



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*„Die Werwölfin als Femme fatale in der
deutschsprachigen Literatur der ersten Hälfte des
20. Jahrhunderts“*

Verfasserin

Anna Elisa Binder

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Betreuerin:

A 190 333 445

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Biologie und Umweltkunde

Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Ingrid Cella

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich besonders bei Andreas Gansterer für seine tatkräftige Unterstützung bei der Erstellung meiner Magisterarbeit bedanken.

Besonderer Dank gilt auch meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Ingrid Cella, die mich während dem Schreiben dieser Arbeit betreut und umfangreich unterstützt hat. Zudem möchte ich meinen Eltern danken, die mich nicht nur finanziell, sondern auch moralisch immer unterstützt und mir den Rücken gestärkt haben.

Ohne meine guten Freundinnen Nina Amelin, Maria Hipfinger, Sarah Csokai und Jaqueline Scheibstock wäre das Schreiben der Magisterarbeit ein Schweres gewesen. Sie haben mir stets geholfen und Anregungen gegeben. Auch meiner Schwester Jutta möchte ich für ihren positiven Zuspruch danken.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	3
1 Einleitung	6
1.1 Zielsetzung und Vorgangsweise.....	7
1.2 Begründung der Textauswahl.....	8
1.3 Forschungsstand	9
2 Die historische Entwicklung der Werwolffigur	10
2.1 Werwolf – eine Begriffsbestimmung	11
2.2 Der Werwolf im Altertum	12
2.2.1 Altes Ägypten.....	12
2.2.2 Antike Ursprünge	14
2.3 Der Werwolf in der nordischen Mythologie	18
2.4 Die Veränderung der Figur im Mittelalter	22
2.4.1 Der Werwolf im christlichen Glauben	22
2.4.2 Die Werwolfprozesse	24
2.4.3 Der Werwolf in der mittelalterlichen Literatur	25
2.5 Der Werwolf in der frühen Neuzeit bis zum 20. Jahrhundert	26
3 Die Femme fatale	29
3.1 Das äußere Erscheinungsbild der Femme fatale	31
3.1.1 Gesicht und Haare der fatalen Verführerin	32
3.1.2 Die Enthüllung des Körpers	32
3.2 Motive und Charaktereigenschaften.....	33
3.2.1 Vom Schicksal bestimmt.....	33
3.2.2 Macht durch Worte.....	34
3.2.3 Männliche Willenlosigkeit und die Frage der Herkunft.....	35
3.2.4 Maskuline Züge.....	35
3.3 Die animalische Verführerin: Weibliche Mischwesen.....	36
3.4 Die verführerische Werwölfin.....	38
3.4.1 Der Bezug zur Sexualität.....	39
3.4.2 Wolf und Weiblichkeit	39
3.4.3 Natur und Wildnis	40
4 Einzelanalysen der Texte.....	41

4.1 Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos (1923).....	42
4.1.1 Zum Autor	42
4.1.2 Der Text.....	45
4.1.2.1 Zum Titel der Novelle	45
4.1.2.2 Inhalt.....	45
4.1.2.3 Formales	46
4.1.2.4 Personen und Personengestaltung	47
4.1.2.4.1 Die Gräfin.....	47
4.1.2.4.2 Die Beziehung zwischen Martin und der Gräfin.....	49
4.1.2.4.3 Die Beziehung zwischen der Gräfin und dem Mückenzähler.....	53
4.2 Frank Thiess: Die Wölfin (1939)	55
4.2.1 Zum Autor	56
4.2.2 Der Text.....	57
4.2.2.1 Inhalt.....	57
4.2.2.2 Formales	59
4.2.2.3 Personen und Personengestaltung	59
4.2.2.3.1 Ein Werwolf im Rudel	59
4.2.2.3.2 Der Verzicht auf Fleisch	61
4.2.2.3.3 Am Ende bleibt die Wolfsgestalt	62
4.2.2.3.4 Die Wölfin als Femme fatale	63
4.2.2.3.5 Die Natur als Geheimnis und Bedrohung.....	64
4.2.2.3.6 Die Beziehung des Jägers zu Gru.....	66
4.3 Werner Bergengruen: Die Wölfin (1923)	71
4.3.1 Zum Autor	72
4.3.2 Der Text.....	73
4.3.2.1 Inhalt.....	73
4.3.2.2 Formales	75
4.3.2.3 Aspekte der Werwolfthematik	75
4.3.2.3.1 Die Verwandlung als Fluch.....	75
4.3.2.3.2 Eine Werwolfamilie	77
4.3.2.3.3 Dorothea als Femme fonctionelle	78
4.3.2.3.4 Die Bestrafung der fatalen Werwölfin	78
5 Die vergleichende Analyse der Werke.....	80
5.1 Gemeinsamkeiten der Texte.....	80

5.1.2 Die Darstellung der Werwolffiguren.....	80
5.1.2.1 Die Verwandlung	81
5.1.2.2 Die tödliche Gewehrkegel.....	82
5.1.2.3 Zuhause in der Wildnis	82
5.1.3 Elemente der Femme fatale.....	83
5.1.3.1 Faszination und Angst.....	83
5.1.3.2 Ein unglückliches Ende für alle Betroffenen	84
5.1.3.3Unbekannte Vergangenheit und verborgenes Innenleben.....	85
5.1.3.4 Die fatale Werwölfin und die Natur	86
5.2 Die Unterschiede der Texte.....	86
5.2.1 Die Darstellung der Werwolffiguren.....	86
5.2.1.1 Mondabhängigkeit und Mondunabhängigkeit	87
5.2.1.2 Fleischfresserinnen und vegetarische Wölfin.....	88
5.2.1.3 Verschiedene Gründe der Verwandlung	88
5.2.1.4 Die Werwölfin als Einzelgängerin oder Rudelmitglied	89
5.2.1.5 Die Rückverwandlung.....	89
5.2.2 Die Darstellung der Werwölfin als Femme fatale.....	90
5.2.2.1. Die Betonung der erotischen Anziehungskraft	90
5.3 Bussons Gräfin als Musterbild einer fatalen Werwölfin	91
6 Zusammenfassung und Ergebnisse	91
7 Literaturverzeichnis.....	94
8 Anhang	99
8.1 Abstract	99
8.2 Curriculum Vitae	100

1 Einleitung

Wenn der helle Mond sich ründet.
Sommernacht von Liebe kündet.
Tief im Auge glüht ein Glitzer.
Und die Zähne werden spitzer.

Grauses Jaulen, hundemäßig,
mischt sich in den Mondenschein.
Ach, ich bin ja so gefräßig.
Werwolf bin ich, will ich sein.

Und sie steigen aus den Grüften
schweben jaulend in den Lüften
stürzen auf den Wandersmann
knabbern ihn von hinten an.¹

Mit dem Begriff Werwolf ist in der Regel ein Bild einer wilden und reißenden Bestie verknüpft, welche vorzugsweise nachts durch Moore oder Wälder streift, stets vom Schein des Vollmondlichts begleitet wird und sich bei Tagesanbruch in menschlicher Gestalt wiederfindet. Wir alle haben unmittelbare Vorstellungen darüber, was einen Werwolf genau ausmacht und wir wissen im Groben über die Bedingungen der Verwandlung in diese Kreatur bescheid. Diese zumeist festgefahrenen Auffassungen über die Merkmale einer Werwolffigur entstammen vor allem dem reichen Bilderarsenal des (Hollywood-) Kinos, aber auch die moderne Fantasy Literatur trägt ihren Teil zur Ausbildung dieser stereotypischen Vorstellung über das Werwolfmotiv bei. Tatsächlich aber reicht die künstlerische Tradition des Werwolfes bis in die Antike zurück. Von dort an bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist ihr wesentlicher Träger die Literatur. Der genaue Ursprung der Werwolfsage oder des Werwolfmythos¹ ist allerdings nicht feststellbar, da der Glaube an die Fähigkeit des Menschen, sich in ein wölfisches Geschöpf verwandeln zu können, weit zurück in die Menschheitsgeschichte reicht. Die Werwolfsage hat zu weite Kreise gezogen, um einem willkürlichen Ursprung oder einer lokalen Quelle zugeschrieben werden zu können. Der Glaube an die Tatsache, dass ein Mensch sich in ein Tier verwandeln und dessen Kräfte erwerben kann, ist ein zentraler Mythos und ein Elementargedanke, da dieses Phänomen kulturübergreifend ist. Dabei variiert die Tierart je nach Region oder Land. Bei den europäischen Völkern ist es meistens ein Wolf.

¹Dario Fo: Hilfe, das Volk kommt! – Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 1994, S.12

Bezogen auf einen literaturhistorischen Kontext kann man zweifellos sagen, dass das Werwolfmotiv über einen längeren Zeitraum hin einen allmählichen Wandel in dessen Erscheinungsform durchgemacht hat. Über die Jahrhunderte, ausgehend von einem antiken Ursprung, fand eine Weiterverarbeitung der Figurenmerkmale des Werwolfs statt, die später dann von der Sage vorgenommen und schließlich von der phantastischen Literatur aber auch von der Hochliteratur adaptiert worden sind.

Der Werwolf ist nicht nur der Inbegriff des Monströsen, sondern gehört generell auch zu den traditionell männlichen Monstern in Film und Literatur. „Schon allein der Name Werwolf ist doppelt maskulin markiert: Da das mittelhochdeutsche Wort `wer` zuerst `Mann` bedeutet, heißt Werwolf wörtlich `Mannwolf`“². Doch es gibt auch eine Reihe von literarischen Texten, in denen uns eine Werwölfin entgegen tritt. Ein zentraler Aspekt dieser Arbeit beinhaltet demnach den Versuch die Signifikanz weiblicher Werwölfe anhand von ausgewählten deutschsprachigen Texten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauszuarbeiten und zu analysieren. Besonders auffällig und erwähnenswert ist die Tatsache, dass in der deutschen Hochliteratur, aber auch in der phantastischen Literatur, die auftretende Werwölfin vielfach mit dem Frauentypus der *Femme fatale* verknüpft wird. Dabei wird die animalischen Freizügigkeit oder überhaupt das sexuelle Prinzip, welches in den betreffenden Texten zu bemerken ist, einer weiblichen Werwolffigur angehaftet. Die Frau, das weibliche und wölfische Wesen wird zum handelnden Subjekt der Geschichte, entwickelt meist eine intime Beziehung zur männlichen Hauptfigur und erscheint aus dieser Perspektive „nicht länger als im abwertenden Sinne monströs.“³ Die sexuelle Komponente, sowie die charakteristischen Merkmale des Frauentypus *Femme fatale* sind in nahezu allen Texten, in denen ein weiblicher Werwolf in Erscheinung tritt vorhanden und genau diese Kombination macht die Betrachtung dieser Figuren so reizvoll.

1.1 Zielsetzung und Vorgangsweise

Zentrales Ziel dieser Arbeit ist es, grundlegende Merkmale des weiblichen Werwolfs anhand drei ausgewählter Werke deutschsprachiger Autoren aufzuzeigen und zu analysieren. Damit verbunden ist die Betrachtung der wiederkehrenden Verknüpfung mit dem Frauentypus der *Femme fatale*, welche uns in allen drei Texten begegnet.

Neben der genauen Einzelanalyse dieser Werke folgt im Anschluss daran auch ein zusammenfassender Vergleich aller Texte, durch den ein abschließendes Resümee über die

²Julie Miess: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen.* – Köln, Böhlau Verlag 2010, S.164

³Ebd.: S.169

Hauptthematik der Arbeit erfolgen kann. Diese bezieht sich auf den Versuch beschreiben zu wollen, in welcher Art und Weise weibliche Werwolffiguren oder auch weibliche, wolfsähnliche Wesen in der Literatur in Verbindung mit den charakteristischen Eigenschaften einer Femme fatale in Erscheinung treten. Der Werwölfin kann eine Funktion als Grenzwesen zugeschrieben werden. Als ein solches gleicht sie einem „Es“, der Natur und der Wildnis, eben genau das was ein werwölfisches Wesen repräsentieren soll. Für die männlichen Hauptprotagonisten verkörpert die Werwölfin als freie und unabhängige Kreatur, aber auch als ungezähmte Wilde, Wunsch- und Schreckensbild zugleich. Der Versuch aufzuzeigen, dass sich bei den zu betrachtenden Frauenfiguren der ausgewählten Texte an Motiven orientiert wird, welche eine Verknüpfung eines Frauenbilds und deren Drohpotenzial als Inkarnationsfigur des Animalischen und Wilden anstreben, ist also ein zentraler Aspekt dieser Arbeit.

Daneben spielt aber auch die historische Entwicklung der Werwolffigur eine große Rolle. Ein zeitlicher Überblick darüber muss unbedingt berücksichtigt werden, da dieser für die spätere Analyse der ausgewählten Texte von großer Bedeutung ist. Eine verkürzte Zusammenfassung der wichtigsten Informationen über den historischen Hintergrund ist allerdings ausreichend. Eine tiefgründigere Beschäftigung damit soll nicht Ziel meiner Arbeit sein. Des Weiteren erfolgt eine nähere Charakterisierung des Frauentypus Femme fatale, da dieser in allen drei ausgewählten Texten vorzufinden ist. Der Versuch einer Definition, die Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes und eine genaue Darlegung bestimmter Verhaltensweisen einer fatalen Verführerin werden vor der eingehenden Einzelanalyse der Werke vorgenommen werden, da diese auch eine gewisse Grundlage für die Interpretation der Texte bilden.

1.2 Begründung der Textauswahl

Drei literarische Werke ausgewählter deutschsprachiger Autoren stehen im Zentrum der Analyse. Dabei handelt es sich um folgende Titel:

*Der Schuß im Hexenmoos*⁴ (1923) von Paul Busson,

*Die Wölfin*⁵ (1923) von Werner Bergengruen,

*Die Wölfin*⁶ (1939) von Frank Thiess.

⁴ Paul Busson: *Der Schuß im Hexenmoos*. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyrermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16)

⁵ Werner Bergengruen: *Die Wölfin*. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923

⁶ Frank Thiess: *Die Wölfin*. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939

Bei Bussons und Bergengruens Text handelt es sich um eine Novelle, während Thiess' *Die Wölfin* zu den Erzählungen gehört. Alle drei Werke wurden in einem mehr oder weniger kurzen Zeitabstand veröffentlicht. Bussons *Der Schuß im Hexenmoos*, sowie Bergengruens *Die Wölfin* sind darüber hinaus beide im Drei Masken Verlag erschienen.

In allen drei Texten zeigt die auftretenden Werwölfin Züge einer Femme fatale, die es näher zu betrachten gilt. Die Grundlage für eine Auseinandersetzung mit diesen Werken bilden zum einen der zusammengefasste Überblick der historischen Entwicklung der Werwolffigur und zum anderen die Darlegung der spezifischen Merkmale des Frauentypus Femme fatale.

Weiterführende Angaben zum Autor spielen neben dem Anführen einer kurzen Inhaltszusammenfassung der Texte ebenfalls eine bedeutende Rolle. Besonderes Augenmerk wird aber auf den Versuch einer Interpretation der Texte gelegt. Dabei werden vor allem psychoanalytische Ansätze großen Raum einnehmen, denn die Verhaltensweisen ausgewählter, wichtiger Figuren der Werke sollen beschrieben und analysiert werden. Des Weiteren soll eine Verbindung des Inhalts der Geschichte mit einer eingehenden Beschreibung der wichtigsten Figuren und deren Beziehung zueinander erfolgen. Die angestrebte Interpretation bleibt dabei innerhalb der Grenzen des Textes und versucht den Text aus sich selbst heraus zu verstehen. Den Abschluss der Arbeit bildet ein Gesamtvergleich aller drei zuvor analysierten Texte, um mögliche Gemeinsamkeiten oder Unterschiede dieser hervorzuheben.

1.3 Forschungsstand

Was die Beschäftigung mit der historischen Entwicklung der Werwolffigur in der weltweiten Literatur betrifft, so gibt es bereits zahlreiche Werke, die sowohl einen zusammenfassenden Überblick darüber, als auch tiefergründigere Einsichten bieten. Besonders hervorzuheben wären hier Wilhelm Hertz' *Der Werwolf. Beitrag zur Sagensgeschichte*, Sabine Baring-Goulds *Das Buch der Werwölfe* und Klaus Völkers *Von Werwölfen und anderen Tiermenschen*. Neben einer Auflistung an Werwolfgeschichten aus der griechischen und nordischen Mythologie bieten diese Werke auch eine genaue Beschreibung der Lykanthropie im Mittelalter und die darauffolgenden Werwolfprozesse.

Eine eingehende Übersicht über Texte der neueren deutschen Literatur, welche das Werwolfmotiv in vielschichtweise beinhalten bietet Christian Stiegler in *Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur* an. Aber auch Matthias Burgard geht in *Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters* genau auf die Veränderungen ein, welche die Werwolffigur in der Literatur erfahren hat.

Im Hinblick auf weibliche Werwölfe und deren Darstellung als Femme fatale wäre hier Julie Miess' Text *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen* zu nennen. Darin beschreibt die Autorin geschlechtsspezifische Wirkungsweisen von Monstern, wie beispielsweise der Werwölfin in Literatur und Kunst. Hans Richard Brittnacher beschäftigt sich in *Ästhetik des Horrors* mit ähnlichen Inhalten.

Bezogen auf Sekundärliteratur zu den drei ausgewählten Texten von Busson, Thiess und Bergengruen, so muss gesagt werden, dass diese sehr dürftig ausfallen. Das Hinzuziehen von Biografien war hier hilfreich, jedoch auch nur in geringem Ausmaß, da in diesen eher auf andere Werke eingegangen wird. Christian Stieglers *Vergessene Bestie* bildete somit bei der genauen Analyse der Texte eine wichtige Grundlage.

2 Die historische Entwicklung der Werwolffigur

Abbildung 1: Darstellung eines Werwolfs von Lucas Carnach



Quelle: Wikimedia Commons (2014a, o.S.)

Vom Gilgamesch-Epos bis zum Film *American Werewolf* und diversen Comics: der Werwolf zählt seit jeher zum Standardrepertoire des Gruselpersonals sowohl fiktionaler als auch nichtfiktionaler Literatur und Kunst.⁷

⁷Keith Roberts: Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs. – In: Dämonen. Monster. Fabelwesen. Hg. V. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. Bd.2. – St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1999, S. 565

Die folgenden Abschnitte zeigen die lange und vor allem vielschichtige historische Entwicklung der Werwolffigur. Besonders im Kontext der literarischen Verarbeitung des Werwolfmotivs ist ein guter Überblick über den geschichtlichen Hintergrund der Veränderung in der Darstellung dieser Figur von großer Bedeutung, denn der Werwolf ist „eine komplizierte Sagenfigur mit einer Vielzahl von Geschichten, die sich aus unterschiedlichen Quellen nähren“⁸. Das Interesse an dieser, aus der antiken Mythologie stammenden Figur, ist bis ins 21. Jahrhundert vorhanden und auch in den ausgewählten Werken, welche im Zuge dieser Arbeit näher betrachtet werden sollen, steht ein werwölfisches Wesen im Mittelpunkt. Das Beschreiben der vielen unterschiedlichen Werwolfvorstellungen, die sich im Laufe der Geschichte unabhängig voneinander entwickelt haben, bildet zunächst eine theoretische Basis für die spätere Analyse der Texte. Dabei ist anzumerken, dass diese Kurzdarstellung lediglich dazu dient, einen groben Überblick über die Entwicklung der Werwolffigur zu geben. Besonderes Augenmerk wurde hierbei auf eine Auswahl an Beispielen gelegt, welche uns einen weiblichen Werwolf präsentieren, da auch in den Werken von Busson, Thiess und Bergengruen eine Werwölfin erscheint. Den Einstieg stellt jedoch zunächst die Erwähnung über die Herkunft, sowie die Bedeutung des Begriffs *Werwolf* dar.

2.1 Werwolf – eine Begriffsbestimmung

Die Vorsilbe „wer“ lässt sich auf die althochdeutsche Wurzel *verzurückführen*, ist eng verwandt mit dem lateinischen, maskulinen Nomen *vir* und bedeutet „Mann“, aber auch „Mensch“. In der ältesten Form der hochdeutschen Sprache, also im Althochdeutschen trifft man auch auf den Begriff *Mannwolf*. Wenn man den Ursprung des Wortes Wolf zurückverfolgen will, so lassen sich übereinstimmende Bezeichnungen in der indischen und europäischen indogermanischen Sprachfamilie finden, welche den Namen des Wolfes als frühindogermanisch erweisen⁹. Das indogermanische *ulko-s* (= Wolf) ist wahrscheinlich eine k-Erweiterung des Wortes *uel*, was *reißen* bedeutet. Somit würde Wolf „der Reißende“ bedeuten. Das althochdeutsche Wort *wolff* führt über mehrere Veränderungen dann auf das germanische *wolfaz* und *wulfaz* hin. Der Werwolf ist folglich ein Mannwolf beziehungsweise auch ein Menschwolf, da unter dem lateinischen Wort *vir* auch Mensch verstanden wurde.

⁸Matthias Burgard: Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters. Münster: Waxmann Verlag GmbH 2008, S.23

⁹vgl. Stroh 1974, S.20

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll auch den Begriff Lykanthropos zu erläutern. Es setzt sich aus dem altgriechischen λύκος *lýkos* „Wolf“ und ἄνθρωπος *ánthrōpos* „Mensch“ zusammen¹⁰. In der griechischen Mythologie war der Wolf vorzugsweise das heilige Tier des Apollon, welcher selber Lýkelos, Lýkaios, Lyksgenés heißt. Wilhelm Hertz führt in *Der Werwolf*¹¹ dazu an, dass über diese vieldeutigen Beinamen schon lange diskutiert wurde, ohne dass ein eindeutiges Resultat erlangt worden wäre. „Es sind nämlich um drei verschiedene Wörter, welche sich bei der Erklärung um den Vorrang streiten: Lýkos Wolf, Lýkslux Morgenlicht (damit verwandt Leykós weiß) und é Lykia das Land Lycien.“¹²

Wenn man nun Werwolf dem griechischen Wort Lykanthropos gegenüberstellt, so ist die Tatsache bemerkenswert, dass das Determinatum, also das Grundwort bei beiden ein anderes ist. Bei Werwolf bildet der Bestandteil „Wolf“ das Determinatum, während der Bestandteil „Mensch“ als Determinans fungiert, welches das Grundwort näher bestimmt¹³. Diese Tatsache ist insofern verwunderlich, als die Verwandlung in der Regel vom Menschen ausgeht und nicht vom Wolf. Das germanische Wort hebt in dieser Zusammensetzung trotzdem den Begriff Wolf mehr hervor, während das griechische Lykanthropos umgekehrt den Begriff Mensch höher gewichtet, welcher in dem Fall auch das Determinatum darstellt.

2.2 Der Werwolf im Altertum

Um einen zeitlichen Überblick zu schaffen ist es sinnvoll zu erwähnen, welche Zeitabschnitte das Altertum umfasst. Es beginnt in der Mitte des 4. Jahrtausends vor Christus mit dem ersten Erscheinen von Hochkulturen in Ägypten und Mesopotamien und endet mit dem Untergang des weströmischen Kaiserreichs am Beginn des Mittelalters, also ungefähr das 6. und 7. Jahrhundert nach Christus angehend.

2.2.1 Altes Ägypten

Der Glaube an die Fähigkeit des Menschen, sich in ein tierisches Geschöpf verwandeln zu können reicht weit zurück in die Menschheitsgeschichte. Der Überbegriff für Metamorphosen in verschiedene Tierarten lautet Therianthropie. In fast allen Kulturen und Völkern existieren Erzählungen darüber. Die bekannteste Form davon stellt die Verwandlung eines Menschen in einen Wolf dar. Doch auch Schilderungen von anderen mutierten Mischwesen sind

¹⁰vgl. Petzoldt 2003, S.181

¹¹Wilhelm Hertz: *Der Werwolf*. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973].

¹²Ebd.: Seite 35

¹³vgl. Hackländer 2008, S.4

überliefert, wie beispielsweise der Jaguarmensch im Amazonas, der asiatische Wertiger oder der afrikanische Hyänen- und Leopardemann¹⁴. Im Gilgamesch-Epos, eine der ältesten überlieferten literarischen Dichtungen der Menschheit aus dem babylonischen Raum, ist von einem Enkidu die Rede, der von der Muttergöttin Aruru zum Zwecke der Zerstörung beziehungsweise Kontrolle des Gilgamesch aus Lehm erschaffen wurde. Enkidu stellt somit den ältesten schriftlich erwähnten Tiermenschen dar¹⁵.

Einer der Hauptgründe des Glaubens an einen Gestaltentausch zwischen Tier und Mensch liegt im einfachen Verwandtschaftsgefühl. Wilhelm Hertz spricht in diesem Zusammenhang vom Wirken eines verborgenen Geistes im Tier¹⁶. „Die Phantasie findet so viel Menschenähnliches im Tier, dass sie in ihm eine menschliche oder doch halb menschliche Seele ahnt und es so zum verwandelten Menschen macht oder wenigstens zu einem Wesen, das noch zum Menschen werden kann und soll.“¹⁷

Doch auch eigentümliche religiöse Vorstellungen und die sinnliche Symbolisierung göttlicher Kräfte und Eigenschaften stützten die menschlichen Überzeugungen an willkürliche oder weniger willkürliche Tierverwandlungen. Ein Beispiel hierfür bildet die Verbindung von Tierischem und Menschlichem in der Darstellung des Gottes, wie bei den Ägyptern und Assyrern. Es war allein den Göttern vorbehalten, sich in Tiere zu verwandeln, wobei der ägyptische Gott Osiris wahrscheinlich der erste war, dem Tiergestalt verliehen wurde. Bezogen auf den Werwolfglauben ist hierbei die Annahme interessant, dass Osiris, als sich Isis mit Horus anschickte Typhon zu bekämpfen, aus der Unterwelt zurückgekehrt sei, um seiner Gemahlin und seinem Sohn in Gestalt eines Wolfs gegen den Gott der Finsternis beizustehen. Anhand dieses Beispiels erkennt man, dass der Wolf schon von den Ägyptern geschätzt wurde, da dessen Erscheinen ihnen zum Sieg über Typhon verholfen hatte.

Wenn es nun darum geht, den Ursprung des Werwolfglaubens beschreiben zu wollen, so muss gleich zu Beginn gesagt werden, dass dies kein leichtes Unterfangen ist. Besonders in Bezug auf die Werwolfsage ist festzuhalten, dass diese sich nicht auf eine bestimmte Entstehungszeit oder einen Ort festlegen lässt¹⁸. Die Werwolfsage hat zu weite Kreise gezogen, um einem willkürlichen Ursprung oder einer lokalen Quelle zugeschrieben werden zu können¹⁹. Der Glaube an die Tatsache, dass sich ein Mensch in ein Tier verwandeln und dessen Kräfte erwerben kann ist ein zentraler Mythos und ein Elementargedanke, da dieses Phänomen

¹⁴ vgl. Habeck 2012, S.66

¹⁵ vgl. Biedermann 1989, S. 217

¹⁶ vgl. Hertz 1862, S. 16

¹⁷ Wilhelm Hertz: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973], S. 16

¹⁸ vgl. Müller 1937, S.15

¹⁹ vgl. Baring-Gould 2004, S. 13

kulturübergreifend ist²⁰. Dabei variiert die Tierart je nach Region oder Land. Bei den europäischen Völkern ist es meistens ein Wolf.

2.2.2 Antike Ursprünge

Wie zuvor schon angesprochen wurde, war der Glaube an die Verwandlung in eine Wolfsgestalt schon im alten Ägypten präsent. Um einen Schritt weiter zu gehen, wäre es nun sinnvoll, sich den Ursprung des Werwolfglaubens in der Antike vor Augen zu führen.

Wilhelm Hertz erwähnt in seiner Einführung in die Werwolfsagen, dass der Wolf sehr häufig das Symbol alles Feindlichen war. Dazu führt er Artemidor von Daldis *Oneirokritika* an, eine Schrift über griechische Traumdeutung, welche in der Mitte des 2. Jahrhunderts nach Christus verfasst wurde. Dieser Verweis bezieht sich nun auf einen Zeitabschnitt, welcher von der Geschichte des antiken Griechenlands weit entfernt liegt, da sich diese etwa auf den Zeitraum vom 8. Jahrhundert vor Christus bis 146 vor Christus bezieht. Dennoch ist die Erwähnung der *Oneirokritika* in diesem Kontext passend. Der Wolf erscheint nämlich hier als das natürliche Symbol der Nacht, des Winters und des Todes.

Wolfgang Speyer spricht bei seiner Beschreibung der Antike unter anderem von Priestern, die am Monte Soracte lebten und dort dem sabinischen Unterweltgott Soranus dienten²¹. Bei diesen Priestern, handelte es sich um Mitglieder einer bestimmten ortsansässigen Familie, die barfuß über glühende Kohlen gehen konnten, ohne sich zu verbrennen. Ausschlaggebend ist hierbei ihr Name *hirpi*, also „Wölfe“, was wohl darauf zurück zu führen ist, dass diese Priester in der Vorzeit Wolfsfelle trugen. Nach dem Volksglauben hatten sie die Gabe, sich damit in das Tier der Gottheit zu verwandeln²².

Hekate, die griechische Göttin und Königin der Magie und der Gespenster erscheint stets in Begleitung dreier Wölfe, über die sie Macht ausübt. „Ihr Reich ist die Nacht und der Mond.“²³

Thomas Lautwein beschreibt in seinem Werk *Hekate, die dunkle Göttin*²⁴ die Entwicklung dieser in der griechischen Mythologie. Er führt an, dass der Glaube an diese Göttin eigentlich aus einem kleinasiatischen Kult stammt und erst später in die griechische Religion aufgenommen wurde, wo Hekate schließlich eine Wandlung zu einer furchteinflößenden Gottheit erfuhr²⁵. Sie richtete Menschen, welche verbrecherische Taten begingen. „Der Wolf,

²⁰vgl. Roeck 1973, S. 139

²¹vgl. Speyer 1989, S.21

²²vgl. Hertz 1862, S. 20

²³Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag, 2013, Seite 43.

²⁴Thomas Lautwein: Hekate, die dunkle Göttin. Geschichte und Gegenwart. Edition Roter Drache, Rudolstadt 2009

²⁵vgl. Lautwein 2009, S. 25

das Tier der Nacht, brachte so auch Licht in die Dunkelheit menschlicher Taten.²⁶ Zwar fand bei Hekate keine direkte Verwandlung in ein wölfisches Wesen statt, aber dennoch wird der Wolf hier zum Werkzeug menschlichen Handelns.

Es wird mehr und mehr ersichtlich, dass bei den alten Griechen die Tiersymbolik einer der wichtigsten Bestandteile der Mythologie war. Während die Verwandlung eines Menschen in ein Tier von den Ägyptern als Ehre und Erhöhung angesehen wurde, empfanden die Griechen sie jedoch oft als schreckliches Missgeschick²⁷. Dem Wolf wurde dabei zum einen Gerissenheit, große Kraft und Großmut beigemessen, zum anderen wurde er aber auch als gefräßiger und unberechenbarer Mörder angesehen.

Wie bei der Beschreibung des Wortes Lykanthropos schon erwähnt wurde, war der Wolf vorzugsweise das heilige Tier des Gottes Apollon, welcher selber unter anderem Lýkaios heißt. Wilhelm Hertz legt dar, dass bevor Apollon mit Helios gleich gesetzt wurde, er hauptsächlich als Gott des Todes angesehen worden war. Er erschien zudem sogar in noch schrecklicherer Gestalt und zwar in der des Pestgottes am Eingang der Ilias²⁸. „In dieser Eigenschaft gebührt ihm der Wolf, das uralte Symbol des jählings überwältigenden Todes. Apollon selber erscheint in Wolfsgestalt, als er die Telchinen auf Rhodos erwürgt.“²⁹ In der griechischen Mythologie sind die Telchinen eine Art von Kobolden und vorgriechische Ureinwohner, welche als Erfinder und Kulturbringer gelten.

Der Name Lýkaios fiel jedoch nicht nur dem Gott Apollon zu, sondern auch dem Äthergott Zeus, dessen Opferstätten sich auf hohen Bergen befanden. Lykaion ist hier als bedeutendster Berg zu nennen. Genauer gesagt ist Lykaion ein Gebirge in der griechischen Landschaft Arkadien in der Peloponnes, westlich von Megalopolis und ist somit die Kuppe des arkadischen Gebirgsknotens. Genau an diesen Ort knüpft sich eine der ältesten antiken Werwolfsage. Diese Sage findet sich unter anderem in Ovids *Metamorphosen* und handelt von Lykaon, dem König von Arkadien. Diese Erzählung ist jedoch schon im 2. vorchristlichen Jahrhundert von Apollodorus, aber auch von weniger bekannten Autoren wie Pausanias oder Nicolaus Damascenus, beides griechische Schriftsteller, erhalten³⁰. Sie behält bei allen Autoren das grundlegende Geschehen bei und handelt von Lykaon, der um Jupiter zu gefallen und seine Allmacht unter Beweis zu stellen, diesem eines Tages einen Eintopf aus menschlichem Fleisch vorsetzte, worauf der Gott ihn in einen Wolf verwandelte. Pausanias

²⁶Utz Anahlt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag, 2013, Seite 43.

