

Bianca BICAN

Babeş-Bolyai-Universität, Cluj-Napoca, Rumänien

ANSÄTZE ZUR INTERPRETATION DER VOLKSBALLADE AUS DEM DOKUMENTARFILM *GRAȚIAN* VON THOMAS CIULEI

Bianca BICAN

Babeş Bolyai University of Cluj-Napoca, Romania

INTERPRETATIONS OF THE POPULAR BALLAD FROM THE DOCUMENTARY *GRAȚIAN* BY THOMAS CIULEI

The ethnological (and anthropological) documentary *Grațian*, directed by Thomas Ciulei in 1995, uncovers a contemporary werewolf case in a rural area in Western Romania. Combining both observational and expository modes while presenting the unusual lifestyle of its protagonist and the opinions of the village people, the documentary also analyzes the origins of this popular myth and reflects how the metamorphosis capacity attributed to the main character is interpreted by the social community he has been accepted into. The Romanian ballad recited by one man at the beginning of the documentary sets an introductory stage direction and offers both a paratextual comment on the main storyline and a post-factum narrative of a real child loss on the mythical canvas of this particular werewolf story.

Keywords: ethnological documentary; lycanthropy; Romania; observational mode; expository mode; popular ballad

1. Lykanthropie im rumänischen Volksglauben

Der Dokumentarfilm „Graian“ (1995) des Regisseurs Thomas Ciulei stellt einen Auszug aus der Biografie der Titelfigur dar und formuliert sein Thema in der Eröffnungssequenz: „Im Dorf Izbuc aus dem Kreis Bihor glaubt man, dass Graian ein Werwolf ist.“¹

Berichte, die Aberglaube und Rückständigkeit auf dem Lande dokumentierten, wurden schon in der transsilvanischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts publiziert (vgl. Cuceu 1999: 18f.). Die Wahl dieses Themas im Jahr 1995 hätte also die rückstän-

¹ Die Übersetzungen aus dem Rumänischen ins Deutsche stammen von B. Bican.

dige Mentalität des bis zur Wende hinter dem Eisernen Vorhang unzugänglichen Südostens Europas anhand populärkultureller Vorurteile über die Lebenswelt des Balkans bestätigen können: “But documentary is not a reproduction of reality, it is a *representation* of the world we already occupy.” (Nichols 2010: 13) Doch der Dokumentarfilmerzählt nicht nur die ungewöhnliche Lebensgeschichte der Hauptgestalt, sondern erforscht deren Kausalität bzw. ihre Nachwirkungen anhand der komplexen sozialen Strukturen eines dörflichen Milieus. Dieser objektivierende Zugang des Regisseurs Thomas Ciulei ist mit der Perspektive jener Ethnologen vergleichbar, die betonen, dass volkstümliche mythologische Vorstellungen nicht einer bloßen „Fabulierlust“ (Hede’an 2000: 4) entsprechen, sondern von der Forschung kontextualisiert werden müssen, damit ihre Vermittlung an ein gegenwärtiges Publikum nicht dessen Sensationsbedürfnis, sondern dessen Verständnis unterstützen (ebd.).

Der epische Stoff (ein Lykanthropie-Fall in einem rumänischen Dorf) ist in der Ethnologie Europas keine Seltenheit (vgl. Coman 1986: 148). Der Lykanthropie-Stoff weist auch eine mythologische Dimension auf, die typisch für Südosteuropa ist, wie Mircea Eliade belegt (vgl. Eliade 1995: 11–29). In der rumänischen Mythologie wird von Menschen berichtet, die soziale Außenseiter sind, jedoch „magische und dämonische Fähigkeiten“ (Coman 1986: 148) besitzen: Sie können sich nach Wunsch (d.h. ohne äußere Einwirkung) in Wölfe verwandeln und dadurch der Dorfgemeinschaft sowohl schaden als auch nutzen, indem sie Vieh und Menschen zerfleischen oder beschützen. In den seit dem 19. Jahrhundert in den rumänischen Westkarpaten gesammelten Volkserzählungen (vgl. Ioniță 1982) wird als Bezeichnung für solche Menschen nebst dem Begriff „pricolici“ („Werwolf“; Tiktin III 1989: 203) auch das Polyssem „vâlvă“ verwendet, das u.a. einen „Magier“ bezeichnet (Tiktin III 1989: 862). Ein Werwolf „stellt die Synthese der negativen Eigenschaften des Wolfs, eine Potenzierung seiner dämonischen Attribute dar“ (Coman 1986: 150). Dagegen ist ein Wolfsmagus („vâlva lupilor“, vgl. Hede’an 2000: 106–139) ein irdischer Vermittler göttlicher Gerechtigkeit, der die Ethik der Menschen durch rituelles Betteln prüft und diese anschließend belohnt oder bestraft. Obwohl er eine Familie (Eltern oder Ehepartner) hat, lebt er einsam, ist verwahrlost und wird von den anderen respektiert und gefürchtet, während ein Werwolf über derartige Eigenschaften nicht verfügt (Hede’an 2000: 108–117 und 127–133). Angesichts der von den Dorfbewohner/-innen aus Izbuç gelieferten Details über Graian und dessen eigenen Aussagen könnte deswegen die vom Regisseur durchgeführte typologische Festschreibung des Protagonisten als „priculici (de lup)“ („Werwolf“) nuanciert werden, selbst wenn die alternative Bezeichnung „vâlva lupilor“ von den Dorfbewohner/-innen nicht verwendet wird. Der ritualisierte Bettelgang des Protagonisten oder seine für Gottes Hinwendung zeugende Anwesenheit innerhalb der Dorfgemeinschaft, die der Pfarrer beglaubigt, sind Attribute eines mit magischen Fähigkeiten ausgestatteten Menschen, dessen Position im sozialen Gefüge von allen Beteiligten rational erklärt und akzeptiert wurde.

