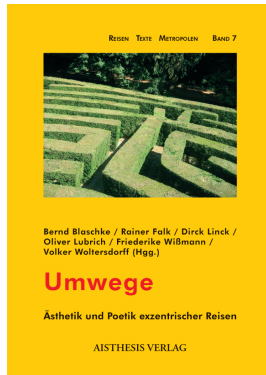


Leseprobe

Bernd Blaschke / Rainer Falk / Dirck Linck /
Oliver Lubrich / Friederike Wißmann /
Volker Woltersdorff (Hgg.)

Umwege

Ästhetik und Poetik exzentrischer Reisen



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Abbildung auf dem Umschlag :

Ausschnitt des Labyrinths der Villa Pisani (Stra/Venetien),
Blick vom Turm, © Piero Grandesso.

Die Herausgeber danken Florian Cramer (Rotterdam)
für seine redaktionelle Mitarbeit.

Bibliographische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2008

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-703-9

www.aisthesis.de

Inhalt

Oliver Lubrich	
Von Königgrätz nach Basra. Wege und Umwege.	
Vorwort	9
Bernd Seidensticker	
Irrfahrten des Odysseus?	17
Hans Christoph Buch	
Totenschiffe und Geisterschiffe.	
Anmerkungen zur Poetik der Dekomposition.	
Eine Flaschenpost	33
Friederike Wißmann	
Wie sich Händels Opernästhetik durch seine Italienreise	
(doch) veränderte	45
Bernd Blaschke	
Faust als Reisender.	
Der moderne Entgrenzer, seine Reiseführer, seine Umwege	65
Karl Heinz Bohrer	
Nicht Desillusion, sondern Phantasma	99
Michael Lüthy	
Manets Reise zu Velázquez und	
das Problem der kunstgeschichtlichen Genealogie	119
Gerald Funk	
Ästhetik des Abgrunds.	
Zur Erkundung maritimer Schrecken in Victor Hugos	
<i>Die Arbeiter des Meeres</i>	159
Werner Busch	
Post festum.	
Adolph Menzels Versuch, 1866 das Schlachtfeld	
von Königgrätz zu besuchen	175

Maria Zinfert	
Die kurze Spanne zwischen Aufbruch und Rückkehr.	
Victor Segalens Reisebuch <i>Équipée</i>	195
Viktor Otto	
Failing Farms. Deutsches Scheitern in Amerika	211
Oliver Lubrich	
Über die Grenze der Bedeutung.	
Albert Camus in Nazi-Deutschland	227
Reiner Niehoff	
polwärts / blau.	
Konrad Bayers <i>Der Kopf des Vitus Bering</i> und die Berichte von den Reisen ins Eis	249
Georg Witte	
Kleine Reisen aus Moskau	275
Michael Roes	
Pygmalion. König der Netze. Ein Essay	297

Oliver Lubrich

Von Königgrätz nach Basra. Wege und Umwege Vorwort

Ein Schiffbruch vor der Insel einer Zauberin, die Begegnung mit einem Geisterschiff oder ein Flug auf dem Mantel des Teufels, eine Kajaktour durch Hitler-Deutschland, der Besuch auf einem Kriegsschauplatz oder die Performance auf einem Schneefeld vor Moskau: Ob fiktiv oder real, Reisen faszinieren unsere Einbildungskraft nicht so sehr als Transit, als bloße Fortbewegung von A nach B, sondern als Kuriosum, als Überraschung, als Exzentrizität. Nicht das Geradlinige interessiert uns, sondern Verirrungen, Verwirrungen: Umwege.

Lange Zeit aber wurde das Reisen romantisiert – als erfreuliche Begegnung mit dem Fremden; oder kritisiert – als ethnozentrisches Projekt. In beiden Fällen werden eine Geschlossenheit und ein Gelingen unterstellt, die weder in der Erfahrung noch in den Künsten durchweg zu haben wären.

Zahlreiche Wege sind eigentlich Umwege. Die großen Reisen der Entdeckungs- und Literaturgeschichte waren nicht selten improvisiert und chaotisch. Odysseus irrt jahrelang umher, ohne eine Ahnung zu haben, wo er sich befindet. Kolumbus landet in der Neuen Welt und denkt, er sei in Asien. Alexander von Humboldt will in den Orient und kommt an in Amerika. James Cook wird gegessen. Andere werden verrückt. Manche nehmen Drogen. Viele verlieren den Überblick. Reisen und Scheitern liegen nahe beieinander.

Der Gegenstand gewinnt in den Geisteswissenschaften zusehends an Bedeutung. Über Reisen nachgedacht haben Künstler und Kulturanthropologen. Odysseen durch Stadträume unternehmen Flaneure, Vaganten und urbanistische Denker der Moderne. Besondere Aktualität gewinnt das Thema im Feld postkolonialer Studien. Im Unterschied zu älteren Modellen, die einen allgegenwärtigen Macht-Diskurs voraussetzen und von einem klaren Gegensatz zwischen ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ ausgehen, der vorhersehbar in stabilen ideologischen ›Repräsentationen‹ zum Ausdruck komme, interessiert sich neuere Theorie für Prozesse der Veränderung, die eindeutige Identitäten und Differenzen in Frage stellen. Reisen sind Experimente mit offenem Ausgang. In ihrem Ablauf geraten Autoren und Probanden ebenso wie die Versuchs-

anordnung durcheinander. So blieben Denkweisen und Darstellungsformen der Europäer in den Kolonien keineswegs intakt, homogen, in sich geschlossen; sie erfuhren Herausforderungen, Veränderungen, ›Hybridisierungen‹. Diese Vorgänge geraten in gegenwärtigen Diskussionen über die sogenannte ›Globalisierung‹ immer mehr in den Blick: nicht zuletzt in den Erfahrungen, Produkten und Kulturen ungeplant oder unfreiwillig ›reisender‹ Flüchtlinge, Exilanten, Migrantinnen.

Jede Reise ist im wörtlichen Sinn exzentrisch, da sie von einem Ort ausgeht, der ein individuelles Zentrum bildet. Wenn das Reisen eine existentielle und eine ästhetische Erfahrung ist und der Umweg seine extreme und zugleich typische Form, dann wäre es gerade in seinen auf den ersten Blick ungewöhnlichen Varianten paradigmatisch zu verstehen. Es lohnt sich also, das Reisen in seiner Exzentrizität zu betrachten: in den Umwegen, die es erfordert, in den Überraschungen, die mit ihm einhergehen.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind verschiedenen Aspekten unwegiger Reisen gewidmet: den Räumen, die sie erfahren; den Bewegungen, die sie ermöglichen; und den Reisenden, die sie erleben.

Ihre Schauplätze sind Dschungel, Eismeere, Labyrinth, Schlachtfelder, Stadträume, Museen; ihre Bewegungsformen Verschwinden, Verstellen, Entkommen, Ausweichen, Abweichen, Durchmogeln; ihre Protagonisten Schiffbrüchige, Gestrandete, Vernebelte, Verfolgte, Verschollene, Entronnene.

Bewegungen erzeugen Fragen. Inwiefern ist das Reisen eine ästhetische Erfahrung? Welche Poetiken legen es fest? Welche Folgen hat das Nicht-Planmäßige? Wie gehen Reisen schief? Wie wird das Schiefgehen in Szene gesetzt? Wo stranden die Strandenden? Was kompensiert ihr Scheitern künstlerisch? Wie verändert die Reise den Reisenden? Welche Räume stellen die Kontinuität einer Erfahrung in Frage? Wer sucht sie auf? Inwiefern bedingen sie unser Weltverständnis? Wie prägen Reisen unsere Lebenserfahrungen? Welche Rolle spielen sie in verschiedenen Kulturen? Welche Bedeutung haben sie für die Künste? Welchen Stellenwert besitzen Umwege in der Moderne? Welche Phantasien lösen sie aus? Welche Schreibformen erzeugen sie? Wie produktiv können Umwege sein? Haben sie eine eigene Poetik?

Antworten auf diese Fragen versuchen Literaturwissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller, ein Altphilologe und eine Musikologin zu geben. In ihren Beiträgen erinnern sie an mythische Heroen des Umwegs wie Odysseus, Sindbad oder Faust; und an imaginäre Schauplätze wie Scheria, Cythera oder den Blocksberg im Harz. Aber auch reale

Orte und Ziele, von denen die Rede sein wird, verbinden sich assoziationsreich mit Vorstellungen im kulturellen Gedächtnis: Königgrätz, Basra, Ithaka, Casablanca, Rom, Moskau, Leipzig, Madrid, Peking, der Kongo oder die Arktis. Die Autoren dieses Bandes widmen sich einer Reihe exzentrischer Motive: Hadesgang und Himmelfahrt, Totenschiff und Krakenkampf, Polarexpedition und Farmgründung – oder der Flucht aus einer marokkanischen Industriestadt in den Cyberspace.

Welche exzentrischen Reisen inszeniert die Literatur der Antike, der Romantik, der Klassik und der Moderne? BERND SEIDENSTICKER zeigt, daß die *Odyssee*, der Urtext aller umwegigen Reisen, nur scheinbar eine chaotische Irrfahrt darstellt. Tatsächlich ist sie kunstvoll durchgestaltet: als Zickzack-Bewegung zwischen Annäherung und Entfernung, im anapästischen Wechsel knapp und ausführlich erzählter Episoden, in der Variation positiver und negativer Abenteuer, als Wiederkehr gleicher Grundsituationen (Kannibalismus, Verführung, Verbotsübertretung), ringkompositorisch organisiert (um die Nekyia) oder allegorisch, in ihrer initiationsrituellen Dynamik. Seidensticker illustriert die planvolle Anlage des Epos am Beispiel des bislang übersehenen Ölbaum-Motivs. Der Ölbaum, Attribut der Göttin Athene als Beschützerin des ›viel umhergetriebenen‹ Odysseus, taucht an den entscheidenden Wendepunkten auf: am Anfang der Irrfahrt in der Höhle des Polyphem, am Beginn der Heimreise auf der Insel der Kalypso, an der letzten Station auf der Phäakeninsel Scheria, im Augenblick der Rückkehr nach Ithaka und schließlich am Ziel: nämlich als Keule des Kyklopen, mit der Odysseus den Poseidon-Sohn blendet; als Holz der Axt, mit dem er sich ein Floß zimmert; als Bäume, unter denen er am Ufer zur Ruhe kommt; als Stamm, unter dem Athene den Heimkehrenden berät; und als naturwüchsiger Pfosten des unverrückbaren ehelichen Bettes.

HANS CHRISTOPH BUCH sieht eine Analogie zwischen dem Märchenmotiv des Gespensterschiffs in Wilhelm Hauffs *Die Karawane* (1825) und den Abenteuern Sindbads aus *Tausendundeiner Nacht*, in deren Verlauf der Held lebendig begraben wird. Die phantastischen Seefahrergeschichten des Reisenden aus Basra erinnern an Bestattungsrituale der alten Ägypter. Deren Vorstellung vom Sterben verbindet sich mit Elementen, die im Märchen wiederkehren: das Totengericht, das Übersetzen in die Unterwelt, die Landung und das Tabu des Grabraubes. Die ausführliche Geschichte dieser – bewußten oder unbewußten – Tradition ist noch zu schreiben. Ihre Autoren heißen Coleridge, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Raabe, Heine, Wagner, Kafka, Traven, Zech, Heym, Benn, Brecht, Enzensberger, Grass und Nooteboom. Mit dem Kriegsreporter

Fontane schließlich sieht Buch das Totenschiff ganz real in moderner Form wiederkehren: im scheinbar menschenleeren, todbringenden Panzerkreuzer.

