



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sag an mein Freund, die Ordnung der Unterwelt.“

Das Gilgamesch-Epos in Hans Henny Jahnns „Fluß ohne Ufer“

Verfasserin

Gianna Zocco

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Annäherung an ein „Riesenepos“	5
2. Das Gilgamesch-Epos	7
2.1 Was wir heute über das Epos wissen.....	7
2.1.1 Die verschiedenen Fassungen und ihr Zusammenhang.....	7
2.1.2 Inhalt und Gliederung des Standard Babylonian Epic.....	10
2.1.3 Die Literarizität des Epos.....	13
2.2 Grundmotive des Epos.....	15
2.2.1 Die Freundschaft zwischen Gilgamesch und Enkidu.....	15
2.2.2 Ischtars Angebot und Gilgameschs Erwiderung.....	18
2.2.3 Enkidus Tod und Gilgameschs Reise in die Unterwelt	20
2.3 Die literarische Rezeption des Gilgamesch-Epos	23
2.3.1 Aufnahme und Popularität im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts	24
2.3.2 Rezeption in der deutschsprachigen Literatur	26
2.3.3 Ausblick: Das Gilgamesch-Epos in der internationalen Literatur	31
3. Intertextualität als textdeskriptive Methode	33
3.1 Intertextualitätstheorien und ihre Anwendbarkeit auf Jahn.....	33
3.2 Formen von Intertextualität	35
3.3 Die Bestimmung der Intensität von Intertextualität	38
3.3.1 Strukturalität.....	39
3.3.2 Selektivität.....	40
3.3.3 Dialogizität	41
3.3.4 Markierungen von Intertextualität	42
3.3.5 Quantitative Kriterien.....	45
4. Analyse: Das Gilgamesch-Epos als Prätext von Fluß ohne Ufer	46
4.1 Das Gilgamesch-Epos aus produktionsästhetischer Perspektive	46
4.1.1 Jahnns Beschäftigung mit Gilgamesch - ein Überblick	46
4.1.2 Arthur Ungnads Gilgamesch-Übersetzungen	51
4.2 Allgemeine Bemerkungen zu Fluß ohne Ufer.....	60
4.3 Strukturalität: Das Gilgamesch-Epos als Spiegelbild von Fluß ohne Ufer	66
4.3.1 Die ewigen Freunde Horn und Tutein.....	67
4.3.2 Bedrohungen des Bündnisses und Erneuerung im Blutaustausch.....	73
4.3.3 Tuteins Tod und Horns Leben in Einsamkeit.....	80
4.3.4 Die Wiederkehr Tuteins in der Gestalt des Ajax von Uchri.....	86
4.3.5 Strukturalität in Nebensträngen, im Epilog und als Systemreferenz.....	89

4.4 Selektivität: Prägnante Verweise auf das Gilgamesch-Epos	90
4.4.1 Direkte Zitate.....	91
4.4.2 Geringere Grade von Selektivität.....	98
4.5 Dialogizität: Das Leiden an der Wiederholung	99
4.5.1 Sehnsucht nach Wiederholung	100
4.5.2 Theorie der Wiederholung	104
4.5.3 Aufbegehren gegen die Wiederholung	107
4.5.4 Unmöglichkeit der Wiederholung.....	113
4.6 Markierungen von Intertextualität	115
4.6.1 Die Kriterien Referentialität, Kommunikativität und Autoreflexivität.....	115
4.6.2 Die Markierung intertextueller Verweise.....	119
4.6.3 Selbstbezüglichkeit und Dynamik.....	121
5. Schlussbemerkung.....	123
Literaturverzeichnis.....	127
Anhang.....	137
Abstract.....	137
Lebenslauf.....	138

1. Annäherung an ein „Riesenepos“

Hans Henny Jahnns Romantrilogie „Fluß ohne Ufer“ ist ein Werk, das auch nach mehrfacher Lektüre eine große Fremdheit und Unverständlichkeit ausstrahlt. Einerseits liegt in der Andersheit des Geschilderten gegenüber eigenen Lese- und Lebenserfahrungen gerade der Reiz einer Auseinandersetzung mit „Fluß ohne Ufer“, andererseits bleibt ein Gefühl des Nicht-Gewachsenseins Begleiter bei der Beschäftigung mit Hans Henny Jahn. Sehr treffend fasst Reiner Stach die Wirkung von „Fluß ohne Ufer“ zusammen, wenn er es beschreibt als „ein Riesenepos von zweitausend Seiten, einer der bedeutendsten Romane des 20. Jahrhunderts, eines der ganz wenigen Werke der Weltliteratur, das niemand lesen wird, ohne sich zu verändern.“¹

Bei der Beschäftigung mit „Fluß ohne Ufer“ erweist sich das altbabylonische Gilgamesch-Epos als eine Art roter Faden, der den Text – vor allem die „Niederschrift“ - durchzieht und mit dem wichtige Grundmotive von „Fluß ohne Ufer“ verknüpft sind: Die Thematik der Männerfreundschaft und Männerliebe, das Motiv des Überschreitens von bürgerlichen und allgemein-menschlichen Grenzen, die Erzählkonstellation des Textes als Totenklage und Versuch der Überwindung des Todes. Nach dem Stand meiner Recherchen hat sich in der Forschungsliteratur noch niemand systematisch mit der Funktion des Gilgamesch-Epos in „Fluß ohne Ufer“ auseinandergesetzt. Zwar ist dieses vor allem durch die Arbeiten von Hans Wolffheim seit vielen Jahren als wichtiger Prätext von „Fluß ohne Ufer“ anerkannt und wird als solcher in den Arbeiten vieler Jahn-Forscher immer wieder erwähnt, jedoch fehlt eine genaue Analyse. Diesen Missstand konstatiert auch Thomas Freeman in seinem Aufsatz „Haupttendenzen der Jahn-Forschung“:

Die Quellenforschung wird, glaube ich, ein ergiebiger Bereich für die Jahn-Forschung bleiben. Die zukünftige Forschung könnte Jahn noch weiter im Zusammenhang mit der Bibel, dem Gilgamesch-Epos, Shakespeare und Marlowe, [...] usw. behandeln.²

Meine Arbeit stellt den Versuch einer systematischen Analyse des Gilgamesch-Epos als Prätext von „Fluß ohne Ufer“ dar. Für die Analyse hat sich die Intertextualitätstheorie

1 Stach, Reiner: Das Ärgernis Hans Henny Jahn. In: Friedrich Berlin Verlag (Hg.): Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen, Heft 05/2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlag, 2003, S.56f.

2 Freeman, Thomas: Haupttendenzen der Jahn Forschung. Ein Überblick. In: Böhme, Hartmut und Schweikert, Uwe (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996, S.374.

als hilfreiche theoretische Grundlage erwiesen. Die Gliederung meiner Arbeit folgt im Wesentlichen dem Diktum Renate Lachmanns, dass vier konventionelle Größen bei der Analyse eines intertextuell organisierten Textes zu beachten seien: Der vorliegende Text selbst, der Prätext, die Referenzsignale und die Intertextualität, also der Dialog der Texte miteinander.³

Zunächst beschäftige ich mich mit dem Gilgamesch-Epos als dem Prätext meiner Untersuchung. Dabei geht es zum einen um Form, Inhalt und Motive des Epos, zum anderen steht die Frage nach den Haupttendenzen der Rezeption des Gilgamesch-Epos im 20. Jahrhundert im Zentrum. Im zweiten Teil widme ich mich der Intertextualitätstheorie als Fundament meiner Arbeit. Ich beziehe mich hier hauptsächlich auf das Konzept Manfred Broichs und Ulrich Pfisters und stelle deren Kriterien für die Analyse der Intensität von Intertextualität und der Markierungen von Intertextualität vor, nach denen ich mich im Folgekapitel richten werde.

Das Kapitel über das Gilgamesch-Epos als Prätext von „Fluß ohne Ufer“ gliedert sich in mehrere Teile: Im ersten Teil widme ich mich Jahnns Beschäftigung mit dem Gilgamesch-Epos aus produktionsästhetischer Perspektive: Es geht sowohl um Jahnns persönliche 'Rezeptionsgeschichte' des Gilgamesch-Epos, als auch um die Fragen nach der Beeinflussung von Jahnns Gilgamesch-Bild durch den damaligen Stand der Forschung und die ihm vorliegende Übersetzung des Gilgamesch-Epos von Arthur Ungnad, die sich in einigen wichtigen Punkten von den heutigen Ausgaben unterscheidet. Im zweiten Teil versammle ich einige allgemeine Bemerkungen zur Trilogie „Fluß ohne Ufer“: Ich gehe kurz auf Inhalt, Entstehungs- und Publikationsgeschichte, Motive und Rezeption ein. Im dritten Teil beginne ich mit der eigentlichen Analyse des Gilgamesch-Epos als Prätext von „Fluß ohne Ufer“ nach den im Kapitel über Intertextualität vorgestellten Kriterien: Im Teil über Strukturalität stehen die strukturellen Parallelen zwischen Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ im Vordergrund, während es im Teil über Selektivität um direkte Zitate aus dem Gilgamesch-Epos geht. Im Teil über Dialogizität widme ich mich der Frage nach der Art des Dialogs, der zwischen Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ stattfindet, im Teil über Markierungen stehen die Referenzsignale, mittels derer auf das Gilgamesch-

3 Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S.60.

Epos verwiesen wird, im Zentrum meines Interesses. Abschließend greife ich die Frage nach der Eigentümlichkeit von Jahnns intertextueller Verarbeitung des Gilgamesch-Epos im Vergleich zu anderen intertextuellen Bearbeitungen auf.

2. Das Gilgamesch-Epos

2.1 Was wir heute über das Epos wissen

Nach der Entzifferung erster Fragmente des Gilgamesch-Epos im Jahr 1872 durch den britischen Assyriologen George Smith hat ein Prozess der Wiederentdeckung und Rekonstruktion begonnen, der bis heute noch nicht abgeschlossen ist. Aus diesem Grund ist das Gilgamesch-Epos, wie es sich heute den Leserinnen und Lesern darbietet, in manchen Teilen ein anderes als für Hans Henny Jahn. Ich werde in diesem Teil meiner Arbeit auf das Gilgamesch-Epos im heutigen Überlieferungszustand eingehen, um damit einerseits dem Epos gerecht zu werden und um andererseits beim Versuch, die Zusammenhänge zwischen Epos und Jahnns Trilogie „Fluß ohne Ufer“ aufzuzeigen, auch Ähnlichkeiten und Parallelen, die über den nachweisbaren direkten Einfluss hinausgehen und sich oft erst durch die Lektüre moderner Versionen und Interpretationen erschließen, berücksichtigen zu können. Zunächst stelle ich die aus verschiedenen Zeiten stammenden Fassungen des Gilgamesch-Epos vor und zeige wie sie das „Standard Babylonian Epic“⁴, den kanonischen Text von Sin-leqi-unninni⁵, der Ausgangspunkt der meisten Untersuchungen des Gilgamesch-Epos ist, beeinflusst haben. Dann werde ich kurz den Inhalt und die Gliederung des Gilgamesch-Epos in zwölf Tontafeln skizzieren, und schließlich im Kapitel über die Literarizität des Epos auf dessen Sprache und Form eingehen.

2.1.1 Die verschiedenen Fassungen und ihr Zusammenhang

Fast zwei Jahrtausende lang existierten in Mesopotamien verschiedene Gilgamesch-Erzählungen. Die ältesten Gilgamesch-Texte stammen aus der Zeit der dritten Dynastie

4 Vgl. George, Andrew R.: *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Vol. I. Oxford: University Press, 2003, S.28.

5 In der Schreibung der Namen folge ich Walther Sallaberger, der die Namen an die deutsche Orthografie angeglichen verwendet, mit der Ausnahme, dass h statt ch am Wortanfang steht. Vgl. Sallaberger, Walther: *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*. München: C.H. Beck, 2008, S.6.

von Ur (ca. 2110-2003 v. Chr.)⁶, die letzte datierte Gilgamesch-Abschrift aus der Zeit um 130 v. Chr.⁷ Walther Sallaberger gliedert in seiner neuen, sich auf Andrew R. Georges kritische Edition der Gilgamesch-Texte von 2003 stützenden Einführung in das Epos die Tradition der Gilgamesch-Erzählungen in drei Phasen.

Vorwiegend aus dem 18. Jahrhundert v. Chr. existieren Manuskripte von sechs Kurzepen über Gilgamesch in sumerischer Sprache, von denen einige Abschriften von Manuskripten aus dem 21. Jahrhundert v. Chr. sind, die möglicherweise wiederum auf Vorbilder in einer noch älteren, oralen Tradition von Gilgamesch-Erzählungen zurückgehen. In diesen Kurzepen werden einzelne Abenteuer Gilgameschs verarbeitet, die teilweise und oft mit großen Veränderungen in das Standard Babylonian Epic eingegangen sind. In zwei verschiedenen Versionen des Kurzepos „Gilgamesch und Huwawa“ geht es beispielsweise um den Kampf Gilgameschs und Enkidus im Zedernwald, wobei Enkidu hier als Sklave oder Diener Gilgameschs, und nicht wie in Sin-leqi-unninnis Version als dessen Freund auftritt.⁸ Gilgamesch erscheint in diesen Kurzepen als Held und früherer König von Uruk, als dessen großes Verdienst der Bau der Stadtmauer von Uruk um ca. 2650 v. Chr.⁹ angesehen wird. An diesem Punkt stellt sich die Frage nach der historischen Existenz Gilgameschs als König von Uruk, über die in der Forschung nach wie vor Zweifel besteht. Jedenfalls verzeichnet die Sumerische Königsliste, das wichtigste Zeugnis über die historische Chronologie, in ihrer ältesten erhaltenen Fassung aus der Zeit unter König Schulgi von Ur (2092-2045 v. Chr.)¹⁰ Gilgamesch als einen von zwölf Königen der Dynastie von Uruk und verortet ihn geradezu an einer Grenze zwischen Mythos und Geschichte: Mit einer Regierungszeit von 120 Jahren ist er der letzte einer Reihe von Königen mit sagenhaft langen Regierungszeiten von teilweise über 1000 Jahren, für seinen Nachfolger Ur-Nungal werden nur noch realistische 30 Jahre verzeichnet.¹¹ Für die Herrscher der dritten Dynastie von Ur, die wahrscheinlich die Sumerische Königsliste ebenso wie die sumerischen Kurzepen um König Gilgamesch in Auftrag gaben, hatte die Förderung

6 Die Datierungen entsprechen denen von Walther Sallaberger, der für die nur ungenau datierbare Zeit vor 1500 v. Chr. der mittleren Chronologie folgt. Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.6.

7 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.124f.

8 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.60f.

9 Vgl. Rollinger, Robert: Zum kulturellen Kontext des Epos. In: Schrott, Raoul: Gilgamesch. Epos. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S.286.

10 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.44.

11 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.45f.

und Verbreitung der Kurzepen eine machtpolitische Funktion: Indem sie Gilgamesch als ihren Vorfahren oder Bruder darstellten, sicherten und legitimierten sie ihre eigene Herrschaft.¹²

Um 1800 v. Chr. wurden die sumerischen Kurzepen zu einem einzigen Werk in akkadischer Sprache, dem sogenannten altbabylonischen Gilgamesch-Epos, zusammengefügt. In dieser, wie die sumerischen Kurzepen nur bruchstückhaft überlieferten Fassung, erscheint die Geschichte Gilgameschs erstmals als „einheitliches Kunstwerk mit innerer Dramatik.“¹³ Gegenüber den sumerischen Kurzepen finden sich zwei wesentliche Veränderungen: Zum einen wurde aus der existierenden Tradition nur einiges ausgewählt, aus den sechs Kurzepen gingen nur „Gilgamesch und Huwawa A“ und „Gilgamesch und der Himmelsstier“, sowie einzelne Motive aus „Gilgamesch, Enkidu und die Unterwelt“ und „Tod des Gilgamesch“ in die altbabylonische Fassung ein.¹⁴ Zum anderen wurden die Themen neu gedeutet. Im Zentrum steht nun statt dem König der Mensch Gilgamesch, der zwei wesentliche Erfahrungen macht: Er erlebt die Freundschaft mit Enkidu und erfährt den Tod als unausweichliche Grenze des Lebens. Diese beiden Erfahrungen lassen sich wiederum mit bestimmten historischen Gegebenheiten der altbabylonischen Zeit in Zusammenhang bringen: Das Thema des Todes und die Frage nach dem Sinn von Leben und irdischem Gewinn angesichts der Unausweichlichkeit des Todes erfuhren in dieser Zeit besondere Aufmerksamkeit, wie auch andere zeitgleiche Werke, etwa die Sintflutzerzählung „Atrahasis“, zeigen. Das Thema der Freundschaft - die Episode der 'Zähmung' Enkidus wurde wahrscheinlich von den altbabylonischen Dichtern hinzu erfunden - lässt sich mit der politischen Situation in Zusammenhang bringen, denn anders als in der Zeit der dritten Dynastie von Ur, wo noch der König als heldenhafter Herrscher allein im Vordergrund gestanden hatte, machten die Könige in dieser Zeit die Erfahrung, dass ohne politische Koalitionen kein Erfolg zu haben war.¹⁵

Von dieser altbabylonischen Fassung unterscheidet sich die jungbabylonische, kanonische Fassung des Gilgamesch-Epos, die wahrscheinlich im 11. Jahrhundert v. Chr. entstand und bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. abgeschrieben und verbreitet wurde,

12 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.60.

13 Vgl. Schretter, Manfred: Zum literarischen Kontext des Epos. In: Schrott: Gilgamesch, S.320.

14 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.70.

15 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.71f.

inhaltlich in relativ geringem Maße: Die größte inhaltliche Änderung ist die Hinzufügung des ausführlichen Berichts von Utnapischti. Auffälliger ist zunächst die veränderte Situation der Überlieferung: Während die Abschriften der altbabylonischen Fassung sich häufig deutlich voneinander unterscheiden, existieren vom Standard Babylonian Epic zahlreiche, an verschiedenen Orten¹⁶ gefundene und auf verschiedene Zeiten datierbare Abschriften mit nur wenigen Abweichungen. Außerdem existiert für diese Fassung erstmals der Name eines Autors oder - wie Sallaberger es nennt - 'Redaktors'¹⁷, der schon erwähnte Sin-leqi-unninni. Sin-leqi-unninni war wahrscheinlich ein Gelehrter des 11. Jahrhunderts v. Chr., dessen Hauptleistung in der erneuten Vereinheitlichung des vorliegenden Materials unter einer neuen thematischen Orientierung bestand.¹⁸ Unter Sin-leqi-unninni wird das Gilgamesch-Epos zu „einer Erzählung von alter, geheimer Weisheit“¹⁹, deren Vielschichtigkeit jedoch, wie Sallaberger schreibt, wesentlich in der nachwirkenden, langen Überlieferungssituation begründet ist:

Jeder Abschnitt in der Tradition hinterließ seine Spuren im Text, und der Wandel der Perspektive vom König und Helden zum Menschen und schließlich zum Weisen sowie die jeweils vorhandenen Verweise auf die umgebende Literatur ließen das Gilgamesch-Epos zu einem vielschichtigen und dichten Text werden, der dem Suchenden immer neue Überraschungen bieten wird.²⁰

2.1.2 Inhalt und Gliederung des Standard Babylonian Epic

Inhaltlich beginnt das aus zwölf Tontafeln bestehende Gilgamesch-Epos mit einer Art Rahmenhandlung, in der die Fiktion geschaffen wird, dass das Epos von König Gilgamesch selbst auf einer steinernen Tafel niedergeschrieben worden sei und in der die Lesenden dazu aufgefordert werden, die Mauern von Uruk zu besteigen, um die dort in einem Behältnis aus Zedernholz aufbewahrten Tafeln zu lesen. Dann werden Gilgameschs außergewöhnliche Fähigkeiten - er ist zu zwei Dritteln Gott und zu einem Drittel Mensch - ebenso wie seine ungerechte, tyrannische Herrschaft über die Bewohner von Uruk beschrieben, und man erfährt den Beschluss der Götter, Enkidu als gleichstarken Gegenspieler zu Gilgamesch zu erschaffen. Enkidu wächst in der Steppe

16 Die wichtigsten Manuskripte bilden nach wie vor die in der Palastbibliothek des assyrischen Königs Assurbanipal in Ninive gefundenen Tontafeln. Nach diesem Hauptfundort spricht man auch von der ninivitischen Fassung des Gilgamesch-Epos. Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.9.

17 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.9.

18 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.95.

19 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.73.

20 Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.80.

fern von aller Zivilisation gemeinsam mit den wilden Tieren auf und wird, nachdem Gilgamesch von seiner Existenz erfahren hat, auf dessen Befehl hin von der Tempelhure Schamchat den Tieren entfremdet und in die menschliche Gesellschaft eingeführt.

Auf der zweiten Tontafel erfährt man von Enkidus erster Begegnung mit Gilgamesch: Nach einem Ringkampf gegeneinander werden sie Freunde. Die Tontafeln drei bis sechs handeln von den gemeinsamen Taten Gilgameschs und Enkidus: Sie ziehen in den Zedernwald und töten dessen dämonischen Wächter Humbaba, woraufhin Ishtar, die Stadtgöttin Uruks und Göttin der Liebe und des Krieges, dem heldenhaften Gilgamesch die Heirat anbietet. Gilgamesch lehnt ab und bezichtigt Ishtar der Treulosigkeit gegenüber ihren früheren Liebhabern, was Ishtar so wütend macht, dass sie ihren Vater, den Göttervater Anu, dazu überredet, ihr den riesenhaften Himmelsstier zu überlassen, den sie auf Gilgamesch hetzt, der ihn gemeinsam mit Enkidu besiegt und tötet. Das erregt den Zorn der Götter, die in einer Götterversammlung, deren Beschluss Enkidu im Traum mitgeteilt wird, entscheiden, dass Enkidu zur Strafe sterben muss. Die siebte Tafel handelt nun von Enkidus Krankheit, seiner Verfluchung der Tempelhure Schamchat, der er die Schuld an seinem Schicksal gibt, der Rücknahme dieses Fluchs nach einer Intervention des Sonnengottes Schamasch, und schließlich seinem Tod. Auf der achten Tafel erfährt man von Gilgameschs Totenklage und den Vorbereitungen für die Bestattung Enkidus.

Die Tafeln neun bis elf sind nun geprägt von Gilgameschs Angst vor dem eigenen Tod und dem Wunsch nach Unsterblichkeit, der ihn dazu veranlasst, eine lange Reise zu unternehmen, die ihn nach einer Begegnung mit den Skorpionmenschen, dem Gang durch den Tunnel völliger Finsternis und Begegnungen mit der göttlichen Schankwirtin Siduri und dem Fährmann Urschanabi schließlich zum weisen Utnapishti führt, dem Mann, der die Sintflut überlebt und von den Göttern das ewige Leben verliehen bekommen hat. Utnapishti berichtet Gilgamesch von seinen Erlebnissen und verrät ihm das von den Göttern gehütete Geheimnis seiner Unsterblichkeit. Anschließend stellt er Gilgamesch eine Prüfung, die dieser jedoch nicht besteht. Auf die Aufforderung von Utnapischtis Frau hin verrät Utnapishti Gilgamesch noch den Standort eines Krautes, das ihm zwar nicht das ewige Leben, jedoch erneute Jugendlichkeit verleihe. Allerdings wird Gilgamesch dieses Kraut von einer Schlange gestohlen. So kehrt Gilgamesch letztendlich ohne materiellen Gewinn, jedoch innerlich gereift zu einem Mann, „der die

Tiefe sah, die Grundfeste des Landes, der das Verborgene kannte²¹, nach Uruk zurück. Am Ende der 11. Tafel besteigt er noch einmal Uruks Stadtmauern und fordert den ihn begleitenden Fährmann Urschanabi mit fast denselben Worten, wie am Anfang des Epos die Lesenden, dazu auf, Selbiges zu tun, so dass Anfang und Ende des Epos eng miteinander verwoben sind.²²

Die 12. Tafel des Epos ist schließlich eine Art Anhang, in der der zweite Teil des sumerischen Kurzepos „Gilgamesch, Enkidu und die Unterwelt“ in akkadischer Übersetzung wiedergegeben wird. Inhaltlich geht es in diesem Teil darum, dass Gilgameschs hölzerne Spielzeuge in die Unterwelt gefallen sind und sich sein - hier noch - Diener Enkidu anbietet, sie zurückzuholen. Obwohl von Gilgamesch gewarnt, missachtet Enkidu alle Vorsichtsmaßnahmen und Verhaltensregeln, die in der Unterwelt angemessen sind, was dazu führt, dass er dort festgehalten wird. Gilgamesch trauert um den verlorenen Enkidu wie um einen engen Freund. Schließlich erreicht er bei den Göttern, dass zumindest Enkidus Schatten zu ihm zurückkehren darf, der ihm von der trostlosen Ordnung der Unterwelt und dem großen Unglück vor allem jener, die keine Nachkommen haben, die die Erinnerung an ihre Namen bewahren, berichtet. Schockiert von diesem Bericht ordnet Gilgamesch sofort angemessene Trauerrituale für seine verstorbenen Eltern an.²³ Die Gründe dafür, dass diese Erzählung an das Epos angehängt wurde, sind in der Forschung äußerst umstritten, und in vielen geläufigen, nicht wissenschaftlichen Übersetzungen²⁴ wird die 12. Tafel des Gilgamesch-Epos weggelassen. Zur Funktion der 12. Tafel lässt sich jedenfalls festhalten, dass die für das gesamte Epos zentralen Themen der Sterblichkeit und des Trauerns erneut aufgegriffen und damit betont werden.²⁵

21 Maul, Stefan M.: Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: C. H. Beck, 2005, S.47. (1. Tafel, Verse 1-2)

22 Vgl. für diese Inhaltsangabe die Zusammenfassungen von Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.9-18, Schretter: Zum literarischen Kontext, S.324-329 und Maul: Das Gilgamesch-Epos (Übersetzung), S.23-42.

23 Vgl. George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.528-530.

24 Zumindes verfahren Stefan M. Maul und Raoul Schrott, die beide relativ neue, an Andrew R. Georges wissenschaftliche Edition angelehnte Übersetzungen ins Deutsche verfasst haben, auf diese Weise. Vgl. Maul: Das Gilgamesch-Epos (Übersetzung), sowie Schrott: Gilgamesh.

25 Vgl. George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.47-54.

2.1.3 Die Literarizität des Epos

Die literarischen Qualitäten des Standard Babylonian Epic liegen zunächst in dessen einheitlicher, einem klaren Spannungsbogen folgender Struktur, die auf die Bearbeitung Sin-leqi-unninnis zurückgeht. Besonders kennzeichnend sind, neben der schon erwähnten Verbindung von Anfang und Ende in einer selbstreferentiellen Rahmenhandlung, die vielen festen Versatzstücke und stereotypen Wiederholungen, sowie ein hoher Anteil an direkter Rede. Während der erzählende Text kommentarlos und streng chronologisch den Handlungen der Figuren folgt, erfahren die Lesenden in den direkten Reden der Figuren vergangene Ereignisse und Pläne für Zukünftiges, ebenso wie - sofern sie direkt ausgesprochen werden - Gedanken und subjektive Sichtweisen.²⁶ Eine Sonderstellung nehmen die Träume der Figuren ein, die die Vieldeutigkeit des Textes verstärken und in einer bestimmten Form, unter Verwendung stereotyper Phrasen und Wiederholung ganzer Abschnitte, wiedergegeben werden. Diese Technik, deren Reiz vor allem in der Einprägsamkeit, hohen Aussagekraft und Mehrdeutigkeit liegt, finde sich, so Sallaberger, in vielen jungbabylonischen Texten.²⁷ Weiter verstärkt wird die Mehrdeutigkeit des Standard Babylonian Epic durch die Technik der intertextuellen Verweise, nicht nur auf die älteren Fassungen des Epos, sondern auch auf weitere Texte der altmesopotamischen Literatur.²⁸ Erst diese Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit haben dazu geführt, dass das Gilgamesch-Epos bis heute ein immer noch neu interpretierbarer Text geblieben ist, dessen Interpreten ganz unterschiedliche Bedeutungsdimensionen hervorheben: Beispielsweise geht Miles Richardson der mit dem Thema der Weisheit verbundenen Frage nach, was es bedeutet ein Mensch zu sein²⁹, während Nicola Vulpe die politische Dimension des Epos betont, indem sie Gilgamesch als Beispiel für die Entwicklung von einem tyrannischen zu einem seiner Stadt gegenüber verantwortungsbewussten und am Wohlergehen aller interessierten Herrscher versteht.³⁰

26 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.104-106.

27 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.73-75 und S.106f.

28 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.77.

29 Vgl. Richardson, Miles: Point of View in Anthropological Discourse: The Ethnographer as Gilgamesh. In: Maier, John (Hg.): Gilgamesh. A Reader. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1997, S.344. Richardson beantwortet diese Frage hier unter Bezugnahme auf die Sprechakttheorie damit, dass gerade das Erzählen seiner eigenen Geschichte dasjenige sei, was Gilgamesch zum Menschen mache. Folglich weist er der selbstreferentiellen Rahmenhandlung große Bedeutung für die Interpretation des Epos zu.

30 Vgl. Vulpe, Nicola: Irony and the Unity of the Gilgamesh Epic. In: The University of Chicago (Hg.): Journal of Near Eastern Studies, Vol. 53, No. 4. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1994,

Sprachlich ist das Standard Babylonian Epic von der Verwendung leicht rhythmisierter Verse mit vier bis fünf Hebungen gekennzeichnet, wobei Alliterationen, Häufungen von Konsonanten oder Vokalen und prägnante, klangliche Kontraste besondere Stilmittel bilden.³¹ In Vokabular und Wortstellung ist das Gilgamesch-Epos von den traditionellen Besonderheiten literarischer Texte der jungbabylonischen Zeit geprägt, die Sallaberger folgendermaßen zusammenfasst:

Dieser [d.i. der literarische] Stil ist gekennzeichnet durch ein 'literarisches' Vokabular mit altertümlichen Wörtern oder Formen und freien Neubildungen oder gebildeten Fremdwörtern; durch Variation in der Wortwahl; durch Erweitern einfacher Aussagen; durch eine freiere Wortstellung anstelle der sonst strengen Regel, dass im Akkadischen das Verb am Satzende steht; durch archaische Merkmale der Grammatik und durch die Bindung des Textes an feste Zeilen oder Verse.³²

Schließlich zeichnet sich das Gilgamesch-Epos durch eine besondere, gerade in den Träumen sehr vielfältige Bildersprache aus: Neben sprichwortartigen Analogien sind dies vor allem mehrdeutige Symbole und Bilder, wie zum Beispiel die Bezeichnung Enkidus als „lump of rock from the sky“³³, sowie Vergleiche, bei denen genaue Maße und Zahlen angegeben werden, so dass eigentlich unvorstellbare Taten für die Lesenden begreifbar und miterlebbar werden.³⁴ Diese Maße und Zahlen tragen zudem dazu bei, das Epos als ein Drama in enormen Dimensionen zu inszenieren: Wenn auch am Ende Gilgamesch als einfacher, fehlerhafter Mensch dasteht, so führt der Weg dorthin doch über zahlreiche Rekorde und auch für die damaligen Lesenden eigentlich unglaubliche Handlungen und Erfolge.

Zuletzt sei hier noch die Fragmentarität als besonderes stilistisches Merkmal des wiederentdeckten Gilgamesch-Epos genannt, die als solche zwar nicht von Sin-leqi-uninni intendiert war, deren viele Lücken und Uneindeutigkeiten jedoch gerade auf die Rezipienten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gewisse, wie Raoul Schrott schreibt, „Faszination des Unvollständigen und immer noch Unbekannten“³⁵ ausübte.

S.279-281.

31 Vgl. Maul: Das Gilgamesch-Epos (Übersetzung), S.11f. Ebenso: Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.103f.

32 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.102.

33 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.561, Vv. 43.

34 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.109-111.

35 Schrott: Gilgamesh, S.25.

2.2 Grundmotive des Epos

Ähnlich wie bei den Romanfiguren von Hans Henny Jahnn, die er selbst als „Schauplatz von Ereignissen [...], von Themen, Strophen, Motiven, Anklängen, Rhythmen“³⁶, bezeichnete, gilt auch für das Gilgamesch-Epos, dass Motive und Themen eng mit den Protagonisten, ihren Konflikten und ihren Beziehungen verknüpft sind. Deswegen trenne ich in diesem Kapitel über Figuren und Motiven des Epos nicht zwischen diesen beiden Bereichen, sondern verbinde die Motive mit der Entwicklung Gilgameschs als der zentralen Person. König Gilgamesch erscheint zu Anfang des Epos als höchst ambivalenter Charakter, der sich einerseits durch seine göttliche Herkunft, ein prächtiges Äußeres und außergewöhnliche Fähigkeiten wie Kraft und Intelligenz auszeichnet und der andererseits die Bevölkerung von Uruk auf grausame Weise unterdrückt und jede Frau sexuell für sich beansprucht. Mit Beginn der Freundschaft zu Enkidu setzt bei Gilgamesch eine Entwicklung ein, die für das Epos so zentral ist, dass es in der Forschungsliteratur auch als „developmental history“³⁷ oder als „story about growing up“³⁸ bezeichnet wurde. Die Motive und anderen Figuren des Epos verstehe ich in diesem Kapitel als Teile der Stationen von Gilgameschs Entwicklung, und ich werde sie vorstellen, insofern sie Gilgameschs Entwicklung beeinflussen. Dabei gilt, dass ich mich hauptsächlich auf die Motive konzentriere, die für meine weitere Untersuchung relevant sind, und dass ich in diesem Kapitel vieles nur kurz erwähne, um später ausführlich darauf zurückzukommen. Gilgameschs Entwicklung habe ich für dieses Kapitel grob und meinen Zwecken entsprechend in drei Stationen unterteilt, in der Forschungsliteratur finden sich aber auch andere Unterteilungen.

2.2.1 Die Freundschaft zwischen Gilgamesch und Enkidu

Nach der Lobpreisung Gilgameschs und der Klage über seine ungerechte Herrschaft wird im Gilgamesch-Epos der Beschluss der Götter über Enkidus Erschaffung wiedergegeben: „Let him be *equal to the storm* of his [d.i. Gilgameschs] heart, / let them rival each other and so let Uruk be rested“³⁹. Die genaue Bedeutung der

36 Vgl. Jahnn, Hans Henny: Brief vom 29.04.1946 an Werner Helwig. In: Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer III. Roman in drei Teilen. Dritter Teil: Epilog, Bornholmer Aufzeichnungen, Erzählungen und Texte aus dem Umkreis von „Fluß ohne Ufer.“ In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986, S.17.

37 Luke, J. Tracy und Pruyser, Paul W.: The Epic of Gilgamesh. In: Gilgamesh. A Reader, S.273.

38 Jacobsen, Thorkild: The Treasures of Darkness. A history of mesopotamian religion. New Haven und London: Yale University Press, 1976, S.219.

39 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.545, Vv. 97f.

Bezeichnung Enkidus als „equal“ gegenüber Gilgamesch ist in der Forschungsliteratur verschieden interpretiert worden und verweist auf die wichtige Frage des Verhältnisses zwischen Enkidu und Gilgamesch: Einerseits wird Enkidu als „Gegenspieler“ oder „Widerpart“⁴⁰ zu Gilgamesch verstanden, der, wenn er auch bezüglich Kraft und Schönheit ebenso außergewöhnlich ist wie dieser, über Eigenschaften verfügt, die sich komplementär zu denen Gilgameschs verhalten, wie Thomas van Nortwick deutlich macht:

He is wild, in tune with the natural world, while Gilgamesh is a man of the city; his ties are to animals, Gilgamesh's to humans; he dresses in animal skins, Gilgamesh [...] in the finery of king. Taken all together, the list seems to show a clear polarity between nature and culture.⁴¹

In diesem Sinn bezeichnet ihn Gwendolyn Leick als „the Other for Gilgamesh“⁴² und wiederum van Nortwick als Gilgameschs „second self.“⁴³ Andererseits verweist die Bezeichnung „equal“ bereits auf die besondere Nähe, die im Verlauf des Epos zwischen Gilgamesch und Enkidu entsteht und die im Epos selbst institutionalisiert wird durch die offizielle Bruderschaft der beiden, nachdem Gilgameschs Mutter Ninsun Enkidu als ihren Sohn adoptiert. Beide Aspekte, den der Gleichheit an Kräften und den der brüderlichen Nähe, betont der Terminus „Zwillingsbruderschaft“, den Hans Wolffheim in seinen Schriften über Hans Henny Jahnn verwendet, in denen er das Gilgamesch-Epos auch als „Mythos der Zwillingsbruderschaft“⁴⁴ bezeichnet.

Vor der Begegnung mit Gilgamesch wird der mit den Tieren in der Wildnis lebende Enkidu zunächst durch die Tempelhure Shamchat mit der Zivilisation in Kontakt gebracht und in diesem Sinn von ihr zum Menschen gemacht. Ein wesentliches, an mehreren Stationen von Gilgameschs Entwicklung relevantes Motiv ist folglich der schon von van Nortwick im obigen Zitat angesprochene Gegensatz zwischen Natur und Kultur beziehungsweise Wildnis und Zivilisation, und bezeichnenderweise ist es die Erfahrung der Sexualität, die Enkidu den Übergang vom einen zum anderen Zustand ermöglicht. Sexualität hat hier also sowohl eine animalische als auch eine spezifisch

40 Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.113 und S.39.

41 Van Nortwick, Thomas: Somewhere I have never travelled. The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic. New York: Oxford University Press, 1992, S.15.

42 Leick, Gwendolyn: Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature. London und New York: Routledge, 1994, S.268.

43 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.11.

44 Wolffheim, Hans. Gedenkrede auf Hans Henny Jahnn. In: Ders.: Hans Henny Jahnn. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1966, S.22.

menschliche Komponente: Indem sie seine tierhaften Triebe anspricht, führt Schamchat Enkidu in die Welt der Menschen.⁴⁵ Benjamin Foster verweist in seinem Aufsatz über das Gilgamesch-Epos darauf, dass dieser Zusammenhang zwischen Sexualität und Entwicklung eine wichtige, mehrmals auftretende Konstellation des Epos sei: „The Nineveh poet portrays sex and love as types of human knowledge.“⁴⁶

Nach ihrer ersten Begegnung in Uruk werden Enkidu und Gilgamesch enge Freunde. Analysen der Sprache des Epos zeigen, dass das Zusammenleben der beiden häufig in Begriffen beschrieben wird, die aus dem Bereich der Ehe stammen⁴⁷, und dass Enkidu typisch weibliche Merkmale zugeordnet werden, zum Beispiel heißt es im Epos bei der Beschreibung seines Äußeren: „All his body is matted with hair, / he is adorned with tresses like a woman.“⁴⁸ Weiterhin hat Gilgamesch vor der Bekanntschaft mit Enkidu einige prophetische Träume, die laut Gwendolyn Leick eine starke homoerotische Komponente haben.⁴⁹ Auch ist im Epos mehrmals von einer engen, körperlichen Bindung zwischen Gilgamesch und Enkidu die Rede, wie Rivkah Harris beobachtet: „Apart from his closeness to his mother, Gilgamesh's only other intimate relationship demonstrated by kissing, embracing, and the holding of hands is with Enkidu.“⁵⁰ Diese Befunde legen es nahe, das Verhältnis zwischen Gilgamesch und Enkidu als eine homosexuelle, eheähnliche Beziehung zu verstehen. Allerdings unterscheidet sich diese Beziehung in ihrer Ausrichtung von einer konventionellen Ehe: Während die Ehe in der Stadt gelebt wird und ihr Ziel und Zustandekommen im alten Mesopotamien in ein soziales Gefüge eingebettet waren, bei dem Nachkommenschaft und wirtschaftliche Interessen im Vordergrund standen, verlassen Gilgamesch und Enkidu Stadt und Gesellschaft und überschreiten damit die üblichen Grenzen des menschlichen Lebensraums, um gemeinsame Abenteuer zu erleben. In diesem Sinn lässt sich ihre Beziehung als eine Art Gegenentwurf zur konventionellen Ehe verstehen, den van Nortwick folgendermaßen beschreibt:

45 Vgl. Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.15.

46 Foster, Benjamin: Gilgamesh: Sex, Love and the Ascent of Knowledge. In: Gilgamesh. A Reader, S.64.

47 Vgl. Halperin, David M.: Heroes and their Pals. In: Ders.: One Hundred Years of Homosexuality. And other essays on greek love. New York und London: Routledge, 1990, S.85.

48 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.545, Vv. 105f.

49 Leick: Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature, S.265f.

50 Harris, Rivkah: Images of Women in the Gilgamesh Epic. In: Gilgamesh. A reader, S.86.

Before the wild man's appearance, the king's energy is a problem, but he is at least fully immersed in the life of the city. Meeting his „second image“ stirs up in him the desire for adventure, in particular that kind of glory-seeking which has the goal of distinguishing the two heroes from the rest of the citizens, raising them to some higher plane by virtue of their extraordinary skill and strength.⁵¹

Indem sie den Dämon Humbaba und später den Himmelsstier besiegen und töten, verlassen Gilgamesch und Enkidu die Grenzen dessen, was Menschen eigentlich zu tun erlaubt und möglich ist - und wie der Verlauf des Epos zeigt, werden sie für diese Grenzüberschreitung von den Göttern bestraft. Das Epos nennt jedoch auch eine Motivation der beiden, nämlich das Erlangen von Ruhm.⁵² Das verweist auf den im alten Mesopotamien weit verbreiteten Glauben, dass der Tod, den man als völliges Ende jeden Lebens verstand, durch das Weiterleben des eigenen Namens zumindest indirekt überwunden werden könne. Dies ließ sich erreichen durch entweder große Nachkommenschaft, was wiederum in den Bereich der Ehe verweist, oder durch außergewöhnliche Taten, wie hier die Vernichtung Humbabas und die Tötung des Himmelsstiers.⁵³ In diesem Sinn ist also auch schon die erste Reise Gilgameschs motiviert durch den Wunsch nach Unsterblichkeit, allerdings Unsterblichkeit in einer indirekten Form, die eine Alternative zu jener Form von Unsterblichkeit darstellt, die man in einer Ehe erlangen konnte.

2.2.2 Ischtars Angebot und Gilgameschs Erwiderung

Versteht man die Beziehung von Gilgamesch und Enkidu als eine Art Gegenentwurf zur konventionellen Ehe, so steht das Angebot der Ishtar, der Liebesgöttin, Göttin der Schlacht und Stadtgöttin von Uruk, in direkter Konkurrenz zu dieser außergewöhnlichen Beziehung. Entsprechend erscheint Gilgameschs entschlossene, durch die anschließende Tötung des Himmelsstiers noch verstärkte Ablehnung ihres Angebots als Ablehnung in mehrfachem Sinn: Einerseits spricht Ishtar als Göttin der Liebe, des sexuellen Verlangens und der Prostituierten⁵⁴, so dass man Gilgameschs Beschimpfung Ischtars verstehen kann als zum einen Beschimpfung und Abkehr von den Frauen im Allgemeinen und zum anderen Abkehr von jedem sexuellen, fleischlichen Verlangen und in diesem Sinn Hinwendung zu einem Leben, das höheren Zielen geweiht ist. Andererseits ist Ishtar aber auch die Stadtgöttin von Uruk und

51 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.32f.

52 Vgl. George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.466 und S.601, Vv. 247-250.

53 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.114f.

54 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.34f.

spricht insofern als Vertreterin der Bewohner dieser Stadt, so dass die Ablehnung ihres Angebots auch die Abkehr von Uruk und dem städtischen, der sozialen Norm entsprechenden Leben bedeutet.⁵⁵ Die Begegnung mit Ishtar und die entschiedene Ablehnung ihres Heiratsangebots lässt sich in diesem Sinn als eine Wegmarke in der Entwicklung Gilgameschs verstehen, an der deutlich wird, welche Prioritäten er in seinem Leben setzen möchte: „Gilgamesh is continuing to slight his responsibilities as a king in favor of the exciting life that the encounter with Enkidu has opened up.“⁵⁶

Ishtar ist aber nicht nur als Wegmarke von Gilgameschs Entwicklung interessant, sondern auch als eigenständige Figur, deren Charakter, ebenso wie das Verhältnis der Bewohner Altmesopotamiens zu ihr, von einer großen Ambivalenz geprägt ist, die auf eine widersprüchliche Bedeutung des Weiblichen im Gilgamesch-Epos und in der altmesopotamischen Gesellschaft verweist. Rivkah Harris zeigt, dass alle Frauen im Gilgamesch-Epos mit Ausnahme Ishtars als mütterliche Charaktere erscheinen: „Thus far women, divine and human, have been assisting, nurturing, caring persons. It is Ishtar alone who departs from the paradigmatic feminine role in GE. She alone does not fit the mold.“⁵⁷ Ishtar ist eine Göttin, die sich als Göttin der Schlacht in Bereiche einmischt, die eigentlich Männern zugeordnet sind. Auch mit ihrem Heiratsangebot an Gilgamesch nimmt sie den männlichen, aktiven Part des Antragstellers ein. Folglich sei die Ablehnung Ishtars durch Gilgamesch darin begründet, so Harris, dass Ishtar „an intolerable role for a female“⁵⁸ einnehme. Die Überschreitungen der eigenen Rolle prägen laut Harris wesentlich die ganze Ishtar-Episode: „There are then two inversions in the case of Ishtar: the status inversion - a mortal mocks a goddess; and the role (or category) inversion - a female behaves like a male.“⁵⁹

Die Ambivalenz von Ishtar zeigt sich schließlich auch bei einer Betrachtung anderer kultureller Zeugnisse aus dem alten Mesopotamien, wie sie Tikva Frymer-Kensky vornimmt. Frymer-Kensky stellt fest, dass spätestens mit der altbabylonischen Periode ein Prozess der Verdrängung von Göttinnen aus dem sumerisch-akkadischen Pantheon stattgefunden habe, der möglicherweise die zunehmende Bedeutung patriarchaler

55 Vgl. Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.23f.

56 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.24.

57 Harris: Images of Women, S.84.

58 Harris: Images of Women, S.85.

59 Harris: Images of Women, S.85.

Herrschaftsstrukturen und eine damit einhergehende wachsende Misogynie reflektiere.⁶⁰ Die einzige Göttin, die in dieser Zeit eher an Bedeutung gewonnen habe, sei Ishtar, „the manly goddess“⁶¹, die zwar, wie auch Gilgameschs Erwiderung auf ihr Angebot zeige, häufig sehr negativ dargestellt worden sei, von der aber auch glorreiche Hymnen existierten, in denen ihre Pracht und Schönheit gepriesen werde.⁶² Ishtar ist also eine äußerst vielschichtige, schwer zu fassende Figur, die extreme Gefühle wie Zorn, Bewunderung und Angst erregen konnte, über große Macht und Einfluss verfügte und, wie die Himmelsstier-Episode zeigt, nicht davor zurückschreckte, ihre destruktiven Kräfte einzusetzen.

