁸⁵ gelegen, während Kai Meyer sich an Kenner und Freunde/Liebhaber des NL richtet. Beide Texte sind für ein bestimmtes Publikum geschrieben worden.

3.4 Die Loreley

Die Loreley Heinrich Heines dominiert die Vorstellung in den Köpfen der Leser: „Die schönste Jungfrau sitzet // Dort oben wunderbar, // Ihr goldnes Geschmeide blitzet, // Sie kämmt ihr goldenes Haar.“²⁸⁶ Sie sitzt auf dem Felsen bei St. Goarshausen und lotst mit ihrem sirenenhaften Gesang die Schiffer auf dem Rhein in den Tod. „Damit ist es legitim, von einem **Loreley-Klischee** zu sprechen, das seit der Version Heinrich Heines besteht.“²⁸⁷ Das Echo, das einstmals vorbeifahrende Leute auf ihren Schiffen faszinierte oder auch erschreckte, ist in Gesang umgewandelt worden, der von einer schönen, aber dämonischen Frau ausgeht, die den Namen des Felsen angenommen hat. Obwohl sie in ihrem Ursprung keine echte Sagengestalt wie Faust, der Nix oder der Rattenfänger ist, ist sie im Laufe der Zeit dazu gemacht worden. Der Felsen selbst und das mit ihm verbundene Echo waren

²⁸³ Siehe Händ: *Das Nibelungenepos*. S. 81

²⁸⁴ Siehe Heinzle: *Das Nibelungenlied. Eine Einführung*. S. 26

²⁸⁵ Siehe Wahl Armstrong: *Rolle und Charakter*. S. 10

²⁸⁶ Siehe Heine: *Sämtliche Gedichte*. S. 115

²⁸⁷ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 228

anfangs nicht auf eine dämonische Figur angewiesen, welche die beiden Elemente in sich kombinierte. „Schon im Mittelalter war der ‚Lurlei-Felsen‘ durch sein Echo berühmt, das als Stimme dämonischer Elben gedeutet wurde.“²⁸⁸ Seitdem sich die Version aus Heines Gedicht sozusagen als die einzig wahre Loreley etabliert hat, stagniert weitgehend die literarische Auseinandersetzung mit der Figur. Ihre Darstellung richtet sich ausschließlich nach den Vorlagen des Gedichts. „Auch zwei Jahrhunderte nachdem Clemens Brentano die Loreley für die Literatur ersonnen hat, öffnen sich neue, oft überraschende Möglichkeiten für einen kreativen Umgang mit einem Sujet, das durch unüberlegte Wiederholung altbekannter Stereotype frühzeitig zum Klischee degradiert wurde.“²⁸⁹ Der Roman *Loreley* von Kai Meyer ist ein Beweis dafür, dass die Entwicklung des Stoffes noch nicht abgeschlossen sein muss, solange noch jemand hinter das Standardbild in den Köpfen der Menschen zu schauen vermag. Er hat sich über dieses von Peter Lentwojt beschriebene Klischee hinweggesetzt.

3.4.1 Varianten und Merkmale der Sage

Auf den ersten Blick scheint es sich bei der Loreley um eine ätiologische Sage zu handeln, d.h. die Einführung der schönen Sängerin soll als Begründung für das außergewöhnliche Echo des Felsens fungieren. Nur ist es keine echte Sage. Lore Lay als Person tritt erstmals in einer Ballade im Kontext des *Godwi* von Clemens Brentano in Erscheinung. Man kann von ihr nicht unbedingt als dämonischem Wesen sprechen, da sie zwar mit ihrer überragenden Schönheit jeden Mann verzaubert und deshalb als Hexe hingerichtet werden soll, aber hinter ihren Reizen keine dunkle Absicht steckt. „Und schließlich verfügt diese Lore Lay [Brentanos] noch nicht einmal über das Mittel des bezaubernden Gesangs, um verderbend zu wirken.“²⁹⁰ Lore Lay kommt erst zum Felsen am Rhein und hat dort nicht ihren Ursprung. Sie ist kein übernatürliches Wesen, sondern eine normale Frau. Ihre Schönheit wird als Zauber ausgelegt und wird ihr schließlich zum Verhängnis. Erst durch ihren Tod bekommt die Figur übernatürliche Züge in Form des Echos. „Die Namensgeberin der Klippe kann damit über ihren natürlichen Tod hinaus weiterleben, da sie als Stimme

²⁸⁸ Siehe Petzoldt: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. S. 124

²⁸⁹ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 439

²⁹⁰ Ebd. S. 51

des Felsens präsent bleibt. Lore Lay scheint in den Felsen, in den Stein gebannt.²⁹¹ Damit hat Brentano in der Ballade einen kausalen Zusammenhang zwischen dem Schicksal der Lore Lay, dem Felsen am Rhein und dessen Echo geschaffen. Erst Heinrich Heine führt die Loreley als übernatürliche Verführerin und Unheilsbringerin ein. „Das Original wurde dabei zahllosen Veränderungen unterworfen, und so wurde mit den Jahren aus dem tragisch verliebten Mädchen die Nixengestalt Loreley, nicht selten gar eine böse Hexe.“²⁹² Dass Brentanos Lore Lay nur der Auslöser für die Entwicklung zu einer übernatürlichen Sagengestalt war, wird heutzutage oft nicht mehr bedacht. Der Dichter wird als offizieller Erfinder der Sage anerkannt, nur der erste Charakter wird regelmäßig mit einer weiteren von Brentano erdachten Sagengestalt verwechselt, der Lureley oder auch Lurelei. So vermischt auch Petzoldt in seiner Erläuterung der angeblichen Sagengestalt die beiden zu unterscheidenden Figuren: „Brentano erfand die ‚Sage‘ auf keiner anderen Grundlage als der des Namens Lurlei. Bei Brentano ist die Lorelei eine schöne dämonische Verführerin, eine Zauberin, die alle Männer betört“²⁹³. Die eben genannten Eigenschaften treffen, abgesehen von der Schönheit, keinesfalls auf die Lore Lay der Ballade zu, denn den mystischen Faktor verkörpert sie erst nach ihrem Tod. Zudem gibt es eine alternative Deutung des Endes der Ballade, die vorschlägt, das dreimalige Lore Lay stamme von den drei Rittern, welche das Mädchen auf den Felsen begleitet haben. Trotz ihres verführerischen Aussehens ist Lore Lay von Natur aus fromm. „Dagegen ist Lureley eine durchaus dem Sinnenleben zugeneigte Wasserfrau, eine Nixe, eine Nymphe, eine Undine, eine Melusine.“²⁹⁴ Ihre Heimat liegt *im* Rhein und nicht unbedingt auf einem Felsen oberhalb des Flusses. Genaugenommen kann der Felsen nicht direkt als Lore Lays Heimat bezeichnet werden, höchstens als ihre letzte Ruhestätte oder ganz schlicht der Ort ihres Todes. „Zweifellos lassen sich [...] Lore Lay als ein Ausgangs- und Lureley als ein vorläufiger Endpunkt einer Entwicklung“²⁹⁵ betrachten. Lureley ist eine weiterentwickelte Lore Lay, denn sie ist von vornherein als dämonische Sagengestalt in der Tradition der Wassergeister, die dafür bekannt sind, Menschen ins Unglück zu locken, konzipiert worden. „Strenggenommen müsste die Frage diskutiert werden, ob Brentanos Lore Lay und seine Frau Lureley zwei gänzlich verschiedene Gestalten