²⁷ vgl. Völker 1997, S.415

²⁸ vgl. Hertz 1862, S. 36

²⁹ Hertz, Wilhelm: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 2013], Seite 36

³⁰ vgl. Hertz 1862, S. 38

fügt seinem Bericht noch Folgerungen bei, welche die Umstände beschreiben sollen, wann eine Rückverwandlung erfolgen könne und wann nicht. Er erzählt

„dass seit der Zeit Lykaons beim Opfer des lykäischen Zeus immer Einer zum Wolfe geworden, es jedoch nicht sein ganzes Leben geblieben sei. Wenn er sich nemlich als Wolf des Menschenfleisches enthalten habe, sei er nach zehn Jahren wieder Mensch geworden; habe er aber solches gekostet, so sei er auf immer Thier geblieben.“³¹

Christian Stiegler merkt in *Vergessene Bestie*³² hierzu an, dass diese Erzählung neben dem Vorhaben einen Bezug zu den religiösen Vorstellungen und dem humanistischen Ideal der Griechen herzustellen auch eine höhere Sinnebene offenbart. Der barbarische Akt, menschliches Fleisch als Speise vorzulegen, weist nämlich darauf hin, so Stiegler, dass Lykaon im Grunde bereits als Mensch schon lange ein Wolf war³³. „Dem Werwolf geht also eine Metamorphose voraus, die keine Veränderung der Gesinnung bedeutet, aber trotzdem als Strafe erkennbar ist. Die Verwandlung wird weder als Segen noch als Befreiung angesehen, zeugt allerdings von mangelnder Zivilisationsfähigkeit.“³⁴

Plinius, der Ältere berichtet in seiner *Naturalis Historiae* (77 n. Chr.) von Evanthes, einem Mann aus dem Geschlecht Anthus, einem Volk in Arkadien. Der arkadische Schauplatz erweist sich auch hier als wichtiger Handlungsort und wird schließlich auch zu dem Gebiet, an dem Werwölfe am häufigsten wiederzufinden sind, zumindest was Überlieferungen aus der Antike betrifft. Plinius erzählt, dass bei einem Fest des Jupiter Evanthes ausgewählt und an das Ufer eines Sees geführt wurde. Dort hängte er seine Kleider an einen Baum und tauchte ins Wasser, worauf hin er die Gestalt eines Wolfes annahm. Neun Jahre später war es ihm – falls er bis dahin kein Menschenfleisch zu sich genommen hatte – erlaubt, zurückzuschwimmen und seine ursprüngliche Gestalt wieder anzunehmen, doch war diese inzwischen so gealtert, als hätte er sie in der verstrichenen Zeit niemals abgelegt³⁵. Stiegler merkt in diesem Zusammenhang zutreffender Weise an, dass die Thematik des Ablegens der Kleidung bei der Wolfwerdung, ihren Ursprung also schon in der Antike aufweist. Diese wird später auch als eine Möglichkeit sich in einen Werwolf zu verwandeln von der Sage übernommen³⁶.

³¹Otto Keller: Tiere des klassischen Altertums. Georg Olms Verlag AG, Hildesheim, 2001, Seite 164.

³²Christian Stiegler: *Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur*. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21).

³³vgl. Stiegler 2007, S.10

³⁴vgl. Stiegler 2007, Seite 10

³⁵vgl. Keller 2001, S. 165

³⁶vgl. Stiegler 2007, S. 8

Um gleich bei der *Naturalis Historiae* zu bleiben, soll nun auch der darin erwähnte Skopas in Bezug auf eine Wolfsverwandlung angesprochen werden. Skopas ist der Name eines griechischen Schriftstellers, welcher eine Liste der Olympiasieger verfasste. Er berichtet, dass der Athlet Daemenetus, als dieser einer arkadischen Menschenopferung für Jupiter Lycaeus beiwohnte, vom Opferfleisch kostete und sofort darauf zum Wolf wurde, um zehn Jahre lang in dieser Gestalt umherzustreifen, bevor er wieder Mensch wurde und sogar an den Olympischen Spielen teilnahm³⁷. Diese Geschichte lehnt sich deutlich an einen alten Kultus mit Menschenopfern an, „welche jener geheimnisvolle Ritus des Zeus Lykaios noch zu Pausanias Zeit andeuten mochte, wie uns auch sonst in Sagen und Gebräuchen Spuren jenes furchtbaren Gottesdienstes begegnen.“³⁸ Hertz gibt allerdings weiter an, dass es nicht möglich ist, sicher festzulegen, inwieweit diese Sage mit einem wirklichen ritualen Vorgang zusammenstimme.

Die griechische Kultur bereitete den Boden dafür, dass der Wolf unter anderem auch über die Fabeln des Äsop um 600 vor Christus endgültig seinen Weg in die Welt der Literatur findet. In diesen darin enthaltenen Texten wird er zumeist als gierig, räuberisch und rücksichtslos dargestellt, aber nichts desto trotz geht es um die Spiegelung menschlicher Eigenschaften³⁹. In der äsopischen Erzählung *Der Dieb und der Wirt* findet keine wirkliche Verwandlung eines Menschen in einen Wolf statt, dennoch wird sie zum Gegenstand gemacht.

Es ist richtig zu sagen, dass viele Fabeln ein didaktisches Element aufweisen insofern, als sie eine Moral anführen, welche auch in *Der Dieb und der Wirt* herauszulesen ist. Damit befinden wir uns in der Tradition der antiken, äsopischen Fabel, die dann auch später im Mittelalter sowohl lateinisch wie volkssprachlich übersetzt wurde und heimisch geworden ist. Äsops Fabel *Der Dieb und der Wirt* stellt ein Gleichnis dar, in der die Dummheit als menschliche Schwäche angesprochen wird. Sehr interessant ist hier auch das Stattfinden des mehrmaligen Heulens. Daran erinnernd könnte man das sehr viel später veröffentlichte Märchen *Rotkäppchen* der Brüder Grimm zum Vergleich heran ziehen. Rotkäppchen stellt dem als Großmutter getarnten Wolf mehrfach Fragen über dessen seltsame körperliche Gestalt. Mit jeder weiteren Frage des Mädchens wird zunehmend die Spannung einer Auflösung des Schwindels aufgebaut. In der äsopischen Fabel erzeugt der Dieb durch seine Ankündigung der Verwandlung ebenso eine Steigerung der unwillkommenen Angst des Wirten. Das Eintauchen in Beispiele aus der Märchenwelt, welche eine Werwolfverwandlung oder Wolfsfigur präsentieren, erfolgt aber in einem späteren Abschnitt.

³⁷vgl. Baring-Gould 2004, S. 11

³⁸Hertz, Wilhelm: *Der Werwolf*. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973], S. 40

³⁹vgl. Ehgartner 2013, S.12

Eine wichtige Erzählung, welche die sehr viel späteren Werwolfvorstellungen, besonders in Bezug auf das Ablegen der Kleider, aber auch den Aspekt des Vollmonds betreffend, mit beeinflusst hat, stellt *Satyricon* von Titus Petronius dar. Diese ist nur zu Teilen erhalten und erschien im 1. Jahrhundert nach Christus. Neben dem Gespräch eines Schülers mit Agamemnon und der Reise des Dichters Eumolp, schildert darin der Sklave Niceros eine Werwolfverwandlung eines Kriegsmannes. Niceros erzählt während eines Banketts, dass er diesen Kriegsmann des Nachts einmal bat, ihn sicher zu seiner Freundin zu bringen. Als die beiden Männer bei einer Grabstätte vorbeizogen, entkleidete sich der soldatische Begleiter plötzlich und verwandelte sich in einen Wolf. Genau wie bei Plinius Erzählung in der *Naturalis Historiae*, findet auch hier das Ausziehen und Niederlegen des Gewandes statt. Aber hier erfolgt ebenso die bedeutende Nennung einer hellen Mondnacht.

Wenn nun auch im Wolfsaberglauben der Ägypter und Griechen neben den bösen auch immer wieder gute Züge des Wolfs hervorgekehrt wurden, so muss man doch feststellen, dass seine dunkle, unheimliche Seite überwiegt. Wie nun anhand der vielen oben genannten Beispiele deutlich zu sehen ist, lassen sich frühe Belege für Werwolfsagen bis nach Arkadien zurückverfolgen, jedoch ist nicht eindeutig davon auszugehen, dass dieser Ort allein der Ursprung des Werwolfglaubens ist. Es lässt sich eher sagen, dass sich der Glaube unabhängig in den unterschiedlichsten Ländern verbreitet hat. Dieser Ansicht ist auch Sabine Baring-Gould, welche in *Das Buch der Werwölfe* zudem anführt, dass sich der Werwolfglaube in den skandinavischen Überlieferungen beispielsweise ganz eigenständig entwickelt hat⁴⁰. Aus diesem Grund ist es auch hilfreich, den Werwolf in den nordischen Völkern, also in der nordischen Mythologie näher zu betrachten, denn auch bei den germanischen Völkern ist eine reiche Fülle von Verwandlungssagen anzutreffen.

2.3 Der Werwolf in der nordischen Mythologie

Unter der nordischen Mythologie versteht man generell die Zusammenfassung der Mythen, welche in Quellen belegt ist, die in der vorchristlichen Zeit in Skandinavien anzusiedeln sind. Sie beinhaltet die religiösen Anschauungen und vor allem auch die Sagen der Völker, die den Norden Europas vor dessen Christianisierung, welche mit der Verbreitung des gotischen Christentums im 4. bis 6. Jahrhundert begann, bewohnten.

⁴⁰ vgl. Barin-Gould 2004, S. 13

Die altnordische Literatur deckt sich bis ins 13. Jahrhundert weitgehend mit der isländischen Literatur und ist besonders für die Götter- und Heldenlieder der Älteren und Jüngeren Edda bekannt. Der Wolf ist in der nordischen Mythologie von wesentlicher Bedeutung und die Verwandlung eines Menschen in dieses Tier ist die am häufigsten beschriebene Tierverwandlung in den nordischen mythischen Vorstellungen⁴¹.

Neben der Beschreibung des Werwolfmotivs in der Antike hat sich Wilhelm Hertz ebenso damit beschäftigt, einige Tierverwandlungen in der nordischen Mythologie zusammenzufassen. Hertz verweist unter anderem auf den Fenriswolf, welcher als das erste Kind des Gottes Loki und der Riesin Angrboda anzusehen ist. Es ist anzunehmen, dass sich sein Name vermutlich vom altnordischen Wort *Fen*, was für Sumpf steht, ableitet. In den Mythen heißt es, dass dieser Fenriswolf vom Gott Odin, der Hauptgott der eddischen Dichtung, groß gezogen worden war. Besonders hier wird die kraftvolle und grimmige Seite dieses Tieres betont. Der Wolf Fenrir, der rastlose Räuber ist präsent als Wahrzeichen des friedlos gewordenen Verbrechers⁴² und wird somit aufgrund der Furcht, welche er bei den Göttern auslöst, von eben diesen in Ketten gelegt.

Ein Untergang der gekannten Welt, der Welt der Götter, wird in der Edda länger beschrieben und dieser wird mit dem Vorgehen der Entfesselung des Fenriswolfs verbunden. Seine Befreiung aus den ihn zurückhaltenden Ketten bedeutet zugleich den Niedergang der Götterwelt. Es heißt dort weiter:

„Der Fenriswolf fährt mit klaffendem Rachen umher, daß sein Oberkiefer den Himmel, der Unterkiefer die Erde berührt, und wäre Raum dazu, er würde ihn noch weiter aufsperrn. Feuer glüht ihm aus Augen und Nasen.“⁴³

Von Fenrir, welcher die Tore zur Unterwelt bewacht, stammt in der Folge dann das Geschwisterwolfspaar Hati und Skalli ab, wobei erster den Mond und zweiter die Sonne verfolgt. In der erwähnten Götterdämmerung werden diese zwei Wölfe Sonne und Mond vertilgen. Der Wolf tritt uns also schon hier, als ein bedrohliches Wesen, ein die Welt verschlingendes Ungetüm entgegen.

Eine Verbindung der nordischen Mythen zu den antiken Werwolfvorstellungen lässt sich besonders bei der Betrachtung der unterschiedlichen Metamorphosen erkennen. Überhaupt nimmt der Gestaltenwechsel oder die Verwandlung einer Gottheit in eine Tiergestalt sowohl

⁴¹vgl. Anhalt 1999, S.40

⁴²vgl. Dahn 1883, Kapitel 8

⁴³Ebd.: Kapitel 92

in der griechischen, als auch in der nordischen Mythologie großen Raum ein. Beispielsweise verwandelt sich Zeus in einen Stier um Europa zu entführen und Odin nimmt die Gestalt eines Wurms an, um an einen magischen Trank zu gelangen. Um bei den Wölfen zu bleiben, so wäre hier die bereits erwähnte Verwandlung des Osiris zu nennen, während in der nordischen Mythologie die Joten eine wichtige Rolle spielen. Diese Riesen erscheinen häufig in Wolfsgestalt und stellen durchwegs die Feinde der Götter dar.

In Bezug auf den Geschlechteraspekt von Wolfsfiguren oder auch Werwolffiguren, so stößt man in der nordischen Mythologie auf ein weibliches Wesen, eine Wolfsmutter, welche im Hauptteil der prosaischen Snorra-Edda des isländischen Skalden Snorri Sturluson beschrieben wird. In diesem Teil der Snorra-Edda geht es um den skandinavischen König Gylfi, der sich auf den Weg macht, um den Göttern Fragen über die nordische Mythologie zu stellen. Dabei erfährt Gylfo folgendes:

Da fragte Gangleri: Von welcher Herkunft sind diese Wölfe?
Har antwortete: Ein Riesenweib wohnt östlich von Midgard in dem Walde, der Jarnwidr (Eisenholz) heißt. In diesem Walde wohnen die Zauberweiber, die man Jarnwidiur nennt. Jenes alte Riesenweib gebiert viele Riesenkinder, alle in Wolfsgestalt und von ihr stammen die Wölfe.⁴⁴

Hierbei handelt es sich um eine Riesin namens Gyge, die abseits im Wald wolfsgestaltige Riesen und Ungeheuer zur Welt bringt. In diesem Zusammenhang ist generell interessant zu sehen, dass die Riesinnen, welche als Feinde der Götter gelten, oft in Verbindung mit Wölfen auftreten. So ist Hyndlas Reittier ein Wolf, welcher wiederum von dem Riesenweib Angrboda abstammt, die bereits mit Loki den Fenrirwolf zeugte. Der Wolf stellt für viele Riesinnen ein bevorzugtes Reittier dar, was auch bei der Totenfeier des Gottes Balder festzustellen ist, wo die Riesin Hyrrokkin auf einem Wolf geritten kommt, dem Schlangen als Zaumzeug angedacht sind. Wilhelm Hertz merkt in diesem Kontext an, dass noch heute im schwedischen Volksglauben alte, im Wald lebende Frauen, die Wölfe aufnehmen und bergen *vargamödrar* genannt werden⁴⁵, was so viel bedeutet wie Wolfsmütter.

Bei den Wälsungen, ein sagenhaftes germanisches Geschlecht, lässt sich die Verwandlung sowohl von Mann zu Wolf, als auch von Frau zu Wolf finden. Es handelt sich hierbei um die längere Sage von Sigmund und Sinfjötli. Sigmund war der Sohn von König Wölsung, welcher

⁴⁴Karl Simrock (Hrsg.): *Die Edda, die ältere und jüngere, nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, 6. Aufl., Stuttgart 1876, Seite 256. Digitale Volltext-Ausgabe
In: WikisourceURL:[http://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Edda_\(1876\).djvu/264&oldid=943238](http://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Edda_(1876).djvu/264&oldid=943238)
[Zugriff 18.3.2014]

⁴⁵vgl. Hertz 1862, S.49

insgesamt neun Söhne und eine Tochter, namens Signey hat. Aufgrund von Streitigkeiten mit König Siggeir, werden Sigmund und seine Brüder auf Befehl desselben Königs in den Wald gebracht, wo einer nach dem anderen von einer Wölfin umgebracht wird, bis schließlich nur mehr Sigmund übrig ist. Signey will diesem helfen und sendet einen Boten nach ihm, welcher Sigmund Honig im Gesicht verteilt. Als dann die Wölfin erscheint, tötet sie Sigmund nicht, da sie damit beschäftigt ist den Honig abzuschlecken. Im weiteren Verlauf streckt sie Sigmund sogar die Zunge in den Mund, woraufhin dieser sie abbeißt.

„[Die Wölfin]... sträubte sich heftig, zog und zerrte und stemmte die Füße in den Stock, so daß er ganz auseinander barst. Er aber hielt so fest, daß der Wölfin die Zunge an der Wurzel herausgerissen wurde und sie davon den Tod erlitt.“⁴⁶

Das es sich dabei nicht um eine gewöhnliche Wölfin handelt erfährt man im fünften Kapitel, welches von Sigmunds Rettung handelt und in dem berichtet wird: „Aber das erzählen einige Leute, daß diese Wölfin König Siggeirs Mutter gewesen sei, und daß sie diese Gestalt angenommen habe durch Hexerei und Zauberkunst.“⁴⁷ Hier wird eine beabsichtigte Verwandlung einer Frau in einen Wolfkörper angesprochen, welche zudem noch einem bestimmten Zweck dient. In derselben Sage wird auch noch von der Verwandlung von Sigmund und seinem Sohn in Wolfsgestalten berichtet, welche durch das Anlegen von Wolfsfellen erfolgt. Genau wie es bei der griechischen Mythologie oft der Fall war, besteht bei der Wolfwerdung auch hier noch die Bindung an das Anlegen der Wolfsfelle.

Um bei weiblichen Werwölfen oder weiblichen wölfischen Wesen in der nordischen Mythologie zu bleiben, ist Wilhelm Hertz' Erwähnung des Begriffs *wargkelng* von großer Bedeutung. Hertz führt an, dass die Estlandschweden, welche die estnische Westküste und die Ostseeinseln besiedelten, Werwölfinnen mit dem Wort *wargkelng* betitelten⁴⁸. Von einem solchen Wolfsweib spricht Hertz, welcher sich hier auf das Werk *Eibofolke oder die Schweden an den Küsten Estlands* von C. Rußwurm bezieht, und erzählt von einer Frau, einem Weib, welches sich nach dem Wälzen auf dem Boden in eine Wölfin verwandelt. Als solche begibt sie sich auf die Jagd nach Schafen und reißt auch schließlich eines. Reue über

⁴⁶Felix Niedner: Die Saga von den Völsungen. Thule- Altnordische Dichtungen und Prosa. Band 21 – Isländische Heldenromane. In: Die Wikinger: Die Völsungen Saga Kapitel5 URL: http://www.manfrieds-trelleborg.de/viewpage.php?page_id=3 [Zugriff: 20.1.2014]

⁴⁷Ebd. Kapitel 5

⁴⁸vgl. Hertz 1864, S. 62

ihre Taten empfindet sie dann, als ihr Bruder ihr zuredet und sie verspricht ihm daraufhin, die Schafe in Ruhe zu lassen⁴⁹.

Was nun den Bezug zur nordischen Mythologie betrifft, so kann man zusammenfassend sagen, dass bereits hier erste Beispiele für weibliche Werwölfe zu finden sind, wobei eine vorausgehende Verwandlung allerdings noch nicht gegeben ist. Besonders wichtig zu erwähnen wäre noch, dass die Elemente der Wolfsverwandlung hier sehr oft mit Kriegeren verbunden sind, den sogenannten Berserkern. Diese bekleideten sich sowohl mit Bären- als auch mit Wolfsfellen und waren für ihre Rohheit und Wildheit bekannt und gefürchtet.

Bezogen auf den Werwolfglauben bei den nordischen Völkern spricht Baring-Gould vom sogenannten *gandreith*, einem Zauber- oder Wolfsritt. Dabei begibt sich der in einen Wolf verwandelte Mensch auf einen Streifzug, bei dem dieser über die Kräfte des Tieres verfügt. Zu erkennen sei dieser verwandelte Mensch aber noch aufgrund seiner menschlich gebliebenen Augen. In diesem Zusammenhang ist die Tatsache bemerkenswert, dass Werwölfen das Beibehalten ihrer menschlich wirkenden Augen schon in der nordischen Mythologie zugeschrieben wurde. Auch in der Sage und in der sehr viel später aufkommenden fantastischen Literatur, aber auch in der Hochliteratur, ist der Mensch in wölfischer Gestalt des Öfteren noch anhand seiner Augen zu identifizieren, „die sich durch keine Macht der Welt verändern lassen.“⁵⁰

2.4 Die Veränderung der Figur im Mittelalter

Die literarische Verarbeitung des Werwolfmotivs in dieser geschichtlichen Periode ist leichter nachzuvollziehen, wenn man sich näher mit der Beschreibung dieser Figur in Bezug auf christliche Glaubensvorstellungen beschäftigt. Auch die Berücksichtigung der tatsächlich stattgefundenen Werwolfprozesse spielt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle.

2.4.1 Der Werwolf im christlichen Glauben

Die Mythen und Sagen um Wolfswandler oder Werwölfe sind im Mittelalter sehr vielschichtig. „Mythen schufen die Menschen des Mittelalters reichlich und kaum jemand befruchtete ihre Imagination so wie der Wolf.“⁵¹ Im christlichen Glauben steht Gott über der

⁴⁹vgl. Hertz 1864, S. 62

⁵⁰ Sabine Baring-Gould: Das Buch der Werwölfe. 1.Auflage, Boheimer Verlag, Leipzig, 2004, S.14

⁵¹Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag, 2013, S.68

Natur. Der Wolf wurde dabei oft als ein teuflisches Wesen angesehen und die Wildnis wurde in das Reich Satans verdrängt, „wo die Wölfe zu Dämonen wurden.“⁵²

Im Mittelalter war die Annahme verbreitet, dass der Glaube an Gott durch den Fluch, also die Verwandlung in einen Wolf, gefährdet sei. Im Großen und Ganzen ist zu sagen, dass man sich nach der Antike besonders auf kirchlicher Ebene mit der Möglichkeit der Verwandlung in einen Wolf beschäftigte. „Unter christlichen Maximen musste der Werwolf unter dem Aspekt der schöpfungsgeschichtlichen Realität diskutiert werden.“⁵³ Der Wolf symbolisierte unter den sieben Todsünden die Völlerei, sowie den Geiz⁵⁴ und galt generell als das „Sinbild alles Feindlichen, des Ketzers, der Bösen, [...als Bild] der Falschheit und Treulosigkeit.“⁵⁵ Kombiniert man diese eindeutig negativen, wölfischen Eigenschaften mit einem mehr oder minder menschenähnlichen Körper, so verwundert es nicht, dass der Werwolf als eine überaus beängstigende Kreatur wahrgenommen wurde. „Damit wird in mythischer Gewandung die lange Zeit weltbildprägende Trennung zwischen Mensch und Tier aufgehoben und eine Seite der menschlichen Natur freigelegt, die zunächst die Inquisition und später die Psychoanalyse beschäftigte.“⁵⁶ Nicht nur in religiöser Hinsicht wurden zur damaligen Zeit also Werwolfvorstellungen näher behandelt, sondern auch wissenschaftliche Diskurse wurden darüber geführt. Das bedeutet, dass fiktionale Werwölferzählungen bis zum 12. Jahrhundert eher spärlich anzutreffen und daher auch kaum überliefert sind⁵⁷.

Im Kontext einer religiösen Sichtweise auf Werwolfvorstellungen im frühen Mittelalter, woraufhin später im Hoch- und Spätmittelalter dann vielmehr die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema aufkam, ist die Erwähnung Augustinus von Hippo (354 – 430) bedeutend. Dieser war ein lateinischer Kirchenlehrer, welcher die erste christliche Dämonologie, *de civitate dei*, entwickelte, in der er sowohl das Gottesreich, als auch das Reich der Dämonen beschreibt. „Wer ist der Wolf, wenn nicht der Teufel?“⁵⁸ lässt sich im vierten nachchristlichen Jahrhundert von Augustinus vernehmen. Er führt an, dass es sehr wohl möglich ist „an die Existenz von Werwölfen zu glauben, da Gott jede von ihm gewollte

⁵²Ebd., S. 68

⁵³ Matthias Burgard: Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2008, S.28.

⁵⁴vgl. Herder 1978, S.184

⁵⁵Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band VI. Berlin: de Gruyter Verlag, 1938, Seite 730.

⁵⁶ Anja Hackländer: Das Werwolfmotiv bei Ende und Rowling. In: Mythos – Magazin, S.7
http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/ah_werwolfmotiv.pdf [Zugriff 10.3.2014]

⁵⁷vgl. Stiegler 2007, S.14

⁵⁸Dorothea Forstner: Die Welt der Symbole. Innsbruck: Tyrolia-Verlag 1961, Seite 438

Schöpfung in die Welt setzen könne“.⁵⁹ Ketzer sollten, seiner Meinung nach, mit Gewalt in den Schoß der Kirche zurückgebracht werden⁶⁰.

2.4.2 Die Werwolfprozesse

Sagen, in denen Werwolfverwandlungen vorkamen, verbreiteten sich schnell und das in einem, zu diesem Zeitpunkt vorherrschenden Klima des Hexenwahns und der Teufelsbündelei, welches wie schon erwähnt von den weltlichen und kirchlichen Instanzen geschürt worden war⁶¹. Es ist nachweislich überliefert, dass im Mittelalter Mord und Raub vorzugsweise Männern, mit der Anschuldigung einer Werwolfsverwandlung angelastet wurde, während Frauen eher in Verbindung mit dem Verdacht auf Hexerei hingerichtet worden sind. Die zeitliche Eingrenzung der tatsächlichen Hinrichtungen von Menschen, denen man ein Werwolfdasein vorwarf, bezieht sich laut Stiegler auf den Zeitraum zwischen 1520 und 1780⁶². In Bezug auf Werwolfprozesse führt Klaus Völker in *Von Werwölfen und anderen Tiermenschen* eine wichtige Bemerkung an, die besonders bei der Betrachtung der sexuellen Komponente vieler Werwolfgeschichten der neueren deutschen Literatur, eine große Rolle spielt. Völker bemerkt, dass die vielen brutalen und grausamen Einzelheiten der Geständnisse von angeklagten Mördern, sowie vor allem die sexuellen Details dieser Taten, die bereits schon kursierenden Sagen und Mythen aufwerteten, ihnen neue Inhalte zukommen ließ⁶³. Der sexuelle Aspekt fand also vorallem zur Zeit des Spät- und Hochmittelalters Einzug in Texte, welche eine Werwolffigur zeigten. Damit verbunden waren meist Verbrechen oder kriminellen Taten, die von Männern begangen worden sind.

Im Fall des Peter Stump (1525 – 1589) kam es zu einer gerichtlichen Bestrafung und zu einer Hinrichtung des Angeklagten. Der Vorwurf lautete, dass Stubbe sich des Öfteren in einen Werwolf verwandelt und in diesem Zustand mehrere Männer getötet und zwei Frauen vergewaltigt habe. Stump wurde nach dem Prozess im Jahr 1589 auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Anhand dieses Beispiels ist ersichtlich, dass der Werwolf zu dem damaligen Zeitpunkt tatsächlich im kognitiven Bewusstsein der Zeitgenossen als tatsächlich existentes Wesen angesehen wurde⁶⁴.

⁵⁹Christian Stiegler: *Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur*. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S.14

⁶⁰vgl. Schlegel/Leimbach 2013, S.33

⁶¹vgl. Völker 1972, S.419

⁶²vgl. Stiegler 2007, S.17

⁶³vgl. Völker 1972. Seite 419

⁶⁴vgl. Stiegler 2007, S.20

2.4.3 Der Werwolf in der mittelalterlichen Literatur

Wie schon erwähnt, sind fiktionale Werwolverzählungen bis zum 12. Jahrhundert eher selten vorzufinden. Ab diesem Zeitpunkt allerdings wurde der Werwolf wieder öfter als literarische Figur aufgegriffen⁶⁵. Stiegler spricht in diesem Zusammenhang von einer Veränderung der Werwolffigur. In früheren antiken Belegen war der Werwolf „als das personifizierte Böse gebrandmarkt.“⁶⁶ Ab dem 12. Jahrhundert ist der Werwolf in seinen literarischen Darstellungen immer mehr als ein zu bemitleidendes Wesen anzutreffen, welches einem ungerechtfertigten Fluch unterworfen war. Im Hoch- und Spätmittelalter stehen neue Möglichkeiten der Werwolfverwandlung im Mittelpunkt. „Der Werwolfgürtel und das Wolfshemd sind magische Utensilien, mit deren Hilfe man sich jetzt in einen Wolf verwandeln kann.“⁶⁷ Klaus Völker erwähnt hierzu eine Chronik, welche Geschichten über das Eifeldorf Dahlem beinhaltet⁶⁸. An einer Stelle dieser Chronik wird von einem Mann erzählt, der an einer Hochzeitsfeier teilnimmt. Im Hause des Bräutigams findet dieser einen Gürtel, den er sich umlegt. Kurz darauf verwandelt er sich in einen Wolf und stürzt in den Wald, wo er auf einen Holzfäller trifft, welcher den Gürtel mit Hilfe seiner Axt vom Verwandelten löst. „Der Mann erzählte nachher, er habe durch den Gürtel einen solchen Heißhunger bekommen, daß er alles hätte zerreißen mögen.“⁶⁹ Der Verweis auf das Umlegen eines Zaubergürtels, welcher den Träger in einen reißenden Wolf verwandelt, ist unter anderem auch Bestandteil niedersächsischer Sagen und Märchen, welche viel später im 19. Jahrhundert von Georg Schambach gesammelt herausgegeben wurden. In *Niedersächsische Sagen und Märchen* heißt es, dass gewisse Leute sich mit Hilfe eines „umgelegten Gürtels, der aus der Haut eines Gehängten geschnitten ist und durch eine Schnalle mit sieben Zungen zusammen gehalten wird, in einen Wolf verwandeln. Ein solcher Wolf heißt Werwolf [...]. Schlägt man den Werwolf gerade dahin, wo die Schnalle sitzt, und diese springt auf, so steht der Werwolf als nackter Mensch da.“⁷⁰

Exemplarisch für eine literarische Verarbeitung des Werwolfmotivs ist Marie de Frances *Bisclavret*. Die Darstellung des Werwolfs im Hoch- und Spätmittelalter als ein zu bemitleidendes Wesen und der Bezug zu der abgelegten Kleidung des Verwandelten vor der

⁶⁵vgl. Burgard 2008, S.29

⁶⁶Christian Stiegler: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S. 18

⁶⁷Matthias Burgard: Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2008, S.29

⁶⁸vgl. Völker 1972, S.419

⁶⁹ Klaus Völker(Hg.): Von Werwölfen und anderen Tiernmenschen. Dichtungen und Dokumente – München Wien: Carl Hanser Verlag 1972. S.419.

⁷⁰ vgl. Schambach 1855, S.32

Wolfwerdung, finden in diesem Werk seinen Platz. Das Lai, welches um 1170 herum entstand, erzählt von einem Mann, der sich drei Tage in der Woche heimlich in einen Werwolf verwandelt. Seine abgelegten Kleider, welche er wieder anziehen muss, um sich in einen Menschen zurück verwandeln zu können, versteckt er dabei im Wald. Als die Frau des Mannes von dessen nächtlichen Verwandlungen erfährt, reagiert diese entsetzt und versteckt eines Abends das abgelegte Gewand ihres Mannes, welcher zu dem Zeitpunkt als Werwolf durch den Wald streift. Nun ist der Mann gezwungen in seiner wölfischen Gestalt zu bleiben. Letztendlich wird der Werwolf jedoch erlöst und zwar indem er sich „in Tiergestalt dem König und seinem Hofstaat gegenüber gefällig, untertänig und freundlich erweist, während der König die pietas des Tieres mit seiner caritas vergilt, also Demut, Treue und Frömmigkeit des untergeordneten Tieres mit der Barmherzigkeit des übergeordneten Monarchen vergolten werden.“⁷¹ Das Tier, der Werwolf, wird hier durch den von Gott auserkorenen König wieder in die christlich, gesittete Gemeinschaft eingeführt⁷². Man erkennt hier deutlich die Einbindung von christlichen Moralvorstellungen. Utz Anhalt führt noch an, dass in vielen mittelalterlichen Traktaten der Werwolf nicht als furchteinflößende Bestie, sondern als eine Art Opfer des Schicksals auftritt⁷³.

2.5 Der Werwolf in der frühen Neuzeit bis zum 20.Jahrhundert

Matthias Burgards Behauptung in *Das Monster von Morbach* zufolge, sorgte die Werwolf- und Hexenverfolgung dafür, dass fiktionale Werwölferzählungen bis zum 17.Jahrhundert im europäisch - literarischen Umfeld mehr und mehr verschwanden⁷⁴. Auch Stiegler gibt an, dass nach der Veränderung der Figur im Mittelalter und mit dem Beginn der Aufklärung das Interesse am Werwolf als literarische Figur sank⁷⁵.

In *Die Leiden des Persiles und der Sigismunda*(1617), ein Roman aus dem 17. Jahrhundert von Miguel de Cervantes, erscheint wieder aufkommend das Werwolfmotiv. Noch dazu handelt es sich in diesem Fall sogar um eine Werwölfin. Im 8. Kapitel ist die Rede von einer Zauberin, welche den aus Italien stammenden Rutilio aus einem römischen Gefängnis nach Norwegen entführt. Dort will sie diesen verführen und fängt an ihn zu umarmen, wird jedoch von demselben abgewiesen. Daraufhin verwandelt sie sich in eine Wölfin, um Rutilio zu fressen. In seiner Not greift dieser nach seinem Messer und stößt es ihr in die Brust.

⁷¹Utz Anhalt: Der Werwolf. Ausgewählte Aspekte einer Figur der europäischen Mythengeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Tollwut. Mag. Arb. Univ. Hannover 1999, S.20

⁷²vgl. Bambeck 1990, S.57-81

⁷³vgl. Anhalt 1999, S.20

⁷⁴vgl. Burgard 2008, S. 33

⁷⁵vgl. Stiegler 2007, S.21

Indem sie dies sagte, fing sie an, mich auf eine, nicht sehr zurückhaltende Art zu umarmen. Ich stieß sie mit meinen Armen von mir und soviel ich jetzt sehen konnte, hatte Diejenige, welche mich umarmte, die Gestalt eines Wolfes[...]. Ich griff in der Verwirrung nach einem Messer, das ich zufällig im Gürtel trug, und stieß es voll Muth und Grimm Der in die Brust, die ich für eine Wölfin hielt und von der nun, indem sie zu Boden fiel, jene scheußliche Gestalt wich; die unglückliche Zauberin lag todt und in Blut gebadet zu meinen Füßen.⁷⁶

Hier begegnet uns ein weiblicher Werwolf, dessen triebhafte Seite im Verlangen nach dem jungen Rutilio zum Ausdruck gebracht wird. Eine sexuelle Komponente, die besonders bei Werwölfinnen in der Literatur der Gegenwart zu beobachten ist, war also schon im 17. Jahrhundert zu vernehmen.