2.2.3 Enkidu Tod und Gilgameschs Reise in die Unterwelt

Die Tötung des Himmelsstiers und damit das erneute Überschreiten der Grenzen dessen, was Menschen zu tun erlaubt ist, führen zum Entschluss der Götter, dass Enkidu sterben muss. Vor seinem Tod verflucht Enkidu die Tempelhure Schamchat als diejenige, die ihn in die Zivilisation eingeführt hat und die deswegen seinen Tod verschuldet habe. Gwendolyn Leick liest diese Verfluchung in zweifachem Sinn, als „referring both to her trade and to her personal life“⁶³ Nach Intervention des Gottes Schamasch nimmt Enkidu seinen Fluch teilweise zurück und wünscht Schamchat viele positive Dinge für den weiteren Verlauf ihres Lebens. Diese negativen und positiven Wünsche zeigen die Ambivalenz, mit der, wie Ishtar, auch Schamchat und vertreten durch sie das ganze Gewerbe der Tempelhuren beziehungsweise die Frauen im Allgemeinen wahrgenommen werden, wobei Schamchat gleichzeitig einen Gegenpol zu Ishtar bildet: Während in Gilgameschs Anklage an Ishtar davon die Rede ist, dass diese ihre Liebhaber in Tiere verwandelt habe⁶⁴, ermöglichte Schamchat Enkidu die umgekehrte Wandlung vom Wilden zum zivilisierten Menschen und war ihm in diesem Sinn, wie Harris schreibt, eine fürsorgliche Mutter:

60 Vgl. Frymer-Kensky, Tikva: The Marginalization of the Goddesses. In: Gilgamesh. A reader, S.96.

61 Frymer-Kensky: The Marginalization of the Goddesses, S.103.

62 Frymer-Kensky: The Marginalization of the Goddesses, S.104.

63 Leick: Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature, S.166.

64 In Gilgameschs Rede heißt es: „You loved the shepherd, the grazier, the herdsman, / who regularly piled up for you (bread baked in) embers, / slaughtering kids for every day. / You struck him and turned him into a wolf, / so his own shepherd boys drive him away, / and his dogs take bites at his thighs.“ George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.623, Vv. 58-63.

Enkidu is untaught [...] and Shamhat teaches him the basics that every child must learn: eating, drinking, dressing himself. The predominant image is that of mother, her relationship with Enkidu that of mother and child.⁶⁵

Nach Enkidus Tod wendet sich der Fokus des Epos und es steht nun der trauernde Gilgamesch im Vordergrund, der sich die Frage nach seiner eigenen Sterblichkeit stellt. In seiner Klage um Enkidu, laut van Nortwick „the first treatment in western literature of the universal human experience of grief“⁶⁶, erscheint Gilgamesch wie eine trauernde Ehefrau und sagt über sich selbst: „I shall mourn Enkidu, my friend, / like a professional mourning woman I shall lament bitterly.“⁶⁷ Bei der Bewältigung der Trauer spielt die aufwändige Bestattung Enkidus eine wichtige Rolle. Sallaberger erläutert, dass nach altmesopotamischem Glauben ein nicht bestatteter Toter in der Welt umherirre und Unheil bringe.⁶⁸ Gilgamesch zögert die Bestattung Enkidus zwar hinaus⁶⁹, lässt ihn dann aber ordnungsgemäß und mit wertvollen Gaben für die Götter der Unterwelt ausgestattet begraben, außerdem lässt er eine Statue von Enkidu anfertigen, die sicherstellen soll, dass sein Andenken trotz fehlender Nachkommenschaft bewahrt wird.⁷⁰

Während Gilgameschs Trauer um Enkidu stellt sich ihm immer dringlicher die Frage nach seiner eigenen Sterblichkeit. Das leitet jenen Teil seines Entwicklungsprozesses ein, der ihn nach der Reise zu Utnapishti als gereiften, weise gewordenen König nach Uruk zurückkehren lässt. Van Nortwick beschreibt diese Entwicklung mit folgenden Worten: „Gilgamesh must accept the loss of his friend and carry on in the world of the living; by doing so, he accepts the fact of his own mortality and the role it plays in his life in the present.“⁷¹

Den ersten Schritt in dieser Entwicklung beschreibt folgende Stelle aus dem Gilgamesch-Epos: „And I, after you are gone [I shall have] myself [bear the matted hair of mourning,] / I shall don the skin of a [lion] and [go roaming the wild.]“⁷² Bevor er zu einer Reise aufbricht, die ihn weiter von der menschlichen Zivilisation entfernt, als

65 Harris: Images of Women, S.83.

66 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.26.

67 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.655, Vv. 44f.

68 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.116.

69 Gegenüber Utnapishti berichtet er über die Bestattung Enkidus: „[I did not give him up for] burial, / [until a maggot fell from] his nostril.“ George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.693, Vv. 236-237.

70 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.116f.

71 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.27.

72 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.657, Vv. 90f.

jemals ein Mensch vor ihm gekommen ist, wird Gilgamesch selbst zu jenem Wilden, der Enkidu war, bevor er von Schamchat zivilisiert wurde. Van Nortwick, der von Enkidu als Gilgameschs „second self“ spricht, das er im Verlauf des Epos in seine eigene Persönlichkeit zu integrieren lerne⁷³, interpretiert diese Verwandlung Gilgameschs in einem doppelten Sinn: „We understand the gesture as denial of Enkidu's death, as the king clings to his friend, and of Gilgamesh's own mortality, as he presses against the boundaries of humanity in his attempt to transcend them.“⁷⁴

Gilgameschs Verwandlung und das Verlassen Uruks verweisen erneut auf die Grenze zwischen Natur und Kultur, von der schon die Rede war. Das ist jedoch nur die erste Grenze, die Gilgamesch auf seiner Reise zu Utnapishti überschreitet. Die zweite Grenze, die zwischen der zeitlichen Menschenwelt und der ewigen Welt der Götter, passiert er, als er den Tunnel der Sonne durchquert, und nach mehreren Stationen schließlich den unsterblichen Utnapishti trifft. Das Motiv der Reise hat in den Interpretationen des Epos große Beachtung gefunden, und es gibt verschiedene, einander ergänzende Lesarten davon: Raymond Clark spricht von „a journey made by a living man to a World of the Departed“⁷⁵, van Nortwick von „Gilgamesh's journey into darkness, an outward representation of an inward process“⁷⁶ und John Maier schreibt Folgendes:

Finally, it is worth noting that Gilgamesh's long journey, which takes him in agony to Utnapishtim, is a journey into the archaic. [...] Gilgamesh does not only leave the here-and-now world of Uruk to travel through a strange space. He also travels in time.⁷⁷

Anders als bei der Reise mit Enkidu in den Zedernwald möchte Gilgamesch auf dieser Reise direkte, physische Unsterblichkeit erreichen, was, wie Thorkild Jacobsen deutlich macht, darauf verweist, dass ihm durch das Miterleben von Enkidus Tod erstmals bewusst geworden ist, was es, unabhängig davon, ob der eigene Name fortlebt oder nicht, bedeutet zu sterben:

When he loses his friend, Gilgamesh for the first time comprehends death in all its stark reality. And with that new comprehension comes the realization that eventually he himself will die. With that all his previous values collapse: an enduring name and immortal fame suddenly mean nothing any more. Dread, unconquerable fear of death

73 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.13.

74 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.31.

75 Clark, Raymond J.: Origins: New Light on Eschatology in Gilgamesh's Mortuary Journey. In: Gilgamesh. A reader, S.135.

76 Van Nortwick: Somewhere I have never travelled, S.33.

77 Maier, John: Introduction. In: Gilgamesh. A reader, S.28.

holds him in its grip; he is obsessed with its terror and the desirability, nay, the necessity of living forever. Real immortality - an impossible goal - is the only thing Gilgamesh can now see. Here, then, begins a new quest: not for immortality in fame, but for immortality, literally, in flesh.⁷⁸

Doch trotz all der unglaublichen Erfolge, die Gilgamesch bei der Reise mit Enkidu erzielen konnte, scheitert er in seinem Bemühen, Unsterblichkeit zu erlangen. Sein Scheitern birgt eine gewisse Komik: Zunächst scheitert er bei der Prüfung, sechs Tage und sieben Nächte ohne Schlaf zu bleiben, und fällt bereits nach wenigen Minuten in einen sieben Tage währenden Schlaf, dann wird ihm beim Baden in einem See das Verjüngungskraut gestohlen. Gilgamesch scheitert also an seiner eigenen, menschlichen Fehlerhaftigkeit. In den Worten von Jacobsen:

He has nobody to blame but himself; he has ingloriously blundered. And it is perhaps this very lack of heroic stature in his failure that brings him to his senses. The panic leaves him, he sees himself as pitiful and weeps; then as the irony of the situation strikes him, he can smile at himself. His superhuman efforts have produced an almost comical result. This smile, this saving sense of humor, is the sign that he has, at last, come through.⁷⁹

In der Forschungsliteratur findet man weitgehende Einigkeit darüber, dass Gilgamesch nun als gereifter Mann nach Uruk zurückkehrt, der seine eigene Menschlichkeit und folglich Sterblichkeit akzeptiert hat, und der bereit ist, seine Rolle als König zu übernehmen. Manche Interpreten, die Gilgameschs Beziehung zu Enkidu weniger als homosexuelles, eheähnliches Verhältnis verstehen, sondern in Gilgamesch den „alleinstehenden jungen Mann [...] in der Übergangszeit zwischen Kindheit und Familiengründung“⁸⁰, also in der „Zeit der Abenteuer, der Entdeckungen und Eroberungen“⁸¹, sehen, gehen davon aus, dass Gilgamesch nun eine Familie gründen wird.⁸² Jedenfalls schreibt er seine Erlebnisse auf zwölf Tontafeln nieder und erlangt so durch den Text des Epos eine Form von indirekter Unsterblichkeit.

2.3 Die literarische Rezeption des Gilgamesch-Epos

Einen Schwerpunkt des Interesses am Gilgamesch-Epos bildete unmittelbar seit der Entzifferung der ersten Fragmente im Jahr 1872 die Frage des Verhältnisses des Epos zu anderen literarischen Texten. Die Parallelen, die zwischen der Sintfluterzählung aus

78 Jacobsen: *The treasures of darkness*, S.217.

79 Jacobsen: *The treasures of darkness*, S.218.

80 Sallaberger: *Das Gilgamesch-Epos*, S.112.

81 Sallaberger: *Das Gilgamesch-Epos*, S.112.

82 Vgl. Luke and Pruyser: *The Epic of Gilgamesh*, S.279.

dem Gilgamesch-Epos und jener aus dem alten Testament bestehen, führten einerseits dazu, dass das Gilgamesch-Epos zur Zeit der Jahrhundertwende in einer breiten Öffentlichkeit auf Interesse stieß, und regten andererseits zahlreiche Studien nicht nur zu den intertextuellen Beziehungen zwischen dem Gilgamesch-Epos und der Bibel, sondern auch zu jenen zwischen dem Epos und literarischen Texten der griechischen Antike, sowie mittelalterlicher arabischer Literatur an.⁸³ Als eine der frühesten und berühmtesten Untersuchungen sei hier das zweibändige Werk „Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur“ von Peter Jensen genannt.⁸⁴

Diesen Bereich der literarischen Rezeption des Gilgamesch-Epos werde ich jedoch in dieser Arbeit ausklammern, da hier nur der Teil betrachtet werden soll, der in unmittelbarer historischer oder gedanklicher Nähe zu Hans Henny Jahnn's Beschäftigung mit dem Epos steht. Zunächst werde ich den geistesgeschichtlichen Kontext der Rezeption des Epos im Deutschland des frühen zwanzigsten Jahrhunderts skizzieren, also jenen Zeitraum betrachten, in dem auch Jahnn mit dem Gilgamesch-Epos in Berührung kam. Dann gehe ich auf die literarische Rezeption des Gilgamesch-Epos zunächst in der deutschsprachigen, dann in der internationalen Literatur ein, wobei es jeweils nur darum geht, einige wichtige, vielen Werken gemeinsame Tendenzen und Motive aufzuzeigen.

2.3.1 Aufnahme und Popularität im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts

Nachdem George Smith im Dezember 1872 vor der Londoner Society of Biblical Archaeology einen Vortrag gehalten hatte, in dem er jene von ihm entzifferten und von Sir Austen Henry Layard um 1851 in der Bibliothek des assyrischen Königs Assurbanipal in Ninive ausgegrabenen Teile der elften Tontafel des Gilgamesch-Epos vorstellte⁸⁵, weckten die erstaunlichen Parallelen mit der biblischen Sintfluterzählung schnell das Interesse der Öffentlichkeit am alten Mesopotamien: 1873 sponserte der Daily Telegraph eine Expedition nach Ninive, bei der George Smith weitere Fragmente

83 Vgl. George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.54f. In John Maiers „Gilgamesh. A Reader“ finden sich mehrere Aufsätze zu diesen drei Schwerpunkten der Forschung. Vgl.: Gilgamesh. A Reader, S.X.

84 Vgl. Jensen, Peter Christian Albrecht: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur. I. Die Ursprünge der alttestamentlichen Patriarchen-, Propheten- und Befreier-Sage und der neutestamentlichen Jesus-Sage. Marburg: Ebel, 1906, sowie: II. Die israelitischen Gilgamesch-Sagen in den Sagen der Weltliteratur. Marburg: Ebel, 1929.

85 Vgl. Sallaberger: Das Gilgamesch-Epos, S.97f. und Maul: Das Gilgamesch-Epos (Übersetzung), S.9f.

des Epos ausgrub, und sein 1876 erschienenes und noch im selben Jahr von Friedrich Delitzsch auf Deutsch übersetztes Buch „Chaldäische Genesis“⁸⁶ wurde zu einem Bestseller.⁸⁷ Auf der Ebene der internationalen Politik bestand die Überzeugung, dass die Teilnahme an Ausgrabungen einer Nation Prestige und kulturelle Bedeutung einbringen würde und nachdem bereits Frankreich, England und die USA große Grabungsprojekte durchgeführt hatten, setzte sich in den 1890er Jahren im deutschen Reich die Einsicht durch, dass sich auch Deutschland am „Kulturwettstreit“⁸⁸ beteiligen solle. 1898 kam es zur Gründung der Deutschen Orient-Gesellschaft (DOG), die 1899 ihre erste Ausgrabung in Babylon begann und Deutschland schon in den ersten Jahren nach 1900 den Ruf einbrachte, die „unangefochten führende Grabungsnation im Osmanischen Reich“⁸⁹ zu sein.⁹⁰

Der schon erwähnte Assyriologe Friedrich Delitzsch, seit 1899 Direktor der Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen, war es dann, der 1902 bei einem Vortrag mit dem Titel „Babel und Bibel“ vor etwa tausend Gästen, darunter auch der am Orient interessierte Kaiser Wilhelm II., öffentlich die Frage nach den Folgen der Ausgrabungen im alten Babylon für die Beurteilung des alten Testaments stellte, und damit den berühmt gewordenen 'Babel-Bibel-Streit' entfachte.⁹¹ Einerseits wurden Delitzschs teilweise missverstandene Thesen von klerikalen, konservativen Kreisen als „einseitig probabylonisch“⁹² verurteilt, andererseits führte gerade der scharfe Widerspruch von Seiten der Kirche dazu, dass Delitzsch „in weiten Teilen des ungebildeten Volks und der Arbeiterschaft als einer der Ihren und fast als ein Volkstribun angesehen [wurde; G.Z.], der den diffusen antiklerikalen Gefühlen breiter Massen endlich adäquaten Ausdruck an der richtigen Stelle verlieh.“⁹³ Jedenfalls führte dieser in zahlreichen Zeitungen ausgetragene Konflikt zu einer großen Popularität des

86 Vgl. Smith, George: The Chaldean Account of Genesis. New York: Scribener, Armstrong, 1876 bzw. Smith, George: Chaldäische Genesis. Übersetzt von Friedrich Delitzsch. Leipzig: Hinrich, 1876. Beide nachgewiesen in: Maier, John: A Gilgamesh Bibliography to 1994. In: Gilgamesh. A reader, S.471.

87 Vgl. Schrott: Gilgamesh, S.24.

88 Matthes, Olaf: Zur Vorgeschichte der deutschen Ausgrabungen in Babylon. In: Renger, Johannes (Hg.): Babylon: Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne. Saarbrücken: SDV, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1999, S.38.

89 Matthes: Vorgeschichte der deutschen Ausgrabungen, S.45.

90 Vgl. Matthes: Vorgeschichte der deutschen Ausgrabungen, S.33-45.

91 Vgl. Lehmann, Reinhard G.: Der Babel-Bibel-Streit. Ein kulturpolitisches Wetterleuchten. In: Babylon, S.506-509.

92 Lehmann: Der Babel-Bibel-Streit, S.512.

93 Lehmann: Der Babel-Bibel-Streit, S.516.

Themas 'Babylon' und damit verbunden des Gilgamesch-Epos als Quelle der Sintflutzerzählung, was sich im Zuwachs der Mitgliederzahl der DOG um 45 Prozent im Jahr 1903, und der Präsenz des Themas in Witzblättern wie dem „Kladderadatsch“ und den „Lustigen Blättern“, die ganze 'Babylon-Nummern' publizierten, ablesen lässt.⁹⁴

Wenn das Thema auch, nach einem 'Machtwort' des Kaisers im Februar 1903, bald wieder an Popularität verlor, faszinierte der Panbabylonismus als eine aus den probabylonisch verstandenen Thesen von Friedrich Delitzsch und anderen Assyriologen hervorgegangene und dem traditionellen christlichen Weltverständnis entgegengesetzte geistige Strömung, die in den Worten von Jürgen Joachimsthaler besagt, dass „die babylonische bzw. mesopotamische Kultur der eigentliche 'Ursprung' der Menschheit sei und das Gilgamesch-Epos eine Art 'Ur-Text'“⁹⁵, in den Folgejahren und Jahrzehnten zahlreiche Intellektuelle und Schriftsteller. Dabei stellt der Panbabylonismus einerseits den vorwiegend aus der christlichen und griechisch-römischen Überlieferung bestehenden stabilen Rahmen kulturellen Selbstverständnisses zugunsten „eines neuen Vergnügens an unergründlich tief hinabreichenden Vergangenheiten“⁹⁶ in Frage, und bietet andererseits mit dem alten Babylon als Ursprung der menschlichen Zivilisation und dem Gilgamesch-Epos als neuem „ur-text-artigen Fixpunkt“⁹⁷ eine neue, eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Entstehen der Menschheit an, wenn auch, wie Joachimsthaler betont und wie auch meine Ausführungen zu den verschiedenen Fassungen des Gilgamesch-Epos zeigen, das Epos wegen seiner komplizierten Überlieferungssituation kaum eine „stabile Textbasis für Ursprungsvermutungen“⁹⁸ anbietet.

2.3.2 Rezeption in der deutschsprachigen Literatur

Ausgehend von diesen geistigen Einstellungen zu Babylon und dem Gilgamesch-Epos unterteilt Jürgen Joachimsthaler die vom Gilgamesch-Epos beeinflusste Literatur in drei Rezeptionslinien: Die erste verstehe das Gilgamesch-Epos als stabilen 'Ur-Text', mit dessen Hilfe kulturelle Sicherheit wiederhergestellt werden könne. Die lückenhafte

94 Lehmann: Der Babel-Bibel-Streit, S.516f.

95 Joachimsthaler, Jürgen: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos in der deutschsprachigen Literatur. In: Feuchert, Sascha, Jablkowska, Joanna und Riecke, Jörg (Hg.): Literatur und Geschichte. Festschrift für Erwin Leibfried. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, S.149.

96 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.148

97 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.149.

98 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.150.

Überlieferung des Epos sei dabei äußerst hilfreich, da sie es erlaube, das Epos mit eigenen Einsichten und Sinngebungen aufzufüllen, die „weltanschaulich jede nur erdenkliche Richtung“⁹⁹ nehmen könnten. Dieser, für Joachimsthaler literarisch meist zweitrangigen Linie, ordnet er die Werke „Gilgamesch“ von Wilhelm Wendlandt¹⁰⁰, den Kriminalroman „Der Fall Gouffé“ von Joachim Maass¹⁰¹, das Drama „Lebe wohl, gute Reise“ von Gertrud Leutenegger¹⁰², den Roman „Der Löwe von Uruk“ von Harald Braem¹⁰³ und die „didaktisierende Nacherzählung“ „Gilgamesch“ von Heide Göttner-Abendroth¹⁰⁴ zu. Ein wichtiger Aspekt der neueren Werke dieser Rezeptionslinie - Leutenegger, Braem und Göttner-Abendroth - sei dabei die Beschäftigung mit Geschlechterfragen und Matriarchatstheorien,- ein Aspekt, der auch für Jahnns Rezeption nicht unerheblich ist.¹⁰⁵

Die zweite Rezeptionslinie umfasse jene Literatur, die im Gilgamesch-Epos hauptsächlich „eine reizvolle Vorlage für historische, exotische oder phantastische Literatur“¹⁰⁶ sehe, meistens handle es sich dabei um Kinder- und Jugendliteratur, sowie Unterhaltungsliteratur. Häufig würden nur einzelne Motive des Gilgamesch-Epos verarbeitet - das Motiv der Reise als Phantasiereise in der Kinder und Jugendliteratur¹⁰⁷,

99 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.152.

100 Vgl. Wendlandt, Wilhelm: Gilgamesch. Der Kampf mit dem Tode. Ein Lebensbild: Berlin: Brandus, 1927. Laut Joachimsthaler ein „Epos in Sonetten (!) mit drei wechselnden Reimschemata (!)“, das dem Gilgamesch-Epos als dem „Epos der Sterblichkeit [...] die Hoffnung auf deren Überwindbarkeit“ aufzwingt. Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.152.

101 Vgl. Maass, Joachim: Der Fall Gouffé. Ein Roman in zwei Büchern. Frankfurt am Main: Fischer, 1952. Maass entwerfe das Bild einer trostlosen und ausweglosen Welt, in der sich die Frage nach individueller Schuld oder Verantwortung erübrigt habe, was, so Joachimsthaler, in der Zeit nach 1945 eine entlastende Gewissheit darstelle. Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.152.

102 Vgl. Leutenegger, Gertrud: Lebe wohl, gute Reise. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. Leutenegger bediene sich einer „mit bewusst eingesetzten Anachronismen arbeitenden zivilisationskritisch feministischen Lesart“ und verstehe die Beziehung zwischen Gilgamesch und Enkidu als homosexuelle Liebesbeziehung. Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.153.

103 Braem, Harald: Der Löwe von Uruk. Ein Gilgamesch-Roman. München und Zürich: Piper, 1991. Einen wichtigen Aspekt von Braems Roman bilde die Zivilisationskritik, wobei die Klage um die verlorene Einheit von Mensch und Natur mit der Frage des Klimawandels verbunden werde. Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.153f.

104 Göttner-Abendroth, Heide: Gilgamesch. Eine Tragikomödie aus Sumer. In: Innanna - Gilgamesch - Isis - Rhea. Die großen Göttinnenmythen Sumers, Ägyptens und Griechenlands neu erzählt. Königstein/Taunus: Helmer, 2004.

105 Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.153f.

106 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.151.

107 Beispiele sind: Geerds, Hans Werner: Wo bist du Enkidu? Lesestücke. Kiel: Nieswand, 1989. Pusch, Edgar B.: Der kleine Gilgamesch. Eine Geschichte aus dem Lande Mesopotamien. Mainz: Philipp von Zabern, 1978.

die Thematik der Tempelhuren und Tempelprostitution in der erotischen Literatur¹⁰⁸, die phantastischen Abenteuer Gilgameschs im Bereich Mythen, Fantasy und Science Fiction¹⁰⁹, die kulturelle Rätselhaftigkeit in „esoterischen Entschlüsselungsfiktionen“¹¹⁰ und das Motiv des Todes in der Ratgeber- und Erbauungsliteratur.¹¹¹ Ein verbindendes Grundelement in dieser Rezeptionslinie sei „die Lust an fabulierender Narration, die vom Reiz des Exotischen und Archaischen lebt.“¹¹² Dieses Element findet Joachimsthaler auch im Werk von Hans Henny Jahnn, den er mit einer Stelle über „den altertümlichen Geruch der mesopotamischen Erde“¹¹³ zitiert, jedoch ordnet er Jahnn grundsätzlich der dritten Rezeptionslinie zu.

Die dritte Rezeptionslinie charakterisiert Joachimsthaler als „jene Rezeptionslinie, die die Verunsicherung aufnimmt, die davon [d.i. vom Gilgamesch-Epos] ausgeht, sie aber mit Literatur nicht stillstellt, sondern Literatur ihr aussetzt.“¹¹⁴ Das Gilgamesch-Epos diene dabei der Dekonstruktion kultureller Sicherheit und werde von den Autoren gerade wegen seiner Fragmentarität hoch geschätzt.¹¹⁵ Als ersten Autor nennt Joachimsthaler Rainer Maria Rilke, zu dessen Verhältnis zum Gilgamesch-Epos auch schon William Moran 1980 gearbeitet hat. Rilke äußert sich in seinen Briefen an Katharina Kippenberg und Helene von Nostitz zum Gilgamesch-Epos, und beschreibt darin das „Epos der Todesfurcht“¹¹⁶ als einen Text, der im mündlichen Vortrag am

108 So zum Beispiel: Dor, Milo und Federmann, Reinhard (Hg.): Tausend Jahre Liebe. Klassiker der erotischen Literatur. Wien u.a.: Deutsch, 1964. Fischer, Manfred S. (Hg.): Die leichten Damen der Weltliteratur. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein, 1990. Tenzler, Wolfgang (Hg.): Die Lust zu lieben. Erotische Dichtung und Prosa aus vier Jahrtausenden. Berlin: Neues Leben, 1990.

109 Ein Beispiel: Gunn, James (Hg.): Heyne Bibliothek der Science Fiction Literatur, Nr. 90. Von Gilgamesch bis Hawthorne. München: Heyne, 1990.

110 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.156. Zwei von vielen Beispielen: Hermerding, Siegfried: Das Gilgamesch-Epos in gnostischer Sicht. Berlin: Rocamar, 1988. Papke, Werner: Die Sterne von Babylon: Die geheime Botschaft des Gilgamesch - nach 4000 Jahren entschlüsselt. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1989.

111 Einige Beispiele dafür: Schweizer-Vüllers, Andreas: Gilgamesch. Von der Bewusstwerdung des Mannes. Eine religionspsychologische Deutung. Zürich: Theologischer Verlag, 1991. Schweizer, Andreas: Das Gilgamesch-Epos. Die Suche nach dem Sinn. München: Kösel, 1997. Obleser, Horst: Gilgamesch. Ein Weg zum Selbst. Waiblingen: Stendel, 1998.

112 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.154. Die zitierte Stelle aus „Fluß ohne Ufer“ findet sich in: Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer II. Roman in drei Teilen. Zweiter Teil. Die Niederschrift des Gustav Anias Horn II. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992, S.650. Zitate aus „Fluß ohne Ufer II“ werden im Folgenden unter Angabe der Sigle „NII“ und der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

113 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.155.

114 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.156.

115 Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.156.

116 Rilke, Rainer Maria und von Nostitz, Helene: Briefwechsel. Hg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt am Main: Insel, 1976, S.99. Zitiert nach: Moran, William L.: Rilke and the Gilgamesh Epic. In:

besten zur Geltung komme und dessen Fragmentarität den ästhetischen Reiz klar verstärke. Beeindruckt zeigt sich Rilke auch von den enormen Dimensionen des Epos, die William Moran mit den Worten „the epic of massiveness, the gigantic, the marvelous“¹¹⁷ beschreibt. Der Einfluss des Gilgamesch-Epos auf Rilkes literarisches Werk ist indes ziemlich unklar; Joachimsthaler betont, dass die „Verflechtungen insbesondere mit den Duineser Elegien dringend einer Aufklärung bedürften.“¹¹⁸ Ähnlich unerforscht ist laut Joachimsthaler die Lage bei Elias Canetti, der in seiner Autobiographie davon spricht, dass das Gilgamesch-Epos „mein Leben, seinen innersten Sinn, Glauben, Kraft und Erwartung wie nichts anderes bestimmt hat“¹¹⁹, und der inhaltlich in der Thematik des Todes das zentrale Element sieht.¹²⁰

Nachweisen lässt sich ein Einfluss des Gilgamesch-Epos auf das literarische Schaffen von Thomas Mann, der in seinen „Josephs-Romanen“ die unklare Überlieferungssituation des Gilgamesch-Epos thematisiert.¹²¹ Über die Wirkung schreibt Joachimsthaler Folgendes:

Gezielt setzt Thomas Mann die Überlieferungssituation für eine [...] Infragestellung aller Versuche ein, einen quasi heiligen und 'reinen' Ur- und Ausgangszustand, einen letzten oder ersten Horizont aller Überlieferung zu konstruieren. Geschichte löst sich auf in eine Aufeinanderfolge von Zeitschichten, von denen eine jede nur die unter ihr liegende verdeckt und auf nichts anderes mehr verweist als auf ihre eigene Epigonalität und Abhängigkeit von einem längst unzugänglich gewordenen Original.¹²²

Ebenfalls auf die Überlieferungssituation nimmt der Nachkriegsroman „Die Stadt hinter dem Strom“ von Hermann Kasack¹²³ Bezug, bei dem, so Joachimsthaler, die Schichtung von einander überlagernden Vergangenheiten umgedeutet werde zu einer Metapher für den Umgang mit den Erfahrungen des Nazi-Regimes und für das „Verschwinden (und Verdrängen) ganzer Vergangenheiten.“¹²⁴

Leichty, Erle u.a. (Hg.): *Journal of Cuneiform Studies*, Vol. 32. Cambridge, Massachusetts: The Baghdad School of the American Schools of Oriental Research, 1980, S.209.

117 Moran: Rilke an the Gilgamesh Epic, S.210.

118 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.157.

119 Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, S.51. Zitiert nach: Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.157.

120 Vgl. Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.157f.

121 Vgl. Mann, Thomas. *Joseph und seine Brüder*, Bd. 1. In: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer, 1990, S.9.

122 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.158.

123 Vgl. Kasack, Hermann: *Die Stadt hinter dem Strom. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 1947.

124 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.159.

Schließlich gehört auch Hans Henny Jahnn für Joachimsthaler in diese dritte Rezeptionslinie. Während Thomas Mann die Referenzebenen der Kultur in ein „endloses Verweissystem ohne letzten Signifikanten und gültigen Referenzpunkt“¹²⁵ auflöse, löse Jahnn die „anthropologische Basis der Kultur selbst auf“ und zeige die „Ausgeliefertheit allen Seins“ und die „vormenschlich-tierische Existenzbasis des Menschen.“¹²⁶ Darauf werde ich noch zurückkommen. Neben Gedichten von Johannes Bobrowski und Peter Huchel¹²⁷ nennt Joachimsthaler den Roman „Gilgamesch“ von Guido Bachmann¹²⁸ als wichtige Bearbeitung, die motivisch und sprachlich deutlich von Jahnn beeinflusst sei.¹²⁹

Erweitert man den Fokus und betrachtet alle Werke, die das alte Mesopotamien literarisch verarbeiten, entsteht ein noch facettenreicheres und komplexeres Bild, wie Volkert Haas in zwei Aufsätzen¹³⁰ zeigt. Haas, der den Zusammenhang von Babel-Bibel-Streit und literarischer Rezeption betont¹³¹ und der meint, dass der Höhepunkt der Rezeption der Altorientalistik in der deutschsprachigen Literatur der 1920er Jahre stattgefunden habe¹³², nennt zusätzlich zu den schon von Joachimsthaler behandelten, noch weitere wichtige Werke, von denen ich hier nur einige erwähnen möchte: Alfred Döblins Roman „Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall“¹³³, Friedrich Dürrenmatts politische Komödie „Ein Engel kommt nach Babylon“¹³⁴, sowie - speziell zum Gilgamesch-Epos - der Roman „Der Golem“ von Gustav Meyrink.¹³⁵

125 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.159.

126 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.159f.

127 Bobrowski, Johannes. Sarmatische Zeit. Berlin (Ost): Union, 1967, S.69. Huchel, Peter: Die neunte Stunde. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

128 Bachmann, Guido: Gilgamesch. Wiesbaden: Limes Verlag, 1966.

129 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, S.160.

130 Haas, Volkert: Die junge Wissenschaft Assyriologie in der Schönen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Schuller, Wolfgang (Hg.): Antike in der Moderne. Konstanz: Universalitätsverlag, 1985, S.71-104. Haas, Volkert: Die literarische Rezeption Babylons von der Antike bis zur Gegenwart. In: Babylon, S.523-552.

131 Vgl. Haas: Die literarische Rezeption Babylons, S.539.

132 Vgl. Haas: Die junge Wissenschaft Assyriologie, S.98.

133 Döblin, Alfred: Babylonische Wandrung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Roman. Amsterdam: Querido Verlag, 1934.

134 Dürrenmatt, Friedrich: Ein Engel kommt nach Babylon. Eine Komödie in 3 Akten. Zürich: Verlag der Arche, 1954.

135 Meyrink, Gustav: Der Golem. Leipzig: Wolff, 1915.

2.3.3 Ausblick: Das Gilgamesch-Epos in der internationalen Literatur

Auch in der internationalen Literatur der letzten Jahrzehnte ist das Gilgamesch-Epos immer wieder aufgegriffen worden. Von John Maier stammen mehrere Aufsätze¹³⁶ zur Rezeption des Gilgamesch-Epos beziehungsweise des alten Orients in der angloamerikanischen Literatur der Postmoderne. Maier beobachtet eine wesentliche Tendenz: „The Mesopotamian materials both break down the realistic surface and provide a critique of Western civilization corrupt to its Judeo-Christian and Greco-Roman roots.“¹³⁷ Konkret richte sich diese Kritik gegen ein empfundenes Ungleichgewicht zwischen rationaler und emotionaler Weltsicht, sowie zwischen etablierten und benachteiligten Gesellschaftsschichten:

Fiction in the 1970s, then, has made significant use of Ancient Near Eastern myth to proclaim the end of male, white, bourgeois, uptight, unsharing and guilt-ridden society. In its place are instated the vestiges of an earlier, more primordial reality, what Western civilization has forgotten or ignored or suppressed. It is a „cosmic“ relationship, deeper and more dangerous than human culture. Exotic, wild, orgiastic, yes; more in line with the universe; freer, more fully human.¹³⁸

In diesem Sinn haben die Bezugnahmen auf das alte Mesopotamien eine subversive Kraft: Sie kritisieren die Künstlichkeit der bestehenden Welt, entwickeln dabei eine Opposition, die Nietzsches Unterscheidung von Apollinischem und Dionysischem ähnelt, und streben danach, eine neue, 'echtere' Realität zu erreichen, wozu die traumartige, archaische Welt des alten Mesopotamiens als eine Art Schlüssel dient.¹³⁹

Konkret stützt Maier diese Thesen auf die folgenden Werke, zumeist Romane: „Shards of God“ von Ed Sanders¹⁴⁰, „The Sunlight Dialogues“ von John Gardner¹⁴¹, „Call me Ishtar“ von Rhoda Lerman¹⁴², „Mumbo Jumbo“ von Ishmael Reed¹⁴³, „Black Anima“ von Norman Loftis¹⁴⁴, sowie die Arbeiten von Charles Olson. Mit Olson, der für Maier „the major figure behind the Post-World War II interest in Ancient Near Eastern myth

136 Maier, John R. und Ghassemi, Parvin: Postmodernity and the Ancient Near East. In: Department of English and Comparative Literature (Hg.): *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 4: Intertextuality. Kairo: American University in Cairo and American University in Cairo Press, 1984, S. 77-98. Maier, John R.: Charles Olson and the Poetic Uses of Mesopotamian Scholarship. With an Appendix: Musical Settings for Cuneiform Literature: A Discography, by J. M. Sasson. In: *Gilgamesh. A Reader*, S.158-177.

137 Maier: Postmodernity, S.79.

138 Maier: Postmodernity, S.84.

139 Vgl. Maier: Postmodernity, S.85.

140 Sanders, Ed: *Shards of God*. New York: Grove Press, 1970.

141 Gardner, John: *The Sunlight Dialogues*. New York: Knopf, 1972.

142 Lerman, Rhoda: *Call me Ishtar*. New York: Holt, Rinehart, 1973.

143 Reed, Ishmael: *Mumbo Jumbo*. New York: Avon, 1972.

144Loftis, Norman J.: *Black Anima*. New York: Liveright, 1973.

and literature“¹⁴⁵ ist, beschäftigt sich Maier dann auch im zweiten erwähnten Aufsatz. Hier beschreibt er Olsons Konzept einer Überwindung der Vorherrschaft des Rationalen und eines „return to myth“¹⁴⁶ als dasjenige, was für Olson den Begriff der 'Post-Moderne' wesentlich bestimme, und zeigt, wie Olson in seinen „Transpositionen“¹⁴⁷ der sumerischen Kurzepen über Gilgamesch durch die Verwendung eines sehr direkten, umgangssprachlichen Englischs versuche sich aus den „trappings of traditional rhetoric“¹⁴⁸ zu befreien.

Mit dem schon erwähnten John Gardner beschäftigt sich neben Maier auch Greg Morris.¹⁴⁹ Gardner ist für meine Zwecke vor allem deswegen interessant, weil seine Auseinandersetzung mit dem Gilgamesch-Epos anders als bei den meisten bisher behandelten Autoren nicht nur auf einer relativ abstrakten, sondern auch auf einer konkret inhaltlichen Ebene stattfindet: Gardner sieht in einer grundsätzlich pessimistischen Haltung und dem Glauben an ein endgültiges Lebensende nach dem physischen Tod ein verbindendes Element zwischen unserer und der altmesopotamischen Zeit. Seine Helden haben ebenso wie Gilgamesch und Enkidu Probleme diese Endgültigkeit zu akzeptieren, erfahren jedoch im Verlauf einer Handlung, die auf der Ebene der Figuren und auf der Ebene der Motive starke Parallelen zum Gilgamesch-Epos hat, dass die Vergänglichkeit des Lebens gerade nicht Nihilismus bedeutet, sondern den Wert von Handlungen und menschlichen Beziehungen erst konstituiert¹⁵⁰:

Taggert [d.i. Gardners Enkidu] asks his own question, the logical question - „Why act at all then?“ - and answers it without hesitation, „Because action is life“ (p.533). The Babylonians never denied the worth of action, never declared life meaningless, never descended to nihilism. On the contrary, they held tenaciously to the idea that if one fails to act, one loses the freedom and the ability to act, thus losing the very essence of freedom itself.¹⁵¹

Abseits des postmodernen Diskurses verarbeitet Philip Roth in seinem Roman „The Great American Novel“¹⁵² Elemente des Gilgamesch-Epos. Neben Parallelen auf der

145 Maier: Postmodernity, S.89

146 Maier: Charles Olson, S.161.

147 Olson prägte für seine Übersetzungen dieser Werke selbst den Begriff „transpositions“. Vgl. Maier: Charles Olson, S.163.

148 Vgl. Maier: Charles Olson, S.167.

149 Morris, Greg: A Babylonian in Batavia: Mesopotamian Literature and Lore in *The Sunlight Dialogues*. In: Gilgamesh. A Reader, S.148-157.

150 Vgl. Morris: A Babylonian in Batavia, S.150-153.

151 Morris: A Babylonian in Batavia, S.153.

152 Roth, Philip: *The Great American Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

Ebene der Handlung und der Figuren steht die Frage nach der Bedeutung nationaler Mythen im modernen Amerika im Vordergrund: Roths Anliegen sei es, so Ben Siegel, „to demythologize mythology.“¹⁵³ Außerdem finde eine Auseinandersetzung mit der Frage, was es im modernen Amerika bedeuten kann, ein Held zu sein, statt.¹⁵⁴ Wichtige Stilmittel von Roth seien dabei Parodie und Grotteske: Der Gilgamesch des 20. Jahrhunderts bleibe, so Marianthe Colakis, „a darkly cartoonish composite of heroic motifs.“¹⁵⁵

Natürlich ist das Gilgamesch-Epos auch außerhalb der US-amerikanischen und deutschsprachigen Literatur verarbeitet worden, jedoch sind bisher kaum Untersuchungen dazu erschienen. Abschließend genannt seien hier nur noch der Roman „Gilgamesch. Ein altbabylonischer Roman“ des polnischen Autors Józef Wittlin¹⁵⁶, sowie für die Rezeption des alten Babylon die Erzählung „die Bibliothek von Babel“ von Jorge Luis Borges.¹⁵⁷

3. Intertextualität als textdeskriptive Methode

3.1 Intertextualitätstheorien und ihre Anwendbarkeit auf Jahn

Der Begriff „Intertextualität“ wurde 1967 von Julia Kristeva in ihrem Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue e le roman“¹⁵⁸ geprägt. Unter Bezugnahme auf Michail Bachtins Konzept der Dialogizität, der darunter - vereinfacht gesagt - die zweifache Gerichtetheit des Worts auf den Gegenstand der Rede und auf ein fremdes, bereits geäußertes Wort versteht¹⁵⁹, weitet Kristeva die Dialogizität von einem vor allem intratextuellen, auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes

153 Siegel, Ben: The Myths of Summer: Philip Roth's „The Great American Novel.“ In: Keller, Lynn (Hg.): Contemporary Literature, Vol. 17. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1976, S.181.

154 Vgl. Colakis, Marianthe: Gilgamesh and Philip Roth's Gil Gamesh. In: Gilgamesh. A Reader, S.267.

155 Colakis: Gilgamesh and Philip Roth's Gil Gamesh, S.267.

156 Wittlin, Józef: Gilgamesz. Powiesc starobabilonska. Lemberg, 1922. Vgl. Haas: Die literarische Rezeption Babylons, S.549f.

157 Borges, Jorge Luis: La biblioteca de Babel. In: El jardín de senderos que se bifurcan. Editorial Sur, 1941. Vgl. Haas: Die junge Wissenschaft Assyriologie, S.96.

158 Erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift Critique, Nr. 23 (1967). In der deutschen Übersetzung: Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Kimmich, Dorothee, Renner, Rolf Günter und Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2004, S.334-348.

159 Vgl. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985, S. 3f.

bezogenen Konzept zu einer intertextuellen Theorie aus, die den Status eines jeden Textes radikal neu bestimmt:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.¹⁶⁰

Aus dieser Doppelheit der poetischen Sprache ergibt sich für Kristeva die subversive, ideologische Sprengkraft derselben: Diese hebe nämlich die herkömmliche Logik des Wahr oder Falsch auf und produziere eine „poetische Logik“¹⁶¹ von mindestens drei Dimensionen, wodurch es möglich sei, dass ein Text, obwohl einerseits immer an das „Gedankengefängnis“¹⁶² ideologischer Diskurse gebunden, seine ideologische Fixierung gerade wegen der Unkontrollierbarkeit diskursiven Sinns, wegen seines Bestehens „aus einer Unmenge von Verknüpfungen und Kombinationen“¹⁶³ unterlaufen könne.

Diese sehr globale, sich auf alle, auch nicht literarische, Texte beziehende Theorie wurde bald dort eingeschränkt, wo es darum ging, die Intertextualität bestimmter Texte zu analysieren. Für eine solche Analyse ist es unerlässlich zwischen einer globalen, grundsätzlichen Intertextualität und einem konkret greifbaren, verschiedene Formen annehmenden Bezug auf einzelne Prätexte oder Gruppen von Prätexten zu unterscheiden. Auch für meine Arbeit ist diese textdeskriptive Richtung der Intertextualitätstheorie diejenige, die die differenziertesten Ergebnisse verspricht, da ihr Augenmerk auf die intendierten und markierten Verweise eines literarischen Textes auf einen anderen Text gerichtet ist, und sie diese Verweise in systematischer Weise klassifiziert und analysiert.¹⁶⁴ Besonders geeignet scheint mir für meine Arbeit die von Ulrich Broich und Manfred Pfister vorgeschlagenen Systematisierung, die in den folgenden Kapiteln mein Ausgangspunkt sein wird, jedoch werde ich an verschiedenen Stellen auch die Arbeiten von Renate Lachmann, Harold Bloom, Karlheinz Stierle und Gérard Genette einbeziehen, und auch die von Kristeva beschriebene subversive Kraft intertextueller Verweise nicht völlig aus dem Blick verlieren.

160 Kristeva: Bachtin, S.337.

161 Kristeva: Bachtin, S.343.

162 Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005, S.442.

163 Kristeva: Bachtin, S.342.

164 Vgl. Texte zur Literaturtheorie. Einleitung zum Kapitel über Intertextualität, S.327.

Bevor ich nun Broichs und Pfisters Klassifizierung vorstelle und ihre Anwendbarkeit auf mein Thema skizziere, sei hier noch eine wesentliche Gemeinsamkeit aller intertextuellen Theorien betont. Es besteht ein Konsens über die Funktion, die intertextuelle Verweise im Allgemeinen haben: Sie produzieren Sinn; durch die Berührung zweier oder mehrerer Texte kommt es, in den Worten von Renate Lachmann, zu einer „semantischen Explosion.“¹⁶⁵ Gleichzeitig steigert Intertextualität im Allgemeinen das Bewusstsein des Werks von sich selbst¹⁶⁶ und kann nach Auffassung der textdeskriptiv orientierten Forschungsrichtung zur Identität eines Textes beitragen, die sich, so Karlheinz Stierle, aus der Bestimmtheit seiner Form ergebe, wobei die Intertextualität diese Form mitkonstituieren könne.¹⁶⁷

3.2 Formen von Intertextualität

Die intertextuellen Verweise eines Textes auf einen anderen können vielfältige Formen annehmen. Ich werde hier vier wichtige Unterscheidungsmerkmale skizzieren.

Zunächst kann Intertextualität auf den verschiedenen Ebenen eines Textes stattfinden, kann also, so schreibt Matias Martinez, neben der semantischen Ebene auch „linguistische Aspekte wie Graphie, Interpunktion, Phonologie, Morphologie, Lexik oder Syntax, aber auch Aspekte der metrischen, rhetorischen oder erzählerischen Gestaltung“¹⁶⁸ betreffen. Die Feststellung, welche Ebene jeweils betroffen ist und welche Bedeutung dies hat, ist jeweils am einzelnen Beispiel zu treffen; jeder Prätext kann zunächst auf jeder dieser Ebenen Spuren hinterlassen.

Anders ist die Lage bei der Unterscheidung zwischen Einzel- und Systemreferenz, hier entscheidet die Art des Prätextes von vornherein welche Art von Intertextualität vorliegt. Unter Einzelreferenz ist der Bezug auf einen individuellen Prätext zu verstehen, während Systemreferenz den Bezug auf „textübergreifende Systeme, auf Texten zugrundeliegende Muster und Codes“¹⁶⁹ meint. Diese zunächst relativ eindeutige Unterscheidung ist nicht immer so leicht zu treffen, schließlich hat, so Pfister, ein einzelner literarischer Text „selbst Systemcharakter und ist gleichzeitig die

165 Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S.57.

166 Vgl. Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Texte zur Literaturtheorie, S.352.

167 Vgl. Stierle: Werk und Intertextualität, S.358f.

168 Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, S.443.

