

DIE LEGENDE VOM RATTENFÄNGER IN DER TSCHECHISCHEN KULTUR

Alena Burešová

Die Sage vom Rattenfänger gehört zu den allgemein wandernden Themen in der europäischen Kultur, die mit der Zeit ihre unmittelbare Bindung an die ursprüngliche Vorlage verlieren und die zu einem Symbol für eine gewisse Situation, gewisse Eigenschaften, Charaktere usw. werden.¹

Die altsächsische Legende stammt aus dem 13. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert kam es zu ihrer bedeutenden Wiederbelebung im Zusammenhang mit Streitigkeiten hinsichtlich ihrer Echtheit. Damals entstanden einige Schriften zu dieser Thematik. Historische Forschungen in unserem Jahrhundert bieten uns einige interessante Feststellungen.²

Der Teil der Legende über die Befreiung der Stadt von Ratten mit Hilfe der Musik hat sich sehr verbreitet. Dazu gehört auch das bekannte Gedicht von Johann Wolfgang Goethe. Dieses Gedicht wurde auch von dem Prager Komponisten Jan Václav Tomášek im Zyklus von Liedern zu Goethes Versen verbreitet.³

In dem tschechischen kulturellen Leben kann man die allgemeine Verbreitung der Sage von dem Rattenfänger mit der Paraphrase von František Ladislav Čelakovský⁴ belegen, dessen „Zigeunerpfiffchen“ deutsche Mäuse in einen Teich getrieben hat. Weiterhin spielte man das Puppenspiel „Der Rattenfänger“ von Antonín Hirsch. Eine bedeutende Resonanz fand der Rattenfänger auch in dem bildkünstlerischen Zyklus von Aquarellmalereien und Federzeichnungen von Hanuš Schwaiger. Auf die Atmosphäre der Poetik des 20. Jahrhunderts reagieren mit ihren Graphiken Jiří Trnka und Adolf Born.⁵

Eine besondere Anziehungskraft fand diese Legende in dem tschechischen kulturellen Umfeld besonders in unserem Jahrhundert. Mit einer eigenartigen Ironie bearbeitete das Sujet des Rattenfängers František Langer in der Geschichtensammlung „Zlatá Venuše“ („Goldene Venus“) (1910). In der Geschichte „Krysař a holky“ („Rattenfänger und Straßenmädchen“) wurde der Rattenfänger beauftragt Ratten in einem öffentlichen Haus zu beseitigen, wobei er von den leidenschaftlich erregten Prostituierten zerrissen wurde.

In dem Jahre 1911⁶ schrieb Viktor Dyk die Novelle „Rattenfänger“, deren Resonanz außerordentlich stark war. Gerade diese Novelle wurde in acht Jahrzehnten zum Ausgangspunkt für eine Reihe von weiteren Adaptationen in literarischen und musika-

lischen Genren. In der Musik sind folgende Genres vertreten: Ballett, Oper, Lied, Musical, Sinfonischer Satz, szenische Musik zu Inszenierungen und Puppenfilm für Erwachsene.

Viktor Dyk (1877–1931) – ein Dichter, Prosaiker, Dramatiker und Publizist gehörte zu der dichterischen Generation am Anfang des Jahrhunderts, die von einer außerordentlich starken Revolte gegen die Gesellschaft angetrieben wurde. Dyks kennzeichnende Stellung war sein zugespitzter moralischer Heroismus, der das Individuum der Masse überordnet. Ein zentrales Motiv seines Schaffens war das Motiv einer nicht erfüllten Sendung, das Motiv der Treue und des Verrates.

Viktor Dyk legte mittels lyrisch stilisierten Symbolen seine eigene Persönlichkeit in die Geschichte, seine eigene Vision der Welt. Sein Rattenfänger kennt die Realität, er rechnet mit ihr und erlebt ihren Streit mit dem Ideal in seiner eigenen Seele.

