



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die fünf Sinne in der Literatur, ihr Einfluss auf uns und ihre
Verbindung zur Vergangenheit. Exemplarische Analyse:
Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* und Hans Leberts *Die
Wolfshaut.*“

verfasst von / submitted by

Marie-Elena Etzelt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

A 066 818

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

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1. Unserer fünf Sinne - Geschichtlicher Umriss	6
1.2. Philosophische Betrachtung der Sinne	8
2. Theoretischer Rahmen - Aufgliederung der fünf Sinne	11
2.1. Sehen	12
2.1.1. <i>Philosophische Ansichten von der Antike bis zur Gegenwart</i>	12
2.1.2. <i>Begriffserläuterung Expressionismus</i>	16
2.1.3. <i>Der Blick und Semantik</i>	17
2.1.4. <i>Gedächtnis und Sehen</i>	17
2.2. Gehör	18
2.2.1. <i>Gehör und Gedächtnis</i>	20
2.2.2. <i>Gehör und Semantik</i>	21
2.3. Geruch	22
2.3.1. <i>Adaption von äußeren Reizen</i>	24
2.3.2. <i>Geruch und Gedächtnis</i>	24
2.3.3. <i>Geruch und Semantik</i>	26
2.4. Geschmack	28
2.4.1. <i>Geschmacksqualitäten</i>	29
2.5. Haptik	31
2.5.1. <i>Philosophische Ansichten zum Tastsinn</i>	32
3. Die Sinne in der österreichischen Literatur	32
3.1. Österreichische Nachkriegszeit	33
3.1.1. <i>Begriffsklärung „Anti-Heimat-Literatur“</i>	34
4. Textanalyse Hans Lebert - <i>Die Wolfshaut</i>	37
4.1. Inhaltsangabe	37
4.2. Sprechende Figurennamen	39
4.3. Sehen	41
4.3.1. <i>Landschaftsabbildungen – Topografie aus Lehm</i>	41
4.3.2. <i>Meer und Wasser</i>	44
4.3.3. <i>Der voyeuristische Blick</i>	46
4.3.4. <i>Unsichtbar, ungesehen machen</i>	49
4.3.5. <i>Optische Täuschungen</i>	51
4.4. Gehör	53
4.4.1. <i>Hörbares Schweigen</i>	54
4.4.2. <i>Bedrohliche Klänge</i>	55
4.4.3. <i>Akustische Halluzination</i>	56
4.5. Geruch	58
4.5.1. <i>Miasma & Kloake</i>	58
4.5.2. <i>Animalische Gerüche</i>	60
4.5.3. <i>Sexuelle und weibliche Gerüche</i>	63
4.5.4. <i>Hypnotisierender Geruch</i>	63
4.5.5. <i>Warnender Geruch</i>	64

4.5.6. Geruch & Erinnerung	65
4.6. Haptik	66
4.6.1. Der beobachtete Körper	66
4.6.2. Hypersensibilität	67
4.7. Synästhesie von Sehen und Hören	69
4.8. Expressionistische Sprachelemente	70
4.9. Anthropomorphisierung, Subjektivierung und Depersonalisierung	72
4.10. Resümee <i>Die Wolfshaut</i>	76
5. Textanalyse Christoph Ransmayr – <i>Morbus Kitahara</i>	77
5.1. Inhaltsangabe	79
5.2. Sehen	79
5.2.1. Landschaftsabbildung	80
5.2.2. Pathologisches Sehen	82
5.2.3. Erzwungener Blick	86
5.2.4. Beobachtender Blick	87
5.2.5. Erblindung	88
5.3. Gehör	91
5.3.1. „Weltlärm“ als Metonymie im Roman	91
5.3.2. Akustisches Trauma	92
5.3.3. Feinhörigkeit und akustische Schmerzträger	96
5.3.4. Musik	98
5.3.5. Metallischer Hörgenuss	103
5.4. Geruch	104
5.4.1. Todesgeruch	105
5.5. Haptik	106
5.5.1. Erstarren – Zerfließen	106
5.5.2. Schmerz - Haut als Dokument der Vergangenheit	107
5.6. Resümee <i>Morbus Kitahara</i>	108
6. Vergleich der Primärwerke: <i>Die Wolfshaut</i> und <i>Morbus Kitahara</i>	109
6.1. Topografie	109
6.2. Die Sinne & ihr Einfluss auf Figuren und Handlung	110
6.3. Fazit zur Forschungsfrage	111
Literaturverzeichnis	115
Siglenverzeichnis	120
Abstract	121

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit, wird in der vorliegenden Masterarbeit die gewohnte männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der Sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

**Die fünf Sinne in der Literatur, ihr Einfluss auf uns und ihre Verbindung zur Vergangenheit.
Exemplarische Analyse: Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* und Hans Leberts *Die
Wolfshaut*.**

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich in erster Linie mit der Betrachtung zweier literarischer Werke österreichischer Autoren und den dort vorkommenden Sinnen: Geruch, Geschmack, Hören, Sehen und Fühlen. In den ersten Kapiteln wird ein Überblick über die Geschichte der Sinne und ihre kulturelle und literarische Bedeutung gegeben. Aufgrund des Zusammenhangs zwischen Geschmack und Geruchssinn werden diese zwei Sinne in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit meist zusammengelegt behandelt werden.

Eine rein textimmanente Interpretation würde bei dieser Forschungsfrage zu kurz greifen, daher steht zu Beginn dieser Arbeit ein theoretischer Überblicksteil, der vor allem zur Begriffsklärung dient und dazu beitragen soll, möglichst viele relevante Aspekte in die Analyse einzubringen.

Da diese Abschlussarbeit im Rahmen des Masters *Österreich Studien – Kulturen, Literaturen, Sprachen* verfasst wurde, wird vor allem der österreichische und deutsche Sprachraum im Zentrum der Untersuchungen liegen. Bezüglich der Auswahl der Primärwerke sei gesagt, dass hier eine Einschränkung gegeben war auf ausschließlich österreichische Autoren. Da der Fokus auf der österreichischen Gegenwartsliteratur und den Themen der Aufarbeitung des Krieges, des Nationalsozialismus, der Identitätsfindung Österreichs, der Exilliteratur und der Sprachräume liegt, grenzte dies die exemplarische Auswahl noch mehr ein.

Der zweite Teil der Arbeit besteht aus einer exemplarischen Herangehensweise, die sich auf jeweils ein Werk zweier österreichischer Autoren konzentriert. Mittels der Forschungsliteratur wird zu erkennen sein, wie sich die fünf Sinne im Hinblick auf ihren Einfluss auf die Handlung und auf die Protagonisten manifestieren und welche Rolle die Verbindung der Sinne mit der Erinnerung in den Romanen spielt. Das Verhältnis von literarischen Kontexten, Naturwissenschaft und Philosophie wird bei den Fragestellungen eine Rolle spielen. Dabei soll Information zur Wahrnehmungspsychologie, Symbolik und Metaphorik aus der Sekundärliteratur herangezogen werden.

Die Wolfshaut und *Morbus Kitahara* eignen sich durch ihre sensiblen oder sogar hypersensiblen Hauptfiguren überaus gut für die Darstellung der Wichtigkeit der fünf Sinne. Bei *Morbus Kitahara* sind es vor allem die detaillierten Beschreibungen der Geräusche, die hervorstechen und das eingeschränkte Sichtfeld, das dem Protagonisten Bering zum Verhängnis wird. Bei *Die Wolfshaut* wiederum ist es die genaue, sinnliche expressionistische Sprache.

Schlussendlich wird klar, dass man fast jedes prosaische Werk einer Analyse, wie der in dieser Arbeit vollzogenen, unterziehen könnte, da der Mensch von seinen Sinnen geleitet wird und ein Weglassen der Sinne in einem erzählenden Text nahezu unmöglich und auch nicht sinnvoll wäre.

1.1. Unserer fünf Sinne - Geschichtlicher Umriss

„Nur wer die fünf Sinne auseinanderhält, hat seine fünf Sinne beisammen.“¹

Der bisherige Forschungsstand zeigt, dass die Sinne in der Literatur eine große und tragende Rolle spielen. Die früheste bekannte Nennung der Sinne in der Literatur geht auf die Antike und auf die Epen Homers zurück. Schon in der *Ilias* und der *Odyssee* gibt es die Warnung vor dem Blick der Medusa, die jeden in Stein verwandelt, der sie ansieht, und auch der gefährliche, betörende Gesang der Sirenen, vor dem sich Odysseus die Ohren mit Wachs verstopft, ist bekannt.

In der Epoche der Klassik (1786-1832) lag der thematische Fokus auf Sittlichkeit, Harmonie und dem Streben nach einer idealen, humanistischen Welt.

Voltaire und Rousseau bedienten sich der Sinne in ihren Werken, insbesondere des Duftes und machten sich damit sozusagen zu ihren Förderern in der Literatur.² Der Mensch wird

¹ Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmungen in der Goethezeit*. Wilhelm Fink Verlag, München 1990, S. 7

² vgl. Henning, Hans: *Geruchsspiele in Japan*. Zeitschrift für angewandte Psychologie 14 (1919), H. 5/6, S. 322-332. Zitiert nach: Görner, Rüdiger: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis* (Die Salzburger Vorlesungen I) Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./ Berlin/ Wien 2014, S. 402

durch die Natur zu seinem eigenen Ideal. Die Epoche der Klassik fließt in einer Überlagerung über in die Romantik.

Zu dieser Zeit begann man sich mehr mit der unheimlichen, unwirklichen, poetisierten Seite der Natur, mit der Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit, zu beschäftigen. Obwohl noch in den Zeitraum der Klassik fallend, zählt als großes erstes Beispiel der romantischen Erzählprosa Johann Wolfgang Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96). Die eher der Romantik zugeordneten Themen Fernweh, Wanderschaft und Reise sind hier anzutreffen. Mit Novalis' rhythmisierter Prosa *Hymnen an die Nacht* (1800), Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* (1835) und Werken von Tieck oder Schelling, beginnt die Frühromantik ihren Lauf zu nehmen.

Eduard von Hartmann beschäftigte sich mit dem philosophischen Begriff des Unbewussten und sieht es als schöpferisch und produktiv, während der Vernunft die negative Rolle einer „kritisierenden, messenden, ordnenden Regel vorbehalten bleibt.“³ Auch wissenschaftliche Forschungsprozesse und rationale Denkweisen sind seiner Meinung nach einer unterbewussten Logik untergeordnet. Mit dieser These schließt er an Schopenhauer und Schelling an. Dies hatte Einfluss auf die Ausbildung der Psychoanalyse und somit möglicherweise weiterfolgend auf Sigmund Freud.

Friedrich Joseph Schelling benennt in seinem Werk die Hauptsinne: Gefühl und Geschmack, Geruch und Gesicht, Wärmesinn und Gehörsinn und bezeichnet den Organismus des Menschen, das Gehirn und Nervensystem, das Zusammenspiel aller Sinne und ihrer jeweiligen Organe als eine Art Lichtgewächs oder Pflanze, die beschäftigt ist mit dem Produzieren von Dingen, die außer ihr selbst sind. Den Gehörsinn erhebt er über die anderen; er schreibt ihm zu, die Fähigkeit zu haben, die „Identität aller Dinge“, jedenfalls symbolisch, zu Gehör zu bringen. Es ist der Sinn, der „am unmittelbarsten und bestimmtesten auf das Innere eines Wesens wirke.“⁴

Nietzsche verknüpft die Wahrnehmung von Düften mit dem Gesprochenen in seinem Werk *Menschliches, Allzumenschliches – Ein Buch für freie Geister*. Er sagt, dass jedes Wort seinen Geruch hat und es demnach eine Harmonie und eine Disharmonie der Gerüche und so auch

³ Urbich, Jan: *Philosophie 19. Jahrhundert*. (Kindler Kompakt) Metzler, Stuttgart 2016, S. 153

⁴ vgl. Schelling Friedrich Wilhelm Joseph: *Ausgewählte Schriften*. Bd.3: *Schriften 1804-06*. Frankfurt a.M. 1995, S. 460-465

der Worte gibt.⁵

Marcel Proust lieferte Gedanken zur Verbindung unserer Sinne mit Erinnerung. Er ist der Meinung, dass der Geschmack Erinnerungen auslösen kann. Charles Baudelaire hingegen setzte sich mit seiner Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal* (1857) mehr für die Kraft und Macht der Düfte ein. Seine Versenkung in Düfte geht so weit bis „seine Seele sich mit Parfum vollsaugt, wie sich die anderer Menschen mit Musik erfüllt.“⁶

Der französische Philosoph Michel Serres ist einer der bekannten Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, der sich mit den Sinnen in der Literatur beschäftigt. Sein Essay *Les cinq Sens* (1985), handelt von einem Prozess, in dem die Sprache von der Sinnlichkeit gereinigt wird, die Sinnlichkeit sich jedoch über die Sprache verliert. Er bemerkt dazu: „Sprache hat einen Preis, sie kostet zumindest Energie; sie ist nicht umsonst, ist nicht einfach gegeben.“⁷ Damit sei festgestellt, dass wir unsere Sinne von Anfang an besitzen, wir müssen sie uns nicht erst aneignen und erlernen wie es Sprache erfordert.

Allgemein fällt im 20. Jahrhundert eine gewisse Zurückhaltung auf, wenn es um die Betrachtung der Sinnthematik auf philosophischer Ebene oder der Natur der Wahrnehmung geht. Im Bereich der Neurowissenschaften forschen und diskutieren Philosophen dafür weit mehr.⁸ Es zeigt sich also, dass die fünf Sinne im Lauf der Jahrhunderte immer wieder anders konnotiert waren, einmal hochgelobt, dann wieder wurden einzelne Sinne verschmäht und als unbedeutender als andere erklärt. Die Deutung der menschlichen Sinne und ihrer Funktionen war immer einem Wandel unterworfen. Auch bis heute können sich Medizin, Naturwissenschaften und Philosophie auf keine einheitliche Lösung einigen.

1.2. Philosophische Betrachtung der Sinne

Grundsätzlich ist unser Leben und unser Erleben von den Sinnen bestimmt. Dabei sollten diese nicht als eine verschmolzene Einheit betrachtet, sondern in ihre Funktionen und

⁵ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. KSA in 15 Bänden*, (hrsg. Von G. Colli und M. Montinari), Bd. 2 *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, Dtv, Berlin/ New York 1967-1977, S. 604

⁶ Ackerman, Diane: *Die schöne Macht der Sinne. Eine Kulturgeschichte*. München: Kindler 1991, S. 29

⁷ Serres, Michel: *Die fünf Sinne: eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (Originaltitel: *Les cinq sens*). 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt/ M. 1994, S. 154

⁸ vgl. http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/sinn_graeser_frm.htm (Stand 08.12.19)

Nutzungsbereiche aufgeschlüsselt werden. Auch um ein differenzierteres Verständnis dafür zu erlangen, wie sie untereinander agieren und verbunden sind.

Die Unterscheidung der fünf Sinne geht auf Aristoteles zurück. Er bestimmt in seiner antiken Schrift *De anima*⁹ innerhalb unseres Wahrnehmungsvermögens Tastsinn, Geschmackssinn, Riechen, Hören und Sehen. In seinem wissenschaftlichen Text macht er sich Gedanken über die Korrelation der vier Elemente und der Sinne. Dabei wird schnell klar, dass es die Problematik von fünf Sinnen zu nur vier Elementen gibt. Seine Aufschlüsselung besagt, dass das Auge aus dem Grund dem Element Wasser zugeordnet ist, da es selbst zu großem Teil daraus besteht und Wasser genau wie auch das Auge reflektiert. Das Ohr wiederum wird dem Element Luft zugeordnet, weil wir über diese Schwingungen und Töne aufnehmen können, Riechen gehört zu Feuer und Tasten zum Element Erde. Nun kommen wir auf den letzten fehlenden Sinn, das Schmecken. Interessanterweise zählt Aristoteles diesen Sinn zum Tastsinn, da er für ihn eine Form des Fühlens darstellt, was die Rechnung der Sinn-Elemente-Zuordnung aufgehen lässt.¹⁰

Rousseau propagiert in seinem *Emile* die Erkenntnis, dass wir Wahrnehmung erst lernen müssen und sie uns nicht schon in die Wiege gelegt wurde.

„Die Sinne üben heißt nicht nur sie zu gebrauchen, sondern lernen, mit ihrer Hilfe richtig zu urteilen, ja, sogar zu fühlen. Denn wir können weder tasten noch sehen oder hören, wenn wir es nicht gelernt haben.“¹¹

Der Gebrauch der Sinne muss folglich erst erlernt werden und ist somit abhängig vom körperlichen Wachstum und der Entwicklung des Menschen.

Der französische Philosoph konstituiert noch einen sechsten Sinn zu den bekannten fünf, der aber kein spezifisches Organ besitzt, so wie das Sehen das Auge, das Schmecken den Rachen beziehungsweise die Zunge, das Fühlen die Haut, das Hören das Ohr und das Riechen die Nase. Rousseau nennt diesen „sechsten Sinn“ zusammengefasst „Gemeinsinn oder gesunder Menschenverstand [...], weniger weil er allen Menschen gemeinsam ist, als deswegen, weil er sich auf den geregelten Gebrauch aller Sinne stützt und über die Natur der Dinge durch

⁹ Krist, Sabine, Griebler, Wilfried: *Die Erforschung der chemischen Sinne. Geruchs- und Geschmackstheorien von der Antike bis zur Gegenwart*. Lang (Europäischer Verlag der Wissenschaften) Frankfurt a.M. 2006, S. 29

¹⁰ vgl. Vinge, Louise: *The five Senses. Studies in a Literary Tradition*. CWK Gleerup, Lund 1975 S. 17

¹¹ Rousseau, Jean-Jacque: *Emile oder Über Erziehung*. (Übers. v. L. Schmidts.) 3. Aufl., Paderborn 1975, S. 119

Zusammenfassen (*le concours*) aller ihrer Erscheinungsformen unterrichtet. [...] Er hat seinen Sitz im Gehirn und seine rein inneren Wahrnehmungen heißen Begriffe oder Ideen.“¹²

Dieser wenig populär gewordene sechste Sinn ist mehr ein Sinn, der die Informationen der anderen Sinne analysieren soll, er wurde aber auch weder von Rousseau detaillierter weiter behandelt noch von anderen Zeitgenossen.

Grundsätzlich gibt es noch ein Sinnes-Paradoxon zu klären, auf das Jean-Paul Sartre hinweist:

„Meine Wahrnehmung der Sinne des Andern dient mir als Grundlage einer Erklärung von Empfindungen und zumal *meiner* Empfindungen; aber umgekehrt konstituieren meine so gedachten Empfindungen die einzige *Realität* meiner Wahrnehmung der Sinne des Andern. Und in diesem Zirkel hat dasselbe Objekt: das Sinnesorgan des Andern, weder dieselbe Natur noch dieselbe Wahrheit bei jeder seiner Erscheinungen. Es ist zunächst *Realität*, und gerade weil es Realität ist, begründet es eine Lehre, die ihm widerspricht.“¹³

Es existiert somit eine Problematik in der genauen Definition und Funktionsweise der Sinne, da man sich nur über die eigenen Sinne wahrhaftig im Klaren sein kann und die Sinne eines Anderen sich der exakten Deutung entziehen.

Viele Philosophen, darunter Descartes und Locke, stellten im Rahmen der Sinneserkenntnis des 17. und 18. Jahrhunderts einige Fragen zur Gültigkeit der Sinne.

„Can the reports of the senses tell us anything valid about reality? If they can, how are these reports transformed into knowledge? And does the mind work independent of the senses, or are sense-experiences necessary for the forming of concepts?“¹⁴

Die Skepsis über das, was die Sinne uns mitteilen, wurde auch von Montaigne geteilt. Natürlich folgten unterschiedliche Antworten auf die Frage der Glaubwürdigkeit der Sinne, gemein war jedoch das Problem des begrenzten Wissensstandes.

Vom gegenwärtigen wissenschaftlichen Standpunkt aus entnimmt der Mensch seine Informationen zu mehr als drei Viertel (80%) dem Sehsinn und zu 13% dem Ohr, die restlichen

¹² Rousseau, 1975, S. 148f.

¹³ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Philosophische Schriften, Bd. 3, (hrsg. von Traugott König), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 558f

¹⁴ Vinge, Louise: *The five Senses. Studies in a Literary Tradition*. CWK Gleerup, Lund 1975, S. 135

Sinne teilen sich die übrigen 7 Prozent.¹⁵ Die Informationsqualität steht bei diesen statistischen Werten nicht im Vordergrund, der Rangstreit der Sinne erscheint jedoch auf dieser Ebene vorerst entschieden. Die bisherige Forschung zeigt, dass die Meinungen sehr polarisieren und dem Zusammenspiel der Sinne untereinander ein großer wissenschaftlicher Anteil gewidmet wird.

2. Theoretischer Rahmen - Aufgliederung der fünf Sinne

Die Gesamtheit unserer Wahrnehmung ergibt sich aus einem Zusammenwirken der Sinnesorgane, wenn wir schmecken schauen wir, was unsere Zunge gleich „erschmecken“ wird, wenn wir sehen, spielen gleichzeitig wahrgenommene Gerüche eine große Rolle usw. Äußere Reize können eine ganze Kette an sensorischen Vorgängen auslösen, die Unangenehmes und Angenehmes aus der Vergangenheit hervorrufen können.¹⁶ Angeborene, genetische Faktoren, unsere Umwelt und Erfahrungen bestimmen ganz entscheidend, wie Sinneswahrnehmung beeinflusst wird.

Voltaire erkannte schon im 18. Jahrhundert, dass unsere Sinne untereinander interagieren und sagt: „Jeder unserer Sinne übt diejenige Tätigkeit aus, zu der ihn die Natur bestimmt hat. sie helfen sich gegenseitig, um unserer Seele, durch die Hände der Erfahrung, all diejenigen Fähigkeiten zu übermitteln, die unser Wesen ausmachen.“ (Voltaire: *Eléments de Philosophie de Newton, 2ieme partie*. In: *Oeuvre complètes*. Tome 23, Paris 1818, S. 93)

Kant ist sich der Ergänzungsbedürftigkeit unseres Verstandes durch die Sinne bewusst und behauptet, dass die Einheit der Wahrnehmung ohne das Sinnliche fragmentarisch bliebe.¹⁷

¹⁵ Utz, 1990, S. 8

¹⁶ vgl. Hamilton, Anne; Sillem, Peter (Hg): *Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt* (Orig. Ausg.). Fischer, Frankfurt am Main 2008, o. S.

¹⁷ vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Heiner F. Klemme (Philosophische Bibliothek, Bd. 507) Meiner, Hamburg 2006 S. 273f

2.1. Sehen

Wie schon unter 1.1. Philosophische Betrachtung der Sinne erwähnt, entnehmen wir dem Sehsinn 80% unserer Informationen. Ist dies wirklich der Sinn, der am höchsten in der Rangliste der Relevanz steht?

Gehen wir zurück zu den Anfängen der Erforschung des Sehens und seiner philosophischen Betrachtung.

2.1.1. Philosophische Ansichten von der Antike bis zur Gegenwart

Platon unterscheidet zwischen dem leiblichen und dem geistigen Auge, also zwischen konkreten Phänomenen und einer nicht sichtbaren Wirklichkeit. Er sieht das Auge durch seine Nähe zu Gott in der Rangordnung der Sinne höher als die übrigen. In der Forschung wird oft nicht zwischen dem Blick und Sehen unterschieden, was in literarischen Untersuchungen undenkbar ist. Während der Blick als „die Ursache für die Welt in ihrer Sichtbarkeit“ galt, war das Auge der Ort, „der der Sichtbarkeit selbst entzogen ist.“¹⁸

Das Auge als Symbol des Göttlichen, wie als „Auge Gottes“¹⁹ im Trinitätszeichen, ist bis 1600 ein Zeichen von Allmacht, Allwissenheit, vor allem im politisch-sakralen Regierungsbereich.

Die Entdeckung des Netzhautbildes, über die Kepler in *Dioptrice* (1611) und Descartes in *Dioptrique* (1637) schreibt, verändert diese Position gewaltig und rückt das Auge in eine zentrale Position als lichtbrechendes Objekt. Ab diesem Zeitpunkt wird der Begriff des Spiegels zur Leitmetapher im europäischen Denken.²⁰

In der wissenschaftlichen Aufklärung ist Galileo Galilei als Beispiel zu nennen, dessen aufklärerischer, kalter Fernrohr-Blick sich nach außen richtet und einen sehr direkten Weg zum Objekt wählt. Das Fernrohr ist in seiner Funktionsweise dem Auge sehr ähnlich, da es im

¹⁸ Fuchs, Margarete: *Der bewegende Blick. Literarische Blickinszenierung der Moderne*. Rombach, Freiburg i.B. 2014, S. 9

¹⁹ Geissmar, Christoph: *Das Auge Gottes*. Bilder zu Jakob Böhme, Wiesbaden 1993, v.a. S. 59. Und Aurenhammer, Hans: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 1, Wien 1967. Zitiert nach: Fuchs, 2014, S. 26

²⁰ vgl. Fuchs, 2014, S. 9

Objektiv auch eine Fläche gibt, auf der die Lichtbündel auftreffen und somit das Gesehene Motiv abgebildet wird.

Im 18. Jahrhundert gerät die Ästhetik des Blickes durch das leistungsbezogene Verständnis der Wahrnehmung unter Druck. Die Unterschiede zwischen Darstellung und Wahrnehmung beiseite zu legen, um damit die Wahrnehmung aus ihrer Rezeptivität zu befreien, ist das Anliegen des jungen Goethe. Das Herz als metaphorischer Begriff gewinnt an Bedeutung im literarischen Wahrnehmungsdiskurs in der Goethezeit. Es macht den Prozess der Umsetzung von Wahrnehmung in Darstellung sichtbar. Zu dieser Zeit steht das Herz für eine utopische Vereinigung der Sinne.²¹

Zur Zeit der Romantik gab es unter den Philosophen viele Diskussionen, ob das Sehen nun, wie von so vielen zuvor als der höchste Sinn proklamiert, ohne die anderen Sinne auskäme. Dabei kam die These Rousseaus und Lockes auf, dass das Sehen ohne dem Fühlen nichts wäre, denn bei der Betrachtung von Körpern und Gegenständen werde erst beim Berühren klar, um welches Material und welche Festigkeit es sich handelt.

„Da das Gesicht unter allen Sinnen derjenige ist, von dem man das Urteil des Verstandes am wenigsten trennen kann, so gehört viel Zeit dazu, um richtig sehen zu lernen. Wir müssen die Eindrücke des Gesichtssinnes lange mit denen des Gefühls verglichen haben, um den ersten dieser beiden Sinne daran zu gewöhnen, uns einen treuen Bericht über die Gestalten und Entfernungen abzustatten.“²²

Diese Theorie der empiristischen Wahrnehmung des 18. Jahrhunderts geht auf John Locke zurück, der der Überzeugung ist, dass die Festigkeit des Körpers nur durch die Berührung erfahren werden kann: „The idea of solidity we receive by our touch...“ (Locke, John: *An Essay Concerning Human Understanding*. Book II, Chap. IV. London/ New York o. J., S. 76). Der eigentliche Vordenker dieser Sichtweise, dass ein haptisches, ein körperliches Sehen existiert, war jedoch schon Sokrates.

²¹ vgl. Utz, 1990, S. 53, 54, 68

²² Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder über die Erziehung*. (*Émile ou de l'éducation*) aus dem Französischen übersetzt von Hermann Denhardt. Neue Ausgabe, Band 1 und 2, Reclam, Leipzig o. J., vollst. Neuausgabe hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2015, S. 316

Im deutschen Raum beklagt Herder zur selben Zeit die Kälte des Gesichtssinns, während Denis Diderot in Frankreich besonders den Tastsinn als den „ehrlichsten“ Sinn hervorhebt²³ und sich unter anderem die Frage stellt, ob das Sehen genauso erlernt werden müsse wie eine Sprache. Der Tastsinn ist im 17. und 18. Jahrhundert in den klassischen Sehtheorien integriert. Im darauffolgenden 19. Jahrhundert ändert sich diese Analogie zwischen Sehen und Tasten radikal. In einem Prozess der „industriellen Neuerfassung des Körpers“ werden die Sinne voneinander getrennt, voneinander gelöst und der Tastsinn dem Sehsinn untergeordnet.

Der deutsche Philosoph und Soziologe Georg Simmel ist der Meinung, dass der Sehsinn, früher auch Gesichtssinn genannt, die unmittelbarste und reinste Wechselwirkung besitzt. Denn das gesprochene oder gehörte Wort hat oft noch eine mehrfache Wirkungsweise, einen Subtext, der mitgesprochen oder mitgehört wird und dadurch an Eindeutigkeit einbüßt. Er bemerkt, dass der als Blick bezeichnete Moment zwischen zwei Individuen ein sehr flüchtiger ist: „Die lebendige Wechselwirkung, in die der Blick von Auge zu Auge die Menschen miteinander verbindet, verwandelt sich zu keinem objektiven Gebilde, die Einheit, die erzeugt wird zwischen den Sehenden, bleibt unmittelbar an das Geschehen, an die Funktion gebunden. Die Wechselwirkung stirbt in jenem Augenblick, in dem die Unmittelbarkeit der Funktion nachlässt.“²⁴

Es ist nicht möglich, durch das Auge zu nehmen, ohne zugleich zu geben. Diese These gilt beim Betrachten von Lebewesen, die in der Lage sind, einen Blick erwidern zu können. Der eine versucht den anderen zu entschleiern, dies kann nur beim unmittelbaren Blick von Auge zu Auge geschehen und somit ist eine totale Gegenseitigkeit auf menschlicher Beziehungsebene gegeben. Unter den Sinnesorganen ist das Auge auf eine einzigartige soziologische Leistung ausgerichtet, nämlich auf die Verknüpfung und Wechselwirkung der Individuen, die in dem gegenseitigen Sich-Anblicken liegt.

Merleau-Ponty analysiert in seinem Werk zur Wahrnehmung unseren unzureichend definierten Blick auf Gegenstände: „Einen Gegenstand anblicken, heißt in ihm heimisch werden und von ihm aus alle anderen Dinge nach ihren ihm zugewandten Seiten erblicken.“²⁵

²³ vgl. Manthey, Jürgen, 1983, S. 197

²⁴ Simmel, Georg: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie* (Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1874; erste Aufl.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2008, S. 54

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (hrsg. von C.F. Graumann und J. Linschoten, Bd. 7, 6. Aufl.). Walter de Gruyter, Berlin 1965, S. 92

Er bemängelt, dass ein und derselbe Körper aus verschiedenen Gesichts- bzw. Blickwinkeln anders aussieht und dass dieser Fakt der Perspektive nicht beim Sehen berücksichtigt wird.

„Ich beobachte äußere Gegenstände mit meinem Leib, hantiere mit ihnen, betrachte sie, gehe um sie herum, doch meinen Leib selbst beobachte ich nie.“²⁶

Der Leib ist für ihn ein den Raum durchstoßender Körper aus Knochen, Muskeln und Fleisch, der imstande ist, die Welt zu sehen und zu berühren, nicht aber sich selbst. Er kann nicht in dieselbe Kategorie wie andere perspektivische Gegenstände gesteckt werden, denn er widersetzt sich jeglicher perspektivischen Variation. Wir nehmen unseren Körper stets nur von einer Seite wahr, andere Gegenstände können wir durch unsere Mobilität von mehreren Seiten betrachten. Bei dieser philosophischen Betrachtungsweise fließen spiegelnde Flächen als Hilfsmittel vorerst nicht ein.²⁷

Mit der Erfindung der Fotografie und des Films im 19. Jahrhundert verändert sich auch der Blick auf viele Dinge, da er nun einen Teil seiner Subjektivität einbüßt. Das menschliche Gesicht in Nahaufnahme, seltsame Dingkonstellationen – es waren keine Grenzen gesetzt, was dem Publikum bzw. dem menschlichen Auge vorgesetzt werden konnte. Die Frage der Authentizität, der Individualität und Realität taucht in Zusammenhang mit dem Theater und dem Film auf. Kann man einem Gesichtsausdruck, einem Blick noch trauen oder ist es nur mehr eine soziale Maske, Schauspielerei?

Ernst Mach untersucht im Rahmen der Sinnesphysiologie in seinem vorerst wenig beachtetem Werk *Analyse der Empfindungen* eine spezielle Terminologie, um zwischen „Draußen“, „Draußen“ und „Ich“ zu differenzieren. Zwischen „Objekt, Subjekt und unbewussten psychischen Vorgängen im Ich erfolgt ein assoziativer Fluss von Beobachtung, Erkennen, Empfinden, Träumen und Fühlen.“²⁸

Der Blick hat seinen Platz in der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts als Metapher des Begehrens gefunden. Das kann auch ein Grund dafür sein, dass es zu dieser Zeit als frivol galt, einer fremden Frau oder auch umgekehrt einem fremden Mann direkt in die Augen zu Blicken.

²⁶ Merleau-Ponty, 1965, S. 116f

²⁷ vgl. *ebd.*

²⁸ Urbich, 2016, S. 187

Frauen mit Anstand senkten den Blick demütig, hingegen wusste man sofort, ob es sich um eine Prostituierte handelt, wenn eine Frau einen mit den Augen fixierte oder lockte.

Die Menschenmasse der Großstadt ist essentiell bei der Betrachtung der Ästhetik des Sehens im Lauf der Zeit. Die Mixtur aus Anblicken und Angeblicktwerden, aus Anonymität und Intimität und der ständigen Konfrontation mit den Gesichtern und Blicken anderer beschäftigt Simmel in seinem Essay *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901).²⁹

2.1.2. Begriffserläuterung Expressionismus

Der Begriff Expressionismus kam Anfang des 20. Jahrhunderts das erste Mal auf, als es nicht mehr um eine Impression, eine Reaktion auf etwas Äußeres, ging, sondern um die inneren Vorgänge die mittels subjektivem Ausdruck nach außen dringen.

Zunächst für die Malerei geprägt, wurde dieser Begriff später auch für die Literatur übernommen. In der Lyrik und im Drama zeigen sich die ersten Ansätze dafür schon Ende des 19. Jahrhunderts. Die wohl einflussreichsten Autoren für die jüngere Generation der literarischen Expressionisten waren Else Lasker-Schüler und Alfred Mombert.³⁰

Später folgen Trakl, Heym und Stadler als wichtigste Vertreter der hochexpressionistischen Lyrik, Barlach und Sorge sind jene des expressionistischen Dramas. Die Prosa des Expressionismus beruft sich im Gegensatz zur Lyrik und zum Drama nicht auf Vorläufer und hat als großes Thema in der erzählenden Literatur den Menschen in der Isolation. Musil und Kafka seien hier als aussagekräftige Vertreter genannt. Ganz wesentliche Charakterzüge sind auch der Zerfall der vertrauten Daseinserfahrung, Auflösung des bisherigen Subjekt-Objekt-Verhältnisses, Übermächtigwerden der Dinge, Umwertung aller Werte und Unverbindlichkeit alter Sprachformen.³¹

Die Bedeutung des Expressionismus, eine Ausdrucksform aus dem Bereich der Philosophie, Musik, Bildenden Kunst und Literatur, ist in der Sinnthematik von großer Bedeutung, da hier eine Auseinandersetzung mit dem Inneren stattfindet.

²⁹ Simmel, Georg: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*. In: Ders. Gesamtausgabe. Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908* Bd. 1, Frankfurt a.M. 1995, S. 36-42

³⁰ vgl. Jens, Inge: *Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung*. (Hrgs. vom Dt. Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Attempto, Tübingen 1997, S. 18-22

³¹ vgl. Jens, 1997, S. 27, 37

2.1.3. Der Blick und Semantik

Herder sieht die Sinnempfindung als Quelle der Sprache.³² Der Sehsinn ist wohlmöglich der Sinn, der der Sprache am nächsten ist, da er der direkteste von ihnen ist und auch wie Sprache mit genau definierten Bereichen, Motiven bzw. Worten arbeitet. Im sprachlichen Ausdruck haben wir einige Formulierungen, die den Blick thematisieren:

„Jemanden mit Blicken abtasten“ weist auf die philosophische Betrachtung der engen Verbindung zwischen Seh- und Tastsinn hin, die lange Zeit bestanden hat.

„Zu Boden blicken“, „den Blick senken“, „den Blick vermeiden“, „dem Blick ausweichen“, etc. kann Beschämung oder Unsicherheit vermitteln, aber der tiefer liegende Grund ist, dem Anderen die Möglichkeit zu verwehren, einen lesen zu können.³³

Durch den Ausdruck „vielsagende Blicke tauschen“ scheint es möglich, die Sprache zu ersetzen. Ein Informationsaustausch findet nicht nur über Worte, sondern auch über die Augen und gegenseitiges Ansehen statt.

2.1.4. Gedächtnis und Sehen

„Was wir durch das Auge *sehen*, ist von dem verschieden, was wir *empfinden*; denn der Verstand springt über das Licht hinaus zu den Gegenständen.“³⁴

Viele Erinnerungen aus der Kindheit sind bis weit über das Erwachsenenalter präsent. Das Langzeitgedächtnis speichert die Eindrücke sehr lange, obwohl visuelle Objekte einander sich in Sekundenbruchteilen ersetzen, da wir so viel und in kurzen Abständen hintereinander wahrnehmen müssen.

Der Sehsinn steht meistens in Interaktion mit einem anderen der Sinne, vor allem, wenn Informationen abgespeichert werden. Vergangene Szenen werden besser im Gedächtnis behalten, wenn zum Beispiel Gehörtes und Gesehenes, Gerüche und Gesehenes, Geschmack

³² vgl. Vinge, 1975, S. 169

³³ vgl. Simmel, 2008, S. 54f

³⁴ Schiller, Friedrich: Nationalausgabe, 20. Weimar 1943, S. 400. Zitiert nach: Utz, 1990, S. 66

und Gesehenes, Gefühltes und Gesehene den Moment gleichzeitig umrahmen, also wenn einer der anderen Sinne mit dem Sehsinn interagiert.