2. Struktur und Interpretation des Films

Laut Nichols enthalten Dokumentarfilme eine epische Grundstruktur und seien „structured as stories“ (Nichols 2010: 1). Auch „Graiian“ verbindet zwei narrative Ebenen, die voneinander deutlich unterschieden werden.

2.1. Der Alltag eines Außenseiters

Der Hauptteil des Dokumentarfilms beinhaltet die Lebensgeschichte des Protagonisten, die als Monolog fingiert wird. Graians Selbstgespräch vor der Kamera (und mit der Kamera) besteht aus einer Montage von Erzählfragmenten; ab und zu wendet sich die Hauptgestalt an einen ungesehenen Gesprächspartner mit Vergewissungsfragen: „Weißt du, was das ist?“ Die nahtlos zusammengefügte Monologauszüge sollen dem Zuschauer ein unvermitteltes, in realer Zeit gefilmtes Lebensbild der Hauptgestalt vor Augen führen, deswegen unterbricht auch keine musikalische Untermalung die Rede der Hauptperson. In diesem Teil des Dokumentarfilms fließen die Einzelschnitte derart ineinander, dass daraus die kohärente Autobiografie Graians entsteht. Laut Nichols sind die unsichtbaren Nahtstellen solcher Szenenmontagen deswegen vertuscht, damit sie einen vom Regisseur beabsichtigten Zusammenhang der Ereignisse ausdrücken können: „Instead of organizing cuts within a scene to present a sense of a single, unified time and space in which we follow the actions of central characters, evidentiary editing organizes cuts within a scene to present the impression of a single, convincing proposal supported by a logic.“ (Nichols 2010: 25) Graians Monolog durchzieht und organisiert den gesamten Dokumentarfilm und wird an mehreren Stellen von reflexiven Sequenzen unterbrochen, welche die Aussagen des Protagonisten durch Stimmen Außenstehender unterstützen und bestätigen.

Der Protagonist fasst seinen Lebenslauf für den Zuschauer zusammen: Er ist Pfarrerssohn und hat zwei Brüder, von denen nur der jüngste noch lebt. Im Gegensatz zu ihm wurde diesen von der Familie eine gute schulische Ausbildung ermöglicht, die ihren sozialen Aufstieg gesichert hat: „Sie konnten lernen und sind Herren geworden.“ Drei Jahre lang hat er mit der Familie des jüngeren Bruders gelebt, danach hat ihn dieser auf Anraten seiner Frau verstoßen. Seitdem lebt der zum Zeitpunkt der Aufnahme 71jährige Graian als Außenseiter in Izbuc. Seine Eltern seien böse Menschen gewesen, erzählt er in einem späteren Monologfragment. Der Protagonist wiederholt des Öfteren seine Enttäuschung über die eigene Familie und unterstreicht, dass er sich auf die Angehörigen nie habe verlassen können („Ich hatte niemanden“ bzw. „Ich verlass mich nicht auf sie“).

Der Dokumentarfilm zeigt Graian in verschiedenen Momenten und rekonstruiert auch Fragmente seines Alltags. Graian erwirbt seinen Lebensunterhalt dadurch, dass er bei den Dorfbewohner/-innen um Nahrungsmittel ansteht. Um diese zu erhalten, bittet er nicht, sondern fordert sie ganz selbstbewusst ein: „Die Trauben da, gib sie mir!“ Keine Hausfrau im Dorf widerspricht ihm oder weist ihn ab; der Protagonist beendet seinen Rundgang mit einem vollen Sack. Auf diese Weise entsteht das Bild

eines einsamen und vereinsamten Mannes, der von der Dorfbevölkerung zwar akzeptiert, aber auch gefürchtet wird.

Diese Szenen möchten beim Zuschauer den Eindruck hinterlassen, dass Graians Weg ins Dorf und seine soziale Interaktion mit den Bewohner/-innen (tagsüber sind es vor allem ältere Frauen) distanziert und unbeteiligt gefilmt worden sind. Es ist jedoch unschwer zu bemerken, dass diese Schlüsselszenen nachgestellt worden sind und die Menschen die Kamera bewusst wahrnehmen. Der Zuschauer erkennt dies an der Art und Weise, in welcher der Protagonist seine symbolische Macht gegenüber den anderen vor der Kamera zeigt bzw. daran, dass eine Frau während des Gesprächs plötzlich zur Kamera hin blinzelt, auch wenn diese nie zu sehen ist. Dieser ersten, biografisch-dokumentarisch ausgerichteten narrativen Ebene des Films liegt demzufolge ein "observational mode" (Nichols 2010: 172–179) zugrunde: "Social actors engage with one another, ignoring the filmmakers. [...] The scenes tend, like fiction, to reveal aspects of character and individuality." (Nichols 2010: 174) Insgesamt wird in diesem Teil ein inszenierter Wirklichkeitsauszug dargestellt, der ebenfalls, entsprechend der Genre-Konvention des Dokumentarfilms, Authentizität vermittelt.

