Laura Cheie
Temeswar

Zu einer literarischen Kippfigur: Carmen Francesca Bancius „Mutter unser“[1]

Abstract: Ambiguous figures, known also as reversible figures, were initially used by the psychology of perception in order to describe the so-called multistable perception. The painting (Salvador Dali), as well as the philosophy (Thomas S. Kuhn) spotted ambiguous figures as paradigmatic, exemplary representations. Furthermore the literary criticism (Wolfgang Iser) explains the comical phenomenon, based on the tipping principle, that characterizes the switching from a figure to another while observing an ambiguous figure. The present paper focuses also on the literary text as an ambiguous figure, however not regarding to the comical elements but rather to the phenomenon of intertextuality. It analyses the text „Our Mother” in the novel „The Sad Mother’s Song” by Carmen Francesca Banciu, whose textual structure points to two different sorts of text: the prayer and the hymn.
Keywords: ambiguous figure, intertextuality, prayer, hymn, mother-image.

Kippfiguren, bekannt auch als Inversions- oder Umschlagfiguren, sind meistens zeichnerische Darstellungen, die je nach Blickwinkel und Perspektive abwechselnd als zwei unterschiedliche Figuren, ohne jegliche morphologische Änderung der Konturen, wahrgenommen werden können: das Bild einer Vase beispielsweise, das plötzlich als Bild zweier gegeneinander gerichteten Gesichtsprofile erscheint, der Kopf eines Hasen, der nach intensiver Betrachtung schlagartig als Entenkopf gedeutet werden kann oder ein Nilpferd, in dem man auf einmal einen Totenkopf erkennen kann. Wichtig ist dabei das spontane „Kippen“ der Wahrnehmung und somit der wahrgenommenen Gestalt in eine andere aufgrund einer impliziten Deutung. Als Stimulus für einen spontanen, sprunghaften Gestalt- bzw. Wahrnehmungswechsel diente zunächst die Kippfigur der Wahrnehmungspsychologie für die Beschreibung einer so genannten multistabilen Wahrnehmung.

[1] Der vorliegende Beitrag ist eine leicht abgeänderte Fassung des gleichnamigen Textes, veröffentlicht in: Grazziella Predoiu/Beate Petra Kory (Hrsg.) (2013): **Streifzüge durch Literatur und Sprache. Festschrift für Roxana Nubert**, Temeswar: Mirton, 144-154.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Wahrnehmung geht mit Deutung einher. Man sieht die eine oder die andere Figur im Bild, wie man sie eben deutet. Diesen Zusammenhang interpretiert der spanische Maler Salvador Dali an selbst gezeichneten Kippbildern unter dem Einfluss der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Ausgehend von Freuds Theorien zur Paranoia[2] entwickelt Dali in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts seine „paranoisch-kritische" Malmethode, die er folgendermaßen erklärt:

> Die spontane Art irrationaler Erkenntnis, die auf einer kritischen und systematischen Objektivierung von Fieberträumen und Interpretationen beruht. Durch den rein paranoischen Prozeß war es möglich, ein zweifaches Bild zu gewinnen, nämlich die Vorstellung des Gegenstands, die ohne die geringste figurative oder anatomische Veränderung gleichzeitig die Darstellung eines anderen, völlig unterschiedlichen Gegenstands ist, wobei auch diese frei von jeder Deformation oder Abnormität ist, die irgend einen Eingriff verraten könnte... Das zweifache Bild (als Beispiel könnte man das Bild eines Pferdes anführen, das zugleich das Bild einer Frau ist) kann verlängert werden; im Verlauf des paranoischen Prozesses genügt dann die Existenz einer anderen Zwangsvorstellung, um ein drittes Bild (z. B. eines Löwen) entstehen zu lassen, und so weiter, bis eine Anzahl von Bildern zustandekommt, die einzig durch den Grad der paranoischen Denkfähigkeit begrenzt ist (zit. nach František 1974: 32).

Was hier als Zwang interpretiert wird, passiert aber auch im nichtpathologischen Alltag im Falle der multistabilen Wahrnehmung, nämlich das schlagartige Erkennen der Ambivalenz einer Figur. Was Dali allerdings mit seiner Methode erreichen will, ist schließlich nicht das Sehen von ambivalenten Bildern, sondern die kreative Herausforderung der Einbildungskraft, kippfigurenartige Gebilde zu imaginieren und zu produzieren. Wichtiger dabei als die Kippfigur selbst ist ihr Prinzip und dessen Wirkung auf die malerische Fantasie.[3]
Dass sich die Kippfigur nicht nur zu einem Stimulus der künstlerischen Fantasie, sondern auch zu einem Erklärungsmodell eignet, beweist ihre Verwendung bei den Philosophen Ludwig Wittgenstein und Thomas S.