Dyk macht in den Gestalten der Bürger der Stadt Hameln die Kleinmütigkeit und Grobheit, den Mißbrauch von öffentlichen Funktionen, die Gleichgültigkeit gegenüber dem Unglück von Anderen, selbstzweckmäßige Vernebelung der Realität, Konvention und die kleinbürgerliche Ehrbarkeit lächerlich. Er sieht auch die Tatsache, die wertvoll ist, nämlich die Liebe, die der Rattenfänger bei Agnes findet. Für die Liebe wollte der Rattenfänger die Stadt verschonen, aber er sieht die Zwecklosigkeit jedes Bestrebens, und deswegen lässt er sein Lied der Sehnsucht laut ertönen, das Lied, das in den Bürgern von Hameln die Träume über das Siebenbürgen weckt und das sie in eine Schlucht lockt.

Die Macht der Pfeife beim Spiel hat aber nicht nur die Bürger von Hameln, sondern auch den Rattenfänger selbst verwandelt, der keinen Groll und keine Rache mehr fühlt. Der Rattenfänger wirft seine Pfeife weg, er verliert die Macht, die sie ihm gegeben hat, er verliert auch die Möglichkeit, zu singen, er verliert auch sich selbst, es bleibt ihm nur der Tod übrig – auch er sucht das Tor nach Siebenbürgen. In der Stadt bleibt nur der Fischer Jörgen, ein Mann, der mit verspäteten Reaktionen gekennzeichnet ist. Er ist ein einfacher Mensch, der eiteln Hoffnungen und Illusionen nicht verfällt, obwohl er von ihnen weiß. Und gerade er wird zum Lebensretter, wenn er einen verlassenen Säugling aufnimmt. Er wird zum Wanderer, weil er eine Frau sucht, die das Kind stillt.

Der Stoff der Sage ist so reich, dass er für alle weiteren Gestaltungen die Möglichkeit bot, eine unterschiedliche Ansicht über einige Motive zur Geltung zu bringen, und andere wieder zu verstärken. Über die außerordentliche Resonanz des Rattenfängers von Dyk zeugt unter anderem auch die Reaktion von Marina Cvetajeva, die in den 20er Jahren eine umfangreiche dichterische Komposition mit dem Titel Rattenfänger schrieb, die sie in einem Brief an Anna Tesková zu den besten Werken rechnete, zu denen sie von der kulturellen Prager Atmosphäre inspiriert wurde.

Von den Musikern beschäftigte sich mit diesem Thema am meisten Pavel Bořkovec.⁷ Im Jahre 1932 vertonte er zuerst das Gedicht Rattenfänger von Goethe in der dichterischen Übersetzung von Otokar Fischer⁸, im Jahre 1939 schrieb er nach Dyk ein Ballett „Rattenfänger“, das zu seinen charakteristischsten Werken, sowie zu den dauerhaften Werten der tschechischen Musik gehört. Nur der Krieg und die Nach-

kriegsentwicklung haben es diesem Werk und seinem Komponisten verwehrt, in das internationale Bewusstsein vorzudringen.

Bořkovec löst den Konflikt des Rattenfängers mit den Bürgern der Stadt so, dass er nur die Kinder und die Tochter des Bürgermeisters in eine neue, in gewisser Weise bessere Welt gehen lässt, was die Musik sehr deutlich äußert.

Für den Stil von Bořkovec ist die Timbrepolyphonie unter den Instrumenten-Blöcken, sowie innerhalb von ihnen charakteristisch, die es ihm ermöglicht, die Ton-, sowie Ausdruck- Plastizität sogar bei der einfachsten orchestralen Faktur zu erreichen. Dieser Stil hat einen stabilisierten Aufbau von Akkorden mit der Präferenz von alterierten Akkorden mit einem erweiterten Dreiklang, eine eigenartige Art und Weise des Rhythmisierens von Motiven. Dem Rattenfänger, sowie den meisten Gestalten, wurde kein Instrument eindeutig zugeordnet, die Musik äußert Situationen und die psychologische Motivation in der allegorischen Poetik der Handlung.⁹

Fast parallel – im Jahre 1940 – entstand eine Dramatisierung des Rattenfängers von E. F. Burian mit seiner eigenen szenischen Musik. Die Hauptlinie des Dramas verfolgt neben der Grundlinie einen Liebeskonflikt von Agnes, am Ende halten zwei Chöre in Form von einem Epilog von Burians Voice Band eine Rede, wobei sie die Aufgabe eines antiken Chors haben. Auf die kriegserische Inszenierung reagierte der tschechische Dichter František Halas mit dem Gedicht „Rattenfänger“, in dessen Auffassung das Motiv von Siebenbürgen zum Motiv eines jenseitigen Landes wurde (1941).¹⁰