²⁹¹ Ebd. S. 126

²⁹² Siehe Meyer: *Loreley*. S. 396

²⁹³ Siehe Petzoldt: *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. S. 125

²⁹⁴ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 186

²⁹⁵ Ebd. S. 147

sind, oder ob sie genug miteinander gemein haben, um als ein und dieselbe Gestalt aufgefaßt zu werden.“²⁹⁶ Es scheint zumindest plausibel, dass beide Figuren ihren Ursprung im Felsen bei St. Goarshausen haben. Aufgrund der unterschiedlichen Schreibweise der Namen und der charakterlichen Differenzen ist eine Gleichsetzung von Lore Lay und Lureley seitens Brentano eher unwahrscheinlich. Die Lureley mag eine künstliche Sagengestalt sein, doch sie lässt sich den dämonischen Wesen eindeutiger zuordnen, als das Mädchen, das unter dem Fluch seiner eigenen Schönheit leidet. Brentanos Lureley setzt sich in einer Hinsicht von den Wassergeistern der Sagen ab: sie hat einen Namen, an welchem man sie erkennen und von anderen ihrer Art unterscheiden kann. Das ist ein untypisches Merkmal für übernatürliche Sagengestalten, insbesondere die Naturdämonen. Wassergeister „tragen in den einzelnen Landschaften unterschiedliche Bezeichnungen“, wie z.B. „Wassermuhme, Hakelnixe, Mainfrau, Brunnenmutter“²⁹⁷. In Sagen - mit Ausnahme der historischen Sagen, die von einer geschichtlich nachweisbaren Persönlichkeit handeln - treten kaum Individuen auf, die einen Wiedererkennungswert haben. Eine der wenigen Abweichungen ist Alberich im NL, aber dieser hat auch innerhalb des gesamten Sagenkomplexes der Nibelungen eine festgelegte Funktion, die mit seinem Namen verbunden wird (Horthüter und Schmied).

Die Loreley Heines setzt sich im Prinzip aus den beiden Urformen Brentanos zusammen. Zudem enthält sie noch antike Elemente, steht allerdings nicht im Zusammenhang mit der Nymphe Echo, obwohl es thematisch betrachtet eine logische Schlussfolgerung wäre. „Wichtiger als der hinsichtlich Herkunft und Bedeutung umstrittene Name[...] [Lurlei] dürfte die >Erfindung< indes gewesen sein, daß der Felsen bei Bacharach seit Jahrhunderten als Echofels berühmt war.“²⁹⁸ Das Echo wird zu Gesang, der wiederum mit den Sirenen in der antiken Mythologie zusammenhängt. Diese haben durch ihren wunderschönen Gesang auch Seefahrer angelockt. Sirenen sind Mischwesen, halb Mensch und halb Vogel oder Fisch. Abgelenkt durch den Gesang zerschellen die Schiffe an den Klippen und die Seeleute finden den Tod. Ein letzter wichtiger Faktor in der Entstehung der Loreley ist der Name an sich. „Der Versuche, den Namen Loreley zu deuten, gab es viele.“²⁹⁹ Die meisten Deutungsversuche ergeben einen Zusammenhang mit dem Naturphänomen

²⁹⁶ Ebd. S. 185

²⁹⁷ Siehe Petzoldt: *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. S. 173

²⁹⁸ Siehe Bellman: „Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos“. S. 1

²⁹⁹ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 40

des Echos am eigentlichen Loreley-Felsen, sowie der Übersetzung der letzten Silbe - *ley* als *Fels*. Ganz gleich, unter welchem Namen sie bekannt ist, sie ist eine Figur mit unzähligen Gesichtern:

„Sie ist die Rheinnixe, die Sirene, die Oreade, die Fee, die Elfe, die Zauberin, die Hexe. Weder Brentano, noch die vielen, die ihm in der Gestaltung des Loreley-Themas nachfolgten, waren sich ganz sicher darüber, wer oder was Loreley eigentlich ist. Ihr Wesen bleibt unbestimmt. Über die Art und Weise der Darstellung Loreleys entwickelte sich dagegen schon früh ein allgemeiner Konsens. Loreley hat ein verführerisches Äußeres und eine betörende Stimme und sie wird ihren Verehrern zum Verhängnis, sobald sie ihr zu nahe kommen. Das Thema wurde ungezählte Male reproduziert.“³⁰⁰

Aus diesem Facettenreichtum ergibt sich die Freiheit, die Loreley nach Belieben zu interpretieren und umzuformen.

3.4.2 Inhalt des Romans

Als junges Mädchen beobachtet Ailis, wie ihr Vater, der oberste Jäger, gemeinsam mit Graf Wilhelm von Katzenelnbogen und seinen Männern ein kleines hilfloses Mädchen in einen tiefen Brunnenschacht auf dem Lurlinberg sperrt. Nachdem der Schacht mit einem seltsam verzierten und mit eisernen Stacheln versehenen Gitter endgültig verschlossen ist, lässt der Graf Ailis einen Eid schwören, mit niemanden über die Ereignisse dieser Nacht zu sprechen.

Im Jahre 1320, ein Jahr später, denkt Ailis immer noch an die Erlebnisse auf dem Lurlinberg. Zu ihrer einstmals besten Freundin Fee, der Nichte des Grafen, pflegt sie seit dieser Nacht so gut wie keinen Kontakt mehr. Während diese von einem Leben als Adlige träumt, geht Ailis beim Schmied in die Lehre. Bisher hat sie sich von dem Mädchen im Brunnenschacht trotz seines wiederholten Rufens fernhalten können, doch die Ankunft des Spielmanns Jammrich wirft neues Licht auf die Ereignisse des vergangenen Jahres. Als sie ihm von ihrem außergewöhnlich guten Gehörsinn und dem Mädchen auf dem Lurlinberg erzählt, warnt er sie vor dem Echo, wie er das Mädchen nennt, und verlässt sie mit einer weiteren Warnung vor den Geschöpfen von Faerie. Dennoch vermag sie kurz darauf dem Lockruf des Mädchens nicht mehr zu widerstehen und besucht dieses regelmäßig. Es gibt offen zu, anders zu sein als Ailis und beweist dies, indem sie mit ihrer Stimme Tiere dazu bringt, sich in die eisernen Stacheln, welche das Gitter zieren, zu stürzen. Der Körper des Mädchens

³⁰⁰ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 13

beherbergt ein Echo, einen Wächter aus Faerie, dessen Aufgabe es ist, das Tor zwischen dem Land der Feen und dieser Welt zu hüten.

Die Ereignisse spitzen sich zu, als Fee einen Ritter einer benachbarten Burg heiraten soll, ihr Vater zurückkehrt, Fees Tante offenbart, dass sie in Kontakt mit Titania, der Königin von Faerie, steht und die berüchtigten Naddred, Anhänger des alten Glaubens, in die Gegend um den Lurlinberg zurückkehren. Das kleine Mädchen im Brunnen ist niemand anderes als Fees Zwillingsschwester, die als physisches Gefängnis für das Echo fungiert, seitdem das magische Wesen den Verstand verloren hat. Das Echo gibt sich nicht länger mit seiner Aufgabe als Wächter zufrieden; es möchte seine Macht ausleben. Die Gelegenheit bietet sich, als das Echo Ailis endlich dazu zwingen kann, sie aus dem Brunnen zu befreien. Es ergreift von Fees Körper Besitz, die ihrer Freundin aufgrund ihres verdächtigen Verhaltens gefolgt ist.