Im frühen 19. Jahrhundert findet der Werwolf schließlich seinen Platz als beliebte Figur in Schauerromanen. „Es entsteht eine Fülle von Werwolfstexten, vor allem im angloamerikanischen und französischen Sprachraum.“⁷⁷ Zu einer pädagogischen Drohfigur wird der Werwolf um 1800, als die Gebrüder Grimm das Rotkäppchenmärchen veröffentlichten, welches im Grunde schon zuvor von Ludwig Tieck aus dem französischen ins Deutsche übertragen worden war⁷⁸.

Einen gut zusammengefassten aber dennoch sehr ausführlichen Überblick über die vielen Texte des 19. und 20. Jahrhunderts, in denen das Werwolfmotiv zu finden ist bietet Christian Stiegler in *Vergessene Bestie* an. Genau auf jedes einzelne Werk einzugehen, würde bezogen auf den Umfang dieser Arbeit zu viel Raum einnehmen. Aus diesem Grund stellen die folgenden Beispiele wohl nicht die bekanntesten literarischen Exemplare dar, in denen eine Werwolffigur auftritt. In Bezug auf das zentrale Thema dieser Arbeit jedoch, bei dem der weibliche Werwolf im Vordergrund steht, kommt den ausgewählten Texten große Bedeutung zu.

Eine Werwölfin, bei der bereits einige Merkmale des Frauentypus *femme fatale* zu erkennen sind, begegnet uns in der Kurzgeschichte *Der weiße Wolf aus dem Harzgebirge* in der Sammlung *Das Geisterschiff* von Frederick Marryat aus dem Jahr 1839. Die Geschichte handelt von einem Gutsverwalter Krantz, der mit seiner Frau Ludmilla und den gemeinsamen Kindern in Transsilvanien lebt. Als Ludmilla ihren Mann betrügt, erschießt dieser sie zusammen mit ihrem Liebhaber. Daraufhin flüchtet Krantz mit seinen Kindern in das

⁷⁶ Miguel de Cervantes: Die Leiden des Persiles und der Sigismunda. Aus dem spanischen übersetzt von Ludwig Tieck. Erster Theil. Leipzig: F.U. Brockhaus, 1837, S. 50

⁷⁷ Matthias Burgarg: Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters. Münster: Waxmann Verlag GmbH, 2008, S.34

⁷⁸vgl. Burgard 2008, S.34

Harzgebirge. Nachdem sie einige Zeit dort leben, nehmen sie eines Tages einen verirrtten Vater und dessen Tochter Kristina in ihrem Haus auf. Krantz verliebt sich in das junge Mädchen, welche sowohl auf ihn, als auch auf Krantz' Sohn Armin eine starke Anziehungskraft ausübt und heiratet sie schließlich. Bei der Hochzeitszeremonie legt Krantz ein Gelübde ab: Sollte er Kristina jemals Schaden zufügen, so solle ihn der Fluch der Geister des Harzgebirges treffen. Im Laufe der Geschichte erfährt man, dass Kristina eine Werwölfin ist, welche zunehmend eine Bedrohung für Krantz' Kinder darstellt. So kommt es, dass der Eid, den Krantz bei der Hochzeit einst schwor „den Tod seiner Kinder durch die Werwölfin zu Folge hat.“⁷⁹

Und wenn ich meinen Eid breche, möge mich und meine Kinder die Rache der Geister treffen! Mögen meine Kinder zugrunde gehen durch [...] den Wolf oder andere Tiere des Waldes! Möge ihr Fleisch von den Gliedmaßen gerissen werden [...].⁸⁰

Stiegler merkt hierzu an, dass dem Fluch in dieser Kurzgeschichte große Bedeutung zukommt und dass dieser neben Tabuverletzungen und Strafen früherer Werwolfgeschichten ein weiterer Aspekt der Verwandlungsmotivation darstellt⁸¹.

Darüber hinaus zeigt Kristina, die Werwölfin dieser Geschichte Züge einer geheimnisvollen, und intriganten Verführerin, welche zur Bedrohung für das von Krantz ersehnte heile Familienglück wird. Sie macht Vater und Sohn schöne Augen und lockt mit ihren körperlichen Reizen, indem sie hemmungslos, mit entblößten Körper, vor den Augen Armins ein Bad nimmt. In Marryats Kurzgeschichte tritt also eine weibliche Werwolffigur zu Tage, welche in ihrer menschlichen Gestalt starke sexuelle Energie auszustrahlen vermag. Er „verbindet das Motiv der femme fatale, die mit ihrer Schönheit die Männer verschlingt, mit dem Menschenfressenden Wolf.“⁸²

Texte, die den Werwolf in den Mittelpunkt stellen oder zumindest eine werwölfische Figur beinhalten, sind sowohl in der Hochliteratur, als auch in der phantastischen Literatur zu finden. Beispiele aus der Hochliteratur, bei denen der Werwolf als phantastische Figur auftritt, sind unter anderem die Spukgeschichtensammlung *Am Kamin* (1862) von Theodor Storm, bei der in der ersten Erzählung ein Werwolf auftaucht, sowie H. C. Artmanns *Die Jagd nach Dr.*

⁷⁹Stiegler, Christian: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S.22

⁸⁰Frederick Marryat: Das Geisterschiff oder der Fliegende Holländer. München: Hanser Verlag 1970, S. 346

⁸¹ vgl. Stiegler 2007, S.22

⁸²Anhalt, Utz: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag, 2013, Seite 102.

U. (1977), wo „die Werwolfsszenarie in einen französischsprachigen Kulturraum eingebettet [...]“⁸³ ist. Daneben gibt es aber auch Werke der Hochliteratur, bei denen der menschliche Protagonist zwar wölfische Verhaltensweisen zeigt, selbst aber kein Werwolf ist. Stiegler merkt hierzu an, dass eine Annäherung auf der figuralen Ebene in vielen Texten der Hochliteratur des 20. Jahrhunderts festzustellen sei⁸⁴. Bestes Beispiel hierfür wäre der Roman *Steppenwolf* (1927) von Hermann Hesse, welcher „das Wolfsmotiv für die animalische, triebgesteuerte Seite [...]“⁸⁵ des männlichen Hauptprotagonisten nutzt. Die in dieser Arbeit näher betrachteten Werke, sind als Vertreter der phantastischen Literatur anzusehen, bei denen Vorgaben aus der antiken Mythologie und der Sage für die Darstellung der Werwolffigur tonangebend sind.

Zusammenfassend kann man sagen, dass es kein bestimmtes literarisches Werk gibt, welches im Laufe des 19. und 20. Jahrhundert entstanden ist und als Vorzeigetext für die Verwendung der Werwolffigur gelten könnte. Stiegler nennt in diesem Zusammenhang allerdings den Roman *Der Werwolf von Paris*(1933) von Guy Endore als ein repräsentatives Beispiel dafür, wie der Werwolf als literarische Figur zu diesem Zeitpunkt dargestellt wurde⁸⁶. Anhand dieses Werks zeigt der Autor „wie man [...] phantastische Grundelemente übernehmen und dabei den Werwolf auf eine höhere Stufe der Interpretation stellen kann, die sowohl historische Bedeutung als auch Komplexität abverlangt.“⁸⁷

Gerade im Bezug auf die zu analysierenden Texte dieser Arbeit ist diese höhere Stufe der Interpretation der Werwolffigur hervorzuheben. In allen drei Werken geht die Darstellung des Werwolfs über die banalen Werwolfvorstellungen weit hinaus, denn er ist eben mehr als nur ein Schreckgespenst. Die genauere Untersuchung der Texte zeigt, dass der Werwolf, genauer gesagt die Werwölfin, hier ein Repräsentant für das Verbannungswürdige im Menschen ist.

3Die Femme fatale

Die Femme fatale ist, wie der Werwolf bereits seit der Antike ein beliebtes Motiv in Kunst und Literatur. „Das schillernde Wesen dieser Figur, die zugleich Schöne und Biest, Verführerin und Hexe sein konnte, inspirierte und animierte zahlreiche Maler und Schriftsteller, sie in ihrer Vielschichtigkeit und Ambivalenz zu erfassen und

⁸³Stiegler, Christian: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S.40

⁸⁴ vgl. Stiegler 2007, S.67

⁸⁵Ebd.: S.68

⁸⁶vgl. ebd.: 2007, S.151

⁸⁷Ebd.: S.152

darzustellen.“⁸⁸ Sie stellt den literarischen Archetypus stilisierter Weiblichkeit dar und tritt in
beinahe allen literarischen Epochen der Neuzeit in Erscheinung⁸⁹.

Ähnlich wie bei der Veränderung der Darstellung der Werwolffigur in der Literatur, wandelte
sich im Laufe der Jahrhunderte auch das Bild der *Femme fatale*. In der Renaissance, bei der
die Wiederentdeckung der antiken Kultur eine große Rolle spielte, war sie der Inbegriff
weiblicher Anmut, während sie dann im Barock oft als mörderische Furie wahrgenommen
wurde⁹⁰. Davor trat sie im Mittelalter, wo generell ein dualistisches Weltbild herrschte,
mehrfach als Hexe und Zauberin in Erscheinung, wobei das Motiv der Versuchung im
Zentrum stand⁹¹.

Im Zuge des Symbolismus, eine literarische Epoche, welche ungefähr den Zeitraum von 1860
bis 1925 umfasst, wird das Weibliche insgesamt ins Zwielficht gerückt. „Einerseits wird die
Frau als Muse und Gefährtin nahezu vergöttlicht, andererseits als Natur- und Triebwesen
zunehmend dämonisiert.“⁹² Dieses Hervorheben der zwei Seiten, bezogen auf die starke
Anziehungskraft solcher Frauentypen einerseits und die gleichzeitig für den Mann
wahrnehmbare Bedrohung andererseits, ist auch in den drei näher zu betrachtenden Texten
sehr präsent.

Im Kontext des *Fin de siècle*, eine von Frankreich ausgehende meist negativ konnotierte
Epochenbezeichnung für die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts, bei der vor allem der
gesellschaftliche und kulturelle Verfall im Zentrum stand⁹³, waren zunehmend
emanzipatorische Bestrebungen der Frauen wahrzunehmen. Mit diesen Bestrebungen
entwickelten sich „bei den Männern des *Fin de siècle* Ängste, die das Selbstverständnis ihrer
traditionellen Machtposition ins Wanken [...]“⁹⁴ brachten. Da die *Femme fatale* einerseits die
Angst vor der sinnlichen Liebe, aber andererseits auch das Verlangen nach Erotik verkörpert,
wurde sie somit zu einem Geschöpf der erotischen Nervosität der Jahrhundertwende
gemacht⁹⁵. Es ist nachvollziehbar, dass nun gerade in der Epoche des *Fin de siècle* der Mythos
der männerverschlingenden Schönheit sehr präsent war. Viele Autoren, darunter Emila Zola
mit seinem Roman *Nana* (1880), ließen unter Zuhilfenahme von antiken oder biblischen
Vorbildern „die Bedrohung durch die Frau auferstehen“⁹⁶.

⁸⁸ Joachim Nagel: *femme fatale*. Faszinierende Frauen. – Stuttgart: Belser Verlag & Co 2009, S. 1

⁸⁹vgl. Börner 2009, S.145

⁹⁰vgl. Nagel 2009, S.13

⁹¹vgl. ebd.: S. 49

⁹² Ebd.: S. 69

⁹³vgl. Gruyter 2004, S.895

⁹⁴ Vanessa Trösch: Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers. Magisterarbeit,
Universität Duisburg-Essen 2011, S.24

⁹⁵vgl. Wagner 1982, S.138

⁹⁶ Sina Friedrichs: Flaubert und die Frauen – die *femme fatale*. Mag. Arbeit, Universität Freiburg 2006, S.2

Eine genaue Beschreibung der *Femme fatale* ist für die spätere Analyse der ausgewählten Werke von erheblicher Bedeutung, da alle drei weiblichen Hauptprotagonisten Züge und Merkmale dieses Frauentypus´ zeigen. Dabei stehen die historische Entwicklung und der Wandel in Kunst und Literatur, welche diese Figur durchgemacht hat nicht im Mittelpunkt. Vielmehr soll ihr typisches äußeres Erscheinungsbild genauer beschrieben werden, welches sie im literarischen Kontext im 19. und 20. Jahrhundert zeigte. Daneben weist sie aber auch „bestimmte Charaktereigenschaften auf, aus denen ein bestimmtes Verhalten resultiert.“⁹⁷ Diese Charakterzüge aufzuzeigen, wird also neben dem Versuch ihr Aussehen, ihre Physis, näher zu betrachten, Gegenstand der folgenden Abschnitte sein.

Bei dem Hinzuziehen wissenschaftlicher Literatur handelt es sich hierbei vor allem um die Werke *Femme fatale und Don Juan* von Claudia Bork und *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* von Carola Hilmes, welche die Grundlage für die weiteren Ausführungen bilden. Im Rahmen der Interpretation der Novellen und Erzählungen, werden die Erkenntnisse und die hier zusammengefassten Angaben über den Frauentypus *Femme fatale* schließlich mit der Betrachtung der drei Frauenfiguren in Verbindung gesetzt. Ein Vergleich soll stattfinden, welcher zudem auch die Charakteristika des weiblichen Werwolfs berücksichtigt.

3.1 Das äußere Erscheinungsbild der *Femme fatale*

Um charakteristische Merkmale im äußeren Erscheinungsbild der *Femme fatale* überhaupt aufzählen zu können, ist das Heranziehen von Beispielfiguren sehr sinnvoll. Hierfür erweist sich das Erwähnen von bekannten, als *Femme fatale* bezeichneten Frauenfiguren in literarischen Werken als äußerst hilfreich. Auch Claudia Bork zieht für die Beschreibung der Körperbeschaffenheit, also der äußeren Merkmale einer *Femme fatale*, die Hauptprotagonistin der berühmten Novelle *Carmen* (1847) von Prosper Mérimée heran. Anhand der näheren Betrachtung Carmens, stellt Bork eine mehr oder weniger allgemein gültige Auflistung spezifischer Merkmale des äußeren Erscheinungsbilds auf. Natürlich können diese bei den zahlreichen und sehr unterschiedlich auftretenden *Femme fatales* in der Literatur variieren, das Schönheitsideal der *Femme fatale* ist natürlich auch stets dem Zeitgeschmack unterworfen, jedoch bilden sie ein Grundmuster, an welches sich bei der Analyse der Frauenfiguren der drei ausgewählten Texte, sehr wohl gehalten werden kann.

⁹⁷ Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 60

3.1.1 Gesicht und Haare der fatalen Verführerin

Die Femme fatale fasziniert in erster Linie durch ihre Schönheit. Ihr Haar ist meist gelöst, lang und erscheint oft wild, wobei diese Derbheit des Haares auf ihren animalischen Charakter verweist. Gelegentlich wird auch ein besonderer Glanz ihrer Haare hervorgehoben, wobei allerdings die Haarfarbe unterschiedlich ausfallen kann. Meist handelt es sich jedoch um dunkle Haare.

Die Augen einer Femme fatale werden nahezu jedes Mal als groß beschrieben und zuweilen wird auch auf den halbgeschlossenen Blick solcher Frauen verwiesen. Man könnte die Augen einer solchen Verführerin auch als Spiegel ihrer wilden und wollüstigen Seele bezeichnen⁹⁸. „Die verführerische Kraft, die Wollust, aber auch die Emotionalität und Brutalität der *femme fatale* finden sich in ihnen ebenso wie Wildheit und Diabolik.“⁹⁹ Es verwundert nicht, dass sie durch diesen anziehenden Blick große Emotionalität auszudrücken vermag, welche bei den männlichen Hauptprotagonisten oft Furcht und Unsicherheit auslöst. Auch ihr verführerischer Mund weist auf ihre Wollust und ihr triebhaftes Wesen hin. Er ist „Spiegelbild ihrer ungehemmten aber sterilen Sexualität“¹⁰⁰

3.1.2 Die Enthüllung des Körpers

Diese zuvor erwähnten kennzeichnenden Merkmale des Gesichts einer Femme fatale finden in den meisten literarischen Werken ebenso Erwähnung, wie die oft sehr ausschmückende Beschreibung ihres faszinierenden Körpers. „Ihre natürlichen Reize und deren Inszenierung und damit Enthüllung stellen das eigentliche Verführspiel der *femme fatale* dar.“¹⁰¹ Dieser Frauenfigur haftet nun einmal stets der Bezug zur Sexualität an, da sie häufig eine Projektionsfigur vor allem männlicher Sexualfantasien ist¹⁰². Eine gewisse Nudität ist bei fast allen Femme fatales zu bemerken. Körperpartien, die es sonst nach den Regeln der Schicklichkeit zu verbergen gilt, werden häufig entblößt. Besonders enthüllte Schultern, Hüften oder Beine haben dabei eine erotische Wirkung.

Die Macht und Stärke der fatalen Frau wird meist durch ihre erotische Aura zum Ausdruck gebracht, vor der sich das männliche Geschlecht nicht bewahren kann¹⁰³. Ihre Sexualität und Sinnlichkeit, welche vielfach als stark ausgeprägt beschrieben wird, zeichnet sich durch einen

⁹⁸vgl. Bork 1992, S.63

⁹⁹Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 64

¹⁰⁰Ebd.: S.64

¹⁰¹Ebd.: S. 66

¹⁰²vgl. Lang 2007, Kapitel 3

¹⁰³vgl. Günther 2007, S. 159

gewissen Reiz, gleichzeitig aber auch Fluch für den Mann aus. Sie ist meist eine „junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratener Mann zu Schaden oder zu Tode kommt“¹⁰⁴, wobei hier anzumerken wäre, dass in vielen Beispielen, so auch in Bussons Novelle *Der Schuß im Hexenmoos* und Thiess' Erzählung *Die Wölfin*, die *Femme fatale* nicht nur für den männlichen Gegenspieler, sondern auch für sich selbst verhängnisvoll ist.

3.2 Motive und Charaktereigenschaften

Die in diesem Abschnitt ausgeführten Beschreibungen bezogen auf die Motive und Charaktereigenschaften einer *Femme fatale*, sind zum großen Teil an die Inhalte Claudia Borks *Femme fatale und Don Juan*¹⁰⁵ angelehnt. Bork bietet einen sehr guten Überblick über die wichtigsten Merkmale des Verhaltens solcher Frauentypen, welcher für die spätere Analyse der ausgewählten Werke äußerst hilfreich ist.

Der fatalen Frau haftet oft etwas Fremdartiges an. Davon ausgehend entwickelt sich bei den männlichen Figuren häufig eine Furcht vor diesem Fremden, welche aber zur gleichen Zeit eng mit einer Faszination davon verbunden ist. „Die eigentliche diabolische Kraft der *femme fatale* ist jedoch der Eros, der die Männer ins Verderben zieht“.¹⁰⁶ An ihr lässt sich ein Weiblichkeitsbild entdecken, welches in ein Spannungsverhältnis von Eros und Macht eingebettet ist. „Für ihre Charakterisierung sind sowohl die Assoziationen von Macht und Sexualität als auch Zerstörung und Tod wichtig.“¹⁰⁷

3.2.1 Vom Schicksal bestimmt

Bork führt bei der Beschreibung der wichtigsten Charaktereigenschaften einer *Femme fatale* unter anderem die diabolischen Züge solcher Verführerinnen an. Oft handelt es sich dabei um Wahrsagerinnen oder es ist zumindest eine enge Verbindung mit dämonischen, zauberischen Kräften zu erkennen¹⁰⁸. Besonders hervorzuheben ist hier die Tatsache, dass sich die männliche Figur in vielen Texten auch dann nicht von der *Femme fatale* löst, nachdem sie um ihr dämonisches und heimtückisches Spiel weiß. Dazu merkt Bork den Aspekt des Fatums,

¹⁰⁴ CarolaHilmes: Die *Femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990, S. 10

¹⁰⁵ Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S.70

¹⁰⁶ Ebd.: S. 71

¹⁰⁷ Simona Frongia: Eine Ikone des Fin-de-siècle: Das Bild der *femme fatale* in Literatur und in bildender Kunst. Master Arbeit, Universität Leipzig 2010, S.9

¹⁰⁸ vgl. Bork 1992, S. 71

des Schicksals an, der sowohl die Femme fatale als auch die Männer, welche ihr verfallen, betrifft. Allein der lateinische Begriff *fatalis*, also vom Schicksal bestimmt, spricht in diesem Zusammenhang für sich. Die fatale Verführerin „bringt wider Willen Verderben und Tod über die Männer, da sie dem blinden Schicksal ebenso unterliegt, wie die Männer, die sie mit ins Verderben und in den Tod zieht.“¹⁰⁹ Meist wird die Femme fatale unfreiwillig zur Unglück bringenden Frau gewählt, denn im Grunde ist es die ihr verfallene Person, vorwiegend ein Mann, welche sich diesem Fatum hingibt. So wird die fatale Frau in eine Position gebracht, in der sie Macht ausübt, sei es auch in ungewollter Weise. Carola Hilmes merkt in diesem Zusammenhang an, dass hier allerdings nur von einer geliehenen Macht die Rede sein kann, denn „die Verderben bringende Frau kann sich nur eines Mannes bemächtigen, der sich für seine Opferrolle entscheidet, also seinen masochistischen Wünschen Ausdruck verleiht, die im Kontrast stehen zum konventionell propagierten Männlichkeitsbild der Stärke.“¹¹⁰

3.2.2 Macht durch Worte

Eine überragende Beherrschung der Sprache ist ein weiteres häufiges Merkmal der Femme fatale. Dabei setzt sie Wortspiele und Wortwitze genauso gut ein wie Spott und Schmeichelei¹¹¹, welche in den sehr oft ungestört geführten Gesprächen mit der männlichen Figur, zum Ausdruck kommen. „Sprache ist [ein] entscheidendes Verführungsmittel der femme fatale [...]“¹¹². Häufig weiß der Mann, welcher der Femme fatale verfallen ist, ihrer Schlagfertigkeit und Redegewandtheit nichts entgegen zu setzen und in vielen Fällen spielt auch der spöttische Ton oder generell der Spott in diesen Gesprächen eine große Rolle. Höhnische Bemerkungen, neckische Kommentare aber auch ein oft verächtlich gewählter Ton der Femme fatale bewirkt eine gewisse Unterordnung des männlichen Gesprächspartners, so beispielsweise auch in Bussons *Der Schuß im Hexenmoos*. Allerdings ist eine sprachliche Überlegenheit gegenüber des verführten Mannes nicht immer zu beobachten. So zeigt in Thiess' Erzählung *Die Wölfin* die einzige weibliche Frauenfigur eher Stärke durch ihr beharrliches Schweigen, welches eine sehr geheimnisvolle Wirkung auf den Mann hat.

¹⁰⁹Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 70

¹¹⁰Vanessa Trösch: *Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers*. Magisterarbeit, Universität Duisburg-Essen 2011, S. 26

¹¹¹vgl. Bork 1992, S. 76

¹¹²Ebd.: S. 76

3.2.3 Männliche Willenlosigkeit und die Frage der Herkunft

Um bei dem Aspekt der Überlegenheit zu bleiben, so ist das Hervorheben der Willenlosigkeit sehr passend. Davon ausgehend muss der Moment des Verliebenseitens der männlichen Figur bereits erfolgt sein. Das Verlangen oder Begehren, sich der *Femme fatale* hingeben zu dürfen muss schon bestehen. Wenn dies der Fall ist, so ist stets eine besondere Willenlosigkeit des Mannes zu vernehmen, sobald die *Femme fatale* in seiner Gegenwart erscheint. „Ihrer Zuneigung nie sicher, fügt sich [...die männliche Figur] in die Rolle des ergebenen Liebhabers, dem [...die *Femme fatale*] die Brosamen ihrer Zärtlichkeit zuwirft, wann und solange sie möchte.“¹¹³ Die fatale Frau bestimmt den Zeitpunkt, wann es zu zärtlichen oder gefühlvollen Begegnungen kommt. Sie übernimmt in diesem Kontext oft den aktiven Part, während die ausgelieferte männliche Figur passiv agiert.

Ein ganz zentraler Aspekt ist der der Rätselhaftigkeit, was die Herkunft der *Femme fatale* betrifft. Wenige, oft aber auch keine Personen in den Texten, wissen um die Vergangenheit solcher Frauen. Nicht einmal der/die Leser/in erfährt etwas darüber. Ein passendes Exempel stellt hierbei die weibliche Figur Gru in Thiess' Erzählung *die Wölfin* dar. Sie gehört einem geheimnisvollen Volk an, von dem nicht einmal sicher ist, dass es wirklich existiert und durch ihre nicht vorhandene Fähigkeit eine, für den Mann verständliche Sprache zu sprechen, erscheint sie geheimnisvoll und mysteriös.

Generell bleibt auch das Denken und das Fühlen vieler *Femme fatales* für den Mann unergründbar¹¹⁴, was die damit verbundene Unnahbarkeit und Rätselhaftigkeit noch verstärkt. Bork äußert hierzu eine sehr passende Bemerkung: „Ablehnung und Streit alternieren mit Zuneigung und Zärtlichkeit, [...die] Sprunghaftigkeit und die Unbeständigkeit ihrer Gefühle verwirren [...den Mann] zunehmend.“¹¹⁵

3.2.4 Maskuline Züge

Trotz ihrer weiblichen Anziehungskraft, bieten *Femme fatale* Figuren oft stark ausgeprägte maskuline Züge. Bork führt an, dass die *Femme fatale* eine überlegene Verführerin ist, die damit das sogenannte Rollenschema verkehrt¹¹⁶. Damit verbunden ist die offensichtliche Frage, welche Verhaltensweisen wirklich als strikt männlich oder weiblich anzusehen sind.

¹¹³Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 76

¹¹⁴vgl. Bork 1992, S. 76

¹¹⁵Ebd.: S. 76

¹¹⁶vgl. Bork 1992, S.77

Eine Diskussion über die gesellschaftlich angepasste Verteilung der Geschlechterrollen würde in diesem Zusammenhang eine tiefere Auseinandersetzung fordern, welche in Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht statt finden wird. Eine Begutachtung über gängige Vorstellungen, was maskulines Verhalten ausmacht, und wie dieses von den Femme fatale Frauenfiguren in der Literatur übernommen wird, ist in diesem Kontext allerdings annehmbar.

Die fatale Frau fügt sich im Großen und Ganzen keiner Frauenrolle, welche es auch sein möge. Spezifisches Merkmal im Verhalten solcher Frauentypen ist es, dass diese allein ihren eigenen Regeln folgen. Die Femme fatale „vertauscht die Rollen, um ihre Unabhängigkeit, ihre Freiheit und Ungebundenheit, zu erreichen [...] doch gerade diese Unabhängigkeit, hervorgehoben durch die androgynen Züge, macht [...] sie] für die unterlegenen, schwachen Männer begehrllich.“¹¹⁷ Die männliche Figur ist hier der hilflose Charakter, welcher der dominanten Frau ausgeliefert erscheint.

Die Femme fatale tritt als das Gegenteil der Mutter und Ehefrau in Erscheinung. Diese würden sich stets gemäß ihren Rollenerwartungen verhalten und stellen somit keine gefährliche Bedrohung für den Mann dar¹¹⁸. Eine gewisse Bindungslosigkeit ist also bei vielen Femme - fatale - Figuren zu bemerken. Sie leben meist allein, ohne Familienangehörige, wodurch die Ungewissheit ihrer Herkunft oder Heimat verstärkt wird. Anhand der Betrachtung von der Beziehung zu Männern ist zu erkennen, dass solche Frauenfiguren nicht in der Lage sind, längerfristige Bindungen einzugehen, sei es nun bewusst oder unbewusst. Die Femme fatale hält sich stets an ihre hedonistischen Grundsätze¹¹⁹ und verführt neben dem männlichen Hauptprotagonisten oft auch noch andere Männer. Das dabei Lust, Genuss und Freude für sie erstrebenswerte Gefühlszustände darstellen, gleichzeitig eine Vermeidung von Leid und Schmerz beabsichtigt wird, ist daher gut nachvollziehbar.

3.3 Die animalische Verführerin: Weibliche Mischwesen und deren sexuelle Ausstrahlung

Wie schon angesprochen wurde, kann man die Femme fatale als eine rätselhafte, unabhängige und unwiderstehliche Frau bezeichnen. Das sie meist auf Männer eine magische, fast dämonische Anziehungskraft ausübt und diese dadurch ins Unglück stürzt, kann nun aus Absicht ihrerseits oder aus einer tierisch triebhaften Anlage heraus erfolgen. Tiermetaphern

¹¹⁷Claudia Bork: *Femme fatale und Don Juan*. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 78

¹¹⁸vgl. Trösch 2011, S.27

¹¹⁹ vgl. Bork 1992, S.79

oder Tiervergleiche können oft für die Beschreibung der *Femme fatale* herangezogen werden, wobei die jeweiligen Verhaltensweisen oder Eigenheiten der Tiere auf die Frauenfigur übertragen werden können. Hierbei dient das Heranziehen solcher Vergleiche oft dazu, die vorhandene Animalität der fatalen Frau erfassen zu können.

In der Sagenwelt der griechisch-römischen Antike ist eine Reihe von weiblichen Geschöpfen zu finden, deren tierische Gestalt als Ausdruck der unberechenbaren und gefährlichen Natur anzusehen ist. Sonderbare, zumal groteske Mischformen aus Frau und Tier erscheinen als Männer verlockende Kreaturen, wie beispielsweise die Sirenen, Mischwesen aus Frau und Vogel, welche mit süßem Gesang aufwarten, um den Seefahrer Odysseus zu verzaubern¹²⁰. Daneben lauern aber auch noch andere weibliche Monster, die es gelegentlich auf männliche Opfer abgesehen haben. In der *Ilias* tauchen beispielsweise Chimäre auf, welche feuerspeiende Mischwesen sind. Diese weisen einen Löwenleib und dazu drei Köpfe von jeweils einer anderen Tierart auf. In den früheren Erzählungen der griechischen Mythologie erscheinen zudem Harpyien, welche einen Frauenkörper mit am Rücken befindlichen Vogelflügeln besitzen. Allen gemein ist das wilde, oft lockige dicke Haar, welches wie schon erwähnt wurde ein wichtiges Merkmal der *Femme fatale* ist. Das Haar der Medusa besteht hauptsächlich aus gefährlichen Schlangen und ist zum berühmtesten Merkmal dieser Figur geworden. Medusa selber ist eine Gorgone, eine gefürchtete, geflügelte Kreatur, welche durch ihren Blick Menschen zu Stein erstarren lassen kann.

Von wesentlicher Bedeutung ist das berühmte Zwitterwesen Sphinx. Ein Löwenleib mit Menschenkopf und oft üppigen Brüsten kennzeichnet sie. Sie gilt als Sinnbild mythenumworbener Weiblichkeit¹²¹, wobei hier nicht näher auf den Unterschied zwischen grammatikalischem und natürlichem Geschlecht eingegangen wird. Das natürliche Geschlecht der ägyptischen Sphinx ist in der Regel männlich. Ein männlicher Tierkörper mit dem Kopf eines Mannes ist oft vorhanden, welcher den regierenden Pharaon verkörpert. Des griechischen Mythos zufolge befand sich die Sphinx in den Bergen nahe Theben, wo sie schließlich auch von Ödipus aufgesucht wird, welcher zu einer Schlüsselfigur des abendländischen Geisteslebens aufstieg¹²². Besonders in der Malerei des Symbolismus und des *Fin-de-Siècle* wurde die Begegnung der Sphinx mit Ödipus als beliebtes Motiv herangezogen, wobei Gustave Moreau hier zu nennen wäre. Für Moreau stellt Ödipus einen erkenntnissuchenden Mann dar, welcher im Aufeinandertreffen mit der Sphinx einer entscheidenden Bewährungsprobe ausgesetzt ist. „Er besteht sie auch, indem er als Mann die niedere Sphäre

¹²⁰vgl. Nagel 2009, S. 27

¹²¹vgl. ebd.: S. 37

¹²²vgl. ebd.: S. 38

des Weiblichen hinter sich lässt und nach höheren Gefilden strebt – ein Gegensatz des Fleischlichen und Geistigen, den man sich seinerzeit gerne geschlechtsspezifisch dachte¹²³. Doch die Verknüpfung der Sphinx mit einer erotischen Anziehungskraft ist vor allem in der Literatur zum Vorschein gekommen, wie beispielsweise durch Heinrich Heines Gedicht über den Kuss der Sphinx¹²⁴. Eine weitere Figur, welche in Sagen, Mythen und Märchen vieler Kulturen zu finden ist und dabei häufig auch einen Bezug zur Sexualität aufweist, ist die Wasserfrau. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde diese ein überaus beliebtes Hauptmotiv der schönen Künste wie der Belletristik und zwar als eine Spezies der *Femme fatale*. In diesem Zusammenhang ist auch die Novelle *Die schwarze Spinne* (1842) von Jeremias Gotthelf erwähnenswert, in der sich eine Bäuerin aufgrund eines Paktes mit dem Teufel in eine Spinne verwandelt. Auch Hans Heinz Ewers veröffentlichte eine Schauergeschichte mit dem Titel *Die Spinne*, bei der eine Verwandlung in dieses Insekt statt findet.

In Kunst und Literatur sind also seit Langem und fortwährend *Femme fatale* Figuren präsent, deren Weiblichkeit oft in einer Mischform aus menschlichem und tierischem Körper zum Ausdruck gebracht wird. Das Bild einer Frau als Natur – und Elementarwesen eröffnet dabei eine Reihe an Interpretationsmöglichkeiten. Die *Femme fatale* bietet nun einmal eine gute Basis für eine Verschränkung des verführerischen und gefährlichen weiblichen Elements mit einem animalisch ausgeprägten Wesen. Ins Blickfeld rücken dabei dann auch oft die charakteristischen Merkmale der betreffenden Tierart. Bezogen auf weibliche Werwölfe in der Literatur kann folglich auf eine Vielzahl an wölfischen Verhaltensweisen hingewiesen werden, die den Charakterzügen einer *Femme fatale* sehr entgegen kommen.