Der Protagonist wird auch in seiner privaten Umgebung gefilmt. Er bewohnt eine einsame, ungepflegte Hütte ohne Gas- oder Stromanschluss auf einer Anhöhe in der Nähe des Dorfes. Seine Lebensbedingungen sind einfach, primitiv; er besitzt nur ein Bett. Im Haus selbst hortet er allerlei Kleinigkeiten, die er in Plastiksäcken verstaut. Auch wenn der Lebens- und Bildungsweg des Protagonisten von der eigenen Familie nicht unterstützt worden ist, hat Graian die Situation zu seinem Gunsten genutzt und wurde Autodidakt. Er beschreibt die Welt und ihre Dimensionen numerisch in einer Größenordnung, die nicht jedermann geläufig ist, berechnet Abstände in Lichtjahren sowie die Bevölkerungsdichte und deren Anstieg. In einem späteren Monologfragment wird der Sinn dieser Kalkulationen deutlich gemacht, denn Grațian versteht und deutet die Welt auf einer kosmischen Skala und nicht in Bezug auf das schlichte dörfliche Milieu und die Menschen, die ihm vertraut sind. Der Protagonist sieht sich als Teil des Universums, das nicht nur den Naturgesetzen, sondern auch Gott unterstellt ist. In Graians Weltdeutung ist Gott eine strafende Instanz, die Menschen die Grenzen der Erkenntnis erfahren lässt: „Gott lässt es nicht zu, dass Menschen den Himmel erobern.“ Gott bestraft Überheblichkeit und Stolz dadurch, dass er wagemutigen Menschen die Gedanken verwirrt, ihnen das Augenlicht raubt oder sie durch Feuer und Zerstörung heimsucht (hier erinnert der Protagonist an Sodom und Gomorra, vgl. Gen. 19, 1–29). Als Pfarrerssohn sind Grațian Bibelstellen und -interpretationen durchaus bekannt; zu diesen fügt er eigene Deutungen hinzu, die vor allem darauf zielen, seine Lebensgeschichte in einen größeren Weltplan einzuordnen und ihr dadurch Sinn zu verleihen. Im Alltag ist sein Verständnis von der Welt deutlich von der orthodoxen Praxis geprägt. In seinem Haus habe sich seit zehn Jahren ein böser Geist eingenistet, der verschiedene Tiergestalten (als Pferd oder Schlange) annimmt und ihm nachts Angst einflößt. Dieser Geist (rum. „vâlvă“), erläutert Grațian

dem Zuschauer, kann nur durch Gottesdienst und Wasserweihe (rum. „sfeștanie“) ausgetrieben werden; Grațian kennt auch die Preise dieser von Pfarrern gebotenen Dienstleistungen. Die Wasserweihe findet im Anschluss an diese Erläuterungen tatsächlich statt; danach ergänzt der Pfarrer das Gesamtbild des Außenseiters durch seine Kommentare. Grațian kennt den Gebrauchswert dieses Gottesdienstes, er bekreuzigt sich während der Weihe und ist offensichtlich vom orthodoxen Pfarrhaus geprägt, aus dem er stammt. Der Weihegottesdienst und die Kommentare des Pfarrers dienen dazu, den von Gott geprüften Mann (dem, laut eigenen Aussagen, nur ein Zentner Silber anvertraut wurde, vgl. Matth. 25, 14–30) auch innerhalb der dörflichen und kirchlichen Gemeinschaft zu betrachten; dadurch werden neue Erkenntnisse über diesen Lykanthropie-Fall gewonnen.

2.2. Die Meinungen der Dorfbewohner/-innen

Die soziale Interaktion der Hauptperson mit der Gemeinschaft kann der Zuschauer auf der zweiten Erzählebene des Dokumentarfilms nachvollziehen. Drei abgeschlossene Sequenzen wurden schwarz-weiß gefilmt, statisch montiert, vom eigentlichen Geschehen (aus dem ersten Teil) abgetrennt und zu diesem kommentierend in Verbindung gestellt. Diese Sequenzen stellen keine Handlungen dar, sondern zeigen mehrere Dorfbewohner/-innen, die Meinungen über die thematische Voraussetzung des Films (Grațians Fähigkeit, sich in einen Wolf zu verwandeln) zum Ausdruck bringen. Alle Personen in diesen Sequenzen werden frontal mit unbewegter Kamera gefilmt; die Einstellungsgröße des Kamerabildes ist nah, weil hier Informationen, Meinungen und Kommentare direkt an den Zuschauer vermittelt werden. Dieser soll einerseits, durch die Naheinstellung, emotional einbezogen werden, andererseits aber auch eine kritische Distanz zu den Inhalten der Aussagen einnehmen: Diese Sequenzen bzw. Einzeleinstellungen hinterlassen optisch den Eindruck, sie seien alte Schwarz-Weiß-Filme. Die technisch konstruierte Distanz erhält auch historische Dimensionen, denn die Kommentare der Dorfbewohner/-innen wirken wie Mentalitätsrelikte einer vergangenen Zeit.

Diese drei Sequenzen, die im ganzen Film verteilt werden, werden in einem anderen Darstellungsmodus gefilmt, der von Nichols wie folgt beschrieben wird: “Expository documentaries rely heavily on an informing logic carried by the spoken word. In a reversal of the traditional emphasis in film, images serve a supporting role.” (Nichols 2010: 167f.) In diesen drei Sequenzen des Films werden Aussagen aneinandergereiht, welche die Entstehungsgeschichte des Lykanthropiemythos chronologisch und mit Erläuterungen zur realen Person des Protagonisten ausführen. Dem Zuschauer wird dadurch ein rationales Erklärungsmuster geboten, das neben volkmythologischen Inhalten auch die soziale Relevanz des Sonderfalls Grațian vermittelt.