169 Pfister: Konzepte, S.17.

Aktualisierung übergreifender Systeme wie etwa der Gattung.¹⁷⁰ Im Fall des Gilgamesch-Epos handelt es sich auf der einen Seite um einen individuellen Prätext, andererseits ist eine scharfe Trennung von der Systemreferenz aus mehreren Gründen nicht möglich ist: Zum einen wegen der genannten grundsätzlichen Verschränktheit von System- und Einzelreferenz, zum anderen, weil es sich beim Gilgamesch-Epos um einen mythologischen Text¹⁷¹ handelt. Mythologische Texte gehen zumeist zurück „auf eine ganze Serie von Varianten“¹⁷², sind also selbst schon ein intertextuelles Phänomen, was für das Gilgamesch-Epos, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, in besonderem Maß gilt. In diesem Sinn kann man also formulieren, dass sich „Fluß ohne Ufer“ in eine intertextuelle Serie von verschiedenen Bearbeitungen des Epos einreihet, und natürlich ist die „vielstufige Vermitteltheit jeder Mythenrezeption“¹⁷³ ein Aspekt, der auch für die Analyse relevant ist. Gleichzeitig scheint es mir für diese Untersuchung angemessen, das Gilgamesch-Epos in einer methodischen Abstraktion großteils als Einzelreferenz zu betrachten, denn es geht hier um den genauen Fokus auf die intertextuellen Bezüge zwischen ausschließlich diesen beiden Texten und nicht um die in der Forschungsliteratur schon mehrfach behandelte Frage nach den mythologischen Strukturen in „Fluß ohne Ufer.“¹⁷⁴

Eine weitere methodische Abstraktion ist für meine Arbeit in einem noch grundsätzlicheren Sinn notwendig: In Anlehnung an Renate Lachmann unterscheidet Monika Lindner zwischen einer kontaminatorischen und einer anagrammatischen Relation von Intertextualität:

Unter *kontaminatorischer* Relation verstehen wir die Übernahme von Einzelelementen aus *verschiedenen* Prätexten (bzw. Gattungssystemen), wobei die einzelnen Elemente aus ihrem ursprünglichen strukturellen und funktionalen Zusammenhang herausgelöst und zu einem neuen Text kombiniert werden. [...] Unter der *anagrammatischen* Relation soll die Übernahme von Elementen oder von abstrakten Relationen aus *einem*

170 Pfister: Konzepte, S.19.

171 Mit Otto F. Best verstehe ich hier unter Mythos eine „Dichtung (Sage) von Göttern, Helden u. Geistern der Urzeit eines Volkes als 'Verdichtung' best. Urerlebnisse.“ Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S.354.

172 Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Intertextualität, S.56.

173 Pfister: Zur Systemreferenz, S.57.

174 Dieser Frage sind bereits Peter Kobbe, Thomas Freeman und Michèle Godau nachgegangen. Vgl. Kobbe, Peter: Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1973. Freeman, Thomas: Mythisch-dialektische Strukturen in Hans Henny Jahnns „Perrudja.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 2/3: Hans Henny Jahnns. München: edition text + kritik, 1980, S.30-42. Godau, Michèle: „Wirkliche Wirklichkeit.“ Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahnns. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.

Prätext (bzw. Gattungssystem) verstanden werden. Diese Elemente werden in der Regel über den gesamten neuen Text verstreut und ergeben dabei eine in sich kohärente isotope Struktur, so wie sie im Prätext vorhanden ist.¹⁷⁵

Für meine Arbeit gilt, dass ich ausschließlich die Bezüge zwischen „Fluß ohne Ufer“ und Gilgamesch-Epos betrachte. Folglich untersuche ich nur die anagrammatische und nicht die kontaminatorische Relation von Intertextualität. Das soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass intertextuelle Bezüge zwischen „Fluß ohne Ufer“ und weiteren Texten zweifelsohne bestehen, und das, wie Jan Bürger in zwei Aufsätzen¹⁷⁶ gezeigt hat, sogar in sehr komplexer Weise. Neben dem beschränkten Rahmen dieser Arbeit lässt sich diese methodische Abstraktion mit folgendem Argument rechtfertigen: Das Gilgamesch-Epos nimmt als intertextueller Bezug eine Sonderstellung ein, da es ein sehr offensichtlicher Bezug ist, den Jahnn an keiner Stelle leugnet oder zu verdecken versucht, wie er das vor allem bei jüngeren Prätexten mittels einer Selbststilisierung als 'Wenigleser' durchaus tut.¹⁷⁷ Ganz im Gegenteil betont Jahnn die Wichtigkeit des Gilgamesch-Epos sowohl im Text von „Fluß ohne Ufer“, als auch an anderer Stelle, zum Beispiel in seinen Briefen.

Schließlich ist eine weitere Frage, die man an einen Prätext stellen kann, diejenige nach der Perspektive, aus der ein intertextueller Bezug betrachtet werden soll oder kann. In Frage kommen drei Bezugspunkte: Der Autor, die Lesenden und der Text. Geht es darum, die Perspektive des Autors zu rekonstruieren, so stellt sich zum einen die Frage danach, ob ein intertextueller Bezug von diesem bewusst gesetzt, also intendiert ist, oder ob es sich um eine dem Autor selbst nicht bewusste Intertextualität handelt. Zur Klärung dieser und daran anschließender Fragen wie der nach der Lesebiographie eines Autors bietet sich ein Rückgriff auf die Quellen- und Einflussforschung an, um herauszufinden, wann ein Autor zum ersten Mal mit einem bestimmten Text in Berührung gekommen ist, wo an anderer Stelle er ihn schon verarbeitet hat und so weiter. Von dieser Perspektive, die ich in Anlehnung an Karlheinz Stierle „produktionsästhetische Intertextualität“¹⁷⁸ nennen möchte, unterscheidet sich die

175 Lindner, Monika: Integrationsformen der Intertextualität. In: Intertextualität, S.121f.

176 Vgl. Bürger, Jan: Am Anfang steht die Lektüre. Intertextualität als Kommentierungsproblem. Das Beispiel Hans Henny Jahnn. In: Schwob, Anton (Hg.): Quelle - Text - Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996. Tübingen: Niemeyer, 1997, S.341-349. Bürger, Jan: Lesen und Schreiben. Anmerkungen zu Jahnn's Lektüre und seiner Biographie. In: Archaische Moderne, S.61-75.

177 Vgl. Bürger. Am Anfang steht die Lektüre, S.344.

178 Stierle: Werk und Intertextualität, S.351.

„rezeptionsästhetische Intertextualität“, also diejenigen intertextuellen Bezüge, die für die Lesenden zu einer bestimmten Zeit relevant sind. Stierle macht deutlich, dass zwischen produktionsästhetischer und rezeptionsästhetischer Intertextualität große Unterschiede bestehen können: Zum einen kann ein produktionsästhetisch wichtiger Bezug in der Rezeptionsgeschichte kaum von Belang sein, zum anderen können Lesende ein Werk mit immer anderen Werken in Zusammenhang bringen. Sowohl bei der autor- als auch bei der leserorientierten Perspektive kann ein Text also aus Interesse an der Biographie des Autors oder an der Situation der Lesenden mit einem anderen korreliert werden, auch wenn dieser Bezug im Text selbst kaum oder gar nicht bemerkbar ist. Deswegen ist die dritte Perspektive, die den Text in den Mittelpunkt stellt, für Stierle diejenige, die die meiste Beachtung verdient:

Wenn es also prinzipiell möglich ist, daß erst die Auslegung die intertextuelle Relation setzt oder aber der einfache Zufall vorgängiger Lektüren, so wird die privilegierte, in den Blick genommene intertextuelle Relation doch gewöhnlich dadurch gelenkt, daß der Text selbst eine oder mehrere intertextuelle Relationen anzeigt. Der Text selbst hat die Möglichkeit, ein Reflexionsmedium zu setzen, in dem er sich als eine differenzierende Distanznahme zu einem oder mehreren Texten präsentiert und diese Distanznahme in die Konkretheit des Werks einschreibt.¹⁷⁹

Dieser Favorisierung der textorientierten Perspektive möchte ich mich anschließen und den Text von „Fluß ohne Ufer“ im Folgenden in den Vordergrund stellen. Jedoch soll die produktionsästhetische Perspektive nicht völlig aus dem Blick geraten, da sie, wie Stierle auch ausführt, „sowohl im Sinne einer Erklärungsrelation wie auch als ästhetisch wirksame Hintergrundgegebenheit, die den Text selbst in seiner Eigenheit als eine konkrete Differenz heraushebt“¹⁸⁰ in die Erfahrung eines Textes eingebracht werden kann. Aus diesem Grund werde ich vor der eigentlichen Analyse der Intertextualität von „Fluß ohne Ufer“ kurz auf die produktionsästhetische Perspektive eingehen.

3.3 Die Bestimmung der Intensität von Intertextualität

Nach der Klärung dieser Fragen zur allgemeinen Bestimmung der Form der Intertextualität, die mit dem Gilgamesch-Epos als Bezugstext von „Fluß ohne Ufer“ vorliegt, betrachte ich nun die von Pfister und Broich vorgeschlagenen Kriterien zur Feststellung der Intensität eines intertextuellen Bezugs. Dabei gehe ich mit Pfister davon aus, dass es für jedes Kriterium jeweils einen „harten Kern“ gibt, der

179 Stierle: Werk und Intertextualität, S.352f.

180 Stierle: Werk und Intertextualität, S.352.

„höchstmögliche Intensität und Verdichtung der Intertextualität markiert¹⁸¹, und davon ausgehend verschiedene Abstufungen und Grade von Intertextualität. Unbeantwortet muss zunächst die Frage nach der Gewichtung der einzelnen Kriterien für eine abschließende, zusammenfassende Bestimmung der Intensität von Intertextualität bleiben, jedoch werde ich insofern eine Gewichtung vornehmen, als ich zeige, welche Kriterien für meine Untersuchung relevant sein werden und in welchem Ausmaß.

Grundsätzlich unterscheidet Pfister zwischen qualitativen und quantitativen Kriterien, wobei die qualitativen die entscheidenderen sind.¹⁸² Ich werde hier zunächst die qualitativen Kriterien „Strukturalität“, „Selektivität“ und „Dialogizität“, die meines Erachtens für meine Arbeit die wichtigsten sind, ausführlich vorstellen, und dann unter dem Begriff der „Markierungen“ von Intertextualität die drei weiteren Kriterien „Referentialität“, „Kommunikativität“ und „Autoreflexivität“ beschreiben, die alle aus verschiedenen Blickwinkeln die Frage nach der Stärke der Markierung eines intertextuellen Verweises stellen. Zusätzlich werde ich in diesem Teil auch Broichs Überlegungen zur Markierung von Intertextualität einbinden. In einem letzten, kurzen Teil gehe ich auf die quantitativen Kriterien ein.

3.3.1 Strukturalität

Eines der für meine Arbeit wichtigsten Kriterien ist das der Strukturalität, über das Pfister Folgendes schreibt:

Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität, während wir uns in dem Maße dem Zentrum maximaler Intensität nähern, in dem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird.¹⁸³

Dass dieses Kriterium für die folgende Analyse äußerst wichtig ist, soll folgendes Zitat aus „Fluß ohne Ufer“ zeigen. Im zweiten Teil der „Niederschrift des Gustav Anias Horn“ heißt es:

Ich habe also jahrein, jahraus nach einem Stoff - nach einem Spiegelbild meines Schicksals gesucht. (Ich müßte wohl sagen, ich habe darauf gewartet.) Mir ist das Gilgamesch-Epos in die Hände gekommen. Jenes babylonische Gedicht von der Freundschaft zwischen Engidu und Gilgamesch, von ihren gemeinsamen Taten, vom Sterben des einen, vom unbändigen Verlangen des anderen, in die Unterwelt einzudringen, um den durch den Tod Geraubten wiederzufinden. - Jenes Gedicht, an

181 Pfister: Konzepte, S.25.

182 Vgl. Pfister: Konzepte, S.26.

183 Pfister: Konzepte, S.28.

dessen fragmentarischem Schluß die Verfluchung des Fleisches offenbar wird; das der Verwesung offen steht; das nicht der Sitz der Seele bleiben kann; dessen inwendigster Wert in die Verbannung geht, um dem Gejammer der Unterwelt anheimzufallen. - Und ich schmeckte darin das Salz meiner Tränen. (NII, 649)

In diesem Zitat stellt der Erzähler Horn das Gilgamesch-Epos als „Spiegelbild meines Schicksals“ dar, wodurch die Frage danach, ob das Epos eine strukturelle Folie von „Fluß ohne Ufer“ bilde, ihre Berechtigung erhält. Einerseits betrifft diese Frage die strukturellen Parallelen auf Figuren- und Handlungsebene, andererseits werden mit dem Begriff der „Verfluchung des Fleisches“ auch Parallelen auf abstrakter Ebene angedeutet. Ersteres werde ich im Teil über Strukturalität untersuchen, während die Frage nach den abstrakten Gemeinsamkeiten auf die Kriterien Selektivität und Dialogizität verweist.

3.3.2 Selektivität

Unter Selektivität versteht Pfister die Pointiertheit, mit der ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugspunkt ausgewählt und hervorgehoben wird. In anderen Worten handle es sich um die Frage, auf welchem Abstraktionsniveau ein intertextueller Bezug sich konstituiert. Pfister erläutert:

Den harten Kern markiert hier also das wörtliche Zitat aus einem individuellen Prätext, während der Bezug zwischen Texten allein aufgrund ihrer Textualität eine periphere Schwundstufe von Intertextualität darstellt. Und je selektiver und prägnanter der intertextuelle Verweis ist, umso mehr kommt ihm die Struktur einer Synekdoche, des *pars pro toto*, zu: Mit dem pointiert ausgewählten Detail wird der Gesamtkontext abgerufen, dem es entstammt, mit dem knappen Zitat wird der ganze Prätext in die neue Sinnkonstitution einbezogen.¹⁸⁴

Monika Lindner führt hier noch, wiederum in Anlehnung an Renate Lachmann, die Unterscheidung zwischen Kontiguitäts- und Similaritätsrelation ein, wobei unter Kontiguitätsrelation zitierte, unmittelbar übernommene Elemente und Verfahren zu verstehen seien, die im neuen Text wiederholt würden, während Similaritätsrelation „analoge, nicht direkt äquivalente Elemente, deren Analogie sich auf einer höheren Abstraktionsstufe herstellt,“¹⁸⁵ meine. Unter dem Begriff der Selektivität werde ich vorwiegend direkt übernommene Elemente wie zum Beispiel wörtliche Zitate untersuchen, das heißt jene intertextuellen Bezüge, die sich auf einem niedrigen Abstraktionsniveau in einer Kontiguitätsrelation konstituieren. Dazu zählen

184 Pfister: Konzepte, S.28f.

185 Lindner: Integrationsformen, S.126.

beispielsweise die Stellen, an denen Jahn mehrere Verse aus der 12. Tafel des Gilgamesch-Epos zitiert. Der Text, der beginnt mit: „Sag an mein Freund, sag an mein Freund, / die Ordnung der Unterwelt, die du schautest!“, (NII, 649) legt es nahe, dass dieses Zitat tatsächlich die Struktur eines pars pro toto hat und auf eine sehr grundsätzliche Parallele zwischen dem Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ hindeutet.

3.3.3 Dialogizität

Die grundsätzlichen, abstrakten Parallelen möchte ich unter dem Kriterium der Dialogizität untersuchen. Zurückkommend auf Bachtins Konzepte von Dialogizität und Polyphonie definiert Pfister dieses Kriterium mit folgenden Worten:

Dieses Kriterium besagt, daß [...] ein Verweis auf vorgegebene Texte oder Diskurssysteme von umso höherer intertextueller Intensität ist, je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen. Eine Textverarbeitung gegen den Strich des Originals, ein Anzitiieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert, ein distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung - dies alles sind Fälle besonders intensiver Intertextualität.¹⁸⁶

Mir scheint, dass dieses Kriterium dasjenige ist, das - unter wechselnden Namen - von mehreren Theoretikern als Grundprinzip der Intertextualität beschrieben worden ist. „Dialogizität“ erinnert sowohl an Kristevas Theorie, nach der intertextuelle Verweise ihre subversive Sprengkraft wegen der Vieldeutigkeit ihrer Bedeutung entwickeln, als auch an Harold Blooms Konzept des „Misreading“, des poetischen Fehlverstehens, das jeder große Dichter zwangsläufig gegenüber seinen Vorgängern anwende, um sich von seiner Einflussangst zu befreien.¹⁸⁷ Ähnlich wie Bloom sechs verschiedene Weisen für den Umgang von Autoren mit ihrer Einflussangst skizziert, nennt Renate Lachmann drei verschiedene Wege für den Umgang eines Autors mit einem Prätext: Die Partizipation, die Tropik und die Transformation. Unter „Partizipation“ versteht Lachmann ein „Weiter- und Wiederschreiben“ des Prätextes, die dialogische Teilhabe an diesem, die sich aus der Lust an der Wiederholung und Erinnerung speise. „Tropik“ beschreibt Lachmann als ein „Widerschreiben“, ein Wegwenden des Vorläufertextes im

186 Pfister: Konzepte, S.29.

187 Vgl. Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York und Oxford: Oxford University Press, 1997, S.12-14, S.30.

Bloomschen Sinn, während „Transformation“ für sie ein „Umschreiben“ darstellt, eine sich in einer usurpierenden Geste vollziehende Aneignung über Distanz.¹⁸⁸

Bei der Untersuchung der Dialogizität in „Fluß ohne Ufer“ werde ich mir die Frage stellen, in welche Art von Dialog Jahn mit dem Gilgamesch-Epos tritt. Einerseits ist durch die große zeitliche und kulturelle Distanz der beiden Texte klar, dass es sich um kein einfaches „Weiter- und Wiederschreiben“ handeln kann, andererseits deuten Zitate aus „Fluß ohne Ufer“ wie das obige, in dem Horn das Gilgamesch-Epos als Spiegelbild seines Schicksal bezeichnet, auf den nicht erfüllbaren Wunsch nach Identifikation mit Gilgamesch hin. Schließlich sind in diesem Zusammenhang die Thesen Hans Wolffheims von Interesse. Wolffheim meint, dass „Fluß ohne Ufer“ in „wesentlichen Teilen geradezu eine archetypische Wiederholung dieser frühen Menschheitsmythe“¹⁸⁹ sei, was sich meines Erachtens nicht mit der Erzählkonstellation der „Niederschrift“ vereinbaren lässt.

3.3.4 Markierungen von Intertextualität

Neben diesen Kriterien nennt Pfister noch drei weitere, die alle die Frage nach der Stärke der Markierung eines intertextuellen Verweises beinhalten. Wegen ihrer Ähnlichkeit miteinander werde ich diese Kriterien gemeinsam unter dem Begriff der Markierungen von Intertextualität behandeln. Es handelt sich um die Kriterien Referentialität, Kommunikativität und Autoreflexivität. Referentialität ist laut Pfister umso stärker ausgeprägt, „je mehr der eine Text den anderen thematisiert, indem er seine Eigenart [...] 'bloßlegt.'“¹⁹⁰ Ein Zitat habe beispielsweise dann, wenn es sich nahtlos in den eigenen Text einfüge, einen geringen Grad an intertextueller Intensität, und es steigere seine Intertextualität „in dem Maße, in dem der Zitatcharakter hervorgehoben und bloßgelegt und damit auf das Zitat und auf seinen ursprünglichen Kontext verwiesen wird.“¹⁹¹

Während Referentialität also bezeichnet, wie sehr ein Prätext in einem Text sichtbar ist, skaliert sich die Kommunikativität für Pfister „nach dem Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der

188 Vgl. Lachmann: Gedächtnis und Literatur, S.39.

189 Wolffheim: Gedenkrede, S.20.

190 Pfister: Konzepte, S.26.

191 Pfister: Konzepte, S.26.

Deutlichkeit der Markierung im Text selbst.“¹⁹² Der harte Kern maximaler Intensität sei hier erreicht, „wenn sich der Autor des intertextuellen Bezugs bewußt ist, er davon ausgeht, daß der Prätext auch dem Rezipienten geläufig ist und er durch eine bewußte Markierung im Text deutlich und eindeutig darauf verweist.“¹⁹³ Das Kriterium betrachtet die Intertextualität also sowohl aus der Perspektive des Autors als auch aus der der Lesenden.

Das dritte Kriterium, die Autoreflexivität, stellt eine Steigerung der beiden anderen Kriterien dar, die typisch für die Literatur der Postmoderne ist. Pfister schreibt:

Der Intensitätsgrad der Intertextualität nach den ersten beiden Kriterien kann noch dadurch gesteigert werden, daß ein Autor in einem Text nicht nur bewußte und deutlich markierte intertextuelle Verweise setzt, sondern über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst reflektiert, d.h. die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie thematisiert, ihre Voraussetzungen und Leistungen rechtfertigt und problematisiert.¹⁹⁴

Monika Lindner nimmt - unter dem Begriff „Thematisierung des intertextuellen Verfahrens“¹⁹⁵ - eine genauere Skalierung der Autoreflexivität vor und unterscheidet drei verschieden starke Stufen: Als schwächste Form der Thematisierung bezeichnet sie „die einfache Kennzeichnung des Prätextes, etwa durch bloße Nennung von Titel, markante Zitate und ähnliches mehr.“¹⁹⁶ Hier werde jeweils nur die Verwendung eines Prätextes markiert, nicht aber das intertextuelle Verfahren selbst. Eine erste Steigerung stelle die Kommentierung der Differenz des eigenen Textes zum Prätext dar, wodurch die Intertextualität eine bewusstere Dimension erhalte. Noch stärkere Explizitheit entstehe schließlich dann, wenn das Verfahren der intertextuellen Textkonstitution selbst zum Thema werde, was in der Extremform Fragen wie die nach der grundsätzlichen Möglichkeit, von Wirklichkeit zu sprechen, aufwerfe und auf die Fiktionalität und Artifizialität alles Gesagten verweise.¹⁹⁷

Bei meiner Analyse dieser Aspekte in „Fluß ohne Ufer“ wird es vor allem um die Frage gehen, welchen Grad von Intensität und Explizitheit Jahnns Markierungen von Intertextualität erreichen: Es ist einfach zu zeigen, dass sich in „Fluß ohne Ufer“ schwache Ausprägungen der Kriterien Referentialität, Kommunikativität und

192 Pfister: Konzepte, S.27.

193 Pfister: Konzepte, S.27.

194 Pfister: Konzepte, S.27.

195 Lindner: Integrationsformen, S.130.

196 Lindner: Integrationsformen, S.130.

197 Vgl. Lindner: Integrationsformen, S.131f.

Autoreflexivität finden lassen: Das Gilgamesch-Epos wird explizit als Prätext benannt und der Erzähler Horn verweist einige Male auf die Differenz zwischen seinem eigenen Schicksal und dem Gilgameschs.¹⁹⁸ Insgesamt bleibt jedoch fragwürdig, welche Stärke die Markierungen erreichen. Hierbei ist aber auch zu bedenken, dass diese Untersuchung es grundsätzlich nicht leisten kann, einen so hohen Grad an Intertextualität nachzuweisen, wie sie Pfisters Kriterium der Autoreflexivität und Lindners höchste Stufe der Thematisierung des intertextuellen Verfahrens beschreiben, da dazu eine Untersuchung auch der kontaminatorischen Relation von Intertextualität in „Fluß ohne Ufer“ nötig wäre.

Schließlich möchte ich mich hier noch mit Broichs Überlegungen zu den Markierungen von Intertextualität beschäftigen, die sich von dem Vorherigen insofern unterscheiden, dass Broich nicht Kriterien für die Messung der Stärke einer Markierung erarbeitet, sondern die verschiedenen Orte und Formen untersucht, die eine Markierung haben kann. Zunächst besteht die Möglichkeit, einen Prätext in einem Nebentext zu markieren. Unter Nebentexten versteht Broich - weitgehend in Übereinstimmung mit Genettes Begriff des „Paratextes“¹⁹⁹ - Fußnoten, Titel, Untertitel, ein Motto, Vor- und Nachwort, einen Klappentext und in erweitertem Sinn auch Äußerungen zu den intertextuellen Bezügen, die Autoren nicht im Zusammenhang mit ihren Werken publiziert haben, also zum Beispiel Briefe.²⁰⁰ Daneben besteht die Möglichkeit der Markierung eines intertextuellen Bezugs im inneren Kommunikationssystem des Textes, „dadurch also, daß die Charaktere eines literarischen Textes andere Texte lesen, über sie diskutieren, sich mit ihnen identifizieren oder sich von ihnen distanzieren.“²⁰¹ Gesteigerte Formen lägen zudem vor, wenn ein Prätext als physischer Gegenstand im Text auftauche oder wenn ein Autor Figuren aus einem Prätext leibhaftig in seinem Text auftreten lasse.²⁰² Als dritte Form nennt Broich schließlich noch die Markierung im äußeren Kommunikationssystem, die sich dadurch von den anderen beiden unterscheidet, dass sie

198 Zum Beispiel formuliert Horn im Anschluss an die oben zitierte Stelle, in der er das Gilgamesch-Epos als Spiegelbild seines Schicksals bezeichnet: „Gewiß, der altertümliche Geruch der mesopotamischen Erde, diese noch von der Schöpfung schwere Zeit, in der es in den Tempeln noch Tierdung gab, entsprach meinem dürftigen Dasein inmitten des papierenen Zeitalters nicht: meine Freundschaft zu Tutein ist nicht von heiliger Unbedingtheit gewesen.“ (NII, 649)

199 Vgl. Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S.11.

200 Vgl. Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität, S.35-38.

201 Broich: Formen der Markierung, S.39.

202 Vgl. Broich: Formen der Markierung, S.39f.

zwar im Text selbst stattfindet, aber auf eine Weise, dass nur die Lesenden, und nicht die Charaktere Kenntnis davon hätten. Beispiele seien die Wahl von Namen, die Markierung durch Verwendung eines besonderen Schriftbildes oder ein auffälliger Stilkontrast. Außerdem bestehe die Möglichkeit bei den Lesenden durch bestimmte Signale oder ein Vorwissen über die Arbeit des Autors ein Bewusstsein für einen Kontext permanenter Intertextualität zu schaffen, was die Sensibilität der Lesenden für intertextuelle Verweise steigern und es dem Autor erlaube, verdeckte, nur schwach gekennzeichnete Formen von Intertextualität zu verwenden. Für den in meiner Arbeit vorliegenden Fall eines einzelnen Prätextes, der im Verlauf eines Textes mehrfach als Bezugstext auftaucht, gelte außerdem, dass eine dynamische Komponente entstehen könne, wenn die Bezüge im Textverlauf von wachsender oder abnehmender Deutlichkeit seien.²⁰³

3.3.5 Quantitative Kriterien

Für eine abschließende Bewertung der intertextuellen Bezüge von „Fluß ohne Ufer“ auf das Gilgamesch-Epos ist es natürlich auch nötig, eine Aussage über die Häufigkeit der intertextuellen Verweise zu machen. Ich werde bei der Zusammenfassung der Ergebnisse meiner Untersuchung zu den qualitativen Kriterien darauf eingehen, in welcher „Dichte und Häufigkeit“²⁰⁴ die Bezüge auf das Gilgamesch-Epos auftreten. Dabei soll auch die schon im Kapitel über Markierungen behandelte Frage nach einer Dynamik der intertextuellen Bezüge berücksichtigt werden. Eine weitere Frage ist die nach der Extension²⁰⁵ der aus dem Gilgamesch-Epos übernommenen Elemente, das heißt die Überlegung, ob das Epos in „Fluß ohne Ufer“ auf wenige Aspekte reduziert wird oder ob eine Vielzahl von Elementen eine Rolle spielt. Allerdings werde ich keine Aussage über die „Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte“²⁰⁶ machen können, da dazu wieder eine Behandlung der kontaminatorischen Relation notwendig wäre.

203 Vgl. Broich: Formen der Markierung, S.41-45.

204 Pfister: Konzepte, S.30.

205 Vgl. Lindner: Integrationsformen, S.121.

206 Pfister: Konzepte, S.30.

4. Analyse: Das Gilgamesch-Epos als Prätext von *Fluß ohne Ufer*

4.1 Das Gilgamesch-Epos aus produktionsästhetischer Perspektive

Hans Henny Jahnns Beschäftigung mit dem Gilgamesch-Epos reicht bis in die frühen Jahre seiner schriftstellerischen Tätigkeit zurück. Das Epos wird in mehreren seiner Werke direkt thematisiert. Im ersten Teil dieses Kapitels werde ich wichtige Stationen seiner literarischen Rezeption des Epos nachzeichnen und darauf eingehen, unter welchen Gesichtspunkten das Epos von ihm thematisiert wurde. Im zweiten Teil beschäftige ich mich mit den Gilgamesch-Übersetzungen von Arthur Ungnad, die Jahn nachgewiesenermaßen gelesen hat²⁰⁷, wobei ich vor allem Abweichungen und Besonderheiten dieser Fassung gegenüber der aktuellen Ausgabe von Andrew George herausarbeiten werde.

4.1.1 Jahnns Beschäftigung mit Gilgamesch - ein Überblick

Die mir bekannte, älteste Bezugnahme Jahnns auf das Gilgamesch-Epos findet sich in seinem frühen, un abgeschlossenen Roman „Ugrino und Ingrabanien“ aus den Jahren 1916 und 1917²⁰⁸, dessen Entstehung in engem Zusammenhang mit einer Glaubenskrisen steht, die ihn das Vertrauen in die evangelische Kirche verlieren ließ und zur Gründung der Glaubensgemeinde Ugrino führte.²⁰⁹ Zunächst findet die Bezugnahme auf das Epos unter dem Vorzeichen der Identifikation mit Gilgamesch statt, das heißt als ein Weiter- und Wiederschreiben im Sinn von Renate Lachmann: Der junge Protagonist, der sich aufgrund einer Gedächtniskrankheit an nichts erinnern kann, das länger als 24 Stunden zurückliegt, fällt in einen ohnmachtsähnlichen Zustand und hat einen Traum, in dem ihm Gilgamesch begegnet:

Ich träumte, daß mir eine [!] Name ward. Es war der Name eines Fremden. Der Name des F(r)emden aber war mein Name, der Name war zwischen den Zi(e)gelmauern Babylons um den Etemenanki wach gewesen, in Ziegelplatten stand (er) mit Keilschrift gepreßt. Ich trug den stolzen Namen des großen Gilgamesch. Ich hatte kein Verdienst zu diesem Namen, denn ich hatte die Mauern des Stolzen Uruk nicht errichtet, nicht erfunden das runde ritzen [!] der Ziegelfläche. Ich trug den Namen nur um des Schmerzes willen, den Gilgamesch erlitten, um des größten Schmerzes willen, der je

207 Vgl. Anmerkungen. In: Jahn, Hans Henny: Frühe Schriften. Deutsche Jugend, Norwegisches Exil. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz, unter Mitarbeit von Jan Bürger und Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993, S.1439.

208 Vgl. Anmerkungen. In: Frühe Schriften, S.1431.

209 Vgl. Anmerkungen. In: Frühe Schriften, S.1439. Sowie vgl.: Bürger, Jan: Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahn. Die Jahre 1894-1935. Berlin: Aufbau-Verlag, 2003, S.85-87.

gelitten ward, um des tiefsten Leides willen, das niemals überboten wurde, ich trug den Namen um des Freundes Engidu willen.²¹⁰

Es folgt eine Zusammenfassung der Ereignisse aus dem Gilgamesch-Epos bis zum Heiratsangebot der Göttin Ishtar. Unter dem Vorzeichen der Transformation des Gilgamesch-Epos setzt der Traum dann damit fort, dass der Protagonist und sein Freund Engidu in der Dämmerung spazieren gehen und sich schließlich schlafen legen. In der Nacht verwandelt sich Engidu in einen Baumstamm, am Morgen erhebt er sich wieder als Mensch. Nachdem diese tägliche Verwandlung Engidus dem Protagonisten schon zur Gewohnheit geworden ist, geschieht es, dass der Stamm, der Engidu ist, verschwindet. Nach einer langen Suche findet der Protagonist das Holz, das sich jedoch nicht zurückverwandeln will:

Da raufte ich meine Haare und warf meine Augen voll Sand. (Und) meine Fäuste schlug ich gegen die Zähne, daß sie zerbrachen, und meine Kehle preßte ich an die Zunge, daß es einen Schrei gebe wie niemals einen Schrei vorher, und ich rief, so laut ich es vermochte. Engidu, Engidu. Da vernahm ich, daß der Stamm zu röcheln begann. Er röchelte und stöhnte, er zitterte; aber er verwandelte sich nicht. Kein Wort, kein Zeichen, nur Röcheln. Da weinte ich mehr als zuvor. Er lebt, er lebt, aber ich kenne ihn nicht. Er spricht, ich aber verstehe ihn nicht. Er wandelt(,) aber ich weiß nicht wo und mit welcher Gestalt. Ausgelöscht ist mein Erinnern. Ich weiß nicht(,) erreiche ihn nicht, oder habe ich ihn verloren. Engidu, Engidu ist mir verloren, Engidu hat mich mit Qual überwölbt, Engidu ist tot. Der größte Schmerz aber steht geschrieben auf tönernen Tafeln.²¹¹

Damit erfolgt eine Rückkehr zum konkreten Inhalt des Gilgamesch-Epos, aus dem nun die 24 Verse zitiert werden, in denen Gilgamesch gegenüber der Schenkin Siduri seine Trauer über Engidus Tod und über seine eigene Sterblichkeit beklagt.²¹² Der Protagonist erwacht, aber der Schmerz über das Fremdwerden Engidus bleibt bestehen: „Vor dem Holz des Stuhles sank ich nieder und flehte(:) sei Du's, sei Du's. Das Holz aber röchelte nicht.“²¹³ Später findet der Protagonist einen alten Tempel, in dem „schwarze Leiber“²¹⁴ begraben sind. Er ist sich sicher, dass Engidu unter ihnen sein muss, kann ihn jedoch nicht identifizieren. Die Suche nach Engidu im Allerheiligsten des Tempels nimmt die Gestalt einer spirituellen Suche nach Gott an; Engidu wird mit einer dem Protagonisten

210 Jahnn, Hans Henny: Ugrino und Ingrabanien. In: Frühe Schriften, S.1292f.

211 Jahnn: Ugrino und Ingrabanien, S.1294.

212 Die zitierten Verse stimmen genau überein mit Arthur Ungnads Übersetzung von 1921. Vgl. Ungnad, Arthur: Die Religion der Babylonier und Assyrer. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1921, S.93-95, Vv. 40-64. Gegenüber Ungnads Übersetzung von 1911 finden sich einige geringfügige Abweichungen. Vgl. Ungnad, Arthur und Gressmann, Hugo: Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt von Arthur Ungnad und gemeinverständlich erklärt von Hugo Gressmann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1911, S.45f., Vv. 40-64.

213 Jahnn: Ugrino und Ingrabanien, S.1295.

214 Jahnn: Ugrino und Ingrabanien, S.1298.

nahestehenden Person aus dessen Vergangenheit identifiziert, von der er nicht weiß, ob sie seine Frau, sein Geliebter oder Gott gewesen sei und von der er schon zu Beginn des Romans glaubt, dass er sie verlassen habe.²¹⁵ In „Ugrino und Ingrabanien“ heißt es:

Kein letztes Ziel. So war ich. Dies Werk ein letztes und schon überhoben für eine Wirklichkeit durchlöchert durch den einen Wunsch, ihn, ihn zu finden, den einzigen aus schwarzem glänzendem Gestein, der an der Kraft des eigenen Bluts sich wandelte zu Beben und zu Lachen, zu geben und zu Umfängen [!]. Mein Werk auch dies, mein Himmel, und vereinsamt meine Hölle. Oh Gott, mein Gott. Das Werk bin ich. Der andere, der ich nicht bin(.) bist Du. Du aber überbiete(s)t mich und meine Werke mit seinem Sein.

Ich stand in großer Einsamkeit unter (der) schwarzen Kuppel. Die Wände schlossen mich ein, Zernichteten [!] alle Welt. Nur mich zernichteten sie nicht, nur mich nicht. (Die) Tür aber hinter mir führte in die Kammer zu den schwarzen Leibern, unter denen Er war, die Braut oder der Freund, der Mann oder das Weib, Engidu oder die schwarze Geliebte, die Namenlose eingesargte, Verwese oder Lebende, die warme oder eisige. Ich verließ den Tempel rasch und ohne Geräusch. Die Wache grüßte ergebungsvoll(.), als ich das Tor verließ.²¹⁶

Mit diesem letzten Zitat führt Jahn neben den zentralen Motiven des Verlusts einer nahestehenden Person und des Ertragens von eigentlich unerträglichen Schmerzen weitere Motive ein, die für seine Rezeption des Gilgamesch-Epos in „Fluß ohne Ufer“ zentral sind: Die Motive Homosexualität, Vergänglichkeit des Einzelnen und das Motiv der Bestattung in archaischen Tempeln. In diesem Sinn möchte ich die These aufstellen, dass schon in dieser frühen literarischen Verarbeitung des Gilgamesch-Epos – noch lange vor dem Tod von Jahns Geliebten Gottlieb Harms - die wichtigsten Elemente von Jahns späterer produktiver Rezeption vorhanden sind. Als eine Leitlinie von Jahns Gilgamesch-Rezeption erscheint mir die Sehnsucht des Protagonisten, in seiner eigenen Geschichte die Geschichte Gilgameschs wiederzufinden. Allerdings ist schon in diesem frühen Werk der Erfolg dieses Identifikationsversuchs fraglich.

Bedeutsam ist das Gilgamesch-Epos weiterhin für Jahns Theaterstück „Medea“²¹⁷, in dem die Thematik der Vergänglichkeit und des Alterns zentral ist. Über den Einfluss des Gilgamesch-Epos auf die Bearbeitung von Euripides' Drama schreibt Jahn in einem Aufsatz:

Wie unentrinnbare Weisheit erliegen muß sinnlichem Sein, ganz erst hab ich's begriffen am Gilgamesch-Epos. Ganz erst den Mut, mich an eine „Medea“ zu wagen, nahm ich

215 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.86.

216 Jahn: Ugrino und Ingrabanien, S.1299f.

217 Jahn, Hans Henny: Medea. In: Dramen I. Dramen, dramatische Versuche, Fragmente, 1917-1929. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988.

eben daher: Wo es so klar steht, mit Tränen und Blut geschrieben, weshalb nicht das Kraut des ewigen Lebens auch nur einem hienieden beschieden, weshalb dauernder denn alles die ewige Wiederkehr des Todes – nicht des kleinlichen Todes des Ichs, vielmehr des zornigen des Nächsten neben uns tritt, um unser Herz zu bewegen in peinvoller Ahnung.²¹⁸

Eine weitere Station von Jahnns literarischer Verarbeitung des Gilgamesch-Epos bildet sein erster veröffentlichter Roman „Perrudja“²¹⁹, auf den ich hier nur sehr kurz eingehen werde, da eine genauere Untersuchung eine eigene Arbeit verlangen würde. Wie Thomas Freeman in seiner Jahn-Biographie schreibt, lässt sich die Beziehung zwischen dem Protagonisten Perrudja und seinem Gefährten Hein als „Reinkarnation der Liebe zwischen dem mythischen Babylonier-Helden Gilgamesch und seinem Gefährten Engidu“²²⁰ verstehen. Außerdem findet sich in Perrudja ebenso wie in „Fluß ohne Ufer“ die Vertonung eines Teils aus der 12. Tafel des Gilgamesch-Epos, in der sich Gilgamesch und Enkidu in einem zweistimmigen Gesang über die trostlose Ordnung der Unterwelt austauschen.²²¹ Bei dieser Vertonung des Gilgamesch-Epos handelt es sich um eine Komposition Jahnns aus dem Jahr 1924²²², von der eine Abschrift der 12. Tafel in der Handschrift Gottlieb Harms' vorliegt.²²³ Laut Freeman handelt es sich bei dieser Komposition um ein Duett, das Jahn für sich selbst und Harms komponiert habe und das von Jahn und Harms bei festlichen Versammlungen der Mitglieder der Ugrino-Gemeinde vorgetragen worden sei.²²⁴ Dieser Aspekt legt es nahe, die These, dass die Protagonisten von Jahnns Romanen eine Neigung zur Identifikation mit Gilgamesch haben, auch auf Jahn selbst zu übertragen, der möglicherweise seine Beziehung zu Harms in struktureller Analogie zu Gilgamesch und Enkidu gesehen hat, wobei sich die Identifikation mit Gilgamesch und Enkidu nach Harms frühem Tod im Jahr 1931 noch einmal verstärkt haben dürfte.

218 Jahn, Hans Henny: Zur „Medea.“ In: Werke und Tagebücher in sieben Bänden. Mit einer Einleitung von Hans Mayer, hg. von Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen. Band 7: Schriften, Tagebücher. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, S.233.

219 Vgl. Jahn, Hans Henny: Perrudja. Roman. In: Einmalige Jubiläumsausgabe in acht Bänden, Bd. 3, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994. Erstmalige Veröffentlichung des ersten Buchs 1929 im Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin. Veröffentlichung des zweiten Buchs aus dem Nachlass im Heinrich Heine Verlag, 1968.

220 Freeman, Thomas: Hans Henny Jahn. Eine Biographie. Deutsch von Maria Poelchau. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986, S.258.

221 Vgl. Jahn: Perrudja, S.92f.

222 Vgl. Anhang. In: Jahn: Fluß ohne Ufer III, S.890 (Anmerkung zu den Seiten 651-654).

223 Vgl.: Hengst, Jochen und Lewinski, Heinrich (Hg.): Hans Henny Jahn. *Fluß ohne Ufer*. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. (Band 1 der Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung) Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1994, S.198.

224 Vgl. Freeman: Hans Henny Jahn. Eine Biographie, S.156, sowie Fußnote 57, S. 682.

Unter direkter Bezugnahme auf „Fluß ohne Ufer“ äußert sich Jahn schließlich in einem Brief vom 7. Mai 1941 an Ellinor Jahn zum Gilgamesch-Epos. Hier heißt es:

In diesen Tagen ist mir eingefallen, daß „Fluß ohne Ufer“ das Gilgamesch-Epos, modern ist. Weiter gespannt und voller neuer ungewöhnlicher Harmonien. Aber doch auch so kraß wie jenes in seinem Ausgang. Ich weiß, daß ich mir viel auf die Schultern gepackt habe.²²⁵

Abseits dieser Bezüge auf das Gilgamesch-Epos als individuellen Text in Jahnns literarischen und biographischen Hinterlassenschaften lassen sich für den Bereich der Systemreferenz noch weitere Äußerungen Jahnns zu seiner Beschäftigung mit dem alten Orient und mit mythologischen Texten im Allgemeinen finden. Diesen Aspekt möchte ich hier nur kurz streifen. Alte Mythen sind für das Verständnis von zahlreichen Texten Jahnns äußerst wichtig und die Bezugnahmen sind längst nicht auf das alte Mesopotamien beschränkt. Beispiele sind das Theaterstück „Medea“ und die schon von Hans Wolffheim bemerkte Bezugnahme auf den altägyptischen Mythos von Isis und Osiris in „Fluß ohne Ufer.“²²⁶ Grundsätzlich verstehe ich diese Neigung Jahnns zu 'ursprünglichen' Geschichten gemeinsam mit Jan Bürger und in Analogie zu dem über die Postmoderne Gesagten als „Anliegen, auf archaisches Wissen zurückzugreifen, um den Dingen und Begriffen ihre vermeintlich ursprüngliche, unverfälschte, echte Bedeutung zurückzugeben.“²²⁷ Bei den alten Babyloniern ebenso wie bei den Völkern Afrikas gab es in der Vorstellung Jahnns eine reine, vom Verstand ungestörte Sinnlichkeit und es herrschte eine ungebrochene Einheit von Mensch und Tier.²²⁸ Die Bestrebungen, wieder zu einer solchen Ursprünglichkeit zurückzukehren, lassen sich auch in den Forderungen der Ugrino-Gemeinde nach monumentalen Sakralanlagen und einem Verständnis von Kunst als rituellem Akt²²⁹ ablesen.

Typisch für Jahnns Beschäftigung mit diesen Themen ist dabei eine gewisse Ambivalenz: Einerseits ist davon auszugehen, dass er die einschlägige (populär-)wissenschaftliche Literatur aus diesen Bereichen kannte²³⁰ - Volkert Haas vermutet zum Beispiel, dass Jahn Bruno Meissners zweibändigen Bestseller

225 Jahn, Hans Henny: Briefe. Zweiter Teil, 1941-1959. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz u.a., unter Mitarbeit von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994, S.35.

226 Vgl. Wolffheim, Hans: Über einige Konstellationen in „Fluß ohne Ufer.“ In: Der Tragiker der Schöpfung, S.42.

227 Bürger: Der gestrandete Wal, S.118.

228 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.240-243.

229 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.112.

230 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.268.

„Babylonien und Assyrien“²³¹ gelesen habe²³² - andererseits ist sein Bild von den damals üblichen Klischeevorstellungen geprägt, die er zwar, indem er beispielsweise eine „Afrikanisierung der Christenheit“ statt einer „Christianisierung Afrikas“ verlangt, umwertet, sich jedoch nicht von ihnen löst.²³³

4.1.2 Arthur Ungnads Gilgamesch-Übersetzungen

Laut den Herausgebern der Hamburger Ausgabe von Jahnns Werken ist belegt, dass Jahn das Gilgamesch-Epos in der Übersetzung von Arthur Ungnad las. Eine genaue Datierung der Erstlektüre sei zwar nicht möglich, jedoch wisse man, dass Jahn sowohl Ungnads Buch „Die Religion der Babylonier und Assyrer“ von 1921, in dem neben dem Gilgamesch-Epos weitere Texte aus dem alten Mesopotamien abgedruckt sind, als auch Ungnads Übersetzung des Gilgamesch-Epos von 1911 kannte.²³⁴ Der Vergleich direkter Zitate aus dem Gilgamesch-Epos mit Ungnads Übersetzungen und die Bemerkungen Jan Bürgers zu Jahnns Lektüre²³⁵ lassen vermuten, dass die Fassung von 1921 diejenige war, mit der Jahn hauptsächlich arbeitete. Deswegen werde ich in diesem Kapitel zunächst die Fassung von 1921 genauer vorstellen, und dann bezüglich der Fassung von 1911 nur noch auf diejenigen Aspekte eingehen, die sich von der Fassung von 1921 unterscheiden.

Der Altorientalist Arthur Ungnad erläutert im Vorwort seines Buchs von 1921 das editorische Konzept seines Werks: Es handle sich um eine Ausgabe für Laien, die möglichst hohe Lesbarkeit zum Ziel habe. Deswegen habe er die Lücken, die wegen der fragmentarischen Überlieferung der altmesopotamischen Texte bestünden, nach eigenem Ermessen gefüllt, wobei alle Ergänzungen durch Kursivdruck hervorgehoben seien.²³⁶ In einer Einleitung gibt Ungnad dann eine historische Einführung zum alten Mesopotamien, deren Schwerpunkt auf der Religion und der Struktur des

231 Dabei handelt es sich um folgende Werke: Meissner, Bruno: Babylonien und Assyrien, erster Band. (Reihe: Kulturgeschichtliche Bibliothek, 1. Reihe: Ethnologische Bibliothek, hg. von W. Foy) Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1920. Meissner, Bruno: Babylonien und Assyrien, zweiter Band. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1925. Auf insgesamt etwa tausend Seiten versammelt Meissner das damals vorhandene Wissen über politische Geschichte, Gesellschaftsstruktur, Alltagsleben, Religion und Wissenschaft im alten Mesopotamien.

232 Vgl. Haas: Die literarische Rezeption Babylons, S.545. Sowie vgl.: Haas: Die junge Wissenschaft Assyriologie, S.85.

233 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.241.