In seinem Essay *Why distant objects please* beschäftigt sich William Hazlitt mit der Macht unserer Sinne, Erinnerungen zu kreieren:

„Sounds, smells, and sometimes tastes, are remembered longer than visible objects, and serve, perhaps, better for links in the chain of association. The reason seems to be this: they are in their nature intermittent, and comparatively rare; whereas objects of sight are always before us, and, by their continuous succession, drive one another out ... The other senses are not so active or vigilant ... The ear, for example, is oftener courted by silence than noise; and the sounds that break that silence sink deeper and more durably into the mind. I have, for this reason, a more present and lively recollection of certain scents, tastes, and sounds than I have of mere visible images.“

35

Somit bleibt das offensichtliche, das permanente Visuelle weniger im Gedächtnis, als seltene, in Abständen auftretende Sinneseindrücke, wie ein besonderer Geschmack, ein überraschendes Geräusch oder ein eigenartiger Geruch. Gesehene Sequenzen sind so häufig, dass sie sich gegenseitig überlagern und keine Abstände zulassen, außer wir halten die Augen geschlossen.

2.2. Gehör

Grundsätzlich ist die Funktionsweise des Ohrs die, dass der Reiz durch Schallwellen erzeugt wird, die Schwingungen übertragen.³⁶ Es ist nicht nur für die Aufnahme von Geräuschen zuständig, sondern auch für unseren Raum-, Orientierungs- und Gleichgewichtssinn verantwortlich. Wie schon früher in dieser Arbeit erwähnt, entnimmt der Mensch seine Informationen zu 13% aus dem Hörsinn. Dazu gehört hauptsächlich das Kommunikationsmedium Sprache, aber auch eine Vielzahl an Geräuschen und Tönen, die uns ebenfalls helfen und uns leiten.

³⁵ *The Complete Works of William Hazlitt*, bearb. von P.P. Howe, VIII, London und Toronto 1931, S. 258. Zitiert nach: Vinge, 1975, S. 168f

³⁶ vgl. Campenhausen, Christoph von: *Die Sinne des Menschen. Einführung in die Psychophysik der Wahrnehmung*. (2. völlig neu bearb. Aufl.) Georg Thieme Verlag, Stuttgart/ New York, 1993, S. 60

Gerade gegenüber dem Sehen, das im Laufe der Zeit zum objektiven, philosophischen Sinn wurde, ist das Hören zwar aufgewertet, die auditive Seite von Sprache und Kommunikation aber nicht in angemessener Weise untersucht worden.

Voltaire, als Vertreter der Aufklärung um 1800, wird wie folgt zu den Sinnen zitiert: „Durch Töne wird mein Ohr berührt; ich höre Töne, aber nichts mehr. Durch das Sichtbare wird mein Auge gereizt; ich sehe Farben, aber nichts mehr.“³⁷ Durch die Formulierung, dass das Ohr durch einen Ton Berührung erfährt, kann man schließen, dass schon früh von einer Synästhesie der Sinne ausgegangen wurde.

Herder polemisiert im Zeitraum der Weimarer Republik gegen das Auge, wertet das Ohr im Sinnesdiskurs auf, weil es die Sprache der Natur vernimmt und „die eigentliche Thür zur Seele“ ist. Es ist das sinnlich-rezeptive Gegenstück zur Sprache. „Das Sehen ist der kälteste Sinn [...]“.

³⁸ Im Sinne der Verbindung zwischen Ohr und Sprache stellt er fest:

„[...] Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne. Nicht so deutlich, wie das Auge ist es auch nicht so kalt; nicht so gründlich wie das Gefühl ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft. Die Natur selbst hat diese Nahheit bestätigt, da sie keinen Weg zu Seele besser wußte, als das Ohr und – Sprache.“³⁹

Auch bei Rilke hat das Gehör literarische Bedeutung, man findet viele Klangbeschreibungen in seinen Texten, die dem Leser die genaue Geräuschumgebung schildern:

„Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe [...]“⁴⁰

Georg Simmel untersucht das Gehör im kunstphilosophischen Diskurs und stellt fest, dass das Ohr unser „egoistisches Organ“⁴¹ ist, da es im Gegensatz zum Auge, das durch seine

³⁷ Utz, 1990, S. 23

³⁸ Herder, Johann Gottfried: *Über den Ursprung der Sprache*. (m. Nachwort von Karl König) Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1965, S. 56

³⁹ Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. Bd. 4, Hrsg. v. B. Suphan, Berlin 1877-1913, S. 111f.

⁴⁰ Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Hrsg. u. kommentiert von Manfred Engel, Stuttgart 1997, S. 7f. Zitiert nach: Kluck, Volke, 2012, S. 63

⁴¹ Simmel, 2008, S. 59

Beschaffenheit nicht nehmen ohne gleichzeitig zu geben imstande ist, nur nimmt, aber nicht gibt. Diesen Egoismus büßt es allerdings wieder ein durch die Tatsache, dass es sich von alleine nicht von etwas abwenden oder schließen kann, sondern alles aufnimmt, ob man nun will oder nicht.⁴² Nur der aktive Entschluss, die Ohren mit einem Gegenstand zu verschließen, hält den Großteil der Töne von uns fern.

Bis weit ins 20. Jahrhundert vernachlässigt man die räumliche Dimension des Hörens und betrachtet sie nur in Abhängigkeit zu anderen Sinnen, vor allem zum Tasten und Sehen, obwohl Sprache und Musik wichtige Gegenstände philosophischen Denkens sind. Lange wurde das Hören und der Klang als Nischenthema für Spezialisten abgetan, u.a. durch Jonathan Sterne wird es in der Moderne als Gegenstand der allgemeinen Theorien in Sozial- und Kulturwissenschaften wieder aufgewertet.

„[...] even if sight is in some ways the privileged sense in European philosophical discourse since the Enlightenment, it is fallacious to think that sight alone [...] explains modernity. During the Enlightenment and afterward, the sense of hearing became an object of contemplation. It was measured, objectified, isolated, and simulated. [...] Sound was commodified; [...] These facts trouble the cliché that modern science and rationality were outgrowths of visual culture and visual thinking. They urge us to rethink exactly what we mean by the *privilege* of vision and images. To take seriously the role of sound and hearing in modern life is to trouble the visualist definition of *modernity*.“

⁴³

Viele Details im Hinblick auf das wissenschaftliche und philosophische Verständnis von Hören und Klang bleiben jedoch bis heute offen.

2.2.1. *Gehör und Gedächtnis*

Die Erforschung des Hörens und unserer Gehirnaktivitäten ist noch lange nicht abgeschlossen. Es gibt zwar einige Studien, die sich mit der Erinnerungsfähigkeit in Beziehung zu Tönen, Geräuschen und Musik beschäftigen oder mit dem Erkennen von Tönen, aber welche

⁴² *ebd.*, S. 60

⁴³ Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham/ London, 2003, S. 3. Zitiert nach: Kluck, Volke, 2012, S. 52

Verbindung zwischen Erinnerungen und Gehör besteht, erschließt sich noch nicht zur Gänze. Georg Simmel betrachtet in seinem wissenschaftlichen Diskurs zu den Sinnen u.a. den Unterschied zwischen Auge und Ohr in ihrer soziologischen Bedeutung. Er sagt, dass wir eine viel stärkere „Erinnerungsfähigkeit für das Gehörte gegenüber dem Gesehenen“ haben, „obwohl wir Gesagtes schneller wieder vergessen, als zum Beispiel ein Gesicht.“ Darum könne man das Ohr viel eher belügen als das Auge. ⁴⁴

2.2.2. *Gehör und Semantik*

Wenn man den Zusammenhang zwischen Sprache und Hören betrachtet, fällt auf, dass wir nicht gut gleichzeitig hören und sprechen können. Wenn wir eine Fremdsprache hören oder undeutliches Gerede, können wir zumindest verstehen, dass es sich um Worte und nicht um eine „Mannigfaltigkeit von Tondaten“ ⁴⁵ handelt. Die Sprache erfasst Hören und Sehen und ist somit ein relevantes Verbindungselement dieser zwei Sinne. Besonders in der Goethezeit wird die sprachliche Grenze zwischen Sprache und Wahrnehmung sichtbar. Der literarische Text stößt an seine Grenzen, wenn er versucht, die Sinne von innen her zum Sprechen zu bringen. ⁴⁶

Der Unterschied der sinnlichen Wahrnehmung von Gesehenem und Gehörtem ist laut Simmel groß, wenn man als Beispiel ein Konzert betrachtet, bei dem sich das Publikum zu einer stimmlichen und hörenden Einheit zusammenschließt, während die Besucher eines Museums nicht so ein Gefüge bilden. Unter gewöhnlichen Umständen können also viele Menschen denselben Gehöreindruck haben, aber deutlich weniger denselben visuellen Eindruck. ⁴⁷ Auch soziologisch ist die Verbindung von Gehör- und Sehsinn bedeutend. Hier fällt es uns leichter, wenn wir Menschen nur sehen, uns einen Allgemeinbegriff zu bilden, als wenn wir mit ihnen sprechen, denn die direkte Herstellung von abstrakten, unspezifischen Sozialgebieten erfolgt sogar eher durch mangelnde Gesprächsnähe. ⁴⁸

⁴⁴ Simmel, 2008, S. 58

⁴⁵ Heidegger, Martin: Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. (1977) Gesamtausg. Bd. 29/30, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 2004, S. 218. Zitiert nach: Kluck, Volke, 2012, S. 278

⁴⁶ vgl. Utz, 1990, S. 61

⁴⁷ vgl. Simmel, 2008, S. 62

⁴⁸ vgl. *ebd.*

2.3. Geruch

Er kann unerwartet und flüchtig sein, Vergangenes heraufbeschwören, im positiven und negativen Sinne und Gefühle, wie Freude, Trauer, Spannung oder Leidenschaft hervorrufen.

„Gerüche explodieren in unserer Erinnerung wie Minen, die unter dem Unkraut der Jahre und Erfahrungen verborgen waren. Man muß nur den „Stolperdraht“ eines Geruchs berühren, und sofort sind die Erinnerungen da.“⁴⁹

Der Einfluss von Gerüchen auf unser Leben ist wesentlicher, als uns bewusst ist. Der Geruchssinn hat nach wie vor wichtige Funktionen, die aber mehr unterbewusst, als bewusst ablaufen. Forscher haben sich eingehend mit der Wirkung von Gerüchen auf die Gehirnaktivität beschäftigt und haben erkannt, dass „[...] schon das Einatmen durch die Nase statt durch den Mund die Gehirnaktivität [beeinflusst]. Die Nasenatmung steigert [...] die Sensibilität des Gehirns für Gerüche [...].“⁵⁰ Der Geruch entsteht durch das Einatmen der Luft durch die Nase. Die Düfte in unserer Umgebung haben somit einen unmittelbaren Einfluss auf die Aktivität und die Handlungsbereitschaft unseres Gehirns.

In seiner philosophischen Betrachtung wird seine Wichtigkeit von Nietzsche im 19. Jahrhundert betont:

„Und was für feine Werkzeuge der Beobachtung haben wir an unsern Sinnen! Diese Nase zum Beispiel, von der noch kein Philosoph mit Verehrung und Dankbarkeit gesprochen hat, ist sogar einstweilen das delikateste Instrument, das uns zu Gebote steht [...].“⁵¹

Er gerät jedoch heutzutage immer mehr in den Hintergrund. Wenn man sich die Relevanz des Geruchssinns in seiner Entwicklung der heutigen Zeit ansieht, bemerkt man, dass Hygiene und Reinlichkeit eine größer werdende Wichtigkeit einnehmen. Als Folge dieses Kulturphänomens wird dieser und auch andere unserer Sinne in ihrer Fernwirkung schwächer, aber ihre Nahwirkung stärker: „Wir werden nicht nur kurzsichtig, sondern überhaupt kurzsinnig; aber auf diese kürzeren Distanzen hin werden wir umso sensibler.“⁵²

⁴⁹ Ackerman, 1991, S. 17

⁵⁰ Vroon, Van Amerongen, De Vries: *Psychologie der Düfte: wie Gerüche uns beeinflussen und verführen*. (aus dem Niederländ. Von Anette Löffelholz), Kreuz Verlag, Zürich, 1996, S. 116

⁵¹ Nietzsche, Friedrich, 1967-1977, S. 75

⁵² Simmel, 2008, S. 65

Auch bezüglich der Orientierung hat der Geruchssinn in der modernen Welt an Bedeutung abgenommen. Ähnlich wie beim Essen nehmen wir statt der Nahrung beim Riechvorgang die Duftstoffe über die Nase auf. Der Philosoph und Soziologe Georg Simmel nennt es sogar „hineinsaugen“ und „assimilieren“⁵³, also ein Verbinden mit dem Eindruck. Dennoch ist der Geruchssinn anders als das Fühlen oder das Schmecken, da der wahrzunehmende Gegenstand nicht direkt berührt wird, weil es sich um Luft handelt. Wenn man natürlich auch die kleinsten Teilchen wie die Luftmoleküle beachtet, dann existiert Kontakt bei der Aufnahme.

Werbung spricht uns hauptsächlich mit optischen Reizen an, Städte werden immer größer, sodass unsere Nase sich gegen die Feinstaubbelastung, Müll und andere Gerüche schützen muss. Das Einsaugen eines Geruchs einer anderen Person ist wohl eine der intimsten Wahrnehmung, „da man den Menschen sozusagen in luftförmiger Gestalt in das Innerste einzieht. Bei so einer geringen Distanz zu einem Duft ist es naheliegend, dass bei einer gesteigerten Reizbarkeit gegen Geruchseindrücke ein Distanznehmen bzw. Abstandnehmen obligatorisch wird in der sinnlichen Grundlage eines modernen Individuums.“⁵⁴

Längst verlassen sich viele Menschen nicht mehr auf ihre Nase in ihrer ursprünglichen Funktion, wenn es darum geht die Genießbarkeit eines Lebensmittels auszutesten. Wir richten uns lieber nach optischen Anhaltspunkten oder kontrollieren nur mehr das optisch Unmittelbare, das Ablaufdatum, als nach unserem Riechorgan zu gehen.

Unsere Nase hat noch eine Spezialität auf Lager, die es ihr ermöglicht sich immer wieder von Neuem zu „erholen“. Im Vergleich zu den Neuronen in den Augen oder Ohren, die, einmal zerstört irreversibel sind, werden diejenigen in der Nase etwa alle dreißig Tage erneuert.

Während Mensch und Tier sich sehr ähnlich in ihren biologischen Grundbedürfnissen sind, gibt es im Bereich der Wahrnehmung einen großen Unterschied. Geruch spielt eine weitaus geringere Rolle beim Menschen, als beim Tier, bei uns sind visuelle und auditive Reize im Fokus des Einflusses auf unsere Existenz.

⁵³ Simmel, 2008, *ebd.*

⁵⁴ *ebd.*

2.3.1. *Adaption von äußeren Reizen*

Reize, die auf das Auge oder das Ohr wirken, beschäftigen uns unmittelbar, während Gerüche nur kurzzeitig Widerwillen oder Genuss hervorrufen. Auch das, was wir nur abgeschwächt bewusst erfahren, kann durchaus eine wichtige Rolle für unser Verhalten und Funktionieren spielen.⁵⁵

Wenn Gerüche nicht alarmierend oder sehr unangenehm sind, gewöhnen wir uns schnell an sie. Beim Betreten einer Bäckerei oder eines Restaurants schlagen uns Geruchseindrücke um die Nase, die wir nach einer Weile kaum noch registrieren. Die dauerhafte Präsenz eines Geruchs führt zu einer Verminderung in der olfaktorischen Wahrnehmung. Aber auch umgekehrt gilt, dass ein Geruch, der einem länger nicht mehr untergekommen ist, bei einer neuerlichen Konfrontation besonders auffällt. Dieses für alle Sinnesorgane gültige Phänomen wird als Adaption bezeichnet. Zu dieser sogenannten Adaption haben die Autoren des Textes *Psychologie der Düfte: wie Gerüche uns beeinflussen und verführen* einen erklärenden Kommentar verfasst: „[Adaption] bedeutet, daß sich die Sensibilität eines Sinnesorgans auf die jeweiligen Umstände, das heißt auf die Dauer und die Intensität des Reizes, ‚eipendelt‘ “. ⁵⁶

Um den ganzen Organismus nicht unnötigerweise in Alarmbereitschaft zu setzen, wenn es um einen Geruch geht, der auf Gefahr hinweist oder besonders unangenehm ist, werden die bekannten Duftinformationen ausgeklammert, sodass wieder Platz geschaffen ist für neue Informationen. Deswegen nehmen wir zum Beispiel im ersten Moment einen negativen Geruch wahr, der sich in einem geschlossenen Raum befindet, nach ein paar Minuten ist dieser jedoch stark gemildert oder sogar vergessen und wird von uns nur mehr gering oder nicht mehr wahrgenommen. Selbiges funktioniert allerdings auch bei angenehmen Gerüchen.

2.3.2. *Geruch und Gedächtnis*

Gerüche erzeugen bei uns vor allem emotionale Assoziationen und episodische Verknüpfungen, semantische Bedeutungen sind beim Riechen weitaus weniger relevant. Dies

⁵⁵ vgl. Vroon, Van Amerongen, De Vries, 1996, S. 33f

⁵⁶ *ebd.*, S. 76f

ist vor allem daran zu erkennen, dass wir viele Gerüche nicht oder kaum benennen können. Oft sind wir trotz deutlichem oder klarem Geruchseindruck nicht in der Lage, der Geruchsquelle oder einem Geruchsstoff den richtigen Namen zuzuweisen. Auf sprachlicher Ebene sind unsere Fähigkeiten sehr begrenzt, Gerüche auf etwas exakt Nennbares zurückzuführen.⁵⁷

Sprache ist sehr beschränkt in ihrer Fähigkeit, menschliche Gefühlsregungen und Empfindungen einzufangen. Gefühle sind etwas, das der Mensch nicht geschaffen hat und somit nicht vollkommen verstehen kann, weil es nicht immer einen logisch erklärbaren Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung gibt.

Namen oder Beschreibungen von Gerüchen helfen uns diese besser zu erkennen und zu entdecken, da es leichter für uns ist einen Geruch, der eine bestimmte semantische Bedeutung besitzt, im Gedächtnis zu behalten, als einen Geruchseindruck alleine.

Diane Ackerman stellt in ihrem Werk fest, dass die Verbindung zwischen den Geruchs- und Sprachzentren des Gehirns eher dürftig sind, diejenigen aber zwischen Geruchs- und Gedächtniszentrum sehr stark. Es fällt also schwer mittels Worten auszudrücken, was unser Riechorgan wahrnimmt, die visuellen Bilder, Farben und Erinnerungen in unserem Kopf sind aber umso intensiver und unendlich vielseitig. Wenn wir sie wahrnehmen, wird das episodische Gedächtnis aktiviert.

Es kann vorkommen, dass ein Geruch allerlei scheinbar vergessene Erlebnisse und Ereignisse aus der Vergangenheit reaktiviert, auch wenn der konkrete Geruch nicht benannt oder näher umschrieben werden kann.

Gerüche haben also unter anderem die Funktion einer Gedächtnisstütze. Sie rufen eine bestimmte Stimmung mit den entsprechenden Erinnerungen hervor, meist handelt es sich um Bilder aus der Erinnerung, die sehr emotional beladen sind. Hier wird eine Verbindung zwischen dem Geruchssinn und dem limbischen System, sowie der rechten Hemisphäre hergestellt. Die rechte Gehirnhälfte verarbeitet Informationen aus unserer Gefühlswelt. Der Einfluss von Gerüchen wirkt sich auf sie aus, sowie auch der Gefühlsbereich und grobmotorische Programmierungen, wie das Weglaufen.

Der Unterschied zwischen episodischem und semantischem Gedächtnis ist der, dass das semantische Gedächtnis die Fähigkeit hat, Dinge und Phänomene zu erkennen und diese in

⁵⁷ vgl. Vroon, Van Amerongen, De Vries, 1996, S. 124

Sprache umzusetzen. Das Episodische ist zuständig für Erinnerungen. Beim Geruch spielen beide Typen von Gedächtnisprozessen eine Rolle.⁵⁸

Die Produktindustrie nutzt unsere olfaktorische Beeinflussung, wenn es um die Kaufkraft geht und versucht mit speziellen Raumdüften anzuziehen und zu manipulieren. Angenehme Gerüche versetzen uns nämlich in eine gute Stimmung, die mit positiven und schönen Erlebnissen in Zusammenhang steht. Die daraus folgende aufgelockerte, angenehme Stimmung verleitet länger in einem Geschäft zu bleiben und somit auch die Tendenz etwas zu kaufen. Genau in die Gegenrichtung bewegt sich dieses Phänomen, wenn wir von unangenehmen Düften umgeben sind. Sie sind mit negativen Erinnerungen konnotiert. Dass es einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Gerüchen und dem Gedächtnis gibt, ist damit bewiesen.

2.3.3. Geruch und Semantik

Die Unzulänglichkeit der Düfte und Gerüche, ihre kurze Lebensdauer, macht ihre Faszination aus. Gerade weil wir mit keiner eindeutigen Morphologie bestimmen können, was wir wahrnehmen, nimmt unser Gehirn ungebremst durch Feststellung, Kategorisierung etc. die Gerüche auf und transkribiert sie auf seine Weise.

Geruchsstoffe und die anschließenden Geruchsempfindungen sind bei weitem nicht so einfach zu strukturieren wie Reize und Wahrnehmungen, die auf Licht und Geräuschen beruhen. Ein Geruchsstoff hat schließlich weder Wellenlänge noch eine andere messbare Einheit.

Der Kommentar Ackermans in Bezug auf die schwierige Verbindung von Geruch und dessen Versprachlichung: „Im Gegensatz zu den anderen Sinnen muß der Geruch nicht übersetzt werden. Die Wirkung ist unmittelbar und unbelastet von Sprache, Gedanken oder Übersetzung. Ein Duft kann überwältigend nostalgisch wirken, weil er starke Bilder und Gefühle hervorruft, bevor wir diese formen können.“⁵⁹

⁵⁸ vgl. *ebd.*, S. 118

⁵⁹ Ackerman, 1991, S. 24

Gerüche erzeugen vor allem episodische Verknüpfungen. Unser episodisches Gedächtnis, auch autobiografisches Gedächtnis genannt, ist zuständig für das Abspeichern von Erinnerungen, wobei unwichtige Erlebnisse gleich wieder gelöscht werden. Beim Riechen ist die semantische Bedeutung weniger wichtig. Wir können Geruchseindrücke schlecht behalten, da uns das nötige Vokabular fehlt, um einen Duft zu benennen und dadurch kategorisch abzuspeichern.⁶⁰

Auch Simmel bemerkt zur Schwierigkeit der Lokalisierbarkeit und Versprachlichung von Gerüchen:

„Der Geruch bildet nicht von sich aus ein Objekt, so wie es Gesicht und Gehör tun, er bleibt dem Subjekt gegenüber gefangen, was sich an der Schwierigkeit der allgemein geltenden objektiven Ausdrücke manifestiert, die die Unterschiede eines Geruchs aufzeigen sollen. Ganz anders als bei den anderen Sinnen, lassen sich Gerüche nur sehr begrenzt mit Worten beschreiben, da sie eher auf einer abstrakten Ebene existieren.“⁶¹

Je weniger vertraut wir mit einem Geruch sind oder je komplexer er ist, desto schlechter können wir ihn behalten. Zwischen dem Geruch- und dem Sprachzentrum im Gehirn bestehen nur einzelne Verbindungen. Unser Bewusstsein und die Sprache sind eng miteinander verknüpft, die Transkription von Gerüchen spielt sich jedoch eher unterbewusst ab. Sprache schränkt uns ein und lässt uns nicht viel Raum um Gerüche semantisch zurückzuführen. Grundsätzlich braucht es ein Zusammenwirken unter den Sinnesorganen, damit wir in der Lage sind, einen Duft auf seine Quelle und seinen Namen zurückzuführen.

Es findet keine Transkription statt, wenn wir einen Duft wahrnehmen. Bevor wir überhaupt darüber nachdenken, klassifizieren oder einordnen können, woher wir den Geruch kennen, wirft er uns schon einen Mantel voll Erinnerungen über, in dem wir uns verlieren.

⁶⁰ Bei diversen Tests (siehe Rabin, M.D. & Cain, W.S.: *Odor recognition: Familiarity, identifiability, and encoding consistency*. In: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*, 10, 316-325, 1984; Lyman, B.J. & McDaniel, M.A.: *Effects of encoding strategy on long-term memory for odors*. In: *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 38A, 735-765, 1986) hat sich herausgestellt, dass sich die Benennungsfähigkeit für das Erkennen von Gerüchen deutlich erhöht, wenn die Probanden Namen und Beschreibungen von Düften vorgelegt bekommen. Informationen werden besser gespeichert, wenn sie doppelt festgelegt werden. Dieser Vorgang hat den wissenschaftlichen Begriff der „doppelten Kodierung“. Auf Gerüche bezogen gilt dies, wenn ein Geruch nicht nur als dieser im Gedächtnis behalten wird, sondern mit einer spezifischen Etikettierung oder einer Bedeutung verknüpft ist.

⁶¹ Simmel, 2008, S. 64

Wir behelfen uns bei der Bezeichnung von Gerüchen oft aus anderen Bereichen, zum Beispiel mit Begriffen, die wir normalerweise für Geschmack benutzen: süß, sauer, ranzig, herb, fruchtig, ekelhaft usw. Auch aus dem Bereich des Tast- und Gehörsinnes wird vieles aufgegriffen: frisch, schwer, kalt, warm, heiß; und: dunkel, klar, vage, schwammig.

Sprache ist also eher eine Last oder eine Hürde bei der Aufnahme und Verarbeitung von Düften, deswegen ist es uns hier nur möglich, mit Assoziationen zu Bekanntem zu arbeiten.

Wenn wir den Aspekt des Geruchs und seine Wichtigkeit in der Literatur betrachten, kann beobachtet werden, dass Farben, also Optisches, weitaus mehr Raum in Romanen und Erzählungen einnehmen. Gerüchen wird in der Literatur weit weniger Bedeutung zugeschrieben, gerade durch das Problem der unüberwindbaren semantischen Kluft.

2.4. Geschmack

Der Geschmack war für die Spezies Mensch und in der Fauna immer schon ein äußerst wichtiges Instrument, um zu erkennen, welche Speisen nahrhaft und gesund sind und welche Unbehagen hervorrufen oder giftig sind. Als erstes bestimmt der Geruchssinn. Wenn es gefahrenfrei scheint, fungiert als zweite Instanz der Geschmack, um sicherzustellen, dass die Nahrung zum Verzehr geeignet ist. Die Zunge kann gleichzeitig an verschiedenen Stellen mechanische, thermische und chemische Reize aufnehmen, was zu getrennten Empfindungen führt.⁶²

Dass wir so viele verschiedene Substanzen geschmacklich erkennen können, ist mit Sicherheit evolutionär bedingt, da die meisten in der Natur vorhandenen Gifte, wie zum Beispiel Alkaloide von Giftpflanzen, für den Menschen an ihrem bitteren Geschmack erkennbar sind. Somit war die Entwicklung eines möglichst empfindlichen und breiten Geschmackssinnes unerlässlich für unser Überleben.⁶³

⁶² vgl. Campenhausen, 1993, S. 53

⁶³ vgl. Krist, Griebler, 2006, S. 151

2.4.1. Geschmacksqualitäten

Die verschiedenen Botenstoffe können wir von Geburt an erkennen und unterscheiden, diese zu deuten und zu bewerten müssen wir allerdings erst erlernen.⁶⁴

Im weiteren Verlauf entwickelte sich dieser Sinn zu einem Empfindungsmittel für Qualitäten wie süß, sauer, salzig, bitter und später auch die fünfte Kategorie umami.

Platon war einer der Ersten, der Überlegungen zu den verschiedenen Geschmacksqualitäten aufstellte. Er teilte den Geschmack in Gegensatz-Paare auf: herb – bitter, salzig – scharf und sauer – süß.⁶⁵

Der Unterschied in der Funktionsweise von Geschmacks- und Geruchssinn ist, dass der zu ermittelnde Gegenstand von der Zunge berührt wird und der Gaumen wiederum durch den Gegenstand. Also gibt es hier eine Zusammenwirkung von Fühlen und „Erschmecken“.

Auch Platon erkannte, dass die Oberfläche der Nahrung, die wir aufnehmen und unsere Zunge in einem wichtigen Zusammenspiel stehen bei der Geschmackseinordnung.

„Alles nämlich aus erdigen Teilen Bestehende, was in der Umgebung der [...] Äderchen, auf die feuchten und zarten Teile des Fleisches gerät und so nach der [...] Zerschmelzung seiner eigenen Bestandteile jene Äderchen zusammenzieht und austrocknet, gibt [...] einen mehr oder minder herben Geschmack.“⁶⁶

Es folgen an dieser Stelle aus Platons Schrift noch die Abhandlungen zu bitter, salzig, scharf, sauer und süß. Gegenüber der heutigen Einteilung der Geschmacksqualitäten, die nur in fünf verschiedene unterteilt werden, meint Platon mit seinen Gegensatz-Paaren eher den gesamten Sinneseindruck, auch Aroma oder „flavour“ genannt. Er war also ein Vordenker der Theorie der Synästhesie, die von einem Zusammenwirken unter den Sinnen ausgeht.

Geruch und Geschmack sind ambivalente Sinne, die mehr subjektiv als objektiv und laut Kant die niedrigsten Sinne sind. In seinem Werk *Kritik der Urteilskraft* kommt jedoch dem Geschmacksurteil eine große Bedeutung zu. Anders als die mechanischen Sinne Gehör- Seh-

⁶⁴ vgl. Campenhausen, 1993, S. 48

⁶⁵ vgl. Platon: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Hrsg. Karlheinz Hülser, Insel-Taschenbuch, Frankfurt a. M. und Leipzig 1991, S. 345-349

⁶⁶ Platon, 1991, S. 345-349

und Tastsinn, sind Geruch und Geschmack diejenigen, die dem chemischen Einfluss ergeben sind.⁶⁷

Beim Schmecken einer Speise bilden wir uns unversehens auch schon ein Urteil über den Wohlgeschmack oder schlechten Geschmack.

Marcel Proust liefert um 1913 herum eine berühmte Beschreibung und Erforschung der Verbindung von Geschmack und Gedächtnis. In seinem mehrbändigen Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (À la recherche du temps perdu)* schreibt er über das überwältigende Gefühl, das ihn erfasst, als er eine Madeleine (französisches Süßgebäck) in den Tee taucht und durch den vertrauten Geschmack in eine Kindheitserinnerung zurückversetzt wird.

„Gleich darauf führte ich, [...], einen Löffel Tee [...] an die Lippen. In der Sekunde nun, als dieser mit dem Kuchengeschmack gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog. Ein unerhörtes Glücksgefühl, das ganz für sich allein bestand und dessen Grund mir unbekannt blieb, hatte mich durchströmt. Mit einem Schlage waren mir die Wechselfälle des Lebens gleichgültig, seine Katastrophen zu harmlosen Mißgeschicken, seine Kürze zu einem bloßen Trug unsrer Sinne geworden; es vollzog sich damit in mir, was sonst die Liebe vermag, gleichzeitig aber fühlte ich mich von einer köstlichen Substanz erfüllt: oder diese Substanz war vielmehr nicht in mir, sondern ich war sie selbst. Ich hatte aufgehört mich mittelmäßig, zufallsbedingt, sterblich zu fühlen. Woher strömte diese mächtige Freude mir zu? Ich fühlte, daß sie mit dem Geschmack des Tees und des Kuchens in Verbindung stand, aber darüber hinausging und von ganz anderer Wesensart war.“⁶⁸

Wie auch beim Geruchssinn werden dieselben Bereiche im Gehirn aktiviert, die einen bekannten Geschmack mit einer Erinnerung verknüpfen können.

Im Vergleich zum Geruchssinn wurde dem Geschmackssinn von der Forschung weitaus weniger Aufmerksamkeit im 20. Jahrhundert geschenkt und wenn, dann meistens nur in einer Kombination aus beiden Sinnen. Es fällt auf, dass der Geschmackssinn durch seine Funktionsweise so eng mit dem Geruchssinn zusammenhängt, dass es nicht sinnvoll wäre, ihn ausschließlich einzeln zu betrachten. Auch als „Nahsinn“ von den Wissenschaftlern bezeichnet, ist der Geschmackssinn einer unserer unmittelbarsten Sinne, da ein Schmecken auf Distanz nicht möglich ist.⁶⁹ In der Erforschung der Sinne existiert eine Asymmetrie. Die

⁶⁷ vgl. Kant, Immanuel: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2* (Werkausgabe Bd. XII), Hg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995

⁶⁸ Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 10 Bde., Frankfurt a.M. 1979, Bd. 1, S. 63–67

⁶⁹ vgl. Krist, Griebler, 2006, S. 136

Fernsinne Sehen, Hören und Riechen wurden ausgiebiger betrachtet als die Nahsinne tasten und Schmecken.

Im Allgemeinen bildet der Geschmackssinn ein sehr interessantes Forschungsgebiet, er ist allerdings in dieser Arbeit auf der Grundlage der behandelten Primärwerke *Die Wolfshaut* und *Morbus Kitahara* thematisch weniger relevant, weswegen ihm hier ein kürzeres Kapitel beschieden ist.

2.5. Haptik

Das Angreifen, Berühren, Betasten, Befühlen ist bei unserer Geburt von Anfang an wesentlich. Ohne den warmen Körperkontakt zur Mutter würden wir nicht überleben, aber dieses Berühren ist auch ein wichtiger Faktor in der Sozialisierung mit unseren Mitmenschen.

Beteiligt an unserem Tasten sind viele Arten von Sinneszellen in der Haut und im Bewegungsapparat: „Tastend erfahren wir den Ort, an dem sich ein Gegenstand befindet, seine Form, sein Gewicht, seine Oberflächenbeschaffenheit, d.h. ob er glatt, rau, naß, klebrig, ferner, ob er hart, elastisch oder formbar ist.“⁷⁰

Grundsätzlich gilt es zwischen dem Berühren eines Lebewesens und eines Gegenstandes zu unterscheiden. Bei der Berührung eines lebenden Individuums gibt man etwas zurück, denn der Angefasste berührt wiederum den Anfassenden in passiver Art. Ungewollt aber unumgebar entsteht ein Sich-Berühren und nicht nur ein einseitiges Anfassen. Dieser Vorgang ist der Funktionsweise des Auges ähnlich, das auch nicht geben kann ohne zu nehmen. Eine weitere Parallele zum Sehsinn ist, dass wir beim Bestasten eines Gegenstandes die ganze Form wahrnehmen und nicht nur die Stelle, die wir berühren, was beim Sehvorgang ebenfalls gegeben ist. Eine Gemeinsamkeit zum Geschmackssinn ist, dass es bei diesem und dem Fühlen um eine unmittelbare Berührung geht, die notwendig ist, um Innen- mit Außenwelt zu verbinden.

Ein negativer Aspekt des Tastsinns, des Körperlichen Fühlens ist die Klaustrophobie, ein Gefühl der Enge, des Erdrücktwerdens, das auch in beiden Primärwerken eine Rolle spielt.

⁷⁰ Campenhausen, 1993, S. 27

2.5.1. Philosophische Ansichten zum Tastsinn

Schopenhauer ist sehr vernunftgeleitet in seinen Ansichten und seiner These von der Einheit einer sinnlichen Erfahrung. Er sieht das Fühlen als die Basis aller anderen Sinne, er behauptet sogar, dass jede Sinnesempfindung eine Modifikation des Tastsinns oder der, über den ganzen Leib verbreiteten Fähigkeit zu fühlen sei.⁷¹ Herder nennt den Tastsinn ebenfalls den Grundlegenden aller anderen Sinne: „Allen Sinnen liegt Gefühl zugrunde [...]“⁷²

Schelling unterscheidet innerhalb des Fühlens zwischen Tastsinn und „Wärmesinn“, wobei der Tastsinn impliziert, dass es sich um das Berühren eines Gegenstandes handelt, beim Wärmesinn aber eher das innere Selbstgefühl des Organismus von Wärme und Kälte im Mittelpunkt steht und nicht das Befühlen eines Anderen.⁷³

Dieses leibliche Spüren ist sowohl eine gefühlte Berührung, die von außen einwirkt, als auch ein „Sich-Spüren“⁷⁴, das nicht nur den eigenen Leib erschließen lässt, sondern auch die auf den Leib einwirkenden Objekte.

3. Die Sinne in der österreichischen Literatur

Der Blick spielt in der österreichischen Literatur wohl die größte Rolle, wenn es um die fünf Sinne als thematischen Schwerpunkt geht. Vor allem der Blick und die Beschreibung von Landschaften finden sich bei namhaften Schriftstellern wie Hugo von Hofmannsthal, Georg Trakl, Joseph Roth, Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann oder Adalbert Stifter.

⁷¹ vgl. Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. textkrit. bearb. und hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Bd. III. Frankfurt a.M. 1986, S. 205f. Zitiert nach: Görner, Rüdiger: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis*. (Die Salzburger Vorlesungen I) Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./ Berlin/ Wien: 2014, S. 24

⁷² Herder, Johann Gottfried: *Über den Ursprung der Sprache*. (m. Nachwort von Karl König) Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1965, S. 54

⁷³ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Hier Bd. 3 (1804-1806), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995. Zitiert nach: Krist, Grießler, 2006, S. 80-82

⁷⁴ Kluck, Volke, (Hg.), 2012, S. 321

Am Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Natur mit ihren Facetten eingegliedert in einen idyllisch-harmonisch-romantischen Rahmen.

Stifters Landschaftsdarstellungen lassen stets durch den erzählerischen Blick einen Rückschluss auf die Wahrnehmung seiner Figuren schließen. Die Schilderungen der Natur dienen nicht der Inszenierung von Stimmungen durch begleitende Naturereignisse. Die Prozesse des Sehens, Hörens, Wahrnehmens, Beobachtens sichern eine enge Verbindung von wahrgenommener Natur und wahrnehmendem Subjekt. Die Eigenexistenz und die Ordnung der Natur werden gerade durch diese Verbindung jenseits des Blickes nicht erkennbar. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Stifter ein barockes, mütterlich beschützendes Idyll gezeichnet hat, das kurz darauf von den Expressionisten kritisiert wird, die sodann die Grenzen der unschuldigen Natur aufzeigen.