Ailis glaubt ihre Freundin für immer verloren, als das Echo in Fees Körper in die Eheschließung einwilligt und mit ihrem Bräutigam die Burg verlässt. In ihrer Verzweiflung wendet sich Ailis an Titania, ohne dass ihr Gehör geschenkt wird. Statt dessen gerät sie in ein Ritual der Naddred. Ebenso unverhofft kommt die plötzliche Rettung durch den Spielmann Jammrich, der mit ihr über einen aus der Musik seiner Sackpfeife erschaffenen Weg flieht. Über diese sogenannten Spielmannswege erreichen sie einen Gasthof, den ausschließlich Spielleute besuchen, da er an einer Kreuzung dieser durch Musik zu öffnenden Wege liegt. Letztendlich gelingt es Ailis, Jammrich und seine Freunde davon zu überzeugen, das Echo zu besiegen und ihre Freundin Fee zu retten. Leider muss Ailis feststellen, dass diese bereits verloren und das Echo allein zurückgeblieben ist. Gemeinsam mit Jammrich schafft sie es schließlich, das Wesen in die Spielmannswege zu verbannen. In dieser Welt aus gestaltgewordener Musik ist das Echo nun für immer gefangen.

3.4.3 Bearbeitung durch Kai Meyer

Der Titel des Romans lautet *Loreley* und dient lediglich dazu, im Leser eine bestimmte Erwartungshaltung bezüglich des Inhalts zu wecken. Er rechnet mit der schönen Frau auf dem Felsen am Rhein, die ihre verführerische Stimme ertönen lässt. Der Name rückt mit Beginn der Erzählung augenblicklich in den Hintergrund bzw. fällt nicht ein einziges Mal mehr. Dennoch übt der Name nicht nur auf den Leser, sondern auch auf den Inhalt Einfluss aus: „Mir persönlich gefällt vor allem die

Deutung, die Silbe verweise auf den König der Zwerge, Laurin [...]. Die Loreley wird dadurch zum Zwergen- und Elfenfels, was wunderbar zu dem alten Aberglauben paßt, im Inneren des Berges sei ein Zugang zum Feenreich verborgen³⁰¹. Vor der Erfindung der Lore Lay als Person durch den Dichter Brentano führte man das Echo auf übernatürliche Wesen im Innern des Felsens zurück. Diese zweifache Verbindung zum Elfen- bzw. Zwergenvolk³⁰² bildet die Grundlage für die Geschichte des Echos, einem Hüter des Tores nach Faerie, das sich auf dem bzw. im Lurlinberg befindet. Kai Meyer sucht sein Echo in der englischen Mythologie, anstatt auf die griechische Nymphe oder die schöne Lore Lay zurückzugreifen³⁰³. Es gibt unzählige Wesen wie das Echo, welche die Tore ins Land von Königin Titania bewachen. Diese Echo ist wegen der mit seiner Aufgabe verbundenen Einsamkeit wahnsinnig geworden und will erst die Welt der Menschen und anschließend das Feenreich erobern. Seine magischen Fähigkeiten gleichen denen der Loreley Heines. Es gebraucht seine Stimme, um seine Umwelt zu beeinflussen. Dies kann es auf eine subtile oder sehr direkte Weise tun: „Es war etwas in der Stimme des Mädchens, so, als verberge sich hinter jedem Wort noch ein zweites. Fremde, wütende Worte, mysteriös und mächtig.“³⁰⁴ Diese Macht befähigt das Echo sogar in seinem ebenfalls magischen Gefängnis noch, den Willen von Lebewesen mit einem feinen Gehör so wie Ailis zu steuern. Das gibt Grund zu der Annahme, dass es in Freiheit viel mächtiger sein könnte. Die Magie der Loreley beschränkt sich auf den manipulierenden Charakter ihrer verführerischen Stimme. „Nicht durch Loreleys Hand stirbt das Opfer - wie das in den alten Sagen vom Nöck und von weiblichen Wassergeistern der Fall war (sie zogen ihre Opfer eigenhändig unter Wasser!). Loreley lockt nur, und wer dieser Lockung nachgibt, stirbt durch die Gewalt der entfesselten Natur.“³⁰⁵ Dies ist in Bezug auf das Echo nur insoweit der Fall, solange es im Brunnen eingesperrt ist und seine Macht durch das magische Gitter unterdrückt wird. Nach seiner Befreiung ist es in der Lage, direkt durch seine Stimme zu töten.

„Ehe die beiden Wächter sie entdecken konnten, stieß sie eine spitze Tonfolge aus, so hoch, daß sie mit menschlichen Ohren kaum zu vernehmen war. Die

³⁰¹ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 395

³⁰² Vgl. Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 39

³⁰³ Vgl. Bellman: „Brentanaos Lore Lay Ballade und der antike Echo-Mythos“. S. 1ff.

³⁰⁴ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 93

³⁰⁵ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 321

Männer faßten sich an die Schläfen, Entsetzen erschien auf ihren Gesichtern.
Blutige Rinnsale schossen aus ihren Augen, den Ohren und Nasenlöchern.“³⁰⁶

Es ist also eine Steigerung der Gefahr, die von der ursprünglichen „Sagengestalt“ ausgeht, erfolgt. Das Echo ist bei weitem brutaler als die Loreley jemals gewesen ist. „Lore Lay gehört damit [...] einem jüngeren (weil christlich geprägten) Typ der dämonischen Verführerin an, demjenigen nämlich, der unter seiner verführerischen Kraft selbst leidet.“³⁰⁷ Das Wesen aus Faerie empfindet kein Leid bei dem, was es tut, vielmehr erfreut es sich am Leid der Menschen, die es tötet oder zu töten gedenkt. Was das Verhältnis zum Christentum betrifft, so entstammt es dem Feenreich und fühlt sich dem christlichen Glauben in keiner Weise verpflichtet. Es genießt seine Macht als Verführerin in Fees Körper und empfindet keine Reue oder gar die Notwendigkeit einer solchen Empfindung. „Lore Lay ist fromm, frommer als es die Loreley jemals wieder in ihrer Stoffgeschichte sein wird.“³⁰⁸ Im Roman wird explizit auf die fehlende Frömmigkeit des Echos hingewiesen. Zu den Zeiten, zu denen Fee ansonsten die Messe besucht hat, verschreibt sich das Echo seinen Freuden und hält die Messe für unwichtig, die christliche Religion verachtet es: „Sie alle sollen glücklich sterben, in Gedanken bei ihrem armseligen Gott der Fischer und Zimmermänner.“³⁰⁹ Aus der detaillierten Betrachtung des Echos ergibt sich ein Wesen, das offensichtlich nicht mehr viel mit der Loreley gemeinsam hat. Kann man in diesem Fall überhaupt noch von einer Transformation sprechen? Möglicherweise handelt es sich hier um eine vollständige Neuerfindung. Entscheidend ist die Anzahl der motivischen Schnittpunkte zwischen dem Echo und der Loreley, die wenigen Gemeinsamkeiten, die es dem Leser erlauben, sie nach seinem Verständnis miteinander zu verknüpfen. „Spätestens mit dem bekannten Gedicht Heinrich Heines hat sich das Bild von der Loreley standardisiert und gefestigt. [...] Die Loreley der meisten nachfolgenden Dichter ist die Loreley Heines.“³¹⁰ Feststehende Äußerlichkeiten der Gestalt Loreley sind: 1) traurig, 2) einsam, 3) schön, 4) verführerisch, 5) blond, 6) langes Haar, 7) frisiert sich, 8) sitzt auf ihrem Felsen am Rhein, 9) erscheint nur am Abend, 10) singt ein betörendes Lied und 11) lockt den Schiffer in seinen Untergang³¹¹. Anhand dieser Merkmale, von denen einige auch auf das Echo zutreffen, folgt an dieser Stelle eine direkte Gegenüberstellung mit der