2.2.1. Die Entstehung des Mythos: Die Geburt eines Werwolfs

In der ersten Subsequenz des Kommentarteils werden zwei Männer gezeigt, von denen nur der eine mit Blick auf den Beobachter spricht, der andere ist kamerascheu und meidet direkten Augenkontakt mit dem Zuschauer. Der Sprecher berichtet über Bräuche, welche die Geburt begleiten und das Schicksal des Neugeborenen bei der Geburt festlegen. Derart erfährt das moderne Publikum, dass die Hebamme die Geburtswehen der Mutter zu erleichtern versucht, indem sie das Kind mit Versprechungen aus dem Fötus-Zustand in die Welt hinauslockt und ihm eine strahlende Zukunft vormalt (ihm persönliche Eigenschaften zuspricht oder besondere Berufschancen andeutet). Nachdem sämtliche Optionen ausgeschöpft sind und die Geburt trotzdem nicht zustande kommt, wendet die Amme schließlich Drohungen und Fluchformeln an. Bei Grațians Geburt habe diese das Kind nur danach bewegen können, die schützende Gebärmutter zu verlassen, nachdem sie ihm eine Existenz als Werwolf versprochen hatte. Demzufolge ist der Junge schon bei der Geburt mit diesem Stigma behaftet worden, das zum magischen Zeitpunkt des symbolischen Übergangs aus der unbelebten Welt der Möglichkeit in die belebte Welt der Realisierung bewirkt wurde (vgl. Mesnil 1997: 167–169).

Eine aufgeweckte und kommunikative Frau, die ihre Worte vorsichtig abwägt und dadurch auch Zweifel an dem Gesagten verlauten lässt, berichtet darüber, dass Grațian, den sie befragt habe, ob er tatsächlich ein Werwolf sei, dies weder verneint noch bejaht habe. Doch sei er ein sehr guter Kenner des Viehbestands, auch wenn er den Stall in ihrem Hof nie betreten habe. Ein Leitmotiv in den Berichten über Grațian wird dadurch angesprochen: Er kennt die Tiere und kann sich diesen nähern wie kein anderer Mensch. Die Frau fasst zusammen, dass sie selbst die Werwolfähigkeiten des Mannes nicht bestätigen könne, aber eindeutig und mit Nachdruck über ihn aussagen kann, dass er mit dem Vieh geschickt umgehe.

In der folgenden Subsequenz verändern sich die Tonlage und die vermittelten Inhalte. Die nun folgenden Kommentare eines Mannes mittleren Alters thematisieren und theoretisieren das Fallbeispiel des Dokumentarfilms mit dem Verweis darauf, dass Lykanthropie seit den Römern bekannt sei. Ebenso betont der Sprecher, dass Verwandlungen von Menschen in Tiere auch in Volksmärchen enthalten seien und dort von einem dreifachen Purzelbaum bewirkt werden. Der Zuschauer merkt den deutlichen Unterschied (durch die Wortwahl, Bildung und offensichtlich auch soziale Position) zwischen diesem Sprecher und den anderen Dorfbewohner/-innen, kann aber nur vermuten, dass es sich dabei um einen Intellektuellen handelt. Mit dieser ersten reflexiven Sequenz belegt der Film, warum die Metamorphose eines Mannes in einen Wolf nicht als naturwidrig betrachtet wird. Dank der mythisch-magischen Erläuterungen wird das Hauptthema von Irrationalität befreit und aus der Sicht eines logisch denkenden Zuschauers abgehandelt.

2.2.2. Die symbolische Rolle der Mutter

Die zweite Schwarz-Weiß-Sequenz umschreibt ein Hauptmotiv der Werwolf-Verwandlung, das auch in Grațians Erzählung enthalten ist und somit eine Bestätigung durch nicht unmittelbar implizierte Dorfbewohner/-innen erhält. Zusätzlich zum allgemeinen Geburtsbericht, wonach der Amme die entscheidende Rolle bei der Verfluchung des Ungeborenen zukam, wird in dieser kommentierenden Sequenz die negativ besetzte weibliche Hauptrolle der Mutter übertragen. Den drei aufeinanderfolgend montierten Kommentaren der Dorfbewohner/-innen zufolge habe Graians Mutter ihr eigenes Kind zum Werwolf verflucht. Zu Beginn erzählt ein Mann, wie Graian auf seiner Wanderung in einem Gestrüpp eine Eule fand und mit ihr sprach, weil diese – so erklärt er dem staunenden Zuhörer – seine Mutter sei, die nach dem Tod in ein Tier verwandelt wurde. In der zweiten Subsequenz berichtet eine Frau, dass sich Graian oftmals mit den verstorbenen Eltern unterhalte. Er streite vor allem mit der Mutter und erkläre dies dadurch, dass sich in seinem Haus ein Geist eingenistet habe, den er durch lautes Sprechen verjagen möchte. Die dritte Sprecherin betrachtet diese leicht abgewandelte Lebensgeschichte des Protagonisten durch ein religiöses Deutungsmuster, denn die alte Frau meint bekümmert, dass sich die Mutter vor Gott zu verantworten habe und dieser über ihre Entscheidung gerecht urteilen werde.

