

Title	Fluch, Verwünschung, Invektive : ein kulturgeschichtliches Panorama
Sub Title	呪い、罵り、誹謗について : 文化史的な視点から
Author	Schnell, Ralf
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2015
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.109, No.2 (2015. 12) ,p.1- 19
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	和泉雅人教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090002-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Fluch, Verwünschung, Invektive - Ein kulturgeschichtliches Panorama

Ralf Schnell

I.

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit“, so könnte mit Thomas Mann sagen, wer die Geschichte der Begriffstrias ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ zu verfolgen sich anschickt. Und anfügen ließe sich - gleichfalls im Geist und mit den Worten Thomas Manns - die Frage: „Sollte man diese Geschichte nicht unergründlich nennen?“¹ Denn in der Tat: Bis in die vorderasiatischen Hochkulturen muss zurückgehen, wer sich mit den magischen Ritualen und Bannsprüchen befassen will, die sich als ‚Fluch‘ bestimmen lassen. Schon im 5. vorchristlichen Jahrtausend, im Alten Orient, gilt der Fluch „als magisch wirksamer Spruch, mit dem der Sprecher Personen oder Gegenstände ihres Bereiches zugrunde richtet, aus der Gemeinschaft ausschließt oder zumindest in ihrer Lebenskraft mindert“². Und nicht anders ist es im Vorderen Orient. Fluch-Formeln sind hier seit dem 3. Jahrtausend vor Christi Geburt bekannt, „in verschiedenen Sprachen [...] v.a. als Bestandteil - meist als Schlussabschnitt - von Inschriften auf Bauwerken, Weihgaben, Grenzsteinen, Stelen, Sarkophagen usw.“³.

Es sind freilich gerade die „Unergründlichkeit“ und die „Tiefe“ dieses Vergangenheits- und Überlieferungsbrunnens, die es kaum erlauben, in diesem Beitrag einen auch nur annähernd erschöpfenden Über-, geschweige einen zureichenden Einblick in die Geschichte und Struktur von Verdammungsgesten zu vermitteln. Es handelt sich im Folgenden also lediglich um ein kleines kulturgeschichtliches Panorama, das einige prägnante Akzente und repräsentative Exempel für unsere Begriffstrias bieten soll.

Vorweg sei betont, dass die ‚Störung‘, die mit dem Fluch stets verbunden ist, keineswegs von der Fluch-Formel selbst ausgeht. Im Gegenteil: Der Fluch dient gerade der Bannung

einer Störung. Beispielhaft hierfür können in den alten orientalischen Kulturen stehen „die inschriftlich erhaltenen Flüche der Stadt Teos gegenüber einer Reihe von Missetätern“⁴. Diese kleinasiatische Hafenstadt, wegen ihrer strategisch günstigen Lage in Ionien vielfach umkämpft, hat sich einen kulturgeschichtlich einzigartigen Rang durch die sogenannten *Dirae Teorum* erworben, durch eine Vielzahl von Grabinschriften, die mit Bannflüchen verbunden waren. Der Fluch richtete sich gegen jeden, der „ein zerstörerisches Pharmakon verwendet gegen die Bürger von Teos insgesamt oder gegen einen einzelnen“⁵. Mit solchen Inschriften wehrte man sich im Namen der Verstorbenen gegen die Beschmutzung, den Missbrauch oder die Plünderung der Gräber. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die soziale Komponente der Fluch-Inschrift. Denn das „Maß der Wirkung ist an den Rang des Sprechers, den Sitz im Leben und den Gebrauch formelhafter Wendungen gebunden“⁶. Gleiches gilt für Ägypten, wo sich Verfluchungen in Texten finden, die vor der Schändung von Gräbern, Opferstiftungen und anderen Denkmälern warnen. In Ägypten können „sowohl private als auch königliche Denkmäler mit Fluch-Formeln versehen sein, aber entgegen der Legende vom ‚Fluch der Pharaonen‘ finden sie sich niemals in Königsgräbern“⁷.

Wir haben damit bereits zu Beginn unseres kulturgeschichtlichen Panoramas drei Kriterien gewonnen, mit deren Hilfe sich die Bedeutung und die Struktur von Flüchen näher bestimmen lassen: Sie besitzen eine religiöse Qualität; ihnen eignet eine soziale, genauer: eine familiäre Funktion; und sie richten sich gegen die Störer einer vorgegebenen Ordnung.

II.

Alle drei Qualitäten lassen sich in den großen griechischen Tragödien nachweisen und ebenso in den bedeutenden Epen der klassischen Antike. So auch in der *Ilias*. Beispielhaft erscheint hier der soziale Aspekt des Fluchs in Gestalt von Familienzerwürfnissen. Im neunten Buch (IX, 453-475) des Epos erzählt Phoinix, der väterliche Freund des Achilleus, wie sein leiblicher Vater Amyntor, ihn, Phoinix, mit einem Fluch belegt habe. Der Grund: Phoinix hatte auf Bitten seiner eifersüchtigen, verschmähten Mutter die Nebenfrau seines Vaters verführt. Dieser sendet ihm daraufhin den Fluch der Kinderlosigkeit nach. Er ruft zu dessen Durchsetzung nicht nur die Erinyen zu Hilfe, sondern auch Hades und Persephone,

das Herrscherpaar in der Unterwelt. Sie leisten dem Vater des Phoinix Beistand, und Beistand erfährt durch sie - also durch die „verhaßten Erinyen“ (IX, 454), wie Phoinix sie nennt - auch Althaia, die Mutter des Meleagros, der im Streit um einen erlegten wilden Eber seinen Onkel getötet hat, den Bruder seiner Mutter, die - in der Übersetzung Wolfgang Schadewaldts⁸ - „zu den Göttern / Viel hatte geflucht im Leid um die Ermordung des Bruders. / Und viel drosch sie auch die vielnährende Erde mit den Händen, / Den Hades rufend und die furchtbare Persephoneia, / Auf den Knien kauernnd, und feucht von Tränen war ihr Gewand, / Dem Sohn den Tod zu geben“ (IX, 566-571). Wieder sind es die Erinyen, deren Unversöhnlichkeit den Fluch am Ende Wirklichkeit werden lässt. Und wiederum ist es eine familiäre und zugleich libidinös akzentuierte Komponente, die den Fluch initiiert.