BERND BLASCHKE führt vor, wie die *Faust*-Dichtungen geradezu als Kompendium von Reiseformen zu lesen sind, ganz besonders die Goetheschen (1808, 1831): vom Osterspaziergang und dem Ausflug zu Auerbachs Keller über die Besteigung des Blocksbergs bis zum Flug ins antike Griechenland. Faust ist permanent unterwegs: zwischen Studierzimmer und Hexenküche, Gretchens Kerker und kaiserlicher Pfalz, Pharsalos und Sparta, Gebirge und Feld sowie schließlich der Küste des Meeres. Unter der Anleitung von Mephisto als Reiseführer begibt er sich neugierig auf Bildungsreisen, unternimmt lustvolle Ausschweifungen und beschreitet religiöse Irrwege. Während Fausts Bewegungen traditionell als moralische Abkehr vom ›rechten Weg‹ ›Gottes‹ bewertet werden und folgerichtig in einer Höllenfahrt enden, hat Goethe sie als produktive Umwege umgestaltet, die eine Läuterung herbeiführen und an deren Ende die erlösende Himmelfahrt stehen kann.

KARL HEINZ BOHRER beschreibt dagegen ein düsteres modernes Phantasma: Enttäuschungen in exotischer Ferne, als die letzten ›weißen Flecken‹ verschwunden sind. Mißglückte Reisen, die im ›Grauen‹ enden. Baudelaires *Voyage à Cythère* (1852), auf die sagenhafte Liebesinsel, führt zu einem Galgen, an dem ein von Tieren zerfetzter Leichnam verwest; Joseph Conrads Flußfahrt durch die belgische Kolonie in Zentralafrika, *Heart of Darkness* (1898), zu Pfählen, an denen Schädel aufgespießt sind. Die pessimistische Erkenntnis, auf die Erkundungen pervertierter Traumziele hinauslaufen, faßt der mysteriöse Kurtz im Augenblick seines Todes in die Worte: »The horror, the horror!« Beide Texte erschöpfen sich, so Bohrer, nicht in einsinnigen Allegorisierungen oder ideologiekritischen Aussagen. Sie sind Symptom kolonialer Phantasie und Kritik von deren Praxis, anthropologische Studie, psychologisches Szenario, Medium der Ästhetik und Metapher der Existenz.

GERALD FUNK hat einen Roman untersucht, der aus einer ungewollten Reise hervorgegangen ist und seinerseits eine ungewohnte Reise darstellt: Victor Hugos *Les travailleurs de la mer* (1866) entstand im Exil auf der Kanalinsel Guernsey und beschreibt, wie sein Held eine Maschine aus einem havarierten Schiff birgt. Der Mensch ringt mit den Gewalten der Natur – Meer, Sturm und Ungeheuer. Das ›Grauen‹, dem der Reisende begegnet, nimmt hier die Gestalt eines Kraken an, dessen hybrid-amorphes Äußeres Hugos Text in seiner sprachlichen Form nachbildet. Als die Ozeane weitgehend kartiert waren und sogar das

›Herz der Finsternis‹ zugänglich wurde und bevor man die Abgründe vor allem in der Psyche zu suchen begann, wurde das Unheimliche in der Tiefe vermutet. Hugo hat es, so Funks These, im Kraken verkörpert, als Ausdruck des Beunruhigenden, Bösen und Häßlichen. Er schuf den Kraken als literarisches Motiv. Nachdem er bei Melville stummtes Objekt gewesen war (*Moby Dick*), wird er bei Lautréamont zur Identifikationsfigur werden (*Les chants de Maldoror*) und bei Jules Verne zur gesteigerten Monstrosität (*Vingt mille lieues sous les mers*).

REINER NIEHOFF bringt Reisen ins Spiel, die nicht nur geographisch maximal exzentrisch sind, da sie ans Ende der Welt und an einen Nullpunkt von Bedeutung führen: Polfahrten. Konrad Bayers *Der Kopf des Vitus Bering* (1965) bezieht sich auf die Kamtschatka-Expeditionen seiner historischen Titelfigur (1725-1730, 1732-1741). Der Text steht in der Tradition der Pol-Literatur von Poe, Parry, Payer, Nansen und Shackleton, die er fortgesetzt an- und einspielt. Obwohl er sich ihres Repertoires bedient (Vogelmord, Verrohung, Auflösung), erzählt Bayer keine konventionelle Geschichte von der Bestrafung neugieriger Grenzüberschreitung. Im Gegensatz zum ›Bilderrausch‹ und zur zielgerichteten Spannung exotistischer Reiseliteratur ist *Der Kopf des Vitus Bering*, schreibt Niehoff, ›subtopisch‹: ›kalte‹ Literatur. Niehoff liest diesen aus 87 Kleinabschnitten bestehenden ›unterkühlten‹ Text als hermetisches Sprachspiel, das Biographeme seines Helden mit diversen Texten ›verschaltet‹ und systematisch den Doppelsinn bestimmter Worte ausnutzt, um immer wieder die Register zu wechseln: zwischen Arktisfahrt und Initiationsritual, Schamanismus und Epilepsie, Zarentum und Schachspiel.

Welches Ergebnis haben exzentrische Reisen für die Arbeit von Künstlern, die sie unternehmen? Ihr Exil und ihre Expeditionen, aber auch Besuche in Opernhäusern, Museen oder Lazaretten haben Musiker, Maler und Schriftsteller künstlerisch herausgefordert: Victor Hugo erfand den literarischen Kraken. Händel veränderte seinen Kompositionsstil. Manet überwand eine persönliche und artistische Krise. Menzel schloß ab mit einem bestimmten Genre. Und Albert Camus entschied sich, Schriftsteller zu werden.

WERNER BUSCH beschreibt Adolph Menzels Exkursion zum Schlachtfeld von Königgrätz (1866) als einen nachhaltigen Schock. Der Geschichts- und Schlachtenmaler (*Aufbahrung der Märzgefallenen, Überfall bei Hochkirch*) kannte Militär und Krieg nicht aus eigener Erfahrung. Als er sie am Ort des Geschehens studieren wollte, erschütterte dies sein Kunstverständnis. Anstatt den preußischen Triumph in Szene zu setzen, wählte er schrecklich unheldische Szenen hinter der Front. Er

zeichnete im Lazarett Sterbende und in einer Leichenkammer Gestorbene. Busch sieht in Menzels Reise eine kunstgeschichtliche Zäsur: »wir können mit Menzels Schlachtfeldbesuch das Ende der klassischen Historienmalerei datieren.«

MICHAEL LÜTHY schildert eine keineswegs katastrophale, sondern im Gegenteil rettende Künstlerreise. Édouard Manet bewältigte eine Krise, die durch die Ablehnung seiner Werke ausgelöst worden war, indem er nach Madrid ging (1865), um im Prado die Gemälde des Diego Velázquez zu studieren. Bei seinem Vorbild konnte er sich inspirieren und rückversichern, seine Kunst in eine geschichtliche Genealogie einfügen. Fortan adressierte Manet seine Gemälde, wie Lüthy bis in inter-pikturale Details nachweist, an diesen Anderen, den spanischen Vorläufer, dem er auf seiner Reise begegnet war.

FRIEDRIKE WISSMANN zeigt, wie Georg Friedrich Händel während seiner Jahre in Italien (1706-1710) seinen Kompositionsstil veränderte. Er übernahm eine Theatralik, die er zunächst in Venedig erfahren hatte. Ein Vergleich zweier Kompositionen – einer Hamburger Oper mit einer in Venedig entstandenen – macht deutlich, wie sich die musikalischen Eindrücke der Italienreise in der kompositorischen Faktur niederschlugen. Händel, den zunächst nichts nach Italien zog, komponierte seitdem sein Leben lang im Stil der *Opera seria*.

MARIA ZINFERT spricht von Victor Segalens archäologischer Expedition in China (1914) und von seinem Reisebuch *Équipée*, das aus ihr hervorgegangen ist (posthum veröffentlicht 1929). Hier demonstriert Segalen seine ›Ästhetik des Diversen‹: das Verfahren, die eigene Fremdheit in den Augen der Anderen zu spiegeln. Und er experimentiert, so Zinferts These, mit einem Wechselspiel zwischen Realität und Imagination. Die Reisedarstellung wird zu einer Meßkurve für eine Bewegung zwischen (realistischem) Aufzeichnen und (imaginärer) Symbolik.

Die Sommerfahrt des jungen Albert Camus im Jahr 1936 ist eine Künstlerreise nur in dem Sinn, daß der Franco-Algerier in ihrem Verlauf den Entschluß formulierte, Schriftsteller zu werden. Das touristische Reiseziel wirkt im Rückblick absurd: das nationalsozialistische ›Dritte Reich‹. In der literarischen Auseinandersetzung mit seinem irritierenden Erlebnis entwickelte Camus eine Poetik der dichten Andeutung: »immer ein bißchen unterhalb der Ausdrucksgrenze bleiben.« Die exzentrische Erfahrung konnte nur umwegig zur Darstellung kommen: in einer Serie kaum wahrnehmbarer Miniaturen, mit wiederkehrenden verschlüsselten Motiven, in vier Texten unterschiedlicher Gattungen, in deren Sequenz das Ereignis expliziter, politischer und immer unheimlicher wird.

Auch die experimentellen Projekte zahlreicher Künstler sind als exzentrische Reisen zu verstehen. VIKTOR OTTO schreibt die Geschichte einer merkwürdigen Ambition: die Versuche deutscher Schriftsteller – Nikolaus Lenau (1832-1833), Carl Zuckmayer (1941-1946) und Heinrich Hauser (1939-1943) –, in den USA als Farmer tätig zu werden. Ihre Unternehmen, die zwischen Reise und Auswanderung, Lebensform und Kunstaktion anzusiedeln sind, beruhen auf kulturkritischen Vorstellungen von Dichtung und Natur, Bauerntum und Farmwirtschaft, Deutschland und ›Amerika‹.

GEORG WITTE präsentiert zwei kuriose Formen von Ausflügen in die Umgebung von Moskau. Venedikt Erofeevs ›Poem‹ *Moskau-Petuški* (1969/70) erzählt die Fahrt eines zunehmend betrunkenen Russen mit der Nahverkehrsbahn in eine Provinzkleinstadt. Am Ende ist nicht mehr klar, ob der Reisende eingeschlafen und unversehens wieder an seinen Ausgangspunkt zurückgekehrt ist oder gar nicht erst aufgebrochen war und alles nur deliriert hat. Als Parallelaktion dieser literarischen Phantasie beschreibt Witte die Aktionen Moskauer Konzeptkünstler in den 1970er und 80er Jahren, die Exkursionen auf ein schneebedecktes Feld absolvierten, wo sie Experimente mit Objekten und Tönen, Bewegungen und Spuren durchführten und mit den Erwartungen, Enttäuschungen und Erkenntnissen des Reisens spielten.

MICHAEL ROES schließlich erzählt von zwei ganz verschiedenen Reisen, die ineinander übergehen: seiner eigenen, die ihn nach Casablanca, Rabat und Kenitra führt, und jener von marokkanischen Jugendlichen, die aus einem Cybercafé durch das Internet in virtuelle Welten ausweichen. Es ergibt sich eine eigentümliche Rückkopplung, die in der Geschichte des Reisens eine ungeahnte Neuerung darstellt: Während der deutsche Reiseschriftsteller die Einheimischen in deren Heimat beobachtet, kommunizieren diese in Chatrooms über Webcams mit Menschen in seiner eigenen.

Die exzentrische Reise erwies sich für Erofeev als rauschhafte, für Camus als beunruhigende und für Menzel als ernüchternde Erfahrung. Der Umweg war bei Homer ein planvoller, bei Goethe ein erlösender, bei Hugo ein unheimlicher und bei Conrad ein grauenvoller. In jedem Fall aber ist er ein anregender und für die Künste kreativer.

Gert Mattenklott hat ihn sich als Motto gewählt. Wer von ihm eine e-Mail erhält, liest als Kennung des Absenders nur das eine rätselhafte Wort: umwege. Die Adresse deutet an, daß solche nicht nur in der Ferne stattfinden müssen: mattenklott@umwege.in-berlin.de.

Bernd Seidensticker

Irrfahrten des Odysseus?