Im 20. Jahrhundert ist weiterhin der Blick ein zentrales Sujet in der Literatur. Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1926) oder auch *Fräulein Else* (1924) thematisieren sowohl Blindheit aufgrund einer Maskerade, das erotische Begehren durch Blicke, voyeuristische Blicke, als auch den nach innen gerichteten Blick des Traumes oder des Unbewussten. Vor allem in *Leutnant Gustl* (1900) wird durch den inneren Monolog des Protagonisten sein innerstes Empfinden, sein Kampf mit sich selbst nach außen getragen. Auch Rainer Maria Rilke greift den Blick bei seinem Gedicht des blicklosen, dennoch lebendigen *Archaischer Torso Apolls* (1908) auf.

3.1. Österreichische Nachkriegszeit

Im Krieg verändert sich die Bedeutung der Natur, sie wird nun zum Ursprünglichen, zum Ort des Rückzugs. Diese idealisierte Nachkriegsidylle findet auch in der Literatur großen Anklang, was auch die Millionenauflagen Roseggers, Ganghofers oder Waggerls zeigen, die mit ihren Provinz- und Heimatromanen die Massen für sich gewinnen konnten.

Schon ab 1945, aber vor allem ab den Sechzigerjahren, öffnet sich eine Kluft in der Ansicht über Natur und Landschaft. Der immer stärker werdende Tourismus möchte die Natur im schönsten Schein präsentieren und zeichnet nicht nur in der Literatur sondern auch mit filmischen Werken ⁷⁵ eine stark verherrlichte Landschaft.

⁷⁵ wie z.B. der berühmte Filmklassiker „Mariandl“ von Werner Jacobs, Österreich 1961, der in der Wachau spielt oder „Der verlorene Sohn“ von Luis Trenker, der 1934 u.a. in den Dolomiten am Arlberg spielt.

Die gegnerische Seite argumentiert heftig gegen eine solche Idealisierung und ein Verschweigen von Tatsachen, indem sie argumentieren, dass die Natur Zeuge von Missbrauch, Verbrechen und Tod ist. Martin Pollack hat in seinem 2014 erschienenen Werk, *Kontaminierte Landschaften*, zu diesem Thema geforscht und hat sich im geografischen Bereich Österreichs und Sloweniens auf die Suche nach versteckten Massengräbern, ehemaligen Erschießungsplätzen etc. gemacht. Er möchte mit seinem Buch sichtbar machen, was mittlerweile für den Großteil der Bevölkerung unsichtbar geworden ist.

Auch Adorno kritisiert die Herangehensweise der Literatur im Sinne von Rosegger, Ganghofer und Waggenerl heftig, in der Klischees, Vorurteile und Traditionsiebe unreflektiert dargestellt werden und lehnt durch die Erfahrung der Instrumentalisierung dieser Gattung während des Nationalsozialismus die „Heimatliteratur“ als „Brutalität des Rustikalen“ kategorisch ab und fordert die „Emanzipation von der Provinz“. ⁷⁶

3.1.1. Begriffsklärung „Anti-Heimat-Literatur“

Die sogenannte „Anti-Heimat-Literatur“, zu der unter anderem sowohl Elfriede Jelinek und Robert Menasse zählen, als auch die in dieser Arbeit behandelten Autoren Hans Lebert und Christoph Ransmayr, kann als eine literarische Strömung bezeichnet werden, die sich gegen die sozial-politischen Entwicklungen in der österreichischen Politik nach dem Zweiten Weltkrieg wendet.

Leberts *Wolfshaut* erschien 1960 und war damit das erste Werk, das mit einem überraschend negativen Blick auf die Heimatdorfidylle ausgestattet war. Zu dieser Zeit begann dieses Sujet der negativen Heimat erst in der österreichischen Literatur Fuß zu fassen.

Es gestaltet sich als schwer, eine Definition des Begriffs „Anti-Heimat Literatur“ in gängigen Lexika zu finden. Jürgen Koppensteiner liefert jedoch die passendste Erklärung bzw. Umschreibung dazu:

„Als Anti-Heimatliteratur ist jene Heimatliteratur zu verstehen, in der man zwar wohl die Gestalten und Requisiten der traditionellen, oft sentimental-kitschigen Heimatliteratur findet, also Bauern, Knechte und Mägde, den Bauernhof, das

⁷⁶ vgl. Hoell, Joachim: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Van Bremen Verlag, Berlin 2000

abgelegene Tal, Berge, Bäche, den Wald usw., die aber keine Heimatbezüge im traditionellen Sinn aufweist. Es geht also nicht um die Liebe zur Heimat, um die Harmonie des ländlichen Lebens, um Brauchtum oder um Abwehr einer feindlichen, meist städtischen Gegenwelt. Anti-Heimatliteratur will vielmehr negative Zustände in der Heimat, im ländlich-bäuerlichen Milieu aufdecken. Sie richtet sich dabei keineswegs gegen Heimat; die setzt nur einen anderen Heimatbegriff voraus.“⁷⁷

Es geht nicht nur um die Debatte rund um den österreichischen Opferstatus, den unzureichenden Willen der Aufarbeitung, sondern auch um aktuellere Themen wie die Kritik an der Tourismusausweitung durch eine künstlich erzeugte Scheinidylle. Der Blick dieser Autoren auf die österreichische Landschaft ist ein kritischer, aufdeckerischer, kämpferischer, der gegen das Vergessen der nahen Vergangenheit wirken soll. Die „Anti-Heimat-Literatur“ kann radikal wirken, indem sie keine neuen Wege zeigt, sondern die Alten zerstört. Wenn man von der Definition Koppensteiners ausgeht, scheint es aber so, als würde sowohl die Heimat in ihrer eher positiven Darstellung, als auch die kritische Betrachtung der Antiheimat nebeneinander existieren können.

⁷⁷ Koppensteiner, Jürgen: *Anti-Heimatliteratur: Ein Unterrichtsversuch mit Franz Innerhofers Roman „Schöne Tage“*. In: Die Unterrichtspraxis 14 (1981), S. 9-19, hier S. 10

Wie schon in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, wird es nicht möglich sein, sich nur auf einen der fünf Sinne, also auf einen vordergründigen, „hauptsächlichen“ Sinn zu konzentrieren, wie es bei einem literarischen Werk, in dem der Protagonist ein Monosensualist ist, der Fall wäre. Das spezielle und eindeutige Vorkommen eines der Sinne in *Morbus Kitahara* und *Die Wolfshaut* ist nicht so klar gegeben wie beispielsweise im Werk *Licht der Lagune* (Hans-Josef Ortheil, 1999), in dem sich dem Sehenden Andrea die Welt erschließt. Ein sehr klarer Fokus herrscht auch bei *Schlafes Bruder* (Robert Schneider, 1992), wo der Handlungsträger Elias durch seinen außerordentlichen Gehörsinn, und Grenouille in *Das Parfum* (Patrick Süskind, 1985) mit seinem hochsensiblen Geruchssinn besticht.

In Hans Leberts Exemplar der österreichischen Gegenwartsliteratur wird vor allem der Geruchssinn behandelt werden. Olfaktorisch bietet der Roman viel, vor allem negativ behaftete Düfte wie Verwesung, Kot und Gülle, spielen eine tragende Rolle in *Die Wolfshaut*. Tastsinn, Haptik und vor allem Sehen, im Sinne von Beobachten und Wegsehen, sollen ebenfalls ihre Erwähnung finden. Der expressionistische Blick wird bei der Landschaftsbetrachtung und bei der Verbildlichung der Stimmung eine vorrangige Rolle spielen.

Geschmacks- und Geruchssinn haben bei Ransmayrs Roman eine eher geringe, wenn nicht gar irrelevante Rolle, somit wird dieser Abschnitt in *Morbus Kitahara* wenig bis keine Erwähnung finden. Dagegen wird dem Sehsinn, dem Hörsinn ein größeres Kapitel gewidmet werden, dem Tastsinn ein kürzeres, das u.a. von der Raumwahrnehmung handeln wird.

Da der Fokus in dieser Arbeit nicht auf biografischen Details liegt, werden die Lebensdaten der Autoren nur sehr kurz behandelt. Die Herangehensweise bei diesem Thema der Sinne wird durch die genaue Betrachtung und Analyse der Textstellen, „close reading“⁷⁸, der zwei Primärwerke geschehen.

⁷⁸ Als „close reading“ wird ein bewährtes literaturwissenschaftliches Interpretationsverfahren bezeichnet, dessen grundlegendes Prinzip die textgenaue, detailbezogene Lektüre und Analyse eines literarischen Textes ist. Eine solche Lektüre versucht der Vielschichtigkeit literarischer Texte, ihren ästhetischen Strukturgebungen und der Bedeutungsvielfalt ihrer sprachlichen Elemente und Formen durch eine möglichst präzise Erfassung der Bedeutungen und Effekte aller Einzelelemente und ihres Zusammenspiels im Text gerecht zu werden. (Metzler, J.B.: *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*. Hrsg. von Nünning Vera und Ansgar. Springer, Berlin/Heidelberg 2010)

4. Textanalyse Hans Lebert - *Die Wolfshaut*

Der Roman des Österreicher Hans Lebert, Autor, Opernsänger und verwandt mit Alban Berg, erschien im Zuge der Aufarbeitungswelle der NS-Kriegsverbrechen bei den Prozessen 1960, bei denen viele der Angeklagten von ihren Taten freigesprochen wurden.

Genau dieser Aspekt des grausamen Verbrechens ohne Einsicht, ein „zur Umkehr unfähiges Volk“⁷⁹, ist die Kritik Leberts.

4.1. Inhaltsangabe

Der Handlungsraum in Leberts Roman ist das fiktive steirische Dorf „Schweigen“, das in der tiefsten Provinz liegt, „die nichts zu bieten hat und deshalb auch kaum bekannt ist“ (W7). Die Lage des Dorfes ist sehr abgeschottet, südlich von ihm liegt „Kahldorf“, wo sich die einzige Bahnstation befindet, westlich ein Hügelrücken, „Ebergebirge“ genannt. Die Straße, die von Kahldorf nach Schweigen führt, schlängelt sich um diesen Berg herum. An der Straße befindet sich der „verdächtige Ziegelofen“, der schon ganz am Anfang des Romans genannt wird und auf etwas Verborgenes schließen lässt. Das Dorf ist kaum bekannt und lebt sein „undurchsichtiges Leben“ (W7).

Detaillierte Beschreibungen wie diese ziehen sich durch den ganzen Roman. Reich an Metaphern, sarkastisch und kritisch lässt Hans Lebert die Natur und die Umgebung aufleben und richtet sie gegen die Protagonisten.

Georg Fritsch nennt es eine „alpträumhafte dichte Atmosphäre winterlicher Düsternis in der Einsamkeit einer einschichtigen österreichischen Waldgegend“, „zwischen Wirtshaus, Jauchengruben, frostkrachenden Wäldern und geilen Weiberschenkeln.“⁸⁰

Mit seinem Roman, der sich kritisch mit dem Austrofaschismus auseinandersetzt, hat Lebert den Boden für weitere Werke bereitet, unter anderem auch für Ransmayr, der selbst darauf verwiesen hat, dass er *Die Wolfshaut* rezipiert hat.⁸¹

⁷⁹ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Mordswinde, dichte Bilder*. Wendelin Schmidt-Dengler über Hans Leberts unheimliche Erzählungen „Das Schiff im Gebirge“. 1993 In: Profil Nr. 40/ 4.Okt 1993, S. 23

⁸⁰ Fritsch, Gerhard: *Hans Lebert: Die Wolfshaut*. Wort in der Zeit Bd. 6, Folge 10 (1960, Hrsg. Rudolf Henz), S. 57f

⁸¹ vgl. Löffler, Sigrid: Interview mit Ransmayr: *...das Thema hat mich bedroht*, S. 214. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk Christoph Ransmayr*. Fischer, Frankfurt a.M. 1997, o.S.

Eva Reichmann schreibt zum Dorf Schweigen in ihrem Text *Dampfende Dunghaufen hegend versinken die Dörfer im Schmutz: Hans Leberts Österreichbild-eine parteibraune Landschaft*⁸², dass es durchaus Charakter eines Weltmodells innehat und nicht symptomatisch für nur diese eine österreichische Region ist.

Die Dorfbewohner, die alle klingende Namen haben, die auf ihren Charakter schließen lassen, verbindet ein unangenehmes und schreckliches Ereignis der Vergangenheit.

Einige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg vollziehen sich äußerst sonderbare Ereignisse in Schweigen: miteinander in Zusammenhang stehende mysteriöse Todesfälle, gegen die sich die Menschen des Dorfes dumpf und einfältig wehren. Dem Geheimnis kommen zwei Außenstehende auf die Schliche.

Das Verhängnis wird durch die Lebensschwäche des Fotografen Maletta in den Landstrich gebracht, der Matrose hingegen, hartnäckig und aufsässig-vital, löst am Schluss das Rätsel von Schweigen.⁸³

Die Rache der Toten fällt immer wieder über die Provinz her. Es ist der Ruf der Gastarbeiter nach Vergeltung, denn sie wurden in den letzten Tagen des Krieges von den Ordnungshütern des Dorfes erschossen. Sieben Jahre nach den totgeschwiegenen Verbrechen, genauer in der Nacht vom achten zum neunten November, geschieht wieder etwas im Dorf. Einer der Schuldigen, Hans Höller, wird am Ort des Verbrechens, dem Ziegelofen, tot aufgefunden und die bis dahin gewahrte Mauer des Schweigens beginnt zu bröckeln.

Es folgt ein zweiter Mord, der wiederum in der Nähe der alten Ziegelei stattfindet. Schreckenschlager wird tot aufgefunden. Der dritte Todesfall eines Dorfbewohners schließlich ist der des Rotschädel Vinzenz, der aufgespießt auf einem Ast im Wald gefunden wird. Somit sind drei der vier direkt Schuldigen, Hans Höller, Schreckenschlager und Rotschädel Vinzenz, bereits „geholt“ worden. Der Matrose hat den Verdacht, dass all diese unergründlichen, mystifizierten Ereignisse mit dem Selbstmord seines Vaters zusammenhängen.

Für die Dorfbewohner ist klar, dass ihre Schuld nicht eindeutig ist und sie werden nicht müde, sich abschwächende Ausreden und Gründe für ihre Tat einfallen zu lassen. Sei es „man habe es ja nicht besser gewusst“, „was hätte man sonst machen sollen“, „es blieb ja keine Wahl“

⁸² vgl. Reichmann, Eva: *Dampfende Dunghaufen hegend versinken die Dörfer im Schmutz: Hans Leberts Österreichbild-eine parteibraune Landschaft*. Modern Austrian Literature, 3/1997, Vol.30 (3-4), S. 130-143, hier S. 133f

⁸³ vgl. Fritsch, 1960, S. 57f.

oder „man habe ja nur seine Pflicht getan“. Jedoch bekommt es das Dorf nach und nach mit der Angst zu tun. Als der Matrose schließlich einen Abschiedsbrief seines Vaters findet, in dem dieser alles gesteht, ist der Fall klar, Alois Habergeier ist der einzige der Schuldigen, der sich noch in Sicherheit wiegt und sogar zum Landtagsabgeordneten befördert wird, sodass ihm nach der Anklage des Matrosen Immunität beschert ist.

4.2. Sprechende Figurennamen

Leberts Kritik an der Engstirnigkeit und Reuelosigkeit der Österreicher manifestiert sich in *Die Wolfshaut* unter anderem in der ironisierten, fast karikaturhaften Darstellung seiner Figuren. Hierzu eine kurze Übersicht der zahlreichen Personen im Roman:

- Der Matrose, Johann Unfreund, kehrt nach dem Krieg wieder in sein Heimatdorf zurück, seine Mutter ist verstorben, sein Vater hat sich erhängt. Er versucht detektivisch die Geheimnisse des Dorfes aufzudecken. Seinen richtigen Namen, Johann Unfreund, erfahren wir erst spät im Text, er lässt aber darauf schließen, dass er sich andere nicht gern zu Freunden macht, sondern ein Einzelgänger ist. Auch davon, dass er andere direkt und mit sarkastischem Unterton anspricht, was als unfreundlich gilt, kann man sich beim Lesen überzeugen.
- Karl Maletta ist Fotograf im Dorf, stammt aber nicht ursprünglich von dort und ist somit nicht in die Ereignisse der Vergangenheit verwickelt. Er pflegt eine Hass-Liebe zu den Bewohnern Schweigens und betrinkt sich meist in der Dorfgaststube.
- Konstantin Ukrotnik, der Viehhändler, tritt mit seinen Schafstiefeln als dicker, einparfümierter und eingebildeter Liebhaber Hertas auf.
- Herta Binder als zünftige Fleischerstochter, hat einen wilden, ungestümen, leichtsinnigen Charakter und wird von den Männern im Roman meist mit Behaglichkeit, molliger Weiblichkeit, sexuellen Fantasien und „fleischlicher Lust“ verbunden. Ihr Name ließe sich einerseits auf ihren Beruf als Fleischerin beziehen, wo

das Fleisch zu Bündeln zusammengebunden wird, oder aber, dass sie viele Männer durch ihre Reize an sich bindet.⁸⁴

- Vinzenz Rotschädel verdankt seinen Namen seiner äußeren Erscheinung. Mit seinem zinnoberroten Gesicht wird er mit dem Teufel verglichen.
- Johann Schreckenschlager ist der Besitzer des alten Sägewerks des Dorfes. Er versucht als erster das Schweigen im Dorf zu brechen und erschrickt vor den Toten, die sich bemerkbar machen. Als er schließlich mit einer Hacke erschlagen wird, kommt der Name vollends zu seiner Bedeutung.
- Alois Habergeier trägt die Rolle des Försters im Dorf und wird mit seinem mächtigen Erzväterbart mit Gott verglichen. Nach dem Krieg versteckt er sich aber gerne hinter seinem dichten Bart, der das Gesicht zu zwei Dritteln verbirgt, sodass Gesicht und Mann – also die wahre Identität - nicht mehr zu erkennen sind. Der letzte Teil seines Namens, „Geier“, lässt auf den Vogel schließen, der über seinen Opfern oder auch dem Aas zu kreisen pflegt.
- Frau Jakobi ist Malettas Zimmernachbarin, die ihren eckig anmutenden Körperbau jeden Tag frühmorgens um genau dieselbe Uhrzeit einem Training unterzieht.⁸⁵ Sport war wichtig für die Gesundheit und wurde vor allem beim BDM oder der HJ - „ein Volk in Leibesübungen!“ (W285) - streng betrieben. Sie wird als arisch aussehende Lehrerin, die noch immer Disziplin und Ordnung herrschen lässt, beschrieben.

Diese Vielzahl an Figuren ist für den Leser schwer zu überblicken. Lebert behilft sich mit diesen sprechenden, allegorischen Namen, um dem Rezipienten die Figur, ihre Eigenschaften und ihr Handeln vereinfacht und klarer darzustellen. Diese Attribute, diese Charaktereigenheiten von Figuren, die anhand ihrer Namen indirekt vermittelt werden, nennt man eine Allegorie, derer sich der Autor in seiner Figurenkonstellation bedient.

Anders als bei *Morbus Kitahara* lassen sich die einzelnen Sinne bei *Die Wolfshaut* nicht getrennt voneinander aufschlüsseln. Der zu behandelnde „Hauptsinn“ wird als

⁸⁴ Ukrotnik und Herta gehen Arm in Arm und ihm ist so, „als übe ihr fleischiger Arm in dem ledernen Ärmel einen besonderen, einen besitzergreifenden Druck aus.“ W398

⁸⁵ „Sie sprang und stampfte auf, daß der Boden erbebte und die Tür im Takt zu scheppern anfang; sie ließ sich auf den Boden niederfallen (es klang, als schlage eine Bombe in das Haus ein). [...] und zu alldem pfiff sie noch ein Wander- oder Marschlied [...]“ W285

Kapitelüberschrift gelistet, innerhalb eines solchen Abschnittes greifen allerdings auch andere Sinne in die Thematik und die Textstellen ein, ohne dass eine komplette Abtrennung möglich ist und sinnvoll wäre.

4.3. Sehen

Der Gesichtssinn wird in diesem Kapitel weniger auf der biologisch-anatomischen Ebene analysiert. Visuelle Reize, ihre Bedeutung und welche Signale sie an uns weiterleiten, werden vordergründiger behandelt. Wichtigster Punkt wird wohl die Symbolik sichtbarer und unsichtbarer Gegenständen sein und die verschiedenen Arten von Blicken: beobachten, traktieren, wegsehen, optische Täuschungen.

4.3.1. Landschaftsabbildungen – Topografie aus Lehm

Die Worte Dreck, Schlamm, Kot, Gülle und vor allem Lehm fallen häufig im Roman, und so entsteht ein äußerst unwirtliches topografisches Bild im Kopf des Lesers. Gewitterwolken und Regen sind die meiste Zeit im Roman vorherrschend, sodass eine noch unerträglichere Stimmung entsteht und das Gefühl auftaucht, dass das Dorf weggeschwemmt werden könnte, wäre es nicht im zähen Lehm gefangen.

„Zwischen Lehmgebirgen verlief eine Rinne voll schmierigem Dreck.“ W374
„Kahldorf ist ebenso dreckig wie Schweigen. Geht man von Schweigen nach Kahldorf taucht man tief in den Schatten des Berges. Auf dem lehmigen Absturz thronend, ist das Haus vom Matrosen.“ W21

Hier wird schon sichtbar, in welcher gefährlichen, unsicheren Situation sich die Figur des Matrosen befindet. Seine Wohnstätte befindet sich an der Kippe zu einem Abgrund, er muss also vorsichtig sein und sollte keinen falschen Schritt tun, um nicht abzustürzen. Sein aufklärerisches Naturell ist unerwünscht im reaktionären Dorf.

Das Stück Land, auf dem die Ziegelei steht, wird als „Brachland, wo nur Unkraut wachsen wollte“ (W382), beschrieben. Die Ziegelei fällt auseinander, die Bäume vermorschen „bei lebendigem Leibe“ (ebd.) und schmieriger Lehm ist vorherrschend in der Umgebung.

Niemand verirrt sich in die Gegend, wo es anscheinend nichts gibt und sich auch niemand um die Dorfumgebung kümmert. Der Tod ist allgegenwärtig in den Naturbeschreibungen zu sehen. Die Landschaft wird in einer vom historischen Bewusstsein geprägten Weise wahrgenommen („partebraun“, W141).

Vergessene Landstriche und alte Gegenstände der Vergangenheit sind gezeichnet von der Zeit und vermodern und vergehen. Nur das Schönreden und Schweigen über Unangenehmes bleibt und wird vorzüglich im Dorf gepflegt und aufrechterhalten.

Symbole und Metaphern sind insofern ein relevanter Gegenstand im Rahmen der Analyse der Sinne in diesem Werk, da sie zusätzlich zu den Merkmalen, die eine Identifizierung multisensueller Reizquellen ermöglichen, Objekte mit übergeordneten Bedeutungen versehen können.

Lehm hat als Material und Symbol eine sehr präsente Rolle im Roman. Das frühhistorische Material Lehm hat eine fesselnde Wirkung auf die Menschen; sie sind festgefahren und kommen nicht vom Fleck. Das Dorf Schweigen befindet sich auf ehemaligem Meeresgrund, das könnte auch ein Grund für den lehmig-schlammigen Boden sein, von dem ein Sich-Wegbewegen oder ein Vorwärtskommen schwer fällt. Eine eindeutige Metapher für die angeprangerte Festgefahrenheit der österreichischen Mentalität der Nachkriegszeit und ein Symbol der Stagnation findet sich hier.

Die Textstellen, in denen es um Lehm geht, lassen sich nicht nur auf die Analyse eines Sinnes reduzieren. Der Lehm steht immer in Zusammenhang mit mindestens zwei Sinnen, einmal sind es Gerüche, einmal haptische Eindrücke, verbunden mit der olfaktorischen und optischen Beschaffenheit des Lehms.

„Der Boden (Lehm, der unter den Sohlen schmatzte), einmal emporgetaucht aus dem Weltozean, dann abgeschliffen und ausgehöhlt von den schwärzlichen Regengüssen der Sintflut, jetzt ein beruhigtes Wogen, die verebbende Dünung nach einem Sturm [...] – dieser Boden atmete noch, verströmte aus unergründlichen Tiefen ewigen Salz- und Algenhauch, einen Duft, der unter den Steinen lebte, in den Hohlwegen hockte, aus schlammigen Pfützen emporstieg [...].“ W53

Viele Gegenstände werden in Leberts Roman zu Akteuren ⁸⁶. Der anthropomorphe Lehm atmet, lebt, verströmt einen Duft und erhebt sich empor. Die Toten, die man vergessen will, sind unter der Erde versteckt begraben, im Humus, im Lehm, der sich auf seine Art und Weise durch Gebärden, Formen, Gerüche und Geräusche wieder sichtbar zu machen versucht. Mitten aus der Landschaft scheint dieses Unheil zu wachsen, dem es unmöglich ist zu entrinnen.

„[der Wald] stürzte den Abhang herab und tastete mit seinen Zweigen nach dem Wagen. [...] Schon zog er sich wieder zurück in sein eigenes Dunkel. [...] Habicht warf einen lauernden Blick die Böschung empor und verspürte auf einmal die Höhe und Steilheit der Lehmwand, etwas Schreckliches, das stets bereit war, sich zu lösen und schicksalhaft auf ihn herabzukommen. [...] die dicht an den Fenstern vorbeihuschenden Büsche schienen ihm Ohrfeigen geben zu wollen.“ W367

Eine Mahnung der mystischen Instanz des Waldes und der Natur an den Gendarmeriewachtmeister Habicht lässt sich aus der Textstelle erschließen. Der Lehm will Habicht verschlucken, zudecken: „Und da sah er schon die fahle Masse über sich, die Masse des gleitenden Lehms, die direkt auf ihn zukam. [...] Und während sich der Bergsturz weiterschob und drängend seine Massen aufeinandertürmte, schwere Klumpen, die zerbröckelten und sich schmierig auf die Straße wälzten, schleppten sie Wachtmeister Habicht gemeinsam hinweg [...].“ (W373f)

Diejenigen, die einst die Opfer unter die Erde brachten, die schuldig sind, werden nun selbst vom Erdboden niedergewalzt oder verschluckt.

Die Leute sind hohl wie die Gefäße, die der Matrose fertigt. „[...] dort die Töpferscheibe, die gute Narkose, und auch der Töpfer ein Klumpen Lehm, der langsam geformt und ausgehöhlt wurde, bis er Gefäß war dem Nichts.“ (W54) Und auch er selbst soll dazu bewegt, ja fast hypnotisiert werden, den vergangenen Ereignissen keine Aufmerksamkeit zu schenken, sondern sich lieber vom Willen der Dorfbewohner formen zu lassen.

Schon seit frühester Zeit galt Lehm in Form von Gefäßen als Material um Dinge aufzubewahren. Ein Funktionsgegenstand, der Hülle für Nahrungsmittel und Ähnliches war.

⁸⁶ eingehender wird dieses Thema im Kapitel *Anthropomorphisierung, Subjektivierung und Depersonalisierung* behandelt

Die unbekannte Gegend, die versunkene Landschaft und das versteckte Dorf Schweigen sind der Spiegel der reaktionären Dorfgemeinschaft:

„Die Ortschaft auf der erstarrten Dünung des Landes, auf diesem zu Stein oder zu Lehm gewordenen Meer, gut versteckt in einem Wellental, darin sie sich, seitdem sie da ist, nicht vom Fleck gerührt – von diesem oder jenem Zeitgenossen aufgefunden und doch ihr eigenes, geheimes Leben führend, ein Leben, welches sich im Hummus des Vergessens, unter dem weiterwachsendem Gras, beharrlich entzieht – und nun in der wirklichen, in der bebaubaren Erde ein Aas, gut vergraben und auch gut vergessen, doch gerade weil man es so gut vergessen hat, hält es sich und stinkt mit jedem Tage ärger. Man riecht es nicht. Aber man atmet es ein und haucht es seinem Nächsten wieder ins Gesicht; man hat den Mund, man hat die Lungen voll davon und bekommt es langsam in den Blutkreislauf.“
W339

Beweisstücke und Erinnerungen werden unter einer dicken Lehmschicht begraben. Wie ein Virus, eine Krankheit verbreitet sich der ansteckende Keim der Schuld im Dorf. Die Wahrheit kommt wie eine dürrtig verscharrte Leiche wieder ans Licht.

Nur die zwei Zugereisten, Matrose und Maletta, sind gefeit vor der Dorfkrankheit, da sie Außenseiter sind. Der eine hält sich die Nase zu und erreicht dadurch nicht viel, der andere geht im Dorf herum und schnuppert: „[...] er atmet sich voll mit dem Gestank [...].“ (W340)

4.3.2. *Meer und Wasser*

Wenn man sich mit Hans Leberts Texten auseinandersetzt, fällt auf, dass die Worte Wasser, Meer und See oft vorkommen.⁸⁷ Es finden sich im Roman immer wieder Anspielungen auf das Meer und auf die Namensbedeutung des Matrosen in Form von „Seefahrer-Vokabular“.

Diese Begrifflichkeiten aus den Bereichen Wasser mit abergläubischem Hintergrund lassen auf eine Mystifizierung der Geschehnisse schließen.

Der Matrose übt zwar das Töpfer-Handwerk aus, sein verhasstes Erbe, aber bevor er ins Dorf zurückkehrte war er einige Zeit auf hoher See unterwegs. Nun beschäftigt er sich mit dem Ton, dem Lehm, der einmal Erde war und die Geheimnisse des Dorfes birgt, denen er auf die Schliche kommen will.

⁸⁷ Einer seiner Romane trägt sogar im Titel einen Verweise auf das Meer: *Das Schiff im Gebirge* (1955)

Die Begriffe Wasser und Lehm stehen im Roman metaphorisch für den Abschnitt des Lebens, in dem eine Entwicklung möglich ist, sie stehen für Veränderung aber auch für den Bereich, in dem sich der Einzelne persönlich beweisen muss.⁸⁸ Hoffnung für die Dorfbewohner in Schweigen besteht keine, wie der Satz folgender Textstelle beweist:

„[er] verwandelte [...] auf dieser Scheibe, die sich so einschläfernd drehte, [...] eine fahle, salzig-säuerlich duftende Erde, die einmal Meeresgrund gewesen, einmal die Tiefe getragen hatte und voller versunkener Dinge war, in Krüge für Milch und Most. Mochten die Leute daraus trinken, bevor sie bei ihren ergiebigen Quellen, ihren vollen Fässern und trotzendem Eutern und mitten im Regen verdursteten! [...] das Leben war auf dem Rückzug; die Wüste rückte vor; durch die Adern sickerte Sand nach dem Herzen, Sand war in Atem und Blut gemengt; auch [...] [er] spürte das, auch er verdorrte, verkarstete wie eine abgeholzte Gegend, auch ihm klebte mehr und mehr die Zunge am Gaumen.“ W51

Der einstige Meeresgrund wurde zu Lehm und dieser wiederum zu trockener Wüste.

Mitten im Regen bei ergiebigen Quellen oder vollen Fässern zu verdursten ist nahezu ein Oxymoron und erinnert an die Bestrafung, die Nemesis der Götter. Der menschliche Hochmut, die Anmaßung oder auch der Realitätsverlust wurden schon in der antiken griechischen Tragödie gescholten. Homer schreibt in der *Odyssee* über die Bestrafung Tantalos, der für seinen Frevel gegen die Götter inmitten von Wasser stehend und Früchte über sich wachsen wissend, verhungern und verdursten muss.

Möglicherweise schließt Lebert an diesen antik-historischen Hintergrund an und übergibt die Nemesis der Dorfbewohner in seinem Text an die Natur.

Indikatoren im Buch wie „es soll auch ein Wolf hier im Wald sein. [...] Der lauert vermutlich schon lange hier in der Gegend. Der wird uns alle eines Tages fressen!“ (W229f), zeigen, dass die Taten nicht unbescholten bleiben werden und das Dorf einer Beobachtung ausgesetzt ist. Der Wolf wird im umgangssprachlichen Gebrauch auch „Bauernschreck“ genannt, was wiederum dem Leser als sprechender Name dient, eine die Dorfbewohner strafende Instanz zu erkennen. Eigentlich handelt es sich bei diesem Wolf, der um das Dorf streift, um Maletta, was aber erst spät im Handlungsverlauf klar wird.

⁸⁸ vgl. Reichmann, *Modern Austrian Literature*, 3/1997, Vol.30 (3-4), S. 130-143, hier S. 136

Einer nach dem anderen wird von der Rache der Toten geholt, vor allem diejenigen, denen noch etwas Gewissen geblieben ist. Der Förster Habergeier mit dem gottesähnlichen Bart, der damals Anführer des Erschießungskommandos war, wird verschont und zuletzt sogar zum Abgeordneten erhoben. Lebert arrangiert all dies „mit einer grimmigen Lust der Entlarvung“.⁸⁹ Der Matrose, ein Außenstehender, dessen Vater vor vielen Jahren angeblich Selbstmord begangen haben soll, versucht die Missetaten aufzudecken und zieht damit den Groll der Dorfbewohner auf sich.

Der andere Außenseiter ist Maletta, der durch seine Tätigkeit als Fotograf wie eine dokumentierende Instanz in dieser Geschichte wirkt. Nicht nur seine Kameralinse, sondern auch seine Augen sind Werkzeuge, die die Wirklichkeit abbilden. Zweitere werden mit einer Wasseroberfläche verglichen:

„In seinen Augen, die sonst unstet blickten, heute jedoch wie festgebannt auf einen Punkt gerichtet waren [...] flackerte plötzlich ein Leuchten, wie es ein leise bebender Wasserspiegel erzeugt.“ W15

Die starren, frontalen Gesichter auf den Fotos erklärt er dadurch, dass „die Leute alle so stur ins Objektiv starren [...], damit ihr Charakter besser aufs Bild kommt.“ (W14) Die Bilder der Menschen an der Wand in seinem Zimmer „blicken auf Maletta. Tausend wesenlose Visagen, tausend Fotografiertesichter, schönheitshalber retuschiert. [...] alle diese Gesichter, scheinheilig oder stur, schienen ihm plötzlich nur Masken zu sein, Masken, durch deren Augenschlitze etwas anderes hervorsah [...], das gar nichts zu tun hatte mit dem Staatsbürgerblick jener Leute.“ (W28f)

Er sieht die Lügen und Ausflüchte in den Gesichtern der Menschen, versucht aber anders als der Matrose nicht dem nachzugehen, sondern steuert eher auf eine aggressive, destruktive Stimmung zu, die ihn beschwört zu töten, „Irgendwen töten!“ (W29).

4.3.3. *Der voyeuristische Blick*

Es gibt verschiedene beobachtende Blicke in *Die Wolfshaut*. Die Dorfbewohner beobachten sich gegenseitig argwöhnisch, ob ihr gemeinsames Geheimnis von niemandem verraten wird,

⁸⁹ Fritsch, 1960, S. 58

der Wald traktiert die Bewohner, der Matrose beäugt die rätselhaften Vorkommnisse des Dorfes⁹⁰ und auch der Leser nimmt die Rolle eines Beobachters ein. Selbst die Fotografien von Menschen an der Wand „schauen einem [...] alle direkt ins Gesicht, als ob sie einen hypnotisieren wollten“ (W14) und werden dadurch als angsteinflößend beschrieben.

Wenn die Natur mustert und observiert, klingt es fast, als ob eine göttliche Instanz, das Auge Gottes die Menschen beobachtet. Die Sinne des Matrosen sind angespannt und er spürt „daß er beobachtet wurde. [...] dann drehte er sich um und sah zum Wald hinauf; und wieder spürte er auf sich die Augen ruhen, ohne den Späher, zu dem sie gehörten, entdecken zu können. [...] plötzlich kam ihm das alles phantastisch, ja unwirklich vor, und sekundenlang war ihm in einem fast traumhaften Unbehagen zumute, als werde er von oben her betrachtet, als betrachteten ihn die erloschenen Augen des Himmels.“ (W374f)

Dieses Betrachten kann als gnostische Anspielungen gedeutet werden, die sich bei Lebert immer wieder finden, oder als prüfender Blick eines Unbekannten, eines Wolfes, möglicherweise Malettas. Wenn wir die zuletzt genannte These annehmen, sollten wir die Blicke des Unbekannten mit denen Malettas vergleichen:

„[Maletta] stand am Fenster und blickte aus flackernden Augen über die Ortschaft, und es war ihm, als zerfalle sie – unterwühlt von seinem bösen Blick – im Morast ihrer Düngerhaufen zu Schutt und Gerümpel.“ W393

Die Augen des Betrachters sind destruktiv, böse und verursachen Unbehagen beim Beobachteten. Noch findet keine Demaskierung statt, Maletta trägt weiterhin sein falsches Gesicht.

Maletta hat durch seine Rolle als Fotograf auch noch die Fähigkeit, seinen subjektiven Blick auf die Dinge auf Papier zu bannen und somit für andere sichtbar zu machen. Er fotografiert die Fleischerstochter Herta in freizügigen Posen – „sie reckte [...] die kleinen, festen Brüste so heldisch heraus, daß sich dieselben in all ihrer Pracht und mitsamt ihren Warzen [...] nun deutlich unter der Seide des Mieders abzeichneten [...]“ (W222) - und macht Abzüge davon, mit denen er aus Groll aufgrund der Abweisung Hertas droht, an die Öffentlichkeit zu gehen. Ein Aspekt, auf den vor allem die feministische und gender-orientierte Forschung aufmerksam gemacht hat, ist der voyeuristische Blick als gewaltsamer Akt. Die schaulustige Person, die

⁹⁰ „Rechts an dem lehmigen Absturz [...] hockt [...] das Haus des Matrosen und lauert mit winzigen Fenster-Augen herab.“ W21

ungesehen bleibt, nimmt der Beobachteten das Recht auf Anonymität und zwingt diese somit, Opfer ihres Blickes zu werden.⁹¹ In diesem Fall ist Herta dieses Opfer, obwohl sie nicht ganz unschuldig ist, da sie sich auf die Bilder eingelassen hat. Jedoch zwingt die Erpressung der Veröffentlichung der Fotos sie in die Rolle des Opfers.