3.4 Die verführerische Werwölfin

Der Blick einer *Femme fatale* wird häufig als dunkel, unheimlich und sogar dämonisch beschrieben. Dies ist deutlich als Anspielung auf ihre Wildheit zu verstehen, welche als Ergebnis ihrer starken Sinnlichkeit und Wollust resultiert¹²⁵. Bork erwähnt in diesem Zusammenhang, dass die Wolfsmetapher allein schon aufgrund der Etymologie des Wortes oft sehr passend ist. Denn *lykos*, griechisch Wolf, wird auch immer wieder in Verbindung mit dem Leuchten oder Funkeln der Wolfsaugen in der Dunkelheit gebracht¹²⁶. Wie anhand der historischen Entwicklung der Werwolffigur schon aufgezeigt wurde, galt der Werwolf vor allem im Mittelalter als Teufels- und Dämonensymbol. Der Wolf allein daneben wurde in der

¹²³Joachim Nagel: *femme fatale. Faszinierende Frauen.* – Stuttgart: Belser Verlag & Co 2009, S. 38

¹²⁴vgl. Nagel 2009, S.38

¹²⁵vgl. Bork 1992, S.83

¹²⁶vgl. Lurker 1988, S. 813

antiken Mythologie unter anderem auch als Tier des Todes bezeichnet. In Verbindung mit dem Aspekt des Fatums, des Schicksals, der *Femme fatale* ist letztere Erwähnung sehr aufschlussreich. Sie bringt vom Schicksal bestimmt den Tod über Menschen, die ihr verfallen und kann somit, wie der Wolf, als eine Art Todesbote gesehen werden¹²⁷.

3.4.1 Der Bezug zur Sexualität

Der Wolf steht oft für eine erwachende Sexualität. Erstaunlicherweise werden sexuelle Handlungen oder generell die erotische Sinnlichkeit häufig mit Charakterzügen dieses Vierbeiners nebeneinander gestellt. Utz Anhalt führt in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Beispiele an, anhand derer man den sexuellen Aspekt bezogen auf wölfische Verhaltensweisen erkennen kann¹²⁸.

Mit dem englischen Begriff *wolf* bezeichnet man beispielsweise einen Schürzenjäger, der stets auf der Suche nach sexuellen Beziehungen ist. Dieser streift durch die Gegend und umwirbt eine Vielzahl an Frauen. Bei den Römern nannte man eine Prostituierte *lupa*, ein Ausdruck der noch heute in Norditalien Gebrauch findet. *Lupa* ist die weibliche Form des lateinischen Wortes *lupus*, welches für Wolf steht. So wurde die Wölfin in Beziehung zu Frauen und deren „Käuflichkeit“ gesetzt, wodurch die alte Sage nach der Romulus und Remus, die Gründer Roms, von einer Wölfin aufgezogen wurden in ganz neuem Licht erscheint. Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch das englische Wort *bitch*. In seiner ersten Verwendung steht dieser Begriff für eine läufige Hündin. Im Englischen jedoch wird *bitch* als Schimpfwort für eine Frau angewandt, die sexuell aktiv ist. Dabei wird nun nicht direkt auf einen Wolf verwiesen, doch ist der Hund mit diesem nahe verwandt.

3.4.2 Wolf und Weiblichkeit

In der herangezogenen wissenschaftlichen Literatur, welche sich mit der gemeinsamen Geschichte von Wolf und Mensch auseinandersetzt und somit auch die psychologische Seite dieser Beziehung beleuchtet, ist zu entnehmen, dass die Wildheit und das freie Umherstreifen im Wald als Eigenschaften angesehen werden, die vorrangig dem männlichen Geschlecht zugeschrieben werden. Christa Tuczay schreibt beispielsweise:

Der wilde Mann oder aber der im Innern schlummernde Wolf
ist die andere Seite der menschlichen Existenz, die es nicht zu

¹²⁷vgl. Bork 1992, S. 85

¹²⁸vgl. Anhalt 2013, S. 136

negieren, sondern die es kennen zu lernen, die es zu akzeptieren gilt.¹²⁹

Auch Klaus Völker merkt an, dass der Werwolf oder generell der wilde Mann die tierischen Aspekte der menschlichen Natur aufzuzeigen vermag. Damit wird in weiteren Ausführungen jedoch meist eine männliche Natur angesprochen. „Wegen seiner wilden Eigenschaften zwar gefürchtet, erregt aber dieser Außenseiter [Völker spricht hier vom wilden Mann] das besondere Interesse der zivilisierten Menschen, projizieren sie doch in ihn all jene Freiheiten, die sie für sich selbst nicht mehr in Anspruch zu nehmen wagen.“¹³⁰

Bereits bei der historischen Entwicklung der Werwolffigur wurde angesprochen, dass im Mittelalter fast ausschließlich Männern vorgeworfen wurde, sich des Nachts in einen Werwolf verwandelt zu haben. Aber schon davor ist anhand der vielen literarischen Verarbeitungen des Werwolfmotivs klar ersichtlich, dass es meist Männer sind, die zu einem wölfischen Geschöpf werden. Die aktive Position eines Raubtiers, wie die des Wolfs, ist demzufolge eher weniger mit einer weiblichen Besetzung vorzufinden¹³¹. An einer Begründung warum in literarischen Werken weibliche Werwölfe seltener in Erscheinung treten als männliche versucht sich Julie Miess mit Bezug auf Ingeborg Vettors *Lycanthropismus in einigen deutschen Horrorgeschichten um 1900*. Sie merkt dazu an, dass die Femme fatale immer zuerst ein Objekt der Begierde darstellt und dass genau dieses Bild nicht mit einem zottigen, weiblichen Ungeheuer zusammenpasse¹³².

Umso mehr fasziniert es, dass es sich bei den drei ausgewählten Werken um eine Frau handelt, die zu einer Verwandlung in eine Wölfin fähig ist. Der Versuch die psychologischen Aspekte zu ergründen, welche durch die Kombination Mensch und Wolf in den betreffenden Figuren hervorgerufen werden, setzt eine tiefere Auseinandersetzung mit der Frage voraus, ob der Wolf möglicherweise ein Urmuster der Psyche des Menschen darstellen könnte.

3.4.3 Natur und Wildnis

Utz Anhalt verweist darauf, dass der böse grimmige Wolf als Symbol für den Abgrund in uns angesehen werden kann¹³³. Die Vorstellung des Menschen von einem Tier, das Menschen angreift und frisst ist eng verbunden mit einem Streben von der Beute zum Jäger

¹²⁹Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag 2013, S. 150

¹³⁰Völker 1972 Seite 430

¹³¹vgl. Miess 2010, S. 164

¹³²vgl. ebd.: S. 165

¹³³vgl. Anhalt 2013, S. 155

aufzusteigen¹³⁴. Das Fletschen der Zähne, sowie das aufgerissene Maul des Wolfes, ein Urbild des Horrors, wurde dabei ein wesentlicher Bestandteil der Werwolfmythen und Sagen. Gewisse Instinkte, wie der Trieb zu jagen, schlummern nicht nur im Wolf, sondern auch im Menschen. „Der Wolf repräsentiert wie kein anderes Tier die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kultur und Wildnis, einen Konflikt, den der Mensch in sich trägt.“¹³⁵

Bezogen auf die charakteristischen Verhaltensweisen der *Femme fatale*, kann man anmerken, dass Wölfe unfügsame, in der Wildnis lebende Tiere sind. Besonders bei der näheren Betrachtung Thiess' Erzählung *Die Wölfin* spielt dieser Aspekt eine bedeutende Rolle. Die Wölfin befindet sich in der freien Dunkelheit der Natur und ist mit dieser in besonderem Einklang. Sie lebt draußen allein in der Nacht und genießt ihre Freiheit abseits der menschlichen Zivilisation. Somit ist es durchaus passend zu behaupten, dass sie eine Allegorie für eine Außenseiterin bildet, welche „sehnsüchtig aus der Finsternis in die Herdfeuer des Menschen blickt.“¹³⁶ Der Wald und die darin wild lebende Wölfin strahlen eine gewisse Gefährlichkeit aus, die aber zugleich eine große Verlockung des Unbekannten für den Mann darstellt. Die Wölfin könnte hier also als Sinnbild für das unkontrollierte Draußen gelten.

4 Einzelanalysen der Texte

Alle drei Texte, die in dieser Arbeit behandelt werden zeigen folgende wichtige gemeinsame Merkmale. Sie alle sind in mehr oder weniger kurzen Zeitabständen veröffentlicht worden. Paul Bussons *Der Schuß im Hexenmoos*, sowie Werner Bergengruens *Die Wölfin* sind beides Novellen, die im Jahre 1923 erschienen sind. Frank Thiess' Erzählung *Die Wölfin* wurde etwas später 1939 veröffentlicht, doch haben dafür die Autoren Thiess und Bergengruen einige Gemeinsamkeiten, welche in den folgenden Abschnitten noch erwähnt werden.

Des Weiteren beinhalten alle drei Texte eine weibliche Werwölfin, deren wölfische Charaktereigenschaften gut mit den bereits angeführten Darstellungen der Werwolffiguren in der Literatur verglichen werden können. Zuletzt zeigt jede weibliche Hauptprotagonistin dieser Werke Züge des Frauentypus einer *Femme fatale*, die es im Weiteren zu beschreiben gilt.

¹³⁴vgl. Anhalt 2013, S. 151

¹³⁵Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag 2013, S. 155

¹³⁶Ebd.: S. 136

Im Folgenden wird aus diesem Grund zunächst jeweils eine Einzelanalyse der Texte stattfinden, bei denen mitunter auch Angaben zum Autor und zum Inhalt der Geschichte angeführt sind. Da es sich bei den Erzählungen um eher unbekannte und auch nicht leicht zugängliche Werke handelt, ist eine kurze Inhaltsangabe sinnvoll. Die Reihenfolge der näher betrachteten Texte ist dabei nicht an das zeitliche Erscheinungsjahr gebunden, sondern in erster Linie an die Stärke der Ähnlichkeit der Frauenfiguren mit einer *Femme fatale*. In Werner Bergengruens Novelle zeigt die Werwölfin im Vergleich zu den anderen eher weniger stark ausgeprägte Züge einer fatalen Frau und bildet aus diesem Grund auch den letzten zu analysierenden Text. Daran anschließend erfolgt dann erst der Gesamtvergleich, mit dem gleichzeitig ein zusammenfassendes Resümee erstellt werden kann.

4.1 Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos (1923)

Die erste in dieser Arbeit behandelte Novelle trägt den Titel *Der Schuß im Hexenmoos*, wurde 1923 veröffentlicht und steht somit auch bezogen auf das Entstehungsjahr der drei ausgewählten Werke an erster Stelle. Erstmals erschienen ist sie im Drei Masken Verlag in München.

4.1.1 Zum Autor

Paul Busson wurde am 9. Juli 1873 in Innsbruck geboren und starb im Alter von 51 Jahren in Wien. Bussons Vater stammte aus Frankreich, während seine Mutter aus Belgien kam. In ihrer Dissertation *Paul Busson Eine Monographie*¹³⁷ beschreibt Kamilla Peinlich das Leben des Autors sehr genau und erwähnt im Zusammenhang mit Bussons Abstammung, dass sich der Schuss romanischen Blutes bezogen auf Bussons Werke nicht verleugnen lässt. „Gerade die Mischung zwischen romanischem und germanischem Blut [sei] eine sehr fruchtbare gewesen“¹³⁸. Auch die Gegebenheit, dass Busson ein literarisches Vorbild im französischen Schriftsteller Henry René Albert Guy de Maupassant gefunden habe, sei nach Ansichten Peinlichs im Kontext Bussons fantastischer Werke wichtig zu erwähnen.

Bussons zahlreiche Romane, Novellen, Balladen und Essays, entstanden in einem Zeitraum zwischen Ende des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts. In einem literaturhistorischen Kontext lassen sich seine Werke in der Tradition des österreichischen Geschichtsromans finden. Doch neben seinen historischen Romanen hat Busson

¹³⁷Kamilla Peinlich: Paul Busson. Eine Monographie. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1932.

¹³⁸Ebd.: S. 3

beispielsweise auch Novellen mit dem Titel *Seltsame Geschichten* veröffentlicht, welche von okkultischen und mystischen Elementen geprägt sind. Kamilla Peinlich spricht hier von einer besonderen und eigenartigen Weltanschauung, welche des Öfteren in Bussons Werken zu erkennen sei. Des Weiteren führt sie große Fantasiebegabtheit Bussons an, welche den Grund zu solchem Schaffen darstelle¹³⁹ und sie hebt ein wichtiges Merkmal hervor, welches bei einigen Novellen Bussons zu erkennen ist: unglaubliche und oft auch unheimliche Geschehnisse werden vom Autor mit einer gewissen Selbstverständlichkeit umschrieben, „so greifbar nahe, als wären es Begriffe unseres eigenen täglichen Lebens“¹⁴⁰. Damit schafft er eine Welt für den Leser oder die Leserin, in der das Grauen, der Spuk und das Wunder so wirklich erscheinen, wie die triviale Welt¹⁴¹. Die Konzentration auf das Übernatürliche und Wunderbare, sowie die Mischung aus Spuk, Traum und Wirklichkeit lassen sich vor allem auch in der Novelle *Schuß im Hexenmoos* wiederfinden.

Über Bussons große Begeisterung für fantastische Stoffe und romantische Literatur, welche bereits in seiner Kindheit vorhanden war, geben beispielsweise seine Romane *Aus der Jugendzeit* und *Vitus Venloo* Auskunft. In diesen beschreibt der Autor seine Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend in Innsbruck und erwähnt, dass er während seiner Schulzeit sehr gerne die Werke des Romantikers Joseph Karl Benedikt Freiherr von Eichendorff las. „Ich glaube, dass ich damals von Gespenstern am hellen Tage umgeben war. Ich rief sie und sie zeigten sich mir, lächelten aus den Hollerbüschen und nickten...“¹⁴². In diesem Zusammenhang führt Ada Koellner-Therin in *Paul Busson als Erzähler*¹⁴³ an, dass Bussons Bestreben, schriftlich festgehaltene Erlebnisse oder Gedanken mit einem romantischen Schimmer zu versehen, schon sehr früh zu erkennen gewesen ist¹⁴⁴. Auch seine Verbundenheit mit der Natur, welche durch zahlreiche Wanderungen mit der Familie und seine häufigen Aufenthalte im Garten wohl gefördert worden ist, lässt sich in vielen seiner früheren, als auch späteren Werken wieder finden. Besonders im *Der Schuß im Hexenmoos* kommt Bussons Begeisterung für die Natur im Zuge seiner ausführlichen Wald- und Moorbeschreibungen zum Vorschein. Dass darin auch eine eingehende Auseinandersetzung mit der Jagdtätigkeit erfolgt, hängt wohl mit der Tatsache zusammen, dass Paul Busson selbst leidenschaftlicher Jäger war.

¹³⁹ vgl. Peinlich 1932, S. 6

¹⁴⁰ Ebd.: S. 6

¹⁴¹ vgl. ebd. S. 6

¹⁴² Paul Busson: *Aus der Jugendzeit. Erinnerungen und Träume aus alten Tagen*. München: Langen 1920, S. 14

¹⁴³ Ada Koellner-Ther: *Paul Busson als Erzähler*. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1941.

¹⁴⁴ vgl. ebd.: S. 9

Als seine Familie nach Graz umzog, inskribierte er sich dort an der Universität um Medizin zu studieren. Nach seinem Freiwilligenjahr bei den Achter-Husaren zieht er als Soldat durch die Nationen. Nach einer schweren Erkrankung beendet er diesen Dienst und wird in Wien wohnhaft. Busson wird Schriftleiter beim Neuen Wiener Tagblatt, aber auch bei der in München erschienenen satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* arbeitete er mit. 1902 erschienen vier Balladen mit dem Titel *Ruhmlose Helden*, welche Busson schließlich weithin bekannt werden ließen.

1915 heiratet Busson die aus Wien stammende Hedwig Peinlich. Ob sich Busson in seinen Werken bei Frauenbeschreibungen zuweilen an seiner eigenen Frau orientiert hat oder nicht, kann man nicht mit sicherer Gewissheit sagen. Koellner-Ther vertritt die Ansicht, dass dies sehr wohl der Fall war: „Sie ist in seinen späteren Werken deutlich zu erkennen, da sie wohl zu jenen mit allem Liebreiz gezeichneten Frauenfiguren Modell gestanden hat, deren süßes kindliches Gesicht von kupferschimmernden Haar umrahmt ist.“¹⁴⁵ Zu seinen späteren Werken Bussons zählt auch die Novelle *Der Schuss im Hexenmoos*, wobei man hier anmerken kann, dass auch die Hauptprotagonistin im Zuge der Beschreibungen seitens des Autors oft von einem glänzenden Schimmer umgeben ist. Das von Koellner-Ther angedeutete kindliche Gesicht lässt sich im *Hexenmoos* allenfalls bei der Beschreibung des Gesichts der Gräfin erkennen, wo von ihrem kleinen roten Mund die Rede ist¹⁴⁶. Ob nun Zusammenhänge zwischen dem Aussehen Bussons Frau und den Beschreibungen mancher Frauenfiguren in seinen Werken bestehen spielt jedoch für die Analyse der Novelle keine größere Rolle.

Erste mystische Züge lassen sich vorerst in der Novellensammlung *Seltsame Geschichten* erkennen, welche 1919 veröffentlicht wurde. Nach Koellner-Ther stellt diese Sammlung ein verbindendes Glied zwischen Bussons realistischer und mystischer Schaffensperiode dar¹⁴⁷. Busson besitze nach Koellner-Ther ein sogenanntes tiefgründiges Blicken, „das in einem Gegenstande mehr als die äußere Gestalt zu erkennen sucht.“¹⁴⁸ Genau diese Eigenschaft Bussons lässt sich auch im *Schuss im Hexenmoos* erkennen. Eine Auseinandersetzung mit dem tiefsten Wesen der Dinge, ein Versuch im Alltäglichen Besonderes zu sehen, also hinter die äußeren Erscheinungen zu schauen, sind bedeutende Merkmale dieser Novelle. Eine Vorliebe für die Werke der Romantiker und ein Bestreben in seinen Texten unterschiedliche Seelenzustände zu beschreiben sind bei Paul Busson auf jeden Fall hervorzuheben. Sein Glauben an ein Vorleben der menschlichen Seele vor der Geburt bildet schließlich auch den

¹⁴⁵Ebd.: S. 15

¹⁴⁶vgl. Busson 1921, S. 7

¹⁴⁷vgl. Koellner-Ther 1941, S. 16

¹⁴⁸Ada Koellner-Ther: Paul Busson als Erzähler. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1941, S. 17

Kern seines größten Werkes Die Wiedergeburt des Melchior Dronte, welches von Seelenwanderung handelt.

4.1.2 Der Text

4.1.2.1 Zum Titel der Novelle

Mit dem Namen „Hexenmoos“ betitelte man im 18. Und 19 Jahrhundert oft die Pflanzen der Bärlappfamilie, die interessanterweise auch den Namen Lycopodium tragen, was so viel bedeutet wie Wolfsfuß. Schon im 16. Jahrhundert wurde diese Pflanze oft als Heilmittel eingesetzt. Am Körper getragen sollte die Pflanze vor bösen Hexen und Alpträumen bewahren, daher stammen seine altertümlichen Namen wie „Hexenmoos“, „Drudenkraut“ und „Teufelsklaue“. In der Novelle aber handelt es sich beim Hexenmoos um einen Abschnitt im Moor, in dem viele der wichtigsten Geschehnisse dieser Geschichte stattfinden.

4.1.2.2 Inhalt

Für die angestrebte Interpretation der Novelle ist es notwendig den Inhalt dieser zusammengefasst widerzugeben. Dabei wird lediglich auf die wichtigsten Ereignisse eingegangen, da die genauere Analyse einzelnen Szenen zu einem späteren Zeitpunkt in der Arbeit erfolgt

Nachdem ein heftiger Regen einsetzt und es beginnt dunkel zu werden verliert ein unbekannter Wanderer den Pfad, findet bald darauf aber Unterschlupf in einer kleinen Waldhütte, welche einem alten Mann gehört, der dort gemeinsam mit seinem Hund wohnt.

Der alte Mann beginnt eine Geschichte zu erzählen und behauptet, dass sein Name Martin sei. Als junger Mann hatte er die Stellung des Försters im Schloss Birkenzweyer inne. Die damalige Schlossbesitzerin, eine Gräfin, war zu keiner Zeit auf ihrem Anwesen und kümmerte sich folglich auch nicht darum. Zu dem Zeitpunkt als Martin also seine Dienste dort verrichtete, bekam er Probleme mit einem Wilderer namens Heinrich Mückenzähler, welcher ohne Erlaubnis durch die Wälder streifte und fremdes Wild erlegte. Martin nahm sich vor, diesen Wilderer im Wirtshaus zur Rede zu stellen, doch dieser reagierte mit Herablassung und es kam zu einer kleinen körperlichen Auseinandersetzung, in der Martin unterlegen war. In seinem Stolz gekränkt schwor sich Martin den Mückenzähler eines Tages zur Strecke zu bringen.

Diese Konfrontation geriet jedoch schnell in Vergessenheit, als die Gräfin des Schlosses plötzlich ihr Anwesen besuchte. Martin verliebte sich bei der ersten Begegnung und lernte die

Gräfin immer näher kennen, da diese ihm auftrag, er solle ihr die Wälder zeigen. Doch auch zwischen Heinrich Mückenähler und der Gräfin entwickelte sich eine enge Beziehung, sehr zum Missfallen Martins, der doch darauf beharrte, dass Mückenähler für seine unerlaubten Wildereien bestraft werden solle. Doch die Gräfin nahm Heinrich in Schutz und kümmerte sich nicht im Geringsten um Martins Anliegen. Selbst als ein unbekanntes Raubtier, vermutlich ein Wolf, Waldteile verwüstete, indem es zwei Rehe und sogar ein kleines Mädchen tötete, zeigte die Gräfin wenig Anteilnahme. Um das verantwortliche Raubtier zu finden, beschloss eine Gruppe von Jägern, darunter auch Martin und der Pfarrer, eine Treibjagd zu veranstalten, welche allerdings erfolglos und mit dem Tod des Pfarrers endete.

Im Zuge dieser Jagd kam Martin auf den Verdacht, dass womöglich die Gräfin die Wölfin sein könnte und machte sich daran diese heimlich auf einen ihrer Spaziergänge durch den Wald zu verfolgen. Diese merkte nicht, dass sie von Martin beobachtet wurde. Tiefer im Wald erfolgte dann schließlich die Wolfsverwandlung. Martin war nicht unmittelbar Zeuge davon, aber er folgte der in den Schnee getretenen Fußspur der Gräfin, welche urplötzlich in eine Wolfsspur übergang. Kurze Zeit später, erschien die Wölfin auch und Martin erschoss sie. Dieses unglückliche Ende brachte dann auch Licht in die gesamte Geschichte: die Gräfin war die gesuchte Werwölfin, welche zusammen mit dem Mückenähler öfters die Wälder durchstreifte und dabei auch Wild erlegt hatte. Als der Mückenähler dazu stieß und begriff, dass Martin die Gräfin getötet hatte, wählte er den Freitod und erhängte sich.

Die Novelle endet damit, dass der Greis dem verirrtten Wanderer noch verrät, dass der Geist der getöteten Gräfin hier im Walde immer noch sein Unwesen treibe und dass der Wanderer nun eines gewonnen habe, nämlich „eine Geschichte, von der bald niemand mehr wissen wird.“¹⁴⁹

4.1.2.3 Formales

Bussons Novelle *Der Schuß im Hexenmoos* besteht im Aufbau aus einer Rahmen- und Binnenerzählung, die direkt ineinander übergehen. In der Rahmenerzählung wird aus der Ich-Perspektive eines unbekanntes Mannes die Wanderung desgleichen durch dunkle und fremde Wälder beschrieben. Der Mann findet schließlich Unterschlupf in der Hütte eines alten Mannes. Dieses Ereignis bildet die Rahmenerzählung, welche mit einer vom Greis erzählten Geschichte in die Binnenerzählung führt. Im Zuge dieser Binnenerzählung erfährt man wer der Greis ist und wie seine Begegnungen mit der Werwölfin zustande kamen. Zum Schluss,

¹⁴⁹Paul Busson: *Der Schuß im Hexenmoos*. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 34

als Martin die Gräfin tötet erfolgt dann wieder ein Übergang zur Rahmenerzählung, in der der Greis noch erwähnt, dass der Geist der verstorbenen Gräfin im Wald sein Unwesen treibt.

In Bezug auf die Erzählzeit lässt sich eine Zeitraffung feststellen, denn die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit. Bestimmte Zeitabschnitte werden weggelassen. Des Weiteren ist eine Analepse, eine Rückblende, zu erkennen, denn es werden vom Greis Geschehnisse beschrieben, die zeitlich vor dem bisher Erzählten liegen.

4.1.2.4 Personen und Personengestaltung

Im Folgenden steht eine genaue Analyse des Inhalts der Novelle im Vordergrund. Dabei werden die einzelnen Geschehnisse so weit wie möglich in chronologischer Reihenfolge hintereinander betrachtet. Es soll eine Verbindung des Inhalts der Geschichte mit einer eingehenden Beschreibung der wichtigsten Figuren und deren Beziehung zueinander erfolgen. Die inhaltlichen Aspekte des Textes sollen untersucht werden, wobei die angestrebte Interpretation innerhalb der Grenzen des Textes bleibt und versucht den Text aus sich selbst heraus zu verstehen. Neben der näheren Betrachtung der Handlung und der Charaktere ist überdies eine Darstellung der Personenkonstellationen für die Interpretation der Novelle sehr wichtig.

Bei den gesamten Beschreibungen der Beziehungen zwischen den Figuren und dem Herausarbeiten der Charaktereigenschaften ist stets der Bezug zum Inhalt gegeben. Es soll eine Situation in der Novelle näher betrachtet werden, aufgrund der dann Rückschlüsse auf die Verhaltensweisen der Personen gezogen werden kann. Besonders das tragische Ende der Novelle wirft in Bezug auf Martins Einstellungen gegenüber der Gräfin viele Fragen auf, die es wert sind ergründen zu wollen.

4.1.2.4.1 Die Gräfin

Das Vorhaben die Gräfin, die Werwölfin und auch die einzige Frauenfigur der Novelle zu beschreiben, gelingt am besten, wenn man sie in Hinsicht auf ihre Beziehung zu den zwei wichtigen Männerfiguren betrachtet. Das gezeigte Frauenbild legt keine sittsame, sondern eine lasterhafte Frau dar. Zugleich tritt sie auch als geheimnisvolles Naturwesen, als Wölfin auf. Man kann sie als lasziv und sinnlich, zur selben Zeit aber auch als unnahbar und kalt beschreiben. Sie ist eine Femme fatale.

In diesem Zusammenhang ist es passend eine Theorie von Hans Meyer aus Hermann Hierls Arbeit *Die Konstruktion der Identität in der deutschsprachigen phantastischen Literatur*¹⁵⁰ zu erwähnen. Bezogen auf den Frauentypus *femme fatale* merkt er an, dass es drei Fundamentalthesen gibt, welche die Frau in der bürgerlichen Gesellschaft innehat. Diese beinhalten unter anderem das Scheitern einer etablierten Ehe und besonders das Recht der Frau auf erotische Freizügigkeit¹⁵¹. Im Kontext der Beschreibung der Frauenfigur in der Novelle, könnte man durchaus behaupten, dass die Gräfin sich der Gesellschaft entzieht. Sie führt als Witwe ein abgeschottetes Leben auf ihrem Anwesen und zeigt kein Interesse an den Belangen der nahe des Schlosses lebenden Einwohner. Wieder ist Hierls Bemerkung in diesem Kontext passend, indem er meint, dass sich solche Frauenfiguren der Unbewusstheit hingeben und in der Rolle eines unmenschlichen, schönen Tieres verweilen¹⁵². „Das Animalische, der Tanz zur Hinrichtung einer Verführung ist die Tat, zu der sie fähig ist“¹⁵³. Bezogen auf das werwölfische Dasein der Gräfin ist dies eine sehr passende Anmerkung, denn das sexuelle Prinzip, ein Ausleben der Triebe und die Freiheit des Umherschweifens haben dem Werwolf in der Literatur stets angehaftet.

Überhaupt sind Hierls Untersuchungen zum Ich in der Geschlechteridentität in der phantastischen Literatur für die Analyse der Figur der Gräfin sehr hilfreich¹⁵⁴. Hierl erwähnt, dass der männlichen Rolle in phantastischen Werken oft ein festes Bollwerk von Regeln und Vorschriften auferlegt wird. Im Vergleich dazu wirken viele Frauengestalten unstrukturiert, formlos und nicht abgegrenzt¹⁵⁵. Der Gräfin wird kein wirkliches Ich zugestanden, ihren Namen erfährt man bis zum Schluss nicht. Sie gleicht vielmehr einem „Es“, der Natur und der Wildnis, eben genau das was ein werwölfisches Wesen repräsentieren soll. Doch analog dazu, wird der Gräfin nicht gestattet diese Prinzipien auch zu leben, denn letztendlich wird sie von Martin erschossen und zwar nachdem ihm bewusst wurde, dass die Gräfin die Fähigkeit besitzt, sich in eine Wölfin zu verwandeln. Die Möglichkeit ein freies und wildes Leben abseits der Gesellschaft zu führen, wird der Hauptprotagonistin durch das einschreitende Handeln der zentralen Männerfigur verwehrt.

¹⁵⁰Hermann T. Hierl: *Die Konstruktion der Identität in der deutschsprachigen phantastischen Literatur des Fin de Siècle. Funktion und sozialgeschichtliche Bedingungen der phantastischen Literatur am Beispiel von Paul Busson, Alexander Moritz Frey, Paul Leppin und Karl Hans Strobl*. Dissertation, Univ. Wien. 2002.

¹⁵¹ vgl. Hierl 2002: S. 82

¹⁵² vgl. ebd.: S. 82

¹⁵³ Ebd.: S. 82

¹⁵⁴ vgl. ebd.: S. 76 - 89

¹⁵⁵ vgl. ebd.: S. 86

4.1.2.4.2 Die Beziehung zwischen Martin und der Gräfin

Eine der zentralen Beziehungen der Novelle ist die zwischen der Gräfin und Martin. Um diese gründlich beschreiben zu können ist es zuvor sinnvoll generell die Charaktereigenschaften der Figuren zu betrachten, ihr Verhalten zu schildern und anzugeben wie all dies maßgeblich für den weiteren Verlauf der Geschichte ist.

Die Beziehung zwischen der Gräfin und Martin nimmt ihren Anfang, als eine Nachricht über die Rückkehr der Schlossbesitzerin das Schloss Birkenzweyer erreicht. Der Graf war auf Reisen verstorben und die zurückgelassene Witwe habe nun vor ihr Gut zu besuchen. Weitere Angaben über die Gründe des plötzlichen Todes des Grafen werden nicht preisgegeben. Überhaupt weiß niemand Genaueres über das bisherige Leben der Gräfin und diese geheimnisvolle Aura, welche sie umgibt zieht sich fast bis zum Ende der Novelle hin. Genau diese Unergründlichkeit des Wesens der Gräfin und ihre Unnahbarkeit veranlassen Martin, sich für sie zu interessieren, sich nach ihr zu sehnen. Schon bei der ersten Begegnung wird deutlich, welche faszinierende Wirkung die Gräfin auf Martin hat.

Es war die schönste Frau, die ich in meinem Leben gesehen hatte, groß und schlank, mit einem roten, kleinen Mund und leuchtenden Augen. Diese Augen waren so wundervoll grün wie der kostbare Edelstein, den man den Smaragd nennt. Und ihr Haar war von einem seidnen Blond, wenn das Licht herabfiel. Im Schatten sah es seltsam tot und grau, aber ihrer Schönheit tat dies keinen Eintrag.¹⁵⁶

Dass das Haar der Gräfin im Schatten tot und grau aussieht, ist wie man später erfährt kein Zufall. Martin gibt von Anfang an offen zu, dass er sich der großen Anziehungskraft der Gräfin sehr wohl bewusst war, doch schwingt in seinen Beschreibungen auch immer ein Hauch von einer geheimnisvollen, aber auch bedrohlichen Seite mit. Martin hegt also seit der ersten Begegnung mit der Gräfin ambivalente Gefühle für sie. Auf der einen Seite ist er fasziniert von ihrer Schönheit und ihrem stolzen Auftreten, aber auf der anderen Seite bleibt ihm die dunkle unbekannte Seite an ihr nicht verborgen. Die Gräfin tritt, zumindest zu Beginn, alleine auf, sie ist Witwe und noch dazu hat sie keine oder eine nicht geklärte Vergangenheit, dadurch wird sie zur Bedrohung für Martin.

Die Trauerphase der Gräfin hält nicht lange an, denn gleich auf dem ersten Spaziergang durch das Hexenmoos, bei dem sie Martin begleitet, welcher gerne bereit ist ihr sämtliche Plätze im

¹⁵⁶ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 16

Moor zu zeigen, küsst sie diesen ohne Vorwarnung. Den fordernden Part übernimmt hier also voll und ganz die weibliche Figur, sie bestimmt wann es zu körperlichen Begegnungen kommt und wann nicht. Martin fühlt sich nach dem plötzlichen Kuss wieder hin und her gerissen:

Wie mir zumute war, als wir weiterschritten, das kann nicht gesagt werden. Nie in meinem Leben war ich so selig und doch nie noch so voll tödlicher Angst gewesen wie damals. Vielleicht war es das Wissen, daß ich nunmehr ihr gehörte mit Leib und Seele. Ja, auch mit der Seele. Denn Gott hatte an mir keinen Anteil mehr, so sehr war ich verstrickt.¹⁵⁷

Doch nicht nur die Lippen des ahnungslosen Martins begehrt die Gräfin. Denn wie aus dem Nichts macht sich die Gräfin über den von Martin erlegten Bock her, welchen er beim Spaziergang mit sich trägt und beißt schmatzend in dessen Fleisch herum.