234 Vgl. Anmerkungen. In: Jahn: Frühe Schriften, S.1439.

235 Vgl. Bürger: Der gestrandete Wal, S.390, Fußnote 214.

236 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.VII.

altmesopotamischen Pantheons liegt.²³⁷ Die abgedruckten Texte gliedern sich in vier Kategorien: „Mythen und Epen“, „Gebete und Lieder“, „Zaubertexte“, sowie „Ritualtexte und Omina“. Wahrscheinlich beschäftigte Jahn nicht nur mit dem Gilgamesch-Epos, sondern auch mit den anderen Texten dieser Ausgabe.²³⁸ Die erste Kategorie nimmt den meisten Raum ein und umfasst die folgenden Kapitel: Das Kapitel „Die Schöpfung“, in dem das babylonische Weltschöpfungsgedicht und verwandte Texte abgedruckt sind, das Kapitel „Drachen- und Dämonenkämpfe“, das Kapitel „Gilgamesch-Epos und Sintflutsage“, das Kapitel „Himmel und Hölle“ und schließlich „Sonstige mythische Stoffe.“ Die Kategorie „Gebete und Lieder“ ist unterteilt in „Gebete“, „Loblieder“, „Klagelieder“ und „Leichenlieder“, wobei unter den Lobliedern Hymnen auf den Sonnengott und unter den Klageliedern Lieder an die Göttin Ishtar zu finden sind. Die Kategorie „Zaubertexte“ ist gegliedert nach den verschiedenen Sammlungen, aus denen die Texte stammen, die einzelnen Kapitel tragen Titel wie „Aus der Sammlung 'Kopfleiden““, „Aus der Sammlung 'Böse Unholde““ und „Der böse Blick.“ Das letzte Kapitel gliedert sich in „Rituale“ und „Omina“, wobei unter „Rituale“ zum Beispiel das „Ritual für den Wiederaufbau des Tempels“ zu finden ist, während „Omina“ beispielsweise „Omina auf Grund der Leberschau“ oder „Omina auf Grund der Beobachtung des Himmels“ bereithält.²³⁹ Am Ende des Buchs finden sich neben dem Inhaltsverzeichnis eine mehrseitige Literaturübersicht mit Hinweisen auf weitere Werke zum alten Orient, sowie ein Namensverzeichnis.

Das Kapitel über das Gilgamesch-Epos besteht aus einer Einleitung, dem Text des Gilgamesch-Epos und dem Text von vier weiteren Fragmenten aus dem alten Mesopotamien, die mit dem Gilgamesch-Epos oder der Sintfluterzählung in unmittelbarem Zusammenhang stehen. In der Einleitung betont Ungnad die herausragende Stellung des Gilgamesch-Epos als „das größte nationale Epos der Babylonier“²⁴⁰ und verweist auf dessen Vielschichtigkeit, sowie darauf, dass Gilgamesch mit der Sonne identifiziert und das Epos als „Verherrlichung des Laufs der

237 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.1-25.

238 Vgl. Freeman: Hans Henny Jahn. Eine Biographie, S.240f., Fußnote 55. Hier verweist Freeman darauf, dass eine Verserzählung Jahnns, die er für eine Tanzpantomine im Rahmen eines Kostümfests 1928 verfasste, vom „babylonischen Schöpfungshymnus“, den er Ungnads Buch entnommen habe, inspiriert sei.

239 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.341-344.

240 Ungnad: Die Religion, S.66.

Sonne durch die zwölf Tierkreiszeichen²⁴¹ verstanden worden sei. Anschließend geht er auf die Entstehungsgeschichte des Epos ein, erläutert, dass der heutige Text großteils auf den Abschriften, die in der Bibliothek des assyrischen Königs Assurbanipal gefunden worden seien, basiere und verweist darauf, dass die Form des Epos auf die Verbindung noch älterer, „selbständiger Einzelsagen zu einem Sagenkranz“²⁴² zurückgehe. In einer Inhaltsangabe fasst er dann das Gilgamesch-Epos zusammen. Diese Zusammenfassung entspricht im Wesentlichen dem, was man auch heute als Plot des Gilgamesch-Epos bezeichnen würde, allerdings werden schon einige Abweichungen deutlich, die sich in der Übersetzung genauer manifestieren.

Der Text des Gilgamesch-Epos ist in reimlosen, überwiegend zehn- bis dreizehnsilbigen Versen ohne einheitliches Metrum, aber mit einem Kolon nach der fünften bis siebten Silbe, verfasst und ist im Wesentlichen gut leserlich und - soweit der Vergleich mit der Übersetzung von George diesen Rückschluss auf den Text des Originals erlaubt - recht nah am ursprünglichen Text. Als Beispiel seien hier die ersten acht Verse der ersten Tafel von Ungnads Fassung im Vergleich zu den ersten zehn Versen von Georges Version abgedruckt, wobei zu beachten ist, dass die Verse fünf und sechs Ungnad anscheinend nicht bekannt waren. Bei Ungnad heißt es:

Er war's, der alles sah *bis an des Landes Grenzen*
Der jegliches erfuhr, erlernte alle Dinge,
Der da durchschaute allzumal die tiefsten Geheimnisse,
Der Weisheit *Decke*, die alles *verhüllt*.

Verwahrtes sah er, Verdecktes *enthüllte er*,
Von der Sintflut Vorzeit brachte er Kunde,
Ging einen fernen Weg, sich mühend und *quälend*,
Schrieb auf eine Tafel die ganze Mühsal.²⁴³

Bei George lauten die Anfangsverse folgendermaßen:

[He who saw the Deep, the] foundation of the country,
[who knew,] was wise in everything!
[Gilgameš, who] saw the Deep, the foundation of the country,
[who] knew [....] was wise in everything!
[...] ... equally [...,]
he [*learned*] the totality of wisdom about everything.
He saw the secret and uncovered the hidden,
he brought back a message from the antediluvian age.

241 Ungnad: Die Religion, S.66.

242 Ungnad: Die Religion, S.66.

243 Ungnad: Die Religion, S.68, Vv. 1-8.

He came a distant road and was weary but granted rest,
[he] set down on a stele all (his) labours.²⁴⁴

Während Georges Übersetzung in einem prosaischen, schmucklosen Stil verfasst ist, wirkt Ungnads Sprache nicht nur älter, sondern vor allem wesentlich stilisierter und poetischer. Wie man im zweiten Vers bei der Wendung „erfuhr, erlernte“ sieht, arbeitet Ungnad mit dem Klang von Worten, und variiert manchmal, was im Original anscheinend wörtlich wiederholt wird,- „the foundation of the country“ in Vers eins und drei wird bei Ungnad zu „des Landes Grenzen“ und „die tiefsten Geheimnisse.“ Der Text des Gilgamesch-Epos ist mit Fußnoten versehen, in denen sich Erläuterungen zu den Orts- und Personennamen finden. Große Lücken in der Überlieferung überbrückt Ungnad mit inhaltlichen Zusammenfassungen, in denen er angibt, was wahrscheinlich passiert. Diese Zusammenfassungen bergen die meisten Fehlinterpretationen und inhaltlichen Abweichungen gegenüber George.

Von der ersten Tafel des Epos sind bei Ungnad 286 Verse erhalten, bei George hat die erste Tafel 300 Verse. Die einzige größere Auslassung betrifft die Rahmenhandlung des Epos, von der bei Ungnad zwar der Verweis darauf, dass das Gilgamesch-Epos von Gilgamesch selbst verfasst worden sei, erhalten ist, die Aufforderung zur Lektüre an die Lesenden jedoch fehlt. Von der zweiten Tontafel sind bei Ungnad nur vier Verse erhalten, George verzeichnet 301 Verse, wobei sich auch in seinem Text noch beträchtliche Lücken befinden. Aus Ungnads überbrückender Zusammenfassung ergeben sich einige Abweichungen: Ungnad spricht davon, dass Gilgamesch an einer Prozession zum Tempel der Stadtgöttin Ishtar teilnehmen wolle, bevor Enkidu ihm den Weg versperre²⁴⁵, während bei George klar wird, dass es sich um ein Hochzeitsfest handelt und Gilgamesch das Haus betreten will, um das von ihm ausgeübte *ius primae noctis* wahrzunehmen.²⁴⁶ Den gefährlichen Humbaba beschreibt Ungnad als „einen fremden Herrscher, [...] den Schützer der heiligen Zeder“²⁴⁷, wohingegen George ihn als Wächter des Zedernwaldes darstellt, der anthropomorphe Eigenschaften mit „tree-like characteristics“ und der „terrifying numinous power of the remote and ancient forest“²⁴⁸ verbinde.

244 George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.539, Vv. 1-10.

245 Vgl. Ungnad: *Die Religion*, S.75.

246 Vgl. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.453, S.563, Vv. 107-112.

247 Ungnad: *Die Religion*, S.75.

248 George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.144.

Von den Tafeln drei bis sechs, die von der Reise zu Humbaba, Ischtars Heiratsangebot und dem Kampf mit dem Himmelsstier berichten, ist der Inhalt im Groben erhalten, es fehlen jedoch bestimmte Details: Die dritte Tafel berichtet nur davon, wie Gilgamesch und Enkidu vor ihrer Abreise den Rat von Gilgameschs Mutter Ninsun einholen und wie diese den Sonnengott Schamasch um Hilfe bittet. Es fehlen jedoch die Ratschläge, die die Versammlung der weisen Männer Gilgamesch und Enkidu mit auf den Weg gibt²⁴⁹, und auch Ninsuns Adoption Enkidus, durch die er und Gilgamesch zu Brüdern werden.²⁵⁰

Auf der vierten Tafel findet eine nicht unwesentliche Verwechslung statt: Ungnad schreibt die angstvollen Träume, die Gilgamesch auf der Reise zu Humbaba hat, Enkidu zu und lässt Gilgamesch als beruhigenden Traumdeuter auftreten, während es sich bei George genau umgekehrt verhält. Außerdem geht Ungnad davon aus, dass es sich um nur drei Träume handelt, während es bei George fünf sind.²⁵¹ Diese Vertauschung verändert die Charakterisierung Gilgameschs, der bei Ungnad als eindimensionaler, ungebrochen selbstsicherer Held erscheint, während die Schilderung der angstvollen Träume in Georges Version seinem Wesen Tiefe verleiht und ihn als unreifen, jungen Mann erscheinen lässt, dessen eigene Kühnheit und Abenteuerlust der ersten Konfrontation mit der Realität einer Gefahrensituation nicht standhalten. Eine weitere Fehlinterpretation Ungnads findet sich in seiner Zusammenfassung des Endes der vierten Tafel: Anscheinend hat er das Erscheinungsbild Humbabas, der von sieben Schatten umgeben ist, nicht erfasst und spricht stattdessen von einem Wächter, der erschlagen werde, und einer Tür mit Zauberkraft:

Als aber Engidu als erster die kunstvolle Tür berührt, wird er, wie es scheint, von ihrer Zauberkraft gelähmt; nur mit Mühe gelingt es Gilgamesch den Freund durch Beschwörungen wieder zu entzaubern. Die unheilvolle totbringende Kraft der Tür aber hat doch ihre Wirkung bereits ausgeübt; sie wird, wenn auch erst nach längerer Zeit, die Ursache des frühen Todes des Helden [...].²⁵²

Eine solche Tür kommt in Georges Version nicht vor, hier endet der Text der vierten Tafel lediglich damit, dass Gilgamesch Mut und Entschlossenheit zurückgewinnt. Von der fünften Tafel, die den Kampf mit Humbaba beschreibt, sind in Ungnads Fassung nur

249 Vgl. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.571, V.300 bis S.575, V.12.

250 Vgl. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.581-583, Vv. 120-135.

251 Vgl. Ungnad: *Die Religion*, S.77f., sowie George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.589-597, Vv. 7-183.

252 Ungnad: *Die Religion*, S.78.

acht Verse erhalten - bei George sind es 302 - und es fehlen folglich die meisten Details. In seiner Zusammenfassung weist Ungnad lediglich darauf hin, dass es zum Tod Humbabas komme. Fast vollständig erhalten ist hingegen der Text der sechsten Tafel mit der Ishtar-Episode und der Tötung des Himmelsstiers.

Auf den Tafeln sieben bis elf, die von Enkidus Tod, Gilgameschs Trauer und seiner Reise zu Utnapishti berichten, setzt sich die Tendenz der Tafeln drei bis sechs fort. In seiner Erläuterung zu Tafel sieben bezieht sich Ungnad erneut auf die falsch interpretierte Ursache von Enkidus Tod. Die Lesenden seiner Übersetzung können folglich nicht erkennen, dass es sich bei Enkidus Tod um eine Strafe der Götter für Gilgameschs und Enkidus Grenzüberschreitungen handelt. Dann setzt der Text mit der Verfluchung der Tempelhure Schamchat ein,- bei George verflucht Enkidu neben Schamchat auch den Jäger, der seinen Kontakt zu Schamchat hergestellt hat²⁵³, sowie eine Tür aus Zedernholz, die er nach der Tötung Humbabas für den Tempel des Gottes Enlil herstellen ließ und die ihn offensichtlich nicht beschützen konnte.²⁵⁴ Möglicherweise lässt sich Ungnads Irrtum über die Todesursache auf diesen Teil von Enkidus Fluch zurückführen. Von der achten Tafel gibt Ungnad nur acht Verse wieder, in denen Gilgamesch über den Tod seines Freundes klagt. Diese Klage ist bei George mit 91 Versen weitaus länger, die zentrale Stelle, an der Gilgamesch seinen Freund zudeckt „wie eine Braut“²⁵⁵, ist bei Ungnad jedoch erhalten. Was fehlt, ist die aufwändige Bestattung Enkidus mit wertvollen Grabbeigaben für die Götter. Auf der relativ gut erhaltenen neunten Tafel berichtet Ungnad nun in Übereinstimmung mit George von Gilgameschs wachsender Angst vor dem eigenen Tod und vom Aufbruch zu Utnapishti. Es fehlen lediglich einige Stellen aus dem Gespräch mit den Skorpionmenschen und ein paar Verse, die den wunderbaren Garten beschreiben, in den Gilgamesch nach dem Durchschreiten des Tunnels völliger Finsternis gelangt. Ähnlich verhält es sich mit der zehnten Tafel, auf der Gilgameschs Gespräche mit Siduri, Urschanabi und Utnapishti behandelt werden,- es fehlen jeweils einige Teile des Gesprächs, der wesentliche Inhalt wird aber transportiert. Die elfte Tafel mit Utnapischtis Sintfluterzählung ist die wohl am besten erhaltene Tafel und besteht bei

253 Vgl. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.639, Vv. 94-100.

254 Vgl. George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.144, S. 478, S.635-637, Vv. 28-64.

255 Ungnad: *Die Religion*, S.88. Bei George lautet die Stelle folgendermaßen: „He covered (his) friend, (veiling) his face like a bride.“ George: *The Babylonian Gilgamesh Epic*, S.655, V.59.

Ugnad aus 324 Versen, bei George sind es 328. Es fehlen die Schlussverse, die Rahmenhandlung bleibt aber erhalten.

Die größte Abweichung zu Georges Version besteht in Ugnads Deutung der 12. Tontafel und ihrer Anbindung an den übrigen Text. In seiner abschließenden Erläuterung zur elften Tafel schreibt er:

Damit endet die elfte Tafel, und die zwölfte und letzte schließt sich ohne sichtbaren Zusammenhang an. Gilgameschs weitere Taten und Erlebnisse haben, nachdem sein Suchen nach dem ewigen Leben erfolglos war, kein Interesse mehr für den Erzähler: sobald dem Helden, durch die in der zwölften Tafel erzählte Totenbeschwörung Kunde von der Unterwelt und dem Leben nach dem Tode gegeben ist, schließt das Epos.²⁵⁶

In diesem Kommentar stellt Ugnad zwar fest, dass kein „sichtbarer“ Zusammenhang zwischen der 12. Tafel und dem übrigen Epos bestehe, gleichzeitig legt er den Lesenden aber nahe, dass ein loser, chronologischer Zusammenhang dennoch vorliege, da er annimmt, dass die Totenbeschwörung nach Gilgameschs Rückkehr von Utnapishti stattfinde und den Abschluss seiner Beschäftigung mit dem Tod bilde. In Georges Version wird hingegen klar, dass es sich bei der 12. Tontafel um die Übersetzung eines sumerischen Kurzepos handelt, dessen Inhalt unabhängig vom Text der übrigen elf Tontafeln ist. Diese Abweichung basiert auf einer Vertauschung der Personenkonstellation der 12. Tafel: Bei Ugnad ist es Gilgamesch, der den Plan gefasst hat, in die Unterwelt hinabzusteigen, um Enkidu heraufzubeschwören, und es ist eine Gottheit, die ihm erklärt, wie er sich in der Unterwelt verhalten solle.²⁵⁷ Bei George wird klar, dass es der lebende Enkidu ist, der in die Unterwelt hinabsteigt, um das hinuntergefallene Spielzeug Gilgameschs zurückzuholen und dem zuvor von Gilgamesch erklärt wird, wie er sich in der Unterwelt verhalten solle.²⁵⁸ Folglich ist es bei Ugnad Gilgamesch, bei George Enkidu, der jegliche Verhaltensvorschrift missachtet, und die Konsequenz bei Ugnad ist die, dass es Gilgamesch nicht gelingt, Enkidu aus der Unterwelt zurückzuholen, während bei George Enkidu aufgrund seines Verhaltens in der Unterwelt festgehalten wird. Bei Ugnad lässt sich dann der Gott Ea dazu erweichen, wenigstens den „Schattengeist Engidus“²⁵⁹ aus der Unterwelt herauszulassen, „damit er *seinem* Bruder die *Ordnung der Unterwelt verkünde*.“²⁶⁰

256 Ugnad: Die Religion, S.114.

257 Vgl. Ugnad: Die Religion, S.114.

258 Vgl. George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.729, Vv. 1-30.

259 Ugnad: Die Religion, S.117, V.85.

260 Ugnad: Die Religion, S.117, V.86.

Unter den entsprechend veränderten Vorzeichen geschieht Selbiges bei George, so dass beide Fassungen damit enden, dass Enkidus Schatten Gilgamesch von der trostlosen Ordnung der Unterwelt berichtet.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Ungnads Fassung die wesentlichen Ereignisse der heutigen Gilgamesch-Editionen enthält, die größten Abweichungen betreffen die 12. Tafel, die Wiedergabe der Träume Gilgameschs als Träume Enkidus, sowie die falsch interpretierte Ursache für Enkidus Tod. Insbesondere die Ishtar-Episode und die Reise zu Utnapishti enthalten kaum Abweichungen.

Im Anschluss an das Gilgamesch-Epos enthält Ungnads Buch dann noch Ausschnitte aus vier weiteren Fragmenten, die aus dem Kontext des Gilgamesch-Epos stammen: Ein altbabylonisches Fragment des Epos, in dem Gilgameschs Trauer um Enkidu aufgegriffen wird und er von Siduri den Ratschlag erhält, die Freuden des Lebens wahrzunehmen, und drei Fragmente aus dem Kontext der Sintfluterzählung, die wohl dem besonderen Interesse der Lesenden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts an dieser Thematik geschuldet sind.

Das 1911 erschienene Buch von Arthur Ungnad und Hugo Gressmann erhebt einen größeren wissenschaftlichen Anspruch als Ungnads Fassung von 1921. Es gliedert sich grob in zwei Teile: Ungnads Übersetzung und Gressmanns „Erklärung.“ Die Übersetzung enthält ein Namensverzeichnis und ausführlichen Vorbemerkungen, in denen die einzelnen Keilschriftfragmente, die der Übersetzung zugrunde liegen, genau verzeichnet sind. Abgesehen von geringfügigen stilistischen Veränderungen und der Einarbeitung einiger neu gefundener Fragmente stimmt der Text der Übersetzung im Wesentlichen mit dem von 1921 überein, wobei Ungnad hier jedoch fast vollständig auf eigene Hinzufügungen verzichtet, wodurch eckige Klammern und Leerstellen die Textgestalt wesentlich bestimmen. Weiterhin enthält der Text viele Fragezeichen, die Unsicherheiten der Übersetzung markieren, und zahlreiche Fußnoten, in denen beispielsweise auf alternative Lesarten und Übersetzungsmöglichkeiten hingewiesen wird.

Für meine Arbeit interessanter ist die beigegefügte, 150seitige Erklärung Hugo Gressmanns, auf deren Nähe zu Jahnns Rezeption die Herausgeber der Hamburger

Ausgabe verweisen.²⁶¹ Gressmann hebt die Sonderstellung des Gilgamesch-Epos als Heldensage hervor, in deren Mittelpunkt Menschen und nicht Götter oder Dämonen stünden²⁶² und deren Stoff mit der Thematik der Vergänglichkeit von allgemein menschlichem Interesse sei.²⁶³ Trotz mancher zeitbedingter Äußerungen²⁶⁴ finden sich erstaunlich viele Parallelen zu den aktuellen Interpretationen des Gilgamesch-Epos: Auch Gressmann arbeitet Motive wie die Verbindung von Sexualität und menschlicher Entwicklung und den Gegensatz zwischen Natur und Kultur heraus.²⁶⁵ Eine Ausnahme bildet allerdings die Thematik der Homosexualität.²⁶⁶ Bezüglich der Ishtar-Episode erkennt er die Ungeheuerlichkeit von Gilgameschs Verhalten gegenüber der Göttin, begründet es allerdings historisch mit einer zeitweisen Stellung Ischtars auf „einer niederen, untergöttlichen Stufe“²⁶⁷ und spricht nicht von Misogynie.

Weiterhin gilt, dass Gressmann denselben Irrtümern unterliegt, die ich schon in Ungnads Ausgabe von 1921 aufgezeigt habe: Er spricht von einer Verherrlichung Gilgameschs und von dessen ungebrochenem Heldenmut²⁶⁸ und versteht die 12. Tafel als einen „späteren Zusatz“, der zwar nicht in literarischer Einheit zum Rest des Epos stehe, aber immerhin in „logischem Zusammenhang“²⁶⁹: Gilgamesch finde auch nach seiner Reise zu Utnapishti keinen Frieden, und starte deswegen eine weitere heroische Reise, die ihn dieses Mal in die Unterwelt führe, aus der er Enkidu befreien wolle. Das 'wirkliche' Ende des Epos stellt sich Gressmann dann folgendermaßen vor:

Mit dem schaurigen Bilde von dem Toten, der keinen Pfleger hat, bricht das Epos sozusagen mitten im Texte ab. Was sollte der Dichter noch hinzufügen? Daß auch Gilgamesch starb, daß auch der Zweidrittelgott demselben traurigen Lose verfiel, das unser aller harret, verstand sich am Ende von selbst. Alle übrigen Einzelstoffe, die uns im Epos begegnet sind, klingen in Ruhe und Gelassenheit aus. [...] Zu den Ausnahmen aber, die die Regel bestätigen, gehört die zwölfte Tafel, die auf dem Höhepunkte mit einer unharmonischen Dissonanz schließt, ohne die Erregung zu mildern, und deshalb

261 Vgl. Anmerkungen. In: Jahn: Frühe Schriften, S.1439.

262 Vgl. Gressmann: Erklärung. In: Ungnad und Gressmann: Gilgamesch-Epos, S.82.

263 Vgl. Gressmann: Erklärung, S.172.

264 In Gressmanns Arbeit nimmt die Kritik an den Werken Peter Jensens und allgemein an einer astralmythologischen Deutung des Gilgamesch-Epos breiten Raum ein, weiterhin findet die Analyse der Sintfluterzählung und die Frage nach ihrem Verhältnis zu anderen Sintfluterzählungen ausführliche Berücksichtigung.

265 Vgl. Gressmann: Erklärung, S. 98-100.

266 Er versteht die Verbindung zwischen Gilgamesch und Enkidu als „Freundesliebe“, die im alten Mesopotamien wegen ihrem geistigen Charakter für höherstehend gegenüber der „Frauenliebe“ erachtet worden sei. Vgl. Gressmann: Erklärung, S.100.

267 Gressmann: Erklärung, S.121.

268 Vgl. Gressmann: Erklärung, S.109.

269 Gressmann: Erklärung, S.231.

tieften Eindruck hinterläßt, tieferen, als wenn der gewöhnliche Schluß verwandt worden wäre.²⁷⁰

Letztendlich ergeben sich aus dieser Deutung zwei wesentliche Unterschiede zur heutigen Rezeptionssituation: Zum einen zeigt sie, dass die 12. Tafel des Gilgamesch-Epos von Gressmann und seinen Zeitgenossen hoch geschätzt und für wichtig erachtet wurde, während, wie bereits erwähnt, in den heutigen, nicht wissenschaftlichen Gilgamesch-Übersetzungen der Text der 12. Tafel oft weggelassen wird. Zum anderen stellt diese Deutung die von mir in Anlehnung an die heutige Forschungssituation postulierte Entwicklung und Reifung Gilgameschs am Ende seiner Reise in Frage, und geht weitaus pessimistischer davon aus, dass Gilgameschs Leid auch nach seiner Rückkehr kein Ende finde. Ich werde noch zeigen, dass diese beiden Aspekte besondere Wichtigkeit für Jahnns Rezeption haben.

4.2 Allgemeine Bemerkungen zu *Fluß ohne Ufer*

Hans Henny Jahnns Romantrilogie „Fluß ohne Ufer“ besteht aus den inhaltlich und formal unterschiedlichen Teilen „Das Holzschiff“, „Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war“ und „Epilog.“ Während das „Holzschiff“ eine Art Ouvertüre darstellt, bildet die „Niederschrift“ sowohl vom Umfang als auch vom Inhalt her den Hauptteil von „Fluß ohne Ufer.“ Der „Epilog“ schließlich bezeichnet den fragment gebliebenen Schlussteil der Trilogie und besteht selbst aus mehreren heterogenen Texten.²⁷¹

„Fluß ohne Ufer“ entstand im Wesentlichen in den Jahren 1934 bis 1950 und ist von zwei biographischen Ereignissen deutlich geprägt: Zum einen vom Tod Gottlieb Harms', zum anderen von Jahnns Aufenthalt auf der dänischen Insel Bornholm in den Jahren des Nationalsozialismus. Jahnns Freund und Geliebter Gottlieb Harms war 1931 an einem Nierenleiden gestorben, wodurch sich die Grundkonstellation des Gilgamesch-Epos in Jahnns Biographie verwirklichte. Auf Bornholm verbrachte Jahnns die Jahre 1934 bis 1950 als deutscher Staatsbürger mit ausländischem Wohnsitz,- eine Bezeichnung die darauf verweist, dass er nicht als Emigrant angesehen werden wollte und die Bande zu Deutschland trotz der notwendig gewordenen Distanznahme auch während des Nationalsozialismus niemals ganz abbrachen.²⁷² Zur Veröffentlichung von

270 Gressmann: Erklärung, S.230.

271 Vgl. Hengst: Jahnns-Dokumentation, S.227.

272 Vgl. Schweikert, Uwe: Nachwort. In: Jahnns: Fluß ohne Ufer III, S.959f.

„Fluß ohne Ufer“ kam es, trotz vorheriger Versuche, erst einige Jahre nach Kriegsende: Das „Holzschiff“ und der erste Teil der „Niederschrift“ erschienen 1949, der zweite Teil der „Niederschrift“ 1950 und der „Epilog“ posthum 1961.²⁷³

Das „Holzschiff“ war von Jahn ursprünglich als Novelle geplant, deren Stoff auch für einen Film - Jahn stellte sich Gustaf Gründgens in einer Hauptrolle vor - „unerreicht gut“²⁷⁴ geeignet sei.²⁷⁵ Im Zentrum des großteils aus auktorialer Perspektive erzählten „Holzschiffs“ steht der junge Gustav Anias Horn, der sich als blinder Passagier an Bord des Schiffes „Lais“ befindet, um seiner Verlobten Ellena, der Tochter des Kapitäns, nahe zu sein. Von Anfang an ist die Schifffahrt äußerst unheimlich, denn nur ein geheimnisvoller Superkargo kennt die Fracht und das Ziel der Reise. Die Unheimlichkeit nimmt zu, als Ellena spurlos verschwindet. An Deck bricht Chaos aus, es kommt zur Meuterei der beunruhigten Mannschaft und schließlich durch die Beschädigungen, die beim Versuch zur Ladung zu gelangen, entstanden sind, zum Sinken des Schiffes. Horn und die Schiffsmannschaft können sich in Boote retten und erblicken von dort aus erstmals die Galionsfigur, eine Frau mit „üppigen Schenkeln“ und „strotzenden Brüsten“, die einer „schimmernden, rauh behäuteten Göttin“²⁷⁶ gleicht. Dieses Bild verstärkt die Gleichnishaftigkeit des Romans: Es ist als Symbol für die Weiblichkeit, für eine untergehende Epoche, den Mutterleib, Jahns Vision der Glaubensgemeinde Ugrino oder allgemein für das menschliche Leben, in dem man gleichzeitig das Gefühl von Geborgenheit und Ausgesetztsein empfindet, verstanden worden.²⁷⁷ Außerdem wurde die im „Holzschiff“ enthaltene kurze Erzählung „Kebab Kenya“ als Keimzelle und Schlüssel für die gesamte Niederschrift interpretiert.²⁷⁸

273 Vgl. Bitz, Ulrich, Bürger, Jan und Munz, Alexandra: Hans Henny Jahn. Eine Bibliographie. Aachen: Rimbaud, 1996, S.32-38.

274 Vgl. den Brief Jahns vom 22.1.1936 an Ernst Eggers. In: Jahn, Hans Henny: Briefe. Erster Teil, 1913-1940. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz u.a., unter Mitarbeit von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994, S.881.

275 Vgl. Hengst: Jahn-Dokumentation, S.233f.

276 Jahn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer I. Roman in drei Teilen. Erster Teil: Das Holzschiff. Zweiter Teil: Die Niederschrift des Gustav Anias Horn I. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1991, S.216. Zitate aus dem „Holzschiff“ werde ich im Folgenden unter Angabe der Sigle „H“ und der Seitenzahl direkt im Text nachweisen, Zitate aus dem ersten Teil der „Niederschrift“ unter Angabe der Sigle „NI“ und Seitenzahl.

277 Vgl. Hengst: Jahn-Dokumentation, S.23.

278 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.969, S.1039f., sowie: Freeman: Hans Henny Jahn. Eine Biographie, S.429.

Jahnn verhandelte erstmals 1936 mit Peter Suhrkamp, damals Mitarbeiter bei S. Fischer, über eine Veröffentlichung des „Holzschiffs“, was jedoch scheiterte, weil Suhrkamp, ebenso wie Jahnn's Freund Walter Muschg, beklagte, dass die Geheimnisse am Ende des Romans nicht aufgelöst würden und die Novelle so zwischen Märchenhaftem und Psychologie schwanke.²⁷⁹ Das veranlasste Jahnn dazu ein weiteres, zehntes Kapitel zu verfassen, mit dem er die Einwände entkräften wollte. Aus diesem Kapitel entwickelte sich schließlich das Konzept für die „Niederschrift.“ Die Arbeit an der „Niederschrift“ begann aber, bedingt durch eine Phase der Unproduktivität aufgrund der zahlreichen finanziellen und privaten Probleme, erst 1940, als der Payne Verlag seine finanzielle Unterstützung zugesagt hatte, und mündete nach weiteren Unterbrechungen zwischen Juni und November 1942 in ihre intensivste Phase. Den Abschluss der „Niederschrift“ meldete Jahnn im Januar 1943, Korrekturarbeiten zogen sich noch bis 1945 hin.²⁸⁰

Zunächst unterscheidet sich die „Niederschrift“ vom „Holzschiff“ durch den radikalen Perspektivenwechsel: Horn berichtet im Tagebuchstil, „das fragmentierte Bewußtsein, wie es sich im Ich des Komponisten Horn auf über mehr als 1500 Seiten darstellt, [wird; G.Z.] zum alleinigen Bezugssystem des Romans.“²⁸¹ Beginnend mit dem Monat November gliedert sich die „Niederschrift“ in dreizehn Kapitel, die jeweils mit dem Monatsnamen betitelt sind, in dem der Prozess des Niederschreibens stattfindet. In unmittelbarer Nähe von Horns Schreibplatz befindet sich in einer hölzernen Kiste die Leiche von Alfred Tutein, so dass das Schreiben die Gestalt eines Dialogs mit dem verstorbenen Freund hat und als Versuch, schreibend zu den Toten vorzudringen, erscheint.²⁸²

Das erste Kapitel dient vor allem dazu, ein Gerüst des Erzählens zu erarbeiten, dessen Gegenstand das „Ich-Selbst“ des Protagonisten sein soll und das zeitlich auf den drei Ebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stattfindet, wobei sich die dominante Ebene der Vergangenheitserzählung, die auch als Klage um Vergangenes erscheint, noch in weitere Ebenen aufspaltet.²⁸³ Mit dem Dezember-Kapitel beginnt dann der eigentliche Lebensbericht Horns. Er deutet den Untergang der „Lais“ als dunklen Punkt

279 Vgl. Hengst: Jahnn-Dokumentation, S.235.

280 Vgl. Hengst: Jahnn-Dokumentation, S.237-240, sowie: Schweikert: Nachwort, S.1002.

281 Hengst: Jahnn-Dokumentation, S.38.

282 Hengst: Jahnn-Dokumentation, S.46.

283 Vgl. Hassel, Jürgen: Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnn's Erzählen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln: Wienand, 1971, S.182f.

seines Lebens, der den Fortgang seines Schicksals bestimmt habe²⁸⁴, und klärt die Ereignisse nun auf: Der Matrose Alfred Tutein habe ihm den Mord an Ellena gestanden und er habe Tutein, geleitet von dem Wunsch, ihn anstelle Ellenas an seiner Seite zu haben, die Tat verziehen und sei eine homosexuelle Beziehung mit ihm eingegangen. In den Kapiteln Januar bis März erfährt man von den Reisen in exotische Länder, - Südamerika, Afrika und die kanarischen Inseln - die Horn und Tutein in den ersten Jahren ihres Beisammenseins unternehmen. Auf diesen Reisen macht Horn erste sexuelle Erfahrungen mit Frauen, zumeist Prostituierten, und erlebt in Südamerika das Initiationsereignis für seine spätere Komponistenlaufbahn, als er beginnt mit einem elektrischen Klavier zu experimentieren.

Mit dem April-Kapitel beginnt die Phase des auch wegen der Möglichkeit einer polizeilichen Verfolgung zurückgezogenen Lebens Horns und Tuteins in skandinavischen Ländern: Zunächst halten sie sich im fiktiven Urrland auf, dessen Name an das norwegische Aurland erinnert, in dem Jahnn und Harms die Jahre des ersten Weltkriegs verbrachten. Beschreibungen der Landschaft und der Menschen, die hier abseits von der Zivilisation leben, nehmen breiten Raum ein. Ab dem Mai-Kapitel wechseln sie in die ebenfalls fiktive Stadt Halmberg, wo sich Tutein als Pferdehändler betätigt, während Horn erste musikalische Erfolge hat. Im Juni-Kapitel steht die Thematik der Liebe im Vordergrund: Horn möchte eine Frau, Gemma, heiraten, wodurch es fast zur Trennung Horns und Tuteins kommt. Schließlich scheitert die Beziehung zwischen Horn und Gemma und Horns Versuch, doch noch ein bürgerliches, konventionelles Leben zu führen, erweist sich als vergeblich. Horn und Tutein beschließen ihre Bindung aneinander durch das „Experiment der Ausschweifung“, (NI, 948) einen archaischen Blutaustausch, unumkehrbar zu besiegeln. Dieser Blutaustausch, mit dem Horn und Tutein in einem Akt des Hinwegsetzens über die Naturgesetze völlige Gleichheit erreichen wollen, schwächt Tuteins Gesundheit nachhaltig, während Horn den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht.

Im Kapitel „5. Juli“ wechseln Horn und Tutein erneut ihren Wohnsitz und beziehen ein abgelegenes Haus auf der Insel „Fastaholm“, ein Name, der an Bornholm erinnert. In diesem Kapitel steht zunächst die Erinnerung an längst vergangene Kindheitserlebnisse im Vordergrund, die Horn und Tutein im Gespräch miteinander austauschen. Der

284 Vgl. Hassel: Der Roman als Komposition, S.177.

Höhepunkt des Kapitels ist aber der Tod des seit der „Ausschweifung“ geschwächten Tutein und Horns Entschluss, ihn – Tuteins Wunsch entsprechend - einbalsamiert in einer hölzernen Truhe in seinem Haus aufzubewahren.

Das August-Kapitel stellt einen Wendepunkt in der Richtung des Erzählens dar, denn nun steht nicht mehr die Erinnerung an das Vergangene im Vordergrund, sondern die Gegenwart, in der sich in einer - von Jahn mit dem musiktheoretischen Begriff Inversion²⁸⁵ bezeichneten - Umkehrung der Zeit die Wiederkehr des Vergangenen ereignet²⁸⁶: Mit Ajax von Uchri, einem jungen Mann, der sich fälschlicherweise als Überlebender des Unglücks der „Lais“ ausgibt, tritt eine Person auf, die über sich selbst hinaus verweist und dabei als „Urmensch“, „Vorstufe des homo divinus“²⁸⁷ und Reinkarnation Tuteins erscheint. Horn stellt Ajax von Uchri als seinen Diener an und führt mit ihm erneut ein Leben in Zweisamkeit, wobei von Uchri versucht, die Rolle Tuteins einzunehmen. Während Horn im September-Kapitel seine größte Komposition, die „Ode Symphonie“ mit dem Untertitel „Das Unausweichliche“ beendet und Tuteins zeichnerische Werke aus den Jahren in Urrland in Gesprächen mit Freunden im Oktober-Kapitel eine nachträgliche Würdigung erfahren, entwickelt sich von Uchri zu einer schwer einschätzbaren Bedrohung für Horn. Im November-Kapitel wird er schließlich zu seinem Mörder. Kurz vor der Tat, im Bewusstsein seines Herannahens, verfasst Horn die letzten Zeilen der „Niederschrift“, deren Schreibprozess nun als ein Schreiben gegen den eigenen Tod erscheint.

Jahnns Wunsch war es, die „Niederschrift“ gemeinsam mit dem „Holzschiff“ möglichst bald nach Kriegsende zu veröffentlichen, jedoch verzögerte sich der Druck um einige Jahre, weil das Werk zwischen die Fronten des beginnenden Ost-West-Konflikts geriet: Eine Veröffentlichung beim Payne Verlag war problematisch, weil dessen Sitz im in der sowjetischen Zone gelegenen Leipzig war. Schließlich gelang eine Veröffentlichung beim Münchner Verlag Willi Weismann, nachdem dieser die Rechte vom Payne Verlag erworben hatte, und das „Holzschiff“ und die „Niederschrift I“ erschienen 1949. Zur Aufteilung der Niederschrift auf zwei Bände kam es hauptsächlich aus technischen Gründen. Jahn hatte sich zunächst für eine Aufteilung auf drei Bände ausgesprochen, favorisierte jedoch bald die zweibändige Lösung, weil der Einschnitt nach dem Juni-

285 Vgl. den Brief Jahnns vom 29.04.1946 an Werner Helwig, S.771.

286 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1041f.

287 Vgl. den Brief Jahnns vom 28.08.1946 an Werner Helwig, S.783.

Kapitel natürlich wirke: Er markiere die Zeit nach dem Blutaustausch und den Beginn des Insellebens auf Fastaholm.²⁸⁸ Das endgültige Erscheinen der „Niederschrift II“ verzögerte sich durch den kalten Krieg soweit, dass eine Auslieferung an den Buchhandel, trotz der Datierung der Erstausgabe auf 1950, erst im Januar 1952 stattfinden konnte.²⁸⁹

Jahns Plan zur Verfassung des „Epilogs“ entstand während der Korrekturarbeit an der „Niederschrift.“ Den größten Teil des „Epilogs“ schrieb er wahrscheinlich zwischen März 1945 und Mai 1946, danach kam es in den Jahren bis 1950 immer wieder zu kurzzeitigen Wiederaufnahmen, bevor er ihn bis 1957 ruhen ließ und ab 1957 bis zu seinem Tod 1959 erneut daran arbeitete.²⁹⁰ Strukturbildend für diesen nun wieder aus auktorialer Perspektive erzählten Schlussteil von „Fluß ohne Ufer“ ist das Prinzip von Wiederholung und Variation: Zwischen Nicolaj, dem Sohn Horns aus der Beziehung mit Gemma, der im Begriff ist, Musiker zu werden, und einem älteren Mann, der sich als Alfred Tutein ausgibt, wahrscheinlich aber der moralisch gewandelte Ajax von Uchri ist, entwickelt sich eine Beziehung, die als Wiederholung der Beziehung Horns und Tuteins erscheint. Neben Nicolaj und dem vorgeblichen Tutein stehen Gemma, ihr Mann Egil, die Söhne der beiden und der Freund der Familie Xavier Faltin im Mittelpunkt. Anhand ihres Schicksals wird gezeigt, wie sich die Motive aus der „Niederschrift“ wiederholen und variieren. An Werner Helwig schreibt Jahn über den „Epilog“:

Dort leite ich die Niederschrift des Einzelnen gleichsam in die Menschenwelt zurück, allerdings nicht in jene des „Holzschiffes“, sondern in eine absonderliche, die gleichsam die „Aufzeichnungen“ gelesen und daraus ihre Nutzenanwendung gezogen hat.²⁹¹

Veröffentlicht wurde der „Epilog“ erst nach Jahns Tod im Jahr 1961 bei der Europäischen Verlagsanstalt in Frankfurt am Main. Herausgeber war Jahns Freund Walter Muschg.

Abschließend möchte ich die wesentlichen Motive von „Fluß ohne Ufer“ zusammenfassen: „Fluß ohne Ufer“ wird oft verstanden als Versuch, die Mechanik des Schicksals abzubilden²⁹², wobei musikalische Formen - namentlich Inversion und

288 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1025f.

289 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1029.

290 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1012-1016, sowie: Hengst: Jahn-Dokumentation, S.240.

291 Brief Jahns an Werner Helwig vom 01.06.1946, S.778.

292 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1001.

Duplizität - strukturbildende Wirkung haben. Laut Jahnns sichere die Gebundenheit der Abläufe weitaus mehr als der Charakter die Beständigkeit einer Persönlichkeit.²⁹³ In der Schilderung von Fatalität und Naturgebundenheit findet dabei eine Auseinandersetzung mit dem harmonikalen Weltbild statt. In frühen Jahren hat sich Jahnns beeindruckt von dieser Theorie und ihrem Begründer Hans Kayser gezeigt, danach überwiegt aber die Einsicht, dass die Abläufe in der Natur nicht nach harmonikalen Prinzipien verlaufen, sondern von einer gleichgültigen, mitleidlosen und für den Menschen unbegreiflichen Maschine gesteuert sind, gegen die Horn und Tutein rebellieren.²⁹⁴

Daneben haben Jahnns Zeitbegriff, die Theorie der Inversion und die Thematik der Erinnerung, die Vergleiche mit Proust provoziert hat, große Beachtung gefunden. Neben Proust hat Jahnns selbst immer den Vergleich zu Kafka gesucht, zu dem er eine „geistige Verwandtschaft“ verspürte.²⁹⁵ Interessant sind weiterhin die selbstreflexiven Strukturen: Die „Niederschrift“ handelt letztendlich von ihrem eigenen Entstehen, Erinnerung und Schreiben sind eng miteinander verknüpft und Horns Aussagen über seine große Symphonie „Das Unausweichliche“ lassen sich als verschlüsselte Aussagen über „Fluß ohne Ufer“ verstehen. Wichtig sind außerdem die detailreichen Naturbeschreibungen, in denen die Begrenzung und Dezentralisierung des Ichs spürbar wird.²⁹⁶ Große Beachtung hat schließlich auch die Frage nach autobiographischen Überschneidungen gefunden, in diesem Sinn ist „Fluß ohne Ufer“ wegen der von Jahnns selbst nie verwirklichten Komponistenlaufbahn als Jahnns „Wunschautobiographie“²⁹⁷ bezeichnet worden.

4.3 Strukturalität: Das Gilgamesch-Epos als Spiegelbild von *Fluß ohne Ufer*

Wie bereits erwähnt hat Hans Wolffheim als einer der Ersten darauf aufmerksam gemacht, dass Jahnns sich in „Fluß ohne Ufer“ auf das Gilgamesch-Epos bezieht, und er formuliert an mehreren Stellen die große strukturelle Parallele zwischen beiden Texten, die von da an in der Forschungsliteratur häufig wiederholt worden ist: „Das Bündnis zwischen dem Musiker Gustav Anias Horn und dem Matrosen Alfred Tutein ist die

293 Brief Jahnns an Werner Helwig vom 29.04.1946, S.771.

294 Vgl. Hengst: Jahnns-Dokumentation, S.279-286.

295 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1031.

296 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1037.

297 Vgl. Schweikert: Nachwort, S.1040.

archetypische Wiederholung der Freundschaft zwischen Gilgamesch und Engidu.“²⁹⁸ Diese Freundschaft sei als „der tragische Versuch der Weltbewältigung durch den Geist“²⁹⁹ zu verstehen, der gegen die Welt der Ishtar gerichtet sei und seinen Höhepunkt in Tuteins Tod und Horns Klage um den Freund erreiche.³⁰⁰

Ausgehend von dieser großen Parallele im Plot der beiden Texte werde ich im Folgenden untersuchen, ob die Übereinstimmungen zwischen Gilgamesch-Epos und „Niederschrift“ auch Details der Handlung und Figurenzeichnung betreffen. Vom Vorliegen solcher Parallelen in der Konkretisierung des Plots hängt es ab, ob eine Bezeichnung des Gilgamesch-Epos als strukturelle Folie von „Fluß ohne Ufer“ gerechtfertigt ist. In den ersten drei Unterkapiteln werde ich auf die drei Aspekte des Plots, wie ihn Wolffheim nachzeichnet, genau eingehen: Zunächst auf die Beziehung zwischen Horn und Tutein, dann auf die erotischen Bedrohungen dieses Bündnisses durch andere Menschen, schließlich auf Tuteins Tod und Horns Umgang damit. Im vierten Unterkapitel werde ich untersuchen, inwiefern man die Wiederkehr Tuteins in der Figur des Ajax von Uchri als Transformation der Beschwörung Enkidus aus der Unterwelt auf der 12. Tafel des Gilgamesch-Epos verstehen kann, während das abschließende fünfte Unterkapitel der Frage gewidmet ist, ob man neben den strukturellen Parallelen im Hauptstrang der „Niederschrift“ von weiteren Parallelen in Nebensträngen, im „Epilog“, sowie auf der Ebene der Systemreferenz sprechen kann.