Die Inszenierung wurde noch in dem Burians Nachkriegs-D-Theater gegeben. Die Dramatisierung Burians wurde von dem Regisseur Jan Kačer im Jahre 1988 mit der szenischen Musik von Petr Skoumal und Vladimír Merta neu aufgeführt. An die Linie der Dramatisierung knüpft im Jahre 1972 das Theater Večerní Brno mit der Musikkomödie „Byl jednou jeden“ („Es war einmal ein...“) an, die eine freie Paraphrase des Rattenfänger – Themas darstellt. Im Bild eines Kampfes der neuen Generation mit der Resignation und den Machteingriffen der älteren Generation werden die Herrschenden mit der traditionellen Blasmusik und die jungen Stürmer und Dränger mit der damaligen Volks-Rockmusik verbunden. Zu den Texten von Ivo Fischer schrieb Karel Svoboda die Musik, in der Gestalt vom Rattenfänger trat der populäre Sänger Waldemar Matuška auf. Diese Inszenierung wurde im Jahre 1989 neu in einer anderen Besetzung in dem Prager Rundfunk aktualisiert.¹¹

Aus dem Jahre 1964 stammt der symphonische Satz „Rattenfänger“ von Václav Kučera, der von V. Dyk und P. Bořkovec inspiriert wurde. Die Grundidee konzentriert sich auf den Kampf des Guten mit dem Bösen, in dem die Soloflöte, die den Rattenfänger personifiziert, als ein fester Punkt in dem kinetischen akustischen Raum des stereophonen orchestralen Tones eingesetzt ist. Das große sinfonische Orchester wird deswegen in zwei unsymmetrische Orchester geteilt. Der Satz endet mit einer deutlichen Katharsis. In der Stadt blieben nur der Rattenfänger und Agnes, was eine gewisse Prophezeiung einer besseren Zukunft bedeutet. Aber es wäre nicht das Zwanzigste Jahrhundert, wenn darin nicht auch eine Andeutung der Skepsis anklingen würde.

Der Rattenfänger wurde im Jahre 1977 zum Thema einer gleichnamigen elektroakustischen Sinfonie von Štěpán Žilka.

Eine andere interessante Auffassung der Legende vom Rattenfänger bedeutet die Oper Rattenfänger, die von dem Komponisten und Regisseur Václav Kašík im Jahre 1982–83¹² komponiert wurde. Er fügte zu seiner Oper einige Lieder zu Dyks Versen hinzu. Das Werk wurde bis jetzt nicht aufgeführt.

Ein anderer Typ einer Theateradaptation dieses Stoffes stellt das Theaterstück von Daniela Fischerová mit dem Namen „Báj“ („Die Sage“) (1988) dar, die bis zu einem gewissen Maße eine Polemik zu der mittelalterlichen Legende vom Rattenfänger ist. Fischerová konzipiert sie als postmodernes Drama mit einer Reihe von multidimensionalen Durchdringungen und einigen Zeitebenen von Mythen und Symbolen. Ein wirkungsvoller dramatischer Bestandteil wird dabei mit der szenischen Musik von Vladimír Merta gebildet.

Dyks Rattenfänger wurde zum Ausgangspunkt auch für einen suggestiven Puppenfilm für Erwachsene, dessen literarisches Szenarium von Kamil Pixa geschrieben wurde. Die Puppen wurden von Jiří Bárta entworfen und die ausdrucks- und effektvolle Musik wurde von Michael Kocáb komponiert. Die Filmversion entwickelt sich ohne Worte, die Szenen werden mit Stimmen, Geräuschen, Tönen mit einem Gespräch in einer Kunstsprache, mit musikalischen Fragmenten, sowie mit größeren musikalischen Flächen begleitet, in denen nach Bedarf der Handlung Synthesizer, Orgel, Flöte und Gitarre im Kontrast zu einem klassischen Orchester einander durchdringen.