I Die Irrfahrt

Ziel und zentrales Thema der *Odyssee* sind im Proöm des Epos klar bestimmt: »nostimon ēmar« (1,9) – die Heimkehr des Odysseus nach Ithaka. Zugleich aber weist der *Odyssee*-Dichter bereits mit dem ersten der vielen Adjektive, die er seinem Helden beilegt, auf die Schwierigkeiten, das Ziel zu erreichen, wenn er Odysseus als »polytropos« bezeichnet, als den »viel Umhergetriebenen«¹, und in den folgenden drei Versen die Umwege und Hindernisse betont, die seine Heimkehr verzögern, ja zu verhindern drohen: Zunächst spricht er ganz allgemein von dem Irrfahrer: »der gar viel umhergetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte.« Dann entwickelt er – immer noch allgemein, aber schon differenzierter – den Land und Meer umfassenden Raum, in dem sich die Irrfahrt entfalten wird:

Von vielen Menschen sah er die Städte und lernte kennen ihre
Sinnesart; viel auch erlitt er Schmerzen auf dem Meer in seinem
Gemüte (1,3f.).²

Im Epos tritt die hier so ausführlich angekündigte Irrfahrt dann allerdings ganz hinter der Heimkehr zurück. Sechzehn Bücher – die *Telemachie* (Buch 1-4) und die gesamte zweite Hälfte der *Odyssee* (Buch 13-24) – thematisieren das Ziel und die Notwendigkeit der Heimkehr bzw. die Heimkehr selbst. Lediglich die Bücher 9-12, die sogenannten *Apologe*, erzählen von den Irrfahrten zu Wasser und zu Lande.³ Zudem ist

¹ Poly-tropos (zu trepo, wenden; wörtlich »viel-gewendet«) kann (wie das deutsche »verschlagen«) sowohl »viel-umhergetrieben, viel-gereist« als auch »gewandt, listig« heißen. Eine sichere Entscheidung, wie der Sänger seinen Helden im Proöm einführen wollte, ist nicht möglich.

² Die Übersetzungen aller zitierten Verse der *Odyssee* sind Wolfgang Schadewaldts Prosa-Übersetzung des Epos entnommen (Reinbek ⁴1999). Die Hinweise auf die reiche Homerliteratur sind auf ein Minimum beschränkt.

³ Dazu kommen noch Buch 5 (mit dem Abschied von der Nymphe Kalypso und dem letzten großen Sturm, den Odysseus überstehen muß) und in gewisser Weise auch der Aufenthalt bei den Phäaken (s.u.).

der Bericht der Irrfahrten mit der ersten großen Rückblende der abendländischen Literatur der Heimkehrhandlung auch kompositorisch untergeordnet (Abb. 1).

1. Götterrat: Beschluss der Heimkehr	2. Götterrat: Umsetzung des Beschlusses	Ankunft auf Ithaka			
Ithaka + Telem. Reise nach Pylos + Sparta	von Kalypso zu den Phäaken	von Troja zu Kalypso	auf dem Lande bei Eumaios	als Bettler im Palast	Freiermord Wiedererkennung
Telemachie	Phaiakis	Apologe			
1 - 4	5 - 8	9 - 12	13 - 16	17 - 20	21 - 24
Ithaka (+ Telem. Reise)		die letzte Station vor der Heimkehr	Irrfahrten (Rückblende)	Ithaka	

Abb. 1

Und doch ist es dieser Teil des Epos, an den sich alle erinnern und der in der reichen Rezeptionsgeschichte der *Odyssee*⁴ am stärksten gewirkt hat: nicht die Heimkehr, sondern die Reise, nicht der heimkehrende Gatte, Vater und Sohn, sondern der rastlose Wanderer, der in vielen der bedeutendsten Variationen des Stoffs gar nicht nach Hause zurückkehrt (Dante) oder, wenn er endlich die Heimat erreicht hat, wieder aufbricht (wie bei Tennyson und Pascoli, Katzanzakis und Heiner Müller). Ein Odysseus auf Ithaka ist offenbar wenig interessant oder wird gar zur komischen Figur wie Henri Daumiers *Odysseus mit Schlafmütze* oder

⁴ Howard Clarke. *Homer's Readers*. Newark, Delaware 1981; Georg Finsler. *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe. Italien, Frankreich, England, Deutschland*. Leipzig 1912; *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Hg. Gotthard Fuchs/Aleida Assmann. Frankfurt a.M. 1994; Walter Jens. *Mythen der Dichter. Modelle und Variationen*. München 1993. S. 11-37; *Homer*. Hg. Katherine Callen King. New York 1994; Vf. »Scheiben vom großen Mahl Homers. Der erste Klassiker des Abendlandes«. *Hyperboreus* 7 (2001): S. 37-59; ders. »Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne«. *Urgeschichten der Moderne*. Hg. Vf./Martin Vöhler. Stuttgart/Weimar 2001. S. 249-70; William Bedell Stanford. *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford ²1963; Bernhard Zimmermann. *Mythos Odysseus. Texte von Homer bis Günter Kunert*. Leipzig 2004.

beim Spötter Ernst Jandl, dessen Gedicht *Odysseus bei den Polsterstühlen*⁵ mit den Versen beginnt:

Auf den knien eines fetten stuhles
 sitzt Odysseus am schreibisch, memoiren schreibend
 wird er müde, lehnt er sich zurück und
 dreht das radio an, stampft mit dem fuß
 seinen eigenen takt und summt: thalatta, thalatta.

Es ist bezeichnend, daß der Begriff ›eine Odyssee‹ als metaphorisches Synonym nicht etwa für eheliche Treue, für Heimkehr oder für die Sehnsucht nach der Heimat steht, sondern für eine Irrfahrt.

Auch wenn das Wort »Irrfahrt« an der ersten bezeugten Stelle, in Hartmanns *Iwein*⁶, nicht zur Charakterisierung der abenteuerlichen Reise des Odysseus dient, dürfte es letztlich als Lehnübersetzung auf die lateinische Bezeichnung der Irrfahrten des Odysseus als ›error‹ oder ›errores Ulixi‹ zurückgehen, die sich in der erhaltenen Literatur zuerst bei Cicero findet.⁷ Das Wort bezeichnet (ebenso wie ›Odyssee‹) eine lange, potentiell endlose Reise zu einem sich immer wieder entziehenden Ziel, mit immer neuen Wendungen und immer neuen Stationen, ohne erkennbare Ordnung, eher passiv erfahren als aktiv geplant: nicht Wege zum Ziel also, sondern Umwege. »eplánchte« – heißt es im Prolog von Odysseus (1,2): »er wurde viel umhergetrieben«, der »polytropos«, »der viele Wendungen erfahren und erlitten hat«.

Die Abfahrt aus Troja erfolgt noch auf der normalen Nordroute, immer in Sichtweite des Ufers, mit den üblichen Überfällen auf Siedlungen an der Küste. Die ersten Verluste bei der Eroberung von Ismaros im Lande der Kikonon und ein erster gewaltiger Sturm, der die Flotte zu einer zweitägigen Pause zwingt, erscheinen aus der Retrospektive als drohende Zeichen kommenden Unheils; die Fahrt verläuft aber bis zum Kap Malea, der gefürchteten Südspitze der Peloponnes planmäßig. Erst hier, als das ersehnte Ziel schon ganz nah erscheint, treiben Wogen, Strömung und Sturm die Flotte von der geplanten Route ab. Neun Tage werden die Schiffe von verderblichen Winden nach Süden getragen; dann ist nichts mehr normal. Als Odysseus und seine Männer endlich wieder den Fuß auf festen Boden setzen können, ist die Grenze zwischen Realität und Märchenwelt überschritten. Von nun an haben sie es

⁵ Ernst Jandl. »Odysseus bei den Polsterstühlen« (zuerst 1973). Ders. *Gesammelte Werke*. Hg. Klaus Siblewski. Bd. 1. Darmstadt/Neuwied 1985. S. 556.

⁶ Hartmann von der Aue. *Iwein*. 5765.

⁷ Cicero. *de officiis*. 1.31.113.

mit dem Unbekannten, zauberhaft Lockenden und zerstörerisch Monströsen zu tun: mit menschenfressenden Riesen und becircenden Zauberinnen, mit Fabelwesen und Geistern. Die Irrfahrt beginnt mit 12 Schiffen bei den Lotophagen und endet mit dem auf dem Kiel des letzten Schiffs an den Strand der Kalypso treibenden Odysseus.

Die seit der Antike immer wieder unternommenen Versuche, die Irrfahrten durch die Märchenwelt in die den Griechen bekannte Geographie des Mittelmeerraumes einzuzeichnen oder in der erahnten Welt außerhalb seiner Grenzen zu lokalisieren⁸, sind natürlich – wie schon der berühmte alexandrinische Philologe und Geograph Eratosthenes wußte – ebenso sinnlos wie der Versuch, den Lederarbeiter zu finden, der den Windsack des Aiolos genäht hat.⁹ Die oft detaillierten Beschreibungen der Stationen erlauben keine Identifizierung mit bekannten Orten und Landschaften; die wenigen Zeitangaben sind keine realen, sondern mythisch-formelhafte Zahlen (wie drei oder das Vielfache von drei) und können deshalb nicht zur Berechnung der Distanzen zwischen den einzelnen Stationen verwendet werden. Deutlich ist nur, daß die Irrfahrt in immer neuen überraschenden Wendungen zu den äußersten Rändern der Welt führt und daß Odysseus in einer Zick-Zack-Bewegung immer wieder auf Ithaka zu und von Ithaka fort getrieben wird (Abb. 2).¹⁰

Die erste Wende ereignet sich am Kap Malea, als die Heimat schon fast erreicht ist. Die nächste lösen die Gefährten aus, als sie – wieder ist die Heimat fast erreicht – den Schlauch öffnen, in dem Aiolos die »heulenden Winde« eingebunden hat, und ein »böser Wirbel« sie wieder zu dem Windgott zurückträgt, der den so offenkundig von den Göttern Gehaßten nicht ein zweites Mal zu helfen bereit ist. So führt der Weg nun über die Laistrygonen im hohen Norden, »wo die Pfade der Nacht wie auch des Tages nahe sind« (10,86), zu Kirke im äußersten Osten und von da über das Meer und den südlichen Ringstrom Okeanos in den fernsten Westen, zu den im Dunkel lebenden Kimmeriern und noch über die Grenzen des Okeanos hinaus in die Unterwelt; dann geht es wieder zurück zu Kirke und von dort – mit Vorhersagen und Ratschlä-

⁸ Vgl. Albin Lesky. »Aia«. Ders. *Gesammelte Schriften, Aufsätze und Reden. Zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*. Hg. Walther Kraus. Bern/München 1966. S. 26-62; Hans-Helmut Wolf/Armin Wolf. *Der Weg des Odysseus*. Tübingen 1968, mit Forschungsgeschichte (S. 115-50) und Bibliographie (S. 185-200).

⁹ Vgl. Strabo 1.24.

¹⁰ Zum mythologischen Raum der Irrfahrten-Geographie vgl. Uvo Hölscher. *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. München 1988. S. 135-58.