Das ist gut... das ist gut...“ sagte sie mit veränderter, heiserer Stimme und stieß einen häßlichen Laut aus, der mich erschreckte. Einen Augenblick lang war es mir, als sähe ich ein grausames schreckliches Tiergesicht mit gebleckten Zähnen. Wie ich aber schärfer hinsah, war es das schöne, lächelnde Antlitz von vorhin, und die süße Stimme, die ehvor dicht an meinen Lippen gestammelt hatte, sagte lachend: „Wie schreckhaft du bist, Martin....“¹⁵⁸

Wölfisches Verhalten, wie das Verschlingen von Tierfleisch, und weibliche Sinnlichkeit, welche anhand des fordernden Kusses der Gräfin zu erkennen ist, treten hier also in Verbindung miteinander auf. Martin schreckt dieses Verhalten der Gräfin zwar, hinterfragt dies Geschehnis aber nicht wirklich weiter.

Anhand dieser vielsagenden Szene in der Geschichte wird deutlich, dass die Gräfin Wunsch- und Schreckensbild zugleich für Martin ist, denn bei dieser Frauenfigur wird sich an Motiven orientiert, welche eine Verknüpfung des Frauenbilds und deren Drohpotenzial als Inkarnationsfigur des Animalischen und Wilden anstreben. „Die Komplexität der femme fatale, die Herrschsüchtigkeit, Niedertracht und Egoismus mit sexueller Energie verkörpert, wird von Paul Busson mit einem Werwolfkörper verbunden.“¹⁵⁹ Besonders bezogen auf das

¹⁵⁷ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 18

¹⁵⁸ Ebd.: S. 18

¹⁵⁹ Christian Stiegler: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller 2007 (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S. 93

Motiv der Femme fatale ist bei mehreren Situationen in der Novelle klar ersichtlich, dass die Gräfin nicht durch den Mann dominierbar ist, sondern in ihrer Eigenständigkeit weitgehend akzeptiert wird¹⁶⁰.

Martins erotische Wunschvorstellung einer freien, starken Frau, die mit großer Leidenschaft aufwartet, wird allerdings auch zum Verhängnis für denselben. Die Gräfin verführt ihn, unterwirft ihn sich, lässt ihn aber nach einiger Zeit auch wieder fallen und geht eine enge Beziehung mit einem anderen Mann ein. Die tiefgründige Natur kommt im Wesen der Gräfin in einer ungebändigten Form zum Ausdruck, somit ist sie aber auch eine ständige Bedrohung für Martin, welcher nach einem gesitteten und tugendhaften Leben strebt. Aus diesem Grund, ist sein Verlangen nach ihr immer durchsetzt mit Angst. Der Angst von ihr überwältigt, verschlungen zu werden. Doch genau in diese Angst schleicht sich dennoch der Wunsch, auch die extremen Ausprägungen weiblicher Stärke, ihre Grausamkeit und Zerstörungslust bejahren zu können. Besonders bei diesen Aussagen Martins kann man diese Ambivalenz seiner Gefühle erkennen:

Ich wußte gar wohl, was man von ihr gesprochen hatte und wie viel vornehme und reiche Männer ihr Gefolge gewesen waren. Man erzählte sich, dass ein italienischer Herr sich um ihretwillen erschossen habe und daß ein deutscher Edelmann vor ihren Fenstern tot gestochen worden sei. Ich begriff das recht gut, denn ich spürte zutiefst, welche Macht in ihr lag und wie ein Blick von ihr fester band als eiserne Ketten und Fesseln. Aber dann wiederum schalt ich mich selbst aus wegen meiner törichten Eitelkeit, die allerlei wilde Hoffnungen in mir weckte, und manchmal dachte ich auch an ihre grünen Augen, die unheimlich und lockend zugleich vor mir aufglänzten, wenn ich ihr in den Weg kam.¹⁶¹

Tugend verträgt sich nicht mit Sinnlichkeit. Man kann durchaus behaupten, dass sich Martins Zuneigung zur Gräfin zu einer Art abstraktem Ideal entwickelt, eher unpersönlich oder schmerzlich-süß, gleichsam ein Feld für Projektionen. Dadurch entsteht eine paradoxe Situation, nämlich von der weiblichen Seite der Gräfin, ihr Bedürfnis als eigenständige Frau mit freier Partnerwahl zu legitimieren und von der männlichen Seite Martins, den Verlust angestammter Rollenbilder zu verwinden¹⁶².

¹⁶⁰vgl. Hierl 2002, S. 89

¹⁶¹Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 17

¹⁶²vgl. Hierl 2002, S. 81

Das letzte Zusammentreffen Martins und der Gräfin ist sehr bedeutend für den Ausgang der Novelle, wirft aber auch viele Fragen auf. Wie schon zuvor erwähnt wurde, handelt es sich bei der Gräfin um ein werwölfisches Wesen, welches zu einer selbst kontrollierbaren Verwandlung in der Lage ist. Die Möglichkeit des freien Umherstreifens und generell die Eigenständigkeit, welche die Gräfin zu Tage legt, werden ihr aber durch Martins Handeln auch wieder genommen. Im Zuge der finalen Begegnung zwischen Martin und der Gräfin wird Martin ganz klar bewusst, dass die Gräfin die Wölfin sein muss und er erschießt sie mit der Kugel, in welche er ein kleines Kreuzlein geschnitzt hat. Er nimmt ihr das Leben, obwohl er um die Verwandlungsfähigkeit der Gräfin weiß.

Die Gräfin lag da, die Hand auf die linke Brust gepreßt,
aus der strömend das Blut quoll – Menschenblut – das
Blut einer Frau.
,Du warst es...‘ röchelte sie und sah mich mit einem
fruchtbaren Blick voll Haß und Wut an, daß mir ein
Todesschauer über den Leib ging.
,Werwolf...!‘ War ich es, der dieses Wort schrie? Sie
bäumte sich wild auf und fiel zurück. Es war aus.¹⁶³

Die Frage könnte nun lauten, warum Martin die Frau tötet, die er doch liebt. Möglicherweise ist mit seiner Tat die Absicht verbunden andere unschuldige Menschen vor der Mordlust der Werwölfin zu schützen, welche zuvor bereits ein kleines Mädchen umgebracht hatte.

Oder handelt er aus Eifersucht und gebrochenem Stolz? Beachtet man nämlich die enge Beziehung der Gräfin zum Heinrich Mückenähler, so kann man durchaus behaupten, dass Martin von der Frau, die er verehrt, zurückgewiesen wurde. Die Gräfin entscheidet sich dafür, ausgerechnet mit Martins Erzfeind viel Zeit zu verbringen und eine intime Beziehung mit ihm einzugehen. Könnte diese Tatsache der Auslöser dafür gewesen sein, dass Martin die Gräfin, die Werwölfin, letztendlich erschießt? Wird die Gräfin für ihre Taten bestraft, indem Martin ihr das Leben nimmt? Wenn dies der Fall ist, so ist die Schlussfolgerung auch passend, dass die Gräfin zur Strafe für ihre Vergehen als geisterhaftes Wesen den Wald bewohnen muss. Der alte Martin gibt gleich zu Beginn Auskunft darüber indem er sagt: „Seit damals hat sie eine Nacht im Jahr Gewalt und jagt mit dem Mückenähler das Moor ab. [...] Hui, übers Dach! Reis nur dahin! Möchtest halt gern und kannst noch nicht.“¹⁶⁴ Und auch zum Schluss der Novelle führt Martin an, dass „die Wölfin, die erst Ruhe finden kann, bis in ihrer Seele die

¹⁶³ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923
(=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 33

¹⁶⁴Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923
(=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 11

Feuer des Hasses ausgebrannt sind“¹⁶⁵ noch umgeht. Eine weitere Frage kommt hier auf, wenn man versucht zu ergründen, worauf die Gräfin einen Hass hegen könnte. Ist es der Hass auf Martin, welcher ihr das Leben nahm und ihr so jegliche Möglichkeit verhinderte, glücklich, wild und frei mit dem unbändigen Mückenzähler die Wälder zu durchstreifen? Dies ist eine Frage, welche im Grunde offen bleibt.

4.1.2.4.3 Die Beziehung zwischen der Gräfin und dem Mückenzähler

Für die Interpretation der Novelle ist ein Beleuchten der engen Freundschaft zwischen der Gräfin und dem Mückenzähler sehr wichtig, da diese viel über das Wesen der weiblichen Hauptprotagonistin aussagt. Besonders bezogen auf den Aspekt der *femme fatale* ist die Beziehung der Werwölfin mit dem wilden Mückenzähler vielaussagend.

Es ist nicht nur die Frau allein, es ist auch das Liebespaar, welches eine Art von werwölfischer Doppelsexistenz abseits der Gesellschaft, nämlich im Privaten, anstrebt¹⁶⁶. Mit dem Liebespaar sind die Gräfin und der Mückenzähler gemeint. Gemeinsam jagen sie und gemeinsam verbringen sie Zeit in der abseits gelegenen Hütte. Es werden also Verhaltensweisen dar geboten, welche denen der Wölfe zu ähneln scheinen. Wichtig anzumerken ist, dass die ausgelebte Erotik der Gräfin, verknüpft mit dem Dasein des Paares, den Text in mancher Hinsicht sehr stark bestimmt. Die Metaphorik des Wolfes ist in diesem Fall sehr nützlich¹⁶⁷. Im Zusammenhang mit der Tatsache, dass es sich bei der Gräfin um eine *femme fatale* handelt, ist Ariane Thomallas Anmerkung über diesen Frauentypus in ihrem Werk *Die „femme fragile“* sehr passend: „Das Symbol oder das Symptom der *femme fatale* entspricht [...] einer Flucht aus der Realität gleichsam ‚nach vorn‘ in eine Welt der erotisch-entfesselten Phantasie, des Exotismus, der Sinne [...] und der Perversion.“¹⁶⁸ Die Gräfin erfüllt weder das Bild einer trauernden Witwe, noch zeigt sie einen Sinn dafür, sich in das gesittete, gesellschaftliche Leben zu integrieren. Andere Dinge sind für sie von Belangen. Was zunächst für den Leser oder die Leserin mit harmlosen Spaziergängen durch den Wald und das Moor beginnt, geht schließlich über in das Reißen von Tieren und Töten eines jungen Mädchens. Genau dieses werwölfische Dasein, das ungebundene Umherschweifen, gepaart

¹⁶⁵ Ebd.: S. 34

¹⁶⁶ vgl. Stiegler 2007, S. 78

¹⁶⁷ vgl. ebd.: S. 79

¹⁶⁸ Ariane Thomalla: *Die „femme fragile“*. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972, S. 61

mit der Macht über das Leben anderer Menschen, empfindet die Gräfin als Bereicherung¹⁶⁹. Die selbst bestimmbare Verwandlung in ein animalisches Ungetüm, durch welches das Tier im Menschen zum Ausdruck gebracht wird, lässt den animalischen Instinkten freie Hand. Genau diese Eigenschaften prägen das Wesen der Gräfin und auch aus diesem Grund ist Martins Anziehungskraft auf diese Frauenfigur nicht sonderlich groß. Martin ist in seinen gesamten Verhaltensweisen dem wilden Mückenzähler konträr, wird also nie einen für die Gräfin begehrenswerten Gefährten ausmachen. Heinrich Mückenzähler, ein Kohlenbrenner, ist bei den Leuten für sein Einsiedlertum tief im Wald bekannt. Er ist ein Riese, mit zottigem pechschwarzem Haar und so unheimlich er den Leuten auch ist, so ist er bei den Frauen beliebt. „Die Weiber liefen ihm nach, hieß es, und wenn er eine haben wolle, sei sie auch schon sein.“¹⁷⁰ Im Grunde verkörpert dieser Mückenzähler also genau das Gegenteil von Martin, indem er frei und wild, wenn auch illegal, im Moos haust, dem Gerücht zufolge oft Frauen umwirbt und mit seiner Riesengestalt von allen Leuten sehr gefürchtet ist. Martin hingegen lebt sehr pflichtbewusst, versucht stets ein sittenhaftes Leben zu führen und war darüber hinaus auch sehr gläubig. Im Wesen des Mückenzählers findet die Gräfin also einen ihr ebenbürtigen Partner.

In diesem Zusammenhang spielt die Überlegung Martins, wie er den Mückenzähler umbringen könnte eine große Rolle. Martin plant in die silberne Gewehrkuugel ein kleines Kreuzlein zu schnitzen. Der Grund dafür wird eigentlich offen gelassen. Möglicherweise berücksichtigt Martin das Gerücht, dass der Mückenzähler einen Pakt mit dem Teufel eingegangen sei und schließt daraus, dass aus diesem Grund nur eine Kugel im Namen Gottes diesen Mückenzähler zu Fall bringen könnte. Doch diese, mit dem Kreuz versehene Kugel trifft im Endeffekt die Werwölfin. Ob diese auch mit einer normalen Kugel getötet hätte werden können bleibt offen.

Wenn man sich genauer mit der Beziehung zwischen der Gräfin und dem Mückenzähler beschäftigt, so wird man ziemlich schnell auf die Frage stoßen, ob der Mückenzähler sich der Verwandlungsgabe der Gräfin bewusst ist. Um dieser Ungewissheit nach zu gehen kann man im Grunde nur eine Stelle in der Novelle heranziehen:

Vor mir, scharf eingedrückt im Schnee, lief die Wolfspur in den Graben hinein, und sie war ganz frisch. [...] Etwas oberhalb der Wolfspur lief neben ihr eine breite Mannesfährte, die ich sogleich als die des Heinrich

¹⁶⁹ vgl. Stiegler 2007, S. 88

¹⁷⁰ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 15

Mückenähler erkannte, und sie war eingedrückt in eine breite Schleifspur, in der roter Schweiß lag. [...]Der Mückenähler hatte ein erlegtes Stück in seine Hütte geschleift, und der Wolf war dem frischen Schweiß nachgetrabt [...]¹⁷¹

Ausschlaggebend ist hier, dass der Leser oder die Leserin nicht erfährt, zu welchem Zeitpunkt die Wolfsspur in den Schnee gedrückt wurde. Wenn man weiter liest so erfährt man, dass Martin sich diese Spuren noch einmal genauer ansieht und erkennt, dass der Hirsch von einem Wolf gerissen, aber nicht vom Wolf davon getragen wurde, sondern vom Mückenähler. Die Ungewissheit besteht nun darin, dass man als Leser/in nicht sagen kann, wie genau sich dieser Vorfall zugetragen hat. Man erfährt nicht, ob der Mückenähler zeitgleich mit dem Wolf gegangen ist oder nicht. Wenn es so war, dann muss er wissen, dass die Gräfin die Wölfin ist, da sich die Wolfsspuren in ihre Fußspuren verlaufen. Wenn die Spuren nicht zeitgleich eingedrückt wurden, kann man durchaus davon ausgehen, dass der Mückenähler gar nicht wusste, dass die Gräfin die Werwölfin ist. Für den Verlauf der Geschichte könnte dies von Bedeutung sein, insofern die Gräfin letztendlich von dem Mann umgebracht wird, der als einziger Mann ihr Geheimnis kannte.

4.2 Frank Thiess: Die Wölfin (1939)

Der zweite Text, welcher im Zuge dieser Arbeit in Hinblick auf eine Verknüpfung des Femme fatale Frauentypus mit dem Werwolfmotiv behandelt wird, ist die 1939 erschienene Erzählung *Die Wölfin* von Frank Thiess. Darin wird die Beziehung eines in die abgelegenen kanadischen Wälder gezogenen Mannes zu einer dort lebenden Frau beschrieben. Eine in Thiess' Werken eher seltene erotische Komponente kommt hier durch mehrere Schilderungen körperlicher Begegnungen zum Ausdruck. Dabei ist eine unmittelbare Verwandlung der Frau in eine Wölfin jedoch nicht fest zu stellen. Ähnlich wie in vielen Beispielen aus der Hochliteratur, welche in der historischen Entwicklung des Werwolfmotivs bereits erwähnt wurden, erfolgt hier eine Abschwächung dieser Figur¹⁷². Vielmehr treten wölfische Verhaltensweisen und der Bezug zur Natur in den Vordergrund.

¹⁷¹ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyrmühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 25

¹⁷²vgl. Stiegler 2007, S. 94

4.2.1 Zum Autor

Frank Theodor Thiess wurde am 13. März 1890 in Lettland geboren. Drei Jahre nach seiner Geburt zog er mit seiner Familie nach Berlin, um der stärker werdenden Russifizierung seiner Heimat zu entgehen. Thiess erlebte eine ab da eine ruhige und sorgenfreie Kindheit¹⁷³. Sein Studium der Germanistik und der Geschichte an der Universität Berlin und Tübingen beendete er 1913. Zwei Jahre danach wurde er als Soldat zur Ostfront berufen, blieb dort allerdings nur einen Monat. Thiess war später Redaktionsassistent des Berliner Tagblatts, sowie Regisseur und Dramaturg an der Stuttgarter Volksbühne. Der Durchbruch als Schriftsteller gelang Thiess mit der Veröffentlichung dem Essayband *Das Gesicht des Jahrhunderts – Briefe an Zeitgenossen* (1923), welche damit auch den Anfang seiner Karriere als freischaffender Autor markiert¹⁷⁴.

Wenn es um die Beschreibung Thiess' Werke geht, sowie eine genauere Bestimmung seiner Stellung innerhalb von literarischen Strömungen, so bietet das Werk *Frank Thiess. Werk und Dichter* (1950) herausgegeben von Rolf Italiaander einen sehr ausführlichen Überblick. Italiaander führt an, dass Thiess' Werke *Yooghi* und *Die Verdammten* viele Merkmale des Sturm und Drangs aufweisen, doch interpretiert er die Worte Sturm und Drang dabei nicht so sehr literarisch, sondern vielmehr als Symbole geistiger Eigenart. Thiess gibt selber an, dass er ein stürmisches, unruhiges und freiheitsdurstiges Leben führte¹⁷⁵. Des Weiteren stellte das Thema Freiheit einen zentralen Aspekt vieler seiner Werke dar und ist von Thiess in vielfacher Abwandlung variiert worden.

Im Zuge des Aufkommens der Nationalsozialisten wurden zwei seiner Romane *Die Verdammten* (1922) und *Frauenraub* (1927) öffentlich verbrannt. In diesem Zusammenhang ist die Erwähnung der Thiess-Kontoverse nicht unwichtig. Oft wird Thiess von den Literaturhistorikern als eine dem nationalsozialistischen Regime zugeneigte Person beschrieben. Tatsache ist, dass sein 1934 erschienenes Buch *Der Weg zu Isabelle* von Goebbels so hoch geschätzt wurde, dass es durch dessen Zutun von der TOBIS-Filmgesellschaft verfilmt wurde¹⁷⁶. Norbert Angermann merkt dazu in *Frank Thiess und der Nationalsozialismus* allerdings an, dass Thiess die Nationalsozialisten entschieden ablehnte, was auch anhand seines Manuskripts *Wie war es möglich?* deutlich zu erkennen sei¹⁷⁷. 1941 erschien sein Werk *Das Reich der Dämonen*, welches nach vielerlei Ansicht als Produkt der

¹⁷³vgl. Knes 1995, S.9.

¹⁷⁴vgl. ebd.: S.10

¹⁷⁵vgl. Italiaander 1950, S. 22

¹⁷⁶vgl. Knes 1995, S. 11

¹⁷⁷vgl. Garleff 2008, S. 255

inneren Emigration gilt, eine NS-kritische und verschlüsselte Schreibweise nicht ausgewanderter Autoren. Besonders interessant ist, dass auch Werner Bergengruen während der Hitlerzeit in Deutschland blieb und sich nach dem Krieg ebenso als Vertreter der inneren Emigration bezeichnete. Noch dazu veröffentlichten beide Autoren eine Erzählung mit dem gleichnamigen Titel *Die Wölfin*. Diese 1939 erschienene Erzählung von Frank Thiess behandelt im Vergleich zu seinen anderen Werken außergewöhnlich erotische Probleme. Die Spannung zwischen Geist und Trieb, sowie himmlischer und irdischer Liebe wird in dieser Erzählung thematisiert.

1936 fand Thiess mit dem Roman *Tsushima. Der Roman eines Seekriegsendgültig* auch international Anerkennung. Insgesamt kann man sagen, dass Frank Thiess ein sehr vielseitiger Literat war. Neben den bekannten Romanen, verfasste er viele Novellen, Essays und Theaterstücke, schrieb Drehbücher, war Journalist und zudem auch Geschichtsphilosoph.

4.2.2 Der Text

4.2.2.1 Inhalt

Ein unbekannter Mann und Jäger lebt bereits zweieinhalb Jahre in den Wäldern und hat sich in eine abseits gelegene Hütte zurückgezogen. Dort sorgt er für sich selbst und genießt sein Einsiedlertum. Nicht weit von der Hütte liegt ein See, welchen er im Laufe seiner vielen Spaziergänge öfter aufsucht. Dort findet er eines Tages ein verlassenes Kanu, ohne Anzeichen auf den Besitzer. Der Jäger ist sich nun sicher, dass vor ihm schon Menschen hier gewohnt haben mussten und nennt diese Ureinwohner oder Eingeborene. Das Kanu richtet er her und fährt damit anschließend öfters am See herum um zu fischen. Nachdem dieser Mann, dessen Name man bis zum Schluss nicht erfährt, zwei Jahre dort lebt begegnet ihm schließlich ein Wildjäger, der auf seinem Weg nach Südwesten einen kurzen Halt bei der Hütte einlegt. Dieser warnt den Einsiedler vor den im Wald lebenden Wölfen, wobei er dabei einen etwas unheimlichen Ton anschlägt. Kurz darauf zieht er weiter.

Den Winter verbringt der Einsiedler weiter in seiner Hütte und stört sich auch nicht an dem nächtlichen Wolfsgeheul, welches aus den Wäldern zu vernehmen ist. Als der Winter dann langsam zu Ende geht erfolgt die erste kurze Begegnung mit einer Frau. Eines Nachts erhascht der Jäger einen Blick auf ein Frauengesicht, das in das Fensterchen seiner Hütte lugt. Als er zum Fenster geht um nachzusehen, ist diese verschwunden. Eine Wolfsspur im Schnee ist alles was der Jäger findet. Als der Frühling heran bricht beschließt der Jäger eine größere Wanderung zu unternehmen und stößt dabei zum zweiten Mal auf die Frau, welche

offensichtlich im Wald lebt. Doch dieses Mal erscheint sie ihm in Begleitung eines großen Wolfs, welcher auf das Wort der Frau hört und folgt. Da die Frau keine dem Mann verständliche Sprache spricht, verständigen sie sich mit Hilfe von auf den Stein gezeichneten Bildern. Diese Begegnung mit der geheimnisvollen Frau hinterlässt einen tiefen Eindruck bei dem Jäger und er beschließt sie wieder zu sehen. Er durchstreift den Wald und findet sie schließlich, doch ist auch dieses Aufeinandertreffen nur von kurzer Dauer. Ab diesem Zeitpunkt nennt der Jäger die Waldfrau Gru. Als es dann Sommer wird sucht Gru den Jäger in seiner Hütte auf, zunächst ohne ihre wölfische Begleitung. In der Hütte kommt es dann zu einer körperlichen Auseinandersetzung, da der Jäger sich auf Gru stürzt und versucht diese gegen ihren Willen zu küssen und zu berühren. Der Wolf erscheint, beißt den Jäger in die Wade und beendet somit diesen Übergriff seitens des Jägers, welcher daraufhin verletzt in seiner Hütte zurück bleibt.

Die nächsten Tage liegt der Jäger verwundet auf seinen Fellen, wobei Gru öfters heimlich auftaucht und sich um ihn kümmert, indem sie fürsorglich die Verbände wechselt und Nahrung für ihn bereitstellt. Als der Jäger sich erholt, kehrt er wieder zurück in den Wald und lebt kurz darauf mit Gru zusammen in ihrer Höhle. Doch verspürt er Hass auf den Wolf, der ihn gebissen hat. In der Zeit, in der sie zu zweit im Wald wohnen lernen sie sich immer näher kennen und es kommt auch zu körperlichen Zärtlichkeiten. Nachdem der Mann dann eines Tages Gru heimlich beim Spielen mit dem Wolf beobachtet, macht er sich auf, um einen Fuchs zu erlegen. Den Kadaver bringt er dann zurück zur Höhle und zeigt ihn Gru, welche darüber sehr unglücklich wirkt. Gru verhält sich daraufhin sehr abweisend und verlangt vom Jäger sein Gewehr zu zerschlagen. Der Jäger weigert sich, verlässt Gru und zieht in seine alte Hütte zurück. Den ganzen Winter verbringt der Jäger in seiner ursprünglichen Behausung und geht wieder regelmäßig zur Jagd. Als dann der Frühling hereinbricht, begibt sich der Jäger öfters zum See, um dort zu fischen und des Nachts ein Feuer zu zünden. Bald darauf erscheint ein weißer Wolf, welcher neugierig aus dem Geäst des Waldes hervorblickt und keine Scheu vor dem gelegten Feuer zeigt. Als der Jäger das Tier genauer betrachtet, erkennt er, dass es sich um eine trüchtige Wölfin handelt. Die nächtliche Begegnung mit dieser Wölfin wiederholt sich bis zum siebenten Tag, als das Tier dem Jäger schließlich so nahe kommt, wie nie zuvor. Zuerst zögert der Jäger und will die Wölfin nicht erschießen. Als diese ihn dann anknurrt und bereit ist ihn anzugreifen, zieht er das Gewehr, einen letzten Blick in ihre allzu vertrauten Augen erhaschend und tötet sie. Nachdem er das tote Tier begraben hat, wandert der Jäger zurück zu Grus Höhle, welche aber verlassen und leer ist. Auf eine Höhlenwand gemalt entdeckt er jedoch das Bild einer toten Wölfin, welche ein menschliches Kind im Leib

trägt. Nach diesen Ereignissen verlässt der Jäger den Wald und begibt sich zur Arbeit in die Silberminen.

4.2.2.2 Formales

Das gesamte Geschehen der Erzählung wird aus der Ich-Perspektive des Jägers und Einsiedlers erzählt. Dieser beschreibt seine Gedanken oft sehr ausführlich. Dabei ist die Erzählzeit kürzer als die erzählte Zeit. Darüber hinaus ist der Erzähler gleichzeitig die Hauptfigur, also handelt es sich um einen autodiegetischen Erzähler. Dieser erzählt gewissermaßen seine eigene Geschichte.

4.2.2.3 Personen und Personengestaltung

Diese Erzählung präsentiert uns eine weibliche Figur, bei der wölfische Eigenschaften zu beobachten sind. Um eine richtige Werwölfin handelt es sich dabei jedoch nicht. „Wahr“ meint in diesem Sinne, dass keine direkte Verwandlung stattfindet und bis zum Schluss wird nicht aufgedeckt, ob Gru die getötete Wölfin ist. Christian Stiegler spricht hierbei von einer Annäherung auf der figuralen Ebene, bei der ein Mensch in den Mittelpunkt gerückt wird, welcher Verhaltensweisen und Eigenschaften des Wolfes zeigt¹⁷⁸. Es werden keine Elemente einer Werwolfverwandlung geschildert. Doch trotz dieser Tatsache zeigt diese Erzählung eine mit wölfischen Eigenschaften behaftete Frau, welche eine große Verbundenheit zur Natur zeigt und zudem noch von einem ganzen Rudel an Wölfen umgeben ist. All diese Gegebenheiten können mit dem gängigen Werwolfmotiv in Verbindung gebracht und verglichen werden.

Drüber hinaus zeigt Gru kennzeichnende Merkmale einer Femme fatale. Um diese genau beschreiben zu können, ist eine Betrachtung der Beziehung des Jägers zu Gru grundlegend. Dabei werden vor allem der Bezug zur Sexualität und das Töten der Wölfin am Ende der Erzählung in den Vordergrund gerückt.

4.2.2.3.1 Ein Werwolf im Rudel

Das gesamte Geschehen der Erzählung wird aus der Ich-Perspektive des Jägers beschrieben. Dieser gibt sehr oft Einblicke in seine Gedankenwelt und lässt den Leser oder die Leserin stets miterleben, wie er sich fühlt oder wie er Grus Verhalten auffasst. Das Innenleben Grus

¹⁷⁸ vgl. Stiegler 2007, S. 69

hingegen, ihre Gedanken oder Ansichten können dadurch nicht wieder gegeben werden. Da sie überdies auch sehr selten spricht, kann ihr Gemütszustand im Grunde nur durch ihr Verhalten gedeutet werden und genau dieses zeigt Ähnlichkeiten zu Wolfseigenschaften.

In erster Linie spielt dabei Grus wölfische Begleitung eine große Rolle, welche fast immer anzutreffen ist. Sie zeigt nicht nur eine tiefe Verbundenheit mit diesem Tier, sondern sehr schnell wird auch klar, dass dieses ihr gehorcht. Gru hat Macht über den Wolf, ein Wesen, welches sonst großes Misstrauen gegenüber den Menschen hegt und erteilt diesem sogar noch Befehle. In Bezug auf Werwolfeigenschaften ist diese Situation als sehr untypisch anzusehen. Der Werwolf tritt in der Literatur meist als Einzelgänger auf. Er hat in der Regel oft keine Gewalt über die Verwandlung und zeigt sich fast nie mit anderen Wölfen oder Werwölfen. Das in dieser Erzählung vorkommende Wolfsrudel, welches als Schutz Grus auftritt, ist sehr selten in Texten zu finden, die eine Werwolffigur beinhalten. Als ein jüngeres Beispiel wäre hier Guido Eckerts Erzählung *Der Wolfsmensch*¹⁷⁹(1997)anzuführen, bei dem der Hauptprotagonist ein starkes Rudelverhalten unter Wölfen zeigt. In der nordischen Mythologie kommen Sigmund und Sinfjötli vor, welche zwar nicht im Rudel aber dafür als Paar in Werwolfsgestalt umher streifen.

Wenn man nun den Werwolf als einzeln auftretende Figur in literarischen Texten mit dem hier vorhandenen Wolfsrudel, welches zudem eine weibliche werwölfische Anführerin zeigt, vergleicht so ergeben sich viele interessante Unterschiede. In Texten bei denen sich der Mensch freiwillig oder auch unfreiwillig in einen Wolf verwandelt wird dieser dabei meist zu einer reißerischen Bestie. In den meisten Fällen zeigt dieser Werwolf ein großes Verlangen auf Beutejagd zu gehen, wobei Menschen von seiner Gier oft nicht verschont bleiben. Der Werwolf jagt allein und er ist nicht auf andere angewiesen. Die Freiheit seine Triebe ungestört ausleben zu können spielt dabei eine große Rolle.

In Thiess' *Die Wölfin* lässt sich ein Werwolf in solcher Form nicht erkennen. Die vermeintliche Werwölfin tritt nicht allein in Erscheinung. Sie hat als Anführerin die Kontrolle über ein ganzes Wolfsrudel, mit dem sie zurück gezogen im Wald lebt. Im Vergleich zu einer literarischen Werwolffigur, nähert sich Gru keinem Menschen, außer dem Einsiedler. Sie sucht keine Nähe zu anderen Personen, ja sie hält sich fernab der Zivilisation auf. Die typische Werwolffigur aus der phantastischen Literatur und auch Hochliteratur allerdings lebt meist unter anderen Menschen oder zumindest in absehbarer Nähe. Bei Gru und ihren Wölfen ist eine strenge hierarchische Struktur zu erkennen, sie stellt die Befehlshaberin dar. Bei frei

¹⁷⁹Guido Eckert: *Wolfsmensch*. – In: *Der Tag, an dem ich die schönste Frau der Welt treffen wollte*. Erzählungen. München: Goldmann 1997, S.107

herum schweifenden Werwölfen ist ein solches Gefüge selten vorhanden und auch schwer möglich, da es im Grunde Einzelgänger sind. Dies ist eines der Merkmale Grus Lebensweise, welches den groben Unterschied zu den gängigen Werwolfdarstellungen in der Literatur augenscheinlich macht.

4.2.2.3.2 Der Verzicht auf Fleisch

Eine weitere sehr bedeutende Abweichung zu den meisten Werwolffiguren der Literatur ist Grus Verzicht auf Fleisch. Sie bevorzugt getrocknete oder gebratene Obststücke und bei vielen Szenen der Erzählung erfährt man, dass sie eine große Abneigung gegenüber dem Verzehr von Tierfleisch hegt.

Als Gru ankam und mein Vorhaben sah [das Braten eines Hasens] schrie sie auf und zeigte so fassungslosen Schmerz, daß ich wortlos wie ein geprügelter Knabe vor ihr stand. Den Hasen brachte ich beiseite und aß mit saurem Gesicht ihre in Asche gebratenen Früchte.
Gru blickte zu Boden. Plötzlich faßte sie meinem Arm [...] und sagte leise, doch ganz deutlich: „Töten nicht.“¹⁸⁰

Für den Jäger stellt das Essen von Fleisch nichts Verderbliches dar, im Gegenteil. Er zeigt schon von Beginn der Erzählung an große Freude an der Jagd. Das Erlegen, Fangen und Zubereiten tierischer Beute betrachtet er als selbstverständlich.

In der Literatur finden sich immer wieder zum Wolf verwandelte Menschen, welche in diesem tierischen Zustand entsetzliche Wolfsgelüste empfinden, besonders in Bezug auf Fresslust und Gier nach Fleisch. Bei Bussons *Der Schuß im Hexenmoos* beispielsweise zeigt die Werwölfin auch in menschlicher Gestalt ein großes Verlangen nach Tierfleisch. Bei Wilhelm Hertz' Beschreibung von Werwolffiguren in Sagen und Mythen tauchen etliche Beispiele auf, bei denen der Werwolf oder die Werwölfin auch Morde an Menschen begeht, um sich anschließend an deren Fleisch zu erfreuen. Ganze Massenmorde kommen vor.

Anfangs kämpft die menschliche Natur mit diesen Wolfsgelüsten, aber bald gewinnt jene die Wolfsnatur die Oberhand und nun frißt das Weib die eigenen Kinder,

¹⁸⁰ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S. 86

dann die der Verwandten nach der Nähe des Grads, zuletzt fremde Kinder.¹⁸¹

Des Weiteren verweist Hertz auf die Blutgier, welche dem Wolf eigen ist und so auch vielfach bei der literarischen Werwolffigur zu finden sei:

[...] seine Kampf- und Blutgier verbunden mit seinem Hunger nach Leichenfleisch und seinen dadurch angeregten nächtlichen Besuchen der Totenfelder und Schlachtfelder macht den Wolf zum Begleiter [...] des Schlachtengottes.¹⁸²

In Anbetracht der vielen Darstellungen der Werwolffigur, als blutrünstige, nach Tier- und Menschenfleisch lüsterne Kreatur, zeigt Gru dazu auffallend starke gegenteilige Verhaltensweisen. Sie lebt in Einklang mit der Natur und somit auch mit den darin vorhandenen Lebewesen.