[2] Freud definiert Paranoia als Deutungswahn, in dem die kreative, zugleich aber auch pathologische Leistung des Kranken darin besteht, einzelne Wahnsymptome zu deuten und diese in ein logisches Ganzes zu ordnen. Kennzeichnend für die *dementia paranoides* ist also laut Freud, die Tendenz zur „Systematisierung" des Wahns durch den Betroffenen (vgl. Freud 1994: 133-203).
[3] Eine entscheidende Rolle spielt bei Dali im kreativen Prozess des Entwickelns von kippbildartigen, d. h. ambi- und multivalenten Gemälden aus einer invarianten Matrixform der bewusst instrumentalisierte Zustand des Obsessiven (vgl. Cheie 2004: 29-34).

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Kuhn. Für Wittgenstein ermöglicht eine Kippfigur dem „Sehenden“, d. h. jenem der beispielsweise in einem ambivalent gezeichneten Hasen-Enten-Kopf sowohl den Hasen als auch die Ente, also den Gestalt- bzw. Aspektwechsel erkennen kann, ein Bedeutungserleben.[4] Thomas S. Kuhn verdeutlicht in seiner Wissenschaftstheorie den Sprung von einem wissenschaftlichen Paradigma zu einem neuen paradigmatischen Entwurf aufgrund des fundamentalen Prinzips der Kippfigur, also deren plötzlichen „gestalt-switch“. Eine grundlegende „Wendung“ im wissenschaftlichen Diskurs sei somit erst durch die Fähigkeit gegeben, das bestehende Paradigma schlagartig zum „Kippen“ zu bringen und die andere Gestalt, die neue paradigmatische Möglichkeit darin zu erblicken.[5]

Robert Gernhardt überträgt den Begriff und das Prinzip der Kippfigur auf die Literatur im Jahr 1986 mit dem Erscheinen seines Erzählbandes **Kippfigur**. **Erzählungen**. Der Begriff bezieht sich in diesem Fall auf rhetorische Figuren oder auf Ereignisse und Stimmungen, die zum „Kippen“, also zum „Umschlagen“ der Geschichte führen. Um mit Lutz Hagestedt zu argumentieren, ist es vor allem ein leiser Humor, der diese Geschichten vom Ernst in den Unernst umschlagen lässt.[6] Dem Germanisten Robert Gernhardt dürfte der Zusammenhang von Kippen und Komik wohl auch über die Theorie des Komischen bei Wolfgang Iser bekannt gewesen sein. Dieser definierte 1976 das Komische als „Kipp-Phänomen.“ Das Komische schließt in seiner Auffassung zwei Positionen zusammen, die sich wechselseitig aufheben oder negieren. Jede der beiden Positionen bringt die andere dadurch zum Kippen, also zum Zusammenbruch. Dieses unerwartete Kollabieren beider Positionen überrascht und überfordert, meint Wolfgang Iser, den Rezipienten, der sich nicht mehr in der Lage sieht, vernünftig mit der Situation fertig zu werden und in Lachen ausbricht. Dieses Lachen selbst, erklärt Iser, sei als eine Fortsetzung der Kippstruktur des Komischen in der Haltung des Rezipienten zu betrachten, denn das Lachen sei eine Art Krisenantwort des Körpers, Ausdruck eines Kippens kognitiver und emotionaler Fähigkeiten in Ohnmacht (Iser 1976: 399-401).

---

[4] Vgl. Andrea Ana Reichenberger: *Wie wir Kippfiguren sehen können*: http://wab.uib.no/ojs/agora-alws/article/view/872/442 [01.07.2012].

[5] Vgl. Gesine Doernberg: *Paradigmabegriff und Postmoderne*. In: http://www.gesine doernberg.com/paradig ma.htm [01.07.2012].

[6] Lutz Hagestedt: *Reich der Sinne. Welt der Wörter. Robert Gernhardt: Kippfigur. Erzählungen*. In: http://www.netzwerk-literaturkritik.de/wiki/index.php/Reich_der_Sinne,_Welt_der_Wörter._Robert_Gernhardt:_Kippfigur._Erzählungen [01.07.2012].

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Zusammenfassend wäre festzustellen, dass die Verwendung der Begriffe „Kippfigur“ bzw. „Kipp-Phänomen“ in den erwähnten Theorien und Erklärungsmodellen der Kunst, Philosophie, Literatur und Literaturwissenschaft verschiedene Akzente in der Begriffsbestimmung setzt. Für Kunst und Philosophie besteht grundsätzlich kein konträres Verhältnis zwischen den alternativen Bildern einer Kippfigur, die Beziehung zwischen den alternativen Möglichkeiten einer Figur ist neutral oder jedenfalls viel weniger bedeutungsintensiv als jene bei einer literarischen Kippfigur. Ein Hase oder eine Ente, ein Pferd oder eine Frau sind alternative Deutungsmöglichkeiten, die keinen direkten Gegensatz zueinander bilden. In der Literatur und Literaturwissenschaft, mit Blick auf das Komische und den Humor, sehen die ambivalente Form und der Gestaltwechsel nicht ähnlich neutral aus. Die alternativen Deutungsmöglichkeiten oder die zwei verschiedenen Positionen stehen in einer von Kontrast markierten Beziehung. Sie „kippen“ sich gegenseitig, weil sie einen Gegensatz bilden. Der Gegensatz zwischen den verschiedenen Positionen ist vor allem für die von Ironie und Humor markierten literarischen Textsorten konstitutiv. Wie aber die vorliegende Arbeit zu beweisen bestrebt ist, gibt es auch literarische Texte, die von einer kippfigurenartigen Ambivalenz gekennzeichnet sind und dabei nicht auf einem ausgeprägten Kontrast der Deutungsmöglichkeiten basieren, wohl aber auf Intertextualität.