Die Position des Lesers ist auch eine Art eines Voyeurs, denn wir bekommen die geheimen Fotos in dem Sinne zu Gesicht, dass sie uns beschrieben werden.

„Sie bückte sich [...] völlig arglos und ohne zu denken [...]; und war Maletta auch schon aufgesessen [...], bot ihm bereits jenen grausig-komischen Anblick, welcher sogar schon Nudisten bekehrt haben soll, und gab [...] auch noch ihr Gesicht der Linse preis, und in dieser einen Sekunde knipste Maletta.“ W224

Kulturästhetisch war der Blick in Form der Fotografie ein verbotener, verpönte, weil er oft das preisgab, was so zu sehen nicht erlaubt war. Freud veröffentlicht 1905 das Werk *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in dem er der Schaulust eine äußerst wichtige Funktion für die Sexualität, sogar für die ganze Kultur attestiert.⁹² Es wird allerdings zwischen „normaler“ und „perverser“ Schaulust unterschieden. Wenn die Schaulust im Dienste des Sexualtriebes steht und eine Vereinigung mit dem begehrten Objekt Ziel des Schauens ist, handelt es sich laut Freud um „normal“. Hingegen ersetzt der Voyeurismus, das Schauen um des Schauens willen, das eigentliche Ziel bei der „perversen“ Schaulust.

Weitere heimliche Betrachtungen finden im Roman im Wald statt. Habergeier beobachtet aus seinem Jägerhochstand eine Liebesszene durch den Feldstecher. Das turtelnde Paar, Herta und Ukrotnik, vertrieben ihm das Wild durch ihren „Brunftgeruch“, deswegen zielt er aus Ärger und zum Spaß auf die Liebenden. Als er sich besinnt und den Lauf wieder sinken lässt, vernimmt er im darauffolgenden Moment

„[...] eines jener leisesten, kaum noch wahrnehmbaren Geräusche, welche ein anderer gar nicht vernimmt [...]. Ein Unbehagen ergriff ihn. Auf's Neue den Blick durch das

⁹¹ Claudia Öhlschläger setzt sich mit intemem Geschlechtersehen, mit Voyeurismus und der Poetologie des Auges ab dem 18. Jahrhundert auseinander und betrachtet dabei Werke von Tieck, E.T.A. Hoffmann, Schnitzler, Brinkmann, Bataille oder Bernhard. vgl. Öhlschläger, Claudia: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Rombach Verl., Freiburg i.Br. 1996

⁹² Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 5. Hg. Von Anna Freud u.a. London 1940, S. 27-145

Fernglas bohrend, suchte er den Waldrand ab. Die Buchen leuchteten noch immer hellgrau, doch das Dunkel zwischen den Stämmen war schwärzer geworden; es rieselte zwischen den Knochen des Waldes hervor wie schwarze Erde durch die Zähne eines Rechens. Und dort, in dieser schwarzen Erde, wo die Samenkörner ruhen und wo die Vergangenheit Zukunft wird, entdeckte Habergeier nun das, was sein Unbehagen verursacht hatte: ein bleiches, ovales Etwas, nicht größer als ein Kürbiskern, ein äußerst unscheinbares Ding, welches sich langsam durchs Unterholz verschob: das verzerrte und schweißüberströmte Gesicht eines Mannes.“ (W82)

Es ist Maletta, der wie ein wildes Tier im Unterholz auf der Lauer liegt, wie ein Wolf, und beobachtet. Es findet also eine doppelte Beobachtung statt. Der Beobachtete oder die Beobachteten wissen von ihrer Auskundschaftung nichts. Maletta beobachtet nicht nur Habergeier bei seinen voyeuristischen Eskapaden, sondern auch das Liebespärchen. Er ist schuldiger Voyeur und möglicherweise Richter Habergeiers zugleich.

Die neuere kognitive Verhaltensforschung belegt, dass die Disziplinierungsgewalt, die in der Konstellation von anwesendem, dennoch unsichtbarem Beobachterblick und Körper gegeben ist, zeigt, dass allein schon eine Repräsentation eines Blickes, zum Beispiel mittels eines Bildes, zu „diszipliniertem“ Verhalten führt.⁹³

4.3.4. *Unsichtbar, ungesehen machen*

Lebert spielt mit Redewendungen derselben Bedeutung: etwas unsichtbar machen, verschleiern oder vertuschen, die sich vor allem in der Landschaft bemerkbar machen.

„[...] schon deckte der Winter die lehmige Nacktheit der Landschaft, schon zog er der Landschaft ein weiße Gespensterhemd über, [...] er hatte es eilig, die Ehre des Dorfes zu retten, die weiße Weste wieder weiß zu machen, dem Mörder eine Tarnkappe aufzusetzen, uns allen das weiße Gespensterhemd überzuziehen und die Welt wie eine Süßigkeit zu überzuckern: die Spuren des Verbrechens auszulöschen.“ W172

⁹³ Melissa Bateson unternahm im Jahr 2006 einen Versuch, bei dem sie in der Kaffeeküche des Psychologischen Instituts fotokopierte Bilder von menschlichen Augen auf den Kühlschrank klebte und aufforderte Geld in die Kassa zu geben. Nach einer Woche wurden die Bilder der Augen mit Blumen-Fotos ausgetauscht, danach folgte ein anderes Augenpaar usw. Das Ergebnis des Experiments war, dass in der Zeit, als die Augen-Bilder am Kühlschrank klebten, die Studenten gewillter waren Geld in die Kassa zu legen - genauer siebenmal mehr, als zur Zeit als die Blumen-Bilder am Kühlschrank hingen. Der „strenge Blick“ veranlasste die Personen ihr Verhalten zu ändern. (vgl. Fuchs, 2014, S. 95)

Einen offensichtlicheren Zusammenhang zwischen der vertuschenden Dorfgemeinschaft und der Natur als deren Spiegel gibt es nicht. Lebert versteht sich immer wieder aufs Neue, andersartige Formulierungen für das Ungesehenmachen der Verbrechen zu versprachlichen und in die Natur seiner Geschichte zu projizieren.

„Die Wolfsspur zog sich über den niederen Himmel. Die Wolfsspur lag als Schlinge um das Dorf. Und war vielleicht seit jeher schon gelegt; aber niemand hatte sie je gesehen.“ W208

„Dort lag es verborgen, schön zu gedeckt mit Lehm und Schutt und von Gras überwachsen; und eine Blutspur lief unsichtbar rund um das Dorf; und eine Wolfsspur lief unsichtbar über den Himmel.“ W225

Die Dörfler wiegen sich in Sicherheit. Wer soll schon kommen und sie ihrer Tat verurteilen? Das tief im Tal aus Lehm versunkene Schweigen findet niemand und alles andere ist auch schon unter der Erde verborgen. Der Zusammenhalt ist viel zu stark, als dass sie befürchten müssen, zur Rechenschaft gezogen zu werden. Sie sind blind für die Realität, sie wollen sie nicht sehen und lieber ihr trübes, aber sicheres Leben weiterführen.

Selbst schön wirkenden Farben kann man nicht trauen. Äußerlich hübsch und bunt bergen sie innerlich scheußliche Farbtöne.

„Wir leben im Lande der Anstreichermeister. Hier wird doch dauern übertüncht und frisch gestrichen. Die Läden grün, die Mauern rosa: alles so freundlich! Und im Garten steht der buntlackierte Gartenzwerg. Aber [...] die Farben spielen manchmal schlimme Streiche. Wenn zum Beispiel Rot und Schwarz zusammenrinnen, so entsteht ein schauerliches Braun.“ W387f und „[...] ich liebe die Erde. Nicht die Heimat, sondern die Erde! Den Lehm, aus dem ich meine Töpfe mache. Aber Scheiße zum Beispiel [...], die kann ich nicht ausstehen.“ W388

Rot und schwarz sind Farben, die oft mit Macht oder Angst verbunden werden, das rot der Kommunisten, schwarz für Piraterie, aber auch das Symbol der Nationalsozialisten war ein schwarzes Kreuz auf rot-weißem Hintergrund, deren Anhänger braune Kleidung trugen.

Im obigen Zitat spricht der Matrose und verkörpert die Antipathie gegen die hochgelobte Heimat und das Volk, die auch Leberts Anstoß war *Die Wolfshaut* zu verfassen und sich darin kritisch mit dem Heimatgedanken auseinanderzusetzen.

4.3.5. Optische Täuschungen

Eine zugleich Täuschung wie auch optische Täuschung steckt in dem Protagonisten Maletta, der zugleich Mensch und Wolf ist, ohne auch nur einen Hinweis darauf zu liefern. Diese Camouflage oder Verkleidung erinnert an ein Phänomen aus der Tierwelt, genauer aus der Insektenwelt, das „Mimikry“ genannt wird. Dabei handelt es sich um eine Form der Täuschung durch Imitation ⁹⁴, die in *Die Wolfshaut* weitestgehend als Verschleierungstaktik gesehen werden kann und die in der militärischen Kriegstechnik im Sinne von Tarnmustern zum Einsatz kommt. Im Fall Malettas kann die Anpassung an die Umgebung aber auch als eine Assimilierung an die Dorfgemeinschaft oder zumindest als eine Gleichgültigkeit gegenüber dem gehüteten Dorfgeheimnis gesehen werden.

Bevor der Leser durch den fortschreitenden Handlungsverlauf weiß, dass es Maletta ist, der den Wolf verkörpert, gibt es eine gewisse gegensätzliche Konstante zwischen dem Matrosen und Maletta, eine Art Doppelgängertum. Es entstehen immer wieder Situationen, wo einer der beiden Protagonisten meint, den anderen zu sehen, dabei ist es nur Einbildung, ein Spiegelbild ihrer Selbst, ein Schatten, der einen verfolgt. ⁹⁵

In einer Szene schaut sich der Matrose in den Spiegel und sieht im ersten Moment nicht sein, sondern das Antlitz des Fotografen. Maletta ist wie der böse Teil, der in jedem Menschen, auch in den Überlegten, Aufmerksamen, Hilfsbereiten schlummert. Es ist „[...] ein Gefühl, als läge dieser Vergessene, dieser Verdammte schon ein Leben lang hinter dem fleckigen Glas auf der Lauer.“ (W296)

Die Theorie, dass jeder Mensch etwas Böses in sich trägt, dass nur durch etwas hervorgerufen werden muss, divergiert mit der sozialtheoretischen Auffassung, dass der Mensch von vornherein Gutes will, jedoch durch Einflüsse, wie niederen sozialen Status, finanzielle Nöte, Unterdrückung, Ausbeutung etc. das Böse in sich hervorgerufen wird. Rousseau proklamierte in seinem *Emile*, dass der Mensch von Natur aus gut sei und nur durch die Zivilisation

⁹⁴ vgl. hierzu ausführlicher: Meyer, Anne-Rose; Sielke, Sabine (Hrsg.): *Verschleierungstechniken. Strategien von eingeschränkter Sichtbarkeit, Tarnung und Täuschung in Natur und Kultur*. Frankfurt a.M. 2011. Zitiert nach: Fuchs, 2014, S. 106f

⁹⁵ Der Matrose zu sich: „Wie geht denn das zu?! Sitze ich mir wirklich selber gegenüber? Oder kann der Mensch Gedanken lesen? Stiehlt er mir meine Gedanken und macht daraus Worte? Meinen Ekel, meine Ängste, meine Verzweiflung! Das alles dreht er in seinem unappetitlichen Mund und spuckt es mir wie Kirschkerne ins Gesicht, so, als führte ich durch seinen Mund ein Selbstgespräch!“ W295

verdorben würde. Kant wendet sich gegen diese These und attestiert dem Menschen einen Hang zum Bösen, nicht nur dem Einzelnen, sondern allen Exemplaren.⁹⁶

„Man kommt sich vor, als gehe man in einen Wald hinein, den man schon vor lauter Bäumen nicht mehr sieht. [...] Man geht durch eine weiße Finsternis! Tastend wie ein Blinder bewegt man sich weiter, den Winter, den äthergetränkten Wattebausch vor dem Gesicht. [...] Die Zeit fließt auf arktische Weise zusammen, so daß uns mehr und mehr die Sinne schwinden [...].“ W233

Wenn der Autor von schwindenden Sinnen, Betäubung durch Äther und Erblindung spricht, lässt das auf eine Fehlleitung oder eine Absenz der Sinne schließen. Das Sprichwort „Den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sehen“ meint, den eigentlichen Sachverhalt nicht mehr erkennen zu können, da man sich in Verstrickungen um den Gegenstand herum verliert. Genau das passiert im Roman, wir und der detektivische Matrose werden sensorisch betäubt, geblendet.

Eine weitere optische Täuschung oder mehr noch ein klaustrophobisches, bedrohliches Gefühl ergreift von Maletta Besitz, als er wieder im Dorf ist:

„Die fernsten Kulissen [...] waren auf einmal beängstigend nahe gerückt; auch die Straße schien kürzer und enger geworden zu sein [...]; denn das alles hatte keine Perspektive mehr [...]; die Häuser, modrig finster unter der Schneelast, drängten sich drohend heran und schienen zu wachsen; sie drohten in dieser kristallklaren, reglosen Luft und dem schalen Geruch, den die Senkgruben ausatmeten. [...] Und nun die Geräusche! Ebenso nahe, ebenso deutlich! Als sei die Straße ein Trichter, aus dem sie erschallten!“ W296

Der Zerfall des perspektivischen Sehens, das Einschätzen von Größe und Form der Gegenstände mit der Zusammenwirkung der gefühlten Enge, zeigt die Ausweglosigkeit der Figur Maletta und deutet den beginnenden Zerfall an.

⁹⁶ vgl. Gronemeyer, Matthias: *Wie kommt das Böse in den Menschen - und wie wieder heraus? Ein philosophischer Kommentar zu Serkan A. und Spyridon L.* Zeitschrift für Pädagogik 55 (Jul/Aug 2009) 4, S. 549-561, hier S. 550f

4.4. Gehör

Eine Welt an Klängen taucht in Leberts Erzählung auf, sie zeichnet ein akustisches Bild der Landschaft. Vor allem die Natur gibt eine Vielzahl an Geräuschen von sich: einmal hört der Matrose den Regen draußen „flüstern“ und hat das Gefühl, dass dies nur für seine Ohren bestimmt sei. Dann ist ihm die Natur wie ein Detektiv auf den Fersen: „Weiterstapfend merkte er dann, wie der Regen aus seiner Nische trat und mit tausend weichen Füßen hinter ihm herschlich.“ (W69) Auch auf visueller Ebene sieht er Botschaften, die nur für sein Auge sichtbar sind, was seine Funktion als Detektiv wieder bestätigt. Seine auditive Wahrnehmung spielt ihm manchmal einen Streich. Die Mauer aus Stille veranlasst den Hörsinn, sich nach innen zu wenden, und dort brodelt es vor Unklarheiten, Identitätsproblemen und Verfolgungswahn:

„Er lauschte hinaus, ob er etwas zu hören vermöchte. [...] So reglos und so allein in der Stille des abgelegenen Hauses vernahm er nichts als den eigenen Herzschlag, die eigenen trägen Atemzüge und dies rätselhafte Geflüster in seinem Innern [...]: ein Netz aus Geflüster, dicht wie Schlaf, aus dem es kein Entrinnen gab, ein Sich-Verwirren von Worten und Silben, ein ewiges Ineinanderrinnen, in welchem man selbst zu zerfließen, mit welchem man eins zu werden drohte.“ W51

Metaphorische Botschaften in Randbeschreibungen bemerkt man nur bei detailgenauem Lesen, wie die Uhr in Habichts Büro, die an der Wand hängt und „die endlose Zeit in dem kahlem Raum durch lautes Ticken bemerkbar machte“ (W48) - sie steht auf fünf vor zwölf. Das Unheil oder die Apokalypse stehen kurz bevor.

Die genau beschriebene Klangkulisse, „raschelndes Gras“, „Glasscherben splitterten und krachten unter seinen Sohlen“ (W57), bringt uns als Leser sehr nahe ans Geschehen und erzeugt Spannung.

Wie ein Orchester lässt die Natur Paukenschläge, Harfentöne, Hörner und Trommelwirbel über der Region Schweigen ertönen und zeichnet dadurch eine schaurig-schöne Stimmung.

4.4.1. Hörbares Schweigen

Die wenigen Stimmen in Schweigen, die an das Vergangene zu erinnern versuchen, werden ignoriert und mit tauben Ohren abgetan. Ab und zu sickert dann doch wieder eine „hörbar gewordene Stummheit“ (W101) hervor.

Auch in Form von Musik versuchen die Stimmen der Opfer zu mahnen: „Aus der Ödnis riefen die Stimmen, die er erweckte: der Ziegelofen flötete wie eine Okarina. Lustige Musik! Verfall! Vergänglichkeit!“ (W57) Die Okarina des Matrose wird wie folgt beschrieben: Sie „[...] ist ein Instrument. [...] sie wird aus Lehm gemacht; sie wird gebrannt. Und wenn man darauf spielt, so klingt es nach Erde. Es klingt vielleicht ein bißchen traurig, ein bißchen einsam.“ (W132)

In der Nähe des Ziegelofens ereilen sie oft eigenartige sensorische Eindrücke, die nicht unbedingt als Trugwahrnehmungen eingegliedert werden können, sondern eher als Jenseitsbotschaften zu verstehen sind. Der Matrose tappt in der Nähe des Ziegelofens in der finsternen Nacht umher und versucht sich mittels aller Sinne, so gut es ihm möglich ist, zurechtzufinden:

„Er vermochte nichts mehr auszunehmen, nichts als schwarze, drohend verdichtete Massen, welche formlos ineinander rannen und der Landschaft kaum noch ähnlich sahen. [...] Die Augen, die einem Ärger verursachen, konnte man [...] nun tatsächlich ausreißen und auf den Misthaufen werfen; nur Tast- und Geruchssinn halfen einem noch weiter. [...] Von links kam die Stimme und kam der Geruch des Wassers, ein mattes Glucksen wie aus einer Kehle, und dann ein schaler, säuerlich schmeckender Atem. [...] diesmal glaubte er, tatsächlich etwas zu hören, ein Geräusch, das wohl kaum die Natur hervorbringen konnte. Es war ein träges, doch regelmäßiges Klopfen, [...]. es klopfte beängstigend einsam inmitten der Nacht.“ W86f

Das Ineinandergreifen, die Synästhesie der Sinne, ist durch die unzureichende Sicht begründet. Der Matrose kompensiert die Nachtblindheit durch Tasten, Riechen und Hören. Das unnatürliche regelmäßige Klopfen wirkt bedrohlich, und man imaginiert fast automatisch ein menschliches Wesen, das, wohlmöglich durch das Geräusch, auf sich aufmerksam machen will. Später in der Geschichte erlebt der Matrose am selbigen Ort noch einmal ein ähnliches Gefühl wie zuvor: eine unbehagliche Spannung und seltsame akustische Eindrücke nehmen ihn ein.

„Verworrene Stimmen zischelten ihm in den Ohren, vermischt mit den Stimmen der Ödnis, dem Sausen des Windes [...]; [er] geriet [...] mehr und mehr in einen Zustand, eine Erregung, die dem Keuchen und Dröhnen eines Deliriums glich.“ W375f

Er imaginiert die Stimme seines Vaters, der versucht ihm bei der Aufdeckung des damaligen Verbrechens zu helfen. Wie in einem Fiebertraum, in dem man Fiktion und Wahrheit nicht mehr unterscheiden kann, taumelt der Matrose in den Ofen, in diesen Ort des Verbrechens, geleitet von den mystischen, akustischen Eindrücken.

4.4.2. *Bedrohliche Klänge*

Aus Hans Leberts Biografie ⁹⁷ kann man schließen, dass ihn Richard Wagner tiefgehend beim Schreiben seiner Romane beeinflusst hat. Der Autor war selbst eine Zeit lang Operntenor und sang selbst in einer Wagneroper. Er war somit vertraut mit den theatralischen Gesängen, den übermannenden Melodien des Orchesters und den expressionistischen Texten und Naturbeschreibungen in Wagners Stücken.

In seiner Art, den Klang narrativ darzustellen, spiegelt sich diese Erfahrung wider und zeigt seine Leidenschaft für dramatische Untermalungen von Naturgeschehnissen.

Maletta kämpft mit sich selbst und seine Sinne übermannen ihn, er fühlt sich durch ein „schwarzes Riesen-Negerweib“ (W300) erdrückt, hegt Selbstmordgedanken, hat kein Gefühl für die Uhrzeit und heckt Pläne aus, um sich an Herta zu rächen. Bevor er beschließt sie zu erniedrigen und zur Hure zu machen, ⁹⁸ hockt er in seinem Zimmer und vernimmt plötzlich „ein Geräusch, das keinen Anfang und kein Ende hat [...]“ (W300), und bedrohlich dröhnt und bebt.

„Die Scheiben knistern unter einem jähen Druck, überschauert von einem Trommelwirbel klatschender Tropfen. [...] Harfentöne! Äolsharfen! Ferne Hörner! Und nun jener Donner, der ihn vermutlich [Maletta] geweckt hat: Zuerst ein Gleiten und Schleifen über das Dach, und gleich darauf von unten her ein Schlag, ein schweres Klatschen und ein wattiges Gepolter, ein Aufprall, von welchem die Erde erbebt und

⁹⁷ vgl. <https://www.podiumliteratur.at/die-porträts/porträt-nr-50-hans-lebert/> (Stand 08.12.2019)

⁹⁸ Im Kapitel *Sehen / Der voyeuristische Blick* wird beschrieben wie sein Racheplan aussieht.

der Fußboden wankt, als habe ein Ochse, groß wie ein Berg, auf die Straße gemistet.“
W301

Die surreal erscheinenden Klangbeschreibungen Leberts lassen viel Raum für Interpretation. Ein Hämmern und Klopfen in allen Lautstärkevariationen, „Dumpe Schläge. Dumpe Paukenschläge. [...] wie aus den Tiefen der Erde.“ ziehen sich durch die ganze Geschichte. „Schläge, Haut an Haut, Pore an Pore, und dennoch getrennt durch den unüberbrückbaren Abgrund der Fremdheit. [...] die Schläge aus der Tiefe, die Schläge des großen, unterirdischen Herzens, die Schläge, unter denen man zerbröckelte, um sich alsbald wieder als Staub in die Erde zu mischen.“ (W264f) Himmel und Hölle, Nähe und Ferne, Heimat- und Fremdheitsgefühl sind wiederkehrende alternierende Themen im Text.

Die pochenden Herzen im Zitat gehören Herta und dem Matrosen. Der gleiche Herzschlag mag im ersten Moment wie ein verbindender Rhythmus wirken, die Figuren bleiben einander jedoch unverständlich und fremd. Der Matrose scheint fast abgestoßen von der Frau zu sein, die er soeben geliebt hatte und vernimmt ihre Haare wie „ein schwarzes Dickicht voller Bocksgeruch“, wie „ein Grab, in das man einsank wie ein Aas.“ (W265) Hier scheint Lebert die weibliche Sexualität negativ, ja sogar mit Tod und Vernichtung in Verbindung zu setzen.⁹⁹

4.4.3. Akustische Halluzination

Als der Matrose die Abschiedsbriefe seines Vaters an ihn findet, spielen seine Sinne verrückt und er vernimmt Geräusche ohne sichtbare Reizgrundlage:

„[er] hatte keinen Speichel mehr im Munde und im Halse keinen Atem mehr, und ihm war, als habe er unter der Haut weder Muskeln noch Knochen, sondern sei mit Seegras ausgestopft. [...] Ein Summen, wie es gewisse Insekten erzeugen, bebte plötzlich in den Ohren des Matrosen; es näherte sich, es schwoll an, wurde stärker und stärker; es wurde unerträglich wie die Spannung selbst.“ W351

⁹⁹ Im Kapitel *Sexuelle und weibliche Gerüche* gibt es eine genauere Abhandlung zu diesem Punkt.

Das Gefühl, mit Seegras ausgestopft zu sein, lässt einerseits auf ein verändertes Körpergefühl durch die angespannte Situation hindeuten oder auf Kontrollverlust, andererseits verweist das „Seefahrer-Vokabular“ auch immer auf ein Fortwollen, also auf eine Flucht aus einer unliebsamen Lage.

Auch in der hitzigen Auseinandersetzung mit Wachtmeister Habicht, in der es um die anscheinend unabsichtliche Ermordung des Kugelmannes geht, kocht die Stimmung des Matrosen hoch und schlägt sich in einer inneren akustischen Explosion nieder, sodass „die Paukenschläge so nahe gekommen [waren], daß alles weitere in ihnen unterging; dem Matrosen kam es zwar so vor, als bewege Habicht immer noch die Lippen, auch konnte er sehen, wie der Gendarm den Finger emporhob, als kläre er den Laien über etwas auf – hören jedoch konnte er nichts mehr in diesem Getöse, metallisch schmetterten die Schläge auf ihn ein, und plötzlich erhob sich – wie aus den Tiefen des Meeres – eine breite Woge schwarzen Klanges; kochend, brodelnd, das Dunkel aufpeitschend, schwoll sie empor [...], bäumte sich wie ein Gebirge auf.“ (W273)

Die Lügen und Ausflüchte Habichts werden von einer akustischen Blase aus wilden Geräuschen geschluckt. In der plötzlichen Taubheit, hervorgerufen durch laute Paukenschläge, sieht man die Ohnmacht, der der Matrose gegenübersteht. Er nimmt als Einziger der Szenerie die bedrohliche Klangkulisse wahr, die aus der Hölle zu kommen scheint: „[...] abermals die dumpfen Paukenschläge. Wie aus den undurchsichtigen Tiefen des Erdballs. [...] Der Matrose hörte sie von fern her näher kommen, in einem schweren, feierlichen Rhythmus, und wußte, daß sie nur in ihm vernehmbar wurden, daß er selber die Pauke war, die im Dunkel erdröhnte.“ (W271)

Die immer wiederkehrende Pauke symbolisiert die Mentalität und den Charakter des Matrosen. Er ist eine Figur, die nicht aufgibt, bis sie das Rätsel gelöst hat und wiederholt mit dumpfen Schlägen auf die Dorfbewohner niederfährt, auch wenn diese im Dunklen bleiben wollen. Zuerst mehr der Außenseiter, erhebt sich der Matrose nun mehr in die Mitte der Handlung, er ist Teil der Dramaturgie, von ihm aus erklingt das bedrohliche Dröhnen. Er selbst ist die Instanz, die auf die Schandtät aufmerksam macht.

4.5. Geruch

Gerüche erscheinen sehr oft in Leberts Roman, vor allem jene, die eher unbeliebt und unangenehm sind. Durch ihren abschreckenden oder aufdringlich-sexuellen Charakter stellen sie einen Hinweis auf die Intention des Autors dar, den Roman zu schreiben. Lebert wollte mit seinem kritischen Text die Gesellschaft aufrütteln und wählte dazu unter anderem Gerüche, die uns in einen Zustand des Unwohlseins bringen.

4.5.1. *Miasma & Kloake*

Dem Lesenden wird schnell klar, dass die olfaktorische Landschaft rund um den Handlungsbereich Schweigen keine Wohlriechende ist. „Das Dorf lag wie ein dampfender Düngerhaufen im Schnee.“ (W277) oder Aussagen wie, „In dieser Gegend liegt ein Aas vergraben.“ (W325) lassen bei wortwörtlichem Verständnis sogar auf das Phänomen eines „Miasma“ schließen. Dabei handelt es sich um außerhalb des Körpers gebildete Ansteckungsstoffe, insbesondere giftige Ausdünstungen des Bodens.¹⁰⁰ Laut der Gelehrten entstanden sie zum einen durch ständige Gärungsprozesse im Erdinneren und gelangten über Verdunstung und Niederschlag auf die Erde, zum anderen durch Jauchegruben oder Exkremete der Menschen, die sich durch schlechte Gerüche bemerkbar machten. Als Träger von Miasmen wurden die Luft und besonders der Atem angesehen. Angst breitete sich aus, und man vermutete weiter, dass Wände die giftigen Ausdünstungen über Jahre speicherten und sie nach und nach wieder an ihre Umgebung abgaben.¹⁰¹

Den Personen in *Die Wolfshaut* haftet ein übelriechender Geruch an den Sohlen. Sie riechen entweder nach Gülle oder nach Verwestem aus dem Mund. Fräulein Jakobis Körperduft wird als „herber Rekrutengeruch“ (W286) beschrieben, die Fleischerstochter Herta riecht nach „würzigem Böckchengeruch“ (W217).

¹⁰⁰ Corbin, Alain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Wagenbach, Berlin 1984, S. 9

¹⁰¹ *ebd.*, S. 39ff

Heimito von Doderer bemerkt zu Leberts Prosa, dass man sie „eine Geruchs-Symphonie in einem Satz“¹⁰² nennen könnte. Der Roman ist eine auf Ekel, Gestank und Schwelgerei ausgelegte Orgie, in der Menschen durchgehend als „Klumpen formlosen Fleisches“ (W252 + 549) und Kadaver, aus deren Körperöffnungen unterschiedliche, widerliche Gerüche entweichen, bezeichnet werden. Die Leiber sind Verdauungs- und Ausscheidungsorgane, Züchtungs- und Mästungskörper für Bedrohlich-Abstoßendes.¹⁰³ Jauchegruben, Abtritte, Abwasserkanäle und kloakige Straßenränder sind die Handlungsorte.

Das Phänomen der olfaktorischen Adaption¹⁰⁴ kann man auf einer metaphorischen Ebene durchaus im Roman erkennen. Die Schweigener Bewohner haben sich schon so an den Gestank, der sie umgibt gewöhnt, dass sie ihn gar nicht mehr wahrnehmen. „In dieser Gegend stinkt etwas zum Himmel.“ (W325) Der Gestank steht für die Schuld, die wie ein Pesthauch über dem Dorf liegt, der aber wegen seiner fortdauernden Präsenz nicht mehr wahrgenommen wird.

Tod, Verwesung und Kompostierung umrahmen die Geschichte und sorgen damit für eine pessimistische, morbide Atmosphäre.

„[Der Matrose] verspürte den schalen Geruch des modernden Mülls, der welken Blumenspenden und verdorrten Kränze, welche, im Bogen über die Friedhofsmauer geworfen, hier zu einer guten Gärtnererde wurden.“ W398

Die Vergänglichkeit äußert sich durch Zersetzungsgerüche oder durch Zerfall. Die Rückkehr der Menschen als Sünder zur Erde, die wiederum Lehm wird, der sich zu etwas Neuem formen lässt, stellt einen zyklischen Weg im Roman dar.

Die Gerüche, die auf den Matrosen einwirken, erzielen zwar die Wirkung, dass er Vermutungen äußert, dass es nicht nach dem Rechten geht, es sind allerdings immer

¹⁰² Doderer, Heimito von: *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze. Traktate. Reden.* Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Mit einem Vorwort von Wolfgang H. Fleischer. Biederstein, München 1970, S. 180-182

¹⁰³ vgl. Müller, Karl: *Ein neuer Gegenstand, ganz erneuert durch die Sicht. Zur Prosa Hans Leberts.* Zitiert nach: Fuchs, Gerhard; Höfler, A. Günther (Hg.): *Hans Lebert* (Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 12). Schmidt-Dengler Bibliothek, Droschl, Graz 1997, S. 50

¹⁰⁴ Adaption bedeutet, dass sich die Sensibilität eines Sinnesorgans auf die jeweiligen Umstände, das heißt auf die Dauer und die Intensität des Reizes, „einpendelt“. (vgl. Vroon, Van Amerongen, De Vries, 1996, S.76f - siehe auch das Kapitel *Geruch/ Adaption von äußeren Reizen*)

verschlüsselte und keine eindeutigen Botschaften, wie „eine chiffrierte Nachricht [...], jenes Unnennbare, worauf er gewartet und das ihn umlauert hatte wie ein Geruch [...].“ (W50)

Die Lust der Dorfbewohner, einen Wolf zu jagen, der um das Dorf schleicht, stellt eine Parallele zur indirekten Jagd des Außenseiters Malettas dar. Der Fremde wird ständig gedemütigt und gequält. Die Leute schließen sich gegen Maletta zusammen, als sie von seinem Erpressungsversuch Hertas erfahren und locken ihn in eine Falle. Der Fotograf wird im kanalartigen Keller unter dem Gasthaus „Zur Traube“ gefangen, wo Pestgestank herrscht. Zur Freude aller Beteiligten fällt er in die Jauchegrube, aus der er nicht mehr ohne fremde Hilfe herauskommt und fast erstickt. Im letzten Moment holen sie ihn hinauf und befördern ihn mit Stiefelritten auf die Straße. Es herrschen Zustände wie bei einer Lynchjustiz im Dorf.

Der Wolf Maletta kann sich mittels seiner Sinne, insbesondere seines Geruchssinnes, der Witterung, nicht vor der Gefahr schützen, die ihm bevorsteht, da er von den weiblichen Reizen Hertas abgelenkt ist.

4.5.2. *Animalische Gerüche*

Hans Lebert stellt nicht nur Maletta als Wolf, als wildes Tier dar, sondern auch die Dorfbewohner. Eines der unterschiedlichen Merkmale zwischen Mensch und Tier ist wohl die Reflexions- und Erinnerungsfähigkeit. Als animalische Wesen, zwischen tierhaftem und menschlichem Verhalten schwankend, werden die Protagonisten in einem evolutionstheoretisch-biologischen Diskurs präsentiert.

Der Jäger Alois Habergeier befindet sich auf Pirsch im Wald und nimmt Witterung auf wie ein Jagdhund: „Das Bedrohliche, das er zu riechen vermeinte, wollte nicht aus seiner Nase weichen. Es wohnte im Hause wie eine verborgene Fäulnis, wie der Schwamm, der an den Balken frißt, und es hauste in diesen herbstlichen Waldrevieren, wo er allein war [...], es loste im Dunkeln hinter den leuchtenden Stämmen der Buchen, lauerte unsichtbar in den Tiefen des Waldes [...].“ (W81) Etwas Unbekanntes, Bedrohliches, das immerzu da ist, erwartet ihn im Wald, die offene Schuld. Im Textausschnitt wird besonders gut der Gegensatz zwischen bedrohlicher und schöner Natur sichtbar, mit der Lebert im Roman spielt. Die

anthropologische Konstante der wilden Natur und dem „Tier in uns“¹⁰⁵ gilt es andauernd zu bekämpfen und zu bannen.

Das kollektive „wir“ entwickelt auf der Suche nach Rotschädel im Wald einen sechsten Sinn: „Wir spürten schon, was uns bevorstand, denn wir hatten plötzlich einen sechsten Sinn, hatten plötzlich einen tierischen Instinkt und witterten bereits das Schreckliche. [...] Wir stiegen ängstlich [...] abwärts, unter den Sohlen das Schmatzen des modernden Laubes, und ständig gleitend in der zähen Lehmschmierage.“ (W345)

Mit dieser narrativen Taktik der wir-Bezeichnung holt der Autor den Leser mitten ins Geschehen, er ist plötzlich Teil der Masse, die suchend im Wald nach dem Dorfmitglied umherirrt, sich eines sechsten Sinnes bedienend.

Sie finden nur mehr einzelne zerrissene Kleidungsstücke von Rotschädel an Ästen hängen. Die Joppe hing da, „zerfetzt, wie von Krallen und Zähnen, in einem Gestrüpp und verströmte einen ekelhaften Schweißgeruch.“ (W345) Ein abstoßender menschlicher Geruch, den die Dorfleute „voller Ekel“ verspürten, begleitet sie auf der Suche. Ein weiterer Duft gesellt sich dazu, „doch diesmal roch es wie in einer Fleischbank: süßlich – greulich! Blut! Es roch nach Blut und Eingeweiden.“ (W345) Die suchende Menge dringt immer tiefer in die organischen Gerüche aus den Tiefen des menschlichen Körpers vor. Der warnende Geruch lässt Schlimmes erahnen. Rotschädel Vinzenz hat seine Strafe für die Erschießung des Unschuldigen Mannes erhalten: die Kleidung wie von einem wilden Tier zerfetzt, finden sie ihn aufgespießt auf einem Ast. Der Wald hat einen weiteren Schuldigen geholt.

Die Einbettung des Geruchssinnes in ein animalisches Sujet wäre ganz im Sinne Nietzsches, denn dieser führte in seiner Polemik gegen die Leibesverachtung des Idealismus und des Christentums den Geruchssinn als den animalischsten aller Sinne an: „Neinsagen zu Allem, was den Sinnen Glauben schenkt [...]. Und weg vor Allem mit dem L e i b e, dieser erbarmungswürdigen idée fixe der Sinne! [...] [die Sinne] lügen überhaupt nicht. [...] Die „Vernunft“ ist die Ursache, dass wir das Zeugnis der Sinne fälschen.“

Damit polemisiert er gegen die Vernunft und stellt sich auf die Seite der Intuition, der Sinne und des Instinktes.¹⁰⁶

¹⁰⁵ vgl. Fuchs, 2014, S. 81

¹⁰⁶ Nietzsche, 1967-1977, S. 74f

Die anthropomorphe Natur im Roman agiert oft wie ein wildes Tier, wie ein Wolf, und auch die geruchliche Beschreibung bewegt sich in der Umschreibung zwischen Flora und Fauna, zwischen Wald und Tier.

„Zum Sprung geduckt, hockte der Wind in den Furchen des Ackers. Dann sprang er los, sprang unvermittelt auf das Dorf los, streckte seinen Leid in einem Satz und prallte auf die Stallungen und Scheuern. Er war schwarz und sehnig und geschmeidig; er schlug mit gepolsterten, samtweichen Pfoten um sich. Er fauchte! Er roch auch wie ein Tier; er roch nach nassem Fell und nassem Wald.“ W326

Der Wind liegt auf der Lauer und setzt dann zum Sprung gegen Schweigen an. Hier ist wieder die Technik der Depersonalisierung zu erkennen. Wesentliche Charakterzüge einer Person nehmen wir unbewusst über den Geruch auf. Heimito von Doderer geht sogar so weit, den Eigengeruch dem Charakter gleichzusetzen.¹⁰⁷ Die olfaktorische Physiognomie ist jedoch viel komplexer als sie nur dieser rein bewussten Analyse anzuvertrauen.