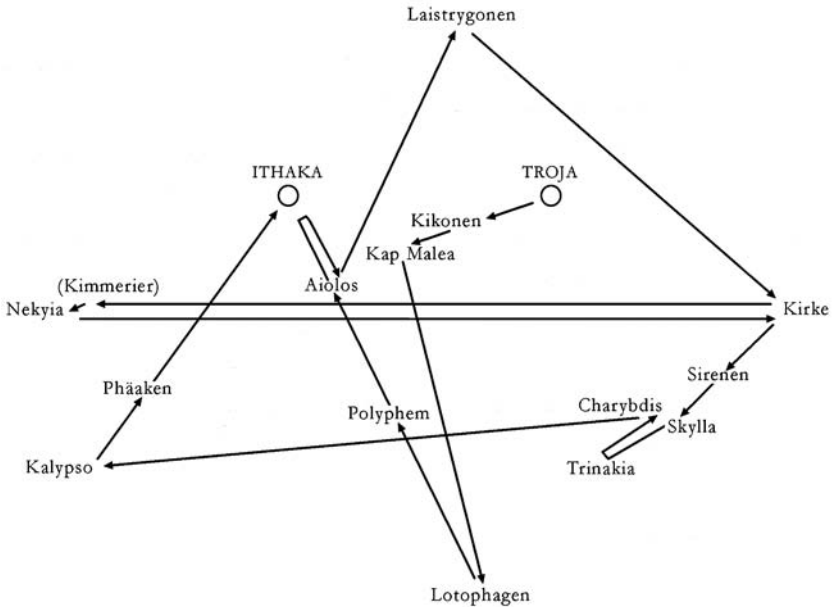


Abb. 2

gen der Zauberin ausgestattet – erneut Richtung Heimat, vorbei an den Sirenen, zwischen Skylla und Charybdis hindurch zur Sonneninsel Thrinakia. Der Frevel an den Rindern des Sonnengottes löst den furchtbaren Sturm aus, der das letzte Schiff verschlingt und Odysseus statt nach Hause in einer letzten scharfen Wende zur Nymphe Kalypso bringt, der Bergerin, die ihn sieben Jahre vor der Welt und der Heimat verbirgt, bis die Götter auf Bitten Athenes die Heimkehr beschließen. Ein riesiger Umweg oder – zieht man in Betracht, daß die Heimat gleich mehrfach nahe ist oder doch näher kommt – riesige Umwege. Doch damit noch nicht genug. Auch wenn die Heimkehr von den Göttern beschlossen ist und von Athene schützend begleitet wird, so hält auch das letzte Stück der Reise noch einen letzten Sturm und – mit Nausikaa – eine letzte Versuchung bereit, und sogar auf Ithaka führt sein Weg nicht direkt in den Palast und, als dieser schließlich erreicht ist, auch nicht direkt zu Penelope. Wolfgang Schadewaldt hat die zweite Hälfte der *Odyssee* als »innere Heimkehr« bezeichnet, die auch noch manche Irrungen und Wirrungen für den Helden bereit hält, bevor das

von Odysseus selber gebaute Ehebett endlich erreicht ist. »Ist nicht Abenteuer auch das«, fragt Karl Reinhardt, »was den Helden in der Heimat erwartet? Ein neues Verschlagenwerden, wenn nicht in die Ferne, so doch in die Tiefe?«¹¹

So erscheint die Heimfahrt von Troja nach Ithaka in der Tat als archetypische Modell einer Irrfahrt – einer ›Odyssee‹, und sie soll offenbar auch so wirken. Der *Odyssee*-Dichter hat die bunte Vielfalt der Abenteuer, die er aus ›Sindbadgeschichten‹, Märchen und Mythen und aus den Liedern anderer Sänger zur Irrfahrt seines Helden zusammengestellt hat, zwar in einigen Fällen locker miteinander verknüpft.¹² Eine wirkliche innere Verbindung der einzelnen Episoden der Handlung nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit, wie sie Aristoteles in der *Poetik* definiert, fehlt jedoch. So bleibt insgesamt der Eindruck weitgehend isolierter Einzelstationen, der noch dadurch verstärkt wird, daß es sich um eine scheinbar regel- und bedeutungslose Wiederholung von immer gleichen Grundsituationen handelt: viermal physische Gefährdungen durch menschenfressende Riesen oder mythische Monster; viermal verführerische Verlockungen durch schöne Frauen und/oder paradiesisches Leben; zweimal Situationen, in denen ein Rat nicht befolgt wird und die Strafe alle Hoffnungen auf die Heimkehr vorübergehend bzw. für die Gefährten sogar endgültig zerstört.¹³ Die Wiederkehr des immer Gleichen in neuer Gestalt ist ebenso ein typischer Zug der Irrfahrt wie die Desorientiertheit des Irrfahrers.

Wir wissen ja nicht – klagt Odysseus nach der Ankunft auf der Insel der Kirke – wo das Dunkel ist, und nicht, wo Morgen, auch nicht, wo Helios, der den Sterblichen scheint, unter die Erde geht und wo er wieder heraufkommt. So laßt uns schleunigst überlegen, ob noch irgendein Rat ist. Doch ich meine, es ist keiner! (10,190-93)

¹¹ Karl Reinhardt. »Die Abenteuer der Odyssee«. Ders. *Tradition und Geist*. Göttingen 1960. S.47-124.

¹² So z.B., wenn Odysseus Polyphem mit dem wundersam starken Wein betrunken macht, den er beim Überfall auf die Kikonen von dem Apollonpriester Maron erhalten hat (9,196-211). In der zweiten Hälfte der *Odyssee* sind es vor allem die Ratschläge des Sehers Teiresias und der Zauberin Kirke, durch die auf spätere Stationen der Irrfahrt vorausgewiesen wird und so die einzelnen Episoden miteinander verbunden werden.

¹³ Almut Renger. *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*. Stuttgart/Weimar 2006. S. 211-15.

Und dennoch: Literarische Odysseen sind nicht Irrfahrten des Geistes, sondern das Resultat poetischer Gestaltungskraft, und so stellt sich die Frage, ob hinter dem scheinbar planlosen Nebeneinander isolierter Einzelstationen ein ordnender Plan erkennbar ist.

II Die Struktur der Apologe

Zur äußeren und inneren Struktur der Apologe sind seit der Antike immer neue Beobachtungen gemacht und immer neue Aspekte aufgedeckt worden, die einander nicht wechselseitig ausschließen.

1. So hat man seit langem festgestellt, daß der Erzählung des Odysseus ein sich regelmäßig wiederholender anapästischer Rhythmus zugrunde liegt.¹⁴ Auf zwei nur skizzierte Stationen folgt ein detailliert erzähltes Erlebnis: Kikonen – Lotophagen – Polyphem (9. Gesang); Aiolos – Laistrygonen – Kirke (10. Gesang); es folgt die Unterwelt (11. Gesang), deren Einzigartigkeit nicht nur durch den exzeptionellen Umfang und ihre Bedeutung als Mittel- und Wendepunkt der Irrfahrten¹⁵, sondern auch durch die Unterbrechung der triadischen Struktur hervorgehoben wird; der 12. Gesang nimmt den anapästischen Rhythmus wieder auf. Nach der Rückkehr zu Kirke und dem Abschied von der Zauberin folgen: Sirenen – Skylla und Charybdis – Frevel auf der Sonneninsel Thrinakia (Abb. 3).

Die sich an den dritten Anapäst anschließenden beiden Abenteuer – noch einmal die Charybdis und dann Kalypso – fügen sich diesem Bauprinzip nur dann, wenn man die vier Bücher der Apologe verläßt und die ausführlich erzählte Phaiakis dazunimmt.¹⁶ Das aber erscheint als durchaus gerechtfertigt; denn der Aufenthalt in Scheria ist das letzte Abenteuer vor der Heimkehr nach Ithaka, und viele Interpreten haben darauf hingewiesen, daß die Phäaken an der Grenze zwischen der mythisch-märchenhaften Wunderwelt der Irrfahrten und der Realität ange-

¹⁴ Carl Rothe. *Die Odyssee als Dichtung und ihr Verhältnis zur Ilias*. Paderborn 1914. S. 72.

¹⁵ Vgl. Hölscher. *Die Odyssee* (wie Anm. 10). S. 120f.; Alfred Heubeck/Arie Hoekstra. *A Commentary on Homer's Odyssey*. Bd. 2. Oxford 1989. S. 75-77.

¹⁶ Renger. *Zwischen Märchen und Mythos* (wie Anm. 13). S. 216f.

☪ Kikonen	☪ Lotophagen	— Kyklops	(Buch 9)
☪ Aiolos	☪ Laistrygonen	— Kirke	(Buch 10)
	☪ Nekyia		(Buch 11)
☪ Sirenen	☪ Skylla + Char.	— Thrinakia	(Buch 12)
☪ Charybdis	☪ Kalypso		(Buch 12)
		— Phäaken	(Buch 6-12)

Abb. 3

siedelt sind.¹⁷ Sie leben zwar in einer gesellschaftlichen Struktur und Lebensform, die denen der Gesellschaft auf Ithaka durchaus gleicht, aber fern von allen Menschen und in einer gegenüber der Realität utopisch-stilisierten Welt, unbeschwert und heiter; sie sind göttlicher Abstammung und besitzen Zauberschiffe, die pfeilschnell, ohne Steuermann, jedes Ziel erreichen. Die letzte Station der Reise weist so voraus auf die Heimkehr nach Ithaka, ist aber noch Teil der Märchenwelt der Irrfahrten.

2. Neben dem auch aus der Märchenforschung wohlbekanntem anapästischen Rhythmus¹⁸ gliedert ein zweites Strukturprinzip die Kette der Abenteuer: die Variatio. Hell und Dunkel, d.h. Abenteuer mit eher freundlich bzw. eher feindlich gesonnenen Personen und Mächten und in der Folge mit eher gutem bzw. schlechtem Ausgang wechseln einander, jedenfalls in Gesang 9 und 10, regelmäßig ab.

Dazu kommt, daß die einzelnen Stationen, die sich, wie schon gesagt, als Variationen weniger Grundsituationen (Kannibalismus, Versuchung, Verbotsübertretungen) erweisen, durch das Spiel von Parallele und

¹⁷ Reinhardt. *Die Abenteuer der Odyssee* (wie Anm. 11). S. 112f.; Charles Segal. »The Phaeacians and the Symbolism of Odysseus' Return«. *Arion* I, 4 (1962): S. 17-64.

¹⁸ Die triadische Ordnung mit Akzent auf dem dritten Element ist eine wichtige Bauform mündlichen Erzählens. Vgl. Max Lüthi. *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Göttingen ²1990. S. 97-104 und passim.

Kontrast auch über größere Entfernung hin sorgfältig aufeinander bezogen und miteinander verknüpft sind.¹⁹ Wiederholung und Variation sind, wie die Märchenforschung gezeigt hat, ebenfalls ein typisches Strukturprinzip mündlicher Dichtung.²⁰

3. Drittens läßt die Anordnung der drei sich wiederholenden Grundsituationen auch eine sorgfältig um die Nekyia arrangierte Ringkomposition erkennen. John Niles, Glenn Most und zuletzt und am detailliertesten Almut Renger haben in aufeinander aufbauenden Studien diese Struktur aufgedeckt (Abb. 4)²¹.

4. Neben den drei formalen Mitteln der Strukturierung der Irrfahrt (anapästische Triaden, Variatio und Ringkomposition) läßt sich eine gewisse thematische Ordnung der Stationen beobachten, die zum Abschluß des zweiten Teils wenigstens noch skizziert sei. Schon in der Antike haben zunächst allegorisierende, dann neuplatonische und christliche Interpretationen den Irrfahrten²² dadurch Ordnung und Sinn zu geben versucht, daß sie die Wege und Umwege des Odysseus als Lebensreise des ›homo viator‹, als Heimreise der Seele zum Einen oder zu Gott gedeutet haben. In der Moderne hat sich lange Zeit die religionswissenschaftliche These großer Beliebtheit erfreut, daß der tiefere Sinn der Irrfahrten als ›rite de passage‹ sich erst auf dem Hintergrund des typischen Initiationsmodells erschließe.²³

¹⁹ Das gilt z.B. für die Reihe Kikonen – Laistrygonen – Skylla und in besonderem Maße für die Paare Kirke – Kalypso und Aiolos – Thrinakia.

²⁰ Lüthi. *Das Volksmärchen als Dichtung* (wie Anm. 18). S. 84.

²¹ Das Schema stammt aus Renger *Zwischen Märchen und Mythos* (wie Anm. 13). S. 200.

²² Vgl. Werner Beierwaltes. *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*. Frankfurt a.M. 1985. S. 115f; *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*. Hg. Robert Lamberton/John J. Keaney. Princeton 1992; Ruedi Imbach. »Experiens Ulixes. Hinweise zur Figur des Odysseus im Denken der Patristik, des Mittelalters und bei Dante«. *Lange Irrfahrt – große Heimkehr* (wie Anm. 4). S. 59-80.

²³ Segal. *The Phaeacians* (wie Anm. 17); ders. »Transition and Ritual in Odysseus' Return«. *La Parola del Passato* 116 (1967): S. 321-42; Paolo Scarpi. »Il ritorno di Odysseus e la metafora del viaggio iniziatico«. *Mélanges Pierre Lévêque I*. Hg. Marie-Madeleine Mactoux/Evelyne Geny. Paris 1988. S. 245-59.