Die Filmversion geht von Motiven von Viktor Dyk aus, sie ist aber mehr auf das schreckerregende Bild des Anwachsens vom Bösen gerichtet, dessen Verkörperung die Ratten darstellen. In der Parallele der Menschen- und Rattenhabsucht werden schließlich beim Spiel des Rattenfängers Menschen in Ratten verwandelt. Diese müssen ihm bis zu einer Turmuhr folgen, von wo sie ins Meer stürzen. Es handelt sich also nicht um die Sehnsucht nach dem Besseren in dem Menschen wie bei Dyk, sondern um eine Strafe für die Schlechtigkeit. Eine vage Hoffnung stellt wieder ein Kind dar, das der Fischer Jörgen in einem verlassenen Haus findet.¹³

Der Rattenfänger verlor auch in den 90er Jahren seine Anziehungskraft nicht, als sein Thema im Jahre 1996 in einer neuen Ballettadaptation mit Mahlers Musik¹⁴ im Theater von F. X. Šalda in Liberec zur Aufführung gebracht wurde.

Die Attraktivität von allgemein bekannten Geschichten und Mythen lockt auch zu einer kommerziellen Verwertung, was in dem letzten Jahrzehnt ziemlich oft in verschiedenen Versionen von Musicalproduktionen vorkommt.¹⁵ Den Stoff vom Rattenfänger hat für seine Stilisierung auch Daniel Landa (Autor des Szenariums, von Texten zu Liedern sowie der Musik) verwendet, und zwar im Jahre 1996 für das Prager Theater Ta Fantastika. Obwohl auch sein Vorgehen mit einer Tendenz, sich mit Hilfe des Rattenfängers zu der jeweiligen unerfreulichen gesellschaftlichen Situation zu äußern, gekennzeichnet ist, bleibt man hier nur bei einer Verflachung der Thematik in Richtung einer größeren Grobheit der Worte sowie der Szenen und pseudo-philosophische, scheinbar vertiefende Reflexion von Schicksal, Leben und Kosmos.

Im ersten Plan vorkommende Mottos und Liedchen werden hartnäckig in den Genren des „mittleren Stroms“ der Popmusic, aber auch Country, Rocksatz sowie Rockrhythmik mit einer Flöte, mit Oboen und Blas- und Streichinstrumenten wiederholt und vertont.

Die außerordentliche Resonanz der Legende vom Rattenfänger in dem tschechischen kulturellen Umfeld hat mehrere Ursachen, wobei die deutlichste die Möglichkeit der metaphorischen Sehnsucht nach der Freiheit ist, die die unterjochte Nation am Anfang des Jahrhunderts, während der nazistischen Okkupation und erneut nach dem zweiten Weltkrieg begleitete.

Die Gestalt des Rattenfängers in Dyks Geschichte trägt in sich auch ein Stück einer fieberhaften Poetisierung von alltäglichen Erscheinungen der Realität wie bei Kafka, auch mit dem Problem der Schuld.

Eine Zeitverschiebung von Dyks Geschichte kann man in der Auffassung des Stoffes vermerken. Während in Dyks Rattenfänger und in den Adaptationen von Bořkovec und Burian eine Individualisierung der Geschichte mit einem verborgenen und dennoch deutlichen moralischen Appell überwiegt, kann man in anderen nach dem Krieg entstandenen Adaptationen eine Verschiebung zu einer verborgenen gesellschaftlichen Kritik der Verhältnisse und eine gestiegene Desillusion feststellen, die so grauhaft in der Filmversion durchdacht ist.

Der Rattenfänger von Landa weicht von der Linie von bombastischen Shows zu bekannten Archetypen in den Musicalproduktionen der 90er Jahre nicht ab. Es ist nur zu hoffen, dass in den nächsten Adaptationen die Poetik und mögliche Konnotationen des Themas mehr respektiert werden und dass auch eine neue Inhaltssynthese in einer schöpferischen Auffassung angestrebt wird.¹⁶