Der Jagdtrieb der Männer Schweigens ist für den Moment gestillt, als sie den unliebsamen Außenseiter Maletta in die Jauchegrube befördern. Gänzlich entlädt sich diese Wallung dann schließlich bei der realen Hetze nach dem angeblichen Mörder Schreckenschlager.

Die Fleischerstochter Herta fährt Ski in der Nähe des Waldes, in dem gerade die Männer auf Treibjagd sind. Sie stürzt, weil sie sich vor einem Gewehrschuss, der im Wald abgefeuert wird, erschreckt. Sie erreicht nass die kleine Hütte des Matrosen, wo sie eingelassen wird, um sich zu trocknen und aufzuwärmen. Johann Unfreund reicht ihr eine Decke, den „Pferdekotzen“, der einen verräterischen Geruch verströmt: „Der Pferdekotzen roch nach Mann. Nicht nach Zuchthengst, auch nicht nach Kutscher, sondern nach Einschicht: nach einem unbekanntem Mann, der einsam lebte und abends seine Pfeife rauchte.“ (W259)

Die Unterscheidung zwischen den Dorfbewohnern, denen unliebsame Gerüche, darunter auch tierische, anhaften und dem Matrosen, der als Außenseiter, Zugereister einfach nur wie ein Mann riecht, fällt auf. Der Geruch könnte Aufschluss über den Charakter Unfreunds geben, der ein Leben in Einsamkeit und Zurückgezogenheit gewählt hat, dessen wirkliches Wesen sich einer Person aus dem Dorf, wie Herta es ist, nicht ganz erschließt.

¹⁰⁷ vgl. Dietz, Christopher: *Wer nicht riechen will, muß fühlen. Geruch und Geruchssinn im Werk Heimito von Doderers*. Edition Praesens, Wien 2002, S. 32

4.5.3. Sexuelle und weibliche Gerüche

Dass Weltvernichtung und Todesnähe mit weiblicher Sexualität in Leberts Roman in engem Zusammenhang stehen, erläutern Jürgen Egyptien und Karl Müller. Egyptien zieht sogar die Verbindung, dass Gestank und Verwesung im Roman als Wesenszüge einer weiblichen Sexualität gelten können.¹⁰⁸ Er meint zu ihrer Phänomenologie, dass sie für Lebert eine Naturnähe besitze, „die sie konzeptuell geeignet macht, als Medium einer existentiellen Gefährdung entworfen zu werden.“ Wer sich besagter Sexualität hingibt, übergibt sich dem „gottverlassenen Chaos.“¹⁰⁹ Maletta wird im Roman zum Opfer dieses Frauentypus.

Ukrutnik, vorerst Malettas Rivale, schenkt Herta Binder in einer Szene ein Parfum, das sie mit ihren „kurzen, massiven Finger[n], fettig von Schweinespeck“ (W12) umklammert, als hätte er ihre geheime Sorge über ihren Körpergeruch erraten. Der Parfumdüft wird als „vornehm“ beschrieben, was in direktem Kontrast zu Herta Binders Erscheinung steht, die eher plump und bäuerlich wirkt. Der wahre Geruch soll mit einem edleren, liebsameren Düft überdeckt und verschleiert werden: eine olfaktorische Maskerade.

Zurück zu Herta Binders Körpergerüchen. Maletta bemerkt genau, wie ihn „dieser so teuflisch tierische Düft“, den Hertas Leib verströmt, „der sich so teuflisch unauffällig verbreitet, daß man ihn möglicherweise erst wahrnimmt, wenn es zu spät ist“, der bei ihm ein Gefühl der Lust hervorruft, das „gesteigert bis hart an die Grenze des Ekels“, ihn um den Verstand zu bringen droht. (W217) Er fühlt sich „losgelöst zwischen Erde und Himmel“ (W217), der Todesnähe der weiblichen Sexualität nahe, die notorisch in der Wolfshaut die Gefahr der Ich-Auflösung und des Rücksturzes in bloße Animalität repräsentiert.¹¹⁰

¹⁰⁸ vgl. Müller, Karl u.a. über Jürgen Egyptien: *Ein neuer Gegenstand, ganz erneuert durch die Sicht. Zur Prosa Hans Leberts*. Zitiert nach: Fuchs, Höfler (Hg.), 1997, S. 181-183

¹⁰⁹ *ebd.*

¹¹⁰ vgl. *ebd.*

4.5.4. *Hypnotisierender Geruch*

Der Sträfling, auch Zebra genannt, bricht aus dem Gefängnis aus und sucht Schutz in der Hütte des Matrosen. Er erzählt ihm den Grund seiner Flucht:

„Schuld an meinem ganzen Unglück ist dieser Geruch. [...] Es ist in der Luft gewesen. Ich habe es eingeatmet – Jahre, habe die Nase vollbekommen. Es ist für jeden in der Luft, aber niemand riecht es. [...] Menschen haben ein großes Gehirn, aber ihre Nasen sind verkümmert.“ W146f

Der Geruch ist Träger von Informationen, die Aufschluss über die Vergangenheit der Umgebung geben wollen, aber die Menschen verlassen sich nicht auf ihre Sinne, auf ihren Instinkt, sondern lieber auf ihr Denken. Das Zebra sagt über sich selbst, dass es schon gestorben und somit kein Mensch mehr sei. An manchen Stellen im Text wird es auch als Tier beschrieben, deswegen vernimmt es auch den Geruch und die Menschen nicht.

„[...] der Laubgeruch aus den Wäldern ist trotzdem in die Zelle hereingekommen. [...] nachts [...] hörte ich draußen den Regen singen. [...] Die Luft, die durch die Fenster wehte, war feucht wie eine junge Frau. Es roch nach nasser Erde; es roch nach weitem Himmel mit Wolken und Wind... [...] Da bin ich ausgebrochen [...] und in den Wald geflohen. Und immer diesen Geruch in der Nase, wie der Tanzbär den Eisenring.“ W146f

Gerüche verleiten die Figur, sich aus der Gefangenschaft zu befreien. Doch die vorerst erlangte Freiheit in die Natur schwingt bald um in eine „Gleichgültigkeit des Waldes“ (W147).

4.5.5. *Warnender Geruch*

Um den mysteriösen Todesfällen weiter auf die Spur zu kommen, besucht der Matrose seinen Freund, den „Gorilla“, einen Schmied, der oft Schnaps braut, im angrenzenden Dorf Moos. Der Schmied erzählt ihm, als scheinbarer Augenzeuge der Ereignisse, die ganze Geschichte, die sich damals mit den Fremdarbeitern zugetragen hat. Sie sollten mit dem Zug weggebracht werden aus Schweigen/ Kahldorf, der Zug fuhr aber nie ab. Sie wurden in der Nähe des Ziegelofens erschossen und dort vergraben. Der Vater des Matrosen, der alles beobachtete, musste als unerwünschter Zeuge mithelfen die Leichen zu begraben. Diese Tatsache, die

unaushaltbare Mitschuld, veranlasste ihn, seinem Leben ein Ende zu setzen. Von diesen neuen Erkenntnissen benebelt wankt der Matrose aus dem Haus des Schmieds und verliert sich in seinen Gedanken zu den Toten. Am Fluss bleibt er stehen und „hört unter sich den Schlangenleib des Wassers gleiten, das Reiben jener zarten Flanken an den Ufersteinen, und verspürte den erregenden Geruch von Schlamm und Algen.“ (W395)

Durch die neue Erkenntnis und den Schock darüber macht sich ein Fortwollen in ihm bemerkbar. Die Gerüche, die er wahrnimmt, entspringen dem Wasser, das Element, das eng mit seiner Funktion als Matrose zusammenhängt. Der Fluss wird in einer anthropomorphen, sexuellen Weiblichkeit dargestellt, die den Matrosen fortziehen will von Schweigen in Richtung Meer, Wasser, hohe See.

Dieser Weisung des Geruchs folgend, beschließt Unfreund das Dorf hinter sich zu lassen, packt seine Habseligkeiten und marschiert los Richtung Kahldorf, als er er über einen weichen, lehmbedeckten Gegenstand stolpert. Gewarnt werden wir durch „einen höchst unangenehmen Geruch“ (W408) und schlimme Erwartungen machen sich breit. Der Matrose „begann den Fund von der Erde zu entblößen (als würde sie ihn festhalten wollen). - es war ein [...] Arbeiterschuh aus der Kriegszeit [...]. Dem Schuh entwachsen zwei Knochen, Waden- und Schienbein; [...] in den Resten vermodernden Fleisches [...] ein ganzes Nest von dicken, weißen Würmern.“ (W408)

Selbst im Moment, als das lange gehütete Geheimnis entdeckt wird, versucht es die Erde, die Natur noch festzuhalten. Der Fund hält ihn davon ab seine Abreise fortzusetzen. Mit neuem Mut und dem Beweis für das Verbrechen gewiss sucht er Alois Habergeier auf, um ihn zu stellen. Dieser ist nur leider in seiner neuen Position als Landtagsabgeordneter gegen solche Anschuldigungen immun.

4.5.6. *Geruch & Erinnerung*

Dass bestimmte Geruchsstoffe Erinnerungen hervorrufen können oder als Gedächtnisstützen dienen, ist wissenschaftlich bekannt. Es gibt im Text eine markante Szene, in der der Matrose in den alten Schuppen tritt, in dem sich damals sein Vater erhängte und sich in einem Geruch früherer Zeit verliert: „Er verspürte den Geruch des Staubes; er tauchte in diesen Geruch wie ins Jenseits empor, in die Spinnweben der Vergangenheit, darin die Jahre gleich verreckten

Fliegen hingen. [...] Er musste niesen, und es rührte ihn zu Tränen, denn nicht nur nach Back – auch nach Heu roch die Hirtin der Jugend.“ (W350)

4.6. Haptik

Leberts Landschaft wird als sehr isoliert und abgeschottet dargestellt. Dieses räumliche Erdrücken hat einen klaustrophobischen Charakter inne und zeigt auch die festgefahrene moralische Haltung der Protagonisten. Wenn sich dann noch der omnipräsente Lehm in immer größeren Klumpen an die Füße heftet, wie in einer Szene an jene Malettas, als er Herta Binder auf den Dachboden der Taverne „Zur Traube“ folgen will, wird das Erstarrtsein immer offenkundiger. Die Natur erschwert die Leichtigkeit einer Schandtät, sie lässt einen nicht vom Fleck kommen, sie stellt sich einem entgegen auf dem Weg, der zum Ziel führt.

Semantisch ist wohl der Ausdruck „sich in die Vergangenheit zurücktasten“ im Hinblick auf die Handlung und die Rolle des Matrosen passend. Sich seiner Sinne behelfend versucht er dem Verschwiegenen auf die Schlichte zu kommen.

Müller hebt hervor, dass Leiblich-Körperliches bei Lebert im Vordergrund steht, denn es ist gerade der Körper, an dem sich gnostische Fremdheitserfahrung manifestiert. Menschliche Körper erscheinen dem Autor wegen der andauernden Infizierung durch den verbrecherischen Krieg in grotesker Form.¹¹¹

4.6.1. *Der beobachtete Körper*

Das unsichtbare Böse pirscht sich öfters von hinten an, belauert den Matrosen animalisch und führt zu einem Angstzustand, der einen Adrenalinrausch, eine physische Reaktion verursacht: „In diesem Augenblick [...] durchrieselte ihn ein Frosthauch, ein eisiges Etwas. Es huschte ihm leise prickelnd die Nerven entlang, daß sich sämtliche Körperhaare aufrichteten wie die Stachel bei einem angegriffenen Igel. [...] Er hatte zwei Augen auf seinem Rücken gespürt.“ (W58) Der Körper Johann Unfreunds startet einen Versuch, sich gegen den beobachtenden, umherschleichenden Angreifer zu wehren.

¹¹¹ vgl. Müller, Karl: *ebd.* In: Fuchs, Höfler (Hg.), 1997, S. 181-183

Immer dunkler werden die Beschreibungen mit fortschreitender Geschichte, und immer mehr rückt eine namenlose, unsichtbare Bedrohung auf die Dorfbewohner zu. Fuchschneider wandert von der Gastwirtschaft „Die Traube“ Ziehharmonika spielend durch das Dorf und hegt Mordgedanken gegen den Matrosen. Plötzlich ist er jedoch nicht mehr selbst Jäger, sondern fühlt sich durch etwas aus dem Dunkeln gejagt und beobachtet:

„Er sah es nicht. Er hörte es auch nicht. Er spürte es höchstens [...], fühlte, wie es langsam näherschlich, eine körperhafte Zusammenballung des Dunkels, ein haariges, zottiges Unding aus Nässe und Nacht in der Größe eines Fleischerhundes [...]. und während er fühlte, wie es ihm dicht an den Beinen vorbeistrich und einen engen Kreis um ihn beschrieb, preßte er sich atemlos und reglos und wie eins geworden mit ihr an die hölzerne Stange, in welcher die Engelsstimmen des Windes vibrierten, ein öder metallischer Ton ohne Anfang und Ende.“ W95f

Wie ein Wesen aus der Hölle, bestehend aus Finsternis, schleicht sich der Bauernschreck an und umkreist seine Opfer immer dichter. Der Körper ist angespannt, die Kreise, die der Wolf zieht, werden enger, die Handlung befindet sich gefühlt auf der Spitze. Die ganze Szenerie wird durch unheimliche „Windmusik“ untermalt, und wieder finden sich gnostische Anspielungen in Form von engelhaften Stimmen im Text.

4.6.2. *Hypersensibilität*

Sowohl der Matrose als auch Maletta verfügen über ein Feingefühl in den Sinnen. Sich der Ursache ihres Gefühls nicht ganz sicher seiend, wissen sie doch, dass es keine sinnentleerte Warnung ist, wenn sie ein plötzlicher sensorischer Verdacht überfällt:

„Etwas schien sich ereignet zu haben. Irgend etwas hatte [Maletta] gestreift, flüchtig wie der Flügel einer Libelle, und das rieselte nun von der Schädeldecke, rieselte über die Schultern die Arme hinunter und an den Fingerspitzen von ihm ab. [...] Ein Unbehagen erfüllte ihn – stärker als seine Erbitterung, quälender als seine Wut -, ein Ekel, ein zartes Kitzeln, [...] als klebten ihm Haare am Gaumen oder Spinnweben auf dem Gesicht.“ W22

Später im Text weiß man, dass das warnende Gefühl nicht unbegründet war, denn an der Stelle, an der er steht, soll ihn sein tödliches Schicksal ereilen. In Zusammenhang mit der Figur

Maletta erscheint fast durchgängig abstoßendes Vokabular, die Person selbst wird als widerlich, mit einem Gesicht, das „wie Streichkäs“ (W14) ist und dessen Finger „an eine Käsemade“ (W14) erinnern, beschrieben.

Die sensiblen Sinne versetzen Maletta in einer Szene, als er den Berghang im Wald hinunterrollt, in einen Zwischenzustand von Diesseits und Jenseits. Ein taktiles, haptisches Erlebnis, schüttelt ihn, als würde das Böse in ihn fahren: „Es schlug ihm vorerst von innen gegen den Leib. [...] jetzt schwoll es an wie ein ungeheures Gewächs. [...] Und da begann es, über ihn hinauszuwachsen. Es begann, aus ihm hervorzutreten. Es quoll ihm mit dem Schweiß aus allen Poren, sprang knisternd und prickelnd von Nägel und Haarspitzen ab, umgab ihn von allen Seiten als drohender Nimbus, hüllte ihn ein, eine Wolke üblen Geruches.“ (W92)

Wie der Teufel oder ein bösartiger Tumor dringt ein namenloses Etwas in seinen Körper ein und verbreitet seinen ansteckenden Keim in ihm. Das Motiv der Nemesis scheint hier wieder aufgegriffen zu werden, da es wie eine überirdische Strafe wirkt.

Als ihn ein unbegründeter, plötzlicher Verdacht in seinem Zimmer überfällt, legt Maletta sein Vertrauen nicht in seine Augen. Beim Heimkommen lässt er das Licht ausgeschaltet und zur Sicherheit erst einmal die Dunkelheit auf sich wirken. Er ist feinfühlig wie ein nachtaktives Tier, das sich auf seine Sinne, insbesondere die Haptik, das Gehör und den Geruchssinn verlässt. Wieder einmal werden die Augen und das Sichtbare eher als trügerisch abgetan.

Er war nicht mehr allein in seinen vier Wänden. [...] Das Geknatter der Motorräder, von welchem die Fensterscheiben surrten, bohrte sich ihm in die Ohren, tobte in seinem Gehörgang wie ein Insekt. [...] Und dann berührte es ihn, jawohl, berührte ihn und wahrte dennoch Abstand, verharrte dennoch in unerreichbarer Ferne, so, als habe es nach Art der Spinnen bloß einen Faden zu ihm hinübergespannt.“ W28

Er hört und fühlt etwas, das wie eine weit entfernte Botschaft aus dem Jenseits zu ihm durchzudringen versucht. Die Vergangenheit hängt an dem Fotografen, wie eine dünne, unsichtbare Verbindung, die sich nicht abschütteln lässt.

Der Matrose ist ebenso feinfühlig wie Maletta. „Irgendetwas war anders [...]. Aber das spürte seltsamerweise nur der Matrose, und auch er nur ganz undeutlich, höchstens wie eine Spannung, die an den feinsten Nervenfasern riß [...].“ (W9) Die beiden Figuren verfügen über eine eigentümliche Verbindung, die auch in einem oft übergangslosen narrativen Szenenwechsel von Eindrücken des einen zum anderen gezeigt wird. Im Fall Johann Unfreunds

spielen die Sinne eine sehr wichtige Rolle, da er sie in besonders geschärftem Zustand in seiner Funktion als Detektiv braucht, um die Missetaten und Verbrechen aufdecken zu können. Der Ort des Ziegelofens, an dem das Verbrechen geschah, ruft jedes Mal, wenn er sich nähert eine sensorische Reaktion hervor.

„Es kam [...] aus der Richtung des Ziegelofens und erfüllte allmählich das ganze Gewölbe des Himmels. Es klang wie ‚Ohrenklingen‘ oder wie eine Äolsharfe, etwa so, als bebte die Luft dort drüben wie eine straff gespannte Saite. [es] verlor sich wieder, versickerte ungewiß in der Weite der Nacht, verirrte sich in den Wäldern, versank in den sumpfigen Niederungen [...].“ W8

Die cinematographisch anmutenden Musikelemente unterstreichen die äußerst angespannte Szenerie. Das Geräusch ist sonderbar, und seine Reizquelle lässt sich nicht verorten. Die Vorstellung solcher akustischen Elemente kann beim Menschen eine haptische Reaktion, Gänsehaut oder Schauer, die über den Rücken laufen, hervorrufen.

4.7. Synästhesien

Laut Richard Cytowic spricht man von einer Synästhesie, wenn bestimmte Sinneseindrücke einer Person regelmäßig von Sinneseindrücken einer anderen Wahrnehmungsmodalität begleitet werden.¹¹² Das bedeutet so viel wie, dass man Farben riechen, Töne haptisch wahrnehmen oder Geschriebenes schmecken kann. Eine Synästhesie ist folglich eine Vermischung der Sinne.

Das Trauma der Vergangenheit des Matrosen, der Vater, der sich selbst erhängte, verfolgt ihn und lässt ihn sich Dinge einbilden, wie einen Gehängten am Baum, eine Art Fatamorgana. Als er bemerkt, dass es sich nur um eine optische Täuschung handelt, vernimmt er ein eigentümliches akustisches Geräusch „Die Stille erfüllte ihm plötzlich die Ohren mit einem zornigen Gezischel. [...] ‚Bin ich Schauspieler?‘ fragte er sich (das Gezischel verdichtete sich um ihn und stopfte ihm die Ohren zu).“ (W23f)

Dieses, Fiktion erzeugende Mittel ist der entsubjektivierte Blick. Der Blick des Trägers wird von diesem abgelöst, was diesen zu einem beobachteten Objekt macht.¹¹³

¹¹² Cytowic, Richard E.: *Synesthesia. A Union of the Senses*, Springer-Verlag, New York 1989. S. 1ff

¹¹³ vgl. Fuchs, 2014, S. 94

Wie schon im Kapitel 2.1. *Hörbares Schweigen* beschrieben, kompensiert der Matrose das Nichtsehen aufgrund von Dunkelheit durch das genaue Hinhören, Riechen und Abtasten seiner unmittelbaren Umgebung. Können wir einen Sinn nicht verwenden, so helfen uns die anderen, um uns trotz einer Einschränkung bis zu einem gewissen Grad zurechtfinden zu können.

4.8. Expressionistische Sprachelemente

Der Zusammenhang zwischen menschlichem Geschehen und Naturereignissen wird im Roman Hans Leberts zu dichterischer Wirklichkeit erhöht. Die expressionistische, klingende Sprache des Autors stellt die Verbindung zwischen den niederen Individuen der Dorfbewohner und der machtvollen, überragenden Natur her.

Wendelin Schmidt-Dengler bemerkt dazu, dass menschliches Geschehen in die Natur projiziert wird, „um die Reziprozität beider darzustellen.“¹¹⁴

„Die Nacht hatte nicht länger gezögert. Mit einem Satz war sie aus ihrem Hinterhalt auf die Walstatt gesprungen; das Leuchten in den Höhen war erloschen, als sei ein Windstoß in ein Fest hineingefahren, ein einziger kurzer, aber gewaltiger Windstoß, der auf einmal alle Kerzen ausbläst, und nur noch im Westen gloste eine Art Notlicht, von dem sich die Berge und Wipfel abzeichneten, ein trüber, schmutziger Streifen in den Wolken, als habe sich dort ein Schlächter die Hand abgewischt.“ W271

Die Landschaft erscheint vom historischen Prozess ebenso bestimmt wie sie auch umgekehrt diesen beeinflusst. Die Natur in Leberts Roman agiert einmal wie ein Spiegel der Gesellschaft, einmal richtet sie sich als strafende Instanz gegen sie. Ihre Gebärden, Gerüche und Geräusche sind jedoch immer bedrohlich. Es scheint manchmal so, als würde sie sich selbst inszenieren wollen in einer theatralischen Bewegung.

Die Beschreibung der Farben, der Bewegung der Bäume und Gräser sind so ausdrucksstark und bestehen in einer breiten Ausdrucksfülle, die an die expressionistische Lyrik erinnert.

¹¹⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa*. In: *Literatur und Kritik* 4 (1969) H. 40. S. 581

„Das windzerwülte Bett der Landschaft, nicht von der Liebe, sondern von Schmelzwasser naß; im Osten brach die Sonne aus den Wolken, der Schnee lugte weiß durch das Knochengerippe des Waldes.“ W382

Ganz typisch für diese Art der Lyrik ist die Personifikation von Naturgewalten und die Verbildlichung der Stimmung, fast wie das Malen eines Gemäldes aus Emotionen.

Bei dieser Metaphorik, deren Objekte mit übergeordneten Bedeutungen versehen werden, spielt die Symbolik von Farben eine große und wichtige Rolle. Farben beeinflussen auch die auditive Wahrnehmung sowie andere Sinnesbereiche. Farben sind sehr präsent in *Die Wolfshaut*, vor allem Schwarz, Blau- und Rottöne sind vorherrschend.¹¹⁵

Bei Lebert ist der Unterschied zwischen Natur und einem wilden Tier schwammig, und deren Beschreibungen greifen übergangslos ineinander.

„Der Frost kam von Osten her über die Äcker geschlichen und schlug sein Gebiß in den tagsüber grundlos gewesenen Weg. Der Boden wurde hart; der Kot erstarrte; auf Pfützen und Gleisen begann eine knisternde Eishaut zu wachsen.“ W395

Obwohl die Stile der Nachkriegsliteratur breit gefächert waren¹¹⁶, sticht Leberts Werk hervor. Der Stil, den Lebert in seinem Roman anwendet, um uns die Stimmung, die Umgebung des Handlungsraumes und die emotionalen Vorgänge seiner Figuren zu vermitteln, stellt eine Besonderheit dar, wenn man bedenkt, wann *Die Wolfshaut* veröffentlicht wurde. Die 1960er Jahren sind nicht unbedingt repräsentativ für den Expressionismus. Das vorherrschende Thema ist die Aufarbeitung des Nationalsozialismus, das auch bei Hans Leberts Roman aufgegriffen wird. Das Spielen mit der Sprache ist ein beliebtes Stilmittel dieser Zeit.

¹¹⁵ „[der Tag] sandte eine verweinte Röte voraus.“ (W8), „die [...] Mauern der Ziegelei, ein rohes, rotes Schandmal [...]“ (W21), „düstere, nachtblaue Tiefe“ (W68), „Schwarz der Wald, [...]. Schwarz der Leib [...]. Schwarz die Mutter Erde; schwarz der Schlaf [...]. Der Tod ist schwarz. [...] der Morgen ist rot. Und die Wunde [...] rot! [...] in der Ferne schimmert blau die Freiheit!“ (W153)

¹¹⁶ siehe Ernst Jandls oder Friederike Mayröckers Lyrik oder auch Peter Handkes Dramen

4.9. Anthropomorphisierung, Subjektivierung und Depersonalisierung

Lebert spielt mit dem Stilmittel der Anthropomorphisierung und der Subjektivierung, einer Vermenschlichung von Gegenständen. In *Die Wolfshaut* ist es vor allem die Natur, die zum Subjekt wird.

„Der Morgen [...] döste [...] unter dem schieferfarbenen Himmel, unter einer glatten, hohen Wolkenschicht, die bisweilen zu beben schien wie die Haut eines Tieres. Das Land lag dunkel unter dieser Haut [...], abermals in jenen Verwesungsfarben des Herbstes [...]. wie weiße Watte quoll nun der Herdrauch aus den Kaminen; er schlich sich in die Dächer herab und verstopfte die Ortschaft.“ W332

Die Natur stellt sich in den Weg, die Nacht und deren Schatten belagern „jeden Weg“ (W44). Wendelin Schmidt-Dengler erkennt die typischen Merkmale für Lebert im Stil der Umgebungsbeschreibung, die in engem Zusammenhang mit dem Gemüt der Menschen in seinen Texten steht: „Es ist das Dorf, mit seinen morbiden und mehr noch perfiden Einwohnern; es ist die Finsternis in der Natur, die den Verfall der Menschen begünstigt. Und immer kommt einer in das Dorf, einer, dessen Herkunft rätselhaft ist und sich nur allmählich durch Rückblenden erhellt.“¹¹⁷

Dieser „Eine“, wie Schmidt-Dengler es formuliert, ist im Fall *Die Wolfshaut* der Matrose.

Den anderen, Maletta, eine Person, die selbst von einem vergangenen Ereignis geplagt und verfolgt wird, verfolgt das Trauma seiner Vergangenheit in unterschiedlichen Gestalten. In einer Szene glaubt er, einen Gehängten auf einem Baum zu sehen, er bildet sich Dinge ein wie in einer Art Fata Morgana.

Eva Reichmanns These widerspricht jener Schmidt-Denglers, denn sie ist nicht der Meinung, dass die Natur einen negativen Einfluss auf die Menschen hat, sondern dass sie die direkte Entsprechung der Mentalität der Dorfbewohner darstellt.¹¹⁸

„Die Sonne war untergegangen [...]. Was uns auffiel, war das dunkelrote Licht das dort oben leuchtete und glühte. Eine hohe, dünne Wolkenschicht, einem Netz von feinen Adern gleichend, war [...] über das blaue Gewölbe des Himmels gewachsen. Während wir in ungestillter Jagdgier einem Schatten nachgelaufen waren, hatte eine unsichtbare Spinne ein Gewebe aus Blutadern über den Himmel gesponnen. Nun waren die Adern geplatzt, und das Blut quoll hervor und fiel als roter Regen auf uns

¹¹⁷ Schmidt-Dengler, Profil Nr. 40/ 4.Okt 1993, S. 22

¹¹⁸ vgl. Reichmann, *Modern Austrian Literature*, 3/1997, Vol.30 (3-4), S. 130-143, hier S. 134

nieder; alles ward rot, die Straße, der Schnee, das Gebirge, überflutet wie in einem Schlachthaus.“ W268

Die Beschreibung des Himmels in der Textstelle könnte einem angespannten oder vor Wut rot angelaufenem Gesicht entsprechen. Brutalität, Zorn entlädt sich über dem Dorf, über der idyllischen Landschaft und scheint in einer blutigen Szene zu enden, genau wie die Vergangenheit, über die das Dorf zu schweigen scheint.

In dieser zitierten Textstelle wurde nach einem Schuldigen für die ermordeten Dorfmitglieder gesucht und gefunden. Sie foltern einen unschuldigen Mann, bis er aufgibt und die nicht verbrochene Tat gesteht. Dann ballt sich die Natur und der Himmel gegen die Leute auf, die schon wieder ein Verbrechen begehen. Der Himmel bestraft, spiegelt die Taten wider, agiert hinterhältig und ungestüm und greift somit direkt ins menschliche Leben ein. Somit kann man von einer Kombination der Thesen über die Natur in *Die Wolfshaut* Eva Reichmanns und Wendelin Schmidt-Denglers ausgehen. Einerseits Spiegel der inneren Vorgänge der Dorfbewohner, andererseits mächtige, bestrafende Instanz.

Die andere Gestaltungsmethode ist die Depersonalisierung, bei der ein Mensch zum Objekt wird. Hierzu müssen wir noch einmal zur Szene zurückkehren, in der Habergeier und Rotschädel bewaffnet auf den Matrosen im Wald treffen und ihm erklären, dass sie einen Sträfling, einen Schwerverbrecher suchen. Sie wollen den Tod von Schreckenschlager rächen. Das unbeschreibliche, seltsame Wesen in Form einer „Kugel“ befindet sich in der Umgebung des Ortes Schweigen. Einmal als Mann bezeichnet, findet sich im weiteren Verlauf der Handlung immer wieder die Bezeichnung einer inhumanen, verdinglichten Kugel.

„Eine Kugel, ungefähr in den Farben der traurigen Erde, mit einer Achse von ungefähr einem Meter siebzig, mußte vom Walde herab durch die Felder gerollt sein; jedenfalls war sie auf einmal zwischen den Häusern. Die Kugel näherte sich dem Schatten der Häuser. [...] An der Straßenbiegung zögerte sie ein wenig. Dann rollte sie ins grelle Licht hervor. Die Kugel war ein Mann. Seine Kleidung, irgendein dünnes, verschlissenes Zeug, das beschmiert und durchtränkt war mit nunmehr gefrorenem Lehm (so daß es die traurige Farbe des Erdreiches hatte, dergestalt, als komme der Mann aus dem Grabe), seine Kleidung war an den Fuß- und Handgelenken zusammengebunden und bauschte sich um ihn wie ein Ballon, wie es schien, mit dünnen Blättern ausgestopft, denn bei jedem Schritt, den er machte, raschelte es.“ W254

Das Farbspektrum und die Formulierung „als komme er aus dem Grabe“ geben eindeutig Aufschluss über die heimlich verscharrten Leichen, die wieder zum Vorschein kommen. Das

Verdrängte der Vergangenheit bleibt durch die Präsenz der Toten oder durch spezifische Darsteller, wie die Kugel, immer lebendig und präsent.

Die Bezeichnung als Kugel, nicht als Mensch, scheint eine Taktik Leberts zu sein, die die Auflösung von Bewusstseinszusammenhängen beim Leser bewirkt. Dieses als Dissoziation bekannte narrative Mittel, das ebenfalls oft in der expressionistischen Lyrik vorkommt, führt zu einem Verschwimmen von Fiktion und Realität, von Lüge und Wahrheit. Somit ist der Rezipient des Romans umso mehr angehalten, zu überlegen, zu erforschen, zu differenzieren, was die Wahrheit sein mag.

Der Zerfall der vertrauten Daseinsvorstellung, die Störung der Subjekt-Objekt-Beziehung ist auch schon in Hofmannsthals „Ein Brief des Lord Chandos“ (1902) oder in Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (1906) zu sehen und hat einen Verlust des gewohnten Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt zur Folge.¹¹⁹

Als der Suchtrupp erfolglos ins Dorf zurückkommt, sitzt die „Kugel“ wartend vor dem Gendarmeriepostenkommando. Sie wird sogleich in einen Verhörraum bugsiiert und von den „wichtigen“ Männern, „von Habicht und den anderen Gendarmen und von jenen, die sich Funktionäre nannten, nämlich von Habergeier, Franz Zopf und dem Feuerwehrhauptmann“ (W264) verhört oder treffender: gefoltert.

Die Kugel ist die Natur, der Wald selbst, der in einer Hybridform zwischen Mensch und Gegenstand die Dorfbewohner auf ihre Schuld aufmerksam machen soll.¹²⁰ Diese sind jedoch uneinsichtig und begehen ein weiteres Verbrechen an dem unschuldigen Wesen.

Die ehemals als Kugel beschriebene Gestalt „hatte ihre Kugelform verloren, sie war eine vielfach geknickte, verbogene Achse; [...] sie krümmte ihren nackten Rücken, der bleich war wie das Kalbfell einer Trommel; [...] rote Striemen zeichneten sich ab [...]; und das rostrote Herbstlaub, das ringsum den Boden bedeckte, begann aufs neue durch den Raum zu wirbeln.“ (W265f) Sie eskortieren den malträtierten Mann auf die Straße: „Wir sahen [...] etwas, das kaum einem Menschen mehr gleichsah. Dann aber sahen wir nur noch die Hüte der Jäger und die Mützen und Gewehre der Gendarmen. Sie bewegten sich in Richtung Kahldorf (im

¹¹⁹ vgl. Jens, 1997, S. 36, 46

¹²⁰ „Der, von dem man nichts weiß, was er eigentlich will, und den man manchmal auch für tot erklärte, hatte sie uns leise in den Weg gerollt, einen Köder in den bescheidenen Farben des täglichen Brotes.“ W263

Rhythmus einer unhörbaren Marschmusik), und wir ihnen nach. [...] wir drängten der Eskorte nach und ballten die Fäuste gegen den Mörder, den wir nicht sahen [...].“ (W267)

Das von Lebert verwendete „wir“ bezieht den Leser ungewollt ins Kollektiv der Ankläger, Folterer und Mörder mit ein. Diese aufgezwungene Position oder Rolle führt zu einer unangenehmen Stimmung, die vom Autor beabsichtigt ist.

Maletta beschreibt, wie er die Parade im Dorf wahrnimmt: „Es war, als wälze sich ein Strom von Unrat durch das Nest! Als wären mit einem Mal sämtliche Jauchegruben übergelaufen.“ (W290) Der Vergleich der Dorfmitglieder mit Dreck und Kot zeigt seine Aversion gegen die Menschen in Schweigen und wieder gibt es eine Depersonalisierung, die Menschen mit Abfallprodukten gleichsetzt.

Der des Mordes bezichtigte Mann reißt sich in einem Moment, als alle kurz gebannt vom Himmel sind, aus der Umklammerung der Gendarmen und flieht den Hang hinauf Richtung Wald zur Töpferhütte des Matrosen. Sogleich halten alle Gewehrläufe auf den Fliehenden, treffen aber nicht. Hunde werden losgelassen, und schließlich wird er von Rotschädel Vinzenz erschossen. Der Matrose tritt, vom lauten Schuss überrascht, aus seinem Haus und sieht apokalyptische Zustände:

„Eine Springflut stürzte ihm entgegen. Blut! Er rannte in ein Meer von Blut hinein [...]. ströme von Blut ergossen sich über die Gegend – aus Adern, die sich am Himmel wie Schriftzeichen wanden.“ W270

Der ekstatische Zusammenhalt unter den Dorfbewohnern wird einerseits durch das gemeinsam vertuschte Verbrechen gestärkt, andererseits durch das kameradschaftlich-militärische Gedankengut einer vergangenen Zeit. Dieses faschistoide Gedankengut beschreibt auch Eva Reichmann als nicht aufgezwungen sondern schon immer dagewesen.¹²¹ Nur indem Gott die Augen vor den Ereignissen im Dorf verschließt, kann er die Leute lieben, ein „göttlicher Trick“ (W290). Lebert spielt auch mit Begriffen der Gnostik, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden kann.

¹²¹ vgl. Reichmann, *Modern Austrian Literature*, 3/1997, Vol. 30 (3-4), S. 130-143, hier S. 134

4.10. Resümee *Die Wolfshaut*

Die Figuren des Romans weisen allegorische Züge auf, die vermuten lassen, dass nicht auf einen vielseitigen Charakter geschlossen werden kann, der Leser erfährt aber ungemein viel über jede Person. Mit eindeutiger Sicherheit verlassen sich die Figuren im Roman nicht auf ihre Sinne, denn beispielsweise der Matrose glaubt nur etwas zu hören und schreibt den Augen zu, Verursacher von Ärger zu sein. Sensorische Halluzinationen und das Phänomen der Mimikry, der Täuschung, tauchen im Handlungsverlauf öfter auf und bringen einerseits wichtige Informationen zutage, lassen die Figur, die diese Einbildungen erlebt, aber auch in einem verwirrten, ungewissen Zustand zurück.

Das Kapitel über den Sehsinn ist eines der Ausführlichsten in *Die Wolfshaut*, da viele Kategorien des Sehens im Roman vorkommen. Der Blick, der seit der Antike unterschiedlich gedeutet wird und der durch die technische Errungenschaft des Fotoapparates eine ganz neue Bedeutung erlangt, steht, neben dem ebenfalls großen Thema des Geruchssinns, im Mittelpunkt der Erzählung.

Die Abhandlungen Rousseaus und Kants zur Zivilisationskritik sind von essentieller Bedeutung bei der Betrachtung der Hauptfiguren Maletta und Johann Unfreund, als auch bei jener der Dorfbewohner. Die Auffassung der Philosophen, ob die Natur des Menschen gut oder böse ist, könnte nicht gegenteiliger sein. Nach der analytischen Abhandlung und unter Berücksichtigung der Biografie (Erfahrungen der Gefangenschaft und das Erleben des zweiten Weltkrieges) und der Intention Hans Leberts *Die Wolfshaut* zu schreiben, scheint es, als würde der Autor eher mit der These Kants, dass die Natur des Menschen böse ist, sympathisieren.