Die Hauptgeschichte erhält dadurch eine tragische Wende, denn durch die unmittelbare Implikation der Mutter wird das Geschehen unwiderruflich. Es ist hier auch zu bedenken, dass die Mutter Pfarrerin war, von ihr wären nebst Mutter- auch Nächstenliebe zu erwarten gewesen. Stattdessen findet sie, in einem Augenblick der von Geburtswehen verursachten physischen Schwäche, eine Lösung für ihre eigenen vorübergehenden Leiden, die nicht im orthodoxen moralischen Verhaltenskodex enthalten ist und dem Kind Langzeitschaden verursacht. Erst durch die unverantwortliche verbale Handlung der Mutter nimmt Grațians Schicksal seinen unveränderlichen Lauf wie in einer antiken Familientragödie. Dem nun verfluchten Jungen wird der Zugang zur Schulbildung verwehrt, er wird von der Familie verstoßen und findet Zuflucht bei Fremden, die ihn akzeptieren und seine ungewöhnliche Lebensgeschichte mithilfe ihres eigenen Weltwissens deuten.

2.2.3. Der Außenseiter und die Gemeinschaft

Die soziale Akzeptanz des Außenseiters Grațian kommt in der letzten Kommentar-Sequenz zum Ausdruck. Darin bezeichnet der orthodoxe Pfarrer die Hauptgestalt des Films als einen Segen Gottes für die Menschen aus den beiden Dörfern, wo Grațian bettelt, weil Gott die Menschen nach Handlungen beurteile, die von Mitleid gegenüber Mitmenschen geprägt seien. Damit wird die gesamte Lebensgeschichte Grațians als von Gott gewolltes Geschehen erläutert, der Protagonist erhält seinen „Platz im Leben“ der Gemeinschaft und wird von den Mitmenschen trotz seiner „kategorialen“ Klassifikation (vgl. Neckel, Sutterlüty 2008: 18–22) nicht abgelehnt. In der zweiten Subsequenz berichtet ein Mann darüber, dass ihm Graian angetragen

habe, sich zum Werwolf ausbilden zu lassen. Der vom Fluch befallene Mann, der aus seinem Werwolf-Status auch Profit schlagen kann (wie auf der Betteltour durchs Dorf gezeigt wurde), versteht es auch, den anderen mit trockenem Witz und moralischer Überlegenheit zu begegnen. Diese kommentierende Schluss-Sequenz zeichnet insgesamt für den Zuschauer nach, wie sich beide Seiten – Grațian und die Dorfbewohner/-innen – in die Situation eingelebt haben und damit pragmatisch, mit Humor und Entspannung, umgehen können.

3. Der Außenseiter in der Welt

Das eigentliche Urteil über die Lebensgeschichte Grațians fällt dieser selbst, indem er über Gottes Verhältnis zu den Menschen bzw. über das Verhältnis von Körper, Seele und Geist spricht. Graian verwandelt Euklids Parallelenaxiom in eine metaphysische Aussage: Aus der – mathematisch korrekten – Annahme, dass sich im Unendlichen Naturgesetze aufheben und derart etwa auch zwei Parallelen einander berühren, leitet er die Tatsache ab, dass auch Gott und Mensch einander ontologisch gleichen werden. Dem Zuschauer wird bewusst, dass Grațian Themen aufgreift, die außerhalb des gewöhnlichen Betätigungsfeldes der Dorfbewohner/-innen liegen, und dass er sein Leben in einem philosophischen Kontext betrachtet, der von Theologie und Mathematik, aber auch von Aberglaube und Rationalität geprägt ist. Im Schlussteil des Dokumentarfilms erwägt Grațian seine zukünftige Bedeutung als weiser Mann, der die Eigenschaften der Unendlichkeit erforschen und als anerkannter Wissenschaftler Berühmtheit erlangen werde. Vor allem werde ihm ein Zustand vergönnt, der ihn Gott gleichstellen werde: „Ich werde Gott dem Wesen nach gleichen.“ In moralischer Hinsicht werde er der Gottheit sogar überlegen sein, denn Gott sei in seiner bösen Natur unveränderlich, während Graian eine innere Wandlung vom Bösen zum Guten und von moralischer Rückständigkeit zum moralischen Fortschritt erleben werde. Dieser Gott, dem Grațian eine fundamental negative Rolle zuspricht, sei keineswegs das Maß der Perfektion, sondern eine unzuverlässige Instanz, welche die Schöpfung nicht rational betrieben habe und dadurch dem Bösen einen Platz in der Welt eingeräumt habe. Mit dieser Schwäche Gottes begründet Grațian seine Kritik, denn ein guter Schöpfer müsse Liebe zum Guten und zur Kreatur zeigen. Mit der Voraussage des Protagonisten, er werde wohl in zehn Jahren die ihm gebührende Anerkennung finden, endet der Dokumentarfilm und überlässt dem Zuschauer die Entscheidung, sich über den Mann mit der ungewöhnlichen Lykanthropiegeschichte eine Meinung zu bilden.

4. Film und Ballade

Im folgenden Teil soll die Funktion der in der Eröffnungssequenz vorgetragenen Volksballade hinterfragt werden. Diese eigenständige, musikalisch-visuelle Subsequenz wird dergestalt inszeniert, dass sich der Sprecher bzw. Sänger auf den Zuschauer zu bewegt und die ihn begleitende Kamera nach den letzten Versen zu Graian schwenkt,

der an der Türschwelle seiner Wohnung (einem symbolischen Übergangsort) steht. Diese beiden Szenen erschaffen für den Zuschauer das Ritual einer Initiation, die physisch begangen und verbal reflektiert wird. Die Analyse fokussiert auf der letzteren Ebene.