³⁰⁶ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 308

³⁰⁷ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 117

³⁰⁸ Ebd. S. 124f.

³⁰⁹ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 344

³¹⁰ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 227

³¹¹ Vgl. ebd. S. 227

Loreley, wie sie in der Vorstellung des durchschnittlichen, zeitgenössischen Lesers existiert:

1) Das Attribut „traurig“ trifft in keinem Maße auf das Echo vor oder nach seiner Befreiung zu. Gefangen im Brunnen mag es zwar wie ein trauriges kleines Mädchen im Körper von Fees Schwester wirken, es ist aber höchstens wütend über seinen Zustand. Die Adjektive gelangweilt und reizbar beschreiben seinen Zustand am besten.

2) Als Wächter eines Tores zu Faerie gehört Einsamkeit für das Echo zum Alltag. Diese Einsamkeit ist auch der Grund für den Wahnsinn des Wesens und seiner Vernachlässigung der ihm auferlegten Pflichten als Torhüter. Den Kontakt zu anderen Lebewesen sucht es nur, um ihnen seine Macht demonstrieren zu können.

3) „Was war ein Echo anderes als etwas, das aus purem Klang geschaffen war, aus dem Widerhall von Lauten, Geräuschen und Stimmen, dem irgend etwas [...] eigenes Leben eingehaucht hatte.“³¹² Als Echo besitzt es keine Gestalt, jedoch sind sowohl Fees Zwillingschwester als auch Fee selbst schöne Mädchen. Nach seiner Befreiung und der Übernahme von Fees Körper nutzt das Echo diese Schönheit gleich der Kraft seiner Stimme, um die Kontrolle über andere Lebewesen zu erlangen.

4) Im Gegensatz zur sirenenhaften Gestalt der Loreley besitzt das Echo ursprünglich keinen Körper. Es verführt die Lebewesen in seiner nächsten Umgebung allein durch seine Stimme und bedarf keiner physischen Hülle dazu. Im Gegenteil, der Körper von Fees Zwillingschwester fungiert als Gefängnis für das gefährliche Wesen zusätzlich zu dem magischen Gitter über dem Brunnenschacht. Dieses Gitter schränkt die Kräfte des Echos ein, so dass nur noch Tiere und Menschen mit einem besonders guten Gehör seinen Ruf vernehmen können. Erst nach seiner Befreiung lernt es, die Schönheit und das Geschlecht seiner menschlichen Hülle als zusätzliches Mittel zur Verführung der Menschen zu nutzen.

5) Die Zwillinge, in deren Körpern das Echo nacheinander logiert, sind beide blond.

6) Ebenso haben sowohl Fee als auch ihre Zwillingschwester lange Haare.

³¹² Siehe Meyer: *Loreley*. S. 390

7) Als Gefangene kämmt sich das Echo nie ausdrücklich ihr Haar, obwohl von Ailis' erstem Besuch zum zweiten eine äußerliche Veränderung eintritt: „Das Mädchen im Brunnen sah heute besser aus als bei Ailis' letztem Besuch. Sein hübsches Gesicht war sauber [...]. Sogar sein Haar war weniger strähnig, als wäre es eben erst gebürstet worden“³¹³. Der Vorgang des Kämmens spielt jedoch keine besondere Rolle. Als Fee wird es sich wohl frisieren, aber nicht vor einem romantischen Hintergrund wie im Falle von Heines Loreley.

8) Zunächst sitzt es als Gefangene in einem Brunnenschacht auf dem Lurlinberg am Rhein. Nach seiner Befreiung verläßt es den Felsen und den Fluss und kehrt nicht mehr dorthin zurück. Es besteht keine Bindung zum Rhein, da es sich bei dem Echo nicht um eine Nixe handelt.

9) Es befindet sich Tag und Nacht im Brunnen.

10) Auf die mächtige Stimme des Echos wird mehrmals verwiesen. Diese spielt eine große Rolle für die Handlung des Romans. Allerdings ist diese Macht durch das magische Siegel des Gitters über dem Brunnenschacht geschwächt, so dass nur Tiere oder Menschen mit einem sehr feinen Gehör wie Ailis den Gesang hören können und von ihm beeinflusst werden: „Je näher Ailis dem Hügel kam, desto mehr steifgefrorene Körper entdeckte sie. [...] Tiere, die der Lockgesang des Mädchens aus dem Winterschlaf gerissen hatte.“³¹⁴ Nach seiner Befreiung kommt die wahre Macht der Stimme zum Ausdruck. Es ist jedoch anzunehmen, dass es in seiner körperlosen Formen womöglich noch stärker ist.

11) Während seiner Gefangenschaft lockt das Echo mit der Kraft seiner Stimme zwar keine Schiffer in ihr Unglück, aber Tiere, die ihr Ende auf den spitzen Metallstacheln des Gitters finden.

„Die unteren Tiere hatten sich in blindwütiger Befolgung des Lockrufs selbst auf den Stahldornen des Gitters aufgespießt, oftmals mehrere auf einer Spitze; jene, die später gekommen waren und keinen Platz mehr auf den furchtbaren Stacheln gefunden hatten, waren einfach sitzen geblieben, bis der Tod sie holte.“³¹⁵

Ebenso geschehen diese Morde nicht in Verbindung mit dem Rhein. Gegen Ende des Romans tötet das Echo die Bevölkerung einer ganzen Burg beim sonntäglichen Gottesdienst aus reinem Vergnügen durch den direkten Gebrauch ihrer Stimme. „Fee

³¹³ Ebd. S. 90

³¹⁴ Ebd. S. 190

³¹⁵ Ebd. S. 191

sang mit ihnen, sang lauter und kräftiger als alle anderen. Aber ihr Lied folgte einer fremden Melodie, und die Worte stammten aus keiner bekannten Sprache. Es dauerte nicht lange, da sang sie allein.³¹⁶