Die Frage, welchem Geruchssinn die Figuren am ehesten trauen können, drängt sich auf, wird jedoch unbeantwortet bleiben, da dabei zu viele Faktoren ausschlaggebend sind und nicht eine allgemeine, richtige Antwort existiert. Jedoch gibt es olfaktorische Zusammensetzungen, die uns in einen wachen, aufmerksamen Zustand versetzen, die uns vor einer möglichen Gefahr warnen. Fäulnis, Schimmel oder Verwesungsgeruch zum Beispiel, sollen uns signalisieren, dass etwas nicht mehr genießbar ist, der Geruch von Feuer und Rauch zeigen uns, dass Gefahr im Anmarsch ist und wir uns rasch entfernen sollten.

Gut sichtbar ist aber, dass der Matrose durch einen Geruch in seiner Handlung beeinflusst wird: er vernimmt Gerüche des Wassers (Schlamm und Algen), nimmt diesen als erregend

wahr und beschließt daraufhin den Ort Schwiegen zu verlassen und wieder auf hohe See zu gehen.

Interessant ist, dass sich die Menschen im Roman mittels des Gehör-, Seh- und Geruchssinnes auf ihre Weise vor der begangenen Schuld verschließen. Lebert schreibt über eine Blindheit gegenüber der Schuld und ein Wegsehen, über eine Taubheit gegenüber der Schuld und über eine olfaktorische Adaption, die unwirtliche Gerüche ausklammert, wenn diese länger in unserer Umgebung vorherrschen. Das Unangenehme, der Leichengeruch der Schuld wird also auch nicht mehr wahrgenommen und kann vergessen werden.

Eine Strafe der personifizierten Natur erfahren jene, die ihren Blick von der Wahrheit abwenden, die ihre Ohren verschließen, um das Wesentliche zu überhören, die sich vorsichtig vorantastend hinter ihrer Maske verstecken, und jene, die sich weigern den verdächtig fauligen Geruch wahrzunehmen.

5. Textanalyse Christoph Ransmayr – *Morbus Kitahara*

Angesiedelt in Mitteleuropa, in der Seeregion, stützt sich Ransmayrs fiktive Handlung unter anderem auf die Durchsetzung des Morgenthau-Plans statt des Marshall-Plans. Der Morgenthau-Plan, benannt nach Henry Morgenthau, amerikanischer Finanzminister, beruht auf der Annahme, dass Österreich und vor allem Deutschland Schuld am Zweiten Weltkrieg tragen und dafür nun mit einer Entmächtigung, Demilitarisierung und Modifikation zu einem Agrarstaat bestraft werden.

Ransmayr zeichnet eine wilde, rauhe, verlassene Gegend in seinem Roman, die sehr sprechende Namen hat, wie „Das steinerne Meer“, ein mächtiges Gebirge, das die Gegend Moor, auf einer Hochebene liegend, abtrennt vom Tiefland. Schon durch den Klang des Wortes „Moor“ wird der Leser unweigerlich auf wenig Erfreuliches oder Prachtvolles vorbereitet, sondern konnotiert damit eher ein Totes Land am Rand der Zivilisation.

Der Einfluss Leberts *Die Wolfshaut* auf Ransmayr ist auch bei Naturdarstellungen in *Morbus Kitahara* zu erkennen, die Wildnis „springt [...] über morsche Böden, eingestürzte Treppen und durch geborstene Dächer“, „zersprengt und frißt, bevor sie selber vom Moder oder einem

umherirrenden Buschfeuer gefressen wird.“ (MK 430) Die personifizierte, tierische Natur zeigt die zivilisationskritische Sicht beider Autoren in ihren Werken.

Christoph Ransmayr legt empirisch nachzuweisende Fakten der real-geschichtlichen Vergangenheit über ein fiktional geschaffenes Modell. Durch diese konkrete Bezugnahme auf historische Ereignisse zählt der Roman keineswegs zum Genre der fantastischen Literatur oder zur Science Fiction, sondern findet seine Einordnung eher als Dystopie (Anti-Utopie) oder, wie Ian Foster es titulierte, „rural anti-idyll“¹²².

Einige von Ransmayrs Werken beschäftigen sich mit der Auflösung des Subjekts oder mit der Verwandlung der Protagonisten. In seinem Roman *Die letzte Welt*, in dem es um eine Stadt geht, in der die Figuren von Ovids Metamorphosen leben, endet das Szenario in einer Gestaltenwandlung von Mensch zu Stein. Der Autor zieht damit eine Verbindung zu seinem später erschienenen Werk *Morbus Kitahara*, in welchem Gesteine eine große Rolle spielen. Die Grenze zwischen Tier und Mensch verschwimmt bei Ransmayr häufig, wie am Protagonisten Bering zu sehen, der immer wieder zu einem Vogel mutiert und deren Laute nachahmt. Kreischend, flügelschlagend, und glucksend versucht er sich mühsam seinen Platz im Leben zu erkämpfen - ohne großen Erfolg.

Die Intention Ransmayrs sein Buch *Morbus Kitahara* zu schreiben hat verschiedene Gründe, die einen liegen wohl eher in privaten Erfahrungen, wie der Augenkrankheit, deren Name der Roman trägt und an der der Autor selbst erkrankte, die anderen haben eher gesellschaftspolitischen Hintergrund.

Die Aufforderung im Text an die Bewohner Moors und an die Leserschaft selbst lautet: nicht vergessen. Die Taten einer Gesellschaft der ersten Republik Österreichs sollen im Gedächtnis bleiben. Zwischen Verdrängtem und Wiederkehr des Verdrängten steht der fiktive Roman Ransmayrs, der mit seiner zentralen Metapher des Wegschauens und Weghörens auf diesen Zustand aufmerksam machen will. Mit der Versprachlichung dieses Themas gelingt es dem Autor ein sichtbares Dokument zu schaffen, das einen wichtigen Teil der österreichischen Gegenwartsliteratur ausmacht.

¹²² Foster, Ian: *Alternative History and Christoph Ransmayr's ‚Morbus Kitahara‘*, In: *Modern Austrian Literature*, Vol.32, 1/1999, S. 122

5.1. Inhaltsangabe

Kurz vor dem Ende des Krieges in Europa, das durch den Frieden von Oranienburg möglich ist, greifen Bomber den Kurort Moor an. Die Frau des Schmieds aus dem Dorf flüchtet in den Keller und gebiert dort zwischen lagernden Fässern ihren Sohn. Nach dem Krieg kommen verschiedene Besatzungssoldaten in das Gebiet Moor und Major Elliot vollführt die im Friedensplan von Stellamour proklamierten Handlungen der Demilitarisierung und Demontage. Bahnschienen werden aus ihren Verankerungen gerissen, die Dorfbewohner werden all ihrer elektrischen Geräte enthoben und zu Bauern auf den Feldern degradiert. Außerdem veranlasst Major Elliot regelmäßige Sühneprozessionen, Gedenkrituale und lässt eine riesige Zahl der gefallenen Opfer aufstellen. Als der Schmied, der Vater des kleinen Bering aus dem Krieg in Afrika zurückkehrt ist er traumatisiert und kann sich nicht mehr in das normale Alltagsleben in Moor eingliedern. Da auch die Mutter psychische Verwirrungen zeigt und nur mehr Rosenkranz betet beschließt Bering sich von ihnen abzuwenden und wird zum Leibwächter und Handwerker Ambras, ein ehemaliger Häftling und Steinbruchbesitzer. Bering ist geschickt mit allem Mechanischen und baut aus alten Teilen neue brauchbare Geräte. Eine temporäre Teilerblindung behindert ihn ein wenig seinen Aufgaben nachzukommen. Schwarzhandel, den die ungestüme Protagonistin Lily betreibt, und plündernde Banden sind an der Tagesordnung in der verlassenen Gegend. Als klar wird, dass der Friedensplan eine große Lüge ist und Moor geräumt werden soll, beschließen Bering, Ambras und Lily mit dem Schiff nach Brasilien zu reisen und dort ein neues Leben zu beginnen.

5.2. Sehen

Die Metaphorik des Sehens, also der „blinde Fleck“ im Gesichtsfeld Berings oder „die Löcher im Blick“, spielt im Werkzusammenhang ebenso eine Rolle wie die Suggestionenmacht der Bilder, das heißt, ihre Fähigkeit Erzählung zu werden.¹²³ Auch der Titel des Romans zeigt, dass

¹²³ vgl. Fetz, Bernhard: *Schauen und Starren. Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr*. Zitiert nach: Attila Bombitz (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (Österreich Studien Szeged, Bd. 8), Praesens Verlag: Wien 2015, S. 19

das Sehen eine tragende Rolle in der Erzählung spielt. Die Bezeichnung „Morbus Kitahara“ ist eine Augenkrankheit, an der Ransmayr selbst erkrankte, bei der eine Verfinsterung oder Verschleierung des Blickes die Folge ist. Dieses Symptom wird zur Metapher der moralischen Erblindung der Figuren im Werk.

5.2.1. Landschaftsabbildung

Die Visualität im Text dient vor allem der Bedeutungserzeugung und Sinnvermittlung. Der Plan, Moor in die Vergangenheit zurückzuwerfen, ist auch ein ästhetischer Kunstgriff Ransmayrs, mit der er die Topografie von *Morbus Kitahara* in ein episches Versuchsgelände verwandeln will, in dem Dinge sichtbar werden, die mit der Landschaft seiner Herkunftswelt – der Autor stammt aus dem Salzkammergut - und deren vielfachen kulturellen Zu- und Überschreibungen lieber nicht assoziiert werden.¹²⁴

Im Text von Franz Tumlér, *Österreichische Landschaft*, lebt eine Landschaft nicht nur durch das in ihr Sichtbare, sondern ebenso durch die Gestalten, die in ihr unsichtbar anwesend sind, ob sie nun aus Büchern, Bildern, Erinnerung oder Überlieferung stammen. Vergangenes, Erfundenes oder Wirklichkeit gelten hier gleich viel. Umso größer die Dichte solcher Erscheinungen, desto mehr hat die Landschaft Figur.¹²⁵ Diese Dichte hat Ransmayr in seinem Buch noch erhöht. Die Figur der Landschaft hat er radikal verformt, die kaiserliche Sommerfrischelandschaft gelöscht und durch Zeichen einer Topografie des Terrors ersetzt. „Irgendwo in dieser Finsternis, hoch oben im Steinernen Meer, [...], abgeschlagen, tief in der Vergangenheit“ (MK 335) – hier liegt Moor.

Die visuelle Wahrnehmung der Personen im Buch ist umgeben von unüberwindbaren Gebirgsketten, einem See, auf dem nur selten ein einziges Boot die Leute transportiert, und dem Steinbruch, der einem eine Gänsehaut entlockt, aufgrund seiner makabren Geschichte. Sinnestäuschungen und optische Metaphorik sind zentrale Faktoren. Das gefährliche Wahrnehmungsfeld des Romans verdeutlicht sich durch das *Blinde Ufer* des Sees, das

¹²⁴ vgl. Wagner, Karl: *Über die Verfinsterung der Geschichte. Christoph Ransmayr: Morbus Kitahara (1995)* Zitiert nach: Kastberger, Klaus; Neumann, Kurt (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. (Zweite Lieferung, Bd. 20, 16. Jg.). Zsolnay, Wien 2013, S. 194

¹²⁵ vgl. Tumlér, Franz: *Landschaften und Erzählungen*. Piper, München 1974, S. 308

„undeutlich in der Ferne lag“ (MK 31), durch die *Blinden Züge*, die ohne Fenster „oder Beschilderung und Hinweis auf Herkunft und Ziel [...] abwärts, an ein staubbedecktes Ufer, das undeutlich in der Ferne lag“ (MK 31), in den Steinbruch rollen, bis hin zu „Blendungsmetaphern“. ¹²⁶

Einer dieser Blendungen geschieht, als die Hauptfiguren Lily und Bering in der Stadt Brand ankommen – eine von den Amerikanern bewohnte Stadt, die sich, im Gegensatz zum dunklen Moor, „im elektrischen Glühen einer schönen Zukunft sonnt“ (MK 335) - und sie halb geblendet sind aufgrund der ungewohnten elektrischen Lichter und Schriftzüge.

„[...] alle Straßenzüge, die Häuser und Plätze, taghell erleuchtet. Neonschriften flossen weiter, Ampeln pendelten über den Straßenkreuzungen, blinkende Farbenspiele über dem Gedränge, [...]. Elektrisches Licht überall!“ MK 325

Ransmayrs bildhafte Sprache wird auch wieder beim Symbol der Verblendung, beziehungsweise bei der Blendung sichtbar. Seine Kritik an der (österreichischen) Gesellschaft, die ver- oder geblendet ist von Falschinformationen (Gesellschaft ist selbst auch schuld) bildet hier möglicherweise den Hintergrund. Es wirkt, als wolle er die Leserschaft dazu anhalten Wort und Blick bewusst abzuwägen, zu beobachten, zu deuten und kritisch zu betrachten.

Geprägt durch ein sehr einfaches Leben, ohne Elektrizität und sonstigen modernen Errungenschaften, erscheinen den Bewohner Moors alle Dinge, die Ihnen durch den Stellamour Plan abgenommen und verweigert wurden, interessant und unwirklich. Sie verzehren sich „nach künstlichem Licht, nach elektrischen Gitarren und anderen Zeichen des Fortschritts [...].“ (MK 169)

In den Beschreibungen der Seeregion Moors finden sich hauptsächlich unauffällige Naturfarben, da es nicht wie in modernen Städten Reklametafeln, Leuchttafeln oder Fernseher gibt. Die Dorfbewohner verzehren sich deswegen nach den bunten Plakaten, die wie Farbspritzer in der düsteren Umgebung wirken und die von der Regierung aufgehängt wurden, um zum Konzert des *Pattern Orchestra* einzuladen.

¹²⁶ Wagner verwendet in seinem Werk den Begriff „Blendungsmetaphern“: *Über die Verfinsterung der Geschichte. Christoph Ransmayr: Morbus Kitahara (1995)* Zitiert nach: Kastberger, Neumann (Hg.), 2013, S. 198

„Meerblau und golden. Sie waren von so einer wunderbaren Farbigkeit, daß sie die Gassenkinder (und nicht nur die Kinder), [...] hastig wieder abzulösen versuchten und mit den Fetzen ihrer kostbaren Beute in Verstecke rannten [...]. diese Gier nach Farben und seltenem Papier [...].“ MK 144

Die Kinder reißen die Plakate von den Säulen und bewahren das kolorierte Papier wie einen Schatz auf. Die Nachricht der Veranstaltung verbreitet sich so und so rasend schnell über Mundpropaganda im Dorf.

Die bedrückende Topografie des Romans wandelt sich gegen Ende als Bering, Lily und Ambras mit dem Schiff vom eiszeitlichen, „blinden“ Europa ins warme, fortschrittliche, klare Südamerika kommen.

„[...] ein Flug aus dem eisigen Nebel Europas in die Sommerliche Glut über der Bucht von Guanabara; ein Schweben und Dahingleiten über submarinen Gebirgen, Wüsten, Tiefebenen und tintenblauen Hügeln.“ MK 403

Der große visuelle Unterschied zwischen Brasilien und der Region Moor besteht einerseits in der aufgebrochenen, offenen Landschaft, andererseits auch in einer Vielfalt an Farben, die in der tristen, grauen Seeregion nicht vorhanden sind.

5.2.2. *Pathologisches Sehen*

Grundsätzlich wird im Text zwischen dem emphatischen Sehen, einer sinnlichen Wahrnehmung und dem starren Blick unterschieden. Starrt man etwa zu lange durch ein Fernrohr, insbesondere durch ein Zielfernrohr, kann das Sehen „pathologische Dimensionen“¹²⁷ annehmen. So wie dies bei der Jägerin Lily der Fall ist, die Jagd auf die glatzköpfigen Hühnerdiebe macht und dabei ihre Opfer auf hunderte Meter Entfernung als Feinde identifiziert und schließlich erschießt. Diesen Vorgang des anti-emphatischen Sehens bezeichnet Attila Bombitz als „entsubjektiverte Wahrnehmung“¹²⁸, die beim emotionslosen Anvisieren des Opfers entsteht. Das Subjekt wird zu einem Objekt, dessen Tötung, im Falle des

¹²⁷ Fetz, Bernhard: *Schauen und Starren. Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr*. Zitiert nach: Bombitz, 2015, S. 20

¹²⁸ Bombitz, 2015, S. 20

Charakters Lily weniger oder keine sensible Empfindung oder Hemmung hervorruft. Die Jägerin wird während dieses Vorgangs zu einer Art Maschine.

„Hatte sich die Jägerin für ein Ziel entschieden, dann zeichnete sie den letzten Weg ihrer Beute mit dem Gewehrlauf so lange und unbeirrbar nach, als wären ihre Hände, ihre Arme, Schultern und Augen mit dem Zielfernrohr und der Mechanik der Waffe zu einer einzigen, halb organischen, halb metallischen Maschine verschmolzen.“ MK 130

Als Bering sich einmal Lilys Gewehr aneignet, um auf die Hühnerdiebe zu zielen, geschieht eine eigentümliche Übertragung des Blickes. Der Blick Berings durch das Fadenkreuz überträgt sich auf sie, denn sie spürt im Moment des Anvisierens, wie er sich beimerspähens seines Ziels fühlt. „Es ist, als ob Bering durch diese Linsen nur Bilder aus ihrem eigenen Kopf betrachtet, ihr Geheimnis betrachtet, Erinnerungen an das ahnungslose, lächerliche Dahinstolpern eines Opfers, das nichts vom Stigma des Fadenkreuzes weiß [...]“ (MK 311) Dieses Sich-wiedererkennen in einer Situation sehr persönlicher Empfindungen, löst Scham und Unbehagen bei Lily aus.

Der todesbringende Hass-Blick der Jägerin steht im Zusammenhang mit Vernichtung und Krieg.¹²⁹ Die Blicke der drei Hauptfiguren, Bering, Ambras und Lily haben alle negativen Charakter, denn es sind starre, verdunkelte oder eingeengte Blicke auf die Welt.

Paul Virilio macht sich in seinem Text *Krieg und Kino* (1984) Gedanken zu Wahrnehmungsweisen von Kamera, insbesondere der Blick durch die Kamera auf Kriegsgeschehen und Waffensystem als Werkzeug der Perzeption. Er zitiert Churchill, „Die Macht der Waffen ist nicht rohe Gewalt, sondern eine geistige Kraft“ und stellt dazu fest, dass Waffen nicht nur Werkzeuge der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung sind. Virilio nennt sie Stimulatoren der Sinnesorgane und des zentralen Nervensystems, die die Reaktionen und das Erkennen wahrgenommener Objekte beeinflussen.¹³⁰

Um auf den eingeengten Blick des Hundekönigs Ambras einzugehen, sei gesagt, dass er eine Eigenheit entwickelt hat, wenn es um sein Sammelsurium an Steinen geht.

¹²⁹ vgl. Fetz, Bernhard: *Schauen und Starren. Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr*. Zitiert nach: Bombitz, 2015, S. 22

¹³⁰ vgl. Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Fischer, Frankfurt a.M. 1989, S. 10

„Für einen einzigen Smaragd den sie [Lily] aus dem Grund eines Gletscherbaches wusch, gab ihr Ambras mehr Lebensmittel und Luxusgüter, als sie gewöhnlich für eine ganze Maultierladung voll Kriegsschrott in den Kasernen erlöste.“ MK 110

An dieser ungewöhnlichen Gewichtung von Sammelstück und Lebensmittel zur Zeit der Nahrungsmittelknappheit lässt sich der Grad erkennen, wie weit er ihnen verfallen ist.

Um dies besser nachvollziehen zu können muss man Ambras Vergangenheit betrachten. Steine hatten einerseits große Bedeutung bei seiner Internierung, als er unter Peitschenhieben große, schwere Quader tragen musste, andererseits haben sie auf ihn eine therapeutische Wirkung, wenn er ihre mikroskopischen Einschlüsse und Strukturen betrachtet.

„Selbst das stumpfe Glitzern frisch gebrochenen Granits erinnerte ihn nun an die Bauformen der Edelsteine, und tagsüber saß er oft stundenlang [...] und betrachtete mit einer Lupe die schwebenden Einschlüsse im Inneren seiner Smaragde. In diesen winzigen Kristallgärten [...] sah er ein geheimnisvolles, laut- und zeitloses Bild der Welt, das ihn die Schrecken seiner eigenen Geschichte und selbst seinen Haß für einen Augenblick vergessen ließ.“ MK 110

Hier kommt wieder das Motiv des starrenden Blickes ins Spiel. Ambras betrachtet seine Sammelstücke durch eine Lupe, die eine ähnliche Funktion wie bei Lily das Zielfernrohr hat. Wenn man im Fall von Lily von einer „entsubjektivierten Wahrnehmung“ spricht, kann man das Modell auch in umgekehrter Weise auf Ambras Beziehung zu den Steinen umlegen und von einer „subjektivierten Wahrnehmung“ sprechen.

Ambras entwickelt einen Tunnelblick, wenn er mit seinen Sammlerstücken beschäftigt ist und verliert den Bezug zur realen Welt und zu den Menschen darin. Als Berings Mutter stirbt, erst Tage danach gefunden wird und der junge Schmied in die Villa Flora zu Ambras kommt, „[...] saß der Hundekönig dicht am rotglühenden Ofen des großen Salons und betrachtete einen Bernsteinsplitter unter der Lupe. Er blickte kaum auf und nickte nur, als Bering mit dem Grabwerkzeug in den Salon trat [...]. Ambras war so sehr in den Anblick des neuesten Stückes seiner Sammlung versunken, daß er selbst die Beschreibung einer reifbedeckten Toten zu überhören schien.“ (MK 258)

Die Beziehung zwischen Bering und dem Hundekönig nimmt eigentümliche, fremde Züge an. Nicht, dass sie davor regelmäßig Persönliches ausgetauscht hätten, aber zumindest gab es einen emotionalen Moment, als Ambras dem jungen Schmied seine schmerzliche Geschichte

erzählt. Es herrscht gegenseitiges Unverständnis; aus der Atmosphäre der Gewalt resultiert eine wechselseitige Inkompatibilität der Figuren. Ransmayr sagt im Interview mit Ursula Escherig in Bezug zur Figurenkonstellation, dass jeder Figur irgendetwas fehlt, „sie sind komplementär.“¹³¹

Bering vertieft sich lieber in die Reparatur seiner Maschinen, als sich mit menschlichen Problemen auseinanderzusetzen. Er wird gezwungen in die Fußstapfen seines Vaters zu treten, da seine zwei anderen Brüder durch verschiedene Gründe aus dem Leben scheiden und er als einziger Nachfolger übrig bleibt. Bering arbeitet bevorzugt mit filigranen, komplexen Geräten und Motoren. Die Schmiedearbeit, die von ihm eigentlich erwartet wird, ist ihm zu plump oder nicht interessant genug. Ein Symbol des Fortwollens, Wegfliegens und der Freiheitsuche ist im Ergebnis vieler seiner Arbeiten zu sehen: Vogelschwingen am Auto die „Krähe“ oder der reparierte Motor des Fährschiffes. Ambras Methode der Flucht manifestiert sich in der Begutachtung seiner Steine, in der Bestimmung ihrer Art und ihres Reinheitsgrades. Die Steine bilden einen schmerzhaften Teil seiner Vergangenheit, der er möglicherweise versucht entgegenzuwirken oder zu vergessen indem er sich im Jetzt auf die schönen, mikroskopischen Details der Edelsteine konzentriert. Dieser konzentrierte Blick auf eine mikroskopische Fantasiewelt ist genauso eine Flucht vor der Realität wie sie bei Bering durch seine Vogelstimmen besteht.

„Er [Bering] hat Mühe, die hauchzarten Einschlüsse in den Kristallen zu erkennen, die Ambras ihm manchmal vorführen will [...]. Aber wenn der Hundekönig ihm dann ein Stück zur Betrachtung überläßt und der Stein sich in seiner Hand erwärmt, glaubt er nicht nur den filigransten Einschluß, sondern die Lichtbrechung selbst zu *spüren*. Auch wenn ihm seine Sehstörung die schwebenden Gärten im Inneren der Steine verdunkelt, weiß er dann doch, wovon Ambras mit einer solchen Begeisterung spricht. [...] So wie jetzt, glaubte er, so empfindlich an den Ohren und an den Fingerkuppen wird ein Mensch nur, wenn er erblindet.“ MK 265f

Hier wird eine Synchronisation der Sinne angedeutet, nämlich, dass ein Erblinden Gehör- und Tastsinn schärft. Aus der Verkümmern eines unserer Sinne, schöpfen die anderen. Je schlechter man sieht, desto sensibler wird das Gehör und der Tastsinn. Diese ‚Beraubung‘ kann wiederum als Metapher verstanden werden: der Mensch wird bestraft indem ihm einer seiner Sinne genommen wird. Die Folge daraus ist die geforderte Fähigkeit wieder die wahren Zusammenhänge erkennen zu können, wieder „richtig“ sehen zu können.

¹³¹ Interview mit Escherig, Ursula: *Die Erfindung der Welt*. In: Der Tagesspiegel, Nr. 15443, 09/11 1995

5.2.3. Erzwungener Blick

Moors Bewohner werden zum Hinsehen gezwungen. Und auch der Blick des Lesers als Rezipient wird vom Autor auf Dinge gelenkt, die es gilt zu betrachten oder zu fixieren. Mittels der Sühnerituale, wie sie von Ransmayr genannt werden, wird den Dorfbewohnern die Möglichkeit genommen über die Vergangenheit hinwegzusehen. Bilder am Rande des Steinbruchs, die die grausame, beschämende Vergangenheit zeigen, erinnern stets daran. Bezeichnend für den Umgang mit der Vergangenheit ist das „Blinde Ufer“, wo diese Partys stattfinden. Das Schiff, die „Schlafende Griechin“, verbindet „Ufer und Kaffs bei jedem Wetter“ und „schien mit jeder neuen Fahrt unsichtbarer zu werden, so, als ob Schaufelräder, Schraube und Ruderblatt [...] nicht bloß den Sand und Schlick des Grundes aufwirbelten und die Sicht trübten, sondern das Vergessen selbst.“ (MK 91)

Es ist nicht die Entscheidung der Gesellschaft Moors wovon sie den Blick abwenden, der Staat interveniert in ihr Gedankengut, in ihre Entscheidung. Er indoktriniert, auf was der Blick gerichtet sein soll. Ambras wird dadurch die Möglichkeit genommen seine Vergangenheit zu vergessen, da er nach der Zwangsarbeit im Steinbruch immer noch dort, in der neuen Position des Verwalters, ist und ständig mit den Bildern konfrontiert ist.

Die Verbrechen der Vergangenheit werden – kontrastiv zur Realität, die in Österreich direkt nach dem Krieg herrschte (Opferstatus) – deutlich hervorgehoben, sichtbar gemacht. Major Elliott lässt eine riesige Gedenktafel in weißer Schrift aufstellen, auf der die Anzahl der gefallenen und der verschollenen Soldaten steht.

„Die Lettern der *Großen Schrift* mußten nach jeder Schneeschmelze frisch gekalkt werden, und immer noch viermal im Jahr [...] wurden die Uferdörfer zu *Stellamour's Party* in den Steinbruch befohlen [...]. Anstatt den Dingen ihren Lauf und die Schrecken der Kriegsjahre allmählich blaß und undeutlich werden zu lassen, erfand Elliot für die Partys immer neue Rituale der Erinnerung.“ MK 44

Auf den Bildern sind auch Foltermethoden zu sehen, daher weiß Bering auch von der brutalen *Schaukel-Tortur*, der Ambras zum Opfer gefallen war. Unter diesen Abbildungen ist zusätzlich in englischer und deutscher Sprache vermerkt, welche Qualen die Dargestellten erleiden.

Wie im Wahn befiehlt Elliot seltsam makabre, perverse Rituale: auf Fotografien aus den Zwangsarbeitslagern sieht er Häftlinge in gestreiften Gewändern und lässt die Bewohner Moors die Szenen im Rahmen der *Gedächtnisrituale* eins zu eins nachstellen.

Der entscheidende Punkt im Hinblick auf die erforderliche Aufarbeitung und das Erinnern ist der Bilddiskurs anstatt eines Sprachdiskurses. Eine analytische, verbale Auseinandersetzung mit den Geschehnissen entfällt, während nur der Blick auf die Bilder fällt und dadurch kognitiv-emotionale Fähigkeiten des Gehirns angesprochen werden.¹³²

Trotz der Aufrechterhaltung und Auffrischung der Erinnerung, haben die Kinder Moors - die nachfolgende Generation - Schwierigkeiten sich für die Sühnerituale des Kommandanten und „die Erinnerungen an eine Zeit vor ihrer Zeit“ (MK 176) zu interessieren.

„Was Moors Kinder auf Schautafeln und in den *Geschichtskursen* des Friedensbringers sahen und hörten, das war doch bloß Moor – [...] Das kannten sie. Was sie sehen *wollten*, sah anders aus: die vielspurigen Straßen Amerikas, [...]. Die Wolkenkratzer [...] wollten sie sehen und keine vergilbten Schwarzweißbilder des Blinden Ufers. Die Freiheitsstatue [...] wollten sie sehen – und nicht die kolossalen Buchstaben der Großen Schrift.“ MK 177

Der Bezug zur Vergangenheit erfolgt für diese Generation nicht direkt, sondern über die Ebene der Bilder, über eine Art der Darstellung des Geschehenen und durch diese zeitliche und emotionale Entfernung zur Geschichte hat sich das Sehen verfremdet, ist schwammiger und undeutlicher geworden. Der Zwang der Sühnerituale auf visueller Ebene, kann das damals Erlebte und Gesehene nicht mehr sichtbar machen oder zurückholen.

Die vorgeschriebenen Sühnerituale von Major Elliot funktionieren nicht universal, es kann nicht jeder im Dorf etwas mit dem Büßen und der Strafe anfangen.

5.2.4. Beobachtender Blick

Das Beobachten ist neben dem Blick auf die Landschaft, dem Wegschauen und dem pathologischen Blick eine weitere wichtige Facette des Sehens im Buch. Der Akt des Schauens,

¹³² vgl. Spitz, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk Christoph Ransmayr*. Würzburg, Königshausen & Neumann 2004. S. 127

sowie der eingeschränkte oder verhinderte Blick einer Figur, sagen oft etwas über die Erkenntnisfähigkeit des Sehenden aus. Das Vorkommen optischer Medien, wie Lupe, Fotolinse oder Zielfernrohr, kann Hinweise auf den Erkenntnisstand der Figuren geben.

In *Morbus Kitahara* beobachtet beispielsweise ein Fischer mit einem Fernglas wie Ambras die Hunde bezwingt und die Villa Flora in Besitz nimmt.

„Durch sein Fernglas sah er, wie ein Mann [...] das Portal der Villa aufstieß. Und sah dann den Angriff. Den Kampf. Und obwohl dieser Anblick durch die Linsen des Feldstechers manchmal an Schärfe verlor und im Takt seines Pulsschlags zitterte, sah der Fischer doch genug [...].“ MK 79

Er ist nicht der einzige stille Beobachter während dieser Szenerie, auch Bering beobachtet ungesehen das Schauspiel im Alter von neun Jahren. „[...] dieser Mann [nahm] Gesichtszüge an, aber es wurden mehr und mehr die Züge eines biblischen Helden [...], ein unbesiegbarer König, [...]. Der Hundekönig in seinem Streitwagen.“ (MK 81)

Gleich auf den ersten Blick sieht Bering in dem älteren Mann einen ihn fesselnden Unterschied zu den anderen Leuten im Dorf: Opferbereitschaft, Mut, Veränderung, die durch einen radikalen, aktiven Eingriff – Niederschlagung der wilden, aggressiven Hunde - geschaffen wird.

5.2.5. Erblindung

Die Erblindung des Schmieds Bering wird zur zentralen Metaphorik *Morbus Kitaharas*. Bernhard Fetz nennt den blinden Fleck im Gesichtsfeld des Protagonisten einen „moralischen Defekt“, der Menschen befällt, die „so fixiert sind auf einen bestimmten Aspekt ihrer Existenz, dass sie Gefahr laufen zu erblinden.“¹³³

Handelt es sich also um eine Bestrafung des jungen Schmieds durch eine höhere, eine göttliche Instanz?

Als Bering partiell erblindet, versucht er den Defekt zunächst vor Ambras und auch sonst jedem geheim zu halten und versucht dabei die Blicke von seinem Gesicht durch Gegenfragen

¹³³ Fetz, Bernhard: *Schauen und Starren. Zu einer Poetik des Sehens im Werk von Christoph Ransmayr*. Zitiert nach: Bombitz, 2015, S. 23

in einem Gespräch abzulenken: „Dabei gewöhnte sich Bering in Wahrheit nur an das Loch in seiner Welt, an ein Gebrechen, das er an manchen Tagen stärker, an anderen schwächer empfand und gegen das er kein besseres Mittel wußte als das Verschweigen.“ (MK 192)

Er vertraut sich seinem Herren Ambras nicht an, da er fürchtet seine Position als dessen Leibwächter zu verlieren und als Invalide, wie sein Vater es ist, zu enden.

Dieses Defizit verändert seine Haltung gegenüber den reparaturbedürftigen Maschinen.

„Die verwahrlosten Maschinen von Moor, diese mutierten, wieder und wieder umgebauten und im Verlauf von Jahrzehnten von so vielen Händen und Pranken verpfuschten eisernen Mißgeburten führten ihm jetzt vor allem sein eigenes Gebrechen vor: Der unverwandte, prüfende Blick auf diese zerfressenen Motorblöcke, rissigen Zylinderköpfe, verrußten Zündkerzen, heillos verbissenen Zahnräder und rostigen Kugelgelenke machte ihm den blinden Fleck, das Loch in seiner Welt, verstörender und schmerzhafter bewußt als jede andere Arbeit.“

MK 231

Er erkennt seine Ausweglosigkeit und ungewisse Zukunft noch mehr. Sein Augenleiden begleitet ihn überall mit hin und „der Schatten bewegte sich *mit* seinen Augen. [...] Sein Blick, seine Welt hatte ein Loch. [...] das erste, was er bei seinem Erwachen am frühen Abend *sah*, das schwarze Mal. Das Loch.“ (MK 185f + 191)

In der ersten Phase der Krankheit, als Bering sich schwer mit seiner Dysfunktion der Augen abfinden kann geht er in der Begleitung von Lily dem Grund seiner Sehstörung nach und sucht in der Stadt Brand einen Augenarzt auf. Als er beim Doktor sitzt, zieht dieser folgendes Fazit aus Berings Zustand:

„Ich habe solche Flecken in den Augen von Infanteristen und Scharfschützen gesehen [...] Alles Leute, die sich aus Angst oder Haß oder eiserner Wachsamkeit ein Loch ins eigene Auge starren [...]. Blind? Ach was. Keiner wird blind. Sie sehen ein paar Flecken, kriechen alle aus ihrer Deckung, aus ihren Gräben und kommen dann mit ihrer Angst vor der Dunkelheit angerannt. [...] Dann sitzen sie dort, wo du jetzt sitzt. Und dann begreifen sie, daß sie überlebt haben, verstehst du? Und dann beruhigen sie sich. Und was geschieht? Die Wolken verziehen sich. Nicht sofort. Aber im Laufe der Zeit. Im Lauf von Wochen, manchmal von Monaten. Die Wolken lösen sich auf, der Blick wird wieder heller, und schließlich bleiben nicht mehr als zwei, drei hauchzarte Spuren ihrer Angst auf der Netzhaut zurück. Das ist alles.“ MK 349f

Der Befall der Augen mit dieser Krankheit gipfelt anscheinend in einer allzu großen Konzentration auf die eigene Person, auf das persönliche Schicksal. Hervorgerufen durch Angst, Hass oder stete Wachsamkeit.

Nach seiner Wiederkehr aus Brand hält Bering die, ihm sonst bekannten, Sinneseindrücke in der Villa Flora nicht mehr aus: „Er ertrug den Hundegeruch seines Bettes nicht mehr [...]. Er ertrug das Knacken der Parkettböden und die stickige Luft in den Korridoren der Villa Flora nicht mehr, ertrug nichts mehr in diesem schlafenden Haus und flüchtete ins Freie.“ (MK 367) Die Begrenztheit seines eigenen Daseins und auch die Topografie seines Heimatdorfes rufen ein Gefühl des Erstickens in ihm hervor. Das Motiv des Fortwollens, ohne realistische Aussicht darauf, tritt hier wieder auf.

Im Lauf der Handlung, während Bering schon an seiner Augenkrankheit leidet, schärft sich sein Gehör und sein Tastsinn immer mehr und mehr, sodass „er bei jeder Gelegenheit Handschuhe zu tragen begann und seine Ohren in den stürmischen Oktobernächten, in denen das ganze Land wie eine einzige organische Maschine stöhnte, krachte und heulte, mit Watte und Wachs verschloß.“ (MK 233) Dadurch, dass die Fähigkeit des Sehens wegfällt, wird umso mehr nach den anderen Sinnen verlangt. Diese reagieren übersensibel, weswegen der Protagonist zu ihrem Schutz Wachs und Handschuhe einsetzt. Wieder tritt die schon genannte Übersensibilität auf, mit der der junge Schmied zunächst zu kämpfen hat, dann aber Mechanismen entwickelt, wie er mit der neugewonnenen Fähigkeit umgehen kann.