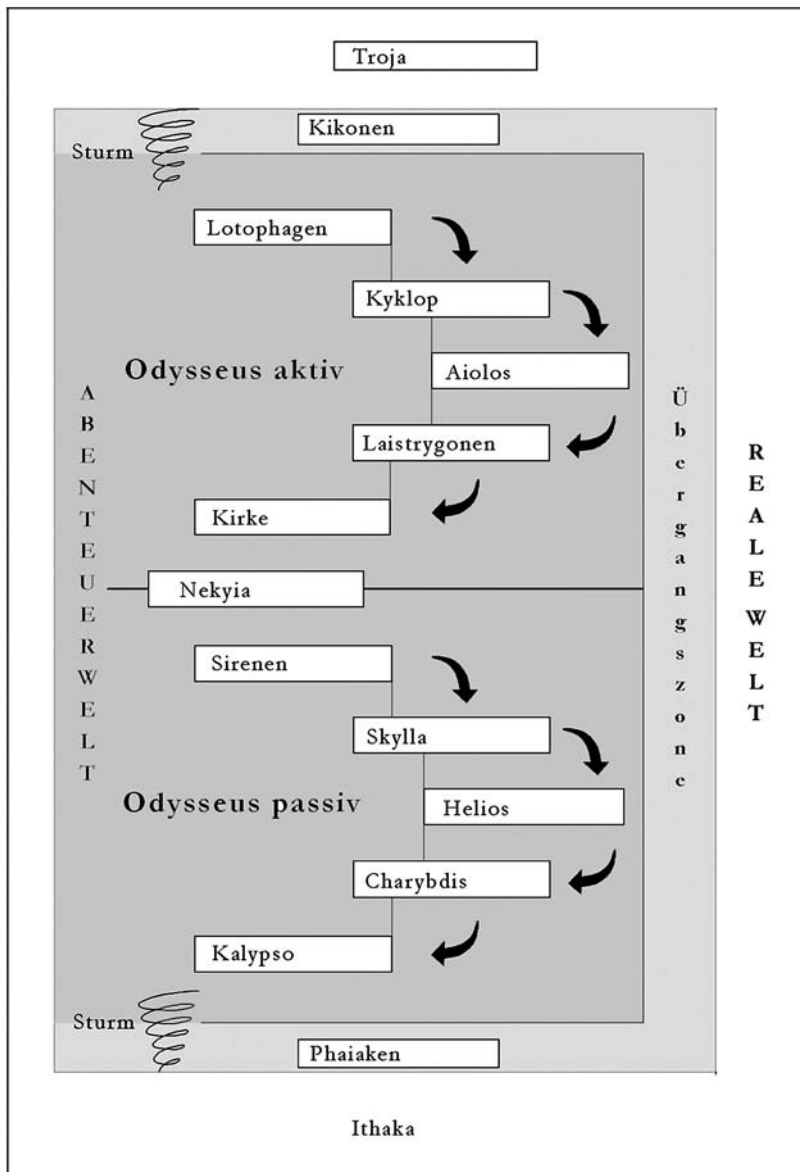


Abb. 4

Bei allen diesen Deutungen gewinnt man den Eindruck, daß die *Odyssee* und ihr Held nicht um ihrer selbst willen betrachtet werden, sondern primär zur Beglaubigung philosophischer, christlicher oder religionswissenschaftlicher Theorien dienen. Erst Karl Reinhardt²⁴ und im Anschluß an seine bahnbrechende Studie Uvo Hölscher²⁵ haben gezeigt, daß und in welcher Weise der *Odyssee*-Dichter die aus volkstümlichen Erzähltraditionen stammenden unverbundenen Seemannsgeschichten so geordnet hat, daß »daraus ein Schicksal wird« (Reinhardt).²⁶ Im Zuge dieser narrativen Bewegung wird der Held von Troja zum »Dulder« (polytlas). Aus dem verwegen, ja leichtfertig Handelnden, der bei Polyphem alle Ratschläge und Bitten der Gefährten in den Wind schlägt, wird der vorsichtig, fast ängstlich Planende, der gute Ratschläge nicht mehr verschmäht. Diese Entwicklung, die nicht so sorgfältig und stringent durchkomponiert ist wie die formale Struktur der Irrfahrt, ist die Voraussetzung für die Überwindung aller Hindernisse und Schwierigkeiten, die ihn auf dem letzten Stück der Reise von Ogygia über Scheria nach Ithaka und auch auf Ithaka noch erwarten.

Hatte der erste Teil meiner Überlegungen das Ziel zu zeigen, daß der *Odyssee*-Dichter die jahrelangen Versuche des Odysseus, die Heimat zu erreichen, als nicht zu planende Irrfahrt im Nirgends-Irgendwo stilisiert hat, so sollte der zweite Teil daran erinnern, daß hinter den Irrfahrten eine formal und thematisch sorgfältig arrangierte Ordnung liegt. Im dritten und letzten Teil wird die Kompositionskunst des Sängers durch den Aufweis, daß er bedeutsame Momente der Heimkehrerhandlung mit Hilfe einer Motivkette verknüpft, noch deutlicher werden.

III Das Ölbaummotiv

»Niemals habe ich die Götter so offenkundig Freundschaft üben sehn, wie jenem [Odysseus, BS] immer offenkundig Pallas Athene zur Seite stand« (3,221f.)²⁷, erzählt der alte Nestor dem Telemach, als dieser sich bei ihm nach dem Schicksal des Vaters erkundigt. Nestor spricht von den zehn Jahren vor Troja. Während der Irrfahrt steht Athene ihrem

²⁴ Reinhardt. *Die Abenteuer der Odyssee* (wie Anm. 11.).

²⁵ Uvo Hölscher. »Der epische Odysseus«. *Lange Irrfahrt – große Heimkehr* (wie Anm. 4). S. 29-47. S. 41-45.

²⁶ Reinhardt. *Die Abenteuer der Odyssee* (wie Anm. 11). S. 57.

²⁷ Marion Müller. *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee*. Heidelberg 1966.

Schützling jedoch nicht zur Seite. Als die beiden sich endlich, gleich nach der nächtlichen Landung auf Ithaka wieder gegenüberstehen, beschwert sich Odysseus denn auch bei der Göttin:

Da [seit der Abfahrt aus Troja, B.S.] habe ich dich nicht mehr gesehen, Tochter des Zeus, und nicht gewahrt, daß du auf mein Schiff gestiegen wärest, damit du mir einen Schmerz abwehrtest (13,318f.),

und Athene verteidigt sich damit, daß sie gegen den Zorn Poseidons wegen der Blendung Polyphems nichts habe tun können (13,339-43). Erst nach langen Jahren ergreift die Göttin, als Poseidon weit weg bei den Aithiopen ist, die Initiative und erreicht im Götterrat, daß Zeus die Heimkehr des Odysseus beschließt. Von da ab ist sie wieder ständig an seiner Seite – zunächst ohne daß er etwas davon bemerkt. Zur offenen Kooperation mit dem Schützling kommt es allerdings erst auf Ithaka: Es ist Athene, die ihn in einen Bettler verwandelt und ihm rät, zuerst zu dem Schweinehirten Eumaios zu gehen. Fortan begleitet sie seinen Weg, greift schließlich an der entscheidenden Stelle in den Kampf gegen die Freier ein und steht auch in der letzten Auseinandersetzung mit den Angehörigen der erschlagenen Freier an seiner Seite.

Vor der Begegnung auf Ithaka gibt es im Text keinen Hinweis darauf, daß und wie Athene die letzte Phase der Irrfahrt begleitet. Der Sänger gibt dem aufmerksamen Hörer bzw. Leser aber eine Reihe von Hinweisen, die geschickt in die Handlung eingewoben sind. Zweimal signalisiert das Auftauchen des der Athene heiligen Ölbaumes bzw. Ölbaumholzes die helfende Präsenz der Göttin, und auch auf Ithaka wiederholt der Sänger, als Athene sich längst zu erkennen gegeben hat, das Motiv noch weitere zweimal. Das Ölbaummotiv verknüpft und betont aber, wie wir sehen werden, nicht nur bedeutsame Schritte der Handlung; es gewinnt zudem tiefere Bedeutung für die Heimkehr aus der Wildnis des Nirgends-Irgendwo in die Zivilisation.

1. Zum ersten Mal erscheint das Motiv beim Bau des Floßes, mit dem Odysseus die Heimfahrt antreten soll. Bei der Beschreibung des dichten Waldes, der die Höhle der Kalypso einschließt, werden nur Erlen, Schwarzpappeln und wohlriechende Zypressen genannt (5,64), und die hohen Bäume in Ufernähe, aus denen Odysseus das Floß baut, sind wieder Erlen und Schwarzpappeln sowie dazu eine »zum Himmel ragende Fichte« (5,239). Doch die große Axt, mit der Odysseus die Stämme fällt, zurechthaut und glättet, hat »einen gar schönen Schaft aus Oliven-

holz« (5,236). So ist es gleichsam Athene, die Göttin des Handwerks, die ihm hilft, von der am äußersten Rande der Welt liegenden Insel der Nymphe zurück in die Zivilisation zu gelangen.

Noch aber ist Poseidon nicht besiegt. Als dieser das Floß dicht vor der Küste der Phäaken sieht, erregt er einen letzten gewaltigen Sturm, der es zum Spielball von Wogen und Winden macht:

Wie wenn der herbstliche Nordwind Disteln trägt über das Flachland und dicht haften sie aneinander; so trugen dies [das Floß, BS] die Winde über die Meeresfläche hierhin und dorthin. Einmal warf es der Süd dem Nordwind zu, daß er es trüge, ein andermal wieder ließ es der Ost dem West, es zu verfolgen (5,328-32).

Das Gleichnis zeichnet – kurz vor dem Erreichen des Ziels – ein letztes Bild für die Irrfahrt des von den Winden des Schicksals in alle vier Himmelsrichtungen Verschlagenen. Gleich darauf zerschmettert Poseidon das Floß mit einer riesigen Welle, und Odysseus erreicht schließlich schwimmend das Land der Phäaken.

2. Als er sich durch die Brandung ans Ufer gerettet hat, schleppt er sich mit letzter Kraft den Uferhang hinauf, kriecht unter zwei dichte buschige Stämme (thamnous) und häuft reichlich Laub über sich, um den letzten Lebensfunken gegen die morgendliche Kälte zu schützen:

Wie wenn einer einen Brand verbirgt in schwarzer Asche auf dem entlegensten Teil des Feldes, wo nicht andere Nachbarn nahe bei der Hand sind, und ihn bewahrt als Keim des Feuers, damit er nicht von irgendwo anders her Feuer holen müsse, so hüllte sich Odysseus in die Blätter (5,488-91).

Und das Buch schließt damit, daß Athene ihrem Schützling »Schlaf über die Augen gießt« (5,491f.).

Daß der Sänger die beiden buschigen Stämme, die aus derselben Stelle herauswachsen, genau bestimmt, ist nicht auffällig:

Diese durchwehte weder die Gewalt feuchtwehender Winde, noch traf sie je der leuchtende Helios mit dem Strahlen, noch durchdrang sie der Regen durch und durch; so dicht miteinander verwachsen waren sie, wechselweise (5,478-81).

Solche Verliebtheit ins realistische Detail gehört zum typischen Stil der epischen Sänger. Bemerkenswert ist aber, welche Spezies der Sänger als Schutz für seinen völlig erschöpften Helden ausgewählt hat:

(Er) gelangte unter zwei buschige Stämme, die an der gleichen Stelle wuchsen: der eine von einem wilden (phylie)²⁸, der andere von einem zahmen Ölbaum (elaia) (5,477).

Die symbolische Bedeutung liegt auf der Hand. Die Insel der Phäaken ist – wie schon betont – Schauplatz des letzten Abenteuers und zugleich der Ort, von dem aus die Heimfahrt sicher ist. Athenes kultivierter Ölbaum signalisiert die göttliche Garantie der Heimfahrt in die Zivilisation. Der wilde/unkultivierte Baum weist zurück in die fast überwundene wilde Welt der Irrfahrten. Noch sind beide – wie die Büsche – »dicht verwachsen, wechselweise« (5,480f.).