In den meisten Bearbeitungen herrscht eine übereinstimmende Darstellung von Loreley-Gestalt und Loreley-Landschaft³¹⁷ vor. Dies trifft in gewisser Weise auch auf das Echo zu. Es wirkt schön und unschuldig, aber seine Handlungen sind grausam. Dementsprechend wird die Landschaft nicht als idyllisch oder anheimelnd beschrieben. Die verlassenen Bauruinen einer Festung an einem windigen Regentag machen einen trostlosen, verfluchten Eindruck. Es gibt kein flimmerndes Mondlicht oder glitzernde Sterne, nur das furchteinflößende, grässliche Gitter über dem Brunnenschacht: „Das furchtbare Schmiedewerk erinnerte sie an die Beine einer Spinne, die tot auf dem Rücken lag.“³¹⁸ Die Harmonie zwischen Figur und Landschaft ist gegeben, so dass das Klischee im umgekehrten Sinne erfüllt wird. Wenn das Echo zum ersten Mal Menschen tötet, ist es Felsen und Rhein fern, also der typischen Loreley-Umgebung entrückt. Durch seine Abwesenheit vollzieht sich mit dem Lurlinberg eine Veränderung, die jedoch immer noch von der dämonischen Aura des Echos dominiert wird: „Glühende Augen starrten aus Sträuchern und Unterholz, in der Finsternis raschelten Krallen auf Fels. Das Leben war hierher zurückgekehrt, aber es war Leben, das nur im Dunkeln gedieh.“³¹⁹ Eine bedrohliche Atmosphäre hat die unheimliche und von Tod geprägte Stimmung auf dem Felsen abgelöst.

Kai Meyer verlangt nicht vom Leser, das Echo als eine neue Variante der Loreley zu akzeptieren. Genauso wenig soll das Echo eine alternative Erklärung für die Entstehung der Sage sein. Derartige Kriterien greifen im Fall der Loreley nicht, weil es sich um eine künstliche Sagengestalt handelt. Brentanos Ballade und Heines Gedicht weisen gleichermaßen die inhaltlichen Grundzüge einer Sage auf. In der Ballade überwiegt der Berichtcharakter durch die Schilderung eines spezifischen Ereignisses mit tragischem Ausgang, während das Gedicht zwar die dämonischen Elemente hervorhebt, aber einen zu geringen Realitätsanspruch vermittelt: „Ich glaube, die Wellen verschlingen // Am Ende Schiffer und Kahn;“³²⁰ ist als Aussage

³¹⁶ Ebd. S. 344

³¹⁷ Vgl. Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 231

³¹⁸ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 52

³¹⁹ Ebd. S. 345

³²⁰ Siehe Heine: *Sämtliche Gedichte*. S. 116

zu vage, als dass es einer Sage gerecht werden könnte. Das tragische Ende wird vom lyrischen Ich lediglich angenommen. Die Loreley hat seit ihrer Entstehung ihr ursprüngliches Sagenpotential sowie ihre erschütternde Wirkung eingebüßt. Der scharfe Kontrast zwischen der beschaulichen Vorstellung der Loreley und dem Echo wiederum erschüttert den Leser und zeigt ihm, was aus ihr hätte werden können.

Neben dem Loreley-Motiv bietet der Roman noch ein weiteres Thema, welches des öfteren in Sagen vorkommt: Spielleute und die ihnen eigene Magie. Mit dem Echo teilen sie das Werkzeug ihrer Macht, die Musik. Die Gemeinsamkeit mit der Loreley findet sich in der Fähigkeit, Menschen durch Musik zu verführen. Sowohl die Macht des Echos und der Loreley als auch die der Spielleute basiert auf der Grundlage der Musik. Im Bereich der Sagen ist der Spielmann kein unbeschriebenes Blatt. Ihm werden übernatürliche Kräfte, die sich in seiner Musik offenbaren, sowie dämonische Züge zugeschrieben. Der wohl bekannteste Spielmann der Sagenwelt ist der Rattenfänger von Hameln. „Eines der Hauptkennzeichen der Kleidung von Spielleuten ist die Buntscheckigkeit der Farben. Die durch aufreizende Farben sinnlich, fesselnde Gewandung etwa in der Kombination von grünem Rock, gelben Beinkleidern, rotem Schuhwerk und rotem Federschmuck ist vormittelalterlichen Ursprungs. Wer in der Frühzeit mit Zauber und Behexen sich beschäftigte, war bunt gekleidet.“³²¹ Die Beschreibung des Langen Jammrich, einem der Protagonisten der Geschichte, bestätigt die Erwartungshaltung des Lesers bezüglich seiner Vorstellungen von einem Spielmann: „Der wundersame Kerl trug Kleidung aus roter und grüner Seide, die ihn deutlich von manch anderem armen Schlucker mit einer schönen Stimme unterschied.“³²² Den Spielleuten im Roman und ihrer Musik haftet sehr wohl etwas Magisches an, allerdings kann man sie nicht als dämonisch auffassen. „Mit Ailis geschah etwas Sonderbares: Es war, als würden ihre feinen Ohren etwas aus der Musik herausfiltern, eine zweite, leisere Melodie unter der wildbewegten Oberfläche seines Spiels.“³²³ Diese Melodie hinter der Melodie ist ebenso magisch wie der Gesang des Echos, welcher es dazu befähigt, Menschen zu manipulieren oder zu töten. Die Einstellung der mittelalterlichen Menschen zu Spielleuten ist zwiespältig. Auf der einen Seite erfreuen sie sich an ihren Darbietungen, an Musik, Tanz und Kunststücken. Auf der anderen Seite ist ihnen die Lebensweise des fahrenden Volkes suspekt. „Der mittelalterliche Spielmann [...] ist

³²¹ Siehe Salmen: *Der Spielmann im Mittelalter*. S. 37

³²² Siehe Meyer: *Loreley*. S. 24

³²³ Ebd. S. 25

keine leicht zu beschreibende Gestalt [...]. Einerseits ist er in enger Verbindung mit dem geachteten Minnesänger zu sehen, [...] andererseits gehörte er zu den außerhalb der ehrenwerten Gesellschaft oder zumindest an deren Rand befindlichen Figuren.³²⁴ Es sind vor allem seine Mobilität und seine offenkundige Abwendung von der Gesellschaft, die

„grundsätzlich mit Skepsis betrachtet wurde[n]. Mobilität war nicht etwas, was die nach hierarchischer Stabilität strebende mittelalterliche Gesellschaft schätzte, sondern war etwas, was einen in die Nähe der „Unehrliehen“ brachte. Man spricht deswegen neben dem „fahrenden Musiker“ vom „Spielmann“, dem man meist mißtraute“³²⁵.

Diese Skepsis der Menschen gegenüber seinem Aussehen und seiner Stellung außerhalb der Gesellschaft hat den Spielmann zu einer Sagengestalt mit dämonischen Attributen gemacht. Es taucht ein fremder und seltsam bunt gekleideter Mann auf, der weder Heim noch Herd besitzt, und in der Lage ist, einem Instrument wundersame Töne zu entlocken, mit denen er die Leute bezaubert. Häufig beherrscht der Spielmann mehr als das eine Instrument oder verfügt noch über weitere Fertigkeiten:

„Die Tätigkeit ist umfassend. Vom Gesang bis zur Instrumentalmusik, vom Taschenspielertrick zur akrobatischen Vorführung, vom Tanz zum Gedichtvortrag, von der Abfassung von Spottgedichten bis zum Vortrag religiöser Lieder ist alles enthalten, was heute mit show-business bezeichnet wird. Dazu kommt die Variationsbreite, die sich aus der Qualität seines Auftritts ergibt.“³²⁶

Eine derartige Person ist den Menschen, die andere nach den Maßstäben ihrer Lebensumstände beurteilen, verständlicherweise nicht geheuer. Dem Misstrauen der Gesellschaft hat der Spielmann seine übernatürlichen Fähigkeiten zu verdanken.