„Sein Gehör ist jetzt wieder so empfindsam wie damals, in seinem ersten Jahr, als er gebannt von den Stimmen der Hühner in einem Korb durch die Dunkelheit schwebte. Manchmal sitzt er mit geschlossenen Augen auf der Veranda und krault einem Hund den Nacken und spürt die Kraft oder die Schwäche eines jeden Tiers aus dem Rudel allein an der Elastizität oder der Sprödigkeit des Fells, und dann ist ihm, als ob ihm sein Gehör, sein Geruchssinn, seine Haut und seine Fingerkuppen die Welt neu entschlüsseln wollten als einen Zusammenhang von rauhen, rissigen und glatten Oberflächen, von schmerzenden oder besänftigenden Geräuschen und Melodien, von Duft und Gestank, kühlen, warmen, fieberheißen Temperaturen und atmenden und erstarrten Formen des Daseins.“ MK 265

Nicht die Augen, sondern das Kollektiv der anderen Sinne, Gehör, Tastsinn und Geruchssinn, erzeugen ein Bild vor Berings innerem Auge. Seine Erblindung gewährt oder ermöglicht ihm sogar einen neuen Blick auf eine ihm bekannte Welt.

Die Erblindung nimmt unerwartet doch noch eine positive Wendung gegen Ende des Romans, als erste Besserungserscheinungen auftreten: „Die Male verloren an Schwärze. Wurden durchscheinend an ihren Rändern. [...] Die Male schrumpften. [...] Seine Sehkraft kehrte zurück.“ (MK 381)

Die dunklen Flecken in seinem Sichtfeld verschwinden langsam. Als er bei Morgengrauen an Deck des Schiffes geht, das sie nach Brasilien bringt, und er „von der Morgensonne geblendet Atem schöpfte, gaukelte im Nachlassen der Blendung nicht nur hellgrüne und orangerote Flecken aus seinem Blick und trieben davon, sondern auch etwas Dunkleres, Schatten, schwarze Bälle. Das Blau des Himmels wurde makellos. [...] Bering hob seinen Kopf und sah am wolkenlosen Himmel nur noch hauchzarte, glasige Narben schweben, aber nichts mehr, das diesem großen Licht standhalten und seinen Blick verdunkeln konnte.“ (MK 405f)

Eine Verwandlung findet statt, vom blinden, finsternen, verklärten und getrübten Blick zum Erleuchteten, Aufgeklärten und Geheilten. Ja sogar durch die bunten Farben, die in seinem Blickfeld tanzen, erscheint ein positiver Neubeginn stattzufinden.

5.3. Gehör

5.3.1. „Weltlärm“ als Metonymie im Roman

Der „Schreier von Moor“ (MK 9), Bering, tritt in seinen ersten Lebensjahren hauptsächlich als lauter, brüllender Säugling auf. Später wird klar, dass er sehr feinfühlig beim Hören ist, einerseits, wenn es um das Nachahmen von Vogelstimmen geht, als auch bei den mechanischen Geräuschen, die Maschinen von sich geben.

Ein ebenso scharfsinniges Gehör wie Bering taucht auch in einem anderen Werk auf, nämlich bei dem Protagonisten Elias Alder in *Schlafes Bruder*. Beide sind noch dazu erstklassige Stimmenimitatoren.

Der Roman strotzt nur so vor klirrenden, metallenen, hämmernden Geräuschen, die seltsam unpassend in der altertümlichen, archaischen Umgebung des Romans wirken.

Henrik Fockel hat sich in seinem Text zu Stimme und Raum mit den Geräuschen im Buch und ihrer Wirkung beschäftigt. Er schreibt darüber, dass die mechanischen, technischen,

maschinellen Geräusche und Stimmen kein Indiz für Fortschrittsverheißungen sind, sondern meist Unheil ankündigen und die Ohren verletzen.¹³⁴

Der Lebensbeginn des Protagonisten aus *Morbus Kitahara* beginnt laut und dramatisch. Bering erblickt in einer lauten Nacht, der „Bombennacht von Moor“, die Welt, und tätigt seinen ersten Schrei. Seine Mutter wird, hochschwanger, vom Bombengeschwader überrascht, als sie gerade einen Sack voll Pferdefleisch heimtragen will. Als sie voller Schreck auf ihr loderndes Dorf zuläuft, das sie von der Weite sieht, versengt ihr „die Hitze des größten Brandes, den sie je gesehen hatte“ (MK 9), ihre Augenbrauen und Haare.

Die Geburt des jungen Bering, „in eine Welt, die in das Zeitalter der Vulkane zurückzufallen schien: In den Nächten flackerte das Land unter einem roten Himmel. Am Tag verfinsterten Phosphorwolken die Sonne [...]“ (MK 10), ist mit ihrer schmutzigen, unwirtlichen Umgebung mit der des Jean-Baptiste Grenouille aus *Das Parfum* vergleichbar. Jener erblickt unter dem Stand eines Fischmarktes das Licht der Welt, während der künftige Bewohner Moors in eine Welt hineingeworfen wird, in der Finsternis und Repression herrschen. Bering wird um zwei Wochen zu früh, zwischen schimmligen Fässern, in der Tiefe eines Kellers geboren.

5.3.2. Akustisches Trauma

Das akustische traumatische Erlebnis des Krieges tönt noch lange in den Ohren von Berings Mutter nach, „auch als [...] [er] mit seinen Toten von Jahr zu Jahr tiefer in die Erde sank und schließlich unter Rübenfeldern und Lupinen verschwand, hörte sie in Sommergewittern noch immer das Donnern der Artillerie.“ (MK 10).

Die Mutter Berings vertieft sich, möglicherweise auch durch das hervorgerufene Trauma, immer mehr ins Beten und in die Religion und schottet sich immer mehr von ihrer Familie ab.

„Der Schmied hockte in diesen Tagen oft vor seinem verstockten, vogelnärrischen Sohn und sprach ihm die Namen von Werkzeugen vor, wurde aber neben seiner Rosenkranz und Rosenkranz betenden Frau immer einsilbiger [...]. Unaufhaltsam glitt Moor durch die Jahre zurück. Die Schaufenster des Kolonialwarenladens und der Parfümerie erloschen. Um den See wurde es still: Motoren, die nicht beschlagnahmt und davongeschafft worden waren, verstaubten. Treibstoff war so kostbar wie Zimt und Orangen.“ MK 43

¹³⁴ vgl. Fockel, Henrik: *Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum* (Literatur und ihre Kontexte; Hg. von Jost Schneider, Bd. 4). Lit Verlag, Berlin 2014, S. 227f

Nicht nur Moor wird von Tag zu Tag stiller, auch die Bewohner werden es. Bering wächst in der von Besatzern belagerten Stadt auf, in der Nahrung knapp und Gefahr von Splittergranaten, Feldminen und Plünderern an der Tagesordnung ist. Aus diesem Grund ist das Zimmer im Haus der Schmiede, in dem Bering in seinem ersten Lebensjahr liegt, mit Brettern vernagelt. Hilflos befindet sich der Säugling in der Dunkelheit, in Gesellschaft seiner Mutter, die für eine rasche Wiederkehr des Vaters von der Front betet, und dreier Hennen, die in der besagten Bombennacht aus dem brennenden Stall gerettet worden waren.

„In zerschnittene Fahnen gewickelt in einem Wäschekorb, der von einem Deckenbalken pendelte, lag und schrie, [...] schaukelte, schwebte, segelte Bering durch seine Dunkelheit dahin und hörte aus der Tiefe unter sich manchmal die brüchigen Stimmen dreier Legehennen [...]. Das Kollern und das Scharren dieser Hühner in ihrem Drahtkäfig war in Berings Dunkelheit stets lauter als das Getöse der ausgesperrten Welt. Selbst das Dröhnen der auf den Wiesen manövrierenden Panzer drang durch die Bohlen der Vernagelung nur dumpf und wie aus großer Ferne an die Schaukel des Säuglings. Bering, ein Fliegender unter gefangenen Vögeln, schien die Hühner zu lieben – und hielt manchmal sogar in seinem verzweifelten Schreien inne, wenn eines der Tiere plötzlich ruckend und blinzelnd seine Stimme erhob.“ MK 18f

Das Aufwachsen im Dunkeln schärft weniger seine Augen, dafür umso mehr das Gehör des Protagonisten, das fähig ist, feine Unterscheidungen in den Lauten der Hühner auszumachen. Hier liegt der Grund für die ‚Hellhörigkeit‘ Berings. Sämtliche laute Geräusche und Stimmen, die von außen kommen, nimmt er nur gedämpft durch die Bretterwand vor den Fenstern wahr. Das „akustische Pendant“¹³⁵ zu den dumpfen Geräuschen ist eine sehr genau lokalisierbare Schallquelle: die Hühner, die als unmittelbare Lebensbegleiter in den ersten Monaten gekennzeichnet sind, befinden sich in einem Käfig im Zimmer. Ihre Geräusche üben eine eigentümliche Faszination auf ihn aus. Geräusche von Vögeln, Flügelschlagen und Schweben sind also prägende Faktoren, die das spätere Gefühl des Wegwollens nur noch verstärken.

Berings älterer Bruder ist weitaus weniger sensibel im Umgang mit Tieren. Während er auf seinen kleinen Bruder aufpasst, vertreibt er sich die Zeit mit makabren Spielen, bei denen er

¹³⁵ vgl. Fockel, 2014, S. 230

Insekten, die er in Wandritzen findet, fängt und ihnen einzeln die Flügel oder Beine ausreißt um sie schlussendlich den Hühnern zum Fraß vorzuwerfen. Nach einer solchen „Fütterung“ jagt er den Hühnern mit einer Kerze Angst ein, die daraufhin panisch umherrennen. Der kleine Bering lauscht dem ganzen Spektakel ehrfürchtig und bewegungslos, in seinem, in der Schwebe hängenden, Wäschekorb, die „Stimmen der Angst“ tönen noch lange nach.

Berings Bruder projiziert seine versteckte Aggression, hervorgerufen durch die Abwesenheit des Vaters und der partiellen seiner Mutter, auf die Tiere. Aus dieser Handlung heraus entwickelt Bering den Wunsch nach Schutz und Geborgenheit.

Die Hühner und deren Geräusche erzeugen bei ihm eine akustische Assoziation mit dem Gefühl von Geborgenheit, die ihn viele Jahre später noch begleitet.

Das Motiv des akustischen Traumas wiederholt sich dadurch, denn auch noch Jahre später „bedurfte es bloß eines Hahnschreis, um in ihm rätselhaft Empfindungen wachzurufen. Oft war es ein melancholischer, ohnmächtiger Zorn, der keinen bestimmten Gegenstand hatte und ihn doch mehr als jeder tierische oder menschliche Laut mit dem Ort seiner Herkunft verband.“ (MK 19)

Nach C.G. Jung ¹³⁶ kann ein wahrgenommenes Geräusch das Unterbewusstsein ansprechen und eine spezifische Reaktion und Handlungsimpulse hervorrufen. Spontanimpulse, wie der hier genannte Schrei des Hahns, rufen ein Signal im Gehirn hervor, das mit einer Erinnerung verknüpft ist. Bei einem traumatischen Erlebnis erfährt man ein negatives Gefühl oder sogar einen Angstzustand.

Die Wissenschaftspsychologie beschäftigt sich eingehend mit dem Unterbewusstsein, dessen ganzheitliche Funktionsweise bis heute noch nicht vollständig erforscht ist. Alle Faktoren, die auf unser Handeln wirken, die vom Ich-Bewusstsein nicht wahrgenommen werden, liegen im Bereich des Unterbewussten. Jenes ist als Sammelbegriff zu verstehen, da es sich sowohl um abgewehrte Triebe, eingespielte Verhaltensabläufe, frühkindliche Prägungen und latente Begabungen handelt, als auch um Vergessenes, Verdrängtes, um unterschwellig Wahrgenommenes, Fixierungen und Programmierungen.

Handlungsimpulse, die durch unser Unterbewusstsein forciert werden, können daran erkannt werden, dass sie das Ich-Bewusstsein stören indem sie plötzlich und ungesteuert

¹³⁶ Jung, Carl Gustav: *Typologie* (Hg. Lorenz Jung, auf der Grundlage von *Gesammelte Werke*), Dtv, München 2014, S. 240

hervorbrechen. Ein bestimmtes diskontinuierliches Handeln setzt ein, durch das sich das Ich-Bewusstsein gestört fühlt.

Wie auch Bering seine Vogelstimmen, die ein Handlungsimpuls sind, nicht ganzheitlich steuern kann, so verhält es sich mit anderen Handlungsimpulsen – ein spezielles Wort, eine Situation, eine Berührung oder ein Geruch können ein Auslöser sein. In der analytischen Psychologie wird eine solche Abweichung des Verhaltens als „Komplex“ bezeichnet.

Der Protagonist *Morbus Kitaharas* hat also nach dieser psychologischen Studie einen Vogelstimmenkomplex, der ihn dazu bringt, in den unpassendsten Situationen Laute von Vögeln von sich zu geben.¹³⁷

Der andauernde Geräuschteppich der Hühner prägt die gesamte Lautentwicklung Berings. Er ist so an die Geräusche des Geflügels gewohnt, dass er deren Laute übernimmt und als eigene Sprachform anerkennt. Fockel nennt es auch eine „zweite Stimme“, die „aus dem Schmerzensschrei heraus“¹³⁸ entwickelt wird. So beginnt er krächzend zu schreien, als seine Mutter den Hühnerkäfig aus der Kammer trägt, im Glauben, der Junge würde sich zu sehr den Hennen anpassen.

Die omnipräsenten Geräusche der Vögel, das Gurren, Scharren, Pfeifen, Trällern und Gackern, die sich durch Berings Leben ziehen, sind unterschiedlich konnotiert. Einmal vermitteln sie Sicherheit, Geborgenheit, ein Heimatgefühl, dann wiederum kann der Gesang tröstlich sein und das Gefühl von Einsamkeit und Leere dezimieren.

Zum Zeitpunkt der Rückkehr des Vaters von Bering aus dem Krieg kann sein Sohn einige Wörter aussprechen, aber groteskerweise bereitet es ihm größeres Vergnügen mehrere Vogelstimmen erkennbar nachzuschreien. Das Wiedersehen verläuft eigen, da Bering seinen Vater nicht kennt und sich unwohl fühlt, als ihn dieser freudig in die Höhe hebt.

„[er] windet sich in den Armen des dünnen Mannes und weiß, daß ihm kein Wort helfen wird. [...] Drei Atemzüge, vier schwebt er so und fühlt plötzlich ein Zerren, das sein Geschrei zerreißt und ein Hämmern, das ihm die Fetzen seiner Stimme hoch in den Kopf schlägt, und hört aus seinem eigenen Mund endlich wieder die andere, die schtzende Stimme, die ihn durch die Dunkelheit seines ersten Jahres trug: Und beginnt in den Armen des Vaters zu *gackern!* rasend zu gackern, ein panisches Huhn, das mit den Armen, den

¹³⁷ vgl. <http://arbeitsblaetter.stangltaller.at/WISSENSCHAFTPSYCHOLOGIE/PSYCHOLOGEN/Jung.shtml> (Stand 8.12.2019)

¹³⁸ Fockel, 2014, S. 230

Flügeln schlägt, ein zu Tode geängstigter Vogel, den der dünne Mann endlich nicht mehr zu halten vermag. Flatternd stürzt er der Erde entgegen“ MK 28

Hier findet sich das Motiv des Schwebens, des Kontrollverlusts, das Bering mit seinen Vogelstimmenimitationen auszugleichen, zu bekämpfen versucht. Die Erinnerung der Vogelstimmen aus der Kindheit sind mit Sicherheit und Ruhe konnotiert und bieten deshalb eine Art Schutz, den Bering in Angst-Situationen zu aktivieren versucht.

Amir Eshel hat eine These zu dem Sturz aus den Armen des Vaters aufgestellt, die besagt, dass dieser Sturz nie überwunden wird und sich danach Berings Wahrnehmung der Welt entscheidend verändert.“¹³⁹

Berings Vater, der den Krieg in der lybischen Wüste miterlebte und „taub für die Schrecken der Geburtsnacht seines Sohnes“ (MK 10) ist, erzählt seinem Sohn eine der furchtbarsten Geschichten, die er dort erlebte. Die Druckwelle einer Panzergranate hatte ihn erfasst und in die Trümmer geworfen, wo ihm sogleich ein kühles Rinnsal an Blut über das Gesicht läuft, das er beginnt in sich aufzusaugen. Er hatte solchen Durst gelitten, dass er nach zwölf Tagen des Einsatzes im Krieg in der Wüste begann sein eigenes Blut zu trinken.

Jedes Mal erfährt Bering bei den Berichten seines Vaters ein eigentümliches Übergreifen dieser Erzählung auf seinen eigenen Körper. Seine Speichelproduktion stoppt, sein Rachen und Mund trocknen aus und seine Augen beginnen zu brennen. Die Ergriffenheit und der Schock über die Geschichte des Vaters lässt seine Sinnesorgane verrückt spielen und eine ungewollte, unbewusste Verbindung zum Erzählten entsteht.

5.3.3. Feinhörigkeit und akustische Schmerzträger

Im zweiten Jahr des Friedens von Oranienburg, der in der Region Moor vollführt wurde, lässt die Familie die Schmiede erneuern und reparieren. Die ehemals verdunkelten Fenster von Berings Zimmer, die auch eine akustische Abschottung boten, stehen nun wieder offen, sodass der „Lärm der Welt“ wieder ungemildert, ungehalten hineinströmt und auf den jungen Schmied eindringt.

¹³⁹ vgl. Eshel, Amir: *Der Wortlaut der Erinnerung. Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara*. Zitiert nach: Stephan Braese (Hg.): *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Westdt. Verlag, Opladen [u.a.] 1998. S. 231

„Er schrie vor Schmerz. Das Gehör, [...] das Kind habe zu empfindliche Ohren. Das Kind höre zu fein. Bering schrie untröstlich wie je – und es war tatsächlich, als ob er sich in die eigene Stimme *flüchtete*, wie zum Schutz seiner Stimme ... tatsächlich, als ob ihm das eigene Schreien erträglicher und weniger schrill und schneidend wäre als das Getöse der Welt vor den offenen Fenstern.“ MK 21

Bering kämpft von Anfang an gegen die Welt und ihre menschlich-barbarischen Geräusche, in die er hineingeboren wurde an. Zu feinfühlig für die grausame, brutale Welt, die vorherrscht, findet der Protagonist eine alternative sich gegen die äußeren Einflüsse abzuschirmen. Die Flucht in die eigene (Vogel-) Stimme – das kleinere Übel, soll das Schlimmere, den ‚Weltlärm‘, überdecken.

„[...] schon lange bevor er seinen ersten Schritt in diese Welt getan hatte, schien der Schreier gefühlt zu haben, daß einem Feinhörigen die Stimme eines Vogels eine weitaus bessere Zuflucht bot als das rohe Gebrüll eines Menschen: Zwischen den Tiefen und Höhen des tierischen Gesangs lag alle Geborgenheit und Ruhe, nach der man sich [nur] sehnen konnte.“ MK 21f

Ursprünglich durch den Schmerz seines feinen Gehörs verursacht, ist der Schrei sein Abwehrmechanismus. Später geht Bering dazu über, den schmerzvollen Geräuschen, die von draußen zu ihm dringen, die Hühnerstimme wie einen akustischen Schutzschild entgegenzusetzen.

Der Vorwurf des zu genauen Hinhörens, des zu feinen Hörens im obigen Zitat (siehe MK 21), könnte auf eine versteckte Kritik Ransmayrs hinweisen, die auf das, von der Gesellschaft erwartete Verschweigen oder Weghören von gesehenen oder gehörten Verbrechen hindeuten soll.

Die aus dem Krieg Zurückgekehrten bekommen Brot in der großen Ankunftshalle Moors. Major Elliot und der Sekretär von Moor heißen die Wiedergekehrten willkommen und Elliot hält eine Rede, der alle ruhig lauschen. Sie handelt von Wiederaufbau, von Mut und der Zukunft Moors. Die Menschenmenge ist jedoch so groß, dass der Redner nicht mehr zu sehen ist und nur seine anonyme, verzerrte Stimme in Fetzen durch den Lautsprecher tönt. Bering jagt die menschliche Stimme Angst ein und erklingt grausam und schmerzvoll in seinen Ohren.

„Wer hat jetzt noch Ohren für Worte. Bering fühlt nur den Schmerz von sich überlagernden schrillen Tönen aus den Lautsprechern, die er für den Klang einer einzigen häßlichen Stimme hält.“ MK 24

Die künstlich überlagerte, entstellte Stimme und die Unvollständigkeit des Gesagten löst bei den Zuhörern Verwirrung und Unbehagen aus. Die Rede, die Mut machen will, schwingt genau ins Gegenteil um und verbreitet Ratlosigkeit und Unsicherheit. Hier wird wiederholt Fockels These verstärkt, dass technische Geräusche im Roman ein Indiz für Unheil sind.

Später im Handlungsverlauf wird Moors Bahndamm zerstört, die Zugverbindung zu den umliegenden kleinen Dörfern wird gekappt und die Region dadurch vollkommen isoliert. Wegen diesen Arbeiten am Geleis, die großen Lärm verursachen - „Der Klang von Ketten und aus ihrer Verankerung gerissenen Schienensträngen hallte weit über das Kaff und sein Ufer hinaus.“ (MK 34) - verschließt Berings Mutter ihrem feinhörigen Sohn die Ohren mit Wachs, um ihn zu schützen. Später übernimmt Bering diese Taktik des Ohrenverschließens, als er durch seine Erblindung so feinhörig wird, dass es ihn zu sehr anstrengt und er sich vor den lauten Geräuschen schützen muss.

Das Motiv die Ohren mit Wachs zu verstopfen zieht intertextuell eine Parallele zur „Odyssee“ von Homer, in der Odysseus seinen Männern befiehlt ihre Ohren vor den Sirenen zu verstopfen. In beiden Fällen geht es darum ein gefährliches, schädliches Geräusch auszublenden und da wir unsere Ohren nicht etwa wie die Augen schließen können, werden plastische Hilfsmittel gebraucht.

5.3.4. Musik

Das Ereignis des Jahres in der Region Moor ist ein Rockkonzert auf einem ehemaligen Flughangar. Die Band *Patton's Orchestra* ist eingeladen und zieht unglaubliche Menschenmengen aus der ganzen Umgebung an, die alle zu diesem besonderen Event zusammenkommen. Es handelt sich um eine amerikanische „Armyband“, die Rock'n'Roll Lieder zum Besten gibt. Überhaupt steht alles Amerikanische im Roman, sei es nun Musik oder Ausdruck für ein Lebensgefühl, wie *joy, love and happiness*, für Freiheit, Fortschritt und ein Fortwollen in eine modernere, liberalere Welt.

Einer der drei Protagonisten aus Ransmayrs Text ist Lily, die immer wieder Gegenstände nach Moor bringt, die dort nicht vorhanden sind. Sie wird als unabhängige, mutige Frau dargestellt, die sich Zugang zum Schwarzmarkt erarbeitet hat. So kommt Bering durch sie in die glückliche Lage Musik aus einem kleinen Radio zu hören, ein federleichtes „Gerät, wie sie die Soldaten in Brand am Gürtel oder in der Jackentasche trugen und damit auf und davon liefen und dennoch tief in ihrer Musik blieben. *Rock'n'Roll* aus zierlichen Kopfhörern, so laut und übermächtig wie oben im Fliegertal. [...] keine Störgeräusche! Keine Blechmusik aus den Lautsprechern auf dem Appellplatz [...].“ (MK 394)

Das elektrische Gerät fasziniert ihn, aber noch mehr kommt hier die Gegenüberstellung von den „neuen Klängen“ einer fernen, positiven, freien, fröhlichen Welt und jener „Blechmusik“ der Steinbrecher mit ihren „plumpen Märschen einer Rübenkompanie“ (MK 143) zum Ausdruck.

Auf dem Konzert vollzieht sich eine seltsame Metamorphose. Bering und Lily stehen weit vorne bei der Bühne und sind berauscht von den lauten und wilden Klängen der Musik, die auf sie eindringen. Die Musik ist so laut, dass sie Bering für kurze Zeit taub werden lässt. Diesen Zustand empfindet er aber nicht als beängstigend, sondern als „geheimnisvolle Nähe [zu] einer Welt, in der *alles* anders war als am Ufer und in den Bergen von Moor.“ (MK 148)

Er geht sogar das Risiko einer vorläufigen Taubheit ein, nur um der akustischen Blase Moors zu entfliehen. Diese „klingenden Stille“, wie sie Ransmayr nennt, ist die Folgewirkung der hohen Lautstärke. Was gemeinhin als auditiv schmerzhaft gilt hat hier eine positive und erwünschte Wirkung.

Erst durch dieses Defizit des Nicht-mehr Hörens, das wenigstens den Krach von Moor vergessen macht, wird die Räumliche Nähe zum ‚Draußen‘ von Bering herbeigesehnt.

Der sonstige „Stimmenorkan“, der sich in Moor findet, das Dröhnen, Hämmern, Klirren, wandelt sich während dem Konzert in einen ästhetischen Klang um. Ransmayr beschreibt die Musik des Konzerts kunstvoll; die Töne, die „über gewundene Tontreppen in Höhen und Tiefen“ (MK 165) gleiten, verleiht der intimen Nähe der beiden Figuren einen elegischen Glanz, der in der akustischen Landschaft dieses Romans auf diese Weise nicht vorkommt.¹⁴⁰ Aufgrund der enormen Lautstärke, müssen Bering und Lily näher zusammenrücken, Ohr an Mund halten, um sich überhaupt verständigen zu können. Die meiste Verständigung in dieser

¹⁴⁰ vgl. Fockel, 2014, S. 238

Szene läuft jedoch primär über das gemeinsame Hören derselben Klänge und über das gegenseitige Berühren der Körper ab – beides ist verantwortlich für ein verstärktes Nähe-Gefühl.

Die Musik bietet Bering ein Ventil, eine Möglichkeit in eine andere Welt einzutauchen, beziehungsweise eine Flucht aus seinem begrenzten Lebensraum. Der Schutzpanzer der Musik, der klangräumlich eine mehr als ungewöhnliche Metapher ist, bietet eine (imaginierte) Fluchtstrategie an, die Bering auf eigentümliche Art zu genießen scheint.¹⁴¹

Auch für Ambras bietet Musik, wenn auch auf einer viel weniger wichtigen Ebene, eine Option seinen schmerzlichen Erinnerungen kurz zu entfliehen.

Eine positive Konnotation des Rock-Konzerts wird hergestellt, indem das Begriffsfeld der Musik dem Vogel-Motiv angeglichen wird.¹⁴² Die Musik steht also ebenso wie die Vogelgeräusche auf der Ebene der tröstlichen Flucht in ein fernes Klangspektrum.

Die Musik der Band vermittelt Befreiung, Schutz und einen Protest gegen den vorherrschenden repressiven Zustand, in dem sich Moor befindet.

„Und wenn er inmitten einer verzückten Menge vor der Bühne stand und sich dem übermächtigen Klang hingab, glitt er manchmal tief in seine Jahre zurück, bis ins Dunkel der Schmiede, und schaukelte und schwebte wieder in seiner hängenden Wiege über Hühnerkäfigen, ein schreiendes Kind, das an seinem Gehör litt und sich vor dem Geklirr und Getöse der Welt in die eigene Stimme flüchtete. [...] dort war dieser fremde, seinem Urgeschrei und seinen Vogelstimmen seltsam verwandte Klang, der ihn wie ein Panzer aus Rhythmen und Harmonien umfing und schützte.“ MK 147

Das Eskapismus-Motiv das im Zusammenhang mit den Hühner- und Vogelschreien steht, mittels derer versucht wird den Lärm der Welt zu übertönen, besteht weiterhin.

Die Stimme und Musik des *Patton's Orchestra* ist tröstlich für Bering. Er taucht hinab in eine utopische Sphäre aus der er fürchtet wieder zu schnell aufzutauchen.

„Bering fröstelt, obwohl der Abend warm und windstill ist. Wie immer, wenn er sich in einem schönen Klang verliert, raspelt ihm ein Schauer aus seinem Herzen eine Vogelhaut auf, eine Gänsehaut. Ihm ist so wohl, daß er fürchtet, der schöne Klang werde ihn gleich wieder loslassen- und fallenlassen. (Wie oft mußte er sich dann wiederfinden in einer

¹⁴¹ *ebd.*, S. 236

¹⁴² *ebd.*

scheppernden Welt [...]). Aber diesmal hört das Frösteln nicht auf und läßt ihn der Klang nicht los und zwingt ihn nichts in die Welt zurück. [...] Bering steigt und läuft und springt, *fliegt* schließlich [...] und verliert darüber alle Schwere.“ MK 165

Das Gefühl Berings fehlt am Platz zu sein, in einer Welt, in der ihm alles falsch und dröhnend erscheint, wird hier besonders sichtbar. Er hält fest am Klangschutzkörper, der ihm zumindest momentweise Frieden bringt. Die auditive Wahrnehmung wirkt sich auf den Tastsinn aus. Verbunden mit der Hautoberfläche, jagt ihm das Konzert einen Schauer über den Körper. Durch diese „Synchronizität der Sinne“¹⁴³, dem zeitlichen Zusammentreffen von psychischen und physischen Vorgängen, das kausal nicht erklärbar ist, befindet er sich fern ab von der Realität.

Bering ist in seinen Gedanken schon weit weg und abgehoben, als „ihn zwei Arme sachte zur Erde zurückziehen – aber nicht *hinab* in eine klirrende Welt, sondern in ein Nest. Es sind zwei Arme in schwarzem Leder, so kühl und glatt wie Flügel, die sich von hinten um seine Schultern legen, um seinen Vogelhals. Und an seinen Rücken schmiegt sich ein warmer, federleichter Körper, der sich mit ihm im Rhythmus von Pattons Stimme zu wiegen beginnt.“ (MK 166) Umgewandelt in vogelartige Wesen, die sich unter dem Deckmantel der schützenden Musikkulisse und durch die Stimmung, die die Musik vermittelt, näherkommen, fühlt der männliche Protagonist einen Schutz, der ihn umhüllt.

Lily schmiegt sich an seinen Rücken, sie schwingen und pendeln gemeinsam im Rhythmus der Musik. Eine Berührungintensität, die durch die Stimme und die Musik des Orchesters hervorgerufen wird, ist feststellbar. Fockel nennt es in Bezug auf diese Szene in seinem Text einen „konstruierten Stimm-Körper, der halten kann, heben kann, umfassen kann“¹⁴⁴ und in der Lage ist, die beiden Körper zueinander zu bringen.

Nicht nur Nähe, Geborgenheit und Freude vermag die fortschrittliche Musik zu vermitteln, zum ersten Mal gibt Bering einen menschlichen Laut der Entzückung von sich, der kein Vogelschrei ist.

¹⁴³ vgl. Begrifflichkeiten und Definitionen aus dem Werk Carl Gustav Jungs: *Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. (Reihe aus elf Büchern, Bd. 5), Dtv, München 2001

¹⁴⁴ Fockel, 2014, S. 238

„Jetzt reißt etwas an ihm und steigt aus jener Tiefe empor, in die hinab Lilys Blick gesunken ist. Es ist eine seiner verlorenen Stimmen. Er *will* ja, er will einfallen in das große Geschrei und reckt seinen Hals wie damals an einem verschneiten Februarmorgen, reckt seinen Hals wie ein Vogel; ein Huhn. Aber es ist kein Gackern und kein Krächzen, das ihm in den Rachen steigt und den Mund aufreißt, sondern ein menschlicher Laut. Er triumphiert. Er schreit, wie er noch niemals geschrien hat, und fügt seine Stimme in die ihre zu einer einzigen, begeisterten Stimme.“ MK 168

Dieser begeisterte Aufschrei erscheint noch nachdrücklicher für den Leser, da er menschlich ist, obwohl sich offenkundig immer noch etwas Vogel- beziehungsweise Hühnerartiges in Bering befindet - obwohl er die Hühnerstimmen schon mit sieben Jahren abgelegt hatte. Zum ersten Mal ist es kein Schmerzensschrei, keine Panik oder Angst, Täuschung oder Imitation, sondern wahres Entzücken.

Das verzweifelte Schreien und Imitieren von Vogelstimmen, das Bering seit seiner Kindheit an begleitet, wird durch die machtvolle Musik und durch den Klang der Sängerstimme übertönt. Dadurch, dass der Protagonist sogar noch von den überwältigenden Geräuschen des Konzerts träumt, beziehungsweise in einem Zustand von Tagträumen über die Melodien und Töne nachgrübelt, erlangen sie durch das Unterbewusstsein noch mehr Ausdruck und Wichtigkeit. Beflügelt von den Klängen, träumt Bering noch Tage nach und schon Tage vor dem Konzert von den Stimmen der Sänger und trommelt deren Melodien und Takte auf Blechkübeln, Tischen und im Schlaf.

Durch den Plattenspieler kann Bering sich den Sound der Freiheit wann immer er will zu Gemüte führen, eintauchen und abschalten.

„Der Klang aus einer anderen Welt ertönt, wenn Bering Rock'n'Roll Platten auflegt und für einige Minuten, die Hoffnungslosigkeit und Tristesse durch Schwung und Optimismus vertrieben werden.“ MK 143

Die Klänge des Romans könnten nicht gegenteiliger sein. Einerseits werden dem Leser Rockmusikklänge entgegengeschleudert, dann wieder metallische, maschinelle Geräusche von Maschinen und Fahrzeugen und zuletzt groteske Vogellaute und Schmerzensschreie, die einmal menschlich, einmal vogelartig sind. Eine Ästhetisierung ist schwer herauszulesen, es scheint fast so, als ob Ransmayr die Leser absichtlich verstört zurücklassen möchte, um den Leser auf eine gewisse Ebene zu führen, auf der er den Zustand der Geschichte besser

nachvollziehen kann. Denn in dieser dystopisch anmutenden Blase der Handlung herrscht eben genau so eine beängstigende, verwirrende, quälende Stimmung.

5.3.5. *Metallischer Hörgenuss*

Im von Pferdekarren und Mistgabeln beherrschten Moor erscheint es interessant und ungewöhnlich sich gerade den maschinellen Klängen zu widmen und deren verschiedene Oktaven zu differenzieren, deren Surren und Rattern einzuordnen.

Bering versucht die Ursache herauszufinden, weshalb der Motor des Fährmansschiffs nicht funktioniert und vergisst bei der Arbeit und beim Horchen alles um sich herum.

„[Er] hatte nur noch Ohren für das, was er aus dem Inneren dieses vibrierenden, ölschwarzen Metallblocks hörte. Er beugte sich so hingebungsvoll über die Zylinderreihen, als suchte er ausgerechnet im Hämmern eines Dieselmotors Zuflucht vor der Erinnerung an das Getrommel an eine Wohnungstür, Zuflucht vor der Erinnerung an die Knüppelhiebe auf ein umschlungenes Paar und an das Verschwinden einer Frau im roten Kleid. Die Kolbenschläge des Motors hämmerten alles ins Unhörbare zurück [...]. Einem Feinhörigen erschloß sich jenes Zusammenspiel verschiedenster Lautgeräusche [...] als die harmonische Orchestrierung aller Klänge und Stimmen eines mechanischen Systems. [...] Bering horchte mit geschlossenen Augen. Alles an ihm war jetzt Aufmerksamkeit.“ MK 222ff

Ein grausames Tönen in den Ohren eines durchschnittlich hörenden Individuums wird hier zu einer Passion des Hörens. Bering hört genau hin und drängt sein Ohr so nah wie möglich an den Klangkörper, um ja nicht etwas Falsches herauszuhören. Das Wort ‚Klangkörper‘ beschreibt treffend den Hybriden zwischen klingender Maschinen und organischem Korpus, dem sich Bering wie einer zerbrechlichen oder kranken Person nähert. Die maschinellen Geräusche treten ästhetisiert auf. Nicht das erste Mal im Roman wird die Hierarchie sichtbar, die für Bering zwischen Mensch und Maschine besteht. Amir Eshel bringt es auf den Punkt, wenn er sagt, dass der Protagonist „fast wie ein Liebhaber herantritt“, an eine Maschine, an einen Motor, „dessen Leiden er erspürt“.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Eshel: *Der Wortlaut der Erinnerung. Christoph Ransmayrs Morbus Kitahara*. Zitiert nach: Braese (Hg.), 1998, S. 228

Hier kommt noch der Konflikt auf sozialer Eben hinzu, dass es Ambras verletzt, dass „seinen Leibwächter eine beschädigte Mechanik noch eher zu rühren vermochte als ein beschädigtes Leben“ und Bering, „der erste und einzige unter den Männern von Moor, dem Ambras jemals vertraut hatte, immer noch lieber auf das Klopfen und Hämmern von Maschinen als auf den Wortlaut der Erinnerung“ (MK 227) hörte.

Ambras ist desillusioniert, da Bering anscheinend keine Empathie besitzt und sich lieber mit Maschinen und Automaten beschäftigt als mit dem Schicksal menschlicher Wesen.

Dass dieser Hörgenuss nicht von den anderen Dorfbewohnern geteilt wird, zeigt auch folgende Situation: Bering baut ein Glockenspiel für Lily, das, durch die Koppelung an ein Windrad, bei aufkommenden Böen eine Melodie spielt und ein Blinklicht zu leuchten beginnt. Im Gegenzug schenkt sie ihm ein Fernglas. Während die ersten Takte eines Lieds von *Patton's Orchestra* ertönen, beginnt das Dorf einen Groll gegen den Schmied zu hegen.

„Moor begann diesen Klang schon nach den ersten Oktoberstürmen zu hassen. Nicht nur, weil ihm stets böses Wetter folgte, sondern weil er zu den weithin hörbaren Beweisen gehörte, daß Berings Geschick ausgereicht hätte, um jede einzelne der stillstehenden Maschinen noch vor dem ersten Schnee wieder in Gang zu setzen.“
MK 239

Für die Moorer Bevölkerung stellt das Glockenspiel eine Provokation dar. Der Schmied ist nicht mehr an ihnen oder der Reparatur ihrer Maschinen interessiert, sondern benutzt sein Talent nur mehr für Spielereien. Dazu kommt, dass durch den Klang eine Konditionierung erfolgt. Immer wenn dieser ertönt, folgt ein Unwetter und die Erinnerung wird aufgefrischt, dass Bering ihnen nicht mehr bei technischen Problemen hilft. Die zuerst so positiv konnotierte, weil Veränderung, Revolution und Freiheit bringende Musik, verfinstert die Stimmung der Dorfbewohner drastisch.