Einst hatte ich geglaubt, ihr Lehrmeister sein zu können. Jetzt sah ich mit Staunen, wie viel Einsicht in ihrem Tun lag. Denn alles, was sie tat, war voller Zweckmäßigkeit und Sinn. Wie unsicher, tastend, widerspruchsvoll dagegen mein eigenes Handeln [...] Der Jäger in mir, der blutdürstige Mensch, welcher ein Leben lang vom Fleische gelebt hatte, wehrte sich gegen ihre Liebe zur Kreatur, die dem höheren Wesen die Raublust der Tiere versagte.

Ich sah staunend, wie ihre Macht über die Geschöpfe darin lag, daß sie nie eines getötet hatte.¹⁸³

Das Vorhaben des Jägers ein Tier zu töten entsetzt sie und führt auch am Ende der Erzählung zur Trennung des kurzzeitigen Paares. Grus Ablehnung Tierfleisch zu essen, bildet schließlich das zweite wichtige Merkmal ihrer Lebensweise, welches den Unterschied zu den gebräuchlichen Werwolfdarstellungen in der Literatur deutlich macht.

4.2.2.3.3 Am Ende bleibt die Wolfsgestalt

Bei den meisten Beispielen aus der Literatur, welche bereits bei der historischen Entwicklung erwähnt wurden, erfolgt nach dem Tod des Werwolfs oder der Werwölfin eine

¹⁸¹Wilhelm Hertz: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. - Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973], S. 28

¹⁸²Wilhelm Hertz: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. - Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973], S. 19

¹⁸³Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gistav Kiepenheuer 1939, S. 89

Rückverwandlung dieser Kreatur in die ursprüngliche menschliche Gestalt. Auch bei Bussons *Der Schuß im Hexenmoos* liegt nach der finalen Begegnung des Jägers mit der Werwölfin die Gräfin tot im Schnee. Wilhelm Hertz gibt an, dass der Werwolf durch Verwundung oder auch durch Tötung entweder gleich danach oder später eine Rückverwandlung durchmacht und es zu einem Bruch des Zaubers kommt¹⁸⁴.

Anders verhält es sich bei Thiess' *Die Wölfin*. Nachdem der Einsiedler wieder zurück in seine alte Hütte zieht, besucht ihn kurz darauf in Tagesabständen eine trüchtige Wölfin. An keiner Stelle wird deutlich gemacht, ob es sich dabei um Gru handelt. Doch im letzten Augenblick der Tötung erfährt man:

Die Wölfin bewegt sich ganz langsam, raubtierhaft
langsam auf mich zu. Ich sehe in die blitzenden Lichter.
Ich kenne die Augen.¹⁸⁵

Das Erkennen der menschlichen Person, welche im Werwolfkörper vorhanden sein mag, erfolgt meist durch den Blick in die Augen. Darin wird der Mensch im Tier ersichtlich. In der Literatur wären hierfür beispielsweise Friedrich de la Motte Fouqués *Der Zauberring* oder Erich Kramers *Der Wolfsreier und die Magd* zu nennen. Das Wissen um das menschliche Wesen im Wolfkörper ist aber auch schon das einzige Anzeichen, welches vor der Tötung darauf hinweist, dass es sich bei der Wölfin um Gru handelt. Nachdem der Jäger das Tier erschießt bleibt die äußerliche Erscheinung erhalten. Das am Ende der Erzählung beschriebene Höhlenbild, welches Gru gezeichnet haben muss, gibt jedoch wieder Anlass zu glauben, dass Gru die Wölfin war. Denn im Leib trägt die gemalte Wölfin ein Menschenkind. Doch dies ist ein Aspekt, welcher in den folgenden Punkten noch genauer beschrieben wird.

4.2.2.3.4 Die Wölfin als Femme fatale

Um die zahlreichen Merkmale am besten aufzeigen zu können, welche Gru mit dem Frauentypus der Femme fatale teilt, ist es hilfreich ihre Beziehung zum namenlosen Einsiedler und Jäger näher zu betrachten. Dazu werden diverse Szenen der Erzählung herangezogen, in denen man anhand von Schilderungen seitens der männlichen Figur auf das Erscheinungsbild, sowie die Charaktereigenschaften der Frau schließen kann.

¹⁸⁴vgl. Hertz 1862, S. 80

¹⁸⁵ Frank Thiess: *Die Wölfin*. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.116

Camille Paglia geht in *Die Masken der Sexualität*¹⁸⁶ tiefgründig auf literarische Beispiele aus den unterschiedlichsten Epochen ein und betrachtet diese unter anderem in Hinblick auf Sexualität und den Bezug zur Natur. Im Zusammenhang Grus Ähnlichkeit mit einer Femme fatale bietet dieser Text gute Anknüpfungspunkte für einen Vergleich dieser. Daneben spielen aber auch die Femme fatale betreffenden und schon angeführten Angaben von Carola Hilmes und Claudia Bork eine große Rolle.

4.2.2.3.5 Die Natur als Geheimnis und Bedrohung

Gru war das Kind einer Waldnymphe und eines
Wolfes. Frage nicht, Mensch, beuge dich vor dem
Geheimnis.¹⁸⁷

Zunächst kann man sagen, dass bei dieser Erzählung eine deutliche Gleichsetzung von Frau und Natur zu erkennen ist. Vom Jäger erfährt man, dass er einst in einer Stadt gelebt hat und sich aufgrund gewisser Vorfälle von dort auf das Land, in den Wald zurückgezogen hat. Er fand Unbehagen an der Zivilisation und flüchtete somit in die menschenleere Natur. Dort lebt er mit sich zunächst in Ruhe und Frieden, genießt die Einsamkeit und vor allem das Jagen und Fischen. Schon bevor es zur ersten Begegnung mit Gru kommt, weist der Jäger auf die geheimnisvolle und bedrohliche Seite des tiefen Waldes, der Natur hin. Doch ist auch eine „dämonische Lockung“ für den Jäger wahrnehmbar.

Es gab da Augenblick, in denen mich die Tiefe des
Waldes wie eine dämonische Lockung anzog und ich nicht
mehr daran zweifelte, daß sie Geheimnisse barg, von
denen kein Menschenhirn etwas wußte.¹⁸⁸

Paglia verweist darauf, dass Sexualität ein Teil der Natur ist und bezeichnet sie als das Naturhafte im Menschen¹⁸⁹, wobei hier natürlich eine genauere Auseinandersetzung mit der Frage nötig wäre, was Natur ausmacht. Thiess beschreibt in dieser Erzählung sehr ausführlich die unberührten Wiesen, dunklen Wälder und Moore, sowie die versteckte Seen. Der Jäger wird als eine sich selbst versorgende Person beschrieben, welche abseits der Gesellschaft lebt und die Idylle des einsamen Landlebens genießt. Grus sexuelle Anziehungskraft, die sie auf den Jäger ausübt wird durch ihre tiefe Verbundenheit mit der Natur verstärkt. Infolge ist die

¹⁸⁶Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität*. – München Dt. Taschenbuch Verlag 1995

¹⁸⁷Frank Thiess: *Die Wölfin*. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.88

¹⁸⁸Ebd.: S. 29

¹⁸⁹Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität*. – München Dt. Taschenbuch Verlag 1995, S. 11

wölfische Begleitung, die Verkörperung der Wildheit und Natur, sehr passend. Die Wölfin kann als ein „Bindeglied zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Leben und Tod“¹⁹⁰ angesehen werden. Wie bereits bei den Angaben zu tierähnlichen Femme fatales angeführt, spielt dieser Aspekt eine große Rolle.

Irmgard Roebing gibt in *Frauenbilder um die Jahrhundertwende*¹⁹¹ eine ausführliche Beschreibung von Femme fatale Figuren in der Literatur an. Bezogen auf den Aspekt der Natur und des Tierischen bemerkt sie, dass hier häufig der sogenannte Erdgeist dem rationalen Verstandesprinzip, also dem Weltgeist entgegensteht¹⁹². Die Verbindung von Frauenfiguren mit Tieren verweist auf die Natur und deutet an, dass die „ungebändigte Wildnis immer als Gefahr lauert und jederzeit den Dompteur zur Tötung herausfordern kann.“¹⁹³ Auch der Jäger zeigt anfänglich Anstalten Gru „erziehen“ und „bilden“ zu wollen, erkennt jedoch schnell, dass dieses Vorhaben für ein freies Leben in der Natur sinnlos ist und von Gru zudem auch nicht angenommen wird.

Stiegler gibt beispielsweise an, dass der Jäger die Zivilisation repräsentieren könnte¹⁹⁴. Dieser ist jedoch enttäuscht vom Leben in der Stadt, wendet sich von den Menschen ab und richtet all seine Hoffnung auf die Natur. Das diese jedoch nicht zu seiner emotionalen Stütze wird, ist eines der bedeutenden Leitmotive dieser Erzählung.

War ich darum in die Wälder gegangen, um abermals den Verschlingungen des Triebes zu verfallen? Hieß Welt nicht Tyrannei der Gemeinschaft, ewiges Verdingtsein des einzelnen an andre? Konntest du in der Welt dein Wesen erkennen und vollenden? Reiß sie dich nicht fort in ein ungewisses Experimentieren mit dir selbst? Und geschah dies nicht alles am Ende durch die Frau, die ewige Unruhe der Welt? Nein, ich will nicht, daß der Fuß einer Frau die Keuschheit meiner Wälder entheilige.¹⁹⁵

Letztendlich könnte man in der Figur des Jägers einen Menschen sehen, welcher vor dem Leben in der Gemeinschaft fliehen möchte, den Mord an seiner Frau vergessen will und hofft in der abgelegenen Natur Ruhe zu finden. Bei diesem Vorhaben trifft er jedoch wieder auf eine Frau mit der er zu „kämpfen“ hat.

¹⁹⁰Stiegler, Christian: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21), S.94

¹⁹¹Irmgard Roebing: Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. – Pfaffenweiler Centaurus Verlag 1989

¹⁹²vgl. Roebing 1989, S.59

¹⁹³Ebd.: S.59

¹⁹⁴vgl. Stiegler 2007, S. 95

¹⁹⁵Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.49

In Bezug auf Grus tiefe Verbindung mit der Natur, muss auf jeden Fall auf den Aspekt der Eifersucht näher eingegangen werden. Der Jäger erkennt von Anfang an, dass Gru und der Wolf eine untrennbare Einheit bilden. Ab dem Moment, wo das Tier sich in des Jägers Bein verbeißt, um Gru vor dem sexuellen Übergriff zu schützen, beginnen sich im Mann Hassgefühle auf den Wolf zu entwickeln. Diese vergehen bis zum Schluss der Erzählung nicht. Im Zuge einer der wichtigsten Szenen, wo Gru allein mit dem Wolf einen spielerischen Tanz vollführt, wird dem Jäger bewusst, dass er tief im Inneren Eifersucht gegenüber dem Tier empfindet.

Lachte sie jemals so in mein Auge, wie sie in das Auge des Tieres gelacht hat? Wer hatte in ihr jene Lust entfesselt, die aus dem Spiel mit dem Tier entsprang, das ihren Ruf versteht und ihre Geheimnisse kennt?¹⁹⁶

Der Jäger beobachtet von der Ferne das ausgelassene Spielen Grus mit dem Wolf und wird sich deren geheimnisvolles Band deutlich bewusst. Gleichzeitig erkennt er, dass ihm solch eine Macht oder solch eine Zusammengehörigkeit nie zuteil kommen wird.

Die jämmerliche Unrast meines Wesens wurde mir bewußt [...] diese qualvolle irdische Gespaltenheit. Ich sah mein Ziel einer neuen Menschwerdung in Grus Geiste unendlich fern, ganz unerreichbar. [...] Kein Zweifel plagte mich mehr daran, daß ihr gewisse Kräfte verliehen waren, die ich nicht besaß.¹⁹⁷

Kurz nach diesem Schauspiel, als Gru ihm zusätzlich auch noch vermittelt, dass das Töten von Tieren nichts Gutes sei, verlässt der Jäger die Höhle. Sein bisheriger Versuch, sich Grus Verständnis über die Natur und der darin lebenden Geschöpfe anzueignen findet ab diesem Zeitpunkt ein Ende.

4.2.2.3.6 Die Beziehung des Jägers zu Gru

Gru wird in der Erzählung aus der subjektiven Sichtweise des Jägers beschrieben. Schon beim ersten längeren Zusammentreffen werden ihre körperlichen Reize betont. Gru selber wird vom Jäger zu einem göttlichen Erscheinungsbild empor gehoben.

¹⁹⁶ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gistav Kiepenheuer 1939, S. 108

¹⁹⁷ Ebd.: S.98

Es war ein großes, schlankes Mädchen mit einem von der linken Schulter über die Hüften reichenden Gewand aus den lederartigen Blättern eines Urwaldparasiten. Ihre rechte Brust lag frei. Sie hatte schlanke, dunkelbraune Glieder, ein seltsames, nie gesehenes Antlitz. [...] Sie stand bewegungslos und sah mich mit ihren bronzefarbenen Tieraugen klar und offen an.

[...]

Nur einem Auserwählten mochte das [die Zähmung eines Wolfs] zufallen. Und wie ich ihre schmale, herrliche Gestalt, die wie in Metall geschnittenen Züge ihres Gesichts, die blauschwarzen, zu einem Knoten gebundenen Haare sah, hatte ich mehrere Sekunden lang die Gewißheit, vor einer Göttin des Waldes zu stehen.¹⁹⁸

Wie bei vielen anderen männlichen Figuren in der Literatur, welche auf eine fatale Frau treffen, mischen sich in die anfängliche Faszination über das schöne körperliche Erscheinungsbild sehr bald Angstgefühle.

Und plötzlich ergriff mich ein, zwei Sekunden lang Angst.
Nichts als gewöhnliche Angst...

Die Angst schwand, ich stand im Leben und vertraute meiner Büchse.¹⁹⁹

Der Frauenkörper wirkt als ein erotisches Anziehungsfeld, ruft aber zugleich auch eine gewisse Furcht im Jäger hervor. Grus Augen, ihre Hüften, ihr Mund, ihre Schenkel und ihre unbedeckte Brust, sie sollen locken aber auch umklammern. Unter dem männlichen Blick des Jägers wird Grus Körper zum begehrten aber auch panisch gefürchteten Objekt²⁰⁰. Roebing bemerkt in diesem Zusammenhang, dass bei Femme fatale Figuren, welche vom Mann als sexuell übermächtig ausphantasierte Frauen erscheinen, oft männliche Versagensängste zum Ausdruck kommen. „Sie war ein Tier und eine Göttin, ihre Welt konnte nicht die meine sein, nie würde ich reif für diese Welt werden.“²⁰¹

Der Jäger sieht sie als eine gottähnliche Figur an und verehrt sie in dieser Hinsicht auch. Doch zugleich ist ihm die Unerreichbarkeit ebenfalls bewusst. Der Betonung ihrer weiblichen Vorzüge, welche in den Beschreibungen des Jägers über Grus Auftreten deutlich wird, haftet

¹⁹⁸ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gistav Kiepenheuer 1939, S. 42 f.

¹⁹⁹Ebd.: S.45

²⁰⁰vgl. Roebing 1988, S. 52

²⁰¹Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gistav Kiepenheuer 1939, S. 87

auch stets etwas Unheimliches, Wildes und Bedrohliches an. Sie tritt eben nicht nur als verführerische Waldfrau, sondern auch als wolfsähnliches Wesen auf.

Sie hebt die Brauen. Wenn ich die Augen schließe, sehe ich deutlich das blitzende Licht der Zähne zwischen ihren Wolfslippen. Du Tier, du Weib, du ewige Tiefe der Natur.²⁰²

Oder:

Ich fasse das Haar an. Es glänzt und ist hart wie die Mähne eines Raubtiers. [...] Ja, ihr Haar ist schön. Ich finde auch den Waldgeruch des Haares schön, ein wenig tierisch, wild, betäubend.²⁰³

Die Ambivalenz, mit welcher der Jäger sich zu der Indianerfrau hingezogen fühlt, kommt zudem auch in einer kleinen Szene der Erzählung vor, als Gru sich mit nacktem Körper an den liegenden Wolf anlehnt. Hier wird der hüllenlose Körper der Frau selbst als eine Art erotisches Geheimnis dargestellt. Bevor der Wolf erscheint, betrachtet der Jäger Grus Körper mit großer Faszination, ohne dabei jegliche Form von Furcht zu empfinden.

Abbildung 2: Gru und der Wolf



Quelle: Frank Thiess: Die Wölfin – Berlin 1939, S. 41

Doch als sich das Tier zu Gru in die Höhle dazu gesellt wird sich der Jäger seines Hasses auf den Wolf wieder bewusst. „Da verdunkelte ein Schatten den Eingang. Der Wolf trat vor uns. [...] Ich flog jäh herum, Wut packte mich.“²⁰⁴ Gru erscheint hier als animalische Verführerin, da sie einerseits eine starke sexuelle Anziehungskraft auf den Jäger ausübt, aber andererseits durch ihre untrennbare Verbindung zum Wolf auch eine Bedrohung darstellt.

²⁰² Ebd.: S.63

²⁰³ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S. 67

²⁰⁴ Ebd.: S. 92

Bereits bei den Angaben über Femme fatale Frauentypen wurde darauf hingewiesen, dass diese Figur, welche durch ihre Sinnlichkeit eine verderbenbringende Macht über die männliche Figur besitzt, auch oft für sich selbst „fatal“ ist. Auch Carola Hilmes gibt an, dass das meist tödliche Ende der fatalen Frau sehr auffällig erscheint. Sie bemerkt weiter, dass wenn die Femme fatale einmal aktiv wird, ihr die eigenen Handlungen größtenteils zum Verhängnis werden²⁰⁵.

Schon von Beginn an, als sich die Beziehung zwischen dem Jäger und Gru anfängt zu entwickeln, lässt sich eine Form von Rivalität und die schon erwähnte Ambivalenz der Gefühle des Einsiedlers erkennen. Er will im Grunde „eins“ mit Gru werden, denn er bewundert ihr naturverbundenes Leben und das tierische Behagen ihrer Verhaltensweisen.

Wie ich das erkannte, wurde mir auch das neue Ziel klar:
ich mußte wie Gru selber werden, die Überlegenheit des
Menschen mit der stummen Reinheit des Tieres paaren.
Alles, was bisher Ich gewesen, mußte fallen.²⁰⁶

Doch trotz dieses Entschlusses bleibt das Verlangen des Jägers, sich an Grus Macht und Stärke zu erproben, bestehen. Dies erkennt man am deutlichsten an der Szene, als er gewaltsam versucht körperliche Nähe zu Gru zu erzwingen und an seinem anschließenden Versuch Grus Wolf zu töten.

Diese Liebe wird ein fruchtbarer Ringkampf werden.
Wehe dem Besiegten!
[...]
Ich erkannte Gefahr, Bedrohung, Verratensein und
empfand in demselben Moment die Kraft, welche aus der
Not geboren wird. Ja, es gewährte mir sekundenlang eine
dämonische Befriedigung, mein Ich an unabschätzbaren
und unbekanntem Gewalten erproben zu können.²⁰⁷

Im Hinblick auf die unterschiedlichen Motive und Merkmale, die bei Femme fatale Figuren in der Literatur zu beobachten sind, merkt Hilmes an, dass diese Frauenfigur sich sehr oft selbst zur Tat ermächtigt, indem sie bewusst ihre Sinnlichkeit als Waffe einsetzt. Damit sei die Absicht verbunden dem männlichen Gegenspieler zu schaden, ihn zu vernichten²⁰⁸. Doch anhand von Grus Verhalten ist deutlich zu erkennen, dass diese von ihrer starken körperlichen

²⁰⁵ vgl. Hilmes 1990, S. 224 f.

²⁰⁶ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S. 91

²⁰⁷ Ebd.: S.76

²⁰⁸ vgl. Hilmes 1990, S. 227

Anziehungskraft auf den Jäger nicht profitiert oder diese zu ihrem Vorteil nutzt. Vielmehr zeigt sie eine tiefe Ruhe und beobachtet oft teilnahmslos die Wirkung ihrer Macht auf den Jäger.

Hilmes spricht in diesem Zusammenhang von der sogenannten Bürde der Erlöserfunktion²⁰⁹. Wie schon erwähnt wurde wird Gru mit der Natur identifiziert, welche Thiess deutlich als eine harmonisch geordnete Einheit der Vielfalt beschreibt. Besonders in den Träumen des Jägers kommt dieser Gedanke zum Ausdruck. Hilmes verweist darauf, dass von den männlichen Figuren oft eine „Wiedereingliederung in die Natur und [...] die Offenbarung ihres Geheimnisses“²¹⁰ angestrebt wird, wobei die Unschuld der Natur bei vielen Autoren dem weiblichen Körper eingeschrieben wird, „während für den Mann das Band zur Natur bereits zerrissen ist und er nur durch die Liebe zu einer Frau das verlorene Glück wiedererlangen kann.“²¹¹ Diese Vorstellung ist bei Thiess' Erzählung eindeutig vorzufinden. Der Jäger ist in dieser Hinsicht von Gru abhängig, will er ja hinter ihre Geheimnisse blicken und durch ihre Zutun Einblicke „in die Horizonte geweihter Sphären“²¹² erhaschen. Die mehrmals vom Jäger geäußerten Einheitssehnsüchte und Verschmelzungsphantasien könnten von seinem Wunsch zeugen in den Schoß der Mutter Natur zurückzukehren. Dadurch fungiert Gru in solcher Form als ein Glücksversprechen für den Mann²¹³. Sie soll ihm Möglichkeiten neuer Verstehweisen eröffnen, doch dem Jäger wird bald klar, dass sein Unterfangen zum Scheitern verurteilt ist.

Feige und unwissend ist der Mensch, und wenn ihm die Gnade zuteil ward, aus dem Bezirk seiner ärmlichen Lebensschau hinauszutreten und die Horizonte geweihter Sphären zu schauen, stürzt er in die Blindheit und dumpfes Tasten. Und er fürchtet sich vor dem Spiegel seiner Tat.²¹⁴

Als Gru zum Schluss bemerkt, dass der Einsiedler den Versuch aufgibt, sich an ihr Leben anzupassen und beschließt sie zu verlassen, wirkt sie zum ersten Mal sehr bedrückt. „In ihrem Auge lag ein Zug von schmerzhafter Sorge, den ich bisher nicht bemerkt hatte.“²¹⁵ Dass Gru nun als schwanger anzusehen ist, kann nicht gesagt werden, da zu keinem Zeitpunkt

²⁰⁹ vgl. ebd.: S. 24

²¹⁰ Carola Hilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990, S.23

²¹¹ Ebd.: S.23

²¹² Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.118

²¹³ vgl. Hilmes 1990, S. 24

²¹⁴ Ebd.: S. 118

²¹⁵ vgl. Hilmes 1990, S. 93

aufgeklärt wird, ob es sich bei der trächtigen Wölfin um die Indianerfrau handelt. Doch Thiess selbst gibt in seinem Nachwort an, dass es eine Verbindung zwischen diesen zwei Gestalten besteht. Für eine Femme Fatale Figur eher ungewöhnlich, wird hier das Bild einer schwangeren Frau präsentiert. Doch der tragische Ausgang macht deutlich, dass die vom Jäger angestrebte Vereinigung, die zuvor schon beschrieben wurde, nicht möglich war. „Er tötet die Wölfin und zerreißt somit das letzte Band, das ihn mit der großen Natur verknüpfte. Nun hat die Welt kein Geheimnis mehr.“²¹⁶

Ich bin aus dem heiligen Tierkreis gesprungen und schreie nun aus dem unheiligen Menschenkreis zu ihr hinüber. Kein Verstehen ist möglich. Nein, sie wird mich nicht hören.

[...]

Der Kreis ist zersprungen. Ich wollte sie an mich reißen, aber ihr Antlitz war fremd.²¹⁷

4.3 Werner Bergengruen: Die Wölfin (1923)

Der letzte der drei ausgewählten Texte stammt von Werner Bergengruen und trägt wie Thiess' Erzählung den Titel *Die Wölfin*. Diese Novelle erschien erstmals 1923, ebenfalls wie Bussons *Der Schuß im Hexenmoos* im Drei Masken Verlag, einer der ältesten Theaterverlage Deutschlands.

Die Wölfin liegt in der zeitlichen Abfolge der Erscheinungsjahre der drei ausgewählten Werke zwar in der Mitte, wird aber im Zuge der Analyse trotzdem an letzter Stelle angeführt. Dies liegt in der Tatsache begründet, da die Werwölfin dieser Geschichte nur bedingt Merkmale einer Femme fatale aufweist. Sie steht in dieser Novelle nicht direkt im Zentrum und zeigt zudem kein Bild einer verführerischen Frauenfigur. Bezogen auf die charakteristischen Merkmale einer Werwolffigur jedoch, gibt es mehrere Aspekte, die näher betrachtet werden können.

²¹⁶ Ebd.: S. 125

²¹⁷ Frank Thiess: *Die Wölfin*. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.107

4.3.1 Zum Autor

Werner Max Oskar Paul Bergengruen ist 1892 in Riga geboren und 1964 in Baden Württemberg gestorben. Mit zehn Jahren übersiedelte er mit seiner Familie von Lettland nach Lübeck. In Marburg, München und Berlin studierte er später Germanistik, Theologie und Kunstgeschichte. In Berlin war er zudem dann Redaktionsvoluntär bei der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung. Während des ersten Weltkriegs war Bergengruen zuerst Soldat und später Oberleutnant, wobei zwei seiner Brüder im Kampf fielen. 1919 erfolgte seine Eheschließung mit Charlotte Hensel. Bergengruens Werk entstand bis zu seinem Tod unter ständiger aufopfernder Mitarbeit seiner Lebensgefährtin²¹⁸. Das *Gesetz des Atum* (1922) und die Erzählungen *Rosen am Galgenholz* (1923) sind seine ersten veröffentlichten Werke. In diese Zeit fällt auch die Veröffentlichung seiner Erzählung *Schimmelreuter hat mich gossen* (1923), welche *Die Wölfin* enthält. Bergengruen zählte unter anderem zum Kreis der Rabenpresse, welcher sich um den Verleger Victor Otto Stomps gebildet hatte. 1927 ließ er sich in Berlin nieder und schrieb eine Vielzahl an Novellen. Sein Roman *Der Großtyrann und das Gericht* (1935) ist als einer seiner bedeutendsten anzusehen. Dieser handelt von Machtausnutzung und generell von sich ergebenden Problematiken rund um Autoritätsstrukturen und zeigt. 1937 wurde er aufgrund dieses Textes von den Nationalsozialisten aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen. Ein Jahr zuvor konvertierte Bergengruen zum Römisch – Katholischen Glauben und zog noch im selben Jahr nach München, wo er für sechs Jahre lebte. Wieder verfasste er viele Novellen und Romane, wie beispielsweise *Am Himmel wie auf Erden* (1940) oder *Das Horunger Heimweh* (1942). Als das Haus, in dem er mit seiner Familie lebte, im Jahr 1942 in Folge eines Bombentreffers zerstört wurde, zog er zunächst nach Tirol, später nach Zürich und 1958 schließlich nach Baden-Baden, wo er bis zu seinem Tod lebte.

Die Basis von Bergengruens Werk kann man durchaus als religiös bezeichnen. Die männlichen und weiblichen Protagonisten seiner Novellen und Romane durchleben zwar des Öfteren seltsame und außergewöhnliche Erlebnisse, doch bewegen sie sich dennoch stets in geordneten Bahnen. Bergengruens ökologische Erzählweisen sind vor allem in seine Novellen deutlich erkennbar, mit unter auch darum, da viele von ihnen historische Bezüge zeigen. Genau wie Frank Thiess wird auch Werner Bergengruen als ein Autor der inneren Emigration bezeichnet.

²¹⁸ vgl. Burckhardt 1968, S. 12

In Bezug zu der Novelle *Die Wölfin*, welche in den folgenden Abschnitten im Zentrum stehen wird, ist anzumerken, dass Bergengruens Frühwerk stark von der Romantik geprägt zu sein scheint. Seine Erzählweise erinnert an die E.T.A. Hoffmanns und Jean Pauls. Es erscheinen zum Teil bizarre Charaktere und Figuren, unheimliche Vorkommnisse und zudem unerwartete Wendungen des Schicksals. Im Vergleich dazu zeigen seine späteren Werke, wie schon erwähnt, mehr religiöse Inhalte.

4.3.2 Der Text

4.3.2.1 Inhalt

Das ganze Geschehen dieser Novelle findet auf deutschen Boden nahe Tegeln Mitte des 17. Jahrhunderts statt. Die zwei wichtigsten männlichen Figuren dieser Geschichte sind Hexenmeister und beschäftigen sich mit der schwarzen Kunst. Der Herrscher Jobst Rombach stellt im Vergleich zum Bauer Thomas Voß den reicheren von beiden dar, ist aber was die schwarzen Künste angeht der weniger begabte.

Zunächst wird ausführlich das Leben des Jobst Rombach geschildert. Man erfährt, dass dieser als Sohn eines reichen Grundherrn aufgewachsen ist, später Kriegsdienste leistete und daran anschließend dann ein der Jagd gewidmetes, ruhigeres Leben führt. Die Ehe schließt er eher in Gedanken einer Zweckmäßigkeit mit Dorothea, eine aus weiter Entfernung stammende Frau, die darüber hinaus dem unbeliebten Geschlecht der Wölfe von Kesselbrock angehört. Doch mit der Zeit entwickelt sich eine liebevolle Beziehung zwischen den beiden und Rombach zeigt mehr und mehr seine größer werdende Zuneigung zu Dorothea. Schließlich wird aus dem Paar mit der Geburt zweier Kinder eine glückliche Familie, welche sich bei den Leuten auch immer größerer Beliebtheit erfreut. Zu diesem Zeitpunkt besucht sie des Öfteren ein Herr namens Jürgen Horngreve, welcher mit Dorothea gern musiziert und im späteren Verlauf noch eine bedeutende Rolle spielt. Das Glück hält aber nicht lange an, als Dorothea und die zwei Kinder an der Pest erkranken und sterben. Rombach zieht sich darauf hin in sein Schloss zurück, wird von den dort lebenden Menschen nur mehr selten gesehen und beschäftigt sich ausschließlich mit der schwarzen Kunst.

Der Bauer Thomas Voß verliert etwa zeitgleich ebenfalls Frau und Kind, aber durch zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz aufgeklärte Umstände. Als er auf Reisen ist, wird sein neugeborener Sohn von drei Wölfen getötet. Die Mutter stirbt aufgrund des Schmerzes noch in derselben Nacht. Ähnlich wie Rombach führt Voß nach diesem Verlust ein zurückgezogenes Leben und befasst sich ausschließlich mit dunklen Zauberkünsten.

Es dauert nicht lange, so wird Voß aufmerksam und neugierig auf Rombach, welcher nicht nur das gleiche Schicksal, sondern auch Kenntnisse über Magie und Zauber mit ihm teilt und so besucht er Rombach in Tegeln und bleibt einige Zeit bei ihm. Voß erfährt anhand vieler Gespräche mit den Bediensteten des Schlosses, dass Dorothea und ihr zwei Kinder kurz vor dem Tode nur von Rombach aufgesucht werden durften. Des Weiteren wird er auf unheimliche Geschichten aufmerksam, welche von drei in der Nähe des Schlosses herumstreifenden Wölfen handeln. Rombach zeigt jedoch keine Bemühungen diese Tiere zu verscheuchen, denn er verlor generell schon länger sein Interesse an der Jagd. Die Zeit schreitet weiter voran und immer intensiver wird der Unterricht über Zauber und Magie, den Voß dem Schlossherren erteilt. Eines Tages verlangt Rombach schließlich von Voß, er solle Dorothea mit Hilfe eines magischen Rituals erscheinen lassen, da er sich sicher wäre, dass sie noch am Leben sei. Zum ersten Mal gibt Rombach zu, dass er Dorotheas Verhalten oft als merkwürdig empfunden hat und er vermutet, dass sie eine heimliche Liebesbeziehung mit ihrem Musikpartner Jürgen Horngreve gehabt habe. Rombach erzählt Voß weiter, dass Dorothea mit den zwei Kindern eines Nachts verschwunden war und ist sich sicher, dass diese gemeinsam mit Horngreve geflohen sei.

Doch Voß kann anhand der gesammelten Geschichten der im Schloss lebenden Menschen und aufgrund Rombachs Geständnisses die wahren Begebenheiten erkennen. Er weiß um Dorotheas Werwölfentum. In der Schlossmauer befindet sich zudem ein besonderer Stein, ein Wolfsstein, welcher dafür verantwortlich war, dass Dorothea und ihre Kinder sich von der nächtlich angenommenen Wolfsgestalt wieder in die menschlichen Körper zurückverwandeln konnten. Als dieser aufgrund von Bauarbeiten entfernt wurde, mussten Dorothea und ihre Kinder nun als Wölfe verharren und konnten nicht mehr ins Schloss zurück kehren. Von allem wusste Rombach allerdings nichts und auch Dorothea selber war sich der nächtlichen Verwandlungen nicht bewusst. In der wölfischen Gestalt fielen Dorothea und ihre Kinder schließlich auch über Voß' Sohn her und töteten diesen. Auf Rache bedacht überredet er Rombach mit ihm gemeinsam auf Wolfsjagd zu gehen. Zu zweit durchforsten sie die Wälder und begegnen schließlich der Wölfin mit ihren zwei Jungwölfen. Voß bringt Rombach dazu zunächst auf die Wölfin und dann einzeln auf die jungen Tiere zu schießen. Mit großem Schmerz stellt dieser dann fest, dass anstatt der Tierleichen seine Familie tot vor seinen Augen liegt. Seine Wut nicht beherrschend versucht Rombach nun Voß zu erschießen, da er vermutet dieser habe von diesen Verwandlungsvorgängen gewusst. Doch da Voß über stärkere Schutzzauber verfügt, bleibt dieser unverwundbar und verschwindet. Den Ausblick der Novelle bildet dann der Bericht über Rombachs Tod Jahre später fernab in Indien.