Wie schon erwähnt, konkretisieren sich die Erzählstrukturen in „Grațian“ in zwei filmische Darstellungsmodi, die abwechselnd genutzt werden: eine beobachtende Darstellung, wo die Kamera den Protagonisten im Alltag begleitet, und eine kommentierende Darstellungsweise, die in statischen Schwarz-Weiß-Szenen die Kommentare der Dorfbewohner/-innen zusammenfügt. Die Volksballade bietet ihrerseits einen off-Kommentar und Einstieg in das eigentliche Thema des Films und liefert ebenfalls einen indirekten Werkstatt-Bericht zur Entstehung der erzählten „Geschichte“.

Der Regisseur nutzt die ersten Textzeilen wie eine Regieanweisung:

Oben auf der Bergeshöhe
Bei den Schlehensträuchern/ im Gehölz der Sträucher,
Am Rande des Weges,
Erblickte ich die Feldblume.
Doch dies ist keine Feldblume,
Dies sind die Augen des Wolfs.

Der Raum der möglichen Begegnung zwischen Mensch und wildem Tier liegt außerhalb der sozial normierten Geografie des Dorfes: auf dem Berg, am Waldrand (wobei im 2. Vers die volkstümliche Bezeichnung für Schlehensträucher ebenso die lokale Bezeichnung eines bestimmten Ortes sein kann) bzw. am Wegrand, wo die Augen des Wolfes vom Beobachter mit blühenden Feldblumen verwechselt werden. Durch eine geschickte Tarnung ist es dem Wolf möglich, den Menschen, der seine Gegenwart nicht bewusst wahrnimmt, irrezuführen.

Mit Bezug auf den Lykanthropie-Mythos ist daran zu erinnern, dass Simulationen der doppelten Identität Mensch-Tier der Grund dafür sind, weshalb Werwölfe zwar unter Menschen leben, letztendlich aber als solche erkannt werden können. Im Dokumentarfilm erwähnt ein Dorfbewohner, er habe einen Wolfsangriff auf den Viehbestand dadurch verhindern können, dass er den vermutlichen Wolfsmenschen Grațian mit der vertraulichen Kurzform seines Namens angesprochen habe; auf diese Lösung sei er verfallen, weil der Hinterteil des einen Wolfes ungewöhnlich, d.h. untierisch gewesen sei, weswegen er den ihm bekannten Mann als einen der Wölfe verdächtigt hatte.

Nach den einleitenden Zeilen weicht der Balladentext von dem angekündigten Begegnungstopos ab, denn im nächsten Teil wird ein Klagelied angestimmt, das von einem detailliert ausgearbeiteten Fluch gefolgt wird:

Wehe dem sündigen Menschen!
Seine Sünden (ver)jagen ihn,
Denn er kann nicht gerettet werden.
Denn seine Mutter hat ihn verflucht
Und ihn dem Satan übergeben.
So sagt man./ So heißt es.
Eines Nachts hat sie ihn zu Bett gebracht
Und sie hat ihm dies geschworen:
Sauge, du mein Kind, sauge,
Mögen dir Wölfe den Leib aussaugen,
So wie du an meiner Brust saugst.
Und also soll sein Blick
Jenem des Wolfs gleichen.
Und diesen Fluch sollst du auf deinem Rücken
Und durch alle Dörfer tragen.
Durch die Dörfer, auf dem Rücken,
Wie dein Bruder Graian,
Der zwei Jahre alt war, als er starb.
Denn Gott hat ihn geholt,
Und eines Nachts wurde er gestohlen.
So sagt man./ So heißt es.

In diesen Zeilen überschneiden sich zwei Interpretationen zum Ursprung des Werwolf-Mythos: ein religiöses Deutungsraster (zur Geschichte eines Sünders, der wegen seinen Verfehlungen nicht gerettet werden kann und dem Teufel geschworen wurde) bzw. eine rationale Erklärung für diese moralisch strafbare Verwandlungsfähigkeit eines Menschen: der Mutterfluch. Formal wird diese Dichotomie auch im Dokumentarfilm belegt, inhaltlich aber variiert vor allem der erste Ansatz von der sozialen Ablehnung Graians durch die eigene Familie (der Protagonist erzählt über den tragischen Familienkonflikt mit den Eltern und dem von der zänkischen Schwägerin manipulierten jüngeren Bruder, der ihn aus dem Elternhaus verscheucht hatte) hin zur Akzeptanz durch die dörfliche Gemeinschaft und deren Seelsorger. Die zweite Variante belegen die Kommentare der Dorfbewohner/-innen: Diese erläutern, wie ein bei der Geburt von der Mutter (oder der Hebamme) verfluchtes Kind zum Werwolf wird und verurteilen Graians Mutter, die als Pfarrerin mildtätig hätte agieren müssen.