Innerhalb der Geschichte gibt es eine weitere Differenzierung unter den Spielleuten. Nicht alle vermögen den Zauber der verborgenen Musik zu erkennen und zu nutzen. „»Nur Spielleute kennen die geheime Melodie, und auch unter ihnen nur wenige. Jene, die hören können.«“³²⁷ Wie jede Form von Magie hat auch diese eine Kehrseite, einen unangenehmen Nebeneffekt. Das Hören der geheimen Melodie beinhaltet das Wissen um die Existenz von „dem, was jenseits unserer Wirklichkeit liegt. Vo[n] Wesen, die anders sind als wir. Vo[n] Reichen, die nicht für unsereins

³²⁴ Siehe Holzapfel: „Rattenfänger und Volkslied“. S. 176

³²⁵ Ebd. S. 176

³²⁶ Siehe Hartung: *Die Spielleute*. S. 6

³²⁷ Siehe Meyer: Lorelely. S: 42

geschaffen wurden.³²⁸ Folglich ist Jammrich über das Echo vom Lurlinberg und dessen Geisteszustand genau informiert. Dies offenbart er Ailis jedoch erst nach dem Ausbruch des Wesens aus seinem Gefängnis auf dem Felsen. Nachdem die magischen Eigenschaften der Musik am Anfang des ersten Teils der Geschichte mit dem Spielmann verknüpft worden sind, greift dieser erst wieder im zweiten Teil in das Geschehen ein. Der Leser wird also zuerst auf den tiefgründigeren Charakter der Musik hingewiesen und im Anschluss daran mit den Fähigkeiten des Echos konfrontiert, die er nun in einen größeren Rahmen einordnen kann. Die Situation am Ende des ersten Teils erscheint ziemlich ausweglos, doch die Kenntnis von anderen Figuren, die wie das Echo die geheime Melodie zu ihren Zwecken benutzen können, gibt dem Leser Anlass zur Hoffnung. Dementsprechend spielt die Welt der Spielleute im zweiten Teil eine weitaus größere Rolle. Sie muss dem Leser zunächst präsentiert werden, während das Echo das wahre Ausmaß seiner Kräfte zur Schau stellt. Ailis sieht sich gezwungen, selbst ein Mitglied der Gesellschaft der Spielleute zu werden, um sich dem Echo entgegenstellen zu können.

Erstmals wird auf die Spielmannswege hingewiesen, die es den Begabteren unter den Spielleuten ermöglichen, ungesehen von den einfachen Menschen zu reisen. Diese Wege sind durch Musik zu erreichen und verlaufen sozusagen zwischen mehreren Orten³²⁹. Man könnte sie als eine Art Paralleldimension zur normalen Welt beschreiben, die den Benutzer schneller an sein gewünschtes Ziel führen, als es auf realen Wegen möglich wäre. Dennoch handelt es sich dabei um vorgegebene Weg durch die Musik, denen der Spielmann folgen muss, wenn er sich nicht verirren will. Wie man sich letztendlich diese Wege vorzustellen hat und was sie wirklich sind, bleibt der Phantasie des Lesers überlassen. Ailis und Jammrich erreichen ein Wirtshaus, das sich „an einem Kreuzweg mehrerer Spielmannswege“³³⁰ befindet. Dieses Gebäude veranschaulicht eine der Nebenwirkungen der Spielmannsmagie:

„Früher war es ein ganz gewöhnlicher Gasthof, irgendwo an einem abgelegenen Ort auf den Inseln der Angelsachsen. Er wurde zu einem beliebten Treffpunkt jener, die die Wege benutzten, und je öfter es angesteuert wurde, desto mehr verlagerte es sich aus der wirklichen Welt hierher. Die Stelle, an der es einst stand, gibt es heute nicht mehr. Sie existiert auf keiner Karte, das Land hat sich dort zusammengezogen wie Haut, die eine Wunde schließt. Deshalb ist es wichtig, die Spielmannswege nicht allzu oft zur Reise zum

³²⁸ Ebd. S. 44

³²⁹ Vgl. ebd. S. 272

³³⁰ Siehe ebd. S. 277f.

gleichen Ort zu benutzen - ansonsten könnte er sich in Luft auflösen und hier wieder auftauchen, irgendwo im Netz der Wege.“³³¹

Das Wirtshaus vermittelt einen detaillierten Einblick in die Welt der Spielleute, ihre Namen, Instrumente, Fähigkeiten, Bräuche und ihr Aussehen. Dies ist nicht weiter verwunderlich: „Das Wirtshaus spielt eine wichtige Rolle im Alltagsleben. Für den Unbehausten ist es eine flüchtige Ersatzheimstätte und zugleich der Ort seines Auftretens [...]“³³² Ailis trifft dort auf Freunde Jammrichs, mit denen er gelegentlich gemeinsam umherzieht, wenn ein Anlass dazu besteht. „Wohl ist das Auftreten von Spielleuten schon lange vor dem 12. Jahrhundert in „Gruppen“, besser „Trupps“, zu beobachten. Diese „Trupps“ sind jedoch als Ansammlung von Individuen anzusehen, die, kurzfristig und zweckgebunden, sich zu gemeinsamer Tätigkeit zusammentun.“³³³ Jammrichs Freunde unterscheiden sich stark voneinander. Jeder hat einen eigenen Stil, was sein Aussehen und seine Kleidung angeht, und beherrscht ein anderes Instrument.

„Das Instrumentarium der Spielleute war im späten Mittelalter recht farbenreich. Nachdem die Kreuzzüge und die Kontakte mit den Arabern auf der iberischen Halbinsel den Instrumentenbestand in Europa beträchtlich bereichert hatten und auch im Südosten durch die Berührungen mit den Türken war eine immer differenziertere Ton- und Klangbildung ermöglicht. [...] In mittelhochdeutschen Epen werden insgesamt 29 verschiedenen Instrumente in den Händen von Spielleuten erwähnt.“³³⁴

Wie die meisten Spielleute gehören sie zur sogenannten „Spielmannszunft“, die alle fünf Jahre einen neuen „Pfeiferkönig“³³⁵ durch einen Wettstreit wählt. Das Vorhandensein von Spielmannskönigen ist seit dem 12. Jahrhundert nachgewiesen³³⁶. Außerdem findet einmal im Jahr ein Treffen unter Spielleuten und ihrem König³³⁷ statt. Bei dieser Versammlung wird Ailis in die Zunft aufgenommen. Einer ihrer neuen Freunde bringt ihr das Flötenspiel bei, da die Aufnahme das Beherrschen oder wenigstens das Erlernen eines Instruments erfordert. Die Zusammenhänge dieser Veränderungen in ihrem Leben mit dem Echo erkennt sie erst sehr spät im Lauf der Konfrontation mit dem mächtigen Wesen. Die Melodie hinter der Melodie, die Ailis zu Beginn der Geschichte wahrgenommen hat, unterscheidet sich von der Magie des Echos und ist in der Lage, diese zu

³³¹ Ebd. S. 278

³³² Siehe Hartung: *Die Spielleute*. S. 92

³³³ Ebd. S. 81

³³⁴ Siehe Salmen: *Der Spielmann im Mittelalter*. S. 81f.