3. In den folgenden sieben Büchern wird der nackte Niemand, der den kümmerlichen Rest an Leben, der noch in ihm ist, unter dem Laub der beiden buschigen Stämme birgt, durch Aufnahme und Ehrung im Palast des Alkinoos (Buch 6-8) und durch die ausführliche Erzählung seiner Erlebnisse (Buch 9-12) wieder zum großen Odysseus. Als das Zauberschiff, das ihn nach Ithaka bringt, nach Pfeilschneller nächtllicher Fahrt in den Hafen des Phorkys einläuft, empfängt den schlafenden Odysseus »am Kopf der Bucht« ein »blätterstreckender Ölbaum« (13,102), und an den Stamm dieses »heiligen Ölbaums« setzen sich Athene und Odysseus zur Beratung (13,372f.); unter dem Ölbaum verwandelt Athene Odysseus in einen Bettler. Wie am Anfang der Heimreise von Kalypso und am Anfang der letzten Station der Irrfahrt erscheint also das Ölbaummotiv bedeutungsvoll auch am Anfang der inneren Heimkehr auf Ithaka.

4. Den wirkungsvollen Abschluß der Motivkette bietet das 23. Buch mit der schwierigen Wiedererkennung und Wiedervereinigung der so lange Getrennten. Als Odysseus den Versuch, Penelope davon zu überzeugen, daß der fremde Bettler, der die Freier erschlagen hat, wirklich ihr Gatte ist, abbricht und der Amme befiehlt, ihm in der Halle ein Lager aufzuschlagen, stellt Penelope ihn, um ganz sicher zu sein, auf die Probe. Sie befiehlt der Dienerin, das von Odysseus selber gebaute Bett aus

²⁸ Die Bedeutung von »phylie« war schon in der Antike umstritten; Scholiasten verstehen das Wort als »wilde Olive«; der Lexikograph Hesych erklärt es als Feigenart; Ameis-Hentze (ad loc.): »Steinlinde, ein immergrüner Strauch mit lanzettlichen, lederartigen Blättern, wie sie der Ölbaum hat«. Für die vorgeschlagene Interpretation ist wichtig, daß es sich um eine »wilde, unkultivierte« Pflanze handelt.

dem Schlafgemach zu tragen und für den Fremden herzurichten. Odysseus fährt auf und erklärt, daß niemand sein Bett an eine andere Stelle setzen könne. Denn:

Ein Busch (thamnos), ein blätterstreckender, von einem Ölbaum, wuchs in dem Gehege, ausgewachsen, kräftig sprossend (23,190f.).

Um diesen herum, so Odysseus, habe er selber das Schlafgemach ausgemessen und gebaut und dann die Spitze des Ölbaums abgeschnitten, den Stamm geglättet und ihn so zu einem der vier Bettpfosten des kunstvollen geschmückten Betts gemacht. Die Frage:

Doch weiß ich nicht: ist es mir noch beständig, Frau, das Bett?
Oder hat es unterdessen einer der Männer woanders hingestellt,
nachdem er den Stamm des Ölbaums unten abgeschnitten?
(23,202-204)

ist die Frage nach der Treue der Frau, die so fest gegründet ist wie der Ölbaumstamm, auf dem das Ehebett ruht. Die detaillierte Beschreibung des Betts ist also auf der Handlungsebene dadurch motiviert, daß Odysseus beweisen muß, daß er das geheime Erkennungszeichen und Symbol für ihre Ehe, von dem – wie Penelope sagt – nur Penelope und Odysseus (und eine treue Dienerin) wissen, kennt. Zugleich betont die Ausführlichkeit, mit der Odysseus den Bau des Betts beschreibt, auch den Höhepunkt der Heimkehrhandlung und weist zurück auf den Floßbau bei Kalypso. Die Irrfahrt auf Schiff und Floß über das schwankende Element ist vorüber. Das unverrückbare Ehebett, Symbol häuslicher Ordnung und ehelicher Treue, das auf dem Stamm des der Athene heiligen Ölbaums fest in der heimatlichen Erde ruht, ist erreicht.

So erscheint das Ölbaummotiv, das am Anfang der Heimreise von Kalypso, am Anfang der letzten Station der Irrfahrt am Strand der Phäaken und am Anfang der inneren Heimkehr auf Ithaka stand, nun abschließend am Ende der Wege und Umwege.

5. Und es gibt noch ein weiteres Glied in der Motivkette. Odysseus beklagt sich zwar, daß Athene ihm seit Troja nicht mehr geholfen habe. Aber der Hörer bzw. Leser, der sich an die Rettung aus der Höhle des Kyklopen erinnert, wird ihm vielleicht nicht zustimmen. Als Odysseus am Morgen nach der ersten schlaflosen Nacht in der Gewalt des Riesen über einen Plan sinnt, der die Bestrafung des Kannibalen und die Flucht aus der Höhle ermöglicht, heißt es:

Ich aber blieb zurück, tief über Schlimmem sinnend, ob ich es ihn könnte irgend büßen lassen und mir Athene Ruhm verleihe. Und dies schien mir in meinem Sinn der beste Rat: Da lag von dem Kyklopen ein großer Knüttel bei dem Pferch, grün, von Olivenholz: den hatte er geschnitten, um ihn zu tragen, wenn er getrocknet wäre (9,314-21).

Der Eindruck, daß es Athene ist, die ihm den rettenden Plan eingibt und das Werkzeug bereitstellt, ist kaum abzuweisen; und als der Augenblick der Tat gekommen ist, wird der Pfahl noch dreimal ausdrücklich als Pfahl »aus Olivenholz« (9,378, 9,382, 9,394) bezeichnet.

Damit ist die Motivkette bis an den eigentlichen Anfang der Irrfahrt verlängert. Die Blendung Polyphems mit dem Ölbaumpfahl der Athene löst den von Poseidon erhörten Fluch des Kyklopen aus, daß Odysseus erst »spät auf schlimme Weise heim kommen möge« (9,334), und von diesem Moment an kann Athene ihm nicht mehr helfen. Die Irrfahrt beginnt.

In der Homerforschung haben die Unitarier, die die *Odyssee* als ein geschlossenes, von einem Sänger geschaffenes Meisterwerk auffassen, zum Beweis immer wieder auch auf die zahlreichen, zum Teil versteckten Motivverbindungen hingewiesen, die oft weit voneinander getrennte Szenen miteinander verknüpfen. Das bisher übersehene Ölbaummotiv fügt sich gut in die Reihe dieser Beobachtungen ein. Ob solche Motivketten, wie viele Unitarier meinen, ein Hinweis auf die Schriftlichkeit des Epos sind oder auch zur Technik eines mündlich komponierenden Sängers – freilich eines ganz besonderen Sängers – gehören können, sei dahingestellt.

Zusammenfassend sei festgestellt, mit welcher Raffinesse der *Odyssee*-Dichter einerseits den Eindruck einer schier endlosen Irrfahrt mit ihren immer neuen Wendungen und immer neuen Variationen derselben Abenteuer geschaffen und dieser Irrfahrt andererseits mit einer bis ins letzte ausgeklügelten formalen Struktur und weit gespannten Motivketten eine zwingende kompositorische Ordnung unterlegt hat. So sind die scheinbar ziellosen mytho-geographischen *Umwege*, artistisch gesehen, genau geplante *Wege*.

Hans Christoph Buch

Totenschiffe und Geisterschiffe. Anmerkungen zur Poetik der Dekomposition. Eine Flaschenpost

Und bis zum Sinken überladen
Entfernt sich dieser letzte Kahn ...
Goethe. Faust.

1.

Märchen streckte die Hand aus und beschrieb mit dem Zeigefinger viele Zeichen in die Luft. Da sah man bunte Gestalten vorüberziehen: Karawanen mit schönen Rossen, geschmückte Reiter, viele Zelte im Sand der Wüste; Vögel und Schiffe auf stürmischen Meeren; stille Wälder und volkreiche Plätze und Straßen; Schlachten und friedliche Nomaden; sie alle schwebten in belebten Bildern, in buntem Gewimmel vorüber.¹

Im Vorspann zu Wilhelm Hauffs Märchenalmanach *Die Karawane* tritt das personifizierte Märchen auf als älteste Tochter der Phantasie, die mit ihren wundersamen Gebärden die Wächter am Stadttor in Schlaf versetzt. Die Erbfeindschaft zwischen Seßhaften und Nomaden, Orient und Okzident scheint hier auf und wird buchstäblich im Handumdrehen, durch die Gesten des Mädchens, beigelegt, ähnlich wie der Gegensatz zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen, der seit den Tagen der Brüder Grimm gelehrten Streit erregt. Dabei waren deren Märchen weder völkisch noch deutsch und stammten meistens von einer Gewährsfrau, deren Großeltern vor religiöser Verfolgung aus Frankreich nach Hessen geflohen waren. Erst die sprachliche Bearbeitung durch die Brüder Grimm gab den Texten ihre heutige Gestalt und hat aus Erzählungen einer französischen Hugenottin deutsche Märchen gemacht. Ähnliches gilt für Wilhelm Hauff, dessen Kunstmärchen – *Zwerg Nase*, *Kalif Storch*, *Wirtshaus im Spessart* – im öffentlichen Bewußtsein längst zu Volksmärchen geworden sind. Aus Sicht der Romantiker bestand kein prinzipieller Unterschied zwischen Gefundenem und Erfundenem, Angesehenem und Aufgelesenem, genausowenig wie zwischen einem

¹ Wilhelm Hauff. *Die Karawane. Märchen. Vollständige Ausgabe*. Berlin 2002. S. 11.

deutschen Volkslied und einem Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*. Wichtigstes Kriterium war die künstlerische Authentizität, und der Gegensatz von räumlicher Nähe oder Ferne, Gegenwart oder Vergangenheit schien ebenso obsolet wie der zwischen individueller und kollektiver Phantasie in einer Zeit, da die Throne der Mächtigen noch auf Poesie beruhten und Dichtung als Ausdruck der Volksseele galt.

Wilhelm Hauffs Märchen lassen sich – ähnlich wie die der Brentanos – nur schwer auf reale Vorbilder zurückführen, aber sie sind auch nicht völlig aus der Luft gegriffen. Das läßt sich besonders gut studieren am Beispiel der *Karawane* – das erste Buch, das ich mit fünf oder sechs Jahren selbständig las und dessen Lektüre mich gleichzeitig faszinierte und abstieß. Ich erinnere mich noch, daß ich statt »Karawane« »Karamamene« sagte und das Wort »nebst« nicht verstand. Am tiefsten eingepägt hat sich mir das Märchen vom *Gespenserschiff* wegen des an den Mastbaum genagelten Kapitäns, dessen von Bertall gezeichnetes Porträt mich in Angst und Schrecken versetzte.

Worum geht es? Nach dem Tod seines Vaters schifft sich ein junger Kaufmann zusammen mit seinem alten Diener nach Indien ein. Auf hoher See begegnet ihnen ein seltsames Schiff, von dessen Deck während eines heraufziehenden Sturms Gelächter schallt – ein böses Omen für den Kapitän, der sich mit seinen Passagieren in Sicherheit zu bringen versucht. Vergeblich – das Schiff geht unter, die Mannschaft ertrinkt, und der Kaufmann klammert sich mit seinem Diener an ein kieloben treibendes Boot. Das Geisterschiff kommt in Sicht, und die beiden klettern über ein herabhängendes Tau an Bord. Auf dem blutüberströmten Deck liegen Leichen, die sich nicht von der Stelle bewegen lassen: »Nicht einmal laut zu sprechen wagten wir aus Furcht, der tote, am Mast angespießte Kapitano möchte seine starren Augen nach uns hindrehen oder einer der Getöteten möchte seinen Kopf umwenden.« Der Schrecken weicht unverhoffter Freude, und schnöde Gewinnsucht verdrängt die Todesangst: »Überall fanden wir herrliche Vorräte in Seide, Perlen, Zucker usw. Ich war vor Freude über diesen Anblick außer mir, denn da niemand auf dem Schiff war, glaubte ich, alles mir zueigen zu dürfen.«²

Aber das Glück ist nicht von Dauer: Wie im Horrorfilm kehrt das Grauen zurück und steigert sich zur schockartigen Erkenntnis des Auseinanderfallens von Raum und Zeit:

² Hauff. *Die Karawane* (wie Anm. 1). S. 34f.