Entscheidend für den Aspekt des Fluchs ist die Erweiterung der Störzonen, die sich bei Homer beobachten lässt. Der Missetäter Phoinix wie der Mörder Meleagros haben jeweils vorgegebene Ordnungsgefüge gestört - mit gleicher Wucht trifft sie nun der Fluch: als Zerstörung des natürlichen Gefüges der Zeugung von Nachkommen in dem einen, als Destruktion der natürlichen Geschlechterfolge von Mutter und Sohn in dem anderen Fall. Der jeweilige Störer wird bestraft, mit Wissen und Willen und materiellem Eingriff der Götter, und diese wirken ihrerseits mit an der Zerstörung der gestörten menschlichen Ordnung. Dies wiederum vermögen sie als integraler Teil einer übergeordneten Welt, zu der sie als Götter, auch als Herrscher in der Unterwelt, selbst gehören.

Ausgeführt - im Sinne von ausgeweitet und radikalisiert - hat diese Traditionslinie einer religiösen Rückbindung der Tragödiendichter Sophokles mit seinem Drama *Oidipos Tyrannos* (dt. *König Ödipus*; vor 425 v.Chr.). Der zugrundeliegende Konflikt gibt nicht nur das Thema des Stücks vor, sondern bestimmt auch seine Dramaturgie. König Laios und seine Gattin Iokaste hatten gegen den Willen des Apoll und trotz einer dreifachen Warnung durch das Orakel von Delphi einen Sohn gezeugt, Ödipus nämlich, der ausgesetzt wird, um seinem Schicksal zu entgehen: Er wird seinen Vater töten, seine Mutter ehelichen und mit ihr Kinder haben, die seine Geschwister sind. Dass er seinem Schicksal am Ende nicht zu entgehen vermag, entspringt dem Geschlechterfluch, der seit der Geburt des Kindes auf der Herrscherfamilie und der Stadt Theben lastet. Der Hass des Gottes Apoll bestimmt seinen Weg.

Sophokles greift den dramaturgisch effektivsten und zugleich anspruchsvollsten

Erzählstrang des Mythos heraus. Zu Beginn seines Dramas zeigt er Ödipus als den Herrscher der darbenenden und kranken Stadt Theben - am Ende der Tragödie sehen wir ihn als elenden, gebrochenen, schließlich von eigener Hand geblendeten Menschen, eine Kreatur am Nullpunkt der Existenz, die zudem ihre Heimat, die mit seinem Zusammenbruch wieder aufblühende Stadt Theben, verlassen muss. Zwischen diesen dialektisch aufeinander bezogenen dramaturgischen Polen vollzieht sich in intermittierenden textlichen Rhythmen, die durch das Wechselspiel von Figurendialog und Chorgesang bestimmt werden, ein widerspruchsvoller Prozess der Erkenntnis und Selbsterkenntnis, der den Maximen des Orakels von Delphi folgt: γνῶθι σεαυτόν - „Erkenne dich selbst“ und μηδὲν ἄγαν - „Nichts im Übermaß“.

Den Keim des Erkenntnisprozesses bildet für Ödipus - gleich im ersten Epeisodion, der ersten Hauptszene - ein Streitgespräch zwischen ihm und dem blinden Seher Teiresias. Ödipus, der Unwissende, der König, der seine fluchbeladene Verstrickung nicht zu sehen vermag - er wird in der klassischen Form der Stichomythie, einem dynamisch angelegten Dialog aus Einzel- und Doppelversen, durch Teiresias mit der Wahrheit konfrontiert, einer grauenvollen Wahrheit, die er nicht - noch nicht! - annehmen kann. Teiresias ist nur der Mittler des Fluchs, der Bote, der Überbringer einer bösen Nachricht. „Dir ist kein Los aus meiner Hand bestimmt“, sagt er zu Ödipus, „Genug, daß Phoibos [Apollon] es zu Ende führt.“⁹ Wie aber dieses Ende aussehen wird, das teilt Teiresias dem Ödipus in ungeschminkter Härte mit. Er spricht in Kenntnis des göttlichen Bannfluchs, der auf der Herrscherfamilie und, vermittelt über diese, auf der Stadt Theben lastet. Erst im Verlauf dieser „tragischen Analysis“, wie Schiller das Drama des Sophokles in einem Brief an Goethe vom 2. Oktober 1797 genannt hat¹⁰, erkennt Ödipus sein Schicksal. Und erst als der sehend - im Sinne von: einsichtig - und zugleich blind gewordene Ödipus die durch Apoll verhängte Strafe auf sich nimmt und die Stadt verlässt, ist die Störung behoben, die Ordnung wieder hergestellt.

Sowohl Homer als auch Sophokles bewegen sich mit ihren großen Werken im Bannkreis und im Wirkungshorizont der antiken Mythologie. Dass sich dieser religiöse Referenzbereich bereits zur Entstehungszeit der großen Dramen der Euripides, Aischylos und Sophokles zu lockern und aufzulösen beginnt, zeigt eine Komödie, die nahezu zeitgleich mit der Tragödie *Oidipos Tyrannos* entstanden ist, ein Lustspiel, das uns in die griechische Polis versetzt, in die durch Sokrates geprägte philosophische Welt, die sich anschickt, den Mythos hinter sich zu lassen, die Welt der Götter zu säkularisieren und damit auch jene Traditionslinie qualitativ

zu verändern, die durch die Begriffstrias ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ bestimmt wird: die Komödie *Die Wolken* des Aristophanes, die 423 v.Chr. uraufgeführt wurde. Sie errang beim Komödienagon, dem Wettstreit unter den besten eingereichten Lustspielen des Jahres, (nur) den dritten Rang. Der enttäuschte Dichter unterzog das Werk daraufhin einer Überarbeitung, die u.a. einen prägnanteren, sprich: gewalttätigen Schluss bot, zu seinen Lebzeiten jedoch nicht mehr aufgeführt wurde.

Das Thema dieser Komödie sind die verderblichen Erziehungsideale der Gegenwart - also des 5. vorchristlichen Jahrhunderts -, die vor allem auf die zeitgenössisch einflussreichen Sophisten zurückzuführen waren, unter ihnen herausragend und daher auch in dieser Komödie der Stein des Anstoßes: Sokrates. Das Stück lebt aus der Spannung zwischen dem erdverhafteten, in Gelddingen und juristischen Fragen dringend Rat suchenden Strepsiades und dem erdenfernen, den Wolken (daher der Titel) nahen, der philosophischen Schwärmerei verfallenen Sokrates. Strepsiades will bei den Sophisten - für diese steht hier Sokrates - lernen, wie die „schwächere“ Rede „gewinnt [...], auch wenn sie unrecht hat“ (V. 115)¹¹. Da er hierfür zu alt ist, schickt er seinen missratenen Sohn in die sokratische Philosophenschule, der sein hier erlerntes Wissen jedoch gegen die Autorität des Vaters wendet. Die Dramaturgie dieses Lustspiels folgt dem attischen Komödienmuster in Form des Spotts auf herausragende Zeitgenossen. Sie setzt die Invektive ein als „eine strukturierte (...) literarische Form, deren Ziel es ist, mit allen geeigneten Mitteln eine namentlich genannte oder benennbare Person für sich allein oder auch stellvertretend für andere, öffentlich vor dem Hintergrund der jeweils geltenden Werte im Bewußtsein der Menschen für immer vernichtend herabzusetzen“¹².