³³⁵ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 313

³³⁶ Vgl. Hartung: *Die Spielleute*. S. 87

³³⁷ Ebd. S. 88

neutralisieren: „Das Echo riß den Mund auf, aber wieder drang kein Laut über seine Lippen. Nein, dachte Ailis, natürlich singt es, aber die Melodie übertönte es. Sie ist wie ein Schild, der uns umgibt.“³³⁸ Vielleicht kann man diese Auseinandersetzung als Konflikt zwischen wahrer Musik und reflektierten Tönen, wie sie das Echo verkörpert, umschreiben.

Das Echo ist ein Geschöpf aus Faerie, dem Land der Elfen, das von Königin Titania regiert wird. Dieses Reich und seine sind „[v]or allem in der skandinavischen und englischen Folklore verbreitet“³³⁹. Auch Titania zählt im Gesamtzusammenhang des Romans zu den handelnden Figuren, obwohl sie hauptsächlich im Hintergrund agiert. Ihr indirektes Eingreifen in die Handlung muss nicht grundsätzlich Unterstützung für die anderen Charaktere bedeuten. Letztendlich mischt sie sich in die Auseinandersetzung zwischen Ailis und dem Echo, dessen Tragweite durchaus alle Menschen bedroht, nicht ein. Es liegt in ihrer Natur, Situationen wie diese grundlegend anders einzuschätzen, als ein Mensch es tun würde:

„Titania zuckte gleichgültig die Achseln. Das Schicksal der Menschheit berührte sie nicht. Hätte die Gräfin sie nicht herbeigerufen und um Hilfe gebeten, hätte sie nur aus der Ferne zugesehen, eine amüsante Episode zwischen Spielen mit ihren Gefährten und dem Regieren ihres Reiches. Nach dem Maßstäben von Faerie war sie eine weise und würdige Herrscherin, doch in en Augen eines Menschen wirkte sie wie ein verspieltes, albernes Kind, leichtfertig und nur auf das Vermeiden von Langeweile bedacht.“³⁴⁰

Die Integration einer anderen Mythologie neben der deutschen bereichert nicht nur die Geschichte: sie ist der Schlüssel zur Auflösung des vorgeprägten Loreley-Bildes.

3.4.4 Zusammenfassung

Auch wenn es sich bei der Erzählung der Loreley um eine künstliche Sage handelt, enthält sie dennoch das Element des *tremendum*. Es ist aber durch die Entwicklung der Figur geschwächt worden und erreicht nicht mehr die Intensität einer Sage. „Ihrer in der Romantik begründeten Funktion bar, konnte Loreley in späterer Zeit nur noch von Dichtern aufgegriffen werden, die sich ersatzweise neue Strategien für den Umgang mit ihr einfallen ließen.“³⁴¹ Am Ende des Romans wird das Echo tatsächlich besiegt, doch es ist vielmehr die plötzliche Erkenntnis von den

³³⁸ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 389

³³⁹ Siehe Petzoldt: *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. S. 62

³⁴⁰ Siehe Meyer: *Loreley*. S. 220f.

³⁴¹ Siehe Lentwojt: *Die Loreley in ihrer Landschaft*. S. 34

Möglichkeiten, die sich hinter der verhältnismäßig harmlosen Loreley verbergen können, die den Leser mit Schrecken erfüllt. Im Vergleich zum Echo, dem Wesen aus Faerie, ist die Loreley, ob nun die verführerische Hexe Heines oder unter ihrer übernatürlichen Schönheit leidende Frau Brentanos, eher eine der gemäßigeren Naturgeister. Ihr Einflussbereich beschränkt sich auf den Felsen am Rhein, während das Echo aus diesem auszubrechen vermag und ihren Schrecken ins Umland trägt. Für Kai Meyer scheint der Ursprung der Loreley-Sage nicht von Bedeutung zu sein. Allein die Vorstellung in den Köpfen der Leser ist entscheidend, um Zugang zu der Geschichte zu bekommen. „Der Name Loreley bezeichnete bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ausschließlich die Lokalität des Loreley-Felsens von St. Goarshausen.“³⁴² Weder das Echo noch der Berg, auf dem es beheimatet ist, werden innerhalb des Romans jemals als Loreley bezeichnet. Lediglich der Titel des Werks verweist auf die von Brentano erfundene Sagengestalt. Es ist nicht mehr als ein Hinweis an den Leser, eine Art kurze Inhaltsangabe, die jedoch mit Vorsicht zu genießen ist. „Lore Lay [...] von Anfang an als Sirene aufzufassen, bedeutet nichts anderes als ein Vorurteil, das nur durch die Übermacht des Gedichts von Heine und sein enormes Nachwirken erklärt werden kann.“³⁴³ Romantische Landschaftsmerkmale fallen im Roman weg. Der Rhein spielt keine große Rolle. Allein bei dem Felsen, auf welchem sich der Brunnenschacht und somit der Kerker des Echos befindet, handelt es sich um den heutigen Loreley-Felsen. Das Hauptmotiv scheint das Echo an sich zu sein, welches in diesem Fall über eine bloße Naturerscheinung hinaus geführt wird, nämlich als ein eigenständiges Wesen auftritt. Dabei handelt es sich nicht um die Nymphe Echo, sondern um ein gefährliches und mächtiges Wesen aus Faerie, dem Land Königin Titanias. Der Autor setzt den übernatürlichen Charakter des Echos voraus, geht jedoch weiter als seine Vorgänger. Dieses Wesen besitzt nur seine mächtige Stimme, die allerdings ihre Kraft aus den Stimmen anderer zieht, in dem sie diese reflektiert. Von Schönheit ist vorerst keine Rede, da sie sich diese durch die Übernahme eines menschlichen Körpers erst aneignet. Im Gegensatz zu der schönen jungen Frau, welche das Echo übernommen hat, weiß es sein neues Äußeres zusätzlich zu ihrer Stimme als manipulierende Waffe einzusetzen. Das Element des Wunderbaren beschränkt sich nicht nur auf das Echo, es bezieht sich auf die Musik und die in ihr enthaltene Magie im Allgemeinen. Der Schrecken liegt in der Macht, welche die Musik in Form von Gesang wie