4.3.2.2 Formales

Das gesamte Geschehen der Novelle wird aus der Sicht eines auktorialen Erzählers geschildert, welcher selber nicht zur Geschichte gehört. In Bezug auf die formalen Eigenschaften bildet diese Tatsache den größten Unterschied zu den voran gegangenen Texten. Die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit, also handelt es sich um eine Zeitraffung. Die Ereignisse der Geschichte werden in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben, wobei zum Schluss der Novelle ein größerer Zeitsprung erfolgt, indem auf Rombachs Tod hingewiesen wird.

4.3.2.3 Aspekte der Werwolfthematik

Dorothea, die Werwölfin dieser Novelle, zeigt im Vergleich zu den vorangegangenen Frauenfiguren nur dürftig kennzeichnende Merkmale einer *Femme fatale*. Dafür sind bei ihr wichtige Bezüge zu den gängigen Werwolfdarstellungen besonders in der älteren deutschen Literatur vorhanden. Diese betreffen beispielsweise die Umstände der Verwandlung, das Miteinbeziehen von Magie und Zauberkunst und vor allem die Verweise auf helle Mondnächte. Darüber hinaus wird Dorothea, genau wie die meisten weiblichen Werwölfe am Ende von einem Mann erschossen, wodurch der Fluch oder der Bann schließlich gelöst wird.

4.3.2.3.1 Die Verwandlung als Fluch

Zunächst muss gesagt werden, dass zu keinem Zeitpunkt der Novelle die Verwandlung der Frau in ein wölfisches Wesen direkt beschrieben wird. Dorothea erscheint anfangs als unauffällige und unschuldige Frau, welche eine glückliche Ehe mit dem Jobst von Rombach führt. Erst zum Ende hin erfährt man, dass sie Opfer eines geheimnisvollen und seltsamen Fluchs geworden war. Als Ursache für die nächtlichen Verwandlungen werden die magischen Kräfte eines sogenannten Wolfssteins angesehen. Die notwendigen Utensilien, die eine Wolfwerdung ermöglichen, haben in der Literatur eine immer währende Veränderung durchgemacht. In der mittelalterlichen Literatur gibt es eine Vielzahl an Beispielen, bei denen der zum Wolf werdende Mensch beispielsweise seine Kleidung ablegen muss. Später folgte der magische Wolfsgürtel oder das Fell, welche dem Motivinventar der Sage entnommen wurden²¹⁹. Generell spielt der Aspekt der Hexenkunst, sowie Rombachs und Voß' dunkle

²¹⁹ vgl. Stiegler 2007, S.83

zauberische Fähigkeiten eine große Rolle in diesem Werk. Stiegler merkt hierbei an, dass in dieser Novelle unter anderem die Magie ein wichtiges Verwandlungselement darstellt und verweist darauf, dass zudem auch eine ersichtliche Märchenreferenz zu beobachten sei²²⁰. Bereits bei den Informationen zum Autor wurde darauf hingewiesen, dass Bergengruens frühere Werke oft Einflüsse der Romantik zeigen, welche prinzipiell als Blütezeit für Volks- und Kunstmärchen gilt. Doch auch wenn imaginäre Handlungen und eine Verbindung von Fantasie und Wirklichkeit Platz in dieser Geschichte einnehmen, so bleibt das tragische Ende durch das Töten der Werwölfin erhalten und dieses zählt nicht zu den charakteristischen Merkmalen der Märchenstruktur.

Der Fluch beschließt ab dem Zeitpunkt des Entfernens des Wolfsteins aus der Mauer das Schicksal von Dorothea. Diese unterliegt in ihrer wölfischen Gestalt der Blutgier und Fresslust, welche nahezu bei allen Werwolffiguren vorhanden ist. Nie ersichtlich wird jedoch, ob sich Dorothea der Verwandlung bewusst ist.

Aber was ihrer hellen und klaren Tagesseele unbekannt war, das hatte um so unerbittlichere Gewalt über ihre Nächte. Denn des Wolfstammes Erbe geht nicht verloren. Und wo es das wache Leben meidet, da nimmt es umso gewaltiger von den dunkelsten Tiefen der Seele Besitz, zu denen dem Menschen des Tages kein Zugang vergönnt ist.²²¹

Hier ist eine Form der aufgezwungenen Verwandlung zu erkennen. Die Werwölfin ist zwar verflucht, doch wird nie eine Begründung dazu angegeben. In den antiken Belegen ist oft die Sprache von einer zum Werwolf verfluchten Person, welche dieses Los allerdings aufgrund vorangehender Missetaten verdient habe. Bei Dorothea ist solch eine Schandtät vor der Verwandlung nicht zu erkennen. Aus diesem Grund kann man die Verwandlung als eine ungerechtfertigte Strafe ansehen²²², welche in Folge auch eine Mitleid erregend Wirkung hervorruft. In diesem Kontext gleicht die Novelle dem bekannten Lai *Bisclavret*(1170) von Marie de France, in dem ebenfalls der Grund für die Verwandlung ausgeschlossen wird.

Obwohl Dorothea also zum Verharren in Wolfsgestalt gezwungen wird und sie somit den Jagdgelüsten hilflos ausgeliefert erscheint, so wird sie schlussendlich doch für den Mord an Voß' Sohn bestraft. Chantal Bourgault du Coudray weist in *Der Fluch des Werwolfs* (2006) darauf hin, dass sogar wenn weibliche Werwölfe von einem Fluch heim gesucht

²²⁰ vgl. ebd.: S.94

²²¹ Werner Bergengruen: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S. 193

²²² vgl Stiegler 2007, S.18

werden, ihr Werwolfstum dennoch meist als ihr eigenes Verschulden präsentiert wird, eben als Konsequenz einer weiblichen Neigung zu den fleischlichen Freuden, die unter anderem im Töten anderer Menschen zum Ausdruck kommt²²³. Die zum Schluss von Voß geäußerte Frage „Mußte die gnädige Frau ihr Wolfsgelüste an meinem Knaben stillen?“ kann schließlich nur beantwortet werden, indem man auf den ungerechtfertigten Fluch verweist, welcher letztlich auch den ungerechtfertigten Tod des Säuglings mit sich brachte.

4.3.2.3.2 Eine Werwolffamilie

„Ja, Drorothea war eine Werwölfin, die unschuldige, blonde, die Tochter der Wölfe von Kesselbrock.“²²⁴ Der Schluss der Novelle zeigt klar und deutlich, dass die erschossene Werwölfin Rombachs Frau, Dorothea war. Ob diese jedoch von Beginn an schon die Fähigkeit besaß, sich in eine Wölfin zu verwandeln wird an keiner Stelle der Geschichte ersichtlich. Rombachs Wunsch nach einer geeigneten Ehefrau entspringt keinem leidenschaftlichen Verlangen, sondern aus reinem zweckmäßigem Denken. Da er sich zu enge Beziehungen mit den umliegenden Einwohnern ersparen möchte, verlangt er nach einer Frau, die weit entfernt leben und auch keine große Familie haben sollte. Dorothea Kesselbrock passt nur zu gut in dieses Bild. Sie stammt aus dem Geschlecht der Wölfe von Kesselbrock, die seit jeher von den Dorfbewohnern als gefährlich und bössartig angesehen werden.

Es war, als sei von dem Wolfe, den sie in Namen und Wappen führte, etwas in den Sinn ihrer Söhne übergegangen, und wie der Wolf unter den Tieren des Waldes keines hat, das ihm gern begegnet, so waren auch die Wölfe von Kesselbrock im ganzen Stift gefürchtet und gemieden.²²⁵

Doch ob es sich bei der Familie um Werwölfe handelt, wird nicht dargelegt. Einzig im Namen lässt sich eine Verbindung erahnen, die allerdings schlicht auf die wölfische und harsche Art der Familie hinweisen soll. Dorothea, die als einzige von ihrer Familie dann tatsächlich eine Verwandlung durchmacht, wird anfangs als anmutig, liebenswürdig und gesellig beschrieben.

Dorothea war seit Menschengedenken das erste Mädchen, das den Wölfen von Kesselbrock geboren wurde und da

²²³ vgl. Bourgault du Coudray 2006, S.112

²²⁴ Werner Bergengruen: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S. 193

²²⁵ Ebd.: S.152

sie ohne Geschwister blieb, ging es mit dem Wolfsstamm zu Ende. Auch hatte sie nichts von dem bösen und wölfischen Wesen, das man ihrer Sippe nachsagte, sie war so sanft und still, [...] daß man sich wunderte, wie dieses zarte Geschöpf in den wilden Stamm geraten war.²²⁶

Die mehrmalig vorkommenden Anspielungen in den Namen, also das Vorkommen eines ganzen Familiengeschlechts namens Wolf, erinnert ein wenig an Elemente des Märchens, doch wird die Wolfsfamilie nur anfangs, später überhaupt nicht mehr erwähnt. Viel mehr steht die Werwölfin allein und das Hervorkehren der Opferrolle im Vordergrund. Stiegler verweist darauf, dass die Werwölfin hier somit eher leblos und ohne Identifikationsfaktor erscheint²²⁷.

4.3.2.3.3 Dorothea als Femme fonctionelle

Die Hauptprotagonistin Dorothea erscheint in ihren Eigenschaften keiner Femme fatale, sondern viel mehr einer Femme fonctionelle zu gleichen. Ursula Fraisl beschreibt in *Mama, Madonna, Metze* die Femme fonctionelle als gute und bürgerliche Hausfrau²²⁸. Der Begriff „funktionelle“ bezieht sich dabei auf „funktionierende, angepaßte und als Charaktere nur sehr bedingt gezeichnete Frauengestalten, die den einzigen Zweck haben, die pathologischen Züge der Femme fatale und der Femme fragile zu verdeutlichen.“²²⁹ Dorothea fügt sich ihrer gesellschaftlich anerkannten Rolle der liebevollen Hausfrau und macht somit ein Funktionieren einer patriarchalischen Gesellschaft möglich. Doch genau diese wird im Folgenden dann von der wilden Werwölfin bedroht. Das Werwolfmotiv wird hier also stärker mit dem Frauentypus der Femme fonctionelle in Verbindung gebracht, als mit dem einer Femme fatale.

4.3.2.3.4 Die Bestrafung der fatalen Werwölfin

In Bergengruens *Die Wölfin* ist das Motiv der Unheil bringenden Verführerin, wie schon erwähnt, nur zum Teil gegeben. Die Werwölfin tötet ein unschuldiges Kind und zerstört somit die glücklich aufgebaute Existenz des Müllers Voß. Doch ist dieser nicht in geringstem Maße ihren Verführungskräften ausgesetzt, er kennt sie nicht einmal. Täter und Opfer stehen in

²²⁶ Ebd.: S. 153

²²⁷ vgl. Stiegler 2007, S.92

²²⁸ vgl. Fraisl 1995, S.19

²²⁹ Ursula, Fraisl: *Mama, Madonna, Metze. Femme fonctionelle, Femme fragile und Femme fatale – Frauenbilder der Jahrhundertwende im Spiegel der französischen und österreichischen Literatur*. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995, S.63

keiner intimen Beziehung zueinander. Viel mehr scheint es so, dass die Auseinandersetzung zwischen Rombach und Voß im Zentrum des Geschehens stehe. Trotz dieser Tatsache, wird die Werwölfin dieser Geschichte für ihr Vergehen vom Müller bestraft. Dorothea stellt in ihrer wölfischen Gestalt eine Bedrohung für die zivilisierte Gesellschaft dar, wird aber zumindest anfänglich durch Rombachs große Liebe zu ihr geschützt. Voß erkennt schnell die starke Anziehungskraft, welche von Dorothea auszugehen scheint und ist sich Rombachs Zuneigung zu ihr sehr wohl bewusst.

Er wußte, wie oft leblosen Dingen geheime Kräfte innewohnen, und wie oft ihre Nähe genügt, um verworfene Gelüste zu entketten, die in manchen Menschen schlummern, ihm selbst unbewußt, und jäh an die Oberfläche steigen, wenn ein solcher Eigenschaften teilhaftiges Ding in den nahen Umkreis dieses Menschen gerät.²³⁰

Die Werwölfin wird hier als „Ding“ tituiert und verliert dadurch jeglichen Bezug zur Menschlichkeit. Dies zeigt Ähnlichkeit mit dem Aspekt des Fremdartigen, der oft bei Femme fatale Figuren zu erkennen ist. Davon ausgehend entwickelt sich bei den männlichen Figuren häufig eine Furcht vor diesem Fremden, welche es in Folge zu vertreiben gilt.

Chantal Bourgault du Coudra bemerkt, dass Frauen in vielen Geschichten aus dem 20.Jahrhundert, auch ohne spezieller Neigung zum Bösen von einer lykantropischen Gefahr umgeben zu sein scheinen, durch die in Folge dann ein Werwolf tötender Held, nahezu immer ein Mann auftritt, um dem Fluch ein Ende zu setzen. Diese heldische Männerfigur geht dabei sehr oft auf detektivische Art und Weise vor, so auch in Bergengruens *Die Wölfin*. Voß kommt dem Geheimnis der Verwandlung schrittweise näher, befragt die einzelnen Schlossbewohner nach Hintergrundinformationen und verheimlicht Rombach dabei stets den Grund seines Erscheinens. Für Voß ist der Fall letztendlich mit der Tötung der Werwölfin abgeschlossen.

Im Vergleich zu dem fast immer tödlichen Ende des weiblichen Werwolfs, werden „Mannwölfe“ oft von der sie liebenden Frau gerettet oder erlöst. Die besten Beispiele hierfür sind Hans Francks *Der Wolfsgürtel* (1922) oder Hans Watzliks *Wolfsleute* (1928). Diese Werke sind ungefähr zur selben Zeit erschienen wie Bussons, Bergengruens oder Thiess' Werwolfgeschichte, doch zeigen diese ein konträres Bild dazu. Beide präsentieren die

²³⁰ Werner Bergengruen: *Die Wölfin*. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S. 192

Geliebte des männlichen Werwolfs als positiv einwirkende Instanz²³¹, welche den Bann oder den Fluch brechen kann. Diese zwingen den Werwolf aus Liebe, sein bestialisch mordendes Wesen zu unterdrücken und kehren somit ein Bild eines geläuterten Werwolfs hervor²³². Dass die Werwölfinnen in den näher betrachteten Textbeispielen nicht vom Mann geläutert, sondern vernichtet werden, zeigt eindeutig die Ähnlichkeit zum Frauentypus einer Femme fatale. Fatale Frauenfiguren werden oft unfreiwillig zu einer Unglück bringenden Person gemacht, welche aber dennoch aufgrund ihrer Taten bestraft wird.

5 Die vergleichende Analyse der Werke

In den voran gegangenen Kapiteln stand eine ausführliche Einzelanalyse der ausgewählten Texte im Vordergrund, durch die im Vorfeld bereits die wichtigsten Aspekte in Bezug auf die Ähnlichkeiten der drei Frauenfiguren einerseits mit der Werwolffigur und andererseits mit den Elementen des Typs der Femme fatale aufgezeigt wurden. Die folgenden Punkte konzentrieren sich nun auf eine Gesamtanalyse, welche die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede der einzelnen Werke beinhaltet. Dabei erfolgt eine Trennung, welche die Merkmale der Werwolffigur einerseits aber auch die der Femme fatale andererseits berücksichtigt. Das daran anschließende Resümee behandelt dann den zentralen Leitgedanken, den Versuch zu begründen, warum weibliche Werwolffiguren in der Literatur vorzugsweise in Verbindungen mit dem Frauentypus der Femme fatale in Erscheinung treten.

5.1 Gemeinsamkeiten der Texte

Bei der folgenden Auflistung wird lediglich auf die Beschreibung der Ähnlichkeiten der Frauenfiguren eingegangen. Eine Begründung oder weiterführende Annahme erfolgt jedoch nicht, da diese bereits ausführlich in den Einzelanalysen angegeben worden sind.

5.1.2 Die Darstellung der Werwolffiguren

Wie bei der historischen Entwicklung der Werwolffigur in der Literatur schon erwähnt wurde, haben sich die zahlreichen charakteristischen Merkmale dieser Figur stetig verändert. Ein Wandel in der Darstellung des Werwolfs war immer im Gange. Obwohl die ausgewählten Texte alle in einem mehr oder weniger kurzen Zeitabstand entstanden sind, so variiert die Art

²³¹ vgl. Stiegler 2007, S.84

²³² vgl. ebd.: S.85

und Weise, wie die jeweilige Werwölfin präsentiert wird stark. Aus diesem Grund ist die Zahl der Gemeinsamkeiten der Merkmale kleiner, als die der Unterschiede.

5.1.2.1 Die Verwandlung

Wenn es um die Verwandlung der Frau zum Wolf geht, so sticht die Tatsache hervor, dass diese in allen drei Werken nicht direkt beschrieben oder angesprochen wird. Eine Beschreibung der Veränderung oder Umformung des menschlichen Körpers in eine wölfische Gestalt erfolgt also zu keinem einzigen Zeitpunkt. Viel mehr handelt es sich um Andeutungen oder Geschehnisse, welche auf ein Vorkommen von Werwölfen hinweisen sollen. Bei Bussons und Thiess' Erzählung kommt in diesem Zusammenhang den Fußabdrücken in Schnee und Erde große Bedeutung zu. Diese erfahren beide einen Wandel in der Fußform, da sie zunächst das Bild oder den Abdruck einer Wolfsspur, aber anschließend einer Menschenspur zeigen. Der Übergang der Spuren ist fließend, sie gehen also direkt ineinander über, was als ein Indiz für die Verwandlung in einen Wolf angesehen werden kann.

Abgesehen von den Abdrücken der Fußspuren, wird die Verwandlung zum Werwolf aber auch noch durch eine andere Begebenheit deutlich gemacht. In allen drei Texten zeigt die Werwölfin in ihrem Verhalten große Ähnlichkeiten mit ihrem menschlichen Charakter. Auch der Blick in die Wolfsaugen lässt erahnen, dass in dem wölfischen Körper, das Wesen der Frau vorhanden ist. Besonders bei den finalen Begegnungen wirken die Jäger überrascht und zögern, bevor sie die Wölfin erschießen, da sie das leise Gefühl einer Art Vertrautheit überschleicht.

Die geäußerten Bemerkungen der Jäger sind hinsichtlich der Werwolfverwandlung ebenfalls bedeutend, da sie alle auf die tatsächliche Existenz einer Werwölfin innerhalb der Geschichte hinweisen. Bei Bussons Novelle erfolgt diese, genau wie bei Thiess' Erzählung zum Schluss, als sich Werwölfin und Jäger zum letzten Mal begegnen. Martin schreit beispielsweise entsetzt „‘Werwolf...! ‘ War ich es, der dieses Wort schrie?“²³³, als ihm das Geheimnis der Gräfin bewusst wird. Der namenlose Einsiedler spricht kurz vor dem Erschießen Grus davon, indem er meint: „Alte Weiber glauben an Werwölfe. Wenn es ein Werwolf ist, kann mein Schuß ihr nichts anhaben.“²³⁴ Und auch der Müller Voß in Bergengruens *Die Wölfin*, die Novelle bei der am deutlichsten über die Verwandlung der Frau zur Wölfin gesprochen wird,

²³³ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyrermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S. 33

²³⁴ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.115

gibt zu: „Ja, Dorothea war eine Werwölfin [...].“²³⁵ Doch diese Äußerungen sind gemeinsam mit den Spuren und allzu menschlichen Augen der Wölfinnen schon die einzigen wirklich direkten Verweise auf die Werwolfverwandlung. Was die Umstände der Verwandlung betrifft, so zeigen diese unterschiedliche Ausprägungen, weshalb sie auch erst in dem später folgenden Punkt näher beschrieben werden.

5.1.2.2 Die tödliche Gewehrkegel

Noch vor dem Aufkommen der Silberkegel als einzig mögliches Tötungsmittel, so beispielsweise auftauchend in der deutschen Sage *Der Werwolf aus Hüsby* aus dem 16. Jahrhundert, gab es in der Literatur viele Beispiele, bei denen der Werwolf durch gewöhnliches Schießpulver zur Strecke gebracht werden konnte. Bezogen auf die wichtigsten Merkmale einer Werwolffigur stellt die Tötung der Werwölfinnen in den Texten die prägnanteste Gemeinsamkeit dar. Die Gräfin, Gru und Dorothea, sie alle drei werden durch das Abfeuern eines Schusses aus einem Jagdgewehr getötet. Ob es sich dabei um silberne Kugeln handelt, wird allerdings nicht erwähnt. Eine Verbindung zu religiösen Thematiken erfolgt hierbei jedoch bei Bussons Novelle, in der Martin ein Kreuzlein in die Gewehrkegel ritzt, welche er dann anschließend auf die Werwölfin abfeuert. Da es sich bei den männlichen Figuren der drei Geschichten um Jäger handelt, verwundert es auch nicht weiter, dass diese die Wölfin alle mit einem Gewehr erlegen. Überhaupt spielt der Jagdaspekt eine wichtige Rolle, welcher bereits bei der *Femme fatale* im Hinblick auf die Verbindung mit Natur und Wildnis erwähnt wurde.

5.1.2.3 Zuhause in der Wildnis

Das eigentliche Zuhause, der Ort an dem sich die Frauenfiguren in ihrer wölfischen Gestalt letztendlich immer zurück ziehen ist der Wald. Die Stadt oder das Dorf werden nur in den Mittelpunkt gestellt, wenn das Leben der Frauen in dessen zivilisierter Form geschildert wird. In diesem Zustand sind die Werwölfinnen, in ihrer menschlichen Erscheinung in die Gesellschaft mehr oder weniger integriert. Bei allen drei Werken lebt die Werwölfin jedoch größtenteils in der Wildnis. Die unbekannte Natur mit ihren Gefahren und Geheimnissen bildet stets das Gegenüber der als zivilisiert dargestellten Stadt. Ab Anfang des 19. Jahrhunderts, als das Wachstum von Großstädten rasch zunahm, änderte sich zum Teil

²³⁵ Werner Bergengruen: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S.193

auch der Schauplatz, welcher Boden für das Wüten eines Werwolfs bot. H.C. Artmann verlegte den Werwolf in seinem Roman *Im Schatten der Burenwurst* beispielsweise in ein städtisches Milieu, aber vor allem der Film *Werewolf of London* 1935 machte deutlich wie sehr die dunklen Straßen und Gassen einer Großstadt die Unheimlichkeit dieser Figur verstärken kann.

Bei den ausgewählten Texten jedoch bleibt die Wölfin im Dunklen der Wälder versteckt und kann nur durch längeres Suchen und Jagen aufgespürt werden. Der unberührten Wildnis haftete hierbei etwas Dunkles und Mysteriöses an, „weil sie das Individuum überragt und ihm durch ihre Größe [...] zusätzliche Angst macht. Daher ist sie als Hintergrund für den Werwolf prädestiniert.“²³⁶

5.1.3 Elemente der Femme fatale

Interessanterweise zeigen die Frauenfiguren der Texte eine Vielzahl an übereinstimmenden Merkmalen, was die Darstellung der Werwölfin als Femme fatale betrifft. Zwar sind auch Unterschiede vorhanden, doch fallen diese deutlich geringer aus. Die Werwölfin tritt in allen drei Werken als ein Geschöpf auf, welches in eine enge und intime Beziehung zu einem Mann gerät. Der wilde, wölfische Teil ihrer Persönlichkeit gewinnt in allen Fällen Oberhand und bringt die Frau dazu „ihre anmutige Menschlichkeit mit Tiergestalt zu vertauschen, mit hängender Zunge [...] durch die Wälder zu streifen und Jungwild und Kleinvieh zu reißen.“²³⁷

5.1.3.1 Faszination und Angst

Der Schuss im Hexenmoos, sowie *Die Wölfin* von Thiess sind beides Texte, bei denen das gesamte Geschehen aus der Sicht der männlichen Hauptfigur geschildert wird. Die darin erscheinende Femme fatale wird von diesen als begehrenswerte Frau beschrieben. Sie besitzt nach Ansicht der Männer einen wunderschönen Körper, lange und prächtige Haare, sowie ein bezauberndes Gesicht. Die Gräfin und Gru wirken somit als verführerische Frauengestalten und haben eine sehr starke Anziehungskraft auf die Männer, auch wenn sie dies nicht beabsichtigen. Denn in beiden Fällen fungieren diese Frauen als Projektionsfiguren männlicher Sexualfantasien. Doch mit der Faszination, welche die Männer in Bezug auf die

²³⁶Christian Stigler: *Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur*. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21) 2007, S.49

²³⁷Hans Bänzinger: *Werner Bergenguren. Weg und Werk*. 4.Aufl.- Bern, München: Francke 1983, S.51

fatale Frau zeigen, erscheint Hand in Hand auch immer ein großes Angstgefühl. Die Gräfin und Gru treten beide als animalische Verführerinnen auf, doch ist ihre sexuelle Anziehungskraft stets verbunden mit ihrer wilden, wölfischen Seite, welche für den Mann als unkontrollierbare Macht empfunden wird. Die dadurch entstehende Ambivalenz der Gefühle ist eines der wichtigsten Merkmale in Bezug auf die Darstellung der Werwölfin als Femme fatale.

5.1.3.2 Ein unglückliches Ende für alle Betroffenen

Nach dem Tod der Femme fatale Figuren erscheint der Jäger und gleichzeitig auch Mörder der Werwölfin in allen drei Werken eher einsam und verwirrt. Bei Busson verbleibt Martin im Wald, zieht dort in eine alte Hütte und führt ein abgesondertes Leben. Er denkt noch oft an die Zeit zurück, als die Gräfin noch lebte und es scheint, als habe er ihren Tod nicht überwunden. Auch die Tatsache, dass ihm niemand Glauben schenkt macht ihm noch immer zu schaffen: „Schlimm ist es für den, der solche Dinge erlebt hat und niemand finden kann, der ihm glaubt und ihn aus diesem Glauben heraus tröstet.“²³⁸

Sehr ähnliche ist die Ausgangssituation der beiden Männer in Thiess' und Bergengruens Geschichte. Sowohl der namenlose Einsiedler, als auch Jobst Rombach verlassen nach dem tragischen Ereignis, dem Erschießen der Wölfin, den Ort dieses Geschehens. Der Einsiedler findet Arbeit in einer weit abgelegenen Silbermine und verlässt somit die einsame und unberührte Natur. Frank Thiess merkt im Nachwort dazu an, dass seine Rückkehr in die Gesellschaft als Rückkehr in die Welt angesehen werden kann. Doch ist es eine Welt, die nach dem Töten der Wölfin kein Geheimnis mehr hat²³⁹.

Rombach flüchtet noch weiter, indem er sich den Männern einer Schiffsflotte anschließt, welche nach Indien reist. Als diese Männer nach Jahren zurückkehren berichten sie dann „von einem dunklen und jähem Ende, das der Herr von Rombach in den Wildnissen der Insel Tabago gefunden hatte.“²⁴⁰ In Rombachs Fall also, schließt die Geschichte sogar mit dessen Tod.

Neben dem negativen Ende, welches den Femme fatales dieser Novellen zukommt zeigen auch die zum Schluss angeführten Schicksale der Männer keinen guten Ausgang. Anhand des Todes aller drei Frauenfiguren dieser Texte ist ein deutlicher Bezug zu dem Frauentypus der

²³⁸ Paul Busson: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyrermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16), S.34

²³⁹ vgl Thiess S.125

²⁴⁰ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.200

Femme fatale gegeben, da diese nur sehr selten die traditionellerweise auf Passivität und Opfer festgelegte Rolle der Frau durchbricht²⁴¹. Durch den Tötungsakt jedoch setzen die männlichen Figuren gleichzeitig „eine Geschichte des Leidens und der Opfer fort, von der sie selbst als nächste Opfer eingeholt werden.“²⁴². Indem sich die Frauenfiguren genau als das „präsentieren, was die Männer an Wünschen und Ängsten auf sie projizieren, werden sie bedrohlich, ihre Aktionen erweisen sich als dysfunktional und die Geschichte endet tödlich oder unglücklich, meist für alle Betroffenen.“²⁴³ Dass alle drei Werwölfinnen letztendlich von dem Mann getötet werden, der sie liebt ist somit ein weiteres sehr bedeutendes und auffälliges Merkmal dieser Femme fatale Figuren.

5.1.3.3 Unbekannte Vergangenheit und verborgenes Innenleben

Wie bei den Charaktereigenschaften der Femme fatale schon erwähnt wurde, spielt der Aspekt der Rätselhaftigkeit, sowohl in Hinblick auf die Herkunft, als auch auf das Innenleben der Frau eine große Rolle. Über keine der drei Frauenfiguren werden nähere Angaben über ihre Vergangenheit preis gegeben. Einzig bei Dorothea, erfährt man, dass diese aus dem Geschlecht der Wölfe stammt und keine Geschwister hat. Doch genau wie bei der Gräfin oder Gru bleibt das Erwähnen von vergangenen Erlebnissen oder Taten aus. Von der Gräfin werden nur in Umlauf geratene Gerüchte angesprochen, welche angeben, dass diese bereits von vielen Männern verehrt wurde, die allesamt ein unglückliches Ende fanden. Diese Tatsache passt sehr gut in die gängigen Charaktereigenschaften der Femme fatale, da diese oft in Verbindung mit vergangenen Verehrern gebracht wird und das Bild einer Unglück bringenden Frau nur verstärkt.

Neben der größtenteils unbekanntem Vergangenheit der Frauen, ist auch das gänzliche Fehlen einer Beschreibung über ihr Innenleben zu beobachten. Wie schon erwähnt, wird das Geschehen der ersten zwei Texte nur aus der Sicht der männlichen Figur geschildert, wodurch folglich auch nur die Gedankengänge des Mannes dargelegt werden. Der auktoriale Erzähler bei Bergengruens Novelle geht an keiner Stelle auf die Gefühlswelt von Dorothea ein. Alle drei Frauen dieser Texte zeichnen sich vor allem durch die Unergründbarkeit ihres Denkens und Fühlens aus, was somit die ihnen anhaftende Unnahbarkeit und Rätselhaftigkeit vergrößert.

²⁴¹vgl.Hilmes 1990, S. 224

²⁴²CarolaHilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990, S.228

²⁴³CarolaHilmes: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990, S.229

5.1.3.4 Die fatale Werwölfin und die Natur

Das wohl am ähnlichsten ausfallende Merkmal der drei Femme fatale Figuren ist ihr enger Bezug zur Natur. Da auf diesen bereits bei den Einzelanalysen gründlich eingegangen wurde, erfolgt nun nur die kurze Zusammenfassung davon.

Anhand der vielen Beschreibungen Martins, wie er die Gräfin sieht, ist deutlich erkennbar, dass ihr Wesen als nicht sehr „menschlich“ präsentiert wird. Vielmehr ähnelt sie einem „Es“, der Natur und der Wildnis. In dieser wilden und naturbezogenen Art gleicht sie Gru und Dorothea sehr. Besonders bei Gru kann die wölfische Gestalt als Bindeglied zwischen Natur und Zivilisation angesehen werden. Die Verbindung dieser Frauenfiguren mit dem Werwolfmotiv verweist auf die Natur und deutet an, dass die „ungebändigte Wildnis immer als Gefahr lauert und jederzeit den Dompteur zur Tötung herausfordern kann.“²⁴⁴ Wölfe sind nun einmal in der Wildnis lebende Tiere, sie halten sich in der freien Dunkelheit der Natur auf und genau aus diesem Grund resultiert durch die Verknüpfung von Frauengestalten mit diesem Tier diese Art gefährliche, fatale Ausstrahlung. „Der Wolf repräsentiert wie kein anderes Tier die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kultur und Wildnis, einen Konflikt, den der Mensch in sich trägt.“²⁴⁵ Diese dunkle Sehnsucht nach einem Begreifen der Natur²⁴⁶ ist am deutlichsten bei Thiess` Erzählung zu erkennen. Der Autor spricht im Nachwort selbst davon, indem er meint: „Seine Sehnsucht nach den erhabenen Gründen und Abgründen der Natur ist so heftig, daß er nicht nur vor ihre Schwelle gelangt, sondern in ihr Bereich selbst eindringt.“²⁴⁷ Dabei offenbart sich in *Die Wölfin* die Natur in einem Wesen, welches als Tier und Göttin zugleich erscheint²⁴⁸.

5.2 Die Unterschiede der Texte

5.2.1 Die Darstellung der Werwolffiguren

Es wurde schon angedeutet, dass die Werwolffiguren der ausgewählten Werke abwechslungsreich dargestellt werden und somit die Unterschiede die Gemeinsamkeiten

²⁴⁴Irmgard Roebing: Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. – Pfaffenweiler Centaurus Verlag 1989, S.59

²⁴⁵Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. –Schwarzenbek: Cadmos-Verlag 2013,S. 155

²⁴⁶vgl Thiess 1923, S.121

²⁴⁷ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.123

²⁴⁸vgl Thiess 1923, S.123

überwiegen. Dies betrifft vor allem die Umstände und Bedingungen der Werwolfverwandlungen, welche somit im folgenden Punkt auch den größten Raum einnehmen werden.

5.2.1.1 Mondabhängigkeit und Mondunabhängigkeit

Mond und Werwolf stehen in der Literatur seit Langem in einer starken Beziehung zu einander. Bereits bei der historischen Entwicklung der Werwolffigur wurde auf Titus Petronius hingewiesen, welcher einer der ersten war, der den Vollmond mit der Werwolfverwandlung verbunden hatte. Der Vollmondeinfluss ist jedoch nicht in allen Werwolfgeschichten vorzufinden und so gestaltet sich der Bezug zum Mond auch in den ausgewählten Werken sehr unterschiedlich.

Gru und die Gräfin sind beide in der Lage den Zeitpunkt der Wolfwerdung eigenständig zu bestimmen. Sie sind nicht auf das Licht eines Mondes oder Vollmondes angewiesen, um in wölfischer Gestalt durch die Wälder zu jagen. Auch spielt es keine Rolle, ob es dabei Tag oder Nacht ist.