Literarische Kippfiguren sind u. E. grundsätzlich intertextuell. Sie verweisen mehr oder weniger explizit auf eine Vorlage, die sie in eine Kontrafaktur ironischer oder nicht ironischer Art „kippen“ lassen. In diesem Sinne kann das Form- oder Gattungszitat, also die Übernahme der Struktur eines Textes oder einer Textgattung in einen anderen Text, einer anderen Textgattung eine literarische Kippfigur konstruieren. Literarische Gattungen und Formen haben institutionalisierte Qualitäten, an denen der Leser beispielsweise ein Gedicht, ein Sonett, Erlebnislyrik usw. erkennen kann. Diese Eigenschaften gehen auch im Falle der Variation oder Modifizierung in einem anderen Text nicht verloren. Der Leser oder Rezipient erkennt immer wieder, aus seinem kulturellen und literarischen Wissen heraus, diese Qualitäten im so genannten Form- oder Gattungszitat. Derartige Gattungszitate können den gattungstypischen Elementen einen neuen, veränderten Sinn zuweisen, wie z. B. in der Parodie. Das verändert jedoch nicht notwendig die Gattungssemantik (d. h. die kommunikativen Eigenschaften der Gattung), sondern erweitert vielmehr den poetischen

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Spielraum.[7] Diese Behauptungen sollen im Folgenden an einem Text des 2007 erschienenen Romans **Das Lied der traurigen Mutter** von Carmen Francesca Banciu näher untersucht und veranschaulicht werden.

Der Roman verarbeitet Erinnerungen und Erfahrungen der aus dem rumänischen Banat stammenden Autorin zur Zeit der kommunistischen Diktatur. Dafür entwickelt Banciu einen eigenartigen lakonischen Prosastil, bei dem schon das Schriftbild, der oft verwendete Flattersatz, ein dauerndes Schwanken zwischen Prosa und Lyrik sichtbar macht. Der gesamte Text wird somit zu einer Zwitterform, doch diese ist bei Banciu quasi Programm. In einem Interview aus dem Jahr 2008 beantwortet die rumänischstämmige Schriftstellerin, die inzwischen als freie Autorin in Berlin lebt, die Frage nach ihrer deutschen versus rumänischen Literatursprache mit folgendem Bekenntnis gegenüber der Zeitschrift **Observator cultural**:

> Ich wurde anfangs, als ich des Deutschen noch nicht mächtig genug war, um mit der literarischen Sprache spielen, experimentieren, gestaltend umgehen zu können, gezwungen, die sprachlichen Regeln genau zu befolgen, um verstanden zu werden. Und das bedeutete, dass ich irgendwann meinen rumänischen, auf Anspielung und Verweis bedachten Schreibstil aufgeben musste. Ich meine damit eine Art, ein Thema anklingen zu lassen, es streifen und dann auf seine Resonanz zu warten, ohne es explizit zu Ende zu führen. Dadurch entsteht so etwas wie eine Vibration, die mehrere Interpretationen zuläßt. Im Deutschen hat man mir, am Anfang zunächst, gesagt: Du mußt deinen Gedanken zu Ende führen. Ich habe das getan und irgendwann festgestellt, dass es mich vielleicht mitverändert hat. Ich bin genauer geworden, konzentrierter, ich ließ meinem Leser weniger Freiheit, mit meinem Text zu spielen, ihn zu interpretieren. Das war einerseits ein Gewinn, denn ich habe dabei viel über die Arbeit mit der Sprache gelernt. Gleichzeitig war es aber auch ein Verlust, denn ich konnte nicht mehr so viele offene Türen lassen. Der nächste Schritt, den ich versuchte, war, die Genauigkeit zu bewahren und zugleich Türen zu öffnen. Das beschäftigt mich auch heute noch: eine poetische und erzählerische Sprache zu schaffen, Prosa zu schreiben, mit poetischem Ausdruck. Es hört sich widersprüchlich an aber so sehe ich eben die Dinge[8].

---

[7] Vgl. zu Formzitat und Gattungssemantik: Jan Anders (2005): **„Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet"**. **Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19**. **Jahrhundert**, Frankfurt/Main: Campus, 275. Siehe auch: Andreas Böhn (2007): *Formzitat*. In: Metzler Literatur-Lexikon [MLL]. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff, Stuttgart u. Weimar: Metzler, 248.

[8] Iulia Dondorici (2008): *„Consider că aparţin şi literaturii române, şi literaturii germane". Interviu cu Carmen Francesca Banciu*. **Observator cultural**. http://www.observatorcultural.ro/Consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane.-Interviu-cu-Carmen-Francesca-Banciu*articleID_19763-articles_details.html [20.09.2010].

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Um diese formale und gattungsmäßige, erzählerisch-dichtende Zweigestaltigkeit literarisch umzusetzen, entwickelt Carmen Francesca Banciu eine Lakonik, die den Text quasi kippbildartig zwischen Erzählung und Dichtung schwanken lässt. Die Geschichte einer von Hassliebe geprägten, komplexen Tochter-Mutter-Beziehung ist der narrative Inhalt des Romans, dessen Rhetorik durch leitmotivisch wiederkehrende Sätze und Szenen, Variationen immer wieder auftauchender Erinnerungen und das stellenweise lyrisch anmutende Schriftbild auf die im Titel suggerierte Intention eines Liedes von der traurigen Mutter hinweist[9].

Das Buch konzipiert Carmen Francesca Banciu ebenfalls als ein vielschichtiges Bild einer Mutter, einer Mutter-Tochter-Beziehung und einer bereits historischen und zugleich traumatischen Epoche Rumäniens. Darin schildert die Protagonistin Maria-Maria, aufgewachsen in Rumänien zur Zeit des kommunistischen Regimes, ihre Kindheit und Jugend in einer strengen, linientreuen Familie, in welcher Liebe und Zuneigung von einem aufgezwungenen Pflichtbewusstsein des „neuen Menschen" gegenüber dem Staat, der Partei und der sozialistischen Gesellschaft ersetzt wurden. Die zentrale Gestalt der Erzählung ist die harte, dominante aber auch leidende, traurige, gequälte Mutter Maria-Marias. Ihre nun erwachsene und mittlerweile selber Mutter gewordene Tochter versucht diese Frau in ihrer dramatischen Widersprüchlichkeit – der äußeren Härte und inneren Zerbrechlichkeit – von ihrer Kindheit bis zu ihrem Sterbebett zu begreifen und zu begleiten. Dabei wird eine Lebensgeschichte aufgerollt, in der sich physische und seelische Gewalt von Generation zu Generation fortpflanzen und in ein spartanisches, ideologisiertes Erziehungs- und Selbsterziehungskonzept münden, das die Mutter Maria-Marias schließlich zu einer paradoxen Autorität werden lässt. Sie ist die strenge Mutter, die ihr Mädchen mit dem Riemen züchtigt, dessen Puppen am ersten Schultag verbrennt, um ihm so den Beginn einer neuen, ernsten und verantwortungsvollen Lebensphase zu verdeutlichen und ihm schließlich auch das Weinen verbietet: „Weil man mit sieben schon groß ist. Und zur Schule geht. Und es sich nicht schickt, zu weinen. Weil man von mir etwas anderes erwartete, sagt Maria-Maria" (Banciu 2007: 16). Die allmächtige

[9] Zur Analyse der lakonischen Gestaltung dieses Romans, wie auch seiner dichterischen Spielarten vgl. meinen Beitrag: Laura Cheie (2012): „Lakonische Dichtung als Roman: Carmen Francesca Banciu **Das Lied der traurigen Mutter**". In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 9/2012, Temeswar: Mirton, 165-178.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Autorität ihrer Mutter erfährt die Tochter schon in der alltäglichen Kommunikation, die keine ist:

> Mutter hat mich nie um etwas gebeten. Sie hatte mir befohlen. Befehle waren Mutters Art zu kommunizieren.
> Manchmal befahl Mutter: Bring den Riemen.
> Und ich brachte ihr den Riemen.
> Und sie schlug auf mich ein.
> Sie schlug die Wut aus sich heraus (Banciu 2007: 20).

In den Augen der kindlichen Maria-Maria erreicht die mütterliche Allmacht gottähnliche Dimensionen: „Mutter entschied über Leben und Tod. Manchmal, wenn sie wütend war, sagte sie: Ich habe dich geboren, und ich bringe dich um. Mit meiner eigenen Hand“ (Banciu 2007: 39). Sie ist ebenfalls eine berufstätige Mutter, steht als Buchhalterin und als Präsidentin der lokalen kommunistischen Frauenorganisation im Dienste des Regimes, doch zugleich ist sie auch die klassische Ehefrau, die den Haushalt allein bewältigen und sich für Mann und Kind „opfern“ muss. Hinter der harten Fassade dieser dominanten Mutter erblickt Maria-Maria die an Eifersucht, mangelnder Liebe, Ängsten und Überforderung leidende und langsam daran zerbrechende Frau. Denn dieselbe unerbittliche und konsequente Strenge lässt Maria-Marias Mutter auch für sich selbst gelten. Sie verleugnet ihre bürgerliche Herkunft, die dem neuen Regime verhasst war, und verschreibt sich eisern der neuen Ideologie, deren Verfechterin sie sogar in Familienbeziehungen wird. Den abstrakten Erwartungen dieser Ideologie, die Glück mit Nützlichkeit und Liebe mit Pflicht ersetzt, versucht sie als Aktivistin, Mutter und Ehefrau bis zur völligen Selbstaufgabe nachzukommen. Von den Nonnen ebenfalls mit gewaltsamer Strenge erzogen, versucht sich Maria-Marias Mutter später in einer gottlosen und Gott verweigernden Welt neu einzurichten, indem sie alte und neue Werte in ein von Schuld und Pflicht getragenes Lebenskonzept integriert. Selbstzüchtigung wird dabei zu einem unterschwelligen Lebensinhalt, der vom ehemaligen Zögling der Nonnen neu interpretiert wird:

> Mutter sagte mir nie, was sie dachte. Woran sie glaubte. Was sie empfand. Sie hatte feste Regeln. Und sie zwang sich, sie zu befolgen. Weil sie mir ein Beispiel sein wollte. Und weil sie glaubte, sie sei verantwortlich für die anderen.
> Mutter glaubte, sie müsse für Fehler büßen. Für die Fehler ihrer Vorfahren. Sie müsse für sie Verantwortung übernehmen. Aus Nächstenliebe. Das hatte sie bei den Nonnen gelernt.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

> Die Verantwortung für die anderen hat ihr die Partei beigebracht. Und die Konzentration auf die Zukunft (Banciu 2007: 48).

Als uneheliches Kind in einer traditionellen Gesellschaft geboren, schämt sich die Mutter Maria-Marias für ihre eigene Mutter, zu der sie eine gestörte Beziehung entwickelt. Und auch die durch religiöse Geschichten vorgeschriebene Beziehung zur Mutter Gottes misslingt, denn die heilige Maria erscheint dem einsamen Mädchen als willkürlich und bestechlich in ihrer Gnade und einer bedingungslosen Liebe unfähig. Jahre später wird die Tochter, mit dem wohl nicht zufälligen Namen Maria-Maria, zunächst zeichnerisch das Bild der verweigerten Mutter Gottes in der Frau, die sie geboren hatte, suchen:

> Ich zeichnete Mutters Brüste in Kohle. Ich zeichnete sie in Bleistift. In Tusche. Ich malte sie in Aquarell und in Ölfarben.
> Ich versuchte, Mutter zu entdecken.
> Ich suchte Mutter, die Lebensgebende.
> Mutter, die Liebende.
> Mutter, die Nährende.
> Mutter, die Quelle allen Lebens (Banciu 2007: 100).

Anders als ihre Mutter startet Maria-Maria immer wieder den Versuch, sich der geliebt-gehassten Frau, die sie geboren hatte, gedanklich und emotional zu nähern. Mutter, die Liebende, zeigt sich aber als eine eher furchterregende Machtperson:

> Vielleicht meinte Mutter mit Liebe eigentlich Aufpassen.
> Und mit Aufpassen meinte sie eigentlich Kontrollieren.
> Und mit Kontrollieren meinte sie Zwingen.
> Und mit Zwingen meinte sie Züchtigen.
> Und mit Züchtigen meinte sie Erziehen.
> Und mit Erziehen meinte sie das Beste für das Kind.
>
> Das Beste für das Kind ist Liebe (Banciu 2007: 181).

Die Kontrollsucht der Mutter wird allerdings von der Tochter als eine verkehrte Form von Ohnmacht entlarvt, als eine Angst, den Pflichten nicht gewachsen zu sein und vor den Augen der Gesellschaft und ihres Mannes nicht als Mutter und Ehefrau bestehen zu können. Das Leben der Mutter fußt auf einem Grundsatz, der ihre permanente Daseinsangst quasi aphoristisch auf den Punkt bringt: „Mutters Spruch war: Das Leben ist eine dauernde Katastrophe. Man muss sie jeden Tag überleben“ (Banciu 2007:

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

75). Auf ihrem Sterbebett liegt sie schließlich wie „ein verfolgtes Tier“ und verlangt von der Tochter, diese solle für sie beten: „Mutter lag im Bett. Sie sagte, ich solle für sie beten. Mutter sagte beten, als wäre es dasselbe wie Händewaschen. Mir war nur Händewaschen beigebracht worden“ (Banciu 2007: 9).

Die Bitte, die die Erzählerin bereits auf der ersten Seite des Romans erwähnt, durchzieht leitmotivisch das ganze Buch. Es ist ein ungewöhnlicher Wunsch der ehemaligen kommunistischen Parteiaktivistin und auch für das Kind einer sozialistischen Vorzeigefamilie ist Beten keine Selbstverständlichkeit. Doch die Schwierigkeit, dieser Bitte nachzukommen, ist im Falle Maria-Marias eigentlich nicht auf ideologische Gründe zurückzuführen, sondern hängt vielmehr mit der belasteten Beziehung zu ihrer Mutter zusammen. Die Tochter erinnert sich der letzten Bitte ihrer Mutter in sehr unterschiedlichen Kontexten: am mütterlichen Sterbebett, nachdenkend über das, was die Mutter als Tugenden bezeichnete, darunter jedoch nicht Liebe und Mitgefühl, im Zusammenhang mit der immer geahnten und gefürchteten Untreue des Ehemanns oder in Verbindung mit Mutters „schmutzigen“ Zunge, die eben diesem Ehemann „die Wahrheit“ ins Gesicht schleudern konnte – und später, angesichts des nahen, unvermeidbaren Todes der Todkranken. Auf die wiederkehrenden Worte „Bete für mich“ klingt die mehr oder weniger explizite Antwort Maria-Marias verschieden: überrascht, ironisch-bitter, mitleidend, abwehrend, stumpf, bis schließlich das Gebet *Mutter unser* gelingt:

> Mutter unser
>
> Die du den Himmel geboren hast,
> Die Sterne und die Erde.
> Mutter unser,
> Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes.
> Die Quelle des Tages und der Nacht,
> Quelle des Schmerzes und der Freude,
> Quelle des Lichts und des Schattens,
> Quelle der Wärme und der Todeskälte,
> Nimm uns in deinen Schoß.
> Mutter unser,
> Mutter aller Mütter und Mutter der Mütter,
> Mutter der Geborenen und Ungeborenen,
> Mutter alles Lebendigen und Nichtlebendigen,
> Mutter aller Väter und Söhne,
> Und Söhne der Söhne.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Mutter unser,
Anfang von allem.
Ende und Anfang.
In alle Ewigkeit gehasst,
Geehrt und geliebt ist dein Name (Banciu 2007: 192).

Der Text ist eines der letzten Kapitel des Romans und stellt eine besondere „Station" auf dem Erkenntnisweg Maria-Marias dar. Schon auf den ersten Blick signalisiert der Titel einen ungewöhnlichen Text, der *ab initio* auf das wichtigste und bekannteste Gebet des Christentums verweist und somit auch ein gattungszitierendes Element enthält. Der Leser erwartet aufgrund der zu *Vater unser* analogen Formulierung ein Gebet oder zumindest eine gebetähnliche Äußerung an eine heilige Mutter, beispielsweise der Mutter Gottes, der heiligen Maria. Dieser Erwartung wird auch durch einige Textteile entgegengekommen, die bekannte Stellen des *Vater unser* variieren oder in verschobener und erkennbar abgewandelter Form neu integrieren. Das *Mutter unser* Maria-Marias verwandelt den Beginn des „Vater unser, der Du bist im Himmel" in „Mutter unser, die du den Himmel geboren hast", wodurch der erste Verweis auf eine heilige Mutter, sei es Maria oder eine vorchristliche Allmutter, gegeben ist. Auch die zweite Zeile des „Herrengebets": „Geheiligt werde Dein Name", zusammen mit der Idee der Ewigkeit in dem später eingeführten Lobpreis des Herrn: „Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit" ist am Ende des Gebets Maria-Marias in abgewandelter Form wiedererkennbar: „In alle Ewigkeit gehasst, / Geehrt und geliebt ist dein Name." Die eigentliche Bitte an die göttliche Macht, die im „Vater unser" den Hauptteil des Gebets ausmacht und eigentlich aus mehreren Bitten besteht: die Brotbitte, jene um Vergebung für begangene Sünden, die Bitte, nicht in Versuchung zu geraten und jene um Erlösung vom Bösen – wird in *Mutter unser* auf eine einzige reduziert: „Nimm uns in deinen Schoß". Diese Bitte um Geborgenheit ist zwar in der Mitte des Textes angesetzt und kann somit als Kernsatz dieses Textes angesehen werden. Das Bitten macht hier allerdings nicht den Hauptteil des Textes aus. Dominant wird stattdessen der Gestus des Preisens, was auf eine andere literarische und religiöse Textgattung verweist, genauer auf die Hymne.

Die Mutter wird als Gebärerin des Weltalls, als Quelle von Leben und Tod, Ursprung alles Lebendigen und Nichtlebendigen, der stärksten und vitalsten Gefühle, wie Liebe und Hass, und schließlich als Anfang und Ende von allem beschrieben und gepriesen. Das ist keine typische Beschreibung der heiligen Maria, doch wird diese Mutter trotzdem mit dem Gott- bzw.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Christusattribut „Alpha und Omega“, der Erste und der Letzte als Symbol für die allumfassende Totalität bedacht. In seinem hymnischen Ausdruck kehrt dieser Text zu den einleitenden Motti des Romans zurück: einem gnostischen Text der frühchristlichen Nag-Hammadi-Schriften aus dem 2./3. Jahrhundert:

> Denn ich bin die Erste und die Letzte,
> Ich bin die Verehrte und die Verachtete,
> Ich bin die Hure und die Heilige,
> Ich bin die Ehefrau und die Jungfrau.
> Ich bin die Mutter und die Tochter,
> Ich bin die Unfruchtbare, und zahlreich sind meine Söhne.
> Ich bin die Braut und der Bräutigam, jene, die mein Gemahl erzeugte.
> Ich bin die Mutter meines Vaters und die Schwester
> meines Mannes. Welcher mein Nachkomme ist.
> Ich bin das Schweigen, das unbegreiflich ist ...
> Ich bin das Sagen meines Namens.
> Ich bin die Verurteilung und der Freispruch ...
> Ehrt mich! (Banciu 2007: 7).

und zu der Inschrift einer Isis-Säule:

> Ich bin alles, was gewesen ist, was ist und was sein wird,
> kein Sterblicher hat meinen Schleier gelüftet,
> die Frucht, die ich geboren, ist die Sonne (Banciu 2007: 7).

In der Nag-Hammadi-Schrift definiert sich ein weibliches Wesen mithilfe des christlichen Totalitätsprädikats: „ich bin die Erste und die Letzte“ und veranschaulicht diese kontradiktorisch und synthetisch konstruierte Einheit aufgrund einer Reihe von Antithesen: Verehrte/Verachtete; Hure/Heilige; Ehefrau/Jungfrau. Zu diesen Antithesen könnten, mit Blick auf die Erzählung des Romans und die Beziehungen in der Familie Maria-Marias, auch Mutter/Tochter, Mutter/Vater zu den widersprüchlichen Kombinationen gezählt werden. Durch stärkste Kontraste und gewaltige Paradoxien inszeniert sich so eine archetypisch verstandene Allmutter, die Anspruch auf Erkenntnis und Ehrung erhebt und dadurch eine komplexe, allumfassende Autorität etabliert.[10] Im zweiten Motto, der

[10] In manchen gnostischen Schriften trägt dieses kontradiktorische weibliche Wesen den Namen Sophia (Weisheit) und ist sowohl göttliche Mutter, ein höherer Geist, ja sogar Inbegriff des Logos, wie auch, als Verführerin, eine gefallene Frau, eine „Hure“. In anderen gnostischen Texten wird dieses charakterlich ambivalente Wesen auch als ein androgynes

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Inschrift einer Isis-Säule, wird das weibliche Wesen zur geheimnisvollen Allgöttin, in der Gestalt der ägyptischen Isis, Mutter der alles beherrschenden Sonne, und Parallelfigur der christlichen Maria, der Mutter Jesu.

Die Poesie dieser antiken Selbstoffenbarung mütterlicher Herrlichkeit und Autorität mit ihrer widersprüchlichen Bildlichkeit und dem stringenten, feierlichen Duktus des Sagens wird von Banciu in ihrer „Hymne" an die Mutter mit dem wohl bekanntesten Gebet des Christentums kombiniert. Der Text weist dadurch die schwankende Ambivalenz einer Kippfigur auf. Denn so wie man bei einer zeichnerischen Kippfigur durch die abwechselnde Konzentration auf die Figur oder auf den Grund das eine oder das andere Bild erblicken kann, so führt das Betonen der einen oder anderer Textsequenzen in *Mutter unser* zu der Textgattung „Gebet" oder zu jener der „Hymne". Bancius *Mutter unser* könnte somit aufgrund des gattungszitierenden Elements im Titel, des erkennbar abgewandelten Anfangs und Endes, wie auch der Bitte in der Mitte des Textes als Gebet gelesen werden. Gleichzeitig lässt sich aber eine parallele Lektüre erkennen und zwar jene, die vom hier dominanten Gestus der Lobpreisung, der eher für eine Hymne typisch ist, ausgeht. Sowohl im Falle der ersten Lektüre wie auch im Falle der zweiten basiert die literarische Rezeption des Textes *Mutter unser* auf einem intertextuellen Bezug entweder zum christlichen Gebet *Vater unser* oder zu den Motti des Romans, der Nag-Hammadi-Schrift und der Inschrift auf der Isis-Säule. Im Unterschied zur bildlichen Kippfigur, bei welcher die zwei oder mehrere mögliche Bilder nicht simultan, sondern lediglich nacheinander wahrgenommen werden, kann man bei der abstrakteren literarischen Kippfigur zwei parallele Lektüren textlich miteinander in Bezug setzen und so die zwei „Textfiguren" gleichzeitig als einen „Zwittertext" erkennen.

Die Zweigestaltigkeit solcher Texte, wie Bancius *Mutter unser*, wird nicht nur intertextuell, sondern auch gattungsmäßig durch gattungszitierende Elemente, die typische Qualitäten von literarischen Gattungen kommunizieren, bestimmt. In dem besprochenen Fall sind es jene des Gebets, in welchem die Bitte definitorisch, und der Hymne, in welcher die Anbetung des Gottes oder der Göttin um seiner oder ihrer selbst willen konstitutiv ist. Es handelt sich außerdem um ambivalente Gattungen, die sowohl zu religiösen, christlichen und antiken Praktiken, wie auch zur

---

und somit die fundamentalen Prinzipien in sich vereinigendes Wesen beschrieben (vgl. Culianu 1995: S. 97-117).

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Literatur gehören. Sie sind (religiöse) Gebrauchs- und (literarische) Kunstformen zugleich. Als Textgattung also bewegen sich Gebet und Hymne zwischen einem pragmatischen und einem poetischen Typus, wobei letztlich Kontext und Rezeptionssituation über die Zuordnung entscheiden.[11] Die Ambivalenz der Gattung kann in beiden Fällen gut dokumentiert werden, doch jene des Gebets ist meistens durch ironische oder humorvolle Kontrafakturen sehr auffällig geworden.[12] Bancius *Mutter unser* profitiert ebenfalls von der Gattungsambivalenz des Gebets und von jener der Hymne.

Die komplexe Zwiespältigkeit des Gebets von Maria-Maria entspricht ihren Gefühlen für die Mutter, genauer der Hassliebe, die sie aus der Kindheit bis in die reiferen Jahre hinein quält. Kippfigurenartig gestaltet sich die Tochter-Mutter-Beziehung, die dauernd zwischen Angst und Liebe, Wut und Mitleid, Enttäuschung und Bewunderung schwankt. Die Mutter selbst ist für die Tochter eine Art Kippbild der Autorität, die beim genaueren Hinsehen in eine tiefliegende Fragilität wechselt. Und auch das „Gebet" Maria-Marias spiegelt kontrapunktisch die konstitutive Ambivalenz des vergöttlichten Porträts der Mutter wider: „Die Quelle des Lebens, der Liebe. Des Hasses und des Todes. / Die Quelle des Tages und der Nacht, / Quelle des Schmerzes und der Freude usw."

In diesem Zusammenhang bewährt sich die Kippfigur als mögliches Erklärungsmodell für die Struktur und die Rezeption eines Textes, sowie für jene des Porträts der Hauptgestalt und der Natur der Tochter-Mutter-Beziehung.

[11] Siehe diesbezüglich Wolfgang Wiesmüllers zusammenfassenden Diskurs (2006): *Zwischen Poesie und Gebrauchsliteratur. Gebetslyrik nach 1945*: http://www.literatur-religion.net/diskurs/d2wiesmueller.pdf [15.07.2012].

[12] Ich möchte an dieser Stelle lediglich auf das kurze Gedicht **Gebet** von Robert Gernhardt hinweisen, das zu Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts für viel Spaß aber auch für eine beträchtliche Irritation gesorgt hat: „Lieber Gott, nimm es hin,/ daß ich was Besondres bin./ Und gib ruhig einmal zu,/ daß ich klüger bin als du./ Preise künftig meinen Namen,/ denn so setzt es etwas. Amen." Laut dem Dichter sollte das Gedicht eigentlich nicht auf Gott, sondern auf eine bestimmte Gottesvorstellung reagieren (vgl. Robert Gernhardt: **Gesammelte Gedichte 1954-2006**, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2008, 1022-1024). Allerdings wurde der literarische Gebrauch der Gebetsform von einem Teil des Publikums als Missbrauch und das Gedicht Gernhardts als Gotteslästerung gedeutet.

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Literatur

Anders, Jan (2005): **„Auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet“**. **Huldigungsrituale und Gelegenheitslyrik im 19**. **Jahrhundert**, Frankfurt/Main: Campus.

Banciu, Carmen Francesca (2007): **Das Lied der traurigen Mutter**, Berlin: Rotbuch.

Böhn, Andreas (2007): *Formzitat*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hrsg.): **Metzler Literatur-Lexikon** [MLL]. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 248.

Cheie, Laura (2004): **Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia**, Salzburg/ Wien: Otto Müller.

Cheie, Laura (2012): „Lakonische Dichtung als Roman: Carmen Francesca Banciu **Das Lied der traurigen Mutter**“. In: **Temeswarer Beiträge zur Germanistik**, 9/2012, Temeswar: Mirton, 165-178.

Culianu, Ioan Petru (1995): **Gnozele dualiste ale Occidentului**, Bucureşti: Nemira.

Freud, Sigmund (^{6}1994): *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia paranoides)*. In: Sigmund Freud: **Zwang, Paranoia und Perversion**, Studienausgabe, Bd.VII, Frankfurt/Main: S. Fischer, 133-203.

Gernhardt, Robert (1986): **Kippfigur**. **Erzählungen**, Zürich: Haffmans.

Gernhardt, Robert (2008): **Gesammelte Gedichte 1954-2006**, Frankfurt/Main: Fischer.

Iser, Wolfgang (1976): *Das Komische*: *ein Kipp-Phänomen*. In: Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning (Hrsg.): **Das Komische**, Poetik und Hermeneutik, Bd. 7, München: Fink, 398-402.

Šmejkal, František (1974): **Die surrealistische Zeichnung**, ins Deutsche übersetzt von M. Vaničková, Hanau: Dausien.

Internetquellen

Dondorici, Iulia (2008): *„Consider că aparţin şi literaturii române, şi literaturii germane”. Interviu cu Carmen Francesca Banciu*. **Observator cultural**. http:// www.observatorcultural.ro/Consider-ca-apartin-si-literaturii-romane-si-literaturii-germane.-Interviu-cu-Carmen-Francesca-Banciu*articleID_19763-articles_details.html [20.09.2010].

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)

Hagestedt, Lutz: *Reich der Sinne. Welt der Wörter. Robert Gernhardt: Kippfigur. Erzählungen*. In: http://www.netzwerk-literaturkritik.de/wiki/index.php/Reich_der_Sinne,_Welt_der_Wörter._Robert_Gernhardt:_Kippfigur._Erzählungen [01.07.2012].

Reichenberger, Andrea Ana: *Wie wir Kippfiguren sehen können*. In: http://wab.uib.no/ojs/ agora-alws/article/view/872/442 [01.07.2012].

Wiesmüller, Wolfgang (2006): *Zwischen Poesie und Gebrauchsliteratur. Gebetslyrik nach 1945*: http://www.literatur-religion.net/diskurs/d2wiesmueller.pdf [15.07.2012].

BDD-A13054 © 2013 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.58 (2026-11-16 20:51:44 UTC)