³⁴² Ebd. S. 42

³⁴³ Ebd. S. 57

Instrumenten gleichermaßen über den Menschen haben kann. Als Widersacher für das Echo und seine Gesänge stellt der eine vertraute Sagengestalt, den Spielmann und den Zauber seiner Musik, der auf den ersten Blick dem des Echos gleicht, letztendlich jedoch das genaue Gegenteil darstellt. Die Musik der Spielleute wird von ihnen aus eigener Kraft erzeugt, während das Echo selbst reflektierte Tonschwingungen verkörpert. Der Roman füllt die Dimensionen des Lockgesangs der Loreley weiter aus, als frühere Fassungen jemals dazu in der Lage gewesen wären. „Seit Heines Gedicht und seit Silchers Vertonung desselben erschienen unentwegt neue Bearbeitungen des an sich so bescheidenen Stoffes, der doch so wenig Handlung enthält.“³⁴⁴ Der Stoff selbst kann nur schwer erweitert werden. Statt dessen eignet er sich hervorragend als Grundlage, um das Thema weiterzuentwickeln oder um zu strukturieren. Ende des 19. Jahrhunderts entstanden erstmals Romane über die Loreley, die allerdings ebenso an dem von Heine gesetzten Bild haften. „Für viele der um die Jahrhundertwende bis hinein in die Tage des Ersten Weltkriegs entstandenen Bearbeitungen wählten die Autoren die Romanform.“³⁴⁵ Anschließend kam es zu einer Ironisierung des Loreley Themas, einer frischen Alternative zum stagnierenden Klischee. Ein Tonwechsel ermöglicht oftmals den Ausbruch aus der festgefahrenen Tradition:

„Einer Reihe von Gegenwartsautoren ist es trotz aller kreativitätshemmenden Vorgaben des Loreley-Klischees gelungen, sich vom Klischee zu lösen. In Gedichten und Romanen aus der jüngsten Vergangenheit verzichteten diese Autoren auf früher verbindliche Elemente des Sujets, und führten zum Teil eine sehr weitreichende Verfremdung und Abstraktion des Themas herbei. Daß Loreley dadurch nicht mehr auf den ersten Blick als Loreley erkannt werden kann, „ist oft der Preis für die Loslösung vom Klischee.“³⁴⁶

Deshalb trägt Kai Meyers Roman vermutlich den Titel *Loreley*, weil der Leser das Echo des Romans ohne diesen Hinweis nicht unbedingt mit der Gestalt der Loreley in Verbindung bringen muss. Zudem soll durch die Wahl des Titels eine bestimmte Erwartungshaltung beim Leser geschaffen werden. Demnach kann man im Falle des Romans *Loreley* von einer Aufhebung der Stagnation der Figur und ihrer erzählerischen Merkmale sprechen.

³⁴⁴ Ebd. S. 339

³⁴⁵ Ebd. S. 363

³⁴⁶ Ebd. S. 439

4. Fazit

Ein standardisiertes Transformationsschema ist nicht zu erkennen. Jede Sage und jeder Sagenkomplex sind individuell bearbeitet und erweitert worden. Das Sagenhafte in den Texten bleibt bestehen, auch wenn die kurze und prägnante Form wegfällt. „Der Einbruch des Übernatürlichen wird [...] als etwas Schreckhaftes erlebt, ja es bildet selbst die Sage.“³⁴⁷ Obwohl es sich nun um Romane handelt, bleibt dieses wichtige Element der Sage dennoch erhalten. Das *tremendum* wird durch die ausführlichere Form des Textes zu einer unheimlichen, ja sogar unangenehmen Grundstimmung ausgebaut. Die Enden der Romane unterstützen den Sagencharakter der jeweiligen Geschichten. Bei genauerer Betrachtung hat keiner der Romane ein glückliches Ende. *Der Rattenzauber* konfrontiert den Leser mit der maßlosen Gier der Menschen, die sie das tragische Schicksal ihrer eigenen Kinder verleugnen lässt. Die *Doktor Faustus* Romane sind als die ersten beiden Texte einer Trilogie zu behandeln. Dennoch ist dem Leser klar, dass, ganz gleich, wie positiv das Ende für die Charaktere ausfällt, Faustus ein schrecklicher und frühzeitiger Tod bestimmt ist. Im Falle Hagen von Tronjes ist es ähnlich: durch den Fluch des Siebenschläfers weiß er, dass ihm kein Tod als alter Mann bestimmt sein wird. Der Leser kennt das Ende des NL und betrachtet Hagens mehr oder minder hoffnungsvollen Aufbruch nach Worms mit gemischten Gefühlen. Ganz im Sinne einer Sage gelingt es ihm nicht, den Fluch aufzuheben. Bis zu seinem Tod wird ihn das dämonische Wesen in seinem Bann gefangen halten. Das Abenteuer von Alberich und seinen Gefährten scheint positiv auszugehen, doch näher betrachtet kennzeichnet es ihre eigene Vergänglichkeit: die einst legendäre Räuberin, einer letzten wahren Helden und zwei weitere Sagengestalten, welche die letzten ihrer Art sind, schließen sich zu einer Gemeinschaft zusammen, um das Schwinden der Magie zu verfolgen. Trotz ihrer teils übernatürlichen Kräfte stehen sie ihrem Schicksal machtlos gegenüber. Das wohl glücklichste Ende aller hier untersuchten Romane bietet die *Loreley*, und auch dieses ist nicht ohne Schrecken zustande gekommen. Ailis hat ihre beste Freundin an ein Wesen aus dem Feenreich verloren, das vor seiner Verbannung in die Spielmannswege noch die Bewohner einer ganzen Burg umgebracht hat. Der Sieg über das magische Geschöpf vermag den Protagonisten ihre verstorbenen Freunde nicht wiederzubringen. Wenngleich die inhaltlichen Komponenten nicht unbedingt

³⁴⁷ Siehe Petzoldt: *Einführung in die Sagenforschung*. S. 58

oder nur teilweise übernommen werden, lassen sich typische Sagenkriterien wie Wunder und tragisches Ende problemlos übernehmen.

Die Romane sind insoweit von den Sagen und ihren Grundeigenschaften abhängig, als dass sie im Leser bestimmte Assoziationen wecken und ihm dadurch den Zugang zum Text ermöglichen. Er wird aufnahmefähig für unerklärliche Vorgänge und mysteriöse und unheimliche Gestalten. Das Hauptinteresse des heutigen Lesers gilt primär dem Unterhaltungswert der Sagenelemente, weniger den ursprünglich enthaltenen Warnungen. Diese Elemente werden zur Steigerung des Unterhaltungswertes in eine Geschichte integriert und ausgebaut. „Diese Überlagerung fabelhafter Ereignisse durch reale zeitgemäße Elemente verbindet die Gegenwart mit der Zeitlosigkeit und das Reale mit dem Mythischen.“³⁴⁸ Durch die Umwandlung in eine neue Form bzw. die Übertragung in eine eigenständige Geschichte, die mehr oder weniger eng mit dem Sagenstoff verwoben ist, wird das einstige Potential der Sage wieder freigesetzt. Die Romane belegen, dass die alten Sagen immer noch die Fähigkeit besitzen, den modernen Leser in ihren Bann zu ziehen.

„Noch geht sie an Örter und Stellen, die unsere Geschichte längst nicht mehr erreichen kann, vielmals aber fließen sie beide zusammen und untereinander; nur daß man zuweilen die an sich untrennbar gewordene Sage, wie in Strömen das aufgenommene grünere Wasser eines anderen Flusses, noch lange zu erkennen vermag.“³⁴⁹

Kai Meyer hat seine Romane in genau dieser Tradition verfasst. Die Handlung seiner Erzählungen verdankt ihren Reiz den Sagen, die immer noch fest im Bewusstsein des Lesers verankert sind.

³⁴⁸ Siehe Gillespie: „Das Mythische und das Reale in der Zeit- und Ortsauffassung des *Nibelungenliedes*“. S. 47

³⁴⁹ Siehe Grimm: „Vorrede“. S. 14