Im Unterschied zum Film, der eine ungewöhnliche Lebensgeschichte dokumentiert, ist der Balladentext an dieser Stelle darauf ausgerichtet, zu erklären, warum der Mutterfluch ausgesprochen wird. Die überarbeitete, kraftlose Mutter muss den hungrigen Säugling stillen, wird über den Wolfshunger des Kindes erzürnt und verflucht es: Es möge von Wölfen (oder von der eigenen wölfischen Natur?) aufgefressen werden. Der Fluch in der Ballade wirkt durch Analogiezauber (so wie der Werwolf

Grațian soll auch der Kleine werden) und wird dadurch unwiderruflich, weil er von der Mutter und nicht von einer fremden Person stammt. Der Film erklärt diesen entscheidenden Moment im Leben des Protagonisten leicht abgeändert, denn dessen Verfluchung wird auf die Geburt verlegt, die dadurch einen magischen Mehrwert erhält, weil sich das Ungeborene in einem Schwellenzustand befindet und sein Lebensweg zu diesem Zeitpunkt noch unentschieden ist. Während der Beschwörung wird in der Ballade Graians Name erwähnt, von dem die Dorfbewohner/-innen annehmen, er sei ein Werwolf, demnach ist zu vermuten, dass ein anderer Lykanthropie-Fall in diesem Text beschrieben wird. Anhand obiger Interpretation kann darauf geschlossen werden, dass sich die Anwesenheit eines Werwolfes im Dorf Izbuc auch auf den Inhalt volkstümlicher Texte ausgewirkt hat, die ausführlich erklären, wie und warum der Mutterfluch entsteht.

Möglicherweise wird im Text auch ein – undeutlich skizzierter – Vorfall abgehandelt, der den Tod (oder Verlust?) eines Zweijährigen beschreibt, den die Mutter während eines Zornausbruchs den Wölfen versprochen hatte (wahrscheinlich verflucht hatte). Im Falle dieser Interpretationshypothese ändert sich die metatextuelle Funktion der Ballade im Dokumentarfilm. Diese kann entweder als Vorwort zum filmischen Geschehen (wie ein literarisch überarbeiteter Bericht über die Entstehung eines Werwolfes) oder, im Gegenteil, als Nachwort dazu gedeutet werden (wie ein Klagelied über den nicht offen betrauten Verlust eines Kindes, dessen Verschwinden aus der menschlichen Gemeinschaft durch eine mögliche tierische Verwandlung symbolisch kompensiert wird). Beide Situationen haben eine rationale Erklärung; die erste von ihnen macht die zweite erträglicher, wenn die letztere im magischen Deutungsraaster einer Verwandlung anstelle des realen Verlustes projiziert wird.

Der Schlussteil der Ballade beschreibt die grausamen Bilder eines Verfalls, der von Fröschen, Mäusen und Schlangen vorangetrieben wird, die einen Leichnam zerfressen. Auch dieser Auszug kann auf zwei Ebenen gedeutet werden: entweder als Übertragung seelischer auf körperliche Leiden, als Konsequenz des Mutterfluches, oder als grausamer Fund einer zersetzten Leiche, vielleicht jener des verlorenen Kindes. Die Grundzüge der Schauerballade erfüllen v.a. den Zweck, ein abschreckendes Bild zu liefern:

Dann sprangen die verfluchten Kröten
 Auf seinen Rücken,
 Und wollten das Wasser trinken,
 Ehe er trinken konnte.
 Und die Mäuse da unten
 Haben seine Ohren geknabbert.
 Und die giftigen Schlangen –
 Oh Gott, wie eklig die sind! –
 Saugten sein Blut
 Und quälten ihn bitterlich.

Im Kontext des dokumentarischen Darstellungsmodus wird die explizierende Rolle der Ballade für das Thema des Films durch diesen makabren Textauszug in Frage gestellt, weil dieser Teil offensichtlich nicht im Zusammenhang mit dem Lykanthropie-Fall Grațians interpretiert werden kann. Der zweiten Lesart entsprechend könnte die Ballade die literarische Reflektierung eines Kindstods enthalten, wobei der Name Grațians nur ein verbales Requisite ist, um die unheimliche Stimmung der Szene zu unterstreichen. Demzufolge können die folgenden Zeilen der Ballade auch leicht verändert transkribiert werden:

Wie dein Bruder, Grațian,
Der zwei Jahre alt war, als er starb.

An mehreren Textstellen macht der textinterne Erzähler seine Perspektive deutlich. Mit „se zice“/ „sagt man“ (oder „so heißt es“) versetzt er sich selbst in die Rolle eines sozialen und kulturellen Mediums; an diesen Stellen zieht er sich quasi aus dem Text zurück, er steht für die Glaubwürdigkeit seines Berichtes nicht ein. Aber zum Schluss ändert sich dieser zaghafte Ton, der mündlich Berichtende fordert seine Zuhörer auf, Schweigen zu wahren, und beschwört diese eindringlich. Er selbst stehe mit seinem eigenen Kopf dafür ein, dass seine Anonymität gesichert wird:

Und du schwörst bei meinem Kopf,
Dass du nicht sagst, wo ich wohne.
Denn ich hab meinen Kopf noch!

Der Regisseur nutzt die Anweisungen des Textes auch zum Schluss der Rezitation, indem er den Mann vor Graians Hütte zum Stehen kommen lässt. Damit wird die Aufforderung im Text „Du sollst nicht verraten, wo ich wohne“, die vermutlich vom unbekanntem Autor formuliert wurde, zu einer unmittelbaren Bedrohung, die dazu genutzt wird, das Geheimnis eines anderen, nämlich des Wolfsmenschen, zu wahren. Obwohl dieser nicht als Person im Text agiert, fällt darin Graians Name; der Sprecher bleibt in geringer Entfernung vor dessen Haustür stehen, als habe der gesamte Balladentext als Wegbeschreibung und Orientierungshilfe gedient. Entsprechend dieser Inszenierung durch den Regisseur kann auch die Drohung von dem Werwolf selbst ausformuliert worden sein, der sich auf diese Weise vor Unberufenen schützt. Der Werwolf, über den der Film berichtet wird (es sei daran erinnert, dass diese Subsequenz Bestandteil der einleitenden Sequenz ist; der Titel des Dokumentarfilms wurde bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausgestrahlt) ist demnach eine fiktionale Person im literarischen Text UND ein sozialer Akteur in der dokumentierten Wirklichkeit.