5.4. Geruch

An der Stelle im Roman als Bering mit seiner stillen, nicht erwiderten Lieben zu Lily kämpft, vernimmt er feine Nuancen an verdächtigen Gerüchen. Das damit verbundene Misstrauen, ob sie und Ambras eine heimliche Affäre haben, zwingt den jungen Schmied dazu in den Zimmern

der Villa nach Hinweisen zu suchen: „Bering beschnüffelte diese zerwühlte Schlafstatt wie ein Schweißhund, die Kissen, die borstigen Decken, zupfte Haare von einem Laken und prüfte sie in der Lichtbahn, aber nichts roch hier nach Lily, nichts nach dem Parfüm an ihrem Hals, nichts nach dem Leder ihrer geflochtenen Armbänder, den rotblauen Federbüscheln an den Schultern ihrer Jacke und nichts nach Rauch, Schilf und Lavendel, dem unverkennbaren Aroma ihres Haares. Er hätte jeden Hauch davon wiedererkannt.“ (MK 202)

Die detaillierte Auflistung der Geruchsbeschreibung macht klar, dass der Protagonist den Körperduft Lily regelrecht eingesogen und dechiffriert hat. Wie ein Spürhund macht er sich auf die Suche nach Beweisen über ihren Aufenthalt.

5.4.1. Todesgeruch

Der Tod ist sehr präsent in Ransmayrs Roman, der Bruder Berings ertrinkt, Hühner werden getötet, Banden bekriegen und töten sich und der zyklische Handlungsverlauf endet und beginnt mit dem Tod der Protagonisten.

Als Ambras, Bering, Lily und ihre Begleiterin Muyra auf der fremden Insel vor Brasilien ankommen schauen sich die vier in der Wildnis um.

„Das Feuer. Sie können es überall riechen. Noch durch den Blütenduft und den Geruch faulender Balken und Stämme [...]. [Ambras] riecht die Öfen. Die Toten. Dieses kaum zu durchdringende Dickicht hier, das muß der Appellplatz gewesen sein. [...] Wer beim Morgenappell seine Zahl nicht laut genug schreit, kann am Abend schon brennen – und verraucht und verfliegt in der Nacht und rieselt in der nächsten Morgenkälte doch wieder ins Lager zurück, sinkt als Ruß, schwarzer Staub, auf die zum Steinbruch wandernden Arbeitskolonnen herab, dringt ihnen als Gestank in die Nase, kriecht ihnen in ihre Lungen, in ihre Augen, Ohren und Träume.“ MK 431

Der Geruch des Todes erinnert den ehemaligen Häftling an die Verbrennungsöfen aus dem Lager und ruft die unmöglich revidierbaren Szenen der Vergangenheit ins Gedächtnis. Anspannung, Angst, Tod und Vergänglichkeit spiegelt sich darin wider. Die Toten dringen in alle unsere Sinne vor, verbleiben dort als ungewollte Gäste und forcieren unser Erinnern.

5.5. Haptik

Die Bedeutung des Taktilen in Ransmayrs Roman zeigt sich zum Beispiel am Anfang, als Bering als Säugling in der Hängevorrichtung in der dunklen Kammer liegt. Dieses in der Schwebeliegen in seinen ersten Lebensmonaten prägt ihn sehr. Einerseits widerstreben getragen, schrie und wurde von der Schmiedin, die viele Nächte am Pendel seines Korbes durchwachte [...] geküßt und auf den Armen gewiegt. Als ob ihn jeder Kontakt mit der Erde in Schrecken versetzte, ertrug der Säugling keinen festen Ort und tobte mit offenen Augen, wenn seine Mutter ihn erschöpft aus dem Korb und zu sich ins Bett nahm. Wie sehr sie ihn auch zu besänftigen versuchte und auf ihn einsprach, er schrie.“ (MK 18) – andererseits spiegelt sich das Befinden in der Schwebeliegen, ohne feste Richtung, in seinen jungen Erwachsenenjahren wider, als er sich gegen die herrschenden Zustände seiner Umgebung auflehnt, seine Richtung aber nie wirklich findet. Er bleibt ohne festen Bezugspunkt im Leben, ohne Koppelung. Gleichzeitig lässt sich durch die Abschottung Moors von der Außenwelt ein Gefühl des Gefangenseins, des Erdrückt-werdens erkennen. Die Körper- und Raumerfahrung ist geprägt vom alternierenden Festhalten und wieder Loslassen. Greifen nach Sicherheit, nach einer besseren Zukunft, nach Besitz. Loslassen von Menschen, von Hoffnungen oder Zorn.

5.5.1. Erstarren - Zerfließen

Als Bering einmal einen Verfolger, der ins Elternhaus eingedrungen war, mit dem Gewehr seines Vaters erschießt, verfällt er in eine Art Schockstarre nachdem er das tote Gesicht in die Dunkelheit fallen sehen hat.

„Dann zerspringt etwas in ihm und zerfließt, er kann sein Wasser nicht mehr halten, es rinnt ihm heiß die Beine hinab, es rinnen ihm Tränen über das Gesicht, und sein Hemd ist naß vom Schweiß; alles Wasser rinnt und tropft aus ihm heraus und verdampft in einer nach kaltem Pech riechenden Luft, die eisig geworden ist.“ MK 58

Das ist einer der wenigen Momente im Roman, in dem Bering auch nach außen Schwäche zeigt, in dem sich seine innersten Zustände und Ängste sichtbar nach außen kehren. Alles Aufgestaute dringt in Form von Wasser, von Schweiß aus ihm hervor und erstarrt gleich

annähernd danach. Jede Art von Bewegung, von Ausbrechen wird niedergedrückt und in einen unbeweglichen Zustand eingefroren. Man könnte sich hier darauf festlegen, dass es sich entweder um eine beherrschende Natur oder Landschaft handelt oder um eine bildhafte Darstellung des repressiven Regimes, von dem Moor überlagert wird.

Das Einzige, das Bering imstande ist aktiv zu verändern, wo er eingreifen kann, ist die Schmiedearbeit, wo er aus alten wertlos gewordenen, weggeworfenen Gegenständen neue Konstrukte fertigt, die wieder einen Nutzen und Wert haben. Was es zu reparieren gibt, repariert Bering, die Vergangenheit lässt sich jedoch nicht mehr schleifen, begradigen oder polieren.

Durch das Reparieren und Umformen des alten Studebaker Militärfahrzeugs, das ehemals Major Elliot gehört hatte und jetzt an Ambras übergegangen ist, wird ein Lösen von der Vergangenheit sichtbar, sowohl von Berings Seite, da er ja in der Position des Fachmanns für jedwede Art von Metall ist und somit etwas fabriziert, mit dem man weite Strecken zurücklegen kann, als auch für Ambras, dem nun die Möglichkeit eröffnet wird Moor zu verlassen. Bering baut das Auto zu einer Art Vogel um, der sich im Sturzflug befindet, als ob er sich auf etwas oder jemanden stürzen wollen würde - ein Symbol dafür, dass es Zeit ist, die Schwingen auszubreiten und den tristen Ort zu verlassen, die Vergangenheit hinter sich zu lassen.

5.5.2. Schmerz - Haut als Dokument der Vergangenheit

Ambras vollführt eine Pendelbewegung, anfangs ist er Opfer, hilflos der Tortur im Lager ausgesetzt, dann erkämpft er sich die Position als Besitzer des Steinbruchs, bemächtigt sich der Villa Flora, indem er die wilden Hunde bändigt, und stellt sich einen Leibwächter, Bering, zur Seite. Schlussendlich aber pendelt er rückwärts zur Rolle des Hilflosen, der in Abhängigkeit zum jungen Schmied steht.

„Ambras litt nicht an der Gegenwart: In der ungewöhnlichen Kälte und Feuchtigkeit dieses Herbstes schmerzten ihn seine Schultergelenke heftiger als in jedem Wettersturz seit dem Jahr seiner Tortur. An manchen Tagen lähmte ihn dieser Schmerz so, daß sein Leibwächter ihn nicht nur kämmen, sondern ihm auch beim An- und Auskleiden helfen mußte.“ MK 236

Das Thema Schmerz erscheint immer wieder im Roman, einmal in Bezug auf Bering, einmal auf Ambras, dessen Vergangenheit eine traumatische physische Tortur beinhaltet.

Auf die Frage Berings hin, was für ein Leiden Ambras hätte, da ihm des Öfteren die Schultern schmerzen, antwortet Ambras, dass es die *Moorer Krankheit* sei, eine Foltermethode, die *Schaukeln/swing* genannt wird, bei dem ihm die Schultern ausgekugelt wurden.

Die Haut wird zum Spiegel der körperlichen vergangenen Schmerzen, der geschundene Körper zu einer Art Mahnmal, das an die Vergangenheit erinnert. Wie ein, die Zeit überdauerndes und immer sichtbares Dokument wirkt seine Haut, die so dünn wie Pergament zu sein scheint. Der Versuch sich des visuellen Zeichens der schmerzlichen Vergangenheit, der Häftlingsnummer, zu entledigen, gelingt nicht vollständig: „Als befreiter ehemaliger Zwangsarbeiter trug er an seinem linken Unterarm eine daumenbreite Narbe. Es war der Abdruck jener glühenden Feile, mit der er die Schmach einer dort eintätowierten Häftlingsnummer nach seiner Befreiung für immer gelöscht hatte.“ (MK 69)

Die Vergangenheit kann also nicht gelöscht werden, auch wenn ein Versuch gestartet wird, es bleiben immer physische und psychische Narben zurück. Das Trauma der Vergangenheit ist nicht vergangen, wenn diese Pein im Jetzt immer wiederkehrt.

5.6. Resümee *Morbus Kitahara*

Es handelt sich bei den Protagonisten Ransmayrs um sehr festgefahrene Typen. Die Figuren tragen archaische Züge und stellen weniger tiefgehende Persönlichkeiten als Rollen dar. Das macht auch die Schwierigkeit aus, sie auf einer menschlichen Ebene in Bezug auf die fünf Sinne, ihre Empfindungen oder Wahrnehmung zu analysieren. Und doch ist es interessant, dass der Blick des Lesers, durch die Tatsache, dass die Figuren eher statisch sind, auf andere Dinge gelenkt wird. Die zuerst pragmatisch erscheinenden Charaktereigenschaften entpuppen sich als reines Schaubild, hinter dem das Wahrhaftige steckt. Jede der Hauptfiguren hat ihre ganz persönliche Eigenheit, ihren subjektiven Blick auf das Leben. Die individuelle Sinneswahrnehmung ist nicht vollständig zu erfassen, da jedes Individuum seinen persönlichen Blick auf die Welt und die Dinge hat.

Wahrnehmung ist etwas Subjektives, das sich nicht zu hundert Prozent deuten lässt, da jeder anders empfindet.

Es sind vor allem äußere Faktoren, wie das vom Krieg gezeichnete Moor, die unüberwindbar scheinende Topografie oder die obligatorischen Rituale des Hinsehenmüssens, die eine unerträgliche Stimmung schaffen und sich auch auf die Sinne der Figuren im Roman auswirken.

Die Figuren im Roman sehnen sich alle nach anderen visuellen Eindrücken, als die, die in ihrer Umgebung vorherrschen. Sie gieren nach elektrischem Licht, nach Farben, nach leuchtenden Tafeln, die ihnen aber verwehrt bleiben – nur Lily und Bering können einen kurzen Blick in eine wohlwollendere Umgebung (Brand) machen.

Alle Figuren in Ransmayrs Roman entwickeln eine Strategie, um ihrer Umgebung zu entfliehen: Bering konzentriert sich auf die Reparatur von Maschinen und hört ganz genau hin, Lily geht auf die Jagd und lenkt den Blick auf den Feind, den es zu erledigen gilt, durch ihr Fernrohr oder durch das Fadenkreuz ihrer Waffe und Ambras vertieft sich in die nahe Betrachtung seiner Steine, die anmuten wie Subjekte, um die er sich zu kümmern scheint. Alle haben gemein, dass sie aus dem Dorf, aus der Realität, einer erdrückenden, abgeschotteten Atmosphäre, Wegwollen. Zuerst scheint es durch ihre Ankunft in Brasilien zumindest Lily und Bering zu gelingen, am Ende wird jedoch klar, dass eine Bestrafung aller drei Protagonisten stattfindet und ein positives Ende unrealistisch ist.

6. Vergleich der Primärwerke: *Die Wolfshaut* und *Morbus Kitahara*

6.1. Topografie

Eine Gemeinsamkeit haben die Romane in ihrer Darstellung des Handlungsraumes. Sowohl Moor als auch Schweigen werden als unwirtliche, isolierte Dörfer dargestellt, die abgeschottet und von der restlichen Welt vergessen daliegen. Ein typischer Kunstzug des Expressionismus liegt in der Isolation des Menschen. Die Figuren in den Primärwerken haben keinen engen

Bezug zu ihrer Umgebung im Sinne einer geliebten und behütenden Heimat. Es sind eher Orte, in denen man sich verliert, die einen erdrücken, festhalten oder sogar strafen.

Auch die bezeichnenden Namen der Orte, „Das steinerne Gebirge“, „Die schlafende Griechin“, „Schweigen“ – all diese Begriffe sind mit einer Unüberwindbarkeit, einer Sprachlosigkeit, einer Verschllossenheit verbunden, die auch die Stimmung beider Romane verbildlicht.

6.2. Die Sinne & ihr Einfluss auf Figuren und Handlung

Wenn Bering in *Morbus Kitahara* erblindet, beeinflusst dies den weiteren Handlungsverlauf maßgebend, da sich der Protagonist nun auf andere Sinne, wie Tasten, Riechen und Hören konzentrieren muss und zum Handeln, im Sinne von Fortgehen aus seiner gewohnten Umgebung gezwungen wird. Der Defekt der Erblindung wird zuerst als Behinderung gesehen, die Bering aus Scham und Angst zu verbergen versucht. Diese negative Veränderung seines Blickfeldes kehrt sich dann doch ins Positive, als er bemerkt, dass sich seine anderen Sinne schärfen und er die Möglichkeit geboten bekommt, einen anderen Blick auf die bekannte Welt zu werfen. Der Blick wird nach Innen geführt, die Figur soll sich auf Selbstreflexion konzentrieren. Die weißen Flecken in seinem Sichtfeld verschwinden erst als Schweigen weit hinter ihm liegt und er an Deck des Schiffes ist, das Richtung Brasilien segelt.

In *Die Wolfshaut* wiederum ist der direkte Einfluss der Sinne auf die Handlung nicht sofort erkennbar. Ohne jede Frage ist aber klar, dass ihre Relevanz groß ist. Das Beobachten und beobachtet werden ist ein zentraler Aspekt der Geschichte. Sowohl die Dorfbewohner, die sich gegenseitig observieren, Voyeurismus, der an der Tagesordnung steht, als auch der detektivische Blick, der schlussendlich die Schuld aufdeckt, bilden eine essentielle Grundlage des Werkes.

Die unheimliche, bestrafende Natur könnte nicht walten, wenn ihre Opfer die Gefahr, die im Anzug ist, nicht fühlen, hören, riechen oder sehen würden. Ohne den Fokus auf die Sinne, würde die Handlung nicht so verlaufen können. Vor allem die zentralen Figuren Matrose und Maletta sind mit besonders geschärften Sinnen ausgestattet, der Matrose braucht sie, um die Taten aufzudecken, Maletta um sich im Dorf assimilieren zu können.

Die Bedeutung des Geruchs ist in beiden Texten ähnlich. Er soll vor Gefahr warnen und an die Toten, an die Vergangenheit erinnern.

Die größte Differenz der beiden Werke wird vor allem am Ende sichtbar: in *Die Wolfshaut* kann der Matrose durch die Hilfe seiner guten Einschätzung, die unter anderem auf seinen sensiblen Sinnen gipfelt, das Verbrechen aufklären, das im Dorf geschah. Zwar werden nicht alle Mörder bestraft, aber zumindest herrscht am Ende Klarheit darüber, wer die Taten begangen hat und auch der unklare Tod des Vaters des Matrosen klärt sich auf.

In *Morbus Kitahara* unterliegen alle drei Hauptfiguren von Anfang an ihren Traumata. Auch wenn es kurzzeitig so scheint, als wären alle Hindernisse, wie die Einengung Moors, die Augenkrankheit, die Gefangenschaft und Folter in der Vergangenheit, überwunden, so endet die Geschichte doch tragisch mit dem Tod. Weder Lilys scharfer Blick, noch Berings feiner Tast- und Gehörsinn können sie vor dem Unheil bewahren. Die Realität, vor der sie sich so sehr zu wehren versuchen, holt sie schlussendlich ein.

6.3. Fazit zur Forschungsfrage

Das Verhältnis des Unbewussten und der Sinne zum Verstand beziehungsweise zur Vernunft steht seit Anfang an zur Debatte. Auch die Gültigkeit der Sinne ist immer wieder infrage gestellt worden, da Wahrnehmung subjektiv erfolgt und nur bis zu einem gewissen Grad als allgemeingültig erklärt werden kann. Auf dieses Sinnes-Paradoxon weist schon Jean-Paul Sartre hin.

Im Laufe der Lektüre und der Recherche wurde klar, dass die fünf Sinne eine große und mannigfaltige Rolle in der Geschichte der Ästhetik, der Philosophie, der Anatomie, der Kunstgeschichte und auch in der Literatur haben. Die Rangordnung der Sinne änderte sich immer wieder. Beeinflusst von der Religion, der Philosophie und der Wissenschaft, konstatierten die Philosophen einmal den Sehsinn als den Wichtigsten und Ästhetischsten, dann wiederum wandten Rousseau und Locke ein, dass das Sehen nichts wäre ohne das Fühlen, also den Tastsinn. Schopenhauer und Herder gehen sogar so weit zu behaupten, dass der Tastsinn die Basis aller anderen Sinne sei. Aristoteles hat wohl zeitlich übergreifend den größten Einfluss auf die Bewertung unserer Sinne, da er sozusagen ihr Gründervater ist, ihren unterschiedlichen Charakter erkannte und sie unterteilte. Nietzsche lieferte philosophische Ansichten bezüglich der Verbalisierung von Geruch. Er sieht eine Harmonie und Disharmonie der Worte und auch der Gerüche. Auch Herder beschäftigte sich eingehend mit Sprache und

den Sinnen und bezeichnet unsere Sinnesempfindungen als Quelle der Sprache. Oft wirkt sich die Sprache aber auch negativ aus, wenn es um Beschreibungen von Geschmack oder Geruch geht, da sie sehr limitiert ist. Die Funktion des Sehens als primärer Sinn des Erkennens, Unterscheidens und der Informationsentnahme, ist bis heute die Dominierende. Das liegt zusätzlich daran, dass er durch seine direkte, genau definierte Art der Sprache am nächsten von allen Sinnen ist. Die Auseinandersetzung mit dem Inneren im Expressionismus war von essentieller Bedeutung für die Sinnesforschung.

Theorien zur Synästhesie der Sinne, ein „Ineinandergreifen“ der Sinne untereinander, tauchen immer wieder auf. Zum Beispiel bei Voltaire, der davon überzeugt war, dass Töne das Ohr „berühren“, oder bei Merleau-Ponty, der sich mit dem berührenden Blick beschäftigte und sagt, dass eine Fremdwahrnehmung ausreichend stattfindet, jedoch nicht eine Selbstbeobachtung beziehungsweise eine Eigenwahrnehmung.

Die Sinne wurden über die Jahrhunderte immer wieder getrennt voneinander betrachtet, aufgespalten, dann wieder nur ihre Gesamtheit als relevant gesehen. Schlussendlich ist aber zu sehen, dass ihre Verknüpfung und ihr Ineinandergreifen dazu führen, dass wir Eindrücke besser im Gedächtnis speichern, dass wir unsere Umwelt differenzierter wahrnehmen können.

Die Forschung hat sicherlich im Rahmen der Verbindung von Sinneseindrücken und Erinnerung noch einiges nachzuholen. Wieder ergibt sich die Verhältnismäßigkeit so, dass bis heute hauptsächlich der Geruch- und der Sehsinn Gegenstand dieser Recherche sind. Es existiert eine Asymmetrie der Sinne in ihrer Erforschung. Die Fernsinne Riechen, Hören und Sehen wurden genauer behandelt. Die sensorischen Nahsinne Schmecken und Fühlen sind sehr vernachlässigt worden – auch in der Literatur. Ein sehr populäres Beispiel für eine Erwähnung dieser Nahsinne ist Marcel Proust, der dem Geschmackssinn die Fähigkeit zuschreibt, Erinnerungen und verborgene Zustände auslösen zu können.¹⁴⁶

Sowohl Lebert als auch Ransmayr zeichnen ein kritisches Bild der österreichischen Gesellschaft. Die Intention des Schreibens ist eine Ähnliche: die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in die jeweilige Gegenwart zu transportieren. Christoph Ransmayr war das eher möglich als Lebert, da *Die Wolfshaut* sehr kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges, 1960, erschien und die Österreicher für ein derart anprangerndes und gesellschaftskritisches Werk noch nicht bereit waren. Ab Mitte der Neunzigerjahre begann

¹⁴⁶ siehe auch das Kapitel zu Geruch

man das Werk wieder zu entdecken, was vor allem Elfriede Jelinek geschuldet ist, die den Text wieder ins Gedächtnis der Leute rief. Mittlerweile ist Lebert im Gedächtnis der Österreicher angekommen und wird wegen seiner außergewöhnlichen expressionistischen Sprache und Wortgewalt gerühmt.

Die Beschäftigung mit den fünf Sinnen in diesen zwei Romanen war insofern eine Herausforderung, da sehr viel Interpretationsraum vorlag. Die Recherche mithilfe der Forschungsliteratur stellte sich ebenfalls als nicht leicht heraus, da allgemein zu den Sinnen einiges erforscht wurde, jedoch hauptsächlich auf psychologischer, chemischer und biologischer Ebene, und weniger auf literarisch-philosophischer. Zu den zwei gewählten Primärtexten dieser Arbeit gab es fast keine direkten Referenzen auf die vorkommenden Sinne, weswegen hier wirklich der Fokus auf der Aneignung von Wissen allgemein zu den Sinnen und Begrifflichkeiten wie „Mimikry“, „akustische und olfaktorische Assoziation“, „Synästhesie“, „Depersonalisierung“, „Antropomorphisierung“, „Dissoziation“ oder zu Phänomenen aus der kognitiven Verhaltensforschung, wie dem „Komplex“ lag. Als zweiter Schritt folgte die eingehende Beschäftigung mit Textstellen der Primärwerke und deren interpretative Analyse im Themenkontext.

Im Hinblick auf *Morbus Kitahara* hat der Sehsinn, das Visuelle, die Funktion die Menschen zu erinnern oder auf Zustände aufmerksam zu machen. Es ist der zentrale Sinn im Roman. Der Blick der Protagonisten wird auf bestimmte Dinge gelenkt (Sühnerituale, Zahl der Toten). Sie sehnen sich nach anderen visuellen Eindrücken, die ihnen aber verwehrt bleiben.

In *Die Wolfshaut* fungiert vor allem der Geruchssinn als Gedächtnisstütze und warnende Instanz, indem er durch Verwesungs-, Todes-, und Leichengerüche an die Toten erinnert und somit das episodische Gedächtnis aktiviert.

Die Untersuchungen dieser Masterarbeit zur Verbindung der Sinne mit der Vergangenheit zeigen, dass definitiv eine Verbindung der Sinne mit Erinnerung existiert. Vergangene Ereignisse und Eindrücke werden besser abgespeichert, wenn die Sinne untereinander interagieren, also wenn eine Synästhesie der Sinne stattfindet. Optisch, akustisch, geschmacklich, olfaktorisch und taktil erinnern wir uns an unsere subjektiven Eindrücke, die nicht verifiziert werden können und nicht allgemeingültig sind. Ihr Einfluss auf die Handlung und die Figuren der Texte ist bedeutend.

Nicht jeder ist körperlich in der Lage alle Sinne zu nutzen. Blinde Menschen verlassen sich anstatt der visuellen Fähigkeiten auf das Gehör, den Geruchssinn und den Tastsinn. Taube

versuchen ihr Defizit im Gehör ebenfalls durch Tasten und Riechen auszugleichen oder durch das Sehen.¹⁴⁷ Die Frage, was sich in unserem Körper und unserem Handeln verändert, wenn einer unserer Sinne eingeschränkt funktioniert oder sogar absent ist, kann in dieser Arbeit nicht behandelt werden, da dies eine zwar außerordentlich interessante, aber auch weitere große Forschungsfrage darstellen würde, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Tatsache ist aber, dass wir uns vor dem großen Einfluss unsere Sinne nicht verschließen können. Sie sind unsere Verbindung zur Außenwelt, die uns helfen diese wahrzunehmen, zu verstehen oder einzuschätzen. Ohne unsere Sinne wäre kein Kontakt zur Außenwelt oder Kommunikation möglich. Wie schon George Berkeley bemerkte: „Esse est percipi. Sein ist wahrnehmen.“

¹⁴⁷ Die soziologische Stimmung eines Blinden ist eine andere als die des Tauben. Für den Blinden ist der Andere nur „im Nacheinander da, in der Zeitfolge seiner Äußerungen.“ Alles Ruhige, Unruhige, spezielle Wesenszüge oder Spuren der Vergangenheit, wie Narben, die im menschlichen Gesicht zu sehen sind, bleiben dem Blinden unerschlossen. Simmel schließt, dass das der Grund ist, für die gleichmäßige friedliche und freundliche Stimmung gegenüber der Umgebung, die er bei Blinden beobachten konnte. „Gerade die Vielheit dessen, was das Gesicht offenbaren *kann*, macht es oft rätselhaft“; das, was wir von einem Menschen sehen, wird als das interpretiert, was wir von ihm *hören*, umgekehrt kommt es viel seltener vor. „Deshalb ist der, der sieht, ohne zu hören, sehr viel verworrener, ratloser, beunruhigter, als der, der hört, ohne zu sehen.“ (Simmel, 2008, S. 57)

Literaturverzeichnis

Primärwerke

LEBERT, Hans: *Die Wolfshaut*. Claassen, Hamburg 1960

RANSMAYR, Christoph: *Morbus Kitahara*. Fischer, Frankfurt a.M. 1997

Forschungsliteratur zu Hans Lebert

CORBIN, Alain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Wagenbach, Berlin 1984

DIETZ, Christopher: *Wer nicht riechen will, muß fühlen. Geruch und Geruchssinn im Werk Heimito von Doderers*. Edition Praesens, Wien 2002

DODERER, Heimito von: *Die Wiederkehr der Drachen. Aufsätze. Traktate. Reden*. Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.). Mit einem Vorwort von Wolfgang H. Fleischer. Biederstein, München 1970

FREUD, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 5. hrsg. von Anna Freud u.a., London 1940, S. 27-145

FUCHS, Gerhard, HÖFLER, A. Günther (Hg.): *Hans Lebert* (Buchreihe über österreichische Autoren, Bd. 12). Schmidt-Dengler Bibliothek, Droschl, Graz 1997

HOELL, Joachim: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum: Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Van Bremen Verlag, Berlin 2000

JENS, Inge: *Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung*. (hrsg. vom Dt. Seminar der Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Attempto, Tübingen 1997

ÖHLSCHLÄGER, Claudia: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Rombach Verl., Freiburg i.Br. 1996

Interviews & Zeitungsartikel

FRITSCH, Gerhard: *Hans Lebert: Die Wolfshaut*. Wort in der Zeit Bd. 6, Folge 10 (1960, Hg.: Rudolf Henz), S. 57-58

GRONEMEYER, Matthias: *Wie kommt das Böse in den Menschen - und wie wieder heraus? Ein philosophischer Kommentar zu Serkan A. und Spyridon L.* In: Zeitschrift für Pädagogik 55 (Jul/Aug 2009) 4, S. 549-561

REICHMANN, Eva: *Dampfende Dunghaufen hegend versinken die Dörfer im Schmutz: Hans Leberts Österreichbild-eine parteibraune Landschaft.* In: Modern Austrian Literature, 3/1997, Vol.30 (3-4), S. 130-143

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Mordswinde, dichte Bilder.* Wendelin Schmidt-Dengler über Hans Leberts unheimliche Erzählungen „Das Schiff im Gebirge“. Profil Nr. 40/ 4.Okt 1993, S. 22-23

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa.* Literatur und Kritik 4 (1969) H. 40. S. 577-585

Forschungsliteratur zu Christoph Ransmayr

BOMBITZ, Attila (Hg.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr* (Österreich Studien Szeged, Bd. 8), Praesens Verlag, Wien 2015

FOCKEL, Henrik: *Literarische Resonanzen. Studien zu Stimme und Raum* (Literatur und ihre Kontexte; hrsg. von Jost Schneider, Bd. 4). Literatur Verlag, Berlin 2014

KASTBERGER, Klaus; NEUMANN, Kurt (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945.* (Zweite Lieferung, Bd. 20, 16. Jg.). Zsolnay, Wien 2013

SPITZ, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk Christoph Ransmayr.* Königshausen & Neumann, Würzburg 2004

TUMLER, Franz: *Landschaften und Erzählungen.* Piper, München 1974

VIRILIO, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung.* Fischer, Frankfurt a.M. 1989

WITTSTOCK, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk Christoph Ransmayr.* Fischer, Frankfurt a.M. 1997

Interviews & Zeitungsartikel

ESCHERIG, Ursula: *Die Erfindung der Welt.* In: Der Tagesspiegel, Nr. 15443, 09. Nov. 1995

FOSTER, Ian: *Alternative History and Christoph Ransmayr's ‚Morbus Kitahara‘.* In: Modern Austrian Literature, Vol. 32, 1/1999, S. 111-125

SEIBT, Gustav: *Der Hundekönig. Christoph Ransmayrs Roman vom Totenreich.* In: FAZ, 16.09.1995, Nr. 216

Forschungsliteratur

ACKERMAN, Diane: *Die schöne Macht der Sinne. Eine Kulturgeschichte*. Kindler, München 1991

ALKE, Stefan: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Baumüller, Wien 2005 (= Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *Zur neuen Literatur Österreichs*, Bd. 20)

BORGARDS, Roland, 1968 (Hg.): *Schmerz und Erinnerung*. Fink, München 2005

BORGARDS, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brocks bis Büchner*. Fink, München 2007

BRAESE, Stephan (Hg.): *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Westdt. Verlag, Opladen [u.a.] 1998

CAMPENHAUSEN, Christoph von: *Die Sinne des Menschen. Einführung in die Psychophysik der Wahrnehmung*. (2. völlig neu bearb. Aufl.) Georg Thieme Verlag, Stuttgart/ New York 1993

CYTOWIC, Richard E.: *Farben hören, Töne schmecken: die bizarre Welt der Sinne*. (orig. Titel: *The man who tasted shapes*, 1952), Byblos-Verlag, Berlin 1995

CYTOWIC, Richard E.: *Synesthesia. A Union of the Senses*. Springer-Verlag, New York 1989

FUCHS, Margarete: *Der bewegende Blick. Literarische Blickinszenierung der Moderne*. Rombach, Freiburg i.Br. 2014

GÖRNER, Rüdiger: *Das parfümierte Wort. Die fünf Sinne in literarischer Theorie und Praxis* (Die Salzburger Vorlesungen I) Rombach, Freiburg i.Br./ Berlin/ Wien 2014

GÖRNER, Rüdiger: *Stimmenzauber. Über eine literaturästhetische Vokalistik* (Die Salzburger Vorlesungen II) Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./ Berlin/ Wien 2014

GSCHWIND, Jürgen; Neumann, Peter [Bearb.]: *Repräsentation von Düften*. Wißner, Augsburg 1998

HAMILTON, Anne; SILLEM, Peter (Hg): *Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt* (Orig. Ausg.). Fischer, Frankfurt a.M. 2008

HERDER, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*. (Bd. 4) Hrsg. v. B. Suphan, Berlin 1877-1913

HERDER, Johann Gottfried: *Über den Ursprung der Sprache*. (m. Nachwort von Karl König) Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart 1965

JUNG, Carl Gustav: *Typologie* (Hg.: Lorenz Jung, auf der Grundlage von *Gesammelte Werke*), Dtv, München 2014

JUNG, Carl Gustav: *Synchronizität, Akausalität und Okkultismus*. (Reihe aus elf Büchern, Bd. 5), Dtv, München 2001

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Heiner F. Klemme (Philosophische Bibliothek, Bd. 507) Meiner, Hamburg 2006 S. 273f

KANT, Immanuel: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2* (Werkausgabe Bd. XII), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995

KLUCK, Steffen, VOLKE Stefan (Hg.): *Näher dran? Phänomenologie des Wahrnehmens*. (Neue Phänomenologie, Bd. 18) Karl Alber Verlag, Freiburg/ München 2012

KOPPENSTEINER, Jürgen: *Anti-Heimatliteratur: Ein Unterrichtsversuch mit Franz Innerhofers Roman „Schöne Tage“*. In: Die Unterrichtspraxis 14 (1981), S. 9-19

KRIST, Sabine, GRIEßLER, Wilfried: *Die Erforschung der chemischen Sinne. Geruchs- und Geschmackstheorien von der Antike bis zur Gegenwart*. Lang (Europäischer Verlag der Wissenschaften), Frankfurt a.M. 2006

MANTHEY, Jürgen: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*. Edition Akzente (hrsg. von Michael Krüger). Carl Hanser Verlag, München/ Wien 1983

MEISSL, Sebastian, MULLEY, Klaus-Dieter, RATHKOLB, Oliver (Hg.): *Verdrängte Schuld, verfehlt Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955*. Verlag für Geschichte und Politik, Bad Vöslau 1986

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (hrsg. von C.F. Graumann und J. Linschoten, Bd. 7, 6. Aufl.). Walter de Gruyter, Berlin 1965

METZLER, J.B.: *Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: Close Reading und Wide Reading*. Hrsg. von Nünning Vera und Ansgar. Springer, Berlin/ Heidelberg 2010

NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke. KSA in 15 Bänden*, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 2 + 6, Dtv, Berlin/ New York 1967-1977

PLATON: *Sämtliche Werke in zehn Bänden*. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl u.a., Hrsg. Karlheinz Hülser, Insel-Taschenbuch, Frankfurt a. M./ Leipzig 1991

POLLACK, Martin: *Kontaminierte Landschaften*, Residenz-Verlag, Wien 2014

PROUST, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 10 Bde., Frankfurt a.M. 1979, Bd. 1, S. 63–67

ROUSSEAU, Jean-Jacque: *Emile oder Über Erziehung*. (Übers. v. L. Schmidts.) 3. Aufl., Schöningh, Paderborn 1975

SARTRE, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Philosophische Schriften, Bd. 3, (hrsg. von Traugott König), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *Ausgewählte Schriften*. Bd.3: Schriften 1804-06. Frankfurt a.M. 1995, S. 460-465

SERRES, Michel: *Die fünf Sinne: eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (Originaltitel: Les cinq sens, 1930). 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994

SIMMEL, Georg: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*. In: Ders. Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 36-42

SIMMEL, Georg: *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie* (Ausgewählt und mit einem Nachwort von Ingo Meyer; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1874; erste Aufl.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2008

URBICH, Jan: *Philosophie 19. Jahrhundert*. (Kindler Kompakt) Metzler, Stuttgart 2016

UTZ, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmungen in der Goethezeit*. Fink, München 1990

VINGE, Louise: *The five Senses. Studies in a Literary Tradition*. CWK Gleerup, Lund 1975

VROON, Piet, VAN AMERONGEN, Anton, DE VRIES, Hans: *Psychologie der Düfte: wie Gerüche uns beeinflussen und verführen*. (aus dem Niederländ. von Anette Löffelholz). Kreuz Verlag, Zürich 1996

WIMMER, Marta: *Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten*. (Kultur – Literatur – Medien. Posener Schriften zur Germanistik. Hrsg. von Slawomir Piontek, Bd. 2). Lang, Frankfurt a.M. 2014

Elektronische Quellen

www.arbeitsblaetter.stangl-taller.at/WISSENSCHAFTPSYCHOLOGIE/PSYCHOLOGEN/Jung.shtml (Stand 08.12.2019)

www.aurora-magazin.at/medien_kultur/sinn_graeser_frm.htm (Stand 08.12.2019)

www.podiumliteratur.at/die-porträts/porträt-nr-50-hans-lebert/ (Stand 08.12.2019)

Siglenverzeichnis – Primärtexte

In dieser Abhandlung werden die zu behandelnden Bücher im Verlauf der Arbeit mit Kürzeln zitiert, und zwar wie folgt:

MK – *Morbus Kitahara*. Roman von Christoph Ransmayr. Fischer, Frankfurt a.M. 1997

W – *Die Wolfshaut*. Roman von Hans Lebert. Claassen, Hamburg 1960

Abstract

Die Gültigkeit der Sinne ist immer wieder infrage gestellt worden, da Wahrnehmung subjektiv erfolgt und nur bis zu einem gewissen Grad als allgemeingültig erklärt werden kann. Auf dieses Sinnes-Paradoxon weist schon Jean-Paul Sartre hin. Die Rangordnung der Sinne änderte sich immer wieder, beeinflusst von der Religion, der Philosophie und der Wissenschaft, konstatierten die Philosophen immer wieder einen anderen Sinn als den Höchsten. Aristoteles hat wohl zeitlich übergreifend den größten Einfluss auf die Bewertung unserer Sinne, da er sozusagen ihr Gründervater ist, ihren unterschiedlichen Charakter erkannte und sie unterteilte. Die Sinne wurden über die Jahrhunderte immer wieder getrennt voneinander betrachtet, aufgespalten, dann wieder nur ihre Gesamtheit als relevant gesehen.

Die vorliegende Masterarbeit untersucht, ob und in welcher Weise es einen Zusammenhang zwischen unseren fünf Sinnen und der Vergangenheit, also dem Gedächtnis gibt. Mittels exemplarischer Analyse zweier Romane österreichischer Autoren, Hans Leberts *Die Wolfshaut* und Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara*, wird zu erkennen sein, dass Synästhesien, Verknüpfung der Sinne untereinander, dazu führen, dass wir Eindrücke besser im Gedächtnis speichern, dass wir unsere Umwelt differenzierter wahrnehmen können.