So waren wir mehrere Tage auf dem Schiffe; [...] bei Nacht schien es immer wieder zurückzukehren, denn wir befanden uns immer wieder am nämlichen Fleck, wenn die Sonne aufging. Wir konnten uns dies nicht anders erklären, als dass die Toten jede Nacht mit vollem Winde zurücksegelten.³

Ibrahim, der treue Diener, weiß Rat: Bei Einbruch der Dunkelheit umwickelt er die gereiften Segel mit Koransuren, und ein günstiger Wind treibt das Schiff zur indischen Küste. Die Reisenden gehen an Land und konsultieren einen zauberkundigen Mann namens Muley, der ihnen erklärt, der Bann sei nur zu brechen, wenn sie die Toten von Bord schafften und in geweihter Erde bestatteten. Er gibt ihnen Sklaven mit auf den Weg, um die Bretter zu zersägen, an denen die Leichname haften, doch an Land gebracht, zerfallen diese sofort zu Staub. Nur der Abtransport des Kapitäns macht Schwierigkeiten, weil der durch die Stirn getriebene Nagel sich nicht herausziehen läßt. Muley häuft ihm Erde auf den Kopf, der Tote schlägt die Augen auf und sagt einen Satz, der den zahllosen Variationen des Totenschiffmotivs als Motto voranstellen könnte:

Dank dir, unbekannter Fremdling; du hast mich von langen Qualen errettet. Seit fünfzig Jahren schiffte mein Leib durch diese Wogen, und mein Geist war verdammt, jede Nacht in ihn zurückzukehren. Aber jetzt hat mein Haupt die Erde berührt, und ich kann versöhnt zu meinen Vätern gehen.⁴

Bevor auch er zu Staub zerfällt, erklärt der Kapitän, worauf der Fluch zurückzuführen ist. Unterwegs nahm er einen Derwisch an Bord, den er, als der Heilige ihm seinen sündigen Lebenswandel vorwarf, im Zorn tötete: »Sterbend verwünschte er mich und meine Mannschaft, nicht sterben und nicht leben zu können, bis wir unser Haupt auf die Erde legen.«⁵ Daraufhin meutern die Matrosen und nageln den Kapitän an den Mast, um sich anschließend gegenseitig zu massakrieren.

Nachdem er die sterblichen Überreste des Kapitäns beigesetzt hat, verkauft der Reisende die auf dem Schiff befindlichen Waren mit Gewinn und kehrt zusammen mit seinem Diener als reicher Mann nach Hause zurück.

³ Hauff. *Die Karawane* (wie Anm. 1). S. 38.

⁴ Hauff. *Die Karawane* (wie Anm. 1). S. 41.

⁵ Hauff. *Die Karawane* (wie Anm. 1). S. 41.

Ich habe den Inhalt so ausführlich referiert, weil das Märchen von Wilhelm Hauff wie mit dem Brennglas alle Motive bündelt, die in Form steuerlos umherdriftender Toten- und Gespensterschiffe seit Jahrhunderten durch die Literaturgeschichte geistern – von Coleridge und Poe, Baudelaire und Rimbaud über Kafka und Traven bis zu Enzensberger, Grass und Nooteboom – um nur die bekanntesten Namen zu nennen.⁶ Und es ist bezeichnend, daß und wie diese und andere Autoren unbewußt oder ungewollt einen Kanon reproduzierten, der ihnen im Augenblick der Niederschrift nicht vor Augen stand und den sie, wenn überhaupt, nur bruchstückhaft kannten – so, als schrieben die Gedichte und Geschichten sich selber fort. Nur selten liegt der Bezug zur Tradition so deutlich auf der Hand wie in Wagners Oper *Der fliegende Holländer*, die auf einen Text von Heine zurückgeht, oder im kreativen Schock, den Rimbauds Poem *Le bateau ivre* bei einer Plejade expressionistischer Dichter auslöste – von Paul Zech und Georg Heym bis zu Benn und Brecht.⁷

Doch bevor ich mich den weiteren Verästelungen dieses Stoffs zuwende, der seit Jahrhunderten schier unüberschaubar fortwuchert, kehre ich an den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zurück.

2.

Als Vorbild für Hauffs *Gespenserschiff* kommen vor allem die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* in Frage, genauer gesagt: die Geschichten der 536. bis 566. Nacht, die unter dem Namen ihres Haupthelden Sindbad in die Literatur eingegangen sind. Diese laufen nach einem immergleichen Muster ab: Die Rahmenhandlung spielt in Bagdad, wo der reiche Kaufmann Sindbad seinem Namensvetter, einem armen Lastträger, von seinen Reisen erzählt, die mit der Einschiffung in Basra beginnen und stets mit glücklicher Heimkehr enden: Sindbad dankt

⁶ Hier nur die wichtigsten Titel mit Entstehungsdaten: Samuel Taylor Coleridge. *The Ancient Mariner*. 1798; Edgar Allen Poe. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. 1838; Arthur Rimbaud. *Le bateau ivre*. 1871; Franz Kafka. *Der Jäger Gracchus*. 1917; B. Traven. *Das Totenschiff*. 1926; Hans Magnus Enzensberger. *Der Untergang der Titanic*. 1978; Cees Nooteboom. *Die folgende Geschichte*. 1991; Günter Grass. *Im Krebsgang*. 2002.

⁷ Vgl. hierzu Alfred Hübner. *Das Weltbild im Drama Paul Zechs*. Bern/Frankfurt a.M. 1975.

Allah, daß dieser seine Geschäfte gesegnet und ihn aus Gefahren gerettet hat, beschenkt Witwen und Waisen und läßt seine Freunde zum Gastmahl ein.

Auch Wilhelm Hauff läßt die Seefahrt in Basra beginnen, im Text Balsora genannt, aber das Märchen vom *Gespenserschiff* ist eingebettet in die Geschichte einer Karawane, deren Mitglieder, reisende Kaufleute, Abenteuer aus ihrem Leben zum Besten geben, bis ein geheimnisvoller Fremder sich als von allen gefürchteter Räuber entpuppt. Auf diese Weise durchbricht der Autor die Rahmenhandlung und verknüpft sie mit dem Hauptstrang seiner Geschichte – ein auch in *Tausendund-einer Nacht* angewandter Kunstgriff, der in der Lyrik als Enjambement bezeichnet wird.

Geisterschiffe tauchen bei Sindbad nicht auf, wohl aber geheimnisvolle Inseln, auf denen die Gesetze der Natur außer Kraft gesetzt sind: Eine davon ist der aus dem Meer ragende Rücken eines Fisches, der die Seeleute, die sich an ihn klammern, in die Tiefe reißt; auf einer anderen Insel wohnt der legendäre Vogel Ruch (= Rock) – neben Menschenfressern, Riesen und weiteren Ungeheuern.⁸

Als Vorbild für Hauffs *Gespenserschiff* kommt am ehesten Sindbads vierte Reise in Frage, die wie stets von Basra ausgeht und mit einem Orkan im Indischen Ozean endet, wo das Ungemach erst richtig beginnt: Die Schiffbrüchigen werden auf eine Insel gespült, deren Bewohner sie wie Vieh mästen, um sie anschließend zu verspeisen. Mit Allahs Hilfe gelingt Sindbad die Flucht; er schlägt sich zur Nachbarinsel durch, deren Herrscher ihn gastfreundlich aufnimmt und ihm zum Dank für einen reich verzierten Sattel, den Sindbad ihm schenkt, seine Tochter zur Frau gibt. Hier lebt er herrlich und in Freuden, bis die Königstochter stirbt und Sindbad, der Landessitte folgend, der Toten ins Grab folgen soll.

Ich aber schrie: »Ich bin ein fremder Mann; ich brauche mich nicht eurer Sitte zu fügen!« Sie hörten meine Worte wohl, doch sie kümmerten sich nicht darum, sondern ergriffen mich und fesselten mich wider meinen Willen; auch banden sie sieben Laibe Brotes und einen Krug frischen Wassers an mich fest und senkten mich in die Gruft hinab.⁹

⁸ Vgl. hierzu »Sindbads fünfte Reise«, *Sindbad der Seefahrer und andere Seefahrgeschichten aus 1001 Nacht*. Übers. Enno Littmann. Frankfurt a.M. 1974. S. 80ff.

⁹ *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 70f.

Das Wissen um Witwenverbrennungen in Indien wirkt hier ebenso nach wie die Erinnerung an Bestattungsriten im alten Ägypten oder in Griechenland – man denke nur an die Beisetzung des Patroklos im 23. Gesang der *Ilias*, bei der nicht nur Rinder und Pferde, sondern auch gefangene Trojaner geopfert werden. Die unterirdische Gruft ist mit Leichen gefüllt, die auf Dorés Stichen zu *Tausendundeiner Nacht* wie ägyptische Mumien aussehen, und Sindbad macht eine ähnliche Erfahrung wie der Reisende auf dem Gespensterschiff:

Ich konnte aber von nun an Tag und Nacht nicht mehr unterscheiden, und ich nahm nur wenig Nahrung zu mir ... Bei Allah, mein Tod hier ist ein ganz abscheulicher Tod! Wäre ich doch im Meere ertrunken oder in den Bergen umgekommen!¹⁰

Ähnlich wie bei Wilhelm Hauff ist der Einstieg in die Unterwelt synonym mit dem Ausstieg aus Raum und Zeit – ein ständig wiederkehrendes Thema im Umkreis des Totenschiffs, der sich von Anfang an mit Anspielungen auf Brautwerbung und Hochzeit verknüpft: Liebe und Sexualität sind die Negation des Tods und zugleich dessen Bestätigung – ein Motiv, das im *Gespenserschiff* noch fehlt, bei Coleridge, Heine und Richard Wagner aber zentrale Bedeutung gewinnt.¹¹

Allahs Allmacht ist stärker als der Dämonenzauber, und wie in Hauffs Märchen werden Sindbads Gebete erhört, denn zusammen mit ihrem verstorbenen Ehemann wird eine lebende Frau in die Gruft herabgelassen.

Ich konnte sie sehen, aber sie sah mich nicht. Als nun die Leute den Stein wieder über die Öffnung der Gruft gewälzt hatten und ihrer Wege gegangen waren, sprang ich auf, in der Hand den Schenkelknochen eines toten Mannes, stürzte mich auf die Frau und schlug sie mitten auf den Kopf. [...] Und nun nahm ich ihr Brot und alles, was sie bei sich trug; denn ich sah an ihr viel Schmuck und kostbare Gewänder. [...] Und jedes Mal, wenn jemand lebendig mit einem Toten begraben wurde, schlug ich ihn tot und nahm ihm Speise und Trank ab, um mich damit am Leben zu erhalten.¹²

¹⁰ *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 72.

¹¹ Vgl. hierzu Manfred Frank. *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*. Frankfurt a.M. 1979.

¹² *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 73.

Märchen sind amoralisch, und wie im wirklichen Leben hilft Gott dem Tüchtigen, will sagen, dem, der brutal zuzuschlagen und schamlos sich zu bereichern versteht. Damit ist das Happyend vorprogrammiert: Sindbad findet eine Felsspalte, durch die Schakale in die Gruft eindringen, und flieht aus seinem unterirdischen Gefängnis, nachdem er die Toten um ihre Wertsachen erleichtert hat: »Ferner nahm ich ihnen vieles ab von dem, was sie trugen, Ketten, Edelsteine, Perlenhalsbänder, Schmuckstücke aus Silber und Gold [...] und andere Kleinodien.«¹³

Ein vorübersegelndes Schiff nimmt ihn auf, und er kehrt über Basra nach Bagdad zurück. »Dann speicherte ich alle Güter, die ich mitgebracht hatte, in meinen Warenhäusern auf, verteilte Geschenke und Gaben, kleidete die Witwen und Waisen, und lebte so herrlich und schön, wie man es sich denken kann.«¹⁴

Mit dieser feststehenden Formel endet die Geschichte, die, über die aufgezeigten Parallelen zu Hauffs *Gespenserschiff* hinaus, grundsätzliche Fragen aufwirft. Könnte es sein, daß in Sindbads Seereisen Homers *Odysee* fortlebt – das wurde häufig konstatiert – und daß in der mündlichen Überlieferung orientalischer Märchenerzähler die historische Erinnerung an den ägyptischen Totenkult steckt, der als abgesunkenes Kulturgut in der Legende vom Totenschiff wiederkehrt?