Aufschlussreich für unseren thematischen Zusammenhang ist nun die Pointe, die Aristophanes der zweiten Fassung seines Stücks angefügt hat. Strepsiades, der dem konkreten Leben zugewandte, tumbe, unberatene, ja betrogene Mann vom Lande, sucht am Ende Rat bei den Göttern. Er bespricht sich durch ein stilles Gebet mit dem Gott Hermes, doch nicht - wie man hätte erwarten können -, um dessen Hilfe bei der Realisierung eines Fluches zu erwirken. Vielmehr geht es ihm um die mögliche Nutzung der Institution des Rechts. Er will herausfinden, ob er Sokrates und die Sophisten als Verführer der Jugend und Verderber des Denkens anklagen soll. Oder ob es besser ist - und dies scheint der Rat des Gottes an den Bauern zu sein - „möglichst schnell ans Haus der Fasler / Ein Feuer [zu] legen“ (V. 1483f.)¹³. So geschieht es. Der gedemütigte Strepsiades reißt in der überarbeiteten Komödienfassung

am Ende des Philosophen Haus ein und zündet es an. Die ironische Konstruktionslogik der Komödie spricht, auch wenn die Welt der Götter in ihr noch präsent ist, bereits von der Urbanität des Gemeinwesens Athen, von der Verrechtlichung der Lebensverhältnisse und den politischen Ansprüchen an die Bürger der Stadt und ihre Repräsentanten.

III.

Was derart bei Homer und Sophokles mythologisch vorgezeichnet ist und bei Aristophanes seine Wendung in die Dimension der Polis erfährt, das findet sich im bedeutendsten Epos der römischen Antike, in Vergils *Aeneis* (19 v.Chr.), in verwandelter Form wieder. Vergil kannte seinen Homer. Er hat ihn nicht nur studiert, sondern ihn sich unverkennbar zum Vorbild genommen. So schließt der erste Teil der *Aeneis* an die *Odyssee* an: Wie der Odysseus Homers erzählt auch der Held des Vergil rückblickend von den Abenteuern und Leiden, Entbehrungen und Erfolgen, Kämpfen und Heldentaten, die er auf der Fahrt von Troja nach Karthago durchzustehen hatte (Bücher 1 bis 6). Hierauf folgt (Bücher 7 bis 12) die Schilderung der Kämpfe in Latium, eine Art *Ilias*-Teil, der auf die Gegenwart Roms und damit auf Kaiser Augustus vorausweist. Ausdrücklich knüpft Vergil hier an die Aeneas-Prophetie der *Ilias* (XX, 293-308) an.

Die inhaltlich wie strukturell entscheidende Veränderung Vergils gegenüber seinem Vorbild aber findet sich im vierten Buch der *Aeneis*. Der Held des Epos berichtet von seinen vielfältigen Erlebnissen seit dem Aufbruch aus Troja. Doch er hat eine Gesprächspartnerin, Dido nämlich, Tochter des Königs Belus, Gemahlin des Sychaeus und Gründerin Karthagos - eine würdevolle, eine große Königin. Sie hat Aeneas bei sich aufgenommen, und sie verfällt ihm in Liebe. Umso größer ihr Entsetzen, als Aeneas ihr eröffnet, dass er sie verlassen wird, weil er dem Gebot des Jupiter zu folgen habe und damit dessen Auftrag, Italien zu suchen. „Italiam non sponte sequor“ - „Nicht von mir aus such' ich Italien“¹⁴ sagt er zu seiner Entschuldigung. Dido aber bricht angesichts dieses Treueverrats und Liebesverlusts in Zorn und Verzweiflung aus. Sie ruft und sie klagt die Götter an und bittet sie zugleich um Beistand, damit der Fluch Wirklichkeit werde, den sie dem treulosen Aeneas nachruft: dass nämlich diesem ein „eisiger Tod vom Leben trennte die Glieder“ (IV, 385).¹⁵

Im vierten Buch der *Aeneis*, darin sind sich die klassischen Philologen einig, „stellt sich die

Idee des ganzen Aeneasliedes dar“¹⁶. Aeneas sucht, unter der göttlichen Führung Jupiters, das Land, das zu finden der höchste der Götter ihm aufgetragen hat. Er sucht dieses Land Italien unter der poetischen Leitung des Dichters Vergil, der seinerseits einen Auftrag und ein Ziel hat: die Gründung Roms, Nachfolgerin der legendären Stadt Alba Longa, in ihrer mythologischen und religiösen Dimension nachzuzeichnen, zur Feier und höheren Ehre seines Herrschers, des Kaisers Augustus. Diesem Auftrag, diesem Ziel hat sich Aeneas zu unterwerfen, und hierin liegt der Grund, warum er auf Didos Flehen nicht hören kann. Er muss fort, ihn treibt und trägt der Auftrag Jupiters, hinter dem Didos Liebe zu Aeneas zurückstehen hat. Diese Liebe ist so einzigartig wie Didos Wut, eine Wut, die ihrerseits einen einzigartigen Fluch nach sich zieht: Er soll Aeneas verfolgen bis in den Tod. Wir erfahren freilich noch im selben, dem vierten Buch der *Aeneis*, dass dieser Fluch für Aeneas keine Folgen haben wird: Die verzweifelte Dido begeht Selbstmord. Zwar begegnet Aeneas ihr auf seiner weiteren Reise noch einmal, und zwar in der Unterwelt, im sechsten Buch des Epos (VI, 450-476), doch sie wendet sich von ihm ab, wortlos: Die Kränkung ist nicht zu heilen.

Der Sprung aus der griechischen Antike in die Zeit des Augustus offenbart einen qualitativen Sprung auch in der Typologie des Fluches. Wo bei Homer und auch bei Sophokles das Geschick der Menschen mit der Welt der Götter aufs engste verwoben ist, wo die Götter sich den Zorn, den Hass, den Rachedurst der Menschen zu eigen machen, sofern sie nicht sogar ihre eigenen Interessen und Ziele auf dem Wege des Fluches verfolgen, da bleibt der menschliche Fluch bei Vergil auf sich verwiesen, ohne göttlichen Beistand und damit ohne Aussicht auf Verwirklichung. Die göttliche Wahrheit Jupiters setzt sich durch, das Einzelgeschick zählt nichts vor der Gründung Roms und dem Aufstieg Italiens zur abendländischen Weltmacht. Entscheidend für unser Thema ist der qualitative Sprung, den Vergils *Aeneis* kulturgeschichtlich repräsentiert: Es ist der Sprung aus dem Kosmos des Mythos in die urban geprägte Welt des römischen Reichs.