4.3.1 Die ewigen Freunde Horn und Tutein

Wie Gilgamesch und Enkidu zu Beginn des Gilgamesch-Epos, so werden Horn und Tutein im „Holzschiff“ als noch unreife, unausgeglichene Charaktere beschrieben: Horn erscheint als junger, wohlbehüteter Mann, dessen Vernunftorientiertheit und geistige Vorstellungskraft zwar einerseits auf große, geistige Fähigkeiten verweisen, ihn aber andererseits einschränken und unvollendet machen, da sie in einem Missverhältnis zur fehlenden Erfahrung im Bereich von Sinnlichkeit und Erotik stehen, weswegen er sich gegenüber den Männern der Schiffsmannschaft als unterlegen wahrnimmt. Im „Holzschiff“ heißt es über ihn:

298 Wolffheim: Gedenkrede, S.22.

299 Wolffheim: Gedenkrede, S.22.

300 Vgl. Wolffheim: Gedenkrede, S.22f.

Und er hatte den fürsorglichen Zwang der Bildung und Moral, diese unbedeutende Gelehrsamkeit, mit einer späten Reife seines Körpers bezahlt. Er war weder in Not, noch in Versuchungen gestoßen worden. [...] Er war sich dessen bewußt, er konnte in dieser Gesellschaft abgehärmt, aber würdevoller Gestalten keine Stimme haben. Wie sollte er sich etwa mit einem Schiffsjungen messen, der eine wohlvorbereitete Technik besaß, einem weiblichen Kind Schmeicheleien zu sagen, die zu nichts verpflichteten, aber doch ihre Wirkung taten [...]. (H, 64)

Horns Wesen ist in einer Weise außer Gleichgewicht, die der Gilgameschs entgegengesetzt ist: Während zu Beginn des Epos dessen nicht zu bändigendes sexuelles Verlangen beklagt wird³⁰¹, hat der junge Horn nicht einmal sexuelles Interesse an seiner Verlobten Ellena (vgl. H, 61) und wendet sich im Verlauf der Schiffsreise zunehmend von ihr ab. Mehr als Ellena interessieren ihn die Erzählungen der Seeleute, die er mit dem Begriff „Abenteuer“ in Verbindung bringt. Zum Beispiel heißt es über ihn: „Er konnte sein Herz nicht mehr für Ellena allein bereit halten. Er begann das Abenteuer zu lieben, das Unbekannte.“ (H, 65) Schon im Holzschiff baut Jahn so eine Polarität zwischen dem konventionellen Leben in Gemeinschaft mit einer Frau und dem Abenteuer abseits der Gesellschaft auf. Im ersten Kapitel der Niederschrift kommt er auf diesen Gegensatz zurück und lässt den gealterten Horn ein eindeutiges Bekenntnis für das Abenteuer formulieren: „Ich bin ein Abenteurer. Das ist mein Beruf.“ (vgl. NI, 226)

Alfred Tutein ist mit ungefähr 19 Jahren³⁰² das jüngste Mitglied der Schiffsmannschaft und wird als eltern- und heimatloser Junge beschrieben, der bereits seit seinem vierzehnten Lebensjahr als Schiffsjunge arbeitet. (vgl. NI, 570) Er erscheint als typischer, aber harmloser³⁰³ Matrose, „der auf dem Rücken einen Adler tatauiert trug, auf dem Arm eine üppige Venus von hinten gesehen.“ (H, 19) Im Verlauf der Schiffsfahrt sucht er mehrmals Horns Nähe und erscheint zudem – zumindest, solange man die „Niederschrift“ nicht kennt – als sensibel und verängstigt, jedoch unfähig, seine Ängste zu artikulieren: Vor dem Verschwinden Ellenas warnt er Horn einige Male mit dem für diesen unverständlichen Wort „Gefahr“, nach dem Schiffbruch hat er mehrere Weinkrämpfe.

301 Wie im Kapitel über Ungnads Gilgamesch-Übersetzung gezeigt, ist dieser Aspekt aber nur Georges Fassung zu entnehmen.

302 Tuteins Alter wird niemals direkt angegeben, lässt sich aber aus einer Bemerkung Horn im zweiten Teil der Niederschrift errechnen. Vgl. NII, 145.

303 Neben einem „Halbneger“, einem betagten Segelmacher und dem ersten Steuermann ist er der einzige der ursprünglichen Besatzung der „Lais“, der vom Superkargo nicht gegen einen anderen ausgetauscht wird. Vgl. HZ, 19.

Mit Tuteins Mord an Ellena wird die Basis für die Entwicklung beider Charaktere und für ihr Freundschaftsbündnis geschaffen. Damit ist der Mord hinsichtlich seiner strukturellen Funktion mit der Zivilisierung Enkidus durch die Tempelhure Schamchat vergleichbar: Der Mord lässt Tutein als jemanden erscheinen, der von seinen Trieben bestimmt ist – Joachim Gerdes spricht von einem „unvollendeten Lustmord“³⁰⁴ - und in diesem Sinn mehr einem Tier als einem Menschen gleicht. Über den nach der Tat verzweifelten Tutein heißt es entsprechend: „Er verlor eines Menschen gewöhnliche Gestalt; er glich einem zusammengekauerten Tier.“ (NI, 251) Gleichzeitig ist der Mord mit der damit verbundenen Schuld dasjenige, was ihn für immer von der Gemeinschaft der Matrosen entfremdet und die Bindung an Horn möglich macht. Den ersten Schritt zu diesem Freundschaftsbündnis und gleichzeitig zu Tuteins Entwicklung bildet sein Geständnis noch an Bord des Rettungsschiffes. Dem Geständnis voraus geht eine Kampfszene: Tutein attackiert Horn, um ihn dazu zu bringen, ihn in einem Akt der Notwehr zu töten und damit das Verbrechen zu sühnen. Doch Horn reagiert nicht wie erhofft, auf den Kampf folgt das Geständnis und darauf das Freundschaftsbündnis:

Ich begann zu stammeln. Ich sagte so etwas Törichtes wie: „Ich verzeihe dir, Alfred Tutein.“ Ich verstummte sogleich wieder, weil meine Stimme nicht zu meiner inwendigen Verwandlung paßte. Ich tat einen Schritt. Ich legte meine Hände unter der zerfetzten Bluse um seinen Rücken. Ich preßte meine Lippen auf seinen willenslosen Mund. Ich spürte das warme fade Fleisch, das sich staunend meinem Kuß öffnete. Ich roch den Angstschweiß des Mörders, der den jungen Körper zu zersetzen drohte. Ich taumelte vor Glück. Nach Sekunden, die süßer und köstlicher waren als jede Zeit, die mir je beschieden sein wird, wurde ich gewahr, Alfred Tutein erwachte aus der Erstarrung der Angst. Es war ein Erwachen voll Freude. Ich sah, er lächelte. Dann schloß er die Augen.

Ich sagte: „Du bist mein ewiger Freund. Jetzt bin ich müde.“ „Dein ewiger Freund“, sagte ich. (NI, 293f.)

Der Ablauf dieser Szene ist in mehrfacher Hinsicht wichtig: Einerseits folgen Kampf und Freundschaftsbündnis wie im Gilgamesch-Epos unmittelbar aufeinander und wie im Epos ist die Ursache des Kampfes eine Frau: Enkidu beziehungsweise Tutein verhindern, dass Gilgamesch respektive Horn 'Zutritt' zu einer Jungfrau haben. Andererseits ist das Freundschaftsbündnis verschieden motiviert: Nur in „Fluß ohne Ufer“ spielt der Aspekt des Verzeihens und Teilens von Schuld eine Rolle, was der Szene, so Joachim Gerdes, eine „quasireligiöse Diktion und Metaphorik“³⁰⁵ verleihe,

304 Gerdes, Joachim: Die Schuld-Thematik in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*. (Dissertation an der Universität Hamburg) Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000, S.57.

305 Gerdes: Schuld-Thematik, S.64.

zumal Horn sein Verhalten damit begründet, Tutein vor der Unterwelt retten zu wollen: „Und ich schwor, ich wollte Alfred Tutein vor den Gewalten der Unterwelt retten. Ihm sollte vergeben werden.“ (NI, 294) Die Thematik von Tod und Vergänglichkeit, die im Gilgamesch-Epos erst nach Enkidus Tod aufgegriffen wird, ist in „Fluß ohne Ufer“ schon sehr viel früher präsent.

Weiterhin verweist diese Szene mit der expliziten Körperlichkeit auf die homosexuelle Komponente des Freundschaftsbündnisses. Und schließlich wird eine geradezu erotische Freude Horns am „anarchischen Prinzip“³⁰⁶, am Handeln wider die Konvention, deutlich, wenn es heißt: „Ich hatte gemeinsame Sache mit einem Mörder gemacht. Ich genoß das Urteil der Welten über alle menschliche Schuld wie einen Liebestaumel.“ (NI, 294) Horns eigenmächtiger Akt des Verzeihens ist die entscheidende Grenzüberschreitung, die Horn und Tutein für immer der menschlichen Gesellschaft entfremdet: Der Mord als solcher hätte noch innerhalb der Gesellschaft ordnungsgemäß bestraft werden können, doch Horn setzt sich über die gesellschaftlichen Regeln hinweg und bringt sich und Tutein in eine Position, in der sie nur noch ein Leben außerhalb der Normen führen können. Die Überschreitung der Grenzen dessen, was Menschen eigentlich zu tun erlaubt ist, steht am Anfang von Horns und Tuteins Bündnis und nimmt die Grenzüberschreitungen Gilgameschs und Enkidus – die Tötung des Himmelstiers und Humbabas – teilweise vorweg. Dass nach dieser Grenzüberschreitung nur noch die gesetzlose 'Wildnis' als Lebensraum für Horn und Tutein in Frage kommt, weiß auch der rückblickende Horn, wenn er über Tutein schreibt: „Er war die Kraft, die meine Bahn veränderte, der mir Vater und Mutter und ihren Willen entfremdete, meine Geliebte ins Unerforschliche hinabstieß, der mit mir den Weg durch Gehölz und über moorigen Boden nahm.“ (NI, 245) Wie im Gilgamesch-Epos erscheint auch hier die Wildnis als Gegenwelt zur Zivilisation.

Das obige Zitat macht außerdem deutlich, dass die Trennung von Heimat und Familie, die aus dem Bündnis mit Tutein folgt, für Horn anders als für Gilgamesch eine endgültige ist: Bis zu seinem Tod wird er nicht mehr den Boden seines Heimatlandes betreten und niemals den Segen seiner Eltern für die Verbindung mit Tutein erhalten, wohingegen Gilgamesch Enkidu von seiner Mutter adoptieren lässt und offiziell

306 Gerdes: Schuld-Thematik, S.65.

Bruderschaft mit ihm schließt. Der Wunsch nach einer solchen Bruderschaft, nach möglichst großer Identität des anderen mit sich selbst, erwacht aber auch in Horn:

Die beschworene Treue, die Freundschaft, die Verschwiegenheit betörten uns. Die Sehnsucht, ganz gleich zu werden, besaß uns. Aneinander gefesselt zu sein, es erschien nicht genug der Einigkeit. Ineinander verwachsen, einander vertraut werden wie echte Zwillinge, es war ein gutes Ziel. (NI, 310)

Ähnlich wie bei Gilgamesch und Enkidu verweist der Terminus der Gleichheit beziehungsweise Zwillingsbruderschaft auf zwei wesentliche Aspekte der Beziehung Horns und Tuteins: Auf der einen Seite werden sie als äußerst unterschiedlich charakterisiert, wobei sie sich in ihrer Unterschiedlichkeit gegenseitig ergänzen. Andererseits streben Horn und Tutein nach möglichst großer Gleichheit, die sie im ersten Teil der „Niederschrift“ zu erreichen versuchen, indem sie sich durch Betätigung in den Bereichen, die ihnen ursprünglich fremd sind, immer ähnlicher werden. Den Gegensatz zwischen ihnen formuliert Horn folgendermaßen:

Ich war der Student auf einer Universität gewesen, aber noch in keinem Bordell; ich hatte ein gelehrter Mann werden wollen – das wußte jeder der Besatzung; Tutein war ein armer Matrose, ohne Eltern – und hatte auf Mädchen gelegen wie auf einem Kissen. [...] Es war mir am erträglichsten, wenn ich mit meinem Freunde allein irgendwo zusammenhockte. Ich versuchte, ihn an meinen Gedanken teilhaben zu lassen, und wartete mit einem gehörigen Maß Überklugheit auf. Er hörte mir demütig zu. [...] Er mußte den Gegensatz zwischen ihm und mir einfach hinnehmen. (NI, 310)

Tuteins Entwicklung verläuft vor allem in den ersten Phasen ähnlich zu der Enkidus. Am Anfang muss er lernen seine Empfindungen in Worte auszudrücken: „Er war unfähig, seine Zuneigung zu mir oder seine Bereitschaft für mich mit den Mitteln des Geistes auszudrücken. (Er lernte es schnell.)“ (NI, 311) Danach tauscht er die Matrosenkleidung gegen einen Anzug, was Horn explizit als 'Menschwerdung' Tuteins thematisiert:

Nun stand Alfred Tutein in dem neuen Anzug da, der nach Webmaschinen, Appretur und Schneidersälen roch. Der Mensch war vorteilhaft verändert. [...] Warum sollte Alfred Tutein jemals seine Matrosenbluse wieder anziehen, wenn er ohne sie ein besserer Mensch war? [...] Ich hörte deutlich die Worte: „Dies ist ein Mensch. Dies ist ein Mensch, wie er im Anbeginn war und wie er hinausschreiten wird, den Sternen entgegen. Und es wird ihn nichts anfechten, außer die eigene Kraft.“ (NI, 321f.)

Auf die äußerliche Entwicklung Tuteins folgt die Entfaltung seiner Charakters, der in sozialer Hinsicht Vorzüge gegenüber dem Wesen Horns hat:

Während ich bestrebt war, meine kümmerliche Rolle zu suchen, fiel die seine, üppig, ihm gleichsam zu. Ich begriff allmählich, daß er eine magische Anziehungskraft auf die Menschen ausübte, daß alle für ihn bereit waren, ob er sich auch versagte, und daß ich,

wäre meine Freundschaft zu ihm von freier Wahl gewesen, beständig hätte eifersüchtig werden können. (NI, 354)

Und schließlich bildet sich Tutein auch in intellektueller Hinsicht:

Er las viel. Was an Büchern ihm in die Hände kam, er konnte den Inhalt verwerten und selbst am Unsinnigen seinen Gesichtskreis erweitern. [...] Er war hellichtig für das Wesentliche. Er scheute keine Mühe. Ich hatte Grund, mich immer wieder zu verwundern, mit welcher Besessenheit er ungewohnten Betrachtungen nachging. Wenn er auch zumeist mein Schüler war, so fühlte ich doch Neid und Beschämung, wenn ich die einfältige, unerschöpfliche Kraft des sich Aneignens, des Behaltens und sich Erinnerns, des schöpferischen Zusammenfügens an ihm beobachtete. Die oberflächliche Gelehrsamkeit die mich Jahr um Jahr durchsetzt und mich schwächer gemacht, mich meinem Selbst entfremdet hatte, an ihm gedieh sie wie eine selbständige Einsicht, die seine Persönlichkeit stärkte, seine Seelenkräfte förderte und seinen Charakter uneinnehmbar machte. (NI, 419)

In Urrland und Fastaholm erreicht Tutein den Höhepunkt seiner geistigen Entwicklung, beginnt zu zeichnen (vgl. NI, 683), diskutiert mit Horn über Kunst und Architektur (vgl. NI, 683f.) und nutzt seine sozialen Fähigkeiten, um sich als Pferdehändler zu betätigen. (vgl. NI, 790) Finanziell ist er deutlich erfolgreicher als Horn. (vgl. NI, 803)

Während Tutein fortlaufend „höhere Grade der Menschlichkeit“ (NI, 391) erreicht, verläuft Horns Entwicklung zunächst in die entgegengesetzte Richtung, er lernt seine eigene 'Tierheit' kennen: Am Anfang hält er sich selbst noch für „ein halbes oder ein schwaches Tier“ (NI, 334) und greift relativ hilflos in „die Brüste kleiner Halb negerinnen“ (NI, 334), dann entdeckt er seine eigene Wildheit bei der jungen Prostituierten Egedi. (vgl. NI, 401f.) Tutein, der zunächst verhindern will, dass Horn solche Erfahrungen macht, erkennt bald die Wichtigkeit, die sie für Horns Entwicklung haben:

Es war sehr wichtig, daß ich Egedi liebte. Tutein stellte fest, daß es wichtig war. Er sagte: „Es ist notwendig gewesen, daß du erfuhrst, wie die Mädchen beschaffen sind. Du bist gesund. Wie könnte ich wünschen, daß du nicht gesund bist? Ein kastriertes Tier ist kein schönes Tier.“ (NI, 439)

Parallel zu diesen Erfahrungen geht Horn geistigen Tätigkeiten nach und entwickelt ausgehend von ersten Experimenten am elektrischen Klavier (vgl. NI, 383) ein Talent fürs Klavierspielen und Komponieren. Diese geistigen Unternehmungen Horns und Tuteins haben in den Abenteuern Gilgameschs und Enkidus eine Parallele: Während Heldentaten für Gilgamesch und Enkidu eine Möglichkeit darstellen, indirekte Unsterblichkeit anders als durch die Zeugung von Kindern zu erlangen, können Horn und Tutein hoffen, dass ihre künstlerischen Werke nach dem Tod die Erinnerung an den

eigenen Namen wachhalten werden. Allerdings betont Horn, dass Tutein mit seinen Zeichnungen explizit nicht in die Öffentlichkeit treten wollte: „Er hat sich jedem Schritt zu einer öffentlichen Anerkennung widersetzt. Er wollte nur meinen Ruhm, nicht den seinen, wiewohl der seine leichter zu erlangen und unbefleckter gewesen wäre.“ (NI, 770f.)

4.3.2 Bedrohungen des Bündnisses und Erneuerung im Blutaustausch

Nachdem Horn und Tutein ihre jeweils anderen Seiten entdeckt haben, findet die Annäherung der beiden aneinander im ersten Teil der „Niederschrift“ vor allem auf geistigem Gebiet statt, wie Horn selbst mehrmals formuliert, zum Beispiel: „Das Feuer unserer Lenden war zusammengesunken; aber die Sucht, mit den Mitteln des Geistes am Turmbau der Menschheit zu arbeiten, brannte mit heißen, ehrgeizigen Flammen.“ (NI, 771) Ausgehend von solchen Zitaten versteht Hans Wolffheim Horns und Tuteins Streben nach Gleichheit und Zwillingsbrüderschaft als Streben nach Verwirklichung im Geistigen, das von vornherein gegen die Natur, gegen „das unaufhörlich sich fortwälzende Rad des Werdens“³⁰⁷ gerichtet sei. Wegen dieses Strebens nach „Weltbewältigung durch den Geist“³⁰⁸ befinde sich Horns und Tuteins Bündnis in „Gegnerschaft zur Welt der Ishtar, [...] zum weiblichen Eros.“³⁰⁹

Anders als Wolffheim, der in dieser Gegnerschaft einen Verweis darauf sieht, dass „Fluß ohne Ufer“ als mythischer Text zu lesen sei³¹⁰, sehe ich in Horns und Tuteins Haltung zur Welt der Ishtar, parallel zu meiner Interpretation des Gilgamesch-Epos, den Ausdruck eines Konkurrenzverhältnisses, bei dem sich zwei Lebensentwürfe gegenüberstehen, die sich vorwiegend und fast ausschließlich in ihrer Ausrichtung voneinander unterscheiden: Einerseits die eheähnliche Beziehung zwischen Horn und Tutein mit ihrer Ausrichtung auf das Geistige, andererseits die konventionelle Ehe mit der Ausrichtung auf Nachkommenschaft. Das Zusammenleben Horns und Tuteins gleicht in mehrfacher Hinsicht dem Zusammenleben in einer Ehe: Die beiden teilen Hotelzimmer beziehungsweise Haus, verfolgen eine Weile sogar den bürgerlichen Wunsch, selbst ein Haus zu bauen (vgl. NI, 762) und leben gemeinsam von Horns Erbe

307 Wolffheim: Gedenkrede, S.22.

308 Wolffheim: Gedenkrede, S.22.

309 Wolffheim, Hans: Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik: Hans Henny Jahns „Fluß ohne Ufer.“ Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Elsbeth Wolffheim. (Erstmals veröffentlicht 1966) Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994, S.26.

310 Vgl. Wolffheim: Gedenkrede, S.21.

und Tuteins Einkommen als Pferdehändler. Ihre enge, auch körperliche Bindung aneinander zeigen sie einige Male öffentlich, zum Beispiel nach Horns erstem Konzert in Halmberg, wo der gerührte, weinende Tutein Horn „vor allen Gästen und den Kellnern mitten auf den Mund“ (NI, 821) küsst. Mit Charakterisierungen wie dieser oder Tuteins Entscheidung, zugunsten Horns auf den eigenen Ruhm zu verzichten, werden Tutein wie im Gilgamesch-Epos Enkidu typisch weibliche Merkmale zugeordnet. Die Gefahr, die für die Beziehung Horns und Tuteins von der Ishtar-Welt ausgeht, liegt darin begründet, dass sie selbst wie Ehepartner zusammenleben und ein Dritter oder eine Dritte das Aus für ihre Lebensgemeinschaft bedeuten würde.

Nachdem mit der Ermordung Ellenas die erste große Konkurrentin aus dem Weg geräumt ist, haben Horn und Tutein auf ihren Reisen nach Südamerika, Afrika und auf die kanarischen Inseln jeweils kurzweilige Affären, die in den meisten Fällen keine wirkliche Gefahr für ihr Bündnis darstellen, da sie ausschließlich auf die Erfahrung von Sexualität ausgerichtet sind und die Möglichkeit einer Ehe nie wirklich im Raum steht. Während Tutein Horns Erlebnisse mit Frauen im Nachhinein sogar als wichtig für dessen Entwicklung deutet, sieht er in diesen Affären zunächst eine Gefahr für das Freundschaftsbündnis und die eigene Sicherheit, die durch ein eventuelles Teilen der Mitwisserschaft mit einer weiteren Person bedroht sein könnte: Er verlangt von Horn, auf die ihm angebotene Tochter des Chinesen Ma-Fu zu verzichten (vgl. NI, 352f.) und schmiert die junge Egedi, die er für Horn beschafft hat, mit Knoblauch ein, um sie unattraktiv zu machen. (vgl. NI, 403f.) Mit dem Mädchen Buyana, in das sich Tutein verliebt, steht dann erstmals die Möglichkeit einer Ehe kurz im Raum, (vgl. NI, 585) wird jedoch wegen der zunehmenden Reife Buyanas, die Tuteins Missfallen erregt, schnell wieder verworfen. Schließlich zählt mit dem Taucher Augustus auch ein Mann zu den frühen Liebschaften Horns, wobei es hier zu keinen sexuellen Handlungen kommt, dafür aber, wie Elsbeth Wolffheim zeigt, zur Thematisierung der später so zentralen „Verflochtenheit von Eros und Tod.“³¹¹ Was Elsbeth Wolffheim über diese Episode schreibt, lässt sich auf die Affären mit der Tochter Ma-Fus, Egedi, Buyana und einer Dame in Halmberg (vgl. NI, 786-789) übertragen: Sie stellen jeweils kurze 'Abirrungen' von der Zwillingsbrüderschaft dar und bekräftigen das

311 Wolffheim, Elsbeth: Die Augustus-Episode aus der *Niederschrift* – Ausbruch und Wiederholung. In: Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hg.): *Homosexualität und Literatur*. Siegener Hans-Henny-Jahn Kolloquium. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986, S.41.

Freundschaftsbündnis letztendlich dadurch, dass es die Affären triumphierend besteht und die betroffenen Frauen, von denen einige Gewalttaten erleiden müssen, als Opfer³¹² in schwierigen Situationen zurückbleiben.

Die größte Bedrohung für das Bündnis stellt Gemma dar, die den Status einer Verlobten erreicht und in der Hans Wolffheim „die archetypische Wiederkehr der Ishtar“³¹³ sieht. Horn begegnet Gemma in einer schwierigen Phase seines Lebens: Er befindet sich in einer Schaffenskrise und fühlt sich wegen der häufigen Abwesenheit Tuteins und dessen enger Bindung an den Knecht Egil vereinsamt. Zunächst erscheint Gemma als „scheu wie ein Reh“ (NI, 882), später fasziniert Horn ihre „Aufrichtigkeit und Arglosigkeit“ (NI, 886), sowie ihre Natürlichkeit und Reinheit:

Ich wußte, daß ich lügen mußte, um Tutein zu schonen; so ergab sich die einfache Erkenntnis, daß Gemma nicht nur an ihrem Leib, sondern auch in ihrer Seele unverdorben sein mußte als ich, weil sie jünger, weil keine kindliche Gier die Sünden meiner Jahre aufwiegen konnte. Wenn ich sie in meine Arme schloß, war mir, als sei ich ein verwundetes Tier, das aus einer klaren Quelle trinkt, die das Wunder plötzlicher Heilung bringt. (NI, 887)

Gemma erscheint als positive Figur mit vielen Vorzügen gegenüber Horn: Sie strahlt ein ungebrochenes und natürliches Verhältnis zu sich selbst und zu ihrem Körper aus, wirkt ausgeglichen und kraftvoll und hat für Horn trotz ihres jungen Alters eine fast mütterliche Funktion. Das unterscheidet sie einerseits von Ishtar, die weitaus negativer dargestellt wird, andererseits verbindet sie mit der Göttin eine geradezu göttliche Kraft, die dem leidenden Horn „das Wunder plötzlicher Heilung bringt.“ Anders als Gilgamesch, der Ishtar unmittelbar nach ihrem Angebot mit deutlichen Worten verschmäht und keinen Augenblick in seiner Entscheidung schwankt, nimmt die Beziehung zwischen Horn und Gemma einen anderen Verlauf: Zunächst ist Horn derjenige, der den männlichen Part übernimmt und die Verlobung initiiert, nach einer Phase beiderseitiger Verliebtheit, für die sich im Gilgamesch-Epos keine Parallele findet, geht der Bruch im Unterschied zum Epos von Gemma aus, die den Verlobungsring zurückgibt. Das Verhalten Gemmas in der Trennungsszene weist auffällige Parallelen zur Charakterisierung Ischtars im Gilgamesch-Epos auf:

Nachdem Horn von Tutein erfahren hat, dass Gemma vor ihm schon einen anderen Mann, Faltin, zum „fleischlichen Freund“ (NI, 924) hatte und möglicherweise von

312 Vgl. Brown, Russell E.: Hans Henny Jahns „Fluß ohne Ufer.“ Eine Studie. Bern und München: Francke Verlag, 1969, S.94.

313 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.41.

diesem schwanger ist, spricht er sie darauf an. Mit der Beschuldigung andere Liebhaber gehabt zu haben, macht er ihr den gleichen Vorwurf wie Gilgamesch der Ishtar, wobei hier nicht die zusätzliche Beschuldigung im Raum steht, dass Gemma ihre Liebhaber schlecht behandelt habe, vielmehr kann man Faltin vorwerfen, die jüngere Gemma ausgenutzt zu haben. (vgl. NI, 929) Auf diese Beschuldigung reagiert Gemma mit Gewalt: „Dann schlug sie mich, auffahrend, mit männlicher Wucht ins Gesicht.“ (NI, 924) Daraufhin beschimpft sie ihn mit Worten wie „Feigling“ und „Schäbiger Köter“ und fügt ihm weitere Schmerzen zu. Eindeutig übernimmt Gemma hier also den traditionell männlichen, aktiven Part, erscheint wie Ishtar als eine Göttin der Schlacht und ist in ihrer Wut über die Beleidigung ebenfalls wie Ishtar, die den Himmelsstier schickt, nicht zu besänftigen. Horn hingegen wird als äußerst schwach charakterisiert: Er nimmt sich selbst als „gezüchtigt“ (NI, 926) und gedemütigt wahr, bricht „fassungslos“ (NI, 926) in Tränen aus und leidet noch wochenlang an Schamgefühlen. (vgl. NI, 941) Eine Parallele zu dieser Schwäche Horns ist im Gilgamesch-Epos nicht vorhanden, vielmehr geht Gilgamesch aus der Ishtar-Episode deutlich triumphierend hervor.

Hans Wolffheim deutet diese Ereignisse, indem er Gemma als „Wiedererscheinen des matriarchalen und des Hetärentypus“³¹⁴ beschreibt, der Sinnlichkeit, Mütterlichkeit und erotische Überlegenheit in sich vereine.³¹⁵ In Tuteins Bemerkung, dass Gemma ein „Raubtier“ (NI, 927) sei, erkennt er ihre ungefesselte und unbezähmbare Natur, deren Stärke, hätte Horn ihr dauerhaft nachgegeben, ihn als Person und Künstler bedroht hätte.³¹⁶ Mir scheint, dass Wolffheim mit dieser Deutung einerseits übersieht, dass die negative Charakterisierung Gemmas der Projektion eigener Ängste auf sie geschuldet ist und zudem eigennützige Motive hat: Tutein verfolgt mit ihrer Charakterisierung als Raubtier beispielsweise die Absicht, Horn zu trösten und ihn für sich selbst zurückzugewinnen. Andererseits habe ich aber auch den Eindruck, dass Wolffheim um dieser Interpretation Willen einige Aspekte aus „Fluß ohne Ufer“ übersieht, beispielsweise führt er Horns Schaffenskrise ausschließlich auf Gemma zurück, obwohl er schon vor der Bekanntschaft mit ihr darunter leidet, und erkennt in Egils Bezeichnung des Verlobungsringes als „Fessel“ (NI, 885) einen Hinweis auf die raubtierhafte Bedrohung, die von Gemma ausgehe. Ich verstehe diese Bemerkung über

314 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.38.

315 Vgl. Wolffheim: Geschlechtswelt, S.38f.

316 Vgl. Wolffheim: Geschlechtswelt, S.40-44.

den Ehering eher als allgemeinen Hinweis auf die mit der Ehe verbundenen Einschränkungen und auf das Konkurrenzverhältnis zwischen konventioneller Ehe und Freundschaftsbündnis.

In zwei Punkten unterscheidet sich die Gemma-Episode von der Ishtar-Szene im Gilgamesch-Epos: Zum einen wird die Bedrohung, der das Freundschaftsbündnis im Juni-Kapitel ausgesetzt ist, noch einmal erhöht, weil auch Egil, der sich in Tutein verliebt, zur Abkühlung des Verhältnisses von Horn und Tutein beiträgt. Egil unterstützt Tutein im Pferdehandel und begleitet ihn auf verschiedenen Fahrten, über Tutein heißt es: „Er ahnte vielleicht, daß Egil ihn liebte; aber er nahm diese Liebe nicht an; er wollte die unmittelbare Nähe Egils, doch nicht sein Fleisch.“ (NI, 855) Trotzdem empfindet Horn Neid auf Egil (vgl. NI, 859) und Tutein beurteilt dieses Empfinden im Nachhinein als gerechtfertigt, wenn er über die Ereignisse resümiert: „Die Freunde waren unsere Versucher. Egil war mein Versucher. Gemma war deine Versucherin.“ (NI, 946) Die hier angedeutete Gleichrangigkeit Egils und Gemmas als Versucher des Freundschaftsbündnisses verweist darauf, dass es zu undifferenziert wäre, in der Verbindung Horns und Tuteins ausschließlich eine Verschwörung gegen das „weibliche Prinzip“ zu sehen, sondern dass es ebenso möglich ist, den Wunsch Horns und Tuteins nach anderen Partnern, Abwechslung und neuen Abenteuern als 'normale' Phase in einer langjährigen Beziehung zu sehen.

Der zweite Punkt bezieht sich auf das Ende der Episode: Nach Egils Selbstmordversuch und seinem Umzug zu Faltin beschließen Gemma und Egil zu heiraten. Bevor Horn und Tutein Halmberg verlassen, besucht Horn ein letztes Mal Gemma und es kommt, wenn auch zu keiner ausdrücklichen Versöhnung, zum friedfertigen Ausspruch Gemmas: „Deine Feindin bin ich nicht.“ (NI, 992) Gemmas Wut hat sich also beruhigt. Aus dem „Epilog“ weiß man außerdem, dass sie Egil eine gute, treue Ehefrau ist, die kaum noch etwas mit der von Gilgamesch als dämonisch und treulos charakterisierten Ishtar gemeinsam hat. Für Horn bleibt Gemma aber, auch das erlebt er bei seinem letzten Besuch, wie seine früheren Geliebten letztendlich unerreichbar: So wie er Ellena an Tutein verloren hat, verliert er Gemma jetzt an einen, wie Russell Brown schreibt, „unerwarteten jungen Nebenbuhler, der eine scheinbar nicht interessierte Randfigur war.“³¹⁷

317 Brown: Jahns „Fluß ohne Ufer“, S.95.

Während sich in Gemmas gewalttätigem Wutausbruch die strukturelle Parallele zur erzürnten Ishtar, die den Himmelsstier auf Uruk loslässt, sehen lässt, steht das bisherige, schwache und passive Verhalten Horns im Gegensatz zu Gilgameschs und Enkidus Heldentum. Die Parallele zum erfolgreichen Sieg über Ishtar und den Himmelsstier sehe ich im unmittelbar auf die Gemma-Episode folgenden „Experiment der Ausschweifung,“ (NI, 948) das, wie die Tötung des göttlichen Himmelsstiers, die entscheidende und größte Grenzüberschreitung Horns und Tuteins darstellt und ihrem Bündnis eine unumkehrbare Endgültigkeit verleiht. Eingeleitet wird die „Ausschweifung“ mit Tuteins Übernahme von Gemmas Verlobungsring, was erneut darauf verweist, dass die Beziehung Horns und Tuteins große Ähnlichkeit mit einer konventionellen Ehe hat. Tutein nimmt den Ring mit folgenden Worten an sich:

„Er [d.i. Faltin] hat mir einen Ring gegeben, den er von Gemma erhielt“, sagte er, „ich habe ihn an meinen kleinen Finger getan. Er paßt dort. Ich will ihn nicht wieder abziehen. - Ich möchte, daß du damit einverstanden bist. Dann ist es ganz natürlich, daß du den deinen weiterträgst.“ (NI, 933)

Mit der Entscheidung, den Ring zu tragen, nimmt Tutein im Bestreben, dem Bündnis den Status der Endgültigkeit zu verleihen, die aktive Rolle ein und er behält diese Rolle auch während des „Experiments der Ausschweifung.“ Das bestätigt die schon an manchen früheren Stellen der „Niederschrift“ beobachtbare Tendenz, dass Tutein entschlossener agiert als Horn, der, hier noch verstärkt wegen seiner Demütigung durch Gemma, an einer Art Handlungsschwäche krankt, die an die Angstträume und Unsicherheit Gilgameschs vor dem Kampf mit Humbaba erinnert, die allerdings in Ungnads Übersetzung Enkidu zugeschrieben werden.

Tuteins Motivation für das „Experiment der Ausschweifung“ verweist zurück auf den Wunsch Horns und Tuteins nach völliger Einheit und Gleichheit in der Zwillingsbrüderschaft. Tutein formuliert diesen Anspruch mit folgenden Worten:

Ich will die Fortsetzung unserer Gemeinschaft. Ich will die bedingungslose Einigkeit mit dir, die, nach der Aussage der Frommen, die Seele nur mit Gott haben kann. Aber ich will sie mit dir. Ich berste vor Verlangen nach dieser Einigkeit. Ich will sogar jetzt sterben, und ohne Furcht, wenn es mir dazu hülfe, die Trennung, die zwischen uns ist, aufzuheben. Ich bin so besessen, daß ich mir wünschen könnte, du möchtest so schwere Brandwunden davontragen, daß die Ärzte mir meine Haut von den Muskeln schälten, um sie der deinen aufzupflanzen. (NI, 946)

Die Worte Tuteins zeigen, dass das vorherige Bestreben der Freunde, Gleichheit auf indirekte Weise - durch die Ausrichtung ihres Handelns auf Geistiges - zu erreichen,

nun nicht mehr genug ist, es geht um direkte, physische Gleichheit. Diese strukturelle Abfolge findet sich auch im Gilgamesch-Epos, hier allerdings bezogen auf den Aspekt der Unsterblichkeit: Zunächst geben sich Gilgamesch und Enkidu, respektive Horn und Tutein damit zufrieden, indirekte Unsterblichkeit durch Ruhm, beziehungsweise indirekte Gleichheit durch eine Ausrichtung auf Geistiges zu erreichen, später reist Gilgamesch zu Utnapishti, um physische Unsterblichkeit zu erreichen und Horn und Tutein verwirklichen ihren Wunsch nach Gleichheit im Blutaustausch. Dass diese Grenzüberschreitung, die gleichzeitig eine Art 'Rückbesinnung auf das Fleisch' darstellt, nur in „Fluß ohne Ufer“ bereits vor Tuteins Tod stattfindet, deutet auf Differenzen zum Gilgamesch-Epos hin. Nur in „Fluß ohne Ufer“ stellen sich Horn und Tutein bewusst in Opposition zur Natur. Tutein räumt ein: „Wir haben versucht, einerlei Körper, einerlei Fleisch zu werden. Die Natur hat es uns verwehrt.“ (NI, 945) Damit werden sie zu wirklichen Verschwörern, deren Wunsch, dass „der Bessere von uns beiden so werden [soll, G.Z.] wie der Schlechtere“ (NI, 948) die Dimension einer Endgültigkeit hat, für die sich im Gilgamesch-Epos keine Entsprechung findet, - wie erwähnt gehen manche Interpreten davon aus, dass Gilgamesch nach seiner Rückkehr nach Uruk eine Familie gründe und dass die enge Beziehung zu Enkidu als natürliche Phase im Leben eines Mannes vor der Gründung einer Familie zu sehen sei. Im Aspekt der Verschwörung gegen die Natur sieht auch Hans Wolffheim die wesentliche Motivation für die „Ausschweifung“:

Er [d.i. Tutein] fordert mit der Zwillingsbrüderschaft eine Bestätigung und ein Gleichnis für eine Korrektur des Schöpfungsprinzips. Was er zuletzt will, ist der Widerruf, ist die Abtrünnigkeit, die Absage an das Prinzip der Schöpfung; es ist in Parallele zur Verschwörung von Gilgamesch und Engidu der Aufruhr gegen ein Prinzip, das nur eine nicht endenwollende Kette von Wiederholungen kennt; es ist – selbst um den Preis des Verworfenseins – ein Aufruhr gegen das ihm fluchwürdig erscheinende Prinzip des Werdens und Vergehens.³¹⁸

Meines Erachtens zu Recht betont Wolffheim auch die im Akt des Blutaustauschs vorhandenen mythischen Konnotationen, die die Handlung als symbolischen Ritus erscheinen lassen, der auf dem Glauben basiere, dass „alle Blutschuld durch wieder vergossenes Blut gesühnt und so eine Reinigung gewonnen werden kann.“³¹⁹ Schließlich verweist Wolffheim darauf, dass der Blutaustausch trotz der vorhandenen

318 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.85.

319 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.84.

Rückbesinnung auf die eigene Leiblichkeit, dem „Abstieg ins Elementare“³²⁰, auf etwas Geistiges gerichtet sei, nämlich auf die Entdeckung neuer geistiger Ordnungen und die Rückgewinnung produktiver Freiheit.³²¹

Die Folgen des risikoreichen, mit Hilfe eines bestochenen, morphiumabhängigen Arztes durchgeführten Blutaustauschs sind für Horn und Tutein äußerst unterschiedlich: Während Horn ein „fremdartiges Wohlgefühl“ (NI, 976), „ein so reiches Gefühl an Selbstbewußtsein, Zuversicht und Frische“ (NI, 979) verspürt und wieder zu komponieren beginnt, (vgl. NI, 980) erlebt Tutein unmittelbar nach dem Blutaustausch eine Ohnmacht, (vgl. NI, 974) hat ein seltsames Brummen im Ohr (vgl. NI, 976) und fühlt sich erschöpft und kränklich. (vgl. NI, 977) Auch nach einiger Zeit vergeht seine körperliche Schwäche nicht, was ihn bald glauben lässt, dass er früher sterben werde als Horn. (NII, 12) Dieses Vorwissen Tuteins hat eine Parallele im Schicksal Enkidus, dem sein baldiger Tod in einem Traum offenbart wird. Neben dem teilweisen Verlust seiner Körperkräfte hat der Blutaustausch für Tutein aber auch eine positive Dimension: Er entwickelt eine plötzliche Musikalität, das Brummen im Ohr verwandelt sich in „unendliche schön[e]“ (NI, 980) Lieder und er bezeichnet sich selbst als glücklich. (NI, 988)

Trotz dieser Folgen, die auf eine Rückgewinnung der Schöpfungskraft Horns und auf eine Veränderung der Identität Horns und Tuteins verweisen, hält Wolffheim den Blutaustausch für gescheitert, da die Freunde keine völlige Vertauschung ihrer Identität erreicht hätten, sondern nur „eine weitere Stufe der Annäherung.“³²² Mir scheint, dass diese Form des Scheiterns für die folgenden Ereignisse unumgänglich ist: Nur weil Horn und Tutein immer noch zwei unterschiedliche Persönlichkeiten sind, kann der Verlust Tuteins Horn auch solche Schmerzen bereiten wie Gilgamesch der Verlust Enkidus.

4.3.3 Tuteins Tod und Horns Leben in Einsamkeit

Dem Bericht über Tuteins Tod im Kapitel „5. Juli“ geht die Erinnerung an das gemeinsame Leben Horns und Tuteins auf der Insel Fastaholm voraus: Sie leben in großer Abgeschiedenheit, nehmen am Inselleben nur als „wohlwollende Zuschauer ohne

320 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.89.

321 Vgl. Wolffheim: Geschlechtswelt, S.89-94.

322 Wolffheim: Geschlechtswelt, S.100.

Ansprüche“ (NII, 14) teil und verbringen einen großen Teil ihrer Zeit damit, die eigene „Erinnerung zu behüten und zu befestigen.“ (NII, 15) Dieser Prozess des gemeinsamen Erinnerns ist letztendlich dasjenige, was sie am Leben hält und ihr Leben ausmacht, denn: „Wir müssen unsere gemeinsame Vergangenheit in unsere Erinnerung hineinretten“, sagte Tutein, 'es ist unser letzter und einziger Besitz, unsere Rechtfertigung. Wenn wir sie je vergäßen, es wäre ein unermessliches Unglück.“ (NII, 126f.) Zunehmend erhält das gemeinsame Erinnern eine weitere Bedeutung: Es wird zu einer Vorbereitung auf Tuteins Tod und stellt diesen durch die Erinnerung an vergangene Todesfälle in den allgemeinen Kontext der Frage, was die Erfahrung des Todes für das menschliche Leben bedeutet. (vgl. NII, 112) Für Tutein, der seinen baldigen Tod vorausahnt, hat das Erinnern zudem die Komponente des Haderns mit dem eigenen Schicksal. Seine Gedanken werden „unruhiger und brennender“ (NII, 121) und betreffen vor allem den Mord an Ellena, den er sich nicht aus seiner Vergangenheit heraus erklären kann und als Schicksal begreift:

Gewiß, er war geboren worden, um dazusein, um den Augenblick an Bord der 'Lais' nicht zu verfehlen. Der Plan der Zukunft war, am Ende ohne sein Zutun, ausgearbeitet; er hatte keinen freien Willen, es ging um die ganze Zeit, um das Ziel, um alles, was vor ihm lag, um seine Rolle als Mörder, um die Verschwörung gegen das gemeine und geordnete Menschenleben [...]. (NII, 123f.)

Das ständige Kreisen um den Mord an Ellena hat im Gilgamesch-Epos eine Parallele in Enkidus Verfluchung und anschließender Lobpreisung der Tempelhure Schamchat, die für ihn wie Ellena für Tutein den Punkt darstellt, der seinem Leben die entscheidende Wendung gab, die Horn und Tutein als Schicksal bezeichnen. Wie im Fall Horns und Tuteins, so zerfällt auch Enkidus Leben in ein Vorher und ein Nachher ausgehend von der Begegnung mit Schamchat, jedoch spielt für ihn die Frage nach der eigenen Schuld kaum eine Rolle. Anders als Enkidu zeichnen sich Tuteins Gedanken durch eine deutliche und bewusste Ergebenheit gegenüber dem Schicksal aus, von dem er weiß, dass er es in einem Punkt, dem Blutaustausch, bezwungen hat. (vgl. NII, 121) Als er nach dem Sturz in einen Tümpel erkrankt, erkennt er dies als Schicksal: „Ich mußte in den Tümpel fallen, denn ich sollte krank werden. Daraus ergibt sich eine schlechte Prognose für den Verlauf.“ (NII, 148) Er untersagt Horn, einen Arzt zu rufen und bittet ihn, seinen Leichnam für mindestens zwei Jahre in seinem Haus zu behalten, (vgl. NII, 148) da er „auf lange Zeit aus dem Kreislauf ausscheiden“ (NII, 149) wolle.

Wie Enkidus Tod in Georges Version, so erscheint auch der Tod Tuteins als eine Art Strafe für die mit dem Blutaustausch begangene Grenzüberschreitung: Während sich aber im Gilgamesch-Epos mit dem Konzept einer Urteile fällenden Götterversammlung von individueller Bestrafung sprechen lässt, scheint es für „Fluß ohne Ufer“ angemessener von 'Pech' zu sprechen, das im Nachhinein als Schicksal interpretiert wird, da Horn und Tutein die Existenz eines persönlichen Gottes, der für eine Bestrafung verantwortlich sein müsste, für unmöglich halten. (vgl. NII, 35)

Nach Tuteins Tod ist Horn zunächst mit zwei großen Aufgaben konfrontiert: Zum einen mit Tuteins Bestattung, zum anderen mit der Bewältigung der eigenen Trauer. Tuteins Wunsch, nach seinem Tod in Horns Nähe zu bleiben, hat eine Parallele in einer Aussage Gilgameschs über Enkidus spätes Begräbnis. In Ungnads Version heißt es: „Sechs Tage und Nächte habe ich über ihn geweint, / Bis zum *siebenten Tage* ließ ich ihn nicht begraben!“³²³ Allerdings steht diese kurze Verzögerung, auf die eine ordnungsgemäße, offizielle Bestattung folgt, in keinem Verhältnis zum Ablauf von Tuteins Bestattung, der wegen ihrer Außergewöhnlichkeit der Status einer weiteren Grenzüberschreitung zukommt: Um die Verwesung Tuteins aufzuhalten, besorgt Horn eine Reihe von Chemikalien, von denen er gehört hat, dass sie Eiweiß härten würden (vgl. NII, 154) und bearbeitet mit diesen Tuteins Leichnam. Interessanterweise findet sich die Thematik der Verwesung auch im Gilgamesch-Epos, allerdings nur in Georges Version, in der die obige Stelle über die verzögerte Bestattung lautet: „[for six days and seven nights I wept over him.] / [I did not give him up for burial] / [until a maggot fell from his nostril.]“³²⁴ Während in Georges Version deutlich wird, dass sich Gilgamesch, gerade weil er die beginnende Verwesung bemerkt, der Natur beugt und die Vorkehrungen für die Bestattung einleitet, lässt sich Horns Verhalten als letztes Aufbegehren gegen die Natur deuten, wobei er sich zugleich der Tatsache bewusst ist, dass dieses Aufbegehren nur ein zeitlich begrenztes Hinauszögern sein kann. Horn bettet den Leichnam Tuteins in eine Truhe aus Teakholz, die er zunächst im Wohnzimmer (vgl. NII, 176) und nach der Ankunft von Uchris in seinem eigenen Zimmer aufbewahrt, also unmittelbar dort, wo er an der „Niederschrift“ und an seinen Kompositionen arbeitet.

323 Ungnad: Die Religion, S.94, Vv. 55f.

324 George: The Babylonian Gilgamesh Epic, S.681, Vv. 58-60.

Wenn auch die „Pflichten gegen den Leichnam“ (NII, 152) Horn dazu zwingen, seine eigene Trauer um Tutein zu unterdrücken, so ist diese doch deutlich präsent: Wie im Gilgamesch-Epos wird in der „Niederschrift“ deutlich, dass die Trauer um Tutein in Horns Liebe für den Freund begründet ist, und wie Gilgamesch erscheint Horn als trauernder Ehepartner:

Ich weinte nicht sogleich. Zuerst erfaßte mich ein bittersüßer Strom von Zärtlichkeit. Die Gestalt war mir vertraut wie je. Die dunklen Brustwarzen, die kleine Grube des Nabels, Bauch und Schenkel und die prächtigen Formen seines Geschlechts. Die Haare, in die es gebettet, waren nicht tot, sie lebten, der feine Flaum an Schenkeln und Beinen lebte. Selbst die abgemagerten überweißen Hände bekamen von seinem Leben zurück. Ich begann den Körper zu streicheln. Langsam füllten sich mir die Augen mit Tränen. Und wieder wußte ich, wie sehr ich ihn geliebt hatte, wie sehr ich den toten Körper noch liebte, wie unvergleichlich unser Leben gewesen. - (NII, 152)

Nachts führt Horn Gespräche mit dem in seinen Träumen lebenden Tutein, (vgl. NII, 161) aus denen sich erste Kompositionen ergeben:

Es ist mir zuweilen geschehen, daß ich ihm im Schlafe Musik vorgespielt habe. Er erfreute sich daran und mir war, als ob ich ohne seine Gegenwart die Einfälle nicht hätte haben können. Erwachte ich, war mir die Musik noch immer gegenwärtig. Ich konnte sie niederschreiben. (NII, 163)

In einer Nacht noch vor Tuteins Bestattung in der Holztruhe setzt sich Horn ans Klavier:

Ich ging in mein Zimmer, setzte mich an den Flügel und begann zu spielen. Es waren meine Hände und nicht mein Hirn, die die Töne erfanden. Es war eine mechanische Klage von unendlicher Länge, die mich allmählich wie eine Narkose einhüllte. Als ich daraus erwachte, fielen mir einige Worte der elften [!] Tafel des Gilgamesch-Epos ein: „Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest. - - Ich will sie dir nicht sagen.“ - - In jenen Minuten erfand ich den Zwiesang zwischen ihm und mir, den ich niemals wieder aus meinem Hirn habe fortwischen können. Ein Nichts an Musik, aber eine Scheuer voll Leid und archaischer Abtrünnigkeit. (NII, 170)

Musik erweist sich für Horn als dasjenige Medium, in dem er seine Trauer am besten ausdrücken und gleichzeitig Trost erfahren kann. Über die Musik schreibt er: „Das Gewebe ihrer Trauer ist noch in melodische und harmonische Schönheit getaucht und darum trotz der Tränen, die sie wecken kann, tröstlich wie die Tränen selbst.“ (NII, 223) Deswegen scheint es mir äußerst plausibel, in Horns musikalischer Tätigkeit nach Tuteins Tod und vor allem in der Komposition der Symphonie „Das Unausweichliche“ die Parallele zu Gilgameschs Reise zu Utnapishti zu sehen. Beide Unternehmungen sind 'Reisen ins Innere', auf denen sich Horn respektive Gilgamesch mit der Unausweichlichkeit des Todes auseinandersetzen und auf denen sie Trost in der Trauer um den verstorbenen Freund finden. Horn schreibt:

Wie aus einem See der Trauer schöpfte ich meine Musiken. Ich weiß wohl, es ist oft der Trauer zuviel geworden. Monat um Monat wurden die Klänge meiner Symphonie damit gesättigt. Oft webte ich den Schmerz so dicht, daß ich vor den Notenblättern stöhnte wie ein Kranker. (NII, 126)

Analog zu den Interpreten, die Gilgameschs Reise zu Utnapishti als eine Reise an die eigenen Grenzen verstehen, verlangt die Komposition der Symphonie Horn alle seine Kräfte ab. Und ebenso wie Gilgamesch am Ende der Reise seine eigene Schwäche und sein Scheitern erkennen muss, so ist auch das Ende von Horns Symphonie äußerst pessimistisch und wenig versöhnlich: Sie endet mit dem Zwiegespräch zwischen Gilgamesch und Enkidu aus der 12. Tafel des Epos. (vgl. NII, 222f.) Horn erkennt zudem, dass dies kein „Abschluß“ sei, sondern „ein Ausweichen“: „Nichtwissen, Nichtfühlen, Nichtkönnen.“ (NII, 223)

Neben dieser großen strukturellen Parallele zwischen Gilgameschs Reise zu Utnapishti und Horns Symphonie „Das Unausweichliche“ finden sich weitere, entferntere Parallelen zwischen Elementen von Gilgameschs Reise und Horns Leben in Einsamkeit. Wie Gilgamesch verwandelt sich Horn insofern in einen Wilden, als ein Tier – die Stute Ilok – nun sein engster Freund ist. Gleichzeitig erscheint seine Nähe zu Ilok – er ist ihr gegenüber sehr zärtlich und möchte einmal gemeinsam mit ihr „verwesen“ (NII, 210) – als Verwandlung in den Pferdehändler Tutein, der früher für die Pflege Iloks zuständig war. An anderer Stelle ruft Horn sich den Blutaustausch in Erinnerung und findet Tutein in diesem Sinn in sich selbst wieder. (vgl. NII, 314)

In der Schilderung einer Gewitternacht wird spürbar, dass sich Horn trotz des Wissens um das „Unausweichliche“ vor dem eigenen Tod fürchtet, - es heißt hier: „Die Angst vor dem Tode und die Gewißheit, daß er das Unausweichliche ist, das uns ereilt. Wie zur Warnung flogen drei oder vier Blitze am Rande der Wiese gleichzeitig flatternd zum Himmel auf.“ (NII, 210) Ein ähnlicher Gedanke wird aufgegriffen, als Horn wegen der Präsenz des 25 Jahre jüngeren Ajax von Uchri über sein eigenes Alter und das Näherrücken des Todes traurig wird. (vgl. NII, 287)

Schließlich findet sich auf abstrakter Ebene eine Parallele in der Verwendung des Begriffs „Geheimnis.“ Ungnad legt diesen Begriff Utnapishti in den Mund, bevor er von der Sintflut erzählt: „Ich will dir eröffnen, Gilgamesch, eine verborgene Kunde, / Und ein Geheimnis der Götter will ich dir sagen.“³²⁵ Horn verwendet den Begriff unter

325 Ungnad: Die Religion, S.102, Vv. 9f.

Bezugnahme auf den Reeder der „Lais“, von dem er glaubt, dass er die ganze Wahrheit über die Ereignisse auf dem Holzschiff wisse: (vgl. NI, 249)

Mein Herz, der Sitz meiner Ahnungen oder schattenhaften Gefühle, wiederholt mir immer wieder, daß ich eine Forderung an den Reeder habe, daß er mir die Preisgabe seines Geheimnisses schuldet, daß es mein Recht ist, mit Gewalt in die Bezirke seines Daseins einzudringen. (NI, 450)

Um dieses Geheimnis zu erfahren und damit eine Erklärung für das eigene Schicksal zu erhalten, verfasst Horn nach Tuteins Tod einen Brief an den ehemaligen Matrosen Kastor, der in die Hände von Uchris gerät. Am Ende der Niederschrift (vgl. NII, 681-687) hat Horn dann eine traumhafte Begegnung mit dem Reeder, der gesteht, Horn geliebt zu haben, was für diesen, der auf einen Beweis für die Schuld des Reeders am Schiffsbruch der „Lais“ gehofft hatte, (vgl. NII, 381) eine Enttäuschung bedeutet. Horn resümiert: „Dann war es vorüber. Keine vernünftige Aufklärung. Er hat mein Gesicht geliebt. Die Gespräche mit meinem Widersacher bleiben oberflächlich.“ (NII, 687)

Schließlich lässt sich auch im Text der „Niederschrift“ eine Parallele zum Gilgamesch-Epos sehen: Wie Horns Symphonie so beschäftigt sich auch die „Niederschrift“ mit der Thematik des unausweichlichen Todes. Beim Schreiben begibt sich Horn gleichsam auf eine Reise in die eigene Vergangenheit und zu sich selbst, er versucht, sein eigenes Leben zu verstehen und zu rechtfertigen und scheitert dabei am Ende: Die „Niederschrift“ bleibt ein Fragment, mit dem Herannahen des Mörders bricht der Text mitten im Satz ab. (vgl. NII, 691) Damit scheitert das Bestreben Horns, sich durch das Verfassen der „Niederschrift“ auf direkte Weise am Leben zu halten, wie es auch Gilgamesch nicht gelingt, von Utnapishti direkte Unsterblichkeit zu erhalten. Gleichzeitig rettet Horn sich selbst im Text der „Niederschrift“, indem dieser die Nachwelt an ihn erinnert und so gewissermaßen zu seinem Grab wird.³²⁶ In diesem Sinn tritt Horn mit seinem künstlerischen Werk – mit der „Niederschrift“ ebenso wie mit der Symphonie - den „Weg zur Unsterblichkeit“ (NII, 259) an, und das in zweifacher Weise: Zum einen hält sein Werk die Erinnerung an ihn wach, zum anderen hebt Horn durch sein spezifisches, polyphones Kompositionsprinzip die Zeitlichkeit insofern auf, dass er das Nacheinander in der Gleichzeitigkeit stattfinden lässt, (vgl. NII, 226) worauf ich im Kapitel über Dialogizität noch näher eingehen werde. Jedenfalls kann man

³²⁶ Vgl. Zeller, Christoph: Apologie des Untergangs. Ästhetische Erfahrung in Hans Henny Jahns *Fluß ohne Ufer*. In: Küpper, Joachim (Hg.): *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 25, Heft 1-2. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S.178-181.

zusammenfassend sagen, dass sich im Aspekt des Erreichens von indirekter Unsterblichkeit durch künstlerisches Schaffen die selbstreferentielle Komponente des Gilgamesch-Epos widerspiegelt, also der Gedanke, dass Gilgamesch als Verfasser durch den Text des Epos Unsterblichkeit erlange.

4.3.4 Die Wiederkehr Tuteins in der Gestalt des Ajax von Uchri

Anders als das Gilgamesch-Epos in den neueren Editionen ist Horns „Niederschrift“ mit Tuteins Tod und dem Verfassen der Symphonie nicht beendet: Noch vor der Nachricht über eine geplante Erstaufführung der Symphonie erhält er Besuch von Ajax von Uchri, der als Diener des Reeders in der Nachfolge des verstorbenen Kastor Horns Brief erhalten hat. Sein erstes Erscheinen beschreibt Horn so:

Ich kam aus meinem Zimmer und ging den Flur entlang zum Stall. Im Türrahmen sah ich eine Gestalt stehen. Ich erschrak so sehr, daß meine Beine den Dienst verweigerten. Ein Toter. Eine Mumie. Ein erstarrter weißer Mensch. Er begann sich zu bewegen, nach einer Weile. Er kam auf mich zu. Er reichte mir eine weiß behandschuhte Hand. Noch nach einer Stunde hatte er die Handschuhe an den Händen. Er sagte: „Kastor.“ Ich schämte mich grenzenlos, weil ich am ganzen Leib bebte. Er aber nahm es als selbstverständlich, daß ich überrascht war. Ich führte ihn ins Wohnzimmer, hieß ihn sich setzen. Er sagte, daß er müde sei, schaute im Zimmer umher, gewahrte die Truhe, in der Tutein bestattet liegt, ging darauf zu und streckte sich in ganzer Länge aus. (NII, 229)

Horn erkennt sofort die Ähnlichkeit von Uchris mit Tutein (vgl. NII, 229) und vermutet, dass von Uchri eine Art Geist Tuteins aus der Unterwelt sei: „Und lag nun da, als ob er Tutein sein könnte, entstellt, sich selbst unähnlich, durch magische Kräfte aus den Schichten der Bestattung nach oben getragen.“ (NII, 230)

Aufgrund dieser deutlichen Verweise halte ich es für plausibel, die Begegnung mit Ajax von Uchri als strukturelle Parallele zur 12. Tafel des Gilgamesch-Epos zu verstehen. Ich möchte die These aufstellen, dass sich bei Jahns Rezeption der 12. Tafel deutlicher als bei den meisten Stellen seine Prägung durch Ungnads Übersetzung und Gressmanns Kommentar erkennen lässt: Wie von Ungnad und Gressmann für das Gilgamesch-Epos angenommen, findet die Begegnung mit Tuteins „Geist“³²⁷ unmittelbar nach der Reise zu Utnapishti respektive dem Verfassen der Symphonie statt und lässt sich mit Gressmann in dem Sinn deuten, dass Horn auch nach der 'Reise zu sich selbst' keinen Frieden gefunden hat und sein Schicksal, die Frage, warum gerade er zum

327 Vgl. Freeman: Hans Henny Jahn. Eine Biographie, S.452.

„Schauplatz“³²⁸ der in der „Niederschrift“ berichteten Ereignisse wurde, noch immer an ihm nagt. Um doch noch eine Antwort zu erhalten, 'beschwört' er durch den Brief an Kastor den verstorbenen Tutein aus der Unterwelt herauf und erliegt zunächst dem Irrtum, mit von Uchri das Leben in „Zwillingsbrüderschaft“ wiederholen zu können: Um Horn zu gefallen (vgl. NII, 234) verwandelt sich von Uchri in einen Matrosen, (vgl. NII, 238) was die Ähnlichkeit zu Tutein weiter verstärkt. Ebenfalls wie Tutein beschreibt sich von Uchri als elternlos (vgl. NII, 476f.) und hat eine Begabung zu sozialen Kontakten. (vgl. NII, 257) Dem Gedanken, dass Tuteins Leichnam in von Uchri auferstanden sei, (vgl. NII, 273) unterliegen zudem nicht nur Horn, sondern auch der Tierarzt Lien (vgl. NII, 272) und der Pudel Eli, (vgl. NII, 350) was Horn in dem Glauben bestärkt, dass eine neue Zeit der „Wiederholung aller Bängnisse und Hoffnungen“ (NII, 279) gekommen sei. Von Uchri wird, wie Enkidu in den sumerischen Kurzepen, zu Horns Diener, (vgl. NII, 266) es kommt zu sexuellen Kontakten, die Horn allerdings abwehrt, (vgl. NII, 354-358) und schließlich zur erneuten Verschwörung, Horn und von Uchri machen „gemeinsame Sache“ (NII, 434): Von Uchri unterstützt Horn darin, die Inselbewohner über Tuteins Fortbleiben zu belügen, (vgl. NII, 400) beteiligt sich an dem Vorhaben, Tuteins Sarg im Meer zu versenken (vgl. NII, 419-433) und erfährt schließlich, dass Tutein Ellenas Mörder ist.

Horns Versuch einer Wiederholung des Lebens in „Zwillingsbrüderschaft“ ist von Anfang an von starken Dissonanzen begleitet, die letztendlich gegenüber den Elementen der Wiederholung dominieren und zu Horns Scheitern und seiner Ermordung durch von Uchri führen: Von Ajax von Uchri geht etwas Beunruhigendes, (vgl. NII, 257) Wolfsähnliches (vgl. NII, 340) aus, er ist seltsam eigenschaftslos (vgl. NII, 275) und trotz der Ähnlichkeit seiner Worte mit denen Tuteins fehle ihnen, so Horn, „die wunderbare Güte, die Tuteins Wesen ausdrückte und seine Worte, wie sie auch gelautet haben möchten, einbettete.“ (NII, 350) In von Uchri erkennt Horn eine Art Urmensch, „ein Stück der Vorzeit“ (NII, 549), dessen Ahne ein Halbgott sei (vgl. NII, 545f.) und der Musik noch nicht aufnehmen könne, weil sie „etwas so Spätes [sei; G.Z.], daß seine Zeit nicht heranreicht.“ (NII, 550)

328 Der Gedanke einer Determiniertheit des menschlichen Lebens in dem Sinn, dass jeder Einzelne vom Schicksal dazu auserkoren sei, Schauplatz bestimmter Ereignisse zu sein, findet sich mehrmals bei Jahnn. Beispielsweise schreibt Horn in der Niederschrift: „Wir sind der Schauplatz von Ereignissen, und die Ereignisse prägen unser Tun.“ (NII, 265)

Einerseits kündigt sich mit dieser Charakterisierung und den Folgen auf der Handlungsebene ein Bruch mit dem Gilgamesch-Epos an: Von Uchri signalisiert „die Verfälschung der Remythisierung, die Wiederkehr des Gleichen im Ungleichen“³²⁹ und damit den „Umschlag eines Mythos in seine Unmöglichkeit.“³³⁰ Andererseits verweist die Charakterisierung von Uchris als Urmensch gerade wieder in die Entstehungsgeschichte des Gilgamesch-Epos, das für die Panbabylonisten eine Art „Ur-Text“ der Menschheit darstellte. Und schließlich stimmt der Grundtenor der von Uchri-Passage mit dem der 12. Tafel des Gilgamesch-Epos in der Deutung Ungnads und Gressmanns im Wesentlichen überein: Der aus der Unterwelt heraufbeschworene Enkidu kann seinem Freund nur von der Trostlosigkeit der Unterwelt erzählen, nach diesem Gespräch ist für Gressmann selbstverständlich, dass von Gilgameschs Tod nur deswegen nicht mehr berichtet werde, weil dieser sich von selbst verstehe.³³¹ Horn erfährt bei der Begegnung mit Ajax ebenso, dass sein Hoffen auf die Gewährung einer Wiederholung vergeblich war, und er durchlebt noch einmal die Empfindungen, die im Verlauf seines Lebens bestimmend waren: Er erfährt von Uchri als erotischen Verführer, der, wie Dietrich Molitor schreibt, noch einmal die Rolle der Ishtar übernimmt.³³² An der Seite von Uchris als dem deutlich jüngeren Begleiter, dessen Alterslosigkeit bisweilen auch an die Schlange aus dem Gilgamesch-Epos erinnert, die das Verjüngungskraut stiehlt, erlebt er weiterhin, was es bedeutet, alt zu werden. (vgl. NII, 287) Schließlich führt von Uchri Horn sein eigenes Scheitern vor Augen: Horn ist im Umgang mit ihm überfordert und bemerkt selbst, „daß ich alles falsch mache.“ (NII, 371) Zuletzt erlebt Horn erneut die Furcht vor dem eigenen Tod, die Gilgamesch zu Utnapischti trieb und die sich auch dadurch nicht mindert, dass Horn sein eigenes Leben am Ende der „Niederschrift“ kaum noch lebenswert scheint:

Wenn es nur die eine Farbe, den einen Namen, die eine Musik in mir gibt – nur die Musik eines Antlitzes, eines Körpers, einer ätzenden Zärtlichkeit -: Warum mache ich dann meinem Leben kein Ende? Warum lasse ich Tutein so weit in der Verwesung vorangehen? Was will mein Fleisch noch? Was soll die Expansion in neue Variationen?

329 Zeller: Apologie des Untergangs, S.179.

330 Boetius, Henning: Jahn und die Kunst des Scheiterns. In: Text + Kritik, S.99.

331 Gressmann: Erklärung, S.230.

332 Vgl. Molitor, Dietrich: Guido Bachmanns Romantrilogie *Zeit und Ewigkeit* und Hans Henny Jahnns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* – Analogien und Kontraste. In: Homosexualität und Literatur, S.77. Sowie: Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang: Vom Freundschaftsmythos zum Sexualtabu. In: Popp, Wolfgang (Hg.): Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns. Berlin: Argument-Verlag, 1984, S.22-25.

Bin ich so erbärmlich, daß ich den Tod fürchte? - Warum habe ich mich noch nicht für den Selbstmord entschieden? (NII, 645)

Die „Niederschrift“ endet mit dem Herannahen von Horns Mörder, der ihn beim Verfassen der „Niederschrift“ unterbricht,- ein ausdrücklicher Bericht über das Ereignis des Todes findet nur in der beigelegten Ausfertigung von Horns Testament statt. Mit dem Eintreten des Todes siegt am Ende das „unausweichliche“ Schicksal: Es bleibt kein Platz für eine Entwicklung oder einen Neubeginn, den die jüngeren Interpreten des Gilgamesch-Epos gekommen sehen, der aber Ungnad und Gressmann ebenso ausgeschlossen scheint wie Horn.

4.3.5 Strukturalität in Nebensträngen, im *Epilog* und als Systemreferenz

Mit der Analyse des Endes der „Niederschrift“ ist die Untersuchung der strukturellen Parallelen zwischen Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ auf der Ebene der Einzelreferenz beendet. In den vorherigen Kapiteln sollte deutlich geworden sein, dass die strukturellen Parallelen neben der großen Handlungslinie auch viele Details der Handlung und der Figurencharakterisierung betreffen, so dass es sicherlich berechtigt ist, vom Gilgamesch-Epos als einer strukturellen Folie von „Fluß ohne Ufer“ zu sprechen. Ungeklärt ist aber noch die Frage nach dem Ursprung der vielen Parallelen: Es könnte sein, dass sich das Leben Horns und Tuteins 'wirklich' so ereignet hat, es scheint aber auch möglich, dass der Erzähler Horn die Parallelen erst beim Verfassen der „Niederschrift“ konstruiert.

Neben der großen, strukturellen Parallele, die zwischen Gilgamesch und Enkidu und Horn und Tutein als den beiden Hauptfiguren der „Niederschrift“ besteht, finden sich innerhalb der „Niederschrift“ weitere Parallelen zum Gilgamesch-Epos in den zahlreichen Nebensträngen des Textes, beispielsweise in Horns Bericht über zwei siamesische Zwillinge, von denen der eine vor dem anderen starb und im anderen die Angst vor dem Tod und das Bewusstsein für dessen Unausweichlichkeit weckte. (vgl. NII, 198f.) Ebenso finden die Motive des Gilgamesch-Epos im „Epilog“ ihren Widerhall, am deutlichsten wohl in der Beziehung zwischen Nicolaj und dem vorgeblichen Tutein, die als Wiederholung der Beziehung zwischen Horn und Tutein erscheint, aber auch in den Erlebnissen der Brüder Nicolajs: Asger wünscht sich mit seinem Freund Johannes eine Art Zwillingsbrüderschaft³³³, und erlebt gleichzeitig die

333 Vgl. Jahm, Hans Henny: Epilog. In: Fluß ohne Ufer III, S.333. Zitate aus dem „Epilog“ werde ich

Angst, Johannes zu verlieren; (vgl. E, 338) Sverre entdeckt seine Liebe zum „Abenteurer.“ (vgl. E, 351) Da mir diese Elemente von „Fluß ohne Ufer“ gegenüber der geleisteten Untersuchung von geringerer Relevanz für die Kernfrage, ob es sich beim Gilgamesch-Epos um eine strukturelle Folie von „Fluß ohne Ufer“ handelt, scheinen, werde ich auf sie nicht näher eingehen, jedoch komme ich auf die Nebenstränge der „Niederschrift“ und auf den „Epilog“ noch zurück.

Bei der Beschreibung der von Uchri-Episode als „Umschlag eines Mythos in seine Unmöglichkeit“³³⁴ habe ich bereits die Frage gestreift, ob man auch von einer strukturellen Parallelität auf der Ebene der Systemreferenz sprechen kann, ob also – anders formuliert – „Fluß ohne Ufer“ eine mythische Struktur aufweist. Für eine Auseinandersetzung mit dieser Frage ist meines Erachtens das Kriterium der „Dialogizität“ besser geeignet, da die abstrakten Themen Schicksal, Determiniertheit und Erzählbarkeit des eigenen Lebens damit verknüpft sind. Zum Abschluss dieses Kapitels über die Strukturalität möchte ich nur darauf verweisen, dass zwei offensichtliche Aspekte es zumindest nahelegen, strukturelle Parallelen auch auf der Ebene der Systemreferenz zu vermuten: Zum einen gleicht „Fluß ohne Ufer“ einem alten, nur in Bruchstücken zugänglichen Text wie dem Gilgamesch-Epos hinsichtlich seiner Fragmentarität, – der „Epilog“ blieb unbeendet und auch die „Niederschrift“ scheint unterbrochen – zum anderen weist Jahnn selbst auf eine Übereinstimmung zwischen „Fluß ohne Ufer“ und dem „Gilgamesch-Epos“ auf der Ebene der Gattung hin, wenn er gegenüber Helwig vom „Fluß“ als einem „Epos“ spricht.³³⁵

4.4 Selektivität: Prägnante Verweise auf das Gilgamesch-Epos

Aus dem Gilgamesch-Epos wird in „Fluß ohne Ufer“ mehrmals direkt zitiert, wobei Zitate aus der 12. Tontafel des Epos mit Abstand am häufigsten vorkommen. Im Folgenden werde ich alle Stellen vorstellen, an denen Jahnn direkt aus dem Gilgamesch-Epos zitiert, und analysieren, welche Aspekte des Gilgamesch-Epos auf diese Weise besonders hervorgehoben werden. Dabei werde ich auch die von Pfister formulierte Frage danach, ob einem Zitat die Struktur und Funktion einer Synekdoche zukommt³³⁶, berücksichtigen. Anschließend gehe ich noch auf geringere Grade von

im Folgenden unter Angabe der Sigle „E“ und der Seitenzahl direkt im Text belegen.

334 Boetius: Jahnn und die Kunst des Scheiterns, S.99.

335 Vgl. den Brief Jahnn vom 24.02.1947 an Werner Helwig, S.787.

336 Vgl. Pfister: Konzepte, S.29.

Selektivität, vor allem auf zitathafte Wendungen, ein. Weitere, wenig prägnante Formen der Anspielung auf das Gilgamesch-Epos werde ich im Kapitel über Markierungen berücksichtigen, da sie mir dort besser platziert scheinen.

4.4.1 Direkte Zitate

Insgesamt acht Mal zitiert Jahn aus dem Zwiegespräch zwischen Gilgamesch und Enkidu auf der 12. Tontafel des Epos, womit dieser Passage über die „Ordnung der Unterwelt“ schon allein hinsichtlich quantitativer Kriterien die mit Abstand größte Bedeutung zukommt. Erstmals zitiert Jahn im Kapitel „5. Juli“ daraus. Beim nächtlichen Klavierspielen kurz nach Tuteins Tod kommt Horn das Gilgamesch-Epos in den Sinn:

Ich ging in mein Zimmer, setzte mich an den Flügel und begann zu spielen. Es waren meine Hände und nicht mein Hirn, die die Töne erfanden. Es war eine mechanische Klage von unendlicher Länge, die mich allmählich wie eine Narkose einhüllte. Als ich daraus erwachte, fielen mir einige Worte aus der elften Tafel des Gilgamesch-Epos ein: „Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest. - - Ich will sie dir nicht sagen.“ - - In jenen Minuten erfand ich den Zwiesang zwischen ihm und mir, den ich niemals wieder aus meinem Hirn habe fortwischen können. (NII, 170)

Das Zitat stimmt mit Ungnads Übersetzung bis auf einige Kleinigkeiten überein: Jahn schreibt „sag“ statt „sag“, lässt ein weiteres „Sag an“ nach „die du schautest“ weg und verwendet in Enkidus Antwort das Pronomen „sie“ für „die Ordnung“ statt, wie Ungnad, „es.“³³⁷ Ein zweites Mal zitiert Jahn diese Stelle im August-Kapitel, als er die Textstellen vorstellt, die er als Leit motive für die einzelnen Sätze seiner Symphonie ausgewählt hat. Der Text für den letzten Abschnitt lautet, in Großbuchstaben geschrieben: „SAG AN MEIN FREUND, SAG AN MEIN FREUND DAS GEJAMMER DER UNTERWELT.“ (NII, 220) Hier schreibt Jahn „Gejammer“ statt „Ordnung“, was einen von vornherein negativen Beigeschmack hat, sich aber auf Ungnad zurückführen lässt, der bei der Beschreibung der Verhaltensregeln in der Unterwelt, die dem Zwiegespräch vorangeht, mehrmals die Formel „das Gejammer der Unterwelt“³³⁸ verwendet. Die dritte Textstelle zitiert Enkidus Antwort auf die Frage nach der Ordnung der Unterwelt. Hier heißt es, der zitierte Text wiederum in Großbuchstaben und wiederum mit Bezugnahme auf den letzten Satz der Symphonie:

337 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.117f., Vv. 93f.

338 Ungnad: Die Religion, S.115, V.28 und V.51.

Zwischendurch arbeitete ich am Schlußsatz der Symphonie, dem kürzesten. Ich dachte an zwei Riesen, die über Meere hinweg einander Zeichen geben. [...] Wer fügt die Abläufe wieder zusammen? Wer sammelt das Gewesene in eine bessere Zukunft? Das Verbrannte, Zersandete, Verrostete, Abgetragene, Verweste, Verhallte, wer läßt es wieder auferstehen? Wer verrät die Ordnung der Unterwelt? ICH WILL ES DIR NICHT SAGEN, MEIN FREUND, ICH WILL ES DIR NICHT SAGEN; WENN ICH DIE ORDNUNG DER UNTERWELT, DIE ICH SCHAUTE, DIR SAGTE, MÜSSTEST DU DICH ALL DEINE TAGE HINSETZEN UND WEINEN. (NII, 222f.)

Bis auf eine Ausnahme stimmt diese Textstelle wörtlich mit Ungnads Fassung überein: Jahnn schreibt „all deine Tage“ statt, wie Ungnad, „den ganzen Tag.“³³⁹ So erfahren Melancholie und Verzweiflung noch eine Steigerung: Für denjenigen, der um die Ordnung der Unterwelt weiß, gibt es niemals wieder einen wirksamen Trost. Unmittelbar in Anschluss an diese Textstelle zitiert Jahnn die nächsten beiden Verse aus dem Gilgamesch-Epos, ebenfalls in Großbuchstaben und diesmal in völliger Übereinstimmung mit Ungnad:

Es ist kein Abschluß. Es ist ein Ausweichen. Die letzten dreißig Takte sind mir schwer geworden niederzuschreiben. Keine Bilder, keine Vorstellungen mehr, nur noch die Ketten der Formeln und kontrapunktlichen Regeln; der musikalische Inhalt aber eine Mauer aus grauem Blei. Nichtwissen, Nichtfühlen, Nichtkönnen. SIEHE, DEN LEIB, DEN DU ANFASSTEST, DASS DEIN HERZ SICH FREUTE, DEN FRISST DAS GEWÜRM WIE EIN ALTES KLEID! (NII, 223)

Zum fünften Mal aufgegriffen wird diese Passage im letzten Kapitel der „Niederschrift“, wo es heißt:

Gewiß, der altertümliche Geruch der mesopotamischen Erde, diese noch von der Schöpfung schwere Zeit, in der es in den Tempeln noch Tierdung gab, entsprach meinem dürftigen Dasein inmitten des papierenen Zeitalters nicht: meine Freundschaft zu Tutein ist nicht von heiliger Unbedingtheit gewesen. Die unerbaulichen Umstände, eine schwache, unentschiedene Veranlagung sind die Fundamente meines Schicksals geworden. Und doch ergriffen mich schaurige Ahnungen, als ich das Bruchstück der letzten Tontafel zum ersten Male gelesen hatte. Das Alltägliche fiel von unserer Freundschaft ab, das Zeitliche selbst. Ich war einen Augenblick lang das Gefäß, in das die Schöpfung einen besonderen Inhalt getan hatte. Ich erkannte die Gleichnisse meiner Konstitution. Mit erstickter Wollust zog ich die Zeilen auseinander:

„Sag an mein Freund, sag an mein Freund,
Die Ordnung der Unterwelt, die du schautest!“
„Ich will es dir nicht sagen, mein Freund, ich will es dir nicht sagen;
Wenn ich die Ordnung der Unterwelt, die ich schaute, dir sagte,
Würdest du dich den ganzen Tag hinsetzen und weinen.“ (NII, 649f.)

Die Abweichungen gegenüber Ungnad entsprechen im Wesentlichen den bereits festgestellten: Gilgameschs Frage wird – bis auf die fehlenden Kommata nach „sag an“ – genauso wiedergegeben wie bei der ersten Textstelle, (vgl. NII, 170) Enkidus

339 Ungnad: Die Religion, S.118, V.96.

Antwort stimmt mit der dritten Textstelle (vgl. NII, 222f.) überein, wobei Jahnn im letzten Vers „würdest“ statt „müsstest“ schreibt, was das Gefühl von Trauer und Verzweiflung als noch unausweichlicher erscheinen lässt. Unmittelbar auf diese Textstelle folgen die nächsten beiden Verse des Epos, die wieder Gilgamesch zugeschrieben werden:

Ich beträufelte den böartigen, schwärenden Schmerz hinter den Worten mit Noten. Ich schrieb die gesungene Zwiesprache nieder.

„Siehe den Leib, den du anfaßtest, daß dein Herz sich freute,
Ihn frißt das Gewürm wie ein altes Kleid.“

Ich hätte nicht gewußt, was ich an meiner Niederschrift hätte besser oder anders machen sollen. Es schien mir ganz der Ausdruck der unversöhnbaren Trauer und Niedergeschlagenheit darin zu sein, die Klage der Hoffnungslosen und die fragende Bestürzung des noch Lebenden, der sich schon von der ersten Berührung der finsternen Allmacht überwunden fühlt. (NII, 650)

Deutlicher als die vorherigen Textstellen werden die Zitate aus NII, 649f. als Zitate hervorgehoben: Sie sind in gebundenen Verszeilen abgedruckt und mit Anführungszeichen versehen, wodurch sie klar abgetrennt von Horns Gedankenfluss erscheinen.

Ebenfalls im Abschlusskapitel „November, abermals“ wird beim Abdruck der Noten von Horns Vertonung des Gesprächs zwischen Gilgamesch und Enkidu zum siebten Mal aus der 12. Tontafel zitiert. Die erste Stimme des Musikstücks ist Gilgamesch zugeordnet und die Noten sind mit folgendem Liedtext unterlegt:

Sag an mein Freund, sag an mein Freund, sag an, sag an, sag an, sag an, sag an mein Freund, sag an, sag an mein Freund, mein Freund. Die Ordnung der Unterwelt, sag an, sag an, sag an mein Freund die Ordnung der Unterwelt sag an die Ordnung, die du schautest! (NII, 651-654)

Entsprechend lautet Enkidus Stimme:

Ich will es dir nicht sagen, ich will es dir nicht sagen, mein Freund, mein Freund, mein Freund, mein Freund, mein Freund, mein Freund, Freund. Die Ordnung der Unterwelt, ich will sie dir nicht sagen, ich will sie dir nicht sagen, die Ordnung der Unterwelt, ich will sie dir nicht sagen. (NII, 651-654)

Beide Stimmen basieren auf drei Versen aus Ungnads Fassung³⁴⁰ und weichen von diesen – abgesehen von Unterschieden in der Zeichensetzung und der Verwendung des Pronomens „sie“ statt „es“ im zweiten Teil von Enkidus Stimme – nur insofern ab, als die einzelnen Versteile mehrmals wiederholt werden. Beispielsweise kommt die

340 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.117f., Vv. 92-94.

Wendung „mein Freund“ in Ugnads Fassung nur drei Mal vor, hier – Gilgameschs und Enkidus Stimme zusammengenommen – dreizehn Mal, der Begriff „die Ordnung der Unterwelt“ wird bei Ugnad nur einmal genannt, hier fünf Mal.³⁴¹

Das letzte Zitat aus der 12. Tontafel findet sich im „Epilog“: Bei dem Konzert zu Ehren Horns in Varberg tragen Schuljungen einen Kanon Horns vor, dessen Text zitiert wird: „Sie sangen ohne Herz und Gedanken, auch als es im Texte hieß: [']Sein Weib, das er liebte, küßte er, sein Weib, das er verabscheute, schlug er, sein Kind, das er liebte, küßte er, sein Kind, das er verabscheute, schlug er.“ (E, 287) Diese Zeilen entstammen, laut Ugnads von George abweichender Deutung, dem Bericht über Gilgameschs Verhalten in der Unterwelt, das den Anweisungen, die er zuvor von einem Gott erhalten hat, zuwiderläuft. Gegenüber Ugnads Version gibt es keine Abweichungen.³⁴² Wie die anderen Zitate verweist auch diese Zitat auf den Ort der Unterwelt.

Formal verbindet die acht Zitate aus der 12. Tontafel des Gilgamesch-Epos, dass sie besonders auffällig in den Textfluss von „Fluß ohne Ufer“ eingebaut sind: Durch Mittel wie die Verwendung von Anführungszeichen und Großbuchstaben, die Beibehaltung der gebundenen Form der Verszeilen oder den Abdruck gemeinsam mit Musiknoten fällt der Text aus dem Gilgamesch-Epos den Lesenden schnell ins Auge. Auffällig ist auch der Platz, den die Zitate aus der „Niederschrift“ im Verlauf des Textes einnehmen: Sie befinden sich alle im zweiten Teil der „Niederschrift“, also an einer Stelle, an der sich auf der Ebene von Horns Erinnerungsbericht Tuteins Tod bereits ereignet hat. Zudem sind sie eng verknüpft mit Horns Bericht über die Entstehung der Symphonie „Das Unausweichliche.“

Inhaltlich ist die Bedeutung der Zitate aus der 12. Tontafel des Gilgamesch-Epos zunächst von der Sonderstellung bestimmt, die diese Tafel im Gilgamesch-Epos und in der Rezeptionsgeschichte einnimmt: Sie ist eine derjenigen Stellen, deren Interpretation sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts besonders stark geändert hat. Dadurch dass Jahn beziehungsweise Horn mit den zahlreichen Zitaten aus dem Zwiegespräch zwischen Gilgamesch und Enkidu den Text der 12. Tontafel und damit „den dramatischen

341 Mitgezählt wurden die jeweils einmal auftretenden gekürzten Versionen zweier Versteile: Die Bezeichnung „Freund“ (ohne „mein“) in Enkidus Stimme und die Bezeichnung „die Ordnung“ (ohne „der Unterwelt“) in Gilgameschs Part.

342 Vgl. Ugnad: Die Religion, S.115, Vv. 47-51.

Schluß³⁴³ des Epos besonders hervorhebt, wird die spezifische Sichtweise Jahnns respektive Horns auf das Gilgamesch-Epos erkennbar: Die vorgestellten Zitate zeichnen sich durch ihre besonders pessimistische Haltung gegenüber dem menschlichen Leben aus und betonen, so schreibt auch Marion Bönninghausen, „das Thema von Tod und Untergang und das damit verbundene Leid.“³⁴⁴ Es wird das Bild einer Welt gezeichnet, in der der Tod einen endgültigen Schlusspunkt darstellt, im Jenseits erwartet die Menschen nur noch ein hoffnungsloses und qualvolles Dasein, das zudem – daran gemahnen die Verse über den Leib, den „das Gewürm wie ein altes Kleid“ (NII, 223/650) fresse – von der Verwesung des Körpers bestimmt ist. Das Fehlen von Versöhnung oder Trost am Ende des Gilgamesch-Epos verweise zudem, so Bönninghausen, auf den Abschluss von Horns Symphonie und auf das Ende der „Niederschrift“, die ebenfalls mit dem Eingeständnis „äußerster Trauer“ über „die Unausweichlichkeit der Schöpfung, das Unausweichliche des Schicksals und des Todes“³⁴⁵ endeten. Zusätzlich verweist der Aspekt der Verwesung auf die abstrakte Dimension der 'Tierheit' des einzelnen Menschen, wie Joachimsthaler feststellt:

[Jahn; G.Z.] löst [...] die anthropologische Basis der Kultur selbst auf: Die Vergänglichkeit der Figuren verweist auf die Ausgeliefertheit allen Seins, der Mensch zerfällt in Trieb und Instinkt, Hormone, Blut und Körpersäfte, die Welt folgt unerbittlichen Gesetzen, die diesen unterworfenen Kreaturen bestehen 'nur' aus verletzlichem, zur Verwesung verurteiltem Fleisch. Das Gilgamesch-Epos weist den Menschen in seine vormenschlich-tierische Existenzbasis hinab [...].³⁴⁶

Schließlich haben die Zitate aus der 12. Tontafel eine strukturbildende Bedeutung für die „Niederschrift“: Die Form des Zwiegesprächs zwischen Gilgamesch und dem aus der Unterwelt beschworenen Enkidu verweist auf ihre Erzählkonstellation, die als Dialog Horns mit dem toten Tutein, als geistige Unterweltreise³⁴⁷ und Versuch „schreibend zu den Toten vorzudringen“³⁴⁸ erscheint.

Neben diesen Zitaten aus der 12. Tontafel des Gilgamesch-Epos werden zwei weitere Textstellen zitiert: Zum einen handelt es sich um den Beginn des Gilgamesch-Epos, den

343 Bönninghausen, Marion: Musik als Utopie. Zum philosophisch-ästhetischen Kontext von Hans Henny Jahnns „Die Niederschrift des Gustav Anias Horn“ und Thomas Manns „Doktor Faustus.“ (Überarbeitete Fassung der Dissertation von 1995) Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997, S.232.

344 Bönninghausen: Musik als Utopie, S.233.

345 Bönninghausen: Musik als Utopie, S.247.

346 Joachimsthaler: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos, 159f.

347 Vgl. Bönninghausen: Musik als Utopie, S.232.

348 Schweikert: Nachwort, S.1039.

Horn bereits im Mai-Kapitel der „Niederschrift“ wiedergibt und der, als leitender Text für den ersten Teil, wiederum mit der Symphonie verbunden ist:

[...] und die Mänder, wie ein Mund, die jungen Mänder und die alten Mänder, wie ein Mund, sprechen den Text, den Text, den ich ausgewählt, weil ich keinen besseren finden konnte. [...] Den Text, den sie nicht verstehen, der zu kurz ist, als daß sie ihn verstehen könnten, wenn sie nicht schon alles im voraus wissen: ER WAR'S, DER ALLES SAH BIS AN DES LANDES GRENZEN. Wer sah? - werden sie fragen. Und welchen Landes Grenzen? - Hilft es ihnen, wenn man sagt, es ist die Vergangenheit? Es ist ein Held, der sah. Und es gibt keinen Helden mehr, wie er einer war. Und es gibt das Land nicht mehr, das er überschaute. Es gibt seinen Schmerz nicht mehr. Es gibt den ersten Tod nicht mehr. Der Tod ist inzwischen allgemein geworden. - Ich habe an Gilgamesch und Engidu gedacht, als ich den ersten Satz schrieb. Ich meinte, ich müsse andeuten, daß ich an sie gedacht. Daß ich an Tutein gedacht, meinen Freund. (NI, 796)

Wie die vorherigen Zitate ist dieses Zitat, das mit Ungnads Version vollkommen übereinstimmt³⁴⁹, durch die Schreibweise in Großbuchstaben vom übrigen Text hervorgehoben, gleichzeitig aber durch Horns erläuternden Kommentar unmittelbar in diesen integriert. Der Kommentar verweist auf die Aspekte des Gilgamesch-Epos, die mit dieser Textstelle abgerufen werden: Am Anfang des Epos wird von Gilgameschs Heldenhaftigkeit, seiner Größe und einer gewissen Überschaubarkeit der Welt für ihn, den Helden, berichtet. Dadurch dass Horn auf die Unerreichbarkeit dieser Qualitäten in der heutigen Welt verweist, beschreibt er die Defizite der gegenwärtigen, hoch entwickelten Welt. Er artikuliert den Gedanken, dass eine ursprüngliche Ganzheit und Einheit zwischen Mensch und Natur, sowie eine gewisse Eindeutigkeit und Einfachheit, die es möglich machte, dass jemand zum Helden werden konnte, durch die Zivilisation verloren gegangen sind. In der Klage um den Verlust dieser Werte wird gleichzeitig Horns Sehnsucht nach einer Rückeroberung deutlich, die er durch das Herstellen von Parallelen zwischen seinem eigenen Schicksal und dem Gilgameschs versucht.

Neben diesen konkret inhaltlichen Aspekten scheint mir, dass diesem Zitat wegen seiner Stellung als erster Satz des Gilgamesch-Epos eine zusätzliche Funktion zukommt. Als erster Satz steht es stellvertretend für das gesamte Epos und verweist gemeinsam mit den Zitaten aus der 12. Tontafel als dem Ende des Epos darauf, dass der gesamte Text des Gilgamesch-Epos 'von Anfang bis Ende' für das Verständnis von „Fluß ohne Ufer“ relevant ist.

Beim letzten noch zu untersuchenden Zitat handelt es sich um eine von Ungnad dreimal wiederholte Textstelle aus der zehnten Tontafel, in der Gilgamesch beim ersten Mal der

³⁴⁹ Vgl. Ungnad: Die Religion, S.68, V.1.

Schenkin Siduri, beim zweiten Mal dem Fährmann Urschanabi und beim dritten Mal Utnapischt³⁵⁰ die Ursache seines Leids erklärt. In „Fluß ohne Ufer“ findet sich die Textstelle im August-Kapitel der „Niederschrift“, wo es heißt:

Für mich selbst, als Führer durch das Labyrinth der trüben und dunklen harmonischen und rhythmischen Ströme, wählte ich einen anderen Text. Ich brauchte einen Halt, denn ich dachte in meiner Trauer nicht an Jerusalem, sondern an Tutein.

Wie sollten nicht abgezehrt sein meine Wangen, nicht gebeugt mein Antlitz,
Nicht betrübt mein Herz, nicht aufgerieben meine Gestalt!
Wie sollte nicht Wehklagen sein in meinem Herzen,
Ich einem Wanderer ferner Wege nicht gleichen an Aussehen!
Wie sollte vor Gram, Kummer und Qual nicht zerstört sein mein Antlitz,
Ich voll Trauer nicht eilen hin über das Feld!
Mein lieber Freund, der Panther des Feldes,
Engidu, mein lieber Freund, der Panther des Feldes,
Der mein Gefährte war, als wir den Berg erstiegen,
Den Himmelstier packten und dann erschlugen,
Humbaba niederwarfen, der im Zedernwald wohnte,
In den Schluchten des Gebirges Löwen töteten,
Mein Freund, der mit mir durchwanderte alle Fährnisse,
Engidu, mein Freund, der mit mir Löwen tötete, der mit mir durchwanderte alle
Fährnisse -

Es erreichte ihn das Schicksal der Menschheit!
Sechs Tage und Nächte habe ich über ihn geweint,
Bis zum siebenten Tage ließ ich ihn nicht begraben.
Ich fürchtete mich, da ich sein Schicksal sah,
Todesfurcht erfaßte mich; deshalb eile ich über das Feld;
Das Schicksal meines Freundes lastet schwer auf mir: einen fernen Weg eile ich deshalb
hin über das Feld;
Das Schicksal Engidus, meines Freundes, lastet schwer auf mir: eine ferne Bahn eile ich
deshalb hin über das Feld.
Wie kann ich es verschweigen, wie kann ich es hinausschreien?!
Mein Freund, den ich liebe, ist zu Erde geworden, Engidu, mein Freund, den ich liebe,
ist zu Erde geworden!
Werde nicht auch ich wie er mich niederlegen müssen,
Ohne wieder aufzustehen in alle Ewigkeit? (NII, 223f.)

Gegenüber Ungnads Version gibt es, abgesehen von einigen Veränderungen in der Zeichensetzung, nur einen Unterschied: Statt „Qual, Kummer und Leid“³⁵¹ schreibt Jahnn, möglicherweise aus klanglichen Gründen, „Gram, Kummer und Qual.“ Inhaltlich stehen Themen im Vordergrund, die denen der 12. Tontafel ähneln: Gilgameschs Trauer um den geliebten Freund, die Furcht vor dem eigenen Tod, sowie – angedeutet – das Thema der hinausgezögerten Bestattung. Horns Kommentar verweist auf die Parallele zwischen seiner eigenen Geschichte und der Gilgameschs, und nennt explizit den

350 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.93-100. Die erste Textstelle findet sich auf S.93-95, Vv. 40-64, die zweite Textstelle S.96f., Vv. 109-132 und die dritte Textstelle S.99f., Vv. 200-223.

351 Ungnad: Die Religion, S.94, V.44.

Wunsch, aus Gilgameschs Geschichte Trost und Führung entnehmen zu können. Die biographische Anbindung des Gilgamesch-Epos an das eigene Leben verbindet Horn mit dem Protagonisten von Jahnns Frühwerk „Ugrino und Ingrabanien“, in dem bereits dieselbe Textstelle zitiert wurde.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich diese Textstelle ebenso wie die Zitate aus der 12. Tontafel durch ihre intensive Emotionalität auszeichnen: Ausgedrückt werden jeweils Leid und Trauer über das Schicksal des gestorbenen Freundes und, daraus abgeleitet, über das Schicksal aller Menschen. Zudem verweisen die Zitate auf die Erzählkonstellation der „Niederschrift“: Die Textstellen der 12. Tontafel führen die Form des Totendialogs vor, während sich in den Zitaten aus der ersten und zehnten Tontafel Horns Sehnsucht danach, sein Leben parallel zu dem Gilgameschs als Heldenepos erzählen zu können, erkennen lässt. Damit verweisen die Zitate prägnant auf die großen, abstrakten Themen des Gilgamesch-Epos, die die Sinnkonstitution von „Fluß ohne Ufer“ wesentlich bestimmen und auf die ich im Kapitel über Dialogizität genau eingehen werde.

4.4.2 Geringere Grade von Selektivität

Neben den mehrzeiligen Zitaten aus dem Gilgamesch-Epos tragen kürzere, zitathafte Wendungen dazu bei, dass die skizzierten Grundthemen auch ohne explizite Bezugnahme auf das Epos abgerufen werden. Eine der wichtigsten, knappen Formeln, die auf das Zwiegespräch der 12. Tontafel verweist, bildet die Wendung „das Gejammer der Unterwelt“, die selbst direkt aus der 12. Tafel des Epos stammt³⁵² und in „Fluß ohne Ufer“ bereits im „Holzschiff“ (vgl. H, 115), sowie im ersten Teil der „Niederschrift“ (vgl. NI, 649) vorkommt. Eine ähnliche Funktion haben weitere Wendungen, die den Begriff „Unterwelt“ enthalten, jedoch nicht direkt aus dem Gilgamesch-Epos stammen, zum Beispiel die Formulierungen „Beute der Unterwelt,“ (NI, 279) „Gewalten der Unterwelt“ (NI, 294) und „Zutritt zur Unterwelt.“ (NII, 405) Da diese Wendungen schon an viel früherer Stelle als die direkten Zitate aus dem Gilgamesch-Epos im „Holzschiff“ und in der „Niederschrift I“ zu finden sind, bereiten sie das Grundthema Tod und Unausweichlichkeit, das Horn zwar schon mit Ellenas Tod kennenlernt, mit

352 Vgl. Ungnad: Die Religion, S.115, V.28 und V.51.

dem er sich jedoch erst nach Tuteins Tod ausführlich auseinandersetzt, gewissermaßen vor.

Ebenfalls durch zitathafte Wendungen vertieft wird das Thema der ewigen Freundschaft, beispielsweise mit den Formulierungen „Du bist mein ewiger Freund,“ (NI, 294) „mein wahrer Freund“ (NII, 525) oder „ewige Freunde,“ (E, 321) die an die mehrfach auftauchende Wendung „mein Freund“³⁵³ beziehungsweise „mein lieber Freund“³⁵⁴ bei Ungnad erinnern. Diese Formulierungen verweisen zudem auf die scharfe Grenzziehung zwischen Tutein als dem einzigen wahren und ewigen Freund Horns und den kurzfristigen und meistens gescheiterten freundschaftlichen Beziehungen zu Figuren wie Gemma und Ajax von Uchri.

Neben diesen knappen, zitatähnlichen Wendungen finden sich an mehreren Stellen Anspielungen auf das Gilgamesch-Epos als individuellen Prätext und auf das Weltbild der alten Mesopotamier. Diese Anspielungen finden beispielsweise durch die Nennung von Namen statt, die entweder direkt im Gilgamesch-Epos vorkommen oder, wie der Begriff „Zikkurat“, (vgl. NII, 294) auf das alte Babylonien verweisen. Auf diese Anspielungen komme ich im Kapitel über Markierungen von Intertextualität zurück. Erwähnt sei hier nur noch ein Zitat aus Ungnads Buch von 1921, das aus dem Kapitel „Ritualtexte und Omina“ stammt. Auf dreieinhalb Seiten listet Jahnn im März-Kapitel der „Niederschrift“ Ereignisse auf, die von den alten Babyloniern für Vorzeichen gehalten wurden, (vgl. NI, 531-535) und interpretiert sie folgendermaßen: „Die Sätze, die Aussagen, unübersehbar aneinandergereiht, auf alle Gebiete des Daseins ausgedehnt, versuchen das Schicksal, seine Mechanik, Aufstieg und Fall, Armut und Reichtum, zu erkunden.“ (NI, 535) Dieser Kommentar macht deutlich, dass auch diesem Zitat aus Ungnads Buch die Funktion einer Synekdoche zukommt: Mittels der Beispiele für Omina leitet Jahnn das Thema der Unergründbarkeit und gleichzeitigen Unausweichlichkeit des menschlichen Schicksals ein.³⁵⁵

4.5 Dialogizität: Das Leiden an der Wiederholung

Die vorhergehenden Kapitel zur Strukturalität und Selektivität haben gezeigt, dass in „Fluß ohne Ufer“ auf mehreren Ebenen der Versuch einer Wiederholung des

353 Ungnad: Die Religion, S.84, V.212, S.86, V.180 und S.87, Vv. 300f. und V.313.

354 Ungnad: Die Religion, S.88, V.65.

355 Vgl. Bönnighausen: Musik als Utopie, S.82.

Gilgamesch-Epos stattfindet: In der „Niederschrift“ stellt Horn sein Leben mit Tutein als strukturelle Wiederholung des Epos dar; in der Symphonie „das Unausweichliche“ versucht er, ausgehend von seinem früheren Versuch, das Gilgamesch-Epos „durchzukomponieren,“ (vgl. NII, 503) das Ende des Epos in Musik zu transformieren. Dieses vielfältige Wiederholen legt es zunächst nahe, die Art des Dialogs zwischen dem Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ als ein von der Lust an der Wiederholung bestimmtes „Wiederschreiben“ im Sinn von Renate Lachmann zu verstehen.

Im ersten Teil meiner Überlegungen zur Dialogizität analysiere ich den Zusammenhang zwischen dem „Wiederschreiben“ des Gilgamesch-Epos und Horns Sehnsucht nach einer verloren gegangenen Welt, die in der Kritik an gegenwärtigen Entwicklungen ihren Ursprung hat. Im zweiten Teil zeige ich, dass dem „Wiederschreiben“ eine komplexe, theoretische Basis – Jahns Vorstellungen von Fatalität, Wiederholung, Zufall und Inversion der Zeit - zu Grunde liegt. Im dritten und vierten Teil möchte ich deutlich machen, dass der Versuch der „Wiederholung“ des Gilgamesch-Epos in mehrfacher Hinsicht paradox ist: Zum einen stehen sich der Wunsch nach Wiederholung des Epos und ein Aufbegehren gegen die 'natürliche' Wiederholung, wie sie durch Fortpflanzung in der Natur stattfindet, gegenüber; zum anderen ist Horn wegen der Beschränktheit seiner Perspektive nicht in der Lage, alle Wiederholungen in seinem Leben zu erkennen.

4.5.1 Sehnsucht nach Wiederholung

In Horns Sehnsucht nach Wiederholung des Gilgamesch-Epos verbinden sich System- und Einzeltextreferenz: Auf der einen Seite wählt er sich den konkreten Text des Gilgamesch-Epos als „Führer durch das Labyrinth“ (NII, 223) und „Spiegelbild meines Schicksals,“ (NII, 649) auf der anderen Seite verbindet sich der Wunsch nach Wiederholung des konkreten Texts des Gilgamesch-Epos mit dem Wunsch danach, selbst ein mythischer Held zu sein (vgl. NI, 796) und in einer Zeit vor der Tötung der „tierköpfigen Götter Ägyptens“ (NII, 35) zu leben.

Als Ursache von Horns Sehnsucht nach der Identifikation mit Gilgamesch erscheint das Bedürfnis, den eigenen Lebensweg zu verstehen: „Das Verlangen zu denken, mich zu rechtfertigen, mein Schicksal, mein Tun zu ergründen, brennt mich noch.“ (NI, 237) Einerseits erkennt Horn, der seine Beziehung zu Tutein als Schicksal versteht (vgl. NII,

119): „Er hat mich (der Zufall) mit Tutein zusammengetrieben. Ich habe es nicht gewollt.“ (NI, 798) Indem er im Prozess des schreibenden Erinnerns sein Leben mit Tutein als Wiederholung des Gilgamesch-Epos darstellt, verlieren die Ereignisse ihre Zufälligkeit und erscheinen als notwendig für die Gewährleistung der Wiederholung. Die Wiederholung entlarvt sich als von Horn beim Verfassen der „Niederschrift“ bewusst konstruierte Form. In diesem Sinn möchte ich Wolffheim widersprechen, wenn er schreibt:

Wir müssen darauf beharren, daß der alte babylonische Mythos der Zwillingsbrüderschaft dem Werk von Hans Henny Jahnn das Grundmuster gab, und so besteht kein Anlaß, die moderne dichterische Ausprägung des im Mythos Erscheinenden anstößig zu nennen. [...] Der gegenwärtige Leser eines modernen Werkes ist irrtümlich und zu leicht geneigt, dieses Werk als einen Komplex nur gegenwärtig realer Fakten und Begebenheiten aufzunehmen, die er aus seiner Erfahrung und Umwelt bezieht, wo er sich in Wahrheit [...] einer Welt mythischer Metaphern, einer mythischen Weltdeutung gegenübergestellt sehen sollte, einer Welt allerdings in moderner Verkleidung.³⁵⁶

Meines Erachtens verhält es sich genau umgekehrt: Horn verpasst seinem 'modernen' Leben und der modernen Welt, in der er lebt, eine mythische Verkleidung, indem er das Gilgamesch-Epos als diejenige mythische Erzählung, die die meisten Parallelen zu seinem Leben aufweist, (vgl. NII, 645) als Muster für die „Niederschrift“ wählt, die Ereignisse seines Leben analog zu den Ereignissen im Gilgamesch-Epos schildert und gleichzeitig durch die zahlreichen Zitate darauf aufmerksam macht, dass er sein Leben als Wiederholung desselben versteht. Wenn Horn unter Bezugnahme auf seine Kompositionen schreibt, dass alle seine großen Arbeiten zur „Verklärung meines Gemeinschaftsschicksals mit Tutein“ (NII, 642) entstanden seien, dann lässt sich diese Aussage auch als selbstbezügliche Aussage über die „Niederschrift“ lesen, in der Verklärung durch das Herstellen von Parallelen mit dem Gilgamesch-Epos stattfindet. Dass „Fluß ohne Ufer“ damit keineswegs selbst zu einem mythischen Text wird, stellt auch Michèle Godau fest, wenn sie schreibt: „Die Figuren [...] Jahnnns werden nicht zu mythischen Figuren [...]; die Texte formulieren den Mythos als Ideal, ohne selbst zu mythischen Erzählungen zu werden.“³⁵⁷

Analog zu dem Versuch, das als sinnlos empfundene eigene Leben durch Verklärung zu einem mythischen Schicksal aufzuwerten, findet sich in „Fluß ohne Ufer“ der Versuch, die Vorstellung einer mythischen Welt als Gegenbild zur gegenwärtigen, modernen

356 Wolffheim: Gedenkrede, S.21.

357 Godau: Wirkliche Wirklichkeit, S.43.

Welt zu postulieren. Die Basis für diesen Versuch bildet die Kritik an der gegenwärtigen Welt: Horn leugnet die grundsätzliche Möglichkeit von Fortschritt, (vgl. NII, 595) kritisiert die Industrialisierung des abgelegenen Urrlands als dessen Untergang (vgl. NI, 769) und zieht gemeinsam mit Tutein das Leben am Land gegenüber der Stadt vor. Selbst der junge Asger sagt im „Epilog“: „Ich sage nur, es ist nicht gut zu arbeiten, weil die Zivilisation nicht gut ist.“ (E, 321) Neben der Technisierung richtet sich Horns Kritik vor allem gegen den Rationalismus der modernen Zeit, der durch die Vernunftbezogenheit des protestantischen Glaubens und die damit verbundene Leugnung der Sinnlichkeit besonders gefährlich geworden sei: „Ich dachte mit Schauern an den protestantischen kristlichen Glauben, in dem ich erzogen worden war, an dies rationale Seelengeschäft und seine heimtückischen Praktiken, an das Gezänk, an das Besserwissen, an den ewigen Unfrieden der Bibelausleger.“ (NI, 501) Jahnn schreibt in einem Brief an Helwig, dass die Sexualität als ursprünglich „unschuldigster Trieb“ des Menschen erst durch ihre Unterdrückung eine verbrecherische Kraft bekomme.³⁵⁸ Analog dazu formuliert Horn:

Seitdem der Pietismus um sich gegriffen hat, mehren sich die Verbrechen der Mädchen überall. Die wahre Sittlichkeit sinkt. Man kann aber auch erkennen, das Verbrechen geschieht nicht aus Lust oder genährt durch einen inneren Trieb. Erst die Notwendigkeit, wenigstens vor der Öffentlichkeit unberührt zu scheinen, ruft in den noch zur Mutterschaft nicht Zugelassenen das Verbrechen hervor. (NI, 646)

Von der Rückkehr in die Welt des Gilgamesch-Epos erhofft Horn sich, so schreibt auch Bönnighausen, die Rückkehr zu von der Moderne verdrängten, da irrationalen Inhalten³⁵⁹ und die „Wiederherstellung einer 'ursprünglichen Ganzheit'“³⁶⁰, die darin besteht, dass der Mensch seinen Körper und, damit verbunden, seine 'Tierheit' nicht verleugnet. Mit der Idee der 'ursprünglichen Ganzheit' verbindet Horn das konkrete Bild eines Menschen, in dessen dem Bewusstsein unzugänglichen Schichten die evolutionsgeschichtlich aufeinanderfolgenden Stufen der Entwicklung zum modernen Menschen gespeichert sind:

Ich war unfähig meine Gemütsimpulse voneinander zu trennen. Immer wieder das Ausgeliefertsein an ein untertäniges Hinnehmen von Bildern, die ein ins Wachsein hineingeschleuderter Traum aus dem unerschöpflichen Vorrat an Erinnerungen, den Jahrtausende alten und den neuen, die aber in der Vergessenheit schon so alt sind wie alles Abgestandene und Ausgegozene, zusammenschüttet. (NII, 172)

358 Vgl. den Brief Jahnn's vom 20.03.1946 an Werner Helwig, S.768.

359 Vgl. Bönnighausen: Musik als Utopie, S.68.

360 Bönnighausen: Musik als Utopie, S.82.

Aus dieser Vorstellung ergibt sich für Horn einerseits die Vision, dass der Mensch, in Übereinstimmung mit allen, auch den niedrigsten Schichten seiner Existenz handeln sollte, dass er sich also, wie Rolf Jucker schreibt, „wieder als Teil der Natur, als Tier, als 'Menschentier', wie es öfter heißt, verstehen lernt.“³⁶¹ Andererseits folgt aus dieser Einsicht in die Verbundenheit des Menschen mit den 'niederen' Wesen der Natur die Forderung nach dem Respekt für diese, der Wunsch nach einem „gleichberechtigten Nebeneinander aller Elemente der Schöpfung.“³⁶²

Für die Projektion seiner Sehnsüchte nach Einheit und Ursprünglichkeit auf eine konkrete Zeit ist die Welt des alten Mesopotamiens besonders geeignet: Zum einen handelt es sich um eine Welt, die zeitlich noch vor den beiden für die Prägung der Moderne verantwortlichen Epochen – der griechischen Antike und der Entstehungszeit des Christentums – liegt, zum anderen verkörpert es die überhaupt 'älteste', „noch von der Schöpfung schwere Zeit“ (NII, 649), in der die „vormenschliche Existenzbasis“ besonders deutlich spürbar ist. Schließlich erkennt Horn in der altmesopotamischen Kultur dieselbe Diesseits-Orientiertheit, die er selbst empfindet: Für ihn wie für Gilgamesch stellt der Tod hauptsächlich deswegen einen so großen Schrecken dar, weil beide ihn für ein unwiederbringliches Ende halten, nach dem nur noch Leid und Qual, aber kein paradiesisches Jenseits folgen können.

Während der Text der „Niederschrift“ als Versuch Horns, sein eigenes Leben zu einer Wiederholung des Gilgamesch-Epos zu verklären, erscheint, lässt sich in seiner Musik der Versuch der Rückkehr in die Welt Mesopotamiens erkennen. Einem Kritiker, der zwar Horns wirkliche Intentionen erkennt, diese jedoch verurteilt, schreibt er folgende Worte über seine Leistungen zu:

Mit dem bisherigen Erfolg als Voraussetzung könne es geschehen, daß man einem Götzenbild verfallt und Blut und Rauch eines heidnischen Opfers als Offenbarung des Geistes hinnehme. In einer neuartigen, dunklen und berausenden Instrumentierung würde ich schon nicht fehlen. Der Fall dieses Menschen sei ein ernstes Problem. Neugierige, die nicht im Besitze kritischer Sonden, seien gewarnt; das Gefährliche sei in Kirchen und Konzertsäle eingezogen. Alte Formen, schauderhaft entstellt, hätten sich belebt; aber nicht der Gesang von Himmel und Erde, sondern das Pfeifen und Grollen Unseliger werde in die Bezirke der reinen Musik gezogen. Die negerhafte Entartung sei unverkennbar. (NI, 875)

361 Jucker, Rolf: Hoffnung als Emanzipation des Menschen zum Tier. Anmerkungen zu Hans Henny Jahns *Fluß ohne Ufer*. In: Bullivant, Keith u.a. (Hg.): *Literatur für Leser*, Jahrgang 1995, Heft 4. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1995, S.183.

362 Jucker: *Hoffnung als Emanzipation*, S.181.

Der rückwärtsgerichteten Bewegung hin zur Welt des Gilgamesch-Epos ist gleichzeitig ein erster Schritt der Distanzierung immanent: Das Moment der Sehnsucht nach verlorenen Qualitäten ist eine 'moderne' Empfindung, die nur Horn als 'moderner' Mensch haben kann, nicht aber Gilgamesch, in dessen Welt Natur und Zivilisation noch so nah beieinander sind, dass Grenzüberschreitungen zwischen beiden Bereichen relativ leicht möglich sind. Das Gefühl der Sehnsucht verweist somit darauf, dass ein naives 'Zurück' nicht möglich ist, weil Horns eigene Reflektiertheit, sein Wissen um die gegenwärtige Welt ihm eine gewisse 'Unschuld' genommen haben, die Gilgamesch und seine Zeitgenossen zumindest in Horns Vision noch besaßen.

4.5.2 Theorie der Wiederholung

In „Fluß ohne Ufer“ wird auch deswegen kein naives 'Zurück zur Natur' postuliert, weil Horn sich der Tatsache bewusst ist, dass die Natur eine äußerst grausame Komponente haben kann: Nachdem er seine Fassungslosigkeit über das „militärische Heldentum“ (vgl. NII, 8) vieler Insektenarten ausgedrückt hat, formuliert er:

Ihr Fressen und Gefressenwerden ist so zahlreich und geht unter so grauenhaften Formen vor sich, daß man es von sich weisen möchte, dieser unbegrenzte Untergang könnte von namenlosen Schmerzen begleitet sein. Die Gestalt ist die von glitzernden Maschinen, die zermessern und zersägen. Man ist bereit, dem Experiment zu glauben, daß der Schmerz in dieser Welt des mordenden Spukes, wo alles Getier das Skelett auf der Haut trägt, ausgeschlossen ist. Man ist immer wieder versucht. - Und doch – das Leiden trifft nie die Zahl, immer nur den Einzelnen. (NII, 8f.)

In der Natur finden sich laut Horn zwei konträr zueinander stehende Aspekte des Seins: Zum einen verwirklicht sie das Gesetz der Wiederholung, das Horn in der zyklischen Abfolge der Jahreszeiten (vgl. NI, 708) ebenso wie im Prozess des Fressens und Gefressenwerdens und in Tuteins Wunsch „auf lange Zeit aus dem Kreislauf aus[zu]scheiden“ (NII, 149) erfährt. Zum anderen ermöglicht die Natur Leben nur als individuelles Leben, das, weil es dem Gesetz der Wiederholung unterliegt, die sich mittels der „Unersättlichkeit des Stärkeren“ (NII, 129) durchsetzt, von Leid und Schmerz bestimmt ist: „Ich begriff, die Freiheit des Fühlens und Denkens war dem Zorn der unerbittlichen Wiederholung unterlegen.“ (NI, 383) Oder an anderer Stelle: „Das ausbalanzierte Nützlichkeitsprinzip der Schöpfung wird mit den Schmerzen der Geschöpfe bezahlt.“ (NII, 129)

Diese spezifische Art, in der das Leben organisiert ist, macht Horn dafür verantwortlich, dass der einzelne Mensch sein Leben als willkürlich wahrnimmt: Weil die Natur bei der Durchsetzung der Wiederholung auf das einzelne Individuum keinen Wert legt, es nur als Mittel für den übergeordneten Zweck, das „unabänderliche Schöpfungsprinzip“³⁶³ nutzt, erscheint dem Einzelnen sein Leben als vom Zufall bestimmt. Der Sinn einer jeden Existenz liege, so Horn, nur darin, zum „Schauplatz von Ereignissen“ (NII, 265) zu werden. Das Gesetz der Wiederholung in der Natur hat also zwei widersprüchliche Folgen: Einerseits ermöglicht es erst das Leben als Solches, es ist, in den Worten von Jochen Vogt, „sinnvoll nach dem Nützlichkeitsbegriff der Schöpfungstotalität.“³⁶⁴ Andererseits ist die Wiederholung wesentlich dafür verantwortlich, dass das einzelne Individuum sein persönliches Leben als sinnlos empfindet und sich als in sich selbst brüchiges Wesen, als Abfolge einer Reihe verschiedener Ichzustände wahrnimmt, denn das Ausgeliefertsein an den Zufall verhindert, dass sich ein einheitsstiftender roter Faden, der die Identität der eigenen Person garantiert, finden lässt.³⁶⁵

Horns Haltung gegenüber der Wiederholung zeichnet sich durch äußerste Ambivalenz aus: Auf der einen Seite kritisiert er die Wiederholung wegen ihrer Auswirkungen auf den Einzelnen: „Wir sind durch und durch nur ein Schauplatz für Abläufe, durch und durch voller Schmerzen, durch und durch das glückhafte Gerät einer Verdauung.“ (NII, 560) Auf der anderen Seite sucht Horn, wie im vorigen Teil gezeigt, „nach Worten und Fabeln, in denen verborgen mein Schicksal, mein undeutlicher Glaube mit eingeschlossen wären.“ (NII, 654) Er sehnt sich also danach, sein Leben als Wiederholung von etwas anderem ansehen zu können und hofft durch das Erkennen der Wiederholungen, die das eigene Leben bestimmen, den Zufall überwinden und den Verlauf des eigenen Lebens als Schicksal ansehen zu können. Diesen Zusammenhang sieht auch Martin Jörg Schäfer, der schreibt:

In der schriftlichen Wiederholung soll ein solches [d.i. ein eigenes Schicksal] erst hervortreten, denn „die Wiederholungen sind mein Schicksal, sind jedes Menschen Schicksal.“ Konsequenterweise heißt dies, daß sich erst in der Wiederholung das Wiederholte und seine vergangene, eigentlich zufällige, aber nun 'schicksalhafte' Einmaligkeit konstituieren können.³⁶⁶

363 Wolffheim: Gedenkrede, S.18.

364 Vogt, Jochen: Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie „Fluß ohne Ufer.“ (Dissertation von 1968 an der Universität Bochum) München: Wilhelm Fink Verlag, 1970, S.87.

365 Vgl. Vogt: Struktur und Kontinuum, S.82f.

366 Schäfer, Martin Jörg: Wider den 'Anlaß' der Gewalt. Darstellbarkeit in Jahnns *Fluß ohne Ufer*. In:

Das persönliche Schicksal des Einzelnen konstituiert sich für Horn in der Wiederholung des Zufalls, der Zufall bleibt jedoch „der Vater des Schicksals“ (NII, 673) und damit „Herr über das Schicksal.“ (NII, 798)

Konkret erkennt Horn in den Ereignissen seines Lebens Wiederholungen in zweierlei Hinsicht: Zum einen versteht er sein Leben als Wiederholung von längst vergangenen, ihm fremden Ereignissen. Wie schon mehrfach gezeigt, bildet das Gilgamesch-Epos hier die wichtigste Referenz, die durch strukturelle Parallelen, Zitate und Anspielungen immer wieder abgerufen wird und der explizit die Funktion des zu Wiederholenden zugewiesen wird, wenn Horn zum Beispiel über seinen Schmerz bei der Bestattung Tuteins schreibt: „Auch mein Schmerz ist schon etwas sehr Altes - - eine Wiederholung.“ (NII, 168) Zum anderen findet die Wiederholung innerhalb des eigenen Lebens statt, da sich Ereignisse, die zu den Schlüsselereignissen seines Schicksals zählen, erst durch wiederholtes Auftreten zu erkennen geben:

Und die Wiederholungen sind mein Schicksal, sind jedes Menschen Schicksal. Seine Gestalt gelingt der Natur erst, wenn sie ihn immer wieder in die Form der gleichen Voraussetzungen gießt. Wem einmal das Drastische oder Groteske begegnet, dem muß es immer wieder begegnen, weil es ihm sonst das erstmal gar nicht erschienen wäre. (NI, 475)

Die wesentlichen, sich mehrmals wiederholenden Ereignisse sind die Ermordung Ellenas und Horns Entscheidung, ihren Mörder Tutein zu lieben: Wiederholungen der Ermordungsszene findet Horn nicht nur in Ereignissen, die nach dem Schiffbruch der „Lais“ stattfinden – er deutet das Verschwinden der jungen Prostituierten Egedi als Wiederholung von Ellenas Verschwinden (vgl. NI, 430f.) - sondern auch in solchen, die ihm vorausgehen: Er erinnert sich daran, dass seine erste Geliebte Mimi nach dem ersten Kuss gestorben sei, worauf Tutein formuliert: „So war Ellena nicht deine erste Geliebte, [...] und nicht die erste, die starb.“ (NII, 23) Eine Wiederholung des Bündnisses mit Tutein findet mit Ajax von Uchri statt. In dessen Erscheinen erkennt Horn die Botschaft, „eine neue Zeit ist für mich gekommen, nicht die Fortsetzung der alten, vielmehr eine Wiederholung.“ (NII, 279) Schließlich wiederholen sich die Ereignisse der „Niederschrift“ im „Epilog“: Der vorgebliche Tutein und Horns Sohn Nicolaj erfahren ebenso wie Asger und Johannes das Leben in „Zwillingsbrüderschaft.“ Im „Epilog“ wird, wie Jahnn an Helwig schreibt, die „Niederschrift des Einzelnen

Nägele, Rainer (Hg.): MLN, Vol. 119, No. 3: German Issue. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004, S.547.

gleichsam in die Menschenwelt³⁶⁷ zurückgeleitet, es wird, „im Schicksal von Generationen [...] manche hundert Jahre nach uns“ beschrieben, „wie sich die immer gleiche Mischung in ihnen vollzieht.“³⁶⁸

Erzähltechnisch ereignen sich die Wiederholungen innerhalb von Horns beziehungsweise Jahns spezifischer Auffassung der objektiven Zeit als uferloses Meer:

Sie [d.i. Horns Gäste] wurden auf die uneingeschränkte Macht der Zeit hingewiesen, die als unauslotbare Dimension alle Gegenstände umgibt und durchdringt, die das Schicksal der Formen ist, die allwissend die Wandlungen voraus weiß, weil sie in einer Erscheinung alle erkennt. [...] Sie ist kein Strom. Sie ist ein Meer. Was wir für unaufhaltsames Versinken nehmen, ist nur die schwebende Bewegung von Ebbe und Flut. Sie kehrt wieder, sie ist immer da, diese Zeit. Wir sind mit unserer unvollkommenen Geburt nur noch nicht weit genug in ihr. Wanderer am Gestade, keine in ihrer Tiefe Ertrunkenen. Sie weiß, daß ich als Kind der Gleiche war wie in der letzten Nacht. Ich nur bin es, der damals nicht wußte, auch jetzt nicht weiß, wie vielgestaltig, wie ahnungs-, erinnerungsvoll ich gewachsen bin. Ich meine, ich sei ich selbst nur nacheinander – und sie, ich sei es zugleich. Für sie ist kein Unterschied zwischen gestern und heute. Was ich heute spielte, hat sie schon immer gehört. Was morgen sein wird: sie kennt mein Schicksal, denn es ist seit jeher dagewesen, nur mir verborgen, solange ich es nicht im Nachher fand. (NII, 289)

In einer solchen 'ewigen' Zeit fallen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins zusammen. Für das beschränkte Zeitbewusstsein des Individuums, das die Zeit nur als Nacheinander erfährt, entsteht jedoch der Eindruck der „Inversion der Zeit,“ (NII, 622) wenn die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben werden. Konkret kann „Inversion der Zeit“ in den Worten Jürgen Hassels bedeuten: „Verkehrung der Erinnerung, Zukunft der Gegenwart, Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Zukunft.“³⁶⁹ Indem die beschriebenen Wiederholungen jeweils auf ein vergangenes Ereignis zurückverweisen oder ein zukünftiges Ereignis vorwegnehmen, bringen sie das lineare Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Unordnung und verursachen Inversionen der Zeit.

4.5.3 Aufbegehren gegen die Wiederholung

Zur ambivalenten Haltung Horns gegenüber der Wiederholung gehört es, dass er, trotz der Sehnsucht, sein eigenes Leben als Wiederholung zu erkennen, immer wieder Versuche unternimmt, sich außerhalb des zyklischen Kreislaufs der Wiederholung zu stellen beziehungsweise gegen diesen aufzubegehren. Die Art, in der dieses

367 Brief Jahns vom 01.06.1946 an Werner Helwig, S.778.

368 Brief Jahns vom 01.02.1947 an Werner Helwig, S.785.

369 Hassel, Jürgen: Zeit und Inversion der Zeit. Zur „Niederschrift“ des Gustav Anias Horn. In: Text + Kritik, S.87f.

Aufbegehren geschieht, – nämlich in Parallelität zu den Ereignissen des Gilgamesch-Epos – verweist zugleich darauf, dass es letztlich nicht möglich ist, sich der Wiederholung zu entziehen: Selbst das Aufbegehren findet als Wiederholung eines anderen Aufbegehrens statt.

Konkret in der Handlung manifestiert sich das Aufbegehren an zwei wesentlichen Punkten, an denen Horn und Tutein jeweils „die Schöpfung in ihrem natürlichen Ablauf“ (NI, 596) betrügen: Im Bereich der Sexualität und in der Bestattung Tuteins. Horns Freund Xavier Faltin kontrastiert an einer Stelle in der „Niederschrift“ die heterosexuelle Liebe und die Liebe zwischen Männern in einer Weise, die wohl auch für Horn und Tutein Gültigkeit hat:

Noch später, ein wenig später nur, liebt er [d.i. der Mensch im Verlauf seiner Entwicklung] den gleichgeschlechtlichen Artgenossen. Das ist um vieles unerklärlicher als die vorausgehende Liebe [d.i. die Liebe zu den Eltern]. Denn es ist die echte Liebe, die opferbereite Liebe, die blutschwarze unvergängliche Liebe, die Freundschaft, die selbstlose Liebe. Und endlich liebt er das Weib. Es ist die natürliche Liebe, die gottgewollte Liebe, die zeugende und vermehrende Liebe, die ganz und gar unvermeidbare Liebe. (NI, 905)

An anderer Stelle sagt Faltin über die Liebe in der Ehe:

Es ist die natürliche Liebe. Es ist die große egoistische gottgewollte Liebe. Die dumme Liebe. Es ist das Fundament der Menschheit. Die Familie, die zeugende und die Menschheit vermehrende und erhaltende Familie, die von den Staaten und Religionen geschützte und gelobte, an den Gräbern ersprossene, mit den Jahren erwachte, im Blute schäumend gebraute Liebe. Der große Zweck der Welten, gehegt von den Wänden einer städtischen Wohnung. Die Freundschaft ist sogleich etwas Anrühiges geworden, etwas Nutzloses, Unfruchtbares, Gesetzloses, das keinen Weg in die Zukunft hat. (NI, 907)

Die eheliche Liebe zwischen Mann und Frau wird als diejenige Form dargestellt, die durch die Möglichkeit zur Fortpflanzung die natürliche Wiederholung, das Werden und Vergehen, garantiert, während die Männerliebe zugleich außerhalb der Natur und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft steht. Indem das Freundschaftsbündnis Horns und Tuteins gegenüber den verschiedenen Verführungen der 'natürlichen' Liebe triumphiert, widersetzen sich Horn und Tutein der Wiederholung, - es findet eine „Inversion der natürlichen Abläufe“³⁷⁰ statt.

Wegen der 'Widernatürlichkeit' der homosexuellen Liebe wird, wie schon Wolffheim feststellt, in „Fluß ohne Ufer“ die besonders hohe Geistigkeit des gleichgeschlechtlichen Freundschaftsbündnisses postuliert. Manfred Weinberg schreibt dazu: „In der Ordnung

370 Wolffheim, Elsbeth: Die Augustus-Episode, S.49f.

der Natur hat Homosexualität keinen Platz, wobei Jahnn weniger davon ausgeht, daß sie nicht vorkommt, als daß sie schlicht 'nutzlos' ist; insofern ist sie nur über den 'Geist', die Kunst zu legitimieren.³⁷¹ Für Christoph Zeller verkörpert die Ablehnung des Weiblichen, wie sie schon im „Holzschiff“ mit der Entfernung von Ellena zugunsten des 'Abenteuers' stattfindet, den Konflikt zwischen Lust und Kunst, wobei künstlerisches Schaffen für Horn nur in der Sublimierung, der Abwehr von Sexualität stattfinden könne.³⁷² Übereinstimmend damit schreibt Bettina Gruber:

Die *Bedeutung der Überschreitung von gender-Grenzen* in diesem Dispositiv [...] liegt auf der Hand: da sie als 'natürlich' betrachtet werden, ist eine Revolte gegen sie eine *Revolte gegen die Natur* und kann als das Verwerfliche schlechthin dramatisiert werden. Sie fällt mit der alten Sünde der Anmaßung von Gottähnlichkeit zusammen. Zugleich repräsentiert diese Revolte aber auch *Innovation schlechthin* und steht deshalb in Verwandtschaft zum künstlerischen Schöpfungsakt.³⁷³

Aus dieser Sichtweise heraus wird der bisweilen grausame Umgang mit Frauen in der „Niederschrift“ zumindest teilweise als in inneren Ängsten verwurzelte Abwehrhaltung verständlich. Manfred Weinberg schreibt dazu: „Doch kann sich eine mann-männliche Beziehung nicht vor dem Anspruch des kreatürlich-weiblichen Prinzips in Sicherheit bringen; sie muß es aktiv bekämpfen: Darum werden die Frauen gefoltert und gemordet.“³⁷⁴

Es ist also sicherlich berechtigt, gemeinsam mit den Verfasserinnen der Polemik „Weiberjahnn“³⁷⁵ von einer gewissen Misogynie in „Fluß ohne Ufer“ zu sprechen: Horn und Tutein sprechen schlecht über Frauen und gehen schlecht mit ihnen um, weil sie sich von ihnen bedroht fühlen. Gleichzeitig lässt sich in Horns Worten eine gewisse Bewunderung für die Fraglosigkeit, mit der Frauen die ihnen von der Natur vorgegebene Aufgabe übernehmen, erkennen. So heißt es in einer Reflexion Horns:

371 Weinberg, Manfred: Männerjahnn? Hans Henny Jahnn und die Ordnung der Geschlechter. In: Gremer, Stefan und Graw, Isabelle (Hg.): *Texte zur Kunst*, 5. Jahrgang, Nr. 17. Thema: „Männer“. Köln: Texte zur Kunst GmbH, 1995, S.123.

372 Vgl. Zeller: *Apologie des Untergangs*, S.174.

373 Gruber, Bettina: Männlichkeit in der 'Archaischen Moderne.' Eine exemplarische Lektüre von Hans Henny Jahnn's *Fluß ohne Ufer* mit einem Seitenblick auf Jean Genet und die literarische Tradition seit der Romantik. In: Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Hg.): *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2002, S.83.

374 Weinberg: *Männerjahnn?*, S.123.

375 Hamann, Frauke und Venske, Regula (Hg.): *Weiberjahnn. Eine Polemik zu Hans Henny Jahnn*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994.

Sie bringen Kinder zur Welt. Ihr Schoß ist fruchtbar. [...] Sie sind die eigentlichen Mütter der Menschheit. Sie haben diese eine Aufgabe, Mütter zu sein, wenn sie ihre Bestimmung auch mit einem Fehltritt oder einem Verbrechen beginnen. Die Natur verläßt sich ganz auf sie; sie werden mit einer unaushaltbaren Liebe verlockt und sogleich niedergeschlagen. Ihre Liebe ist kurz, ihre Pflichten sind lang. Gebären, kleine Kinder groß machen, Ehemänner zur Ordnung anhalten, Faustschläge hinnehmen, Krankheit und Schmerzen ertragen, arbeiten, wachen, härter werden. Die Schönheit vererben, die ihnen selbst genommen wird. (NII, 604f.)

Natürlich erscheint diese Schilderung mit der Betonung der Instinkthaftigkeit von Frauen (vgl. auch NI, 913f.) äußerst klischeehaft und eindimensional; Horn wird, wie Regula Venske schreibt, den Frauen so nicht gerecht.³⁷⁶ Jedoch erkennt Horn in der vorgeblichen 'Tierhaftigkeit' der Frauen etwas, das ihm selbst wünschenswert scheint: Auch er würde gerne fraglos akzeptieren können, dass er Teil der Natur ist und dem Gesetz der Wiederholung unterliegt, jedoch kann er seine Sehnsucht danach nur über den Umweg der Reflexion, über das Erkennen von Wiederholungen im eigenen Leben, stillen. Die Haltung Horns gegenüber Frauen ist von einer Ambivalenz bestimmt, die sich analog zu seiner Ambivalenz gegenüber der Wiederholung verhält: Einerseits wehrt er Frauen wegen ihrer Naturbezogenheit ab, andererseits fühlt er sich gerade wegen dieser Naturbezogenheit zu ihnen hingezogen.

Diese Interpretation, die mit Wolffheim im Wesentlichen übereinstimmt und große Ähnlichkeit mit der Auslegung der Ishtar-Episode im Gilgamesch-Epos hat, scheint mir jedoch nur einen Aspekt des Konflikts zwischen homo- und heterosexueller Liebe zu umfassen. Schließlich kann man die These der Polarität zwischen dem Ausleben von sexueller Lust und der Sublimation dieser Lust im künstlerischen Schaffensprozess nur aufrechterhalten, wenn man ausblendet, dass Horns Beziehung zu Tutein deutliche homosexuelle Implikationen hat. Beispielsweise wird die Kugel mit dem „roten Gift“, die Horn beim Chinesen Ma-Fu erstet und die zunächst sein sexuelles Verlangen für dessen Tochter weckt, nach der Ablehnung der Tochter zum Sinnbild für seine sexuelle Beziehung zu Tutein:

In diesem Augenblick überwältigte mich ein Mitleid, ein lustvoller Schmerz von so unennbarer Stärke, daß ich alles vergaß, was meine Sinne und meinen Geist bewegt hatten. (Es war wie beim ersten Kuß, den ich ihm gab.) Mit voller Hingebung erneuerte ich mein Gelübde. Das übervolle Maß namenlosen köstlichen Gefühls hob sich nochmals meinem lechzenden Verlangen entgegen. Ich stürzte meine Lippen auf den faden fleischigen Mund. Ich genoß diese Minuten, in denen ich ihm etwas wert war, mochte er mich auch eine Sekunde lang verabscheut oder gehaßt haben. Ich spürte, das

376 Vgl. Venske, Regula: Fluß ohne Ufer. Sieben Wunden. Vier Versuche. In: Weiberjahn, S.47.

rote Gift durchtränkte unsere Haut, daß das Fleisch ineinanderverwachsen konnte. (NI, 353)

Die These der Polarität von Lust und Kunst ist nur dann aufrechtzuerhalten, wenn man, wie Manfred Weinberg schreibt, von „einer simplen Dichotomisierung der Geschlechter“ ausgehe, also davon, dass eine „(ewige) Verlockung und Verführung des Mannes durch die Frau“³⁷⁷ stattfinde. Weinberg kommt zu einem Fazit, das der Ambivalenz, in der Geschlechterrollen in „Fluß ohne Ufer“ dargestellt werden, noch einen Aspekt hinzufügt:

Hans Henny Jahnn ist ein Männer-Autor; er argumentiert aus dem Horizont „patriarchalisch-heterosexueller Männerüberheblichkeit“ und versucht ausgerechnet von daher, homosexuelles Verhalten zu legitimieren. Doch wird, wer dies nur zur Anprangerung des „ewig Männlichen“ ausschachtet, wer sich von ihm sein Männer-Weltbild bestätigen oder als Homosexueller rechtfertigen lassen will, den Jahnnischen Texten, deren Ort gerade der Zwiespalt von tradierter Geschlechterordnung und ihrer Irritation, von vorausgesetzter Natur und ubiquitärer Parodie ist, nicht gerecht.³⁷⁸

Diese Aussage lässt sich letztendlich auf die Funktion der Auseinandersetzung mit dem Gilgamesch-Epos innerhalb dieser Thematik übertragen: Man könnte zwar zunächst meinen, dass die Bezugnahme auf das Epos die 'Richtigkeit' der Deutung im Sinne des Konflikts von Lust und Kunst bestätigt, jedoch ist das Gilgamesch-Epos gleichzeitig selbst ein Text, in dem Geschlechterrollen äußert ambivalent sind und in dem bei der Schilderung Ischtars ebenso wie bei der Darstellung Gilgameschs und Enkidus mehrdeutige, verschieden interpretierte Implikationen mitschwingen. In diesem Sinn trägt die Referenz auf das Gilgamesch-Epos vor allem dazu bei, dass die Beziehungen zwischen Mann und Frau und die zwischen Männern in „Fluß ohne Ufer“ so ambivalent und mehrdeutig scheinen: Durch die Intertextualität kommt es zur Vielfältigkeit von Deutungsmöglichkeiten.

Ähnliche Ambivalenzen sieht Michèle Godau auch im zweiten Punkt, an dem sich Horns Aufbegehren gegen die Wiederholung manifestiert, in der Bestattung Tuteins. Einerseits lasse sich die Mumifizierung Tuteins als Aufbegehren gegen die Wiederholung verstehen: „Mit dem Versuch, die Verwesung des Körpers aufzuhalten, handelt Horn der Vorstellung gemäß, ihrer beider Leben seien dem Zyklus der Natur nicht unterworfen.“³⁷⁹ Andererseits stünde sein Tun im Einklang mit der Wiederholung: „Zugleich wiederholt jedoch sein Tun die Behandlung der Leiche Ellenas durch

377 Weinberg: Männerjahnn?, S.118.

378 Weinberg: Männerjahnn?, S.125f.

379 Godau: Wirkliche Wirklichkeit, S.79.

Tutein.³⁸⁰ Damit verweist Godau darauf, dass das 'Aufbegehren' gegen die Wiederholung niemals von Erfolg gekrönt sein kann, sondern bereits das Scheitern in sich enthält, da auch das Aufbegehren in der Form der Wiederholung stattfindet. Im Bereich der sexuellen Thematik hat das Scheitern des Aufbegehrens sogar eine konkretere Ebene: Horn gelingt es auch insofern nicht, sich dem Kreislauf von Werden und Vergehen zu entziehen, als er mit Gemma einen Sohn zeugt. Kurzfristig triumphiert zwar das Bündnis zwischen Horn und Tutein über Gemma, auf lange Sicht triumphiert jedoch das Gesetz der Wiederholung über Horn.

Je mehr der älter gewordene, einsame Horn resigniert feststellt, dass die „unerbittliche Wiederholung“ (NI, 383) ihm immer überlegen sein wird, dass „es ist wie es ist“ (NI, 527), desto deutlicher bekommt sein Aufbegehren eine neue Dimension: Es geht ihm nicht mehr darum, über die Wiederholung zu triumphieren, sondern darum, die Grausamkeit, die sie im eigenen Umfeld hervorruft, so weit wie möglich zu verringern:

Außer Milch und Wein sind nicht viele Speisen unschuldig. Aber ich bin kein Narr, daß ich das Essen einstellte. Ich bekämpfe nicht Füchse und Katzen. Ich erspare mir nur, was ich mir ersparen kann. Ich habe Joas aus dem Stall entfernt und in die Stuben genommen. Er hat die Wärme des Ofens sehr geliebt. Freilich auch die Freiheit des Abenteuers. Um die Kornhaufen herum habe ich die Fallen aufgestellt, kleine Guillotinen, die die Mäuse in meinem Namen erschlagen Ich weiß nicht, wie die Mäuse und der Himmel darüber denken; mir indessen scheint, es ist besser, sie sterben schnell, wenn es schon sein muß, daß sie davon müssen. (NII, 129)

Als einzige Möglichkeit, die Grausamkeit der Natur und die Grausamkeit der menschlichen Zivilisation zu überwinden, wird in „Fluß ohne Ufer“ ein „Ethos des Mitleidens“³⁸¹ vorgeschlagen. Im „Epilog“ heißt es:

Ich bin nach langem Überlegen zu dem Ergebnis gekommen, daß einzig das Mitleid, das die Natur gegen ihre Geschöpfe nicht kennt und [das] offenbar die ungöttlichste aller Eigenschaften ist, das einzig wirksame Mittel gegen die Dummheit darstellt. Denn es fordert, daß der menschliche Geist sich aus sich heraus begibt und fremde brüderliche [...] Annäherung sucht – die Ausdehnung des Liebesmöglichkeit seiner Seele.

Das Mitleid fordert eine Voraussetzung: die Kenntnis, die Anerkennung fremden Schmerzes. Wer ihn leugnet, und nur auf seinem eigenen besteht, ist ein Apostel der Gewaltanwendung. (E, 387)

Dadurch dass das Mitleid das Ausgeliefertsein an die Wiederholung als allgemeingültiges Gesetz anerkennt und diesem nur auf ideeller Ebene, das heißt, in einem Bereich, der der zufallsdominierten, maschinenhaften Wiederholung gar nicht

380 Godau: Wirkliche Wirklichkeit, S.79f.

381 Schäfer: Wider den 'Anlaß' der Gewalt, S.554.

zugänglich ist, etwas entgegengesetzt, können Mitleid und Wiederholung gleichzeitig bestehen. Das Mitleid erweist sich als einziger gangbarer Weg gegen die Wiederholung: Es erlaubt dem Einzelnen, eine gewisse Würde zu bewahren und ermöglicht dadurch, dass es sich immer auf eine einzelne Person richtet, die Anerkennung des Individuums, das für die Wiederholung nur Teil einer gesichtslosen Masse ist.³⁸²

4.5.4 Unmöglichkeit der Wiederholung

In Horns Haltung gegenüber der Wiederholung stehen sich die Sehnsucht danach, die Wiederholungen im eigenen Leben zu erkennen, und ein Aufbegehren gegen die natürliche Wiederholung entgegen. Beide Wege sind zum Scheitern verurteilt: Das Aufbegehren gegen die Wiederholung scheitert, weil erstens selbst dieses Aufbegehren innerhalb einer Wiederholung – der Wiederholung des Aufbegehrens von Gilgamesch und Enkidu – stattfindet und weil zweitens Horn und Tutein wie Gilgamesch und Enkidu nach Phasen zeitlich befristeten Triumphs letztlich vom „Unausweichlichen“ besiegt werden. Doch auch die Sehnsucht danach zu erkennen, welche Wiederholungen das eigene Leben bestimmen, kann nicht befriedigt werden. Ein erster Grund liegt darin, dass es trotz des allgemeinen zyklischen Kreislaufs der Natur niemals möglich ist, dass zwei Wesen einander völlig gleichen oder dass zwei Geschichten vollkommen identisch sind.

Tutein antwortete weise: „Die Zahl der Schicksalsträger ist so groß, daß sich schlechthin Wiederholungen ergeben müssen. Die Natur strebt nach der grenzenlosen Mannigfaltigkeit; sie verabscheut die Gleichheit zweier Bildungen, Kräfte oder Geschehnisse, sie würzt die Zustände mit den Veränderungen. Aber sie wird überrannt von der Zahl der Schicksale, die ihr zur Bestimmung vorgelegt wurden. So prägt sie die Typen der Formen, Erscheinungen und Ereignisse, die untereinander eine angenäherte Ähnlichkeit aufweisen. Eine absolute Gleichheit scheint niemals vorzufallen; dessen würden sich die ewigen Gesetze schämen.“ (NI, 431)

Der zweite Grund ist für den Text von „Fluß ohne Ufer“ aber noch viel grundsätzlicher: Es ist für Horn deswegen nicht möglich, Befriedigung im Erkennen der Wiederholungen im eigenen Leben zu erlangen, weil seinem Wunsch nach dieser Erkenntnis und darauf folgender „Versöhnung mit dem Schicksal“ (NII, 299) sein eigenes, nur begrenztes Erkenntnisvermögen entgegensteht. Am Ende der

³⁸² Vgl. Jucker: Hoffnung als Emanzipation, S.182f. Sowie: Joachimsthaler, Jürgen: „Mit vielen Bedenken.“ Zu Hans Henny Jahns (Nachkriegs-) Poetologie. In: Bialek, Edward und Żyliński, Leszek (Hg.): Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn. Wrocław und Dresden: Neisse Verlag, (2. erweiterte Auflage) 2006, S.179f.

„Niederschrift“ muss er gestehen, dass er das ursprüngliche Ziel des Verfassens der „Niederschrift“ - das Erreichen des eigenen „Freispruchs“ (NI, 473) im Erkennen einer „sinnvollen Bestimmung seines Lebens“³⁸³ - nicht erreichen konnte:

Die Gewohnheit, den bösartigen Verlauf meiner Begegnung mit Ajax von Uchri in täglichen Notizen festzuhalten, habe ich mit einem bitteren Gefühl der Auflösung bezahlen müssen. Auf den Inhalt der zuletzt geschriebenen Hefte allein bezieht sich der eilig hingeworfene Satz, daß ich kaum noch wisse, was meine Niederschrift enthalte.) - Jedenfalls ist es nicht genug, um auszudrücken, welcher Mensch ich bin, und welcher Art die Menschen sind und waren, die neben mir auftauchten, sich entfalteten, oder verbraucht wurden; einige wurden zerpfückt, wie es hin und wieder geschieht, daß man eine Blume zerpfückt. Ich bilde mir ein, ich könnte diese Geschichte noch einmal zu Papier bringen, und es würde eine ganz andere Angelegenheit daraus werden – wiewohl ich die gleiche Wirklichkeit zum Vorwurf nehmen würde. (NII, 630)

Der mit dem Verfassen der „Niederschrift“ verbundene Wunsch, das eigene Schicksal zu verstehen, scheitert an der für Horn unüberschaubaren Komplexität der Ereignisse der Vergangenheit, und scheitert noch deutlicher an dem Punkt, als die „Niederschrift“ mit dem Eintreffen Ajax von Uchris vom Erinnerungsbericht in ein Gegenwartsprotokoll umschlägt, denn, wie Henning Boetius schreibt: „Diese Gegenwart wird durch Horns Versuch einer Wiederholung der großen Freundschaft zu einer peinigenden Travestie. Verglichen mit Tutein ist Ajax wieder nur die Mythologie eines vergangenen Mythos.“³⁸⁴ Die Horn unverständlichen Ereignisse der Gegenwart, sein Schwanken zwischen Freundschaftsgefühlen für von Uchri und wachsendem Misstrauen demonstrieren deutlich, wie er den Überblick über die Ereignisse vollends verliert und wie sich letztlich sogar seine Vergangenheit, die Erinnerung an Tutein, unter von Uchris Anwesenheit zu verzerren beginnt. (vgl. NII, 539) Mit dem Kürzel „c. e.“ (NII, 691) für das unpersönliche „conclamatum est“ dominiert damit am Ende der „Niederschrift“ das gesichtslose Gesetz des Werdens und Vergehens über das Individuum Gustav Anias Horn, der mit der „Niederschrift“ versucht, den roten Faden zu finden, der das von Brüchen bestimmte eigene Leben zum Schicksal umformt.

In diesem Sinn ist „Fluß ohne Ufer“, wie Boetius schreibt, „das Epitaph auf Ich und Ich-Roman zugleich“³⁸⁵ oder, in den Worten Horns, „die Klage der Hoffnungslosen und die fragende Bestürzung des noch Lebenden, der sich schon von der ersten Berührung der finsternen Allmacht überwunden fühlt.“ (NII, 650) Mit dem Begriff der „Klage“ ist

383 Godau: Wirkliche Wirklichkeit, S.82.

384 Boetius: Jahnn und die Kunst des Scheiterns, S.101.

385 Boetius: Jahnn und die Kunst des Scheiterns, S.102.

zudem die grundsätzliche Nähe zum Gilgamesch-Epos wiederhergestellt: Auch wenn es Horn in der Zeit, die ihm zum Leben bleibt, nicht gelingt, sein Schicksal zu erkennen, so können die Lesenden, die Dank der beigefügten Ausfertigung von Horns Testament und dank des „Epilogs“ über mehr Wissen verfügen, in Horns Tod die Parallele zu dem von Hugo Gressmann antizipierten Tod Gilgameschs erkennen und beide Texte als ‚Klage‘ über die Vergänglichkeit des Menschen in seiner Stellung vor der ‚Unterwelt‘, vor dem ‚Gesetz‘³⁸⁶ verstehen. Die „Lust an der Wiederholung“, die Renate Lachmann als charakteristisch für das „Wiederschreiben“ eines Prätextes bezeichnet hat, wird ergänzt und kontrastiert durch scheiternde Versuche des Umschreibens und Übertreffens, aus der „Lust“ wird schließlich ein „Leiden an der Wiederholung.“

4.6 Markierungen von Intertextualität

Die Zitate aus dem Gilgamesch-Epos, die ich im Kapitel über Selektivität analysiert habe, sind zumeist durch ihre typographischen Merkmale oder durch eine Stellungnahme Horns vom übrigen Text hervorgehoben. Die Art, wie diese Markierung des Bezugs stattfindet, verweist in prägnanter Form auf Horns Haltung zum Gilgamesch-Epos und, im Fall hoher Intensität, auf die selbstbezügliche Komponente des intertextuellen Bezugs. Im ersten Teil dieses Kapitels nehme ich eine kurze Einordnung des Gilgamesch-Epos hinsichtlich der Kriterien Referentialität, Kommunikativität und Autoreflexivität vor. Im zweiten Teil zeige ich, an welchen Orten sich Markierungen des Gilgamesch-Epos finden, um im dritten Teil auf die abschließenden Fragen nach der Dynamik und der Selbstbezüglichkeit der intertextuellen Verweise einzugehen, die alle Untersuchungsaspekte dieses Kapitels miteinander verbinden.

4.6.1 Die Kriterien Referentialität, Kommunikativität und Autoreflexivität

Hinsichtlich der Referentialität, also der Frage danach, wie das Gilgamesch-Epos im Text von „Fluß ohne Ufer“ sichtbar wird, ist es zunächst wichtig festzustellen, dass die meisten Zitate aus dem Epos – wie schon im Kapitel über Selektivität gezeigt – deutlich als solche hervorgehoben sind: Durch die Schreibung in ausschließlich Großbuchstaben und die Verwendung von gebundener Sprache, Notenschrift und Anführungszeichen unterscheiden sie sich vom übrigen Text. Verstärkt wird dies durch Horns Kommentare

³⁸⁶ Hassel: Der Roman als Komposition, S.346.

zu den Zitaten, mittels derer er in zahlreichen Fällen das Gilgamesch-Epos als Quelle nennt: „Ich habe an Gilgamesch und Engidu gedacht, als ich den ersten Satz schrieb“, (NI, 796) „[Mir fielen; G.Z.] einige Worte der elften Tafel des Gilgamesch-Epos ein“, (NII, 170)³⁸⁷ „die Tafeln des Gilgamesch-Epos“, (NII, 221) sowie „das Gilgamesch-Epos“ beziehungsweise „das Bruchstück der letzten Tontafel.“ (NII, 649) Wo keine Nennung der Quelle stattfindet, versteht sich diese von selbst, - entweder wegen der textuellen Nähe zu anderen, genau ausgewiesenen Zitaten, durch das Vorkommen eines aufschlussreichen Namens im Zitat (zum Beispiel „Engidu“, NII, 224) oder dadurch, dass ein Zitat die Wiederholung eines anderen, beim ersten Mal genau ausgewiesenen Zitats darstellt. Neben der Nennung der Quelle findet auch eine Kommentierung der Zitate statt, und zwar entweder hinsichtlich deren Bedeutung für Horns eigenes Leben oder hinsichtlich seiner Versuche einer Vertonung. In diesen Kommentaren ist Horns Haltung zum Gilgamesch-Epos vom Schwanken zwischen Übereinstimmung und Distanzierung bestimmt: Einerseits sieht er im Epos einen „Führer durch das Labyrinth“ (NII, 223), ein „Spiegelbild meines Schicksals“ und deutet an, dass der Wunsch „die Tafeln des Gilgamesch-Epos“ [...] durch[zu]komponieren“, (NII, 221) ihn schon viele Jahre begleitet habe. Andererseits muss er sowohl hinsichtlich der Identifikation als auch hinsichtlich der Vertonungsbemühungen sein Scheitern eingestehen: „Es gibt keinen Helden mehr, wie er einer war.“ (NI, 796) „Gewiß, der altertümliche Geruch der mesopotamischen Erde [...] entsprach meinem dürftigen Dasein inmitten des papierenen Zeitalters nicht: meine Freundschaft zu Tutein ist nicht von heiliger Unbedingtheit gewesen.“ (NII, 649) Und, bezogen auf die Vertonungen:

Ich wünschte, ich hätte vollenden können, was ich begonnen – daß ich meine Sache besser gemacht hätte. Indessen, niemand vermag ein anderer zu sein, als er ist. [...] Von den unfruchtbaren klanglosen Zeilen will ich hier niederschreiben. Sie bezeichnen meine Grenze. (NII, 651)

Diese Kommentare, auf deren Relevanz hinsichtlich der Selbstbezüglichkeit ich noch eingehen werde, haben den von Pfister beschriebenen Effekt einer „Metatextualität, die den Prätext kommentiert, perspektiviert und interpretiert und damit die Anknüpfung an

387 Bei der Angabe, es handle sich um die Worte der elften Tafel, liegt ein Fehler vor, die Worte stammen aus der 12. Tafel. Meines Erachtens könnte dieser Fehler auf eine gewisse Unkonzentriertheit und Ungenauigkeit Horns im Umgang mit dem Epos verweisen, die darauf hindeutet, dass es ihm um die Identifikation mit dem Epos und nicht um die wissenschaftliche Beschäftigung damit geht. Es könnte sich aber auch um einen Fehler Jahns handeln. Ein zweites Mal wird die Textstelle (vgl. NII, 649) richtig ausgewiesen.

ihn bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert.“³⁸⁸ Konkret lässt sich in Horns Kommentaren die Ambivalenz seiner Haltung gegenüber dem Gilgamesch-Epos erkennen: Er sehnt sich nach Identifikation und muss zugleich die Fremdheit und Unerreichbarkeit des Textes eingestehen. Der Eindruck der Fremdheit verstärkt sich noch, wenn man Horns Anspielungen auf das Gilgamesch-Epos und auf das alte Mesopotamien einbezieht: In der Nennung von fremdklingenden, sich vom übrigen Text abhebenden Namen wie „Isheth Zemunin“ (NI, 584) oder „Utukku und Lamassu“ (NI, 685) und in Formulierungen wie „Ich könnte zu Utnapischti wandern, ich würde ihn [d.i. Tutein] nicht wiedersehen“ (NII, 655) wird Horns Sehnsucht nach der Welt des alten Mesopotamiens und gleichzeitig die Entfernung zwischen seinem Leben und dieser Welt deutlich.

Bezüglich des Kriteriums der Kommunikativität, das die Intertextualität aus der Perspektive des Autors und aus der der Lesenden betrachtet, lässt sich, zumindest für die Autorperspektive, auf das Kapitel zur produktionsästhetischen Perspektive verweisen: Die Beschäftigung mit dem Gilgamesch-Epos und dessen Thematisierung in Literatur und eigenen Kompositionen stellt eine lange Konstante im Leben Hans Henny Jahnn dar, begonnen mit seinem frühen Roman „Ugrino und Ingrabanien.“ In den zitierten Briefstellen verweist er auf das Gilgamesch-Epos als Bezugstext und spricht von „Fluß ohne Ufer“ als einem „Epos“: Es ist also von einem hohen Grad der Bewusstheit und Intentionalität des Bezugs auszugehen. Fraglich ist höchstens, ab welchem Zeitpunkt in der Entstehungsgeschichte von „Fluß ohne Ufer“ Jahnn der Bezug auf das Gilgamesch-Epos bewusst war. Die schon einmal zitierte Briefstelle, in der Jahnn seiner Frau am 7. Mai 1941 berichtet, ihm sei eingefallen, dass „Fluß ohne Ufer“ das Gilgamesch-Epos in moderner Form sei³⁸⁹, legt die Vermutung nahe, dass der Bezug erst während der Arbeit an der „Niederschrift“, jedoch noch vor dem Eintritt in die intensivste Arbeitsphase ab Juni 1942, zu einem bewusst intendierten Bezug wurde.

Hinsichtlich der Perspektive der Lesenden ist wegen der zahlreichen direkten Erwähnungen des Gilgamesch-Epos ebenfalls davon auszugehen, dass der Bezug für diese klar erkennbar ist und bewusst wahrgenommen wird. Wie Pfister bemerkt, kommen für dieses Kriterium „vor allem die kanonisierten Texte der Weltliteratur in

388 Pfister: Konzepte, S.26f.

389 Vgl. Jahnn: Briefe II, S.35.

Frage bzw. gerade aktuelle und breit rezipierte und diskutierte Texte³⁹⁰, da nur bei solchen Texten davon auszugehen sei, dass sie einem großen Teil der Rezipienten geläufig seien. Beim Gilgamesch-Epos ist zwar zu mutmaßen, dass dessen Bekanntheit nach dem Höhepunkt im Babel-Bibel-Streit um einiges abnahm, jedoch sorgte wahrscheinlich gerade der Babel-Bibel-Streit gemeinsam mit dem länger präsenten Panbabylonismus dafür, dass das Gilgamesch-Epos den Status eines Geheimtipps dauerhaft verließ und Jahn eine gewisse Bekanntheit zumindest in belesenen Kreisen, die ja ohnehin fast ausschließlich als Rezipienten von „Fluß ohne Ufer“ in Frage kommen, voraussetzen konnte.

Das Kriterium der Autoreflexivität, das die Frage nach einer Thematisierung des intertextuellen Verfahrens einschließt, scheint zunächst weniger intensiv ausgeprägt als die Kriterien Referentialität und Kommunikativität. Zwar liegen mit der Kennzeichnung des Gilgamesch-Epos durch die erwähnten Zitate und die wiederholte Nennung des Titels, sowie mit der ebenfalls erwähnten Kommentierung der Differenz zwischen „Fluß ohne Ufer“ und Gilgamesch-Epos die ersten beiden Stufen von Monika Lindners Skalierung der Autoreflexivität vor, jedoch ist fraglich, ob auch die stärkste Stufe, auf der eine Hinterfragung des Verfahrens der intertextuellen Textkonstitution stattfindet, erreicht wird. Immerhin deuten einige Zitate aus der „Niederschrift“ darauf hin. Über den Vorgang des Komponierens, in dem Jochen Vogt eine Spiegelung der Entstehung von „Fluß ohne Ufer“ sieht³⁹¹, schreibt Horn: „Ich glaubte den Verstand verlieren zu müssen, weil ich Eigenes und Fremdes nicht mehr unterschied.“ (NI, 696) Tutein lässt er, nach Horns Bericht über einen Bekannten seiner Eltern, Selbiges sagen: „'Man kann Eigenes und Fremdes nicht unterscheiden', sagte er, 'was in unserem Hirn seinen Platz hat, ist unser Besitz.'“ (NII, 31) Diese Zitate gemahnen zwar an postmoderne Literatur mit der dort sehr häufigen Thematisierung der Intertextualität, jedoch ist es meines Erachtens im Kontext von „Fluß ohne Ufer“ angemessener, diese Zitate zunächst mit der Thematik der Wiederholung in Verbindung zu bringen. Bei näherer Betrachtung steht Horns Konzept der Wiederholung, wie ich es im Kapitel über Dialogizität dargestellt habe, abgesehen von den unterschiedlichen, weltanschaulichen Prämissen, der globalen Intertextualitätstheorie Julia Kristevas mit deren Annahme, dass jeder Text ein Mosaik von Zitaten sei, durchaus nahe. Denn aus Horns Glaube an die

390 Pfister: Konzepte, S.27.

391 Vgl. Vogt: Struktur und Kontinuum, S.151f.

Wiederholung als Grundlage des 'wirklichen' Lebens ergibt sich konsequenterweise der Gedanke, dass auch im Bereich der Kunst nichts grundsätzlich Neues möglich ist und dass Texte notwendigerweise auf andere Texte Bezug nehmen, unabhängig davon, ob der Bezug, wie im Fall des Gilgamesch-Epos, vom Autor deutlich bewusst und intendiert ist oder unbewusst stattfindet. An einer Stelle schreibt Horn über sich selbst:

Ich war unfähig, meine Gemütsimpulse voneinander zu trennen. Immer wieder das Ausgeliefertsein an ein untertäniges Hinnehmen von Bildern, die ein ins Wachsein hineingeschleudertes Traum aus dem unerschöpflichen Vorrat an Erinnerungen, den Jahrtausende alten und den neuen, die aber in der Vergessenheit schon so alt sind wie alles Abgestandene und Ausgegrenzte, zusammenschüttet. (NII, 172)

Überträgt man diese Bemerkung auf die Frage nach der Textkonstitution, so kann man „Fluß ohne Ufer“ und besonders der „Niederschrift“ diesen höchsten Grad der Autoreflexivität nur schwer absprechen, wobei höchstens festzustellen ist, dass die Reflexion über die intertextuelle Bedingtheit von Literatur auf deutlich implizitere Weise als in vielen postmodernen Werken stattfindet, nämlich über die Beschreibung des Kompositions-Prozesses und über die Darstellung der Auflösung von Horns Ich. Es ist aber auch zu bemerken, dass es für eine wirklich gründliche Untersuchung der Autoreflexivität von „Fluß ohne Ufer“ unabdingbar wäre, auch die kontaminatorischen Relationen von Intertextualität mit einzubeziehen.

4.6.2 Die Markierung intertextueller Verweise

Laut Ulrich Broich finden sich Markierungen intertextueller Verweise an drei verschiedenen Orten: In Nebentexten, im inneren Kommunikationssystem des Textes und im äußeren Kommunikationssystem. Bezüglich der Markierungen in Nebentexten möchte ich wieder auf das Kapitel über die produktionsästhetische Perspektive verweisen, wo ich bereits Stellen in Briefen und Aufsätzen gezeigt habe, an denen Jahn auf das Gilgamesch-Epos als Prätext von „Fluß ohne Ufer“ verweist. Allerdings muss man einschränkend feststellen, dass, mit Ausnahme dieser Briefstellen, Jahn nur relativ wenig Gebrauch von der Möglichkeit der Markierung in Nebentexten macht: In Nebentexten wie Titel, Untertitel, Kapitelüberschriften oder Motto, die in direktem Zusammenhang mit „Fluß ohne Ufer“ stehen, wird das Gilgamesch-Epos an keiner Stelle markiert. Eine weitere Markierung in Nebentexten findet sich allerdings im Nachwort der lange nach Jahnns Tod publizierten Hamburger Ausgabe von „Fluß ohne Ufer.“ Uwe Schweikert schreibt hier:

Am Anfang von „Fluß ohne Ufer“ stand der unbewußte Entschluß Jahnns, schreibend zu den Toten vorzudringen, seiner Liebe zu Harms ein Denkmal zu setzen, die altbabylonische Klage Gilgameschs um seinen Freund Engidu, der diesem im Tode vorausging und dem Gilgamesch bis an die Pforten der Unterwelt folgte, aufs neue zu beleben.³⁹²

Für die heutigen Lesenden von „Fluß ohne Ufer“, die wohl entweder zur Hamburger Ausgabe oder zu den darauf basierenden neueren Editionen, in deren Nachwort Schweikert ebenfalls auf das Gilgamesch-Epos verweist³⁹³, greifen, ist eine Markierung im Nachwort von „Fluß ohne Ufer“ also klar zu erkennen.

Was den Text der „Niederschrift“ angeht, so kann man nicht immer eindeutig zwischen der Markierung im inneren oder äußeren Kommunikationssystem des Textes unterscheiden, da Horn gleichzeitig fiktiver Charakter und Erzähler der „Niederschrift“ ist, woraus sich die Frage ergibt, ob alle Anspielungen auf das Gilgamesch-Epos von Horn bewusst gesetzt worden sind oder von Jahnns 'hinter Horns Rücken' eingebaut wurden. Eindeutig dem Bereich des inneren Kommunikationssystems zuordnen lassen sich Horns Verweise auf seine Vertonungsversuche des Gilgamesch-Epos und die Kommentare zu seiner Identifikation mit Gilgamesch, die beide – wie gezeigt – einen relativ breiten Raum einnehmen. Schwieriger ist die Situation bei den im Kapitel über Strukturalität aufgezeigten Parallelen zwischen dem Leben Horns und Tuteins und dem Leben Gilgameschs und Enkidus, die auch kleine Details der Handlung betreffen. Da Horn nicht explizit auf diese vielen kleinen Ähnlichkeiten verweist, sind sie einerseits nur den Lesenden zugänglich und lassen sich insofern dem äußeren Kommunikationssystem zuordnen. Andererseits ist aber davon auszugehen, dass Horn diese Parallelen absichtlich nur einbaut und nicht explizit betont, um seine Sehnsucht nach der Wiederholung des Gilgamesch-Epos im eigenen Leben zu stillen und gleichzeitig seine Glaubwürdigkeit als Erzähler zu behalten. Insofern scheint es mir eher angebracht, Horn als den Verantwortlichen zu sehen und sie dem inneren Kommunikationssystem zuzuordnen.

Eine eindeutigere Zuordnung ins äußere Kommunikationssystem ist im Text des „Epilogs“ möglich, in dessen auktorialer Erzählperspektive kein möglicherweise

392 Schweikert: Nachwort, S.1039.

393 Vgl. Schweikert, Uwe: Hans Henny Jahnns: Fluß ohne Ufer. In: Jahnns, Hans Henny: Fluß ohne Ufer. Roman in drei Teilen. Dritter Teil: Epilog. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2000. (Lizenzausgabe des Hoffmann und Campe Verlags: Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1994), S.437, sowie S.453.

unzuverlässiger Erzähler, der gleichzeitig die Hauptfigur der Handlung darstellt, zwischengeschaltet ist. Hier finden sich aber kaum deutliche Markierungen des Gilgamesch-Epos durch die Wahl der Namen oder ähnliches, jedoch verweisen strukturelle Konstellationen als eher schwache Formen der Markierung auf den Text des Epos.

Beim Vergleich der drei Markierungsformen miteinander lässt sich eine deutliche Präferenz für die Markierung im inneren Kommunikationssystem feststellen, die der Erzählkonstellation der „Niederschrift“, in der der Bezug zum Gilgamesch-Epos am deutlichsten ist, auch angemessen scheint. Horns explizite Auseinandersetzung mit dem Gilgamesch-Epos findet dabei im Wesentlichen auf zwei Ebenen statt: Einerseits äußert er sich mehrfach über die Bedeutung des Gilgamesch-Epos für seine Kompositionen, insbesondere für die Symphonie, andererseits weist er dem Gilgamesch-Epos Bedeutung für seine Identitätssuche zu.

4.6.3 Selbstbezüglichkeit und Dynamik

Aus dieser spezifischen Form der Markierungen ergibt sich die dynamische Komponente der intertextuellen Verweise in „Fluß ohne Ufer“: Alle starken Formen der Markierung finden sich in der „Niederschrift“ und dort vor allem im zweiten Teil, wo Horn auf der Ebene der Vergangenheitserzählung von Tuteins Tod und dem Entstehen der Symphonie berichtet und wo mit dem Eintreffen Ajax von Uchris die „Niederschrift“ zu einem Gegenwartsprotokoll wird, das von Horns zunehmender Angst vor dem Eintreten des unausweichlichen Todes berichtet. Die verschiedenen Ebenen der Auseinandersetzung mit dem Gilgamesch-Epos erweisen sich in den letzten Kapiteln der „Niederschrift“ als eng miteinander verbunden, wie auch Christa Bürger schreibt:

Die musikalische Inspiration des Künstlers Gustav Anias Horn entzündet sich an einem Stoff, nach dem er jahrelang suchen muß, einem Stoff, der ihm „Spiegelbild [seines bejahten] Schicksals“ wäre [...]: am Gilgamesch-Epos, das er liest als rituelle Totenklage - so wie, in einer tiefsten autobiographischen Schicht, der Autor Jahnns seinen Roman schreibt als Klage um den ihm im Tod vorausgegangenen Lebensgefährten.³⁹⁴

In der Form der Klage finden die verschiedenen Versuche Horns und Jahnns, das Gilgamesch-Epos zu vertonen beziehungsweise neu zu schreiben, zusammen und diese Form verweist letztendlich auf den engen Zusammenhang zwischen Leben und Kunst,

³⁹⁴ Bürger, Christa: Die moderne Ästhetik und das Böse. Versuch über Hans Henny Jahnns. In: Archaische Moderne, S.231.

der sich am Beispiel Horns exemplarisch nachvollziehen lässt, aber letztendlich das Kunstverständnis Hans Henny Jahnns reflektiert.

Horns Bild der Wirklichkeit, wie ich es im Kapitel über Dialogizität mit den entscheidenden Begriffen Zufall, Wiederholung und Inversion der Zeit skizziert habe, bedingt seine Reflexionen zur Musik, in denen sich wiederum seine beziehungsweise Jahnns Romanpoetik spiegelt. Wegen der Verwobenheit dieser drei Ebenen, die die komplexe und eigentümliche Form der Selbstbezüglichkeit von „Fluß ohne Ufer“ ausmachen, möchte ich hier noch kurz auf Horns Aussagen zur Musik eingehen: Horn schätzt besonders das Prinzip der Polyphonie in der Musik, (vgl. NII, 641) die sich, so Bernd Sponheuer, als eine „Art der Mehrstimmigkeit, bei der die einzelnen Stimmen melodisch-rhythmische Selbständigkeit aufweisen“³⁹⁵ beschreiben lässt. Die Inversion der Zeit, also die Wiederkehr des Vergangenen und die Vorausnahme der Zukunft in der Gegenwart, sind in der mehrstimmigen Polyphonie als „Gleichzeitigkeit des Nacheinander“³⁹⁶ ohne Weiteres möglich. In diesem Sinn beinhaltet die Polyphonie, wie Jahnns in einem Brief an Peter Huchel schreibt, „jene vierte Dimension, die im Leben Schicksal bedeutet“³⁹⁷, was sie zu der künstlerischen Form macht, die Jahnns Weltbild am direktesten reflektiert.

Zugleich erlaubt die polyphone Musik trotz ihrer Ausrichtung auf das Absolute Horn die Hoffnung, seine Identität in der Musik konstituieren zu können. Vogt schreibt:

Horns Kompositionen bewahren etwas von seiner Persönlichkeit für die Zukunft, sie befestigen aber auch seine Identität 'nach rückwärts', in die Vergangenheit hinein und nehmen damit eine Funktion wahr, die der seiner Niederschrift analog ist. Konkret gesprochen: die Musik, die Horn komponiert, wird wie seine Aufzeichnungen zu einem *Medium der Erinnerung*.³⁹⁸

Analog zur „Niederschrift“ lässt sich auch in Horns Versuchen das Gilgamesch-Epos zu vertonen das Scheitern dieses Versuchs der Bewahrung der eigenen Identität nachvollziehen, und das, obwohl Horn grundsätzlich der Musik als sprachloser

395 Sponheuer, Bernd: „Sie ist vieldeutig und autonom.“ Zum Bild der Musik in Hans Henny Jahnns Roman *Fluß ohne Ufer*. In: Archaische Moderne, S.245.

396 Vgl. Schweikert, Uwe: „Das Ganze ist die Musik.“ Musik in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*. In: Ders. (Hg.): „Orgelbauer bin ich auch.“ Hans Henny Jahnns und die Musik. Mit zahlreichen Abbildungen, Faksimiles und der Erstveröffentlichung des Briefwechsels Hans Henny Jahnns / Carl Nielsen. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 21995, S.141f.

397 Vgl. den Brief Jahnns vom August oder Anfang September 1953 an Peter Huchel. In: Jahnns: Briefe II, S.787.

398 Vogt: Struktur und Kontinuum, S.164.

Kunstform mit höherer Abstraktheit ein größeres Potential als der Dichtkunst zuspricht.³⁹⁹ Doch Horn gesteht, dass seine Versuche, das gesamte Gilgamesch-Epos zu vertonen, gescheitert seien, (vgl. NII, 221) bezeichnet die Noten zur 12. Tontafel als „unfruchtbare[n] klanglose[n] Zeilen“ (NII, 651) und hegt selbst hinsichtlich der Wirkung der großen Symphonie große Befürchtungen:

Was hat all das noch mit jenen einsamen Tagen und Nächten zu tun, in denen ich es niederschrieb? Jahrtausendealte Worte, sind sie plötzlich abgebraucht und ohne Wirkung? Halten sie dem Fest einer Uraufführung nicht stand? Der Geist Engidus, hat er sich ins Niebestandene verflüchtigt? (NII, 262)

In diesem Sinn erscheinen Horns Kompositionen als Spiegel seines Scheiterns im Leben und im Verfassen der „Niederschrift“: In ihnen wiederholt sich der Versuch, das eigene Leben als Wiederholung des Gilgamesch-Epos darzustellen.

In den Strukturen der Selbstbezüglichkeit, deren Vielschichtigkeit sich durch den Bezug auf die Musik noch einmal erhöht, potenzieren sich Horns gescheiterte Versuche der Wiederholung des Gilgamesch-Epos: Sein musikalisches Schaffen, seine literarische Tätigkeit als Verfasser der „Niederschrift“, sein 'wirkliches' Leben gemeinsam mit Tutein und schließlich Jahnns eigene Biographie erscheinen als eng miteinander verwobene Ebenen, die in ihren Versuchen, das Gilgamesch-Epos zu wiederholen, gegenseitig aufeinander Bezug nehmen und sich ineinander spiegeln. Die Selbstbezüglichkeit von „Fluß ohne Ufer“ ist in diesem Sinn eine weitere Spielart der 'unausweichlichen' Wiederholung.

5. Schlussbemerkung

Die Bezugnahme auf das Gilgamesch-Epos in „Fluß ohne Ufer“ zeichnet sich durch eine Vielschichtigkeit aus, die Jahnns produktive Auseinandersetzung mit dem Epos in anderen Werken übertrifft. Zwar werden die wesentlichen Tendenzen, die schon in „Ugrino und Ingrabanien“ vorlagen, erneut aufgegriffen: Wiederum nimmt Jahnns Protagonist Horn eine biographische Lesart des Gilgamesch-Epos vor, die vom Wunsch nach Identifikation mit Gilgamesch motiviert ist. Jedoch steigert die Erzählkonstellation die Komplexität und Ambivalenz dieser Bezugnahme um ein Vielfaches: Auf der Ebene der Strukturalität finden sich viele Parallelen, die den großen Bogen der Handlung, aber

³⁹⁹ Vgl. Bönnighausen: Musik als Utopie, S.257-259.

auch viele Details betreffen. Die Übereinstimmung bis in kleinste Details lässt die strukturelle Parallelität als vom Erzähler Horn konstruierte Form erscheinen. Durch die Orientierung am Gilgamesch-Epos soll sein ihm brüchig und sinnlos erscheinendes Leben doch noch in ein Schicksal, eine 'Lebensgeschichte' transformiert werden. Das Scheitern dieses Versuchs vollzieht sich zunächst auf der Ebene der Handlung: Für Horn wird es immer schwieriger, in den Ereignissen seiner Gegenwart das Schicksal zu erkennen. Mit dem Eintreffen Ajax von Uchris entzieht sich ihm der mühsam erarbeitete Überblick über die Geschichte und über sein Leben gleichzeitig, bis es am Ende der „Niederschrift“ zum unvermittelten Abbruch und zur Niederlage gegen den Tod kommt. Im Scheitern zeigt sich Horns menschliche Schwäche: Trotz aller Grenzüberschreitungen und 'Ausschweifungen' ist er wie jeder Mensch machtlos gegen den Tod – die Analogien zu Gilgamesch überdauern Horns Fähigkeit, diese zu erkennen.

Der Pessimismus von Horns Weltansicht bestimmt die Schwerpunkte seiner Rezeption des Gilgamesch-Epos: Ihn berührt vor allem der Text der 12. Tontafel mit dem Gespräch zwischen Gilgamesch und dem aus der Unterwelt beschworenen Enkidu. Der Großteil der Zitate aus dem Gilgamesch-Epos entstammt der 12. Tontafel, was einen klaren Unterschied zu den heutigen Lesarten und Übersetzungen des Gilgamesch-Epos darstellt, in denen die 12. Tontafel häufig weggelassen oder nur am Rande erwähnt wird. Die Favorisierung der 12. Tontafel erweist sich einerseits als Merkmal der Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von Horns beziehungsweise Jahnns Rezeption des Gilgamesch-Epos, andererseits befindet sich diese Auslegung in geistiger Nähe zu Arthur Ungnads Übersetzung und Hugo Gressmanns Kommentar, und wurde wahrscheinlich direkt von diesen beeinflusst.

Die Komplexität des Dialogs zwischen „Fluß ohne Ufer“ und Gilgamesch-Epos liegt auch in der Fundierung dieses Dialogs auf einer paradoxen theoretischen Basis begründet. Horn erlebt die Ereignisse seines Lebens als vom Zufall bestimmt, wobei er den Zufall für eine Art ausführendes Organ der natürlichen Wiederholung hält, der es im Kreislauf von Werden und Vergehen um die Erhaltung des Lebens als Ganzes, jedoch nicht um das einzelne Individuum geht. Der Wunsch das eigene Leben als Wiederholung des Gilgamesch-Epos zu erkennen ist einerseits motiviert in der Hoffnung, auf diese Weise den Zufall überwinden zu können, steht aber andererseits in

unaufhebbarer Widerspruch zum Konzept einer für das Individuum blinden Wiederholung, hinter deren Entscheidung, welchem Individuum welche Ereignisse widerfahren sollen, reine Willkür und keine verborgene, durch Reflexion entschlüsselbare Logik liegt.

Einen Raum für tröstende Wiederholungen bietet schließlich nur die Kunst: In seinem musikalischen Schaffen und im Text der „Niederschrift“ kann Horn eine sinnvollere Welt entwerfen, in der mit ihm als Schöpfer ein logischer Wille regiert, und nicht die Macht des Zufalls. Horn als Schöpfer kann in seinen künstlerischen Werken Wiederholungen konstruieren und erstaunlicherweise befindet er sich damit sogar in Analogie zum Gilgamesch-Epos, dessen Literarizität wesentlich vom Stilmittel der Wiederholung geprägt ist. In der „Niederschrift“ konstruiert Horn Wiederholungen vornehmlich dadurch, dass er sein Leben in eine Wiederholung des Gilgamesch-Epos transformiert. Die Wiederholung überdeckt dabei manche wichtige Abweichung vom Gilgamesch-Epos: So ist beispielsweise Horns und Tuteins Zusammenfinden wesentlich von der Thematik der Schuld bestimmt, während Schuld im Gilgamesch-Epos eine untergeordnete Rolle spielt.

Die künstlerische Betätigung als der Ort an dem Wiederholungen produziert werden können stellt ein letztes Aufbegehren gegen den Zufall dar. Doch ist auch der künstlerischen Betätigung das Scheitern bereits immanent: Horns künstlerische Werke – die Symphonie „Das Unausweichliche“ ebenso wie der Text der „Niederschrift“ – berichten von der Niederlage des Individuums gegen das „Unausweichliche.“

Aus der Bindung des Gilgamesch-Epos an Horns theoretische Reflexionen und den Bericht über das Verfassen der Symphonie ergibt sich die im Kapitel über Markierungen bereits angesprochene dynamische Komponente der Verweise auf das Epos in „Fluß ohne Ufer“: Im „Holzschiff“ und im ersten Teil der „Niederschrift“ lassen sich zwar auf der Ebene der Strukturalität Parallelen nachweisen, jedoch wird weder aus dem Gilgamesch-Epos zitiert, noch wird dieses deutlich markiert. Das findet umso deutlicher im zweiten, an der Gegenwart des Erzählers Horn orientierten Teil der „Niederschrift“ statt, in der zahlreiche, häufig knapp aufeinanderfolgende Zitate und Markierungen des Gilgamesch-Epos vorliegen. Das Gilgamesch-Epos begleitet Horn vornehmlich in den letzten Monaten seiner Existenz, die von Jahnn als „Todeskampf A.

G. H. s, der sich über reichlich 500 Seiten erstreckt⁴⁰⁰ bezeichnet wurde. Einerseits erhofft sich Horn vom Gilgamesch-Epos 'Führung' in dieser schweren Zeit, andererseits beinhaltet das Epos mit dem Bericht über Gilgameschs Scheitern beim Versuch, ewiges Leben zu erhalten, bereits Horns 'Todesurteil.' Für den „Epilog“ hat das Gilgamesch-Epos eine geringere und vor allem implizitere Bedeutung, die sich vor allem in der Anbindung des „Epilogs“ an die „Niederschrift“ konstituiert: Da die Struktur des „Epilogs“ als Wiederholung der Grundmotive der „Niederschrift“ in neuen Situationen konzipiert ist, wiederholen sich auch im „Epilog“ viele Motive des Gilgamesch-Epos, jedoch sind die Parallelen zum Gilgamesch-Epos gegenüber den Parallelen zur „Niederschrift“ eher von sekundärer Bedeutung.

Im Vergleich zur erwähnten literarischen Rezeption des Gilgamesch-Epos in der Postmoderne finden sich erstaunliche Parallelen: Die Texte verbindet die 'Klage' über die gegenwärtige Welt, in der das einzelne Individuum seine Existenz als brüchig erfährt und Zivilisation und Rationalität zu einem Defizit an Sinnlichkeit und Ganzheitlichkeit geführt haben. Von der Bezugnahme auf das Gilgamesch-Epos wird eine Rückkehr zu diesen Werten und der Gewinn einer eigenen, mythischen Geschichte erhofft, was jedoch scheitert. Den Verdacht einer möglichen Naivität und Rückständigkeit gleicht „Fluß ohne Ufer“ durch die Selbstbezüglichkeit und Essayhaftigkeit vieler Passagen aus: Horn ist sich der Ausweglosigkeit seines Unternehmens bewusst und ist als Mensch trotzdem in seinen Sehnsüchten gefangen: Ihm bleibt nur die Klage über seine ausweglose Situation.

400 Vgl. den Brief Jahns vom 28.08.1946 an Werner Helwig, S.783f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hans Henny Jahnn

Jahnn, Hans Henny: Briefe. Erster Teil, 1913-1940. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz u.a., unter Mitarbeit von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Jahnn, Hans Henny: Briefe. Zweiter Teil, 1941-1959. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz u.a., unter Mitarbeit von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Jahnn, Hans Henny: Dramen I. Dramen, dramatische Versuche, Fragmente, 1917-1929. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1988.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer I. Roman in drei Teilen. Erster Teil: Das Holzschiff. Zweiter Teil: Die Niederschrift des Gustav Anias Horn I. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 21991.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer II. Roman in drei Teilen. Zweiter Teil. Die Niederschrift des Gustav Anias Horn II. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 21992.

Jahnn, Hans Henny: Fluß ohne Ufer III. Roman in drei Teilen. Dritter Teil: Epilog, Bornholmer Aufzeichnungen, Erzählungen und Texte aus dem Umkreis von „Fluß ohne Ufer.“ In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986.

Jahnn, Hans Henny: Frühe Schriften. Deutsche Jugend, Norwegisches Exil. In: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, hg. von Ulrich Bitz, unter Mitarbeit von Jan Bürger und Sebastian Schulin. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993.

Jahnn, Hans Henny: Medea. In: Dramen I.

Jahnn, Hans Henny: Zur „Medea.“ In: Werke und Tagebücher in sieben Bänden. Mit einer Einleitung von Hans Mayer, hg. von Thomas Freeman und Thomas Scheuffelen. Band 7: Schriften, Tagebücher. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1974, S.233-235.

Jahnn, Hans Henny: Perrudja. Roman. In: Einmalige Jubiläumsausgabe in acht Bänden, Bd. 3, hg. von Ulrich Bitz und Uwe Schweikert. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1994.

Jahnn, Hans Henny: Ugrino und Ingrabani. In: Frühe Schriften.

Gilgamesch-Epos

Bachmann, Guido: Gilgamesch. Wiesbaden: Limes Verlag, 1966.

Bobrowski, Johannes. Sarmatische Zeit. Berlin (Ost): Union, 31967.

Borges, Jorge Luis: La biblioteca de Babel. In: El jardín de senderos que se bifurcan. Editorial Sur, 1941.

Braem, Harald: Der Löwe von Uruk. Ein Gilgamesch-Roman. München und Zürich: Piper, 1991.

Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.

Döblin, Alfred: Babylonische Wandlung oder Hochmut kommt vor dem Fall. Roman. Amsterdam: Querido Verlag, 1934.

Dor, Milo und Federmann, Reinhard (Hg.): Tausend Jahre Liebe. Klassiker der erotischen Literatur. Wien u.a.: Deutsch, 1964.

Dürrenmatt, Friedrich: Ein Engel kommt nach Babylon. Eine Komödie in 3 Akten. Zürich: Verlag der Arche, 1954.

Fischer, Manfred S. (Hg.): Die leichten Damen der Weltliteratur. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein, 1990.

Gardner, John: The Sunlight Dialogues. New York: Knopf, 1972.

Geerds, Hans Werner: Wo bist du Enkidu? Lesestücke. Kiel: Nieswand, 1989.

George, Andrew R.: The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, Vol. I. Oxford: University Press, 2003.

George, Andrew R.: The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts, Vol. II. Oxford: University Press, 2003.

Göttner-Abendroth, Heide: Gilgamesch. Eine Tragikomödie aus Sumer. In: Innanna - Gilgamesch - Isis - Rhea. Die großen Göttinnenmythen Sumers, Ägyptens und Griechenlands neu erzählt. Königstein/Taunus: Helmer, 2004.

Gunn, James (Hg.): Heyne Bibliothek der Science Fiction Literatur, Nr. 90. Von Gilgamesch bis Hawthorne. München: Heyne, 1990.

Hermerding, Siegfried: Das Gilgamesch-Epos in gnostischer Sicht. Berlin: Rocamar, 1988.

- Huchel, Peter: Die neunte Stunde. Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Kasack, Hermann: Die Stadt hinter dem Strom. Roman. Berlin: Suhrkamp, 1947.
- Lerman, Rhoda: Call me Ishtar. New York: Holt, Rinehart, 1973.
- Leutenegger, Gertrud: Lebe wohl, gute Reise. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Loftis, Norman J.: Black Anima. New York: Liveright, 1973.
- Maass, Joachim: Der Fall Gouffé. Ein Roman in zwei Büchern. Frankfurt am Main: Fischer, 1952.
- Mann, Thomas. Joseph und seine Brüder, Bd. 1. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Maul, Stefan M.: Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: C. H. Beck, 2005.
- Meyrink, Gustav: Der Golem. Leipzig: Wolff, 1915.
- Obleser, Horst: Gilgamesch. Ein Weg zum Selbst. Waiblingen: Stendel, 1998.
- Papke, Werner: Die Sterne von Babylon: Die geheime Botschaft des Gilgamesch - nach 4000 Jahren entschlüsselt. Bergisch Gladbach: Lübbe, 1989.
- Pusch, Edgar B.: Der kleine Gilgamesch. Eine Geschichte aus dem Lande Mesopotamien. Mainz: Philipp von Zabern, 1978.
- Reed, Ishmael: Mumbo Jumbo. New York: Avon, 1972.
- Rilke, Rainer Maria und von Nostitz, Helene: Briefwechsel. Hg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt am Main: Insel, 1976.
- Roth, Philip: The Great American Novel. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- Sanders, Ed: Shards of God. New York: Grove Press, 1970.
- Schrott, Raoul: Gilgamesch. Epos. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.
- Schweizer, Andreas: Das Gilgamesch-Epos. Die Suche nach dem Sinn. München: Kösel, 1997.
- Schweizer-Vüllers, Andreas: Gilgamesch. Von der Bewusstwerdung des Mannes. Eine religionspsychologische Deutung. Zürich: Theologischer Verlag, 1991.
- Tenzler, Wolfgang (Hg.): Die Lust zu lieben. Erotische Dichtung und Prosa aus vier Jahrtausenden. Berlin: Neues Leben, 1990.
- Ungnad, Arthur: Die Religion der Babylonier und Assyrer. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1921.

Ungnad, Arthur und Gressmann, Hugo: Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt von Arthur Ungnad und gemeinverständlich erklärt von Hugo Gressmann. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1911.

Wendlandt, Wilhelm: Gilgamesch. Der Kampf mit dem Tode. Ein Lebensbild: Berlin: Brandus, 1927.

Wittlin, Józef: Gilgamesz. Powiesc starobabilonska. Lemberg, 1922.

Sekundärliteratur

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 2/3: Hans Henny Jahnn. München: edition text + kritik, 1980.

Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich: Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2005.

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer, 2004.

Bitz, Ulrich, Bürger, Jan und Munz, Alexandra: Hans Henny Jahnn. Eine Bibliographie. Aachen: Rimbaud, 1996.

Bloom, Harold: The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. New York und Oxford: Oxford University Press, 1997.

Boetius, Henning: Jahnn und die Kunst des Scheiterns. In: Text + Kritik, S.97-106.

Böhme, Hartmut und Schweikert, Uwe (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.

Bönnighausen, Marion: Musik als Utopie. Zum philosophisch-ästhetischen Kontext von Hans Henny Jahnn's „Die Niederschrift des Gustav Anias Horn“ und Thomas Mann's „Doktor Faustus.“ (Überarbeitete Fassung der Dissertation von 1995) Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Intertextualität. S.31-47.

Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Herausgegeben unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 35) Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.

- Brown, Russell E.: Hans Henny Jahnns „Fluß ohne Ufer.“ Eine Studie. Bern und München: Francke Verlag, 1969.
- Bürger, Christa: Die moderne Ästhetik und das Böse. Versuch über Hans Henny Jahn. In: Archaische Moderne, S.219-234.
- Bürger, Jan: Am Anfang steht die Lektüre. Intertextualität als Kommentierungsproblem. Das Beispiel Hans Henny Jahn. In: Schwob, Anton (Hg.): Quelle - Text - Edition. Ergebnisse der österreichisch-deutschen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition in Graz vom 28. Februar bis 3. März 1996. Tübingen: Niemeyer, 1997