ANMERKUNGEN

1. Im Denkmal in Hameln werden die gesamten Erwähnungen und Arbeiten zu der Legende vom Rattenfänger gesammelt. In diesen Sammlungen gibt es historische Arbeiten, Aufstellungen von Kunstwerken zu dieser Thematik, sowie Belege von publizistischen und kommerziellen Produktionen. Ausführliche Abhandlungen in diesem Bereich bietet zum Beispiel Norbert Humburg: „Der Rattenfänger von Hameln. Die berühmte Sagengestalt in Geschichte und Literatur, Malerei und Musik, auf der Bühne und im Film. Verlag CW Niemeyer Hameln 1985.“ Von den tschechischen Artefakten zu dem Thema gibt er nur J. V. Tomášek, P. Bořkovec, V. Kučera und A. Born an.
2. Mit dem Stoff hat sich am gründlichsten der Historiker C. F. Fein beschäftigt (Die entlarvete Fabel vom Ausgange der Hamelschen Kinder. Hannover 1749). Er erklärte, dass es sich um einen Streit zwischen den Grafen von Everstein und dem Bischof Wittekind handelte. Der Bischof hat gegen die Stadt Hameln gekämpft und unter dem Berg Koppel gesiegt. Nach einer gewissen Zeit hat er Gefangene in Richtung Sevenberg freigelassen; durch Verstümmelung entstand dann Siebenbürgen, was die deutsche Benennung für das Land Siebenbürgen bedeutet. Der Kampf begann nach einem Warnton von Pfeifen auf Schanzen (28. 7. 1295). Andere Arbeiten stützen sich auf Eintragungen des Dominikaners Heinrich von Herford in einer handschriftlichen in Lüneburg aufbewahrten Chronik. Hier schildert man, dass am 12. 6. 1284 ein etwa dreißigjähriger Mann aus Hameln 130 Kindern wegführte, die seiner Pfeife folgten. Einige Berichte dieser Art blieben auch in Hameln erhalten.

In unserem Jahrhundert hat sich mit diesem Stoff Wolfgang Wann, Archivar in Opava (Troppau), später in Würzburg, intensiv beschäftigt. In seiner Studie „Rattenfänger von Hameln“ (München 1984) legt er beachtenswerte Schlussfolgerungen vor, in denen Elemente der Legende mit der Kolonisierung von Mähren unter der Herrschaft der letzten Primisliden verbunden werden, als Leute aus dem überfüllten Sachsen nach Mittel- und Osteuropa fortgingen. Der bekannte Kolonisator in Mähren, Bischof Bruno, führte etwa 25.000 Kolonisten nach Mähren. Er stammte aus Niedersachsen, aus der einflussreichen Familie Schaumburg-Holstein, deren Familiensitz nur 20 km von Hameln entfernt ist.

Dr. Wann hat nach sorgfältiger Untersuchung von Familiennamen in den Lehen des Bischofs Familienzusammenhänge zwischen Kolonisatoren in Mähren und Stadtbürgern von Hameln festgestellt. Von acht Ortschaften, wo die größte Anzahl von Lehnmännern des Bischofs waren, wird unter anderem in dem Jahre 1351 in der olmützer Landtafel die Existenz des Dorfes Hemlíkov (Hemlynkow) belegt, wo Dr. Wolfgang Wann eine tschechisierte Form des ursprünglichen deutschen Hamlingen oder Hämlingen findet.