Das augusteische Zeitalter bildet den Entstehungshintergrund auch für das Werk des Dichters Publius Ovidius Naso, kurz: Ovid. Er, der wie kein anderer Dichter die Kunst der Liebe besungen hat, hat zugleich dem Hass einen so gewalttätigen Ausdruck verliehen wie kaum ein anderer Autor. Im Jahre 8 n.Chr. wird Ovid durch Kaiser Augustus in die Stadt Tomi, das heutige Constanța, verbannt, in ein wüstes und trostloses Exil am Schwarzen Meer. Im

Jahre 10 n.Chr., nur zwei Jahre nach seiner Verbannung, veröffentlicht Ovid ein einzigartiges Werk. Es trägt den Titel *In Ibin*, auf Deutsch: ‚Gegen Ibis‘. Ovid hat den Text nach dem Vorbild des griechischen Dichters Kallimachos entworfen. Auf dessen gleichnamiges, verschollenes Opus spielt er verschiedentlich und schon mit der Wahl des Titels an. Der ägyptische Ibis galt als unreiner Vogel, weil er seinen eigentümlich geformten Schnabel als Klistier benutzt. Mit diesem unreinen Tier setzt Ovid seinen Gegner in eins. Wer dieser Gegner war, wen also Ovid attackiert hat, wissen wir nicht. Nur soviel erfahren wir: dass der Kontrahent aus Libyen stammt, dass er in der römischen Hauptstadt Bösartigkeiten über den einst mit ihm befreundeten, nunmehr verbannten Dichter verbreitet, dass er zudem den Versuch unternommen hat, Ovid um seinen Besitz zu bringen, und dass dieser dadurch zu seinem Feind geworden ist.

Ovids *In Ibin* zählt zum Genre der Schmähchriften. Man läuft mit dieser Bezeichnung Gefahr, das Opus zu unterschätzen. Denn es enthält sehr viel mehr als nur die Schmähung eines Widersachers. Es enthält Flüche und Verwünschungen. Es entwirft Foltern und Qualen. Es bedient sich des gesamten verfügbaren Arsenal an Göttern und Dämonen und Heroen, um sich des Beistands transzendenter Mächte gegen den ungenannten Feind zu vergewissern. Die Kräfte der Erde und des Himmels, die Gewalten der Natur und der Unterwelt, Monster, Ungetümme und Scheusale, dazu Faune, Satyrn, Laren, Flüsse, Nymphen, die Halbgötter und die Götter, die alten wie die neuen, vom vorzeitlichen Chaos bis in die jüngste Gegenwart - sie alle werden auf- und angerufen, nicht um einen raschen Tod jenes unreinen Feindes herbeizuführen, sondern um ihm langdauernde, niemals endende Qualen zuzufügen. Es handelt sich um eine Klimax, die vom Zorn getragen wird. Ihr Autor, in jeder Hinsicht ein *poeta doctus*, durchmustert den Mythos wie die Geschichte und zieht alle ihm zur Verfügung stehenden Register einer wahrhaft profunden Fluch-Bildung, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und eine verabscheuungswürdige Kreatur erbarmungslos der schmähhlichsten Vernichtung anheimzugeben.

Zusammengehalten wird diese wahrhaft furiose Hass- und Verdammungsorgie durch das Formbewusstsein des Dichters. Das Werk besitzt einen klaren Aufbau mit Prolog (1-66), Verfluchung (67-638) und Epilog (639-644). Es verfügt über ein - mit wenigen Ausnahmen - konsequent durchgehaltenes Versmaß: das elegische Distichon, mit klassischem regelmäßigem Wechsel von daktylischem Hexameter und daktylischem Pentameter. Es bietet eine

inhaltlich klar akzentuierte Skala der Verfluchungen. Und zudem nimmt die Gattungsfrage breiten Raum ein. Nicht nur in seiner Einleitung, sondern leitmotivisch weist Ovid immer aufs Neue darauf hin, dass sein *Ibis* noch bei weitem nicht das letzte Wort in dieser Sache sei. Die beiden letzten Verse lauten: „Später noch wirst du mehr lesen und mit deinem wahren Namen, und in dem Versfuß, in dem hitzige Gefechte ausgetragen werden müssen“ (V 643-644).¹⁷ Diese Conclusio enthält eine doppelte Drohung: die Preisgabe des Namens und damit der Identität des frevelhaften Feindes sowie des Versmaßes, das dieser Person das in der später zu führenden Auseinandersetzung das angemessene sein werde, nämlich der Versfuß für die polemische Dichtung, der Jambus - auf dessen Ursprung und tödliche Wirkung weist Ovid verschiedentlich hin (vgl. z.B. V. 447, 523).

Neben dem Formaspekt klingt vor allem auch die religiöse Dimension der Schmähchrift allenthalben an, beispielhaft in der Anrufung der Götter zu Beginn des Gedichts. Ihren Beistand erfleht der Dichter, um seinen Fluch wirksam werden zu lassen (V. 67-72). Dies ist das poetische Signal eines bereits tief verankerten Rechtsempfindens: eine Transposition des griechischen Mythos in die literarische Rhetorik des augusteischen Zeitalters - die Fluch-Rhetorik einer vergleichsweise modernen Epoche, die sich aus dem Arsenal eines bereits klassisch gewordenen Bildungskanons bedient und damit von einer vollständigen Säkularisierung zeugt.

Diese Entwicklung geht einher mit einer historisch neuartigen Individualisierung. Beispielhaft lässt sich dieser Paradigmenwandel an den nahezu gleichzeitig entstehenden *Carmina* Catulls zeigen, einer Sammlung von 116 Gedichten unterschiedlicher Formtraditionen und verschiedenartiger metrischer Fügung. Einleitend nennt Catull seine Gedichte ‚nugae‘ - ein Wort, das sich am treffendsten wohl mit ‚Bagatellen‘ übersetzen lässt. Doch das ist ein Understatement - es sind durchaus keine Nichtigkeiten oder Spielereien, die Catull in seinen *Carmina* bietet. Gemeinsam ist den in ihnen formulierten Invektiven vielmehr eine bislang unerhörte Unbotmäßigkeit, auch und gerade den höchsten Repräsentanten des römischen Staates gegenüber. Caesar vor allem und dessen Schützling Mamurra sind Ziel der Schmähungen Catulls. Zwar heißt es in Carmen 93:

„Wenig liegt mir daran, o Caesar, dir zu gefallen,

Oder zu wissen auch nur, ob du nun weiß oder schwarz.“¹⁸

Doch in deutlichem Widerspruch hierzu stehen die poetischen Verunglimpfungen des

Staatsmanns und Feldherrn und seines Protegés. Warum, wenn kein Interesse an der Person Caesars besteht - warum dann in dieser Häufung die Invektiven gegen ihn? Und warum zudem Invektiven, die auch vor der wiederholten Preisgabe intimster Details nicht zurückschrecken? Man darf annehmen, dass das vorgebliche Desinteresse an der Person Caesars in Wahrheit eine Zuspitzung der Schmähung bedeutet: Die Invektive gilt einer Person, die in ihrer Gesamtheit - als Politiker, als Feldherr und als Mensch - verachtet und abgelehnt wird. Man kann den Invektiven Catulls insoweit ein hohes Maß an selbstbewusster Individualität ablesen. Nicht nur ist - wie in den *Elegien* des Propertius und den Satiren des Juvenal auch - der Mythos als Bezugsrahmen verschwunden, nicht nur hat sich der religiöse Hintergrund verflüchtigt, sondern vor allem ist etwas kulturgeschichtlich Neues entstanden: Hier spricht ein Ich, das aus der Subjektivität des Dichters seine Unverblümtheit bezieht, ein Ich, das sich ungeschützt mit den gesellschaftlichen Protagonisten seiner Zeit und ihrer Unmoral auseinandersetzt. Der Fluch und ebenso die religiös unterfütterte Verwünschung haben ihre Kraft verloren.

IV.

Soweit der Blick in die literarischen Fluchtraditionen der klassischen Antike. An dieser Stelle bietet es sich an, sich eine kleine, typologisch orientierte Zwischenbilanz zu ziehen, die zugleich der Bewertung und der Erweiterung des exemplarischen Spektrums dienen soll. ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘: Gemeinsam ist diesen verschiedenartigen Artikulationsweisen der Schmähung und Verdammung das Ziel, Störungen und Störer zu bestrafen, freilich mit unterschiedlicher Reichweite und Intensität. Der Fluch ist Teil der transzendenten Welt. Die Fluchformel zählt zur Domäne der Götter. Wer unter den Menschen seinen Feind oder Gegner verfluchen will, bedarf offenbar des göttlichen Beistands, um sein Ziel zu erreichen. Die Verwünschung hingegen gehört bereits dem Subjektbereich an. Sie geht vom Einzelnen aus und richtet sich gegen Einzelne. Dies auch dann, wenn ihr Projektionshintergrund, das Ziel der Verwünschung, der Bereich einer negativ konnotierten Transzendenz ist. Die Invektive wiederum braucht einen sozialen Kontext, um sich entfalten zu können. Die Störung ist gesellschaftlicher Art, und so auch ihre Abwehr.

Dies ist der Grund, warum die Invektive über Jahrhunderte hinweg die größte Vielfalt

polemisch-rhetorischer Gesten entfalten konnte. Der Anpassungsfähigkeit dieser Form der Herabsetzung - wir könnten auch von Beschimpfung, Schmähung, Verunglimpfung, Verbalinjurie, Kränkung, Beleidigung oder übler Nachrede sprechen - entspricht ihre Vielgestalt. Denn die Invektive ist zwar „nach innerer Struktur, Inhalt und Ziel festgelegt, nicht aber an eine äußere Form gebunden. Als ‚offene Form‘ greift sie über die Gattungsgrenzen hinaus. Entscheidend ist das Ziel, unabhängig davon, ob die gewünschte Wirkung erreicht wurde oder nicht“¹⁹.

Auch Ovid selbst benutzt bezeichnenderweise unterschiedliche Begrifflichkeiten für sein Verfahren - darunter ‚devovere‘, ‚preces‘ und ‚carmina dira‘ -, Begriffe, die ihrerseits verschiedenartige Nuancen enthalten. Deren bemerkenswerteste ist im Verb ‚devovere‘ der widerspruchsvolle Zusammenklang von ‚weihen‘, ‚zum Opfer bestimmen‘ oder auch ‚sich aufopfern‘ und ‚den Opfertod erleiden‘ einerseits, ‚verwünschen‘ und ‚verfluchen‘ andererseits; in vergleichbarer Weise auch im Substantiv ‚preces‘, das ‚Bitte‘ und ‚Gebet‘ bezeichnen kann, aber eben auch ‚Verwünschung‘ und ‚Fluch‘. Am eindeutigsten verhält sich hier ‚dirae‘, eine Pluralbildung im Femininum, die ausschließlich ‚Flüche‘ und ‚Verwünschungen‘ bezeichnet sowie, als Personifikation, die Furien, die Rachegöttinnen. Evident ist: Ohne Gott kein Fluch. Es ist ein Gottesbezug, wie er auch dem griechischen Wort ‚arai‘ zugrunde liegt.

V.

Wenn dieser Blick zurück nicht täuscht, so haben wir es bei der Begriffstrias ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ mit einer anthropologisch dimensionierten - und das soll heißen: religiös bestimmten, sprachlich verfassten, medial und historisch unterschiedlich geprägten - Ausformung von Feindbildern zu tun. So verhält es sich auch im Alten Testament. Auch der Sündenfall wird bekanntlich durch die Störung der paradiesischen Ordnung Gottes verursacht, und auch hier verflucht Gott den Störer - nicht Adam und Eva, wohlgermerkt, sondern die Schlange, die den Sündenfall verursacht hat. Sie sei, so heißt es wörtlich, „verflucht vor allem Vieh und vor allen Tieren auf dem Felde“ (1. Mose, 3,14). Nach diesem Muster verfährt generell die im Alten Testament reich vertretene Fluchtradition. „Verflucht sei“, so heißt es immer wieder, der Störer der Ordnung Gottes: der Gotteslästerer, der Verletzer des Rechts,

der babylonische Turmbauer (Mose 1, 11), der Ehrverletzer, der Ehebrecher, der Totschläger. Beispielhaft für diese Topologie des Fluchs kann Kapitel 27 des 5. Buchs Moses (14ff.) stehen, in welchem dem Volk Israel bekanntlich die Leviten gelesen werden: „Verflucht sei“, so heißt es zusammenfassend, nachdem alle fluchwürdigen Schandtaten aufgezählt wurden, „verflucht sei, wer nicht alle Worte dieses Gesetzes erfüllt, daß er darnach tue! Und alles Volk soll sagen: Amen.“

Soweit der alttestamentliche Fluch im Wortlaut der Übersetzung Martin Luthers. Sein Name fällt an dieser Stelle nicht zufällig. Wie kein anderer Autor hat Luther den Reichtum der biblischen Möglichkeiten zur Schmähung von Gegnern genutzt. Ob die öffentliche Disputatio mit seinem Widersacher Johannes Eck (1519) oder die Kritik an Thomas Müntzer (1525), ob die Attacken „Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern“ (1525) oder immer wieder seine judenfeindlichen Schriften - Luther wusste seine Verdammungsurteile wirkungsvoll in Umlauf zu bringen. Erstaunlich ist diese Bereitschaft zur Verdammung deswegen, weil das Neue Testament den Fluch aus dem Repertoire der biblischen Sanktionen ersatzlos gestrichen hat. „Segnet, die euch fluchen“ (Lukas 6,28), steht im Lukas-Evangelium; „Segnet, und fluchet nicht“ (Römer 12, 14), liest man auch im Römerbrief des heiligen Paulus; „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht was sie tun!“ (Lukas 23, 34), sagt der gekreuzigte Jesus von Nazareth; und auch Gottes Stellvertreter auf Erden, der heilige Petrus, rät: „Vergeltet nicht Böses mit Bösem oder Schmähung mit Schmähung. Im Gegenteil, segnet, denn dazu seid ihr berufen, damit ihr Segen erbet.“ (1. Petrus 3,9).

Bekanntlich hat Luther selbst diese neutestamentlichen Imperative in die deutsche Sprache übertragen. Und zugleich hat er, wie kein anderer Theologe seiner Zeit, zumindest auf den ersten Blick gegen ihren Wortlaut und ihren Geist immer wieder verstoßen. Exemplarisch lässt sich dieses erstaunliche Faktum anhand eines Textes zeigen, der in ganz ähnlicher Weise wie Ovids *In Ibis* sich einen einzelnen Kontrahenten vornimmt, um diesen nach allen Regeln - nicht der poetischen, wohl aber der rhetorischen Kunst öffentlich zu brandmarken, nämlich in seiner Schrift „Wider Hans Worst“ (1541). Im Unterschied aber zu Ovids Schmähschrift gegen ‚Ibis‘ nutzt der Reformator die sich ihm bietende Gelegenheit nicht allein zu einer persönlichen Attacke auf seinen Gegner, Herzog Heinrich II. von Braunschweig-Wolfenbüttel, einen Widersacher der Reformation und Fürsprecher des Papstes, sondern zugleich zu einer grundsätzlichen Darlegung seiner theologischen Lehre und seiner Sicht auf

die Reformatiionsereignisse.

Der Fluch erfüllt hierbei eine bedenkenswerte Funktion. Luther bedient sich, wie in seinen anderen Streitschriften auch, eines breiten Spektrums von biblischen Belegen, die seine Sicht der Dinge sei es rechtfertigen, sei es stützen. Es handelt sich um eine Generalattacke. Sie richtet sich, durchgängig und insistierend, gegen die ‚verdammten Gottesfeinde‘. Wir hatten gesehen, dass in der Literatur der klassischen Antike Bitte und Gebet gleichrangig neben Fluch und Verwünschung stehen. Auch in der Bibel findet sich der Segen neben dem Fluch. Der Reformator weiß sehr wohl um diesen neutestamentlich konstituierten Zusammenklang - doch er setzt ihn strategisch umstandslos beiseite. Er serviert in einem einzigen großen Aufwasch all diejenigen ab, die in seinen Augen verabscheuungswürdig sind: nämlich „wahnsinnige, besessene Heinzen Wolfenbüttel, Schmid, Rotzlöffel, Ecke, Müntzer, Wiedertäufer, Papst, Kardinal, Teufel und seine Mutter und andere Teufelsmäuler im Papsttum“²⁰. Es geht um jene „Heiligen in der allerheiligsten Kirchen des Papstes“, die sich, wie einst die Galater, vom wahren Glauben abgewandt haben. Und so nimmt es nicht Wunder, dass der Reformator Martin Luther aus dem einschlägigen Brief des Apostels Paulus eine einschlägige Passage zitiert: „Wer ein ander Evangelium predigt, wäre es auch ein Engel vom Himmel, so sei er verflucht.“²¹ [„Aber so auch wir oder ein Engel vom Himmel euch würde Evangelium predigen anders, denn das wir euch gepredigt haben, der sei verflucht!“ (Galater 1, 8)]

Luther setzt die rhetorische Unmittelbarkeit seiner Zeit, die Unverblümtheit und die Plastizität, die Grobheit und die Erbarmungslosigkeit der Reformatiions- und Bauernkriegszeit erbarmungs- und gnadenlos gegen seine Gegner ein. Wie lässt sich diese Strategie mit dem Grundgedanken des Christentums, der Versöhnung und Vergebung, vereinbaren? Der Fluch gehört für Luther - folgt man dem Theologen Ulrich Barth - zu einem religiösen Symbolsystem, das den „deus relevatus“, den offenbaren Gott, unterscheidet vom „deus absconditus“, dem verborgenen Gott. Der Fluch, wie Luther ihn einsetzt, legitimiert sich, wie schon zu Zeiten des antiken Mythos, durch die Störung der von Gott gewollten Ordnung. Während aber in der Welt des Epos und der Tragödie der Fluch integraler Bestandteil eines durch den Mythos gestifteten Zusammenhangs bleibt, wird bei Luther „hinter dem in Gesetz und Evangelium offenbaren Gott immer die Instanz mitbedacht [...], die sich offenbart“²². Das heißt: Der Fluch in der Polemik „Wider Hans Worst“ lässt sich als eine Parteinahme

gegen die Anhänger des Papstes verstehen, also im Kontext des „deus relevatus“, und damit auf Seiten einer Störungsabwehr lokalisieren, die den „deus absconditus“ nicht berührt und deshalb den Fluch weiterhin ungehindert und ungehemmt mit sich führen kann.

VI.

In dem Maße nun, wie sich innerhalb der christlichen Welt im Laufe der Jahrhunderte eine Entmächtigung des Glaubens durchsetzt, vollzieht sich auch im Bereich der Fluchtraditionen eine Säkularisierung. Auch hier tritt - wie in der antiken Welt - der Fluch zurück hinter die Verwünschung und - dies vor allem - hinter die Invektive. Exemplarisch gilt dies auch für die *Xenien* (1797) Goethes und Schillers: Sie stellen nichts Geringeres dar als eine strategisch auf die Herabsetzung von Kontrahenten angelegte, vollständig säkularisierte Form der Literaturpolitik. Sie bedürfen keines transzendenten Begründungszusammenhangs, um ihre Gegner zu treffen und, soweit möglich, zu vernichten, um ihr Ziel zu erreichen: die Durchsetzung der später ‚klassisch‘ genannten Weimarer Poetik.

Anders aber verhält es sich bei Heinrich Heine. Kein Autor des 19. Jahrhunderts hat sich des Mittels der Invektive so angelegentlich bedient wie dieser: wiederholt, ausdauernd, innovativ, rücksichtslos und wirkungsvoll.²³ Er hat August Wilhelm Schlegel in der *Romantischen Schule* seiner angeblichen Impotenz wegen ins Lächerliche gezogen. Er hat im dritten Teil des *Salons* den „Denunzianten“ Wolfgang Menzel seinerseits in sexueller und physiognomischer Hinsicht denunziert. Er hat Ludwig Börne in der *Denkschrift* einer *menage à trois* mit Jeannette Wohl und Salomon Strauß bezichtigt. Er hat im Umkreis der *Zeitgedichte* Ludwig von Bayern - und auch Friedrich Wilhelm IV. - auf das „saglanteste“ (Heine) - das heißt: auf das blutigste - als Eunuchen beschimpft, freilich lyrisch verfremdet. Und er hat sich - bekanntester und eklatantester Fall - gegen den Dichter August Graf von Platen in einer beispiellosen Polemik empört. Sie berührt das Verhältnis von Transzendenz und Immanenz, man könnte auch sagen: von Ethik und Ästhetik im Hinblick auf die Funktion der Invektive in sehr grundsätzlicher Weise, da es sich hier um den Konflikt zweier „existenzieller“ Außenseiter im Sinne Hans Mayers²⁴ - eines Juden und eines Homosexuellen - handelt.

VII.

Wie man sieht, dreht sich das Karussell der Invektiven über mehr als ein Jahrhundert mit wachsender Geschwindigkeit und zunehmender Verve. Involviert sind nahezu alle bedeutenden Autoren der Zeit. Schiller und Goethe gegen Nicolai und die Romantiker, die Romantiker gegen Schiller, Börne gegen Goethe, Heine gegen Börne, Platen gegen Heine, Heine gegen Platen und, *last but not least*, Karl Kraus gegen Heine. In seinem wirkmächtigen Essay *Heine und die Folgen* formulierte Karl Kraus 1910 sein Verdikt über den großen Lyriker: Dieser habe „der deutschen Sprache so sehr das Mieder gelockert [...], daß heute alle Kommis an ihren Brüsten fingern können“²⁵.

Die Instanz, in deren Namen der Wiener Satiriker zu Beginn des 20. Jahrhunderts antritt, ist freilich weder göttlichen Ursprungs noch ein strategisches Versatzstück seiner Literaturpolitik. Vielmehr wird, wie sich an seinem letzten Werk, *Die Dritte Walpurgisnacht*, zeigen lässt, die Sprache des Feindes zum Katalysator der Polemik. *Die Dritte Walpurgisnacht* ist eine einzige Widerlegung jenes einleitenden Satzes, der das Pamphlet berühmt gemacht hat: „Mir fällt zu Hitler nichts ein.“²⁶ Das war gerade nicht, wie man gegewöhnt hat, Ausdruck der Resignation. Es war das Eingeständnis, im Namen der Sache, um die es Kraus ging, im Namen des Geistes und der Sprache, gegen den Faschismus nicht auftreten zu wollen. Und doch war eben nur die Sprache, war nur der Geist, um den allein es Kraus schon nicht mehr ging, noch mächtig genug, sich zu empören.

Der Begriff „Faschismus“ ist Kraus zu blass. „Die Dritte Walpurgisnacht“ - also „Das Dritte Reich“ - ist für Kraus ein Pantheon des Fratzenhaften, eine Bühne des Schreckens und Grauens, eine unablässige Szenenfolge aus Gewalttat und Mord. Mit der Anspielung auf Goethes *Faust* deutet Kraus die Vorgänge im Dritten Reich als ein Szenario des Bösen mit realem Figurenarsenal. Ob er Benn und Furtwängler ins Licht seiner Kritik zieht oder Binding und Heidegger, ob er Anekdoten und Zoten der SA und SS zitiert oder Presse und Propaganda des Nationalsozialismus Revue passieren lässt - Kraus bleibt sich treu in der aufklärerischen Satire, im Hervorzerrn der politischen und intellektuellen Winkelzüge. Scharfsichtig und scharfsinnig wie je handelt er über Sprache und Politik, über Macht und Korruption, über Rechtsradikalismus und Verbrechen, über den Zusammenhang von Rede und Tat, über die Verführbarkeit des Geistes wie des Worts.

Geschrieben wurde *Die Dritte Walpurgisnacht* 1933 - erschienen ist das Werk erst 1952, neunzehn Jahre nach seiner Entstehung und sechzehn Jahre nach dem Tod des Autors. Die Verspätung hatte ihren Grund: Kraus fürchtete, missverstanden zu werden. Was er wollte, war das große Werk über die Vorgänge im Dritten Reich. Was er voraussah, war dessen Lektüre unter ausschließlich politischen Vorzeichen. Kraus sah sich unter „dem Zwang, auch über ein Versagen Rechenschaft zu geben, Aufschluß über die Lage, in die mich ein so vollkommener Umsturz im deutschen Sprachbereich versetzt hat, über das persönliche Erschlaffen bei Erweckung einer Nation und Aufrichtung einer Diktatur, die heute alles beherrscht außer der Sprache“²⁷. *Die Dritte Walpurgisnacht* ist, so gesehen, das Werk einer letzten, außerordentlichen Empörung in einer gottfernen Welt. Wenn sich Fluch, Verwünschung und Invektive als symbolische Formen der Intervention verstehen lassen, so tritt bei Kraus an deren Stelle als mediales Dispositiv das durchgängig eingesetzte Zitat. Dieses Merkmal gilt bereits für Kraus' opus maximum, *Die letzten Tage der Menschheit*, das in den Jahren 1915 bis 1921 entstandene Endspiel einer gottfernen Welt. Das letzte Wort hatte der Satiriker hier der „Stimme Gottes“ überlassen. Sie sagt: „Ich habe es nicht gewollt“ - auch dies war ein Zitat, die Legitimierung des Krieges nämlich durch den obersten Kriegsherrn, Kaiser Wilhelm II. Das mediale Dispositiv ‚Zitat‘ richtet sich, wie in *Die Dritte Walpurgisnacht* auch, gegen die Verursacher einer Störung, die das Gesicht der Welt entstellen, um diese mit ihren eigenen Mitteln - wenn nicht zu schlagen, so doch zu treffen.

VIII.

Aus Umfangsgründen soll es bei diesen knappen Hinweisen auf die Traditionslinie ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ bleiben. Fünf mögliche Exkurse zur Verzweigung und Fortschreibung der Fluchtradition seien gleichwohl noch skizziert.

- Zum einen: Das Fluchspiel geht weiter, auch unter Schriftstellern, mit veränderter Mannschaft, unterschiedlicher Beteiligung, wechselnden Intensitäten, differentem Formenspektrum und höchst verschiedenartigem Unterhaltungswert. Jörg Drews' Sammlung von Schmähungen mit dem sprechenden Titel „Dichter beschimpfen Dichter“ liegt in drei Bänden vor. Die veröffentlichten Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Paul Celan oder von Heinrich Böll und Lew Kopelew bieten ihrerseits reiches Anschauungsmaterial. Und

nicht zuletzt die jüngst publizierten Tagebuchaufzeichnungen, etwa von Peter Rühmkorf, Max Frisch und Martin Walser, von Fritz J. Raddatz ganz zu schweigen, geben der Lust an rücksichtsloser Kritik einen unverminderten Ausdruck.

- Zum anderen lohnt sich der Ausblick auf das Fortleben des antiken Fluchs in der literarischen Moderne, etwa in Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1977), deren Pointe auszusprechen Ophelia/Elektra vorbehalten bleibt: „Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen“, oder in Christa Wolfs Roman *Medea Stimmen* (1996), in dem Medea am Ende sagt: „Ich, Medea, verfluche euch“.

- Ferner bedürfte es eines Blicks auf das, was Peter Rühmkorf in seiner verdienstvollen Anthologie das „Volksvermögen“ (zuerst 1967) genannt hat. Darin ist ein Kapitel mit der rhetorischen gemeinten Frage „Hörst du mein heimliches Fluchen“ überschrieben. Der Geist und Gestus dessen, was schon die Zeitgenossen Luthers und auch dieser selbst in aller Öffentlichkeit gegen höchste adlige Herren ihrer Epoche vortrugen, findet sich, von Rühmkorf ausgegraben, unter den Bedingungen der Diktatur in verwandelter und doch verwandter Form wieder, beispielhaft im antifaschistischen Volkslied der Nazizeit.

- Ebenso böte sich ein Exkurs zur Fluchtradition in einer asiatischen Differenzkultur an, beispielhaft der Japans: Welche Rolle spielen ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ hier, in einem Land, das durch eine „Schamkultur“ (Ruth Benedict) geprägt sein soll und dessen Freundlichkeit und Höflichkeit sprichwörtlich sind?

- Und schließlich stellt sich die Frage, ob die Begriffstrios ‚Fluch-Verwünschung-Invektive‘ in unserer Gegenwart nicht ganz andere Erscheinungsformen und Distributionswege gefunden hat, Phänomene, die mit Literatur im engeren Sinne nicht viel, mit Kultur in einem weiten Sinne aber sehr wohl und noch mehr mit dem Medienwandel zu tun haben, den wir im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert durchlaufen: Bestimmte Fernseh-Formate und Internet-Portale erwecken den Eindruck, dass sich mit wachsender medialer Vielfalt ganz neue Formen der Jahrtausende alten Tradition des Fluches, der Verwünschung und der Invektiven ausgebildet haben.

Wenn der Vergangenheitsbrunnen, der sich mit der Begriffstrios Fluch-Verwünschung-Invektive verbindet, tief und unergründlich sein mag, so wird man ihren künftigen Entwicklungshorizont weit und unendlich nennen dürfen. Er bedarf der Erforschung, weil wir daraus in anthropologischer Hinsicht lernen - und das heißt: etwas über uns selbst in

Erfahrung bringen können.

Anmerkungen

- 1 Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder. Frankfurt a.M. (Fischer) 1967 (= MK 106), S. 5.
- 2 Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike. Hrsg. von Hubert Cancik. Stuttgart (Metzler) 1998, Bd. 4, Sp. 572.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Graf, Fritz: Gottesnähe und Schadenzauber: die Magie in der griechisch-römischen Antike. München (Beck) 1996, S. 221, Anm. 53.
- 6 Der Neue Pauly, a.a.O., Sp. 572.
- 7 Ebd.
- 8 Homer: Ilias. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewadt. Frankfurt a.M. (Insel) 1975, S. 153.
- 9 Sophokles: König Oidipus. Übersetzung von Ernst Buschor. Zürich und München (Artemis) 1979, S. 100.
- 10 Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. von Paul Stapf. München (Vollmer) o.J., S. 370. - Vgl. hierzu Martin Rector: Sophokles' *König Ödipus* - „tragische Analysis“ oder „Urstoff des Detektorischen“?. In: Sigrid Thielking / Jochen Vogt (Hrsg.): ‚Beinahekrimis‘ - Beinahe Krimis!?. Bielefeld (Aisthesis) 2014, S. 145-163.
- 11 Aristophanes: Die Wolken. Übersetzung Nachwort und Anmerkungen von Otto Seel. Stuttgart (Reclam) 1963, S. 10.
- 12 Kostner, Severin: Die Invektive in der griechischen und römischen Literatur. Meisenheim am Glan (Hain) 1980, S. 354.
- 13 Aristophanes, a.a.O., S.
- 14 Vergil: Aeneis. Lateinisch-Deutsch. In Zusammenarbeit mit Maria Götte hrsg. und übersetzt von Johannes Götte. München (Ernst Heimeran) 1965, 2. Aufl., S. 154/155.
- 15 Ebd.
- 16 Milch, Wilhelm: Das vierte Buch der Aeneis als exemplarische Lektüre. In: Der altsprachliche Unterricht. 56. Jg., 1965, Heft 9, S. 24; zitiert nach Vergil, a.a.O., S. 745.
- 17 Publius Ovidius Naso: Ibis. Fragmente. Ovidiana. Hrsg., übersetzt und erläutert von Bruno W. Häuptli. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1996, S. 51.
- 18 Catull: Carmina. Lateinisch-deutsch. Hrsg. von Werner Eisenhut. München (Ernst Heimeran) 1960, 5. Aufl., S. 171.
- 19 Kostner, a.a.O., S. 354.
- 20 Luther, Martin: Wider Hans Worst. In: Hutten. Müntzer. Luther. Werke in zwei Bänden.

- Berlin und Weimar (Aufbau) 1970. Zweiter Band, S. 336.
- 21 Ebd.
- 22 Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 253, vom 31. Oktober 2014, S. 4.
- 23 Vgl. hierzu ausführlich Schnell, Ralf: Heinrich Heine zur Einführung. Hamburg (Junius) 1996.
- 24 Vgl. Mayer, Hans: Außenseiter. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1977, S. 207-223.
- 25 Kraus, Karl: Heine und die Folgen. München (Albert Langen) 1910, S. 13.
- 26 Kraus, Karl: Die dritte Walpurgisnacht. Hrsg. von Heinrich Fischer. München (Kösel) 1967, S. 9.
- 27 Ebd.