3.

In seinem Standardwerk über *Gott und Mensch im alten Ägypten* weist Siegfried Morenz darauf hin, »daß die Vorstellung vom lebenden Leichnam mit all seinen irdischen Bedürfnissen und ihrer Befriedigung bis zum Ende des ägyptischen Heidentums, ja bis in christliche Zeit und sogar (als Versorgung mit Speise und Trank) beim heutigen Fellachen weiterwirkt.«¹⁵ Auch die mit religiösen Tabus belegte Ausplünderung der Gräber, von den Tagen der Pharaonen bis heute fortdauernd, taucht in Hauffs Märchen wie bei Sindbad dem Seefahrer auf, der seinen Reichtum, wie der Reisende auf dem Gespenserschiff, den Toten verdankt – beide betätigen sich als Leichenfledderer. Es gibt einen Papyrus aus der Zeit des Mittleren Reichs (2040-1650 v. Chr.), der auf Sindbad den Seefahrer vorausweist und wie die Vorwegnahme von des-

¹³ *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 74f.

¹⁴ *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 78.

¹⁵ Siegfried Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten*. Leipzig 1984. S. 66.

sen dritter Reise erscheint: In dem als »conte du naufragé« bezeichneten Text begegnet ein Schiffbrüchiger auf einer Insel einer riesigen Schlange, vor der er sich in Angst und Schrecken niederwirft und der er mit knapper Not entkommt, während die Insel wie der Rücken eines gewaltigen Fisches im Meer versinkt: »Dabei war mir, als gehörte ich schon zum Totenreich«, heißt es bei Sindbad dem Seefahrer mit einem Stoßseufzer, der wie ein Echo aus dem alten Ägypten klingt: »Denn ich war durch das, was ich mit der Riesenschlange erleben mußte, zu sehr mitgenommen.«¹⁶

Auch der Reisende auf Hauffs Gespensterschiff knüpft unbewußt an altägyptische Bräuche an, als er die gereiften Segel mit Koransuren umwickelt und so den Zauber bannt: Türen und Wände der Grabkammer, das Holz des Sarges und die Tücher, in die man die Mumien wickelte, waren mit Zaubersprüchen beschriftet zur Abwehr von Grabräubern und, noch wichtiger, um den schakalköpfigen Gott Anubis günstig zu stimmen.

Das sogenannte Totenbuch, eine historisch zusammengewachsene und zunächst wechselnde Folge von einzelnen Sprüchen, gewinnt eine feste Ordnung und dazu einen Gesamttitel (»Herausgehen am Tage« – ein Hauptwunsch des Toten!), der den Papyrusrollen außen aufgeschrieben wird. [...] Doch hat in den seltensten Fällen jemand ein »ganzes« Totenbuch im Grab bei sich gehabt; es war üblich, diese oder jene Auswahl zu treffen.¹⁷

Der Totenkult im alten Ägypten war keine Buchreligion, er beruhte auf einem System überlieferter Riten, die erst im Nachhinein schriftlich fixiert und kodifiziert wurden: Dabei schloß der Glaube an transzendente Mächte magische Praktiken nicht aus, durch die Schaden abgewendet und göttlicher Segen erfleht oder sogar erzwungen werden konnte. »Aus diesen krummen Linien hat sich die nachmals klassische Form des Totengerichts gebildet«, führt Morenz weiter aus:

Nach ihm zitiert der Tote eine Spruchfolge, in der er Sünden nicht bekennt, sondern bestreitet. Die Papiere, die er zu diesem Zweck mit ins Grab bekommt, gesellen dem Text eine Wägeszene bei, die sein Herz als Summe seines Wesens mit dem Sinnbild der Maat im Gleichgewicht zeigt. In diesen von uns so ge-

¹⁶ *Sindbad der Seefahrer* (wie Anm. 8). S. 51.

¹⁷ Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). S. 24.

nannten Totenbüchern nimmt die Prozedur des Totengerichts eine hervorragende Stellung ein.¹⁸

Die Maat, ägyptisch ma'at, war das Urbild der Ordnung im alten Ägypten, das rechte Maß, das allem menschlichen Handeln zugrunde liegt, wobei der Begriff trotz seines Gleichklangs mit dem deutschen Wort ›Maß‹ dem griechischen ›nomos‹ näher steht als dem etymologisch unverwandten lateinischen ›modus‹. Nicht von ungefähr erinnert das ägyptische Totengericht an Hadesvorstellungen der Griechen und Römer und ist zusammen mit diesen in den christlichen Glauben ans Jüngste Gericht eingegangen: Der Totengott Anubis hält das Herz des Toten in der linken, die von der Maat verkörperte Wahrheit in der rechten Hand und wägt sie sorgfältig gegeneinander ab, während der Schreiber Gott Thoth die Taten des Verstorbenen protokolliert und ein Höllenhund, griechisch Kerberos, darauf lauert, die Schuldiggesprochenen zu verschlingen.

Aufschlußreich mit Blick auf die literarische Tradition des Totenschiffs ist die Tatsache, daß das Sterben im alten Ägypten als Landung bezeichnet wurde: »Wenn der Mensch übrigbleibt nach dem Landen (= Sterben)«, heißt es in einer häufig zitierten Unterweisung für König Merikare, »so werden seine Taten in Haufen neben ihn gelegt.«¹⁹ Auch bei Griechen und Römern begann die Landung im Hades mit der Überquerung des Flusses Styx, für die der Verstorbene den so genannten Obolos, eine unter die Zunge des Toten gelegte Münze, als Fährgeld entrichten mußte.

Der Glaube an ein Jüngstes Gericht, das die Verstorbenen zu ewiger Verdammnis verurteilt oder mit ewigem Leben belohnt, ist charakteristisch für alle monotheistischen Religionen: Ein fernes Echo auf die seit der Bronzezeit über ganz Eurasien verbreitete Vorstellung eines Sonnenschiffs, das abends im westlichen Meer versinkt und nach Durchquerung der Unterwelt im Osten wiederaufersteht – eine auch Mayas und Azteken geläufige Idee, die zu dem Mißverständnis beitrug, Cortés sei die Reinkarnation der gefiederten Schlange gewesen, der aus dem Jenseits zurückgekehrte Gott Quetzalcoatl.

»Gewiß hat man auch vom ›Tode‹ des Sonnengottes Re gewußt«, schreibt Siegfried Morenz, »der abendlich ins Totenreich hinabsinkt und sich dort auf seiner Nachtfahrt mit seinem eigenen Leichnam verei-

¹⁸ Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). S. 165.

¹⁹ Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). S. 184.

nigt«²⁰ (6. Stunde des sogenannten ›Amduat‹, eines Jenseitsführers mit der Fahrt des Re durch die zwölf Stunden der Nacht, seit der 18. Dynastie bezeugt, also seit 1550 v. Chr.).

Charakteristisch für das alte Ägypten ist die Vorstellung, daß der Verstorbene mit den Göttern rechten und diese sogar bedrohen darf, falls sie seine Gebete nicht erhören – ein Motiv, das in Coleridges *Ancient Mariner* ebenso wiederkehrt wie in Kafkas *Jäger Gracchus*: »Jeder Gott, der (dem verstorbenen König) nicht eine Treppe schlägt, wenn er aufsteigt und sich zum Himmel erhebt, dessen Opferkuchen sollen nicht existieren.«²¹

Das klingt vergleichsweise harmlos, gemessen an der aus der Ramesses-Dynastie überlieferten Drohung, den Tempel der Gottheit niederzubrennen, wenn ein Liebeszauber nicht die erhoffte Wirkung erzielt.

»Bedrohungen der Götter durch den Verstorbenen« hat Siegfried Morenz diese Haltung genannt, die zusammen mit anderen Elementen des ägyptischen Totenkults in den Motivkreis des Geister- und Totenschiffs eingegangen ist, ohne daß den Autoren der später entstandenen Texte ein historischer Zusammenhang bewußt gewesen sein muß.²²

Ausblick

Die Nachwirkungen der Sage von Sindbad dem Seefahrer sind schwer faßbar – mit einer Ausnahme: Die Geschichte des Geists in der Flasche, die in der Legende der Messingstadt ebenso auftaucht wie in Märchen aus *Tausendundeiner Nacht* und die, auf dem Umweg über Lukian, Goethes Ballade *Der Zauberlehrling* inspiriert hat: Der Vers »Die ich rief, die Geister / werd ich nun nicht los« wurde später zum geflügelten Wort. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schrieb der ungarische Autor Gyula Krúdy seine in Budapest angesiedelten Sindbad-Novellen, die unter dem Titel *Reisen im Diesseits und Jenseits* auf deutsch erschienen, und die *Kindlers Literaturlexikon* so charakterisiert: »Rufe aus der Vergangenheit, denen der Seefahrer, während die Zeit sich zurückdreht,

²⁰ Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). S. 169f.

²¹ Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). S. 184.

²² Morenz. *Gott und Mensch im alten Ägypten* (wie Anm. 15). Weitere und tiefere Einblicke in die altägyptische Totenliteratur verspricht die demnächst erscheinende Textsammlung der Ägyptologen Jan Assmann und Andrea Kucharek. *Ägyptische Religion*. Frankfurt a.M. 2008.

unverzüglich Folge leistet«²³ – eine Kurzcharakteristik, die vielen Werken aus dem Motivkreis des Totenschiffs als Klappentext dienen könnte.

Noch vager und schwieriger faßbar ist der Einfluß von Hauffs *Gespenserschiff*, der sich von Wilhelm Raabes *Schwarzer Galeere* über Theodor Storms *Schimmelreiter* bis zu *Seefahrt ist Not* von Gorch Fock alias Johann Kinau verfolgen, aber nicht genau nachweisen läßt. Anders steht es mit Theodor Fontane, wo der Weg vom realen Erlebnis zur literarischen Gestaltung offen zutage tritt: »Da lag das schwarze Biest immer neben uns und sah aus wie'n Sarg«, erzählt der Dorfschulze Kluckhuhn im Roman *Der Stechlin*: »Und wenn es gewollt hätte, so wär' es auch alle mit uns gewesen und bloß noch plumps in den Alsensund.« Und weiter heißt es: »Aber dasselbe schwarze Schiff, das ihm damals so viel Furcht und Sorge gemacht hatte, war doch auch wieder ein Segen für ihn geworden, und man durfte sagen, sein Leben stand seitdem im Zeichen von Rolf Krake.«²⁴ Die Erklärung dieser für sich genommen rätselhaften Sätze findet sich in Fontanes Buch *Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864*, wo der zum Kriegsreporter avancierte Autor nüchtern protokolliert:

Der ›Rolf Krake‹ ist in England nach dem amerikanischen Monitorsystem gebaut. Er hat eine Länge von 120, eine Breite von 34 Fuß, ist mit 4½zölligen Eisenplatten gepanzert ... Als ›Rolf Krake‹ die Schmälung des flensburger Meerbusens [...] passierte, erhielt er Feuer von der hollniser Batterie [...] und glitt, unheimlich durch die Leblösigkeit auf seinem Deck, wie ein großer schwimmender Sarg auf die Batterien von Alnoer zu.²⁵

Ein Beispiel für die innere Ökonomie von Fontanes Werk, in dem Wilhelm Hauffs *Gespenserschiff* nur noch als schwaches Echo widerhallt.

²³ Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 9. München 1990. S. 807. Der Roman von Guyla Krúdy (1878-1933) *Sindbad – Reisen im Diesseits und Jenseits* erschien in der deutschen Übersetzung Franz Meyers 1967 in Wien.

²⁴ Theodor Fontane. »Der Stechlin«. Ders. *Sämtliche Werke*. Hg. Walter Keitel. Bd. 5. München 1966. S. 167f.

²⁵ Theodor Fontane. *Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981. S. 119f. Vgl. auch die Anm. auf S. 405.