3. Tomášek, Václav Jan: Goethes lyrische Gedichte. Prag 1815.
4. Čelakovský, František Ladislav: Ohlasy písní českých. Prag 1839.
5. Jiří Trnka – Graphik für den Umschlag zum Klavierauszug des Ballettes Rattenfänger von Bořkovec. Herausgegeben in Prag 1942. Adolf Born stellte im Jahre 1983 einen Zyklus von graphischen Listen „Rattenfänger“ zusammen.
6. Dyks Novelle erschien zuerst im Jahre 1911 in Zeitschriftenform unter dem Titel „Die wahrhafte Geschichte vom Rattenfänger“. In Buchform erschien sie im Jahre 1915 mit dem Titel „Krysař“ (Rattenfänger).
7. Pavel Bořkovec (1894–1972) gehörte vier Jahrzehnte lang zu den führenden Repräsentanten der tschechischen Musik neoklassizistischer Orientierung. In seinem Werk sind Genres der vokalen, instrumentalen Kammermusik und symphonischen Musik, Oper, Ballett, Melodrama und geistige Werke vertreten. Näheres dazu in: Burešová Alena: Pavel Bořkovec, Olomouc 1995.
8. Bořkovec, P.: Rozmarné písně pro baryton a klavír. Praha 1938.
9. Näheres dazu in: Burešová, A.: Der Rattenfänger von Pavel Bořkovec. Acta universitatis palackianae olomucensis, Facultas philosophica 12, 1993, Musicologica I, S. 49–65. In der Studie wurden auch einige Theateradaptationen erwähnt.
10. Der Terminus „země zázvětná“ („das jenseitige Land“) ist ein poetischer Neologismus (der tschechischen Sprache – Anm. des Übersetzers), der seiner Bedeutung nach die Visionen des Gelobten Landes und des Lichtes verbindet.
11. Bei der Inszenierung in dem Prager Rundfunk wurde von Karel Weinlich Regie geführt, die Hauptrolle des Rattenfängers stellte Boris Rösner dar.
12. Václav Kašík hat noch vorher, also im Jahre 1959, bei einer Fernsehaufnahme von dem Ballett von Bořkovec Regie geführt, das auf Grund von Schwierigkeiten mit einer ungenügenden Technik als nicht gelungen gelten kann. Näheres dazu in: Burešová, A.: Pavel Bořkovec zit. ob., S. 85–86.
13. In England wurde im Jahre 1971 eine weitere Version vom Rattenfänger herausgegeben, die im Jahre 1995 in die tschechische Sprache übersetzt wurde. Es handelt sich um ein Werk von Stephen Gilbert „Rattenfängers Tagebuch“. Die Gestalt des Rattenfängers wird hier als ein unheilbringendes Symbol der Unmenschlichkeit interpretiert. Gilberts Rattenfänger missbraucht die Ratten gegen die Menschen. Er schreibt darüber ein Tagebuch, das von seinem grenzenlosen Egoismus, von seiner Gleichgültigkeit gegenüber den Menschen sowie gegenüber seiner eigenen Mutter zeugt. Er dressiert die Ratten als Armee, die für ihn stiehlt, zerstört und Menschen mordet. Dann verliert er aber die Kontrolle über alles und die Ratten wenden sich auch gegen ihn.
14. Choreographisch hat der damalige Chef des Balletts Petr Šimek die Inszenierung vorbereitet. Zu der Bearbeitung der Musik Mahlers hat er Elena Nagyová eingeladen. Das Lied von Siebenbürgen hat für diese Inszenierung Martin Veselý komponiert.
15. Zum Beispiel „Bastard“ nach Goethes Faust, oder „Dracula“, der seinen Stoff aus bekannten Versionen des Romans nimmt. Ein anderer Typ der Profanierung eines Stoffes ist auch die modische Version Jesus Christ Superstar.
16. Vergl.: Jiránek, J.: Archetyp lze tvůrčím způsobem využít i zneužít. (Einen Archetypus kann man auf eine schöpferische Art und Weise sowohl nutzen, als auch missbrauchen.) Právo 28. 3. 1997.

THE LEGEND OF THE PIED PIPER IN CZECH CULTURE

Summary

A myth of the Pied Piper is among those central topics of European culture which, over time, lose their connection with their original model and become symbols for a specific situation, quality, or character.

This study focusses on this "topos" in the context of Czech culture from the earliest days to the present time, we explore the various treatments of the legend in different art forms (literature, drama, music, the plastic arts), and also its connection with historical events.

The following genres are represented in the work of Czech composers: song, opera, ballet, symphony, programme music, comedy and marionette film for adults. The ballet *The Pied Piper* by Pavel Bořkovec and the marionette film by Libor Bártá with music by Michael Kocáb are among the remarkable adaptations of this thema.

LEGENDA O KRYSAŘI V ČESKÉ KULTUŘE

Shrnutí

Pověst o Krysaři patří k obecně putujícím námětům v evropské kultuře, jež časem ztrácejí svou bezprostřední vazbu s původní předlohou, a stávají se symbolem pro určitou situaci, vlastnosti, charakter a podobně.

Studie sleduje toto „topoi“ v českém kulturním klimatu od nejstarších údobí až do současnosti, a to v různých uměleckých druzích (literatura, drama, výtvarné umění, hudba) i v souvislostech s poznatky historie.

V hudbě českých autorů jsou zastoupeny žánry: píseň, opera, balet, symfonická věta, scénická hudba, muzikál, loutkový film pro dospělé. K pozoruhodným adaptacím tohoto námětu patří balet *Krysař* Pavla Bořkovce a loutkový film Libora Bártý s hudbou Michaela Kocába.