Anders verhält es sich bei Dorothea. Diese beginnt ihr seltsames Verhalten nur nachts zu zeigen, indem sie sich in schlafwandelnder Art und Weise im Schloss bewegt. Bei ihrer letzten schlafenden Wanderung nimmt sie sogar ihre zwei Kinder mit. All dies erfolgt nur im Dunkeln der Nacht. Als Dorothea und ihre Kinder schließlich dazu verdammt werden in ihrer wölfischen Gestalt zu verharren, erfolgt ein expliziter Verweise auf das Vorhandensein einer Vollmondnacht:

Drei Stück seien es gewesen, die winselnd und heulend in klaren Vollmondnächten an der Mauer hin- und hergestrichen, durch fehlgegangene Schüsse verseuchet worden und dann endlich ausgeblieben seien.²⁴⁹

War es ihnen zuvor also noch möglich in jeder Mondnacht eine vermutliche Verwandlung durchzumachen, so ist der Einfluss einer Vollmondnacht nach dem Entfernen des Wolfssteins größer geworden. Allerdings wird nicht weiter erwähnt, in welcher Form die drei Werwölfe in normalen Mondnächten erscheinen.

²⁴⁹Werner Bergengruen: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S. 180

5.2.1.2 Fleischfresserinnen und vegetarische Wölfin

Während die Gräfin und Dorothea beide in ihrer wölfischen Gestalt durch die Wälder jagen und töten, so zeigt Gru dagegen eine stark ausgeprägte Abneigung gegenüber des Verzehrs von Fleisch. Sie bevorzugt pflanzliche Nahrung und widerspricht somit sehr der gängigen Darstellung des Werwolfs als reißerische Bestie mit Blutgier.

Das Töten der Werwölfinnen bei Busson und Bergengruen hingegen wird sehr detailreich dargestellt, in einem Fall nimmt die Beschreibung davon sogar grauenhafte Züge an. In Bergengruens Novelle beispielsweise findet der Müller Voß im Schnee die Leiche seines Kindes, welche von den Werwölfen abscheulich zugerichtet worden war.

Eine große Blutlache im weißen Schnee, Knochenteile, halb noch kenntliche Reste von den Gliedern seines Kindes, Wolfslosung und Haare: das alles sieht der Müller stumm an.²⁵⁰

Im Falle der Gräfin bleibt die Mordlust und die Gier nach Fleisch sogar noch in ihrem menschlichem Zustand erhalten, deutlich zu erkennen, als sie sich über das von Martin erlegte Wild her macht.

Der Bezug zum Verzehren von Menschenfleisch lässt sich bereits in einer der ältesten Werwolfsagen widerfinden, welche vom arkadischen König Lykaion handelt. Interessant anzumerken ist hier die Tatsache, dass der Mensch auf ewig in der Gestalt eines Wolfes verweilen muss, sollte er zum wiederholten Male Menschenfleisch anrühren und kosten. Eng verbunden damit ist also auch stets das Vorkommen einer Strafe oder eines Fluchs, welches eben besonders bei Bergengruens Novelle ersichtlich wird.

5.2.1.3 Verschiedene Gründe der Verwandlung

Von den drei bereits analysierten Werken ist die Zahl von märchenhaften Zügen bei der Novelle von Bergengruen am höchsten. Es erscheinen Zauberer, magische Zeremonien und darüber hinaus sprechende Namen. Somit wird auch der Grund für Dorotheas Verwandlung am deutlichsten erläutert. In der Schlossmauer befand sich ein verzauberter Wolfsstein, welcher nach dessen Entfernung dafür verantwortlich ist, dass die Schlossherrin und ihre Kinder in der wölfischen Gestalt verbleiben müssen. Doch der genaue Grund, warum gerade Dorothea diesem Zauber unterliegt wird nicht weiter beschrieben. Die Umstände der

²⁵⁰Werner Bergengruen: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923, S.168

Verwandlung werden also angegeben, jedoch nicht der voraus gegangene Grund, warum es überhaupt dazu kam. Die Vermutung liegt nahe, dass Dorotheas Zugehörigkeit zu dem Geschlecht der Wölfe eine Rolle spielen könnte, doch bleibt dies eine Annahme.

Bei Busson und Thiess erfolgt nicht einmal im Ansatz eine Erklärung, warum die Gräfin und Gru zu Wölfinnen werden können. Ihre Fähigkeit zur Verwandlung erscheint als für sie selbstverständliche Gabe, welche sie selbstbestimmt nutzen, wenn in Grus Fall auch erst am Schluss der Novelle. Somit stellt das Werwölfum bei ihnen im Vergleich zu Dorothea, keinen Fluch oder keine Strafe dar. Besonders bei der Gräfin ist zu erkennen, dass sie diese Fähigkeit sogar noch genießt und zum Ausleben ihrer Wünsche nutzt.

5.2.1.4 Die Werwölfin als Einzelgängerin oder Rudelmitglied

Neben der Mondabhängigkeit, der Mordlust und dem Grund der Verwandlung, so fällt auch die Darstellung der Werwölfin als ein soziales Wesen unterschiedlich aus. Gru erscheint fast immer in Begleitung ihres Wolfes und an manchen Stellen der Erzählung tritt auch das dazugehörige Wolfsrudel auf. Sie ist die Anführerin dieser Gruppe, das von einer hierarchischen Sozialstruktur geprägt ist. Zwar lebt sie abseits der menschlichen Zivilisation, doch ist sie innerhalb dieser Bande ein soziales Wesen. Dorothea ist durch ihre Mutterschaft ebenfalls an andere Menschen gebunden. Auch in ihrer wölfischen Gestalt wird sie von ihren Werwolfjungen begleitet und zeigt somit eine, im Grunde für echte Wölfinnen typische Verhaltensweise, fürsorgliche Haltung.

Anders verhält es sich bei der Gräfin. Es erscheint als kein Zufall, dass genau diejenige Frauenfigur, bei welcher der Bezug zur Sexualität am meisten hervor gekehrt wird, als Einzelgängerin auftritt. Sie handelt selbstbestimmt, lebt ihre Triebe und Wünsche aus und legt eine starke Sinnlichkeit an den Tag. Es kommt weder eine Zugehörigkeit zu einer Gruppe, noch mütterliche Fürsorglichkeit vor. Folglich ist das Bild eines allein im dunklen Wald jagenden Werwolfs bei Bussons am deutlichsten präsent.

5.2.1.5 Die Rückverwandlung

Der letzte wichtigste Unterschied, was die Darstellung der Werwolffigur in diesen Texten betrifft, bezieht sich auf den Vorgang der Rückverwandlung nach der Tötung der Wölfin. Hier bildet das Indianermädchen Gru eine eher seltene Ausnahme. In den meisten literarischen Werken, in der eine Werwolfverwandlung statt findet, erfolgt zum Schluss ein wieder Annehmen der menschlichen Gestalt. Im Werwolf steckt in den meisten Fällen noch der

menschliche Charakter des Verwandelten, so auch bei Thiess' und Bergengruens Geschichte. Nach dem Brechen des Zaubers, vorwiegend durch das Erschießen des Werwolfs, beginnt anschließend die Rückverwandlung, welche vom Mörder meist erst danach mit großem Staunen bemerkt wird. Die Gräfin und Dorothea werden beide in ihrer menschlichen Gestalt von ihren Verehrern, gleichzeitig auch Mördern, tot aufgefunden. Anzeichen von wölfischen Körpermerkmalen sind nicht mehr vorhanden.

In Grus Fall bleibt der Wolfkörper bis zum Schluss erhalten. Nachdem der Jäger die trüchtige weiße Wölfin erschießt, begräbt er sie. Im späteren Verlauf findet er dann eine Höhlenmalerei, welche das Bild einer Wölfin zeigt, die ein Menschenkind im Leibe trägt. Thiess führt in Nachwort an, dass Gru bei den letzten Begegnungen mit dem Jäger als Wölfin erscheint, da sie erproben möchte, ob dieser sein Menschentum ablegen könne²⁵¹. „Wird seine Liebe tief genug sein, in der trüchtigen Wölfin die Mutter seines Kindes zu erkennen?“²⁵² Der Jäger bleibt blind und tötet Gru. Eine Rückverwandlung in die menschliche Gestalt, erscheint allein aus diesem Grund als nicht erforderlich, da das Töten des Einsiedlers als Beweis anzusehen ist, dass er unfähig ist hinter der Wolfsgestalt den geliebten Menschen erkennen zu können. Das Geheimnis um Grus wahres Wesen bleibt somit bestehen²⁵³.

5.2.2 Die Darstellung der Werwölfin als Femme fatale

Was das Vorkommen Femme fatale ähnlicher Merkmale betrifft, so wurde bereits auf die vielen Übereinstimmungen hingewiesen, welche die Frauenfiguren der Texte mit diesem Frauentypus zeigen. Dennoch sind zwei Eigenschaften oder Verhaltensweisen festzustellen, welche mit dem Bild einer Femme fatale nicht in Einklang gebracht werden können.

5.2.2.1. Die Betonung der erotischen Anziehungskraft

Die meisten Femme fatale Figuren treten stets in Verbindung mit einer starken erotischen Aura auf. Ihr äußeres Erscheinungsbild wird dabei ausführlich beschrieben. Besonders viel Raum nimmt hier fast immer eine Umschreibung ihrer körperlichen Reize ein, bei der eine Enthüllung bestimmter Körperpartien zu bemerken ist. So verhält es sich auch bei der Gräfin und Gru, welche beide eine große Anziehungskraft auf den Mann haben. Sowohl Martin, als

²⁵¹vgl. Thiess 1923, S.124

²⁵² Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S.124

²⁵³vgl. Thiess 1923, S.124

auch der Jäger sind fasziniert von der Schönheit der Frauen und bemerken des Öfteren, wie sehr die diese begehren zu berühren.

In Bergengruens Novelle dagegen erscheint Dorothea als tugendhafte Ehefrau und fürsorgliche Mutter. Ihr Äußeres wird nur sehr kurz zu Beginn der Geschichte erwähnt. Es erfolgt weder eine Beschreibung ihrer Figur, noch ihres Gesichts. Rombach fühlt sich zu ihr aus anderen Gründen hingezogen. Dorothea verlangt nie etwas, sie tritt immer als sozial engagierte Person auf und kümmert sich gut um das Zuhause. Eine sexuelle Komponente ist in keiner Szene dieser Novelle fest zustellen, weshalb dieses präsentierte Frauenbild auch mit dem Frauentypus der *Femme fatale* nur schwer vereinbar ist. Viel mehr ist eine Ähnlichkeit zu einer *Femme fonctionelle* zu erkennen.

5.3 Bussons Gräfin als Musterbild einer fatalen Werwölfin

Im Zuge der Analyse der voran gegangenen Ähnlichkeiten und Unterschiede bezogen auf die Figur des Werwolfs und der *Femme fatale* kann letztendlich fest gestellt werden, dass die Gräfin am ehesten einer Mischung aus Wolf und Verführerin entspricht. Sie berauscht ihren männlichen Verehrer mit ihrer erotischen Ausstrahlung und lässt eine intime körperliche Beziehung zu. Gleichzeitig jedoch tritt sie als freies, wildes und wölfisches Wesen auf, das am Morden Freude empfindet und sich keinen gesellschaftlichen Regeln beugt. Daraus resultiert schließlich auch die starke Ambivalenz der Gefühle seitens des Mannes. Faszination gepaart mit Angst sind die charakteristischen Merkmale, welche alle männlichen Verehrer einer fatalen Verführerin gemeinsam haben. Die Gräfin gleicht darüber hinaus vielen gängigen Darstellungen der Werwolffigur in der Literatur, was vor allem die Rückverwandlung nach dem Tod, die Gewehrkugel und das Morden von Menschen betrifft. Sie ist der Inbegriff einer fatalen Werwölfin. Das weibliche Monster verwirklicht in Bussons Novelle nicht nur ihre Fantasie von Macht, welche sie über den Mann besitzt, sondern auch von einer in wölfischer Gestalt ausgelebten Freiheit.

6 Zusammenfassung und Ergebnisse

Die in dieser Arbeit näher betrachteten Werke von Busson, Thiess und Bergengruen zeichnen sich durch folgende Gemeinsamkeiten aus: Zunächst einmal wurden diese in kurzen Zeitabständen voneinander veröffentlicht. Zudem begegnet uns in allen drei Texten eine Werwölfin, die in ihrer menschlichen Gestalt eine enge Beziehung zu einer männlichen Figur

aufweist. Die Gräfin, Gru und Dorothea zeigen darüber hinaus charakteristische Merkmale einer *Femme fatale*. Das Bild einer Männer verschlingenden Bestie wird bei einer mehr und bei der anderen weniger hervor gekehrt. Doch sie alle werden schlussendlich von dem Mann getötet, der sie liebt.

Zentrales Ziel dieser Arbeit stellt den Versuch dar beschreiben zu wollen, in welcher Art und Weise die Frauenfiguren der ausgewählten Werke alle als `femme fatalisierte` Werwölfinnen auftreten. Der Zusammenhang zwischen dem Werwolfmotiv und fatalen Verführerinnen sollte anhand einer genaueren Analyse und Interpretation der Werke erläutert werden. Dabei ergab sich eine Vielzahl an aufschlussreichen Ergebnissen.

Der fatalen Werwölfin kommt eine Funktion zu, welche sie nahezu mit allen Monsterfiguren der Literatur teilt. Es handelt sich dabei um eine Art „Überwachung der kulturellen Grenzen, da das Monster verbotene Praktiken verkörpert und sichtbar macht, bevor es zur Strecke gebracht wird.“²⁵⁴ In Bezug auf Verhaltensweisen der Frauenfiguren der Werke, ist stets das Hervorheben einer animalischen Freizügigkeit zu erkennen, nach der sich der von Konventionen und Regeln gezeißelte Mensch zu sehnen scheint²⁵⁵. „Das werwölfische Dasein, das freie Umherschweifen, verbunden mit der Macht über das Leben anderer, wird auch als Bereicherung oder zumindest Entlastung erfahren.“²⁵⁶ Doch gleichzeitig wird anhand des unglücklichen Ausgangs der Frauenschicksale die Notwendigkeit einer Bestrafung ersichtlich. Eines der charakteristischsten Merkmale der *Femme fatale* Figuren ist das des *Fatums*. Allein der lateinische Begriff *fatalis*, also vom Schicksal bestimmt, spricht in diesem Zusammenhang für sich. Die fatale Verführerin „bringt wider Willen Verderben und Tod über die Männer, da sie dem blinden Schicksal ebenso unterliegt, wie die Männer, die sie mit ins Verderben und in den Tod zieht.“²⁵⁷ Meist wird die *Femme fatale* unfreiwillig zur Unglück bringenden Frau gewählt, denn im Grunde ist es die ihr verfallene Person, vorwiegend ein Mann, welche sich diesem *Fatum* hingibt. So wird die fatale Frau in eine Position gebracht, in der sie Macht ausübt, sei es auch in ungewollter Weise.

Die Verbindung der Frau als fatale Verführerin mit werwölfischen Eigenschaften verstärkt hier zusätzlich das Bild einer wilden und bedrohlichen Figur. „Die delikate und exquisite Grausamkeit der *Femme fatale* schreckte zwar den Leser, diente sich aber auch insgeheim

²⁵⁴Oliver Jahrhaus und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt. – Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003, S.131

²⁵⁵vgl. Stiegler 2007, S.88

²⁵⁶Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S.208

²⁵⁷Claudia Bork: *Femme fatale* und Don Juan. – Hamburg: von Bockel 1992, S. 70

männlichen Unterwerfungsphantasien an.²⁵⁸ Besonders ersichtlich wird dies bei der Figur der Gräfin in Bussons Novelle. Sie legt eine lüsterne Verhaltensweise an den Tag, zeigt sich mit offenen, langen Haaren und tiefem Ausschnitt und ist somit ein für den Mann begehrenswertes Objekt, das aber im Text „selbst agiert und den Männern kaum Zeit lässt, sich auf die Umkehr der geschlechtsrollenspezifischen Aktivität einzustellen.“²⁵⁹ Daraus resultiert bei allen männlichen Figuren der ausgewählten Texte eine große Ambivalenz der Gefühle. Die Frauen erscheinen hier als animalische Verführerinnen, da sie einerseits eine starke sexuelle Anziehungskraft auf die Männer ausüben, aber andererseits durch ihre untrennbare Verbindung zum Wolf auch eine Bedrohung darstellen.

Interessanterweise ist in Bezug auf den Tod der Werwölfinnen bei allen Texten auch eine Mitleid erregende Wirkung zu beobachten, welche infolge der harten Bestrafung entsteht. In ihrer wölfischen Gestalt sind die Frauen ihren Jagdgelüsten hilflos ausgeliefert, dennoch wird ihr Werwölfstum meist als ihr eigenes Verschulden präsentiert, für welches sie vom Mann bestraft werden. Dieser tritt in den Werken durchgehend als Jäger auf, welcher dem Fluch oder Bann ein Ende setzt. Im Vergleich zu dem fast immer tödlichen Ende des weiblichen Werwolfs, werden „Mannwölfe“ oft von der sie liebenden Frau gerettet oder erlöst. Dabei wird die Geliebte des männlichen Werwolfs als positiv einwirkende Instanz präsentiert²⁶⁰. Diese zwingt den Werwolf aus Liebe, sein bestialisch mordendes Wesen zu unterdrücken und kehrt somit ein Bild eines geläuterten Werwolfs hervor²⁶¹. Dass die Werwölfinnen in den näher betrachteten Textbeispielen nicht vom Mann geläutert, sondern vernichtet werden, zeigt eindeutig die Ähnlichkeit zu einer Femme fatale. Diese wird hier unfreiwillig zu einer Unglück bringenden Person gemacht, welche aber dennoch aufgrund ihrer Taten bestraft wird.

Werwölfin und Femme fatale ergeben besonders in Hinblick auf den Aspekt der Natur eine stimmende Mischung. Der böse und grimmige Wolf gilt in vielen Kulturen als Symbol für den Abgrund im Menschen²⁶². Gewisse Instinkte, wie der Trieb zu jagen, schlummern nicht nur im Wolf, sondern auch im Menschen. „Der Wolf repräsentiert wie kein anderes Tier die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Kultur und Wildnis, einen Konflikt, den der Mensch in sich trägt.“²⁶³ Bezogen auf die charakteristischen Verhaltensweisen der Femme fatale, kann

²⁵⁸Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S.200

²⁵⁹Ebd.: S. 138

²⁶⁰ vgl. Stiegler 2007 S.84

²⁶¹ vgl. Stiegler 2007: S.85

²⁶² vgl. Anhalt 2013, S. 155

²⁶³Utz Anhalt: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. – Schwarzenbek: Cadmos-Verlag 2013, S. 155

man anmerken, dass Wölfe unfügsame, in der Wildnis lebende Tiere sind. In den ausgewählten Texten wird dieser Aspekt deutlich hervorgehoben. Die Wölfin befindet sich in der freien Dunkelheit der Natur und ist mit dieser in besonderem Einklang. Sie lebt draußen allein in der Nacht und genießt ihre Freiheit abseits der menschlichen Zivilisation. Somit ist es durchaus passend zu behaupten, dass sie eine Allegorie für eine Außenseiterin bildet, welche „sehnsüchtig aus der Finsternis in die Herdfeuer des Menschen blickt.“²⁶⁴ Der Wald und die darin wild lebende Wölfin strahlen eine gewisse Gefährlichkeit aus, die aber zugleich eine große Verlockung des Unbekannten für den Mann darstellt.

Abschließend kann man die in Thiess' Erzählung zum Schluss geäußerte Bemerkung als Zusammenfassung und Erklärung für den in allen Texten vorhandenen Konflikt zwischen der Werwölfin als *Femme fatale* und ihrem männlichen Verehrer heranziehen:

Ich bin aus dem heiligen Tierkreis gesprungen und schreie nun aus dem unheiligen Menschenkreis zu ihr hinüber. Kein Verstehen ist möglich. Nein, sie wird mich nicht hören [...].
Der Kreis ist zersprungen. Ich wollte sie an mich reißen, aber ihr Antlitz war fremd.²⁶⁵

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bergengruen, Werner: Die Wölfin. – In: Schimmelreuter hat mich gossen. Drei Erzählungen. – München: Der Masken Verlag 1923
- Busson, Paul: Der Schuß im Hexenmoos. Der Lockruf. König Kaspar. – Wien: Verlag Steyrermühl 1923 (=Tagblatt Bibliothek Nr.16)
- Marryat, Frederick: Das Geisterschiff oder der Fliegende Holländer. München: Hanser Verlag 1970
- Eckert, Guido: Wolfsmensch. – In: Der Tag, an dem ich die schönste Frau der Welt treffen wollte. Erzählungen. München: Goldmann 1997

²⁶⁴ Ebd.: S. 136

²⁶⁵ Frank Thiess: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939, S 107

- Fo, Dario : Hilfe, das Volk kommt! – Frankfurt am Main, Verlag der Autoren 1994
- Thiess, Frank: Die Wölfin. Erzählung. Mit acht Zeichnungen von Karl Rössing – Berlin: Gustav Kiepenheuer 1939

Sekundärliteratur:

- Anhalt, Utz: Die gemeinsame Geschichte von Wolf und Mensch. - Schwarzenbek: Cadmos-Verlag, 2013
- Anhalt, Utz: Der Werwolf. Ausgewählte Aspekte einer Figur der europäischen Mythengeschichte unter besonderer Berücksichtigung der Tollwut. Magisterarbeit, Universität Hannover 1999
- Bambeck, Manfred: Wiesel und Werwolf. Typologische Streifzüge durch das romanische Mittelalter und die Renaissance. Stuttgart 1990
- Baring-Gould, Sabine: Das Buch der Werwölfe. - Leipzig, Boheimer Verlag 2004
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band VI. Berlin: de Gruyter Verlag, 1938
- Bänzinger, Hans: Werner Bergenguren. Weg und Werk. 4.Aufl.- Bern, München: Francke 1983
- Biedermann, Hans: Dämonen, Geister, Dunkle Götter: Lexikon der Furchterregenden Mythischen Gestalten. Leopold Stocker Verlag, 1989
- Börner, Maraike: Mädchenknospe- Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2009
- Bork, Claudia: Femme fatale und Don Juan. – Hamburg: von Bockel 1992
- *Bourgault* du Coudray, Chantal: The Curse oft the werewolf. Fantasy, Horror and the beast within. – London, L.B. Tauris 2006
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994
- Burckhardt, Carl Jacob: Über Werner Bergengruen. Mit vollständiger Bibliographie, fünf Portätskizzen und Lebenslauf. – Zürich, Arche Verlag 1968
- Burgard, Matthias: Das Monster von Morbach. Eine moderne Sage des Internetzeitalters. - Münster: Waxmann Verlag GmbH 2008
- Busson, Paul: Aus der Jugendzeit. Erinnerungen und Träume aus alten Tagen. München: Langen 1920

- Cervantes, Miguel de: Die Leiden des Persiles und der Sigismunda. Aus dem spanischen übersetzt von Ludwig Tieck. Erster Theil. Leipzig: F.U. Brockhaus, 1837
- Forstner, Dorothea: Die Welt der Symbole. Innsbruck: Tyrolia-Verlag 1961, Seite 438
- Garleff, Michael: Deutschbalten, Weimarer Republik und Drittes Reich. Band 1. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008
- Gruyter, Walter de: Deutsches Fremdwörterbuch. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH 2004
- Günther, Stephanie: Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle. Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig. Bouvier, Bonn 2007
- Habeck, Reinhard: Wesen, die es nicht geben dürfte. Unheimliche Begegnungen mit Geschöpfen der Anderswelt. Verlag Carl Ueberreuter, Wien. 2012
- Hackländer, Anja: Das Werwolfmotiv in Michael Endes Die Unendliche Geschichte und Joanne K. Rowlings Harry-Potter-Reihe. Dissertation Universität Düsseldorf 2008.
- Herder: Lexikon Symbole. Mit über 1000 Stichwörtern. Freiburg: DroemerKnaur 1978
- Hertz, Wilhelm: Der Werwolf. Beitrag zur Sagengeschichte. Stuttgart: Kröner 1862 [Nachdruck: 1973]
- Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Metzler, Stuttgart 1990
- Italiaander, Rolf: Frank Thiess. Werk und Dichter: 32 Beiträge zur Problematik unserer Zeit. – Hamburg, Krüger Verlag 1950
- Jahrhaus, Oliver : Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt. – Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2003
- Keller, Otto: Tiere des klassischen Altertums. Georg Olms Verlag AG, Hildesheim, 2001
- Knes, Ulrike: Frank Thiess: Ein Autor zwischen Realität und Selbststilisierung. In: Johann Holzner/Karl Müller (Hgg.) Literatur der inneren Emigration aus Österreich. Wien: Döcker Verlag 1995.
- Lang, Anna Maria: Gerda von Rinnlingen – eine femme fatale? Ein Frauenbild im Frühwerk Thomas Manns. Leipzig: Grin Verlag 2007
- Lautwein, Thomas: Hekate, die dunkle Göttin. Geschichte und Gegenwart. Edition Roter Drache, Rudolstadt 2009
- Lurker, Mafred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1988
- Müller, Konrad: Die Werwolfsage; Studien zum Begriff der Volkssage. Macklotsche Druckerei und Verlag, 1937
- Miess, Julie: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. – Köln, Böhlau Verlag 2010

- Nagel, Joachim: *femme fatale*. Faszinierende Frauen. – Stuttgart: Belser Verlag & Co 2009
- Paglia, Camille: Die Masken der Sexualität. – München Dt. Taschenbuch Verlag 1995
- Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister. 3.Auflage. Verlag C.H.Beck, Nördlingen. 2003
- Roberts, Keith: Eine kleine Kulturgeschichte des Werwolfs. – In: Dämonen. Monster. Fabelwesen. Hg. V. Ulrich Müller und Werner Wunderlich. Bd.2. – St. Gallen: UVK Fachverlag für Wissenschaft und Studium 1999
- Roebling, Irmgard: Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. – Pfaffenweiler Centaurus Verlag 1989
- Roeck, Alfons: Der Werwolf als dämonisches Wesen im Zusammenhang mit den Plagegeistern. In: Lutz Röhrig (Hrsg.), Probleme der Sagenforschung. Freiburg i.Br. 1973
- Schlegel, Rolf / Leimbach, Rolf: Werwölfe und Hexen. Lengsfelder Geschichten I. Sachbuch. 1.Auflage. Norderstedt: BoD – Books on Demand, 2013
- Speyer, Wolfgang: Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld: ausgewählte Aufsätze. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1989
- Stiegler, Christian: Vergessene Bestie. Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Braumüller. (Reihe: Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 21) 2007
- Stroh, Friedrich: Indogermanische Ursprünge. In: Maurer, Friedrich: Deutsche Wortgeschichte, Band 1, (Grundriß der germanischen Philologie; 17,1), Berlin: de Gruyter, 1974
- Thomalla, Ariane: Die „femme fragile“. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf 1972
- Völker, Klaus: Von Werwölfen und anderen Tiermensen. Dichtungen und Dokumente. Carl Hanser Verlag München Wien, 1972
- Wagner, Nike: Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982

Internetquellen:

- Dahn, Felix: Walhall. Germanische Götter- und Heldensagen. Für alt und jung am deutschen Herd erzählt. Übersetzt von Müllenhoff, deutsche Altertumskunde V. 1. Berlin 1883. In: Projekt Gutenberg: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/90/1> [Zugriff 18.3.2014]

- Ehgartner, Reinhard: Mythische Wolfsspuren in der Geschichte der Menschen. In: Bibliotheks Nachrichten: Mensch. Tier. Text. http://www.biblio.at/medien/pdf/bn_2013_1.pdf [Zugriff 18.3.2014]
- Hackländer, Anja: Das Werwolfmotiv in Michael Endes Die Unendliche Geschichte und Joanne K. Rowlings Harry-Potter-Reihe. Dissertation Universität Düsseldorf, 2008. http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/ah_werwolfmotiv.htm [Zugriff: 16.3.2014]
- Niedner, Felix: Die Saga von den Völsungen. Thule- Altnordische Dichtungen und Prosa. Band 21 – Isländische Heldenromane. In: Die Wikinger: Die Völsungen Saga Kapitel5 URL: http://www.manfrieds-trelleborg.de/viewpage.php?page_id=3 [Zugriff: 20.1.2014]
- Georg Schambach: Niedersächsische Sagen und Märchen. Aus dem Munde des Volkes gesammelt und mit Anmerkungen und Abhandlungen herausgegeben. Göttingen: Vandenhoeck& Ruprecht, 1855. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schambach,+Georg/M%C3%A4rchen+und+Sagen/Nieders%C3%A4chsische+Sagen+und+M%C3%A4rchen/A.+Sagen/198.+Der+Werwolf> [Zugriff 11.3.2014]
- Simrock, Karl: *Die Edda, die ältere und jüngere, nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, 6. Aufl., Stuttgart 1876, Seite 256. Digitale Volltext-Ausgabe In: [Wikisourcehttp://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Edda_\(1876\).djvu/264&oldid=943238](http://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Edda_(1876).djvu/264&oldid=943238)[Zugriff 18.3.2014]

Magister/Diplomarbeiten:

- Fraisl, Ursula: Mama, Madonna, Metze. Femme fonctionnelle, Femme fragile und Femme fatale – Frauenbilder der Jahrhundertwende im Spiegel der französischen und österreichischen Literatur. Diplomarbeit. Univ. Wien 1995
- Friedrichs, Sina: Flaubert und die Frauen – die femme fatale. Mag. Arbeit, Universität Freiburg 2006
- Frongia, Simona: Eine Ikone des Fin-de-siècle: Das Bild der femme fatale in Literatur und in bildender Kunst. Master Arbeit, Universität Leipzig 2010
- Hierl, Herrmann T.: Die Konstruktion der Identität in der deutschsprachigen phantastischen Literatur des Fin de Siècle. Funktion und sozialgeschichtliche Bedingungen der phantastischen Literatur am Beispiel von Paul Busson, Alexander Moritz Frey, Paul Leppin und Karl Hans Strobl. Dissertation, Univ. Wien. 2002
- Koellner-Ther, Ada: Paul Busson als Erzähler. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1941.

- Peinlich, Kamilla: Paul Busson. Eine Monographie. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1932.
- Trösch, Vanessa: Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers. Magisterarbeit, Universität Duisburg-Essen 201

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Darstellung eines Werwolfs von Lucas Carnach	10
Abbildung 2: Gru und der Wolf	68

8 Anhang

8.1 Abstract

Mit dem Begriff Werwolf ist in der Regel ein Bild einer wilden und reißenden Bestie verknüpft, welche vorzugsweise nachts durch Moore oder Wälder streift, stets vom Schein des Vollmondlichts begleitet wird und sich bei Tagesanbruch in menschlicher Gestalt wiederfindet. Wir alle haben unmittelbare Vorstellungen darüber, was einen Werwolf genau ausmacht und wir wissen im Groben über die Bedingungen der Verwandlung in diese Kreatur bescheid. Diese zumeist festgefahrenen Auffassungen über die Merkmale einer Werwolffigur entstammen vor allem dem reichen Bilderarsenal des (Hollywood-) Kinos, aber auch die moderne Fantasy Literatur trägt ihren Teil zur Ausbildung dieser stereotypischen Vorstellung über das Werwolfmotiv bei. Tatsächlich aber reicht die künstlerische Tradition des Werwolfes bis in die Antike zurück. Von dort an bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist ihr wesentlicher Träger die Literatur.

Der Werwolf ist nicht nur der Inbegriff des Monströsen, sondern gehört generell auch zu den traditionell männlichen Monstern in Film und Literatur. „Schon allein der Name Werwolf ist doppelt maskulin markiert: Da das mittelhochdeutsche Wort `wer` zuerst `Mann` bedeutet, heißt Werwolf wörtlich `Mannwolf`“²⁶⁶. Doch es gibt auch eine Reihe von literarischen Texten, in denen uns eine Werwölfin entgegen tritt. Ein zentraler Aspekt dieser Arbeit beinhaltet demnach den Versuch die Signifikanz weiblicher Werwölfe anhand von ausgewählten deutschsprachigen Texten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

²⁶⁶Julie Miess: Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen. – Köln, Böhlau Verlag 2010, S.164

herauszuarbeiten und zu analysieren. Besonders auffällig und erwähnenswert ist die Tatsache, dass in der deutschen Hochliteratur, aber auch in der phantastischen Literatur, die auftretende Werwölfin vielfach mit dem Frauentypus der Femme fatale verknüpft wird. Dabei wird die animalischen Freizügigkeit oder überhaupt das sexuelle Prinzip, welches in den betreffenden Texten zu bemerken ist, einer weiblichen Werwolffigur angehaftet. Die Frau, das weibliche und wölfische Wesen wird zum handelnden Subjekt der Geschichte, entwickelt meist eine intime Beziehung zur männlichen Hauptfigur und erscheint aus dieser Perspektive „nicht länger als im abwertenden Sinne monströs.“²⁶⁷ Die sexuelle Komponente, sowie die charakteristischen Merkmale des Frauentypus Femme fatale sind in nahezu allen Texten, in denen ein weiblicher Werwolf in Erscheinung tritt vorhanden und genau diese Kombination macht die Betrachtung dieser Figuren so reizvoll.

8.2 Curriculum Vitae

Geburtsdatum	14. April 1987
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich
Schulbildung	
Volksschule	1080 Wien, Pfeilgasse
Sportrealgymnasium ab 1997	1170 Wien, Parhamerplatz 18
	Sportmatura (Schwerpunkt Leichtathletik, Schwimmen und Ballspiel) mit gutem Erfolg abgeschlossen.
Juni 2005	Matura
Studium	
Ab Oktober 2005	Universität Wien, Lehramt Englisch/Geschichte
Ab Oktober 2007	Universität Wien, Lehramt Germanistik und Biologie
Auslandsaufenthalte	
1999	Sprachferien UK-Brighton/Bexhill
2000	Sprachferien Malta
Juli 2003 – Dez. 2003	Austausch-Semester Alabama/USA
2009	Indien, Idex-Organisation: Unterrichtspraktikum in Englisch

²⁶⁷Ebd.: S.169

Fremdsprachen

Fließendes Englisch in Wort und Schrift

Hobbies

Reisen, Sport, Literatur, Film, Natur

Führerschein

B