Diese Kontrastsetzung von Literatur (imaginierte Wirklichkeit) und Dorfalltag (unmittelbar erkennbarer Wirklichkeit) macht deutlich, dass der Regisseur Thomas

Ciulei nicht einen rumänischen oder südosteuropäischen Balladenstoff verfilmt, sondern diesen anhand literarischer Vorlagen, Kommentare, Interviews usw. in diesem mehrfach mit Preisen ausgezeichneten Film dokumentiert hat. Für Dokumentarfilme gilt die Voraussetzung, dass sie weniger subjektiv eingefärbt sind als Spielfilme. Aber auch dieses Genre ist nicht nur durch seine spezifischen Anforderungen nach Objektivität, Korrektheit der Darstellungsperspektive und Distanz zum Gegenstand, sondern auch durch das individuelle Konzept des Regisseurs geprägt:

The division of documentary from fiction, like the division of historiography from fiction, rests on the degree to which the story fundamentally corresponds to actual situations, events, and people versus the degree to which it is primarily a product of the filmmaker's invention. There is always some of each. The story a documentary tells stems from the historical world but it is still told from the filmmaker's perspective and in the filmmaker's voice. (Nichols 2010: 12)

LITERATURVERZEICHNIS//BIBLIOGRAPHY

Quellen

Grațian (Regie: Thomas Ciulei, 1995).

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. 2. Aufl. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1971.

Fachliteratur

Bueb 1980: Bueb, K. Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Zur Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms. – In: *Film und Fernsehen. Materialien zur Theorie, Soziologie und Analyse der audio-visuellen Massenmedien*. Hrsg. von Brauneck, M. Bamberg: C. C. Buchners Verlag, S. 286–312.

Coman 1986: Coman, M. *Mitologie populară românească. I. Vieuitoarele pământului și ale apei*. București: Minerva.

Coman 1996: Coman, M. *Bestiarul mitologic românesc*. București: Editura Fundaiei Culturale Române.

Cuceu 1999: Cuceu, I. *Fenomenul povestitului. Încercare de sociologie și antropologie asupra naraiunilor populare*. Cluj: Editura Fundaiei pentru Studii Europene.

Eliade 1995: Eliade, M. *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*. Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu. București: Humanitas, p. 11–29 (Dacii și lupii).

Hedeșan 2000: Hedeșan, O. *Pentru o mitologie difuză*. Timișoara: Marineasa, p. 106–139 (Între oameni și lupi. Vâlva lupilor).

Ioniă 1982: Ioniă, M. *Cartea vilvelor. Legende din Apuseni*. Cluj-Napoca: Dacia.

- Kamp, Rüssel 1998:** Kamp, W., M. Rüssel. *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk-und-Wissen-Verlag.
- Korte 2004:** Korte, H. *Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Mesnil 1997:** Mesnil, M. Un anotimp al rătăcirilor sufletului: omul-lup. – In: Mesnil, M., A. Popova. *Etnologul, între șarpe și balaur. Eseuri de mitologie balcanică*. Cuvânt înainte de Paul H. Stahl. Traducere în limba română de Ioana Bot și Ana Mihăilescu. București: Paideia, p.164–183.
- Neckel, Sutterlüty 2008:** Neckel, S., F. Sutterlüty. Negative Klassifikationen und die symbolische Ordnung sozialer Ungleichheit. – In: *Mittendrin im Abseits. Ethnische Gruppenbeziehungen im lokalen Kontext*. Hrsg. von Neckel, S., H.-G. Soeffner. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 15–25.
- Nichols 2010:** Nichols, B. *Introduction to Documentary. Second Edition*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Tiktin 1989:** Tiktin, H. *Rumänisch-deutsches Wörterbuch. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage von Paul Miron. Bd. III*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Anhang:

Die Transkription des rumänischen Originals (von der Verfasserin)

Sus în capul dealului,
la lemnul porumbului,
la marginea drumului
văzui floarea câmpului.
Dar nu-i floarea câmpului,
Că-s chiar ochii lupului.
Vai de omul cu păcat,
De păcate-i alungat
Că nu poate fi scăpat,
Că maică-sa l-a blestemat
Și la Satana l-a dat.
Se zice.
Și-ntr-o noapte l-a culcat
Și așa i-a jurat:
Suge, sugă, pruncul meu,
Sugă-ți lupii trupul tău,
Precum sugi tu pieptul meu.
Apoi căutătura lui
Să semene cu-a lupului.
Ș-acest blestem să-l porți pe spate

Și să-l porți prin toate sate.
Tot pe sate, tot pe spate
[Pause] Ca-al tău frate Grațian,
Mort la vârsta de doi ani.
Că Dumnezeu mi l-a luat
Și-ntr-o noapte l-a furat.
Se zice.
Apoi broa'țele blestamate
Săreau la el pe spate
Și voiau apa s-o bea,
Pânș o apuca a bea.
Iar șoarecii de pe jos
Urechile i-au ros.
Iar șerpii cei veninoși,
O Doamne, -s tare scârboși!
Sângele-i sugău,
Și amar îl chinuia.
Și te juri pe capul meu,
Să nu spui unde șed eu.
Că-l am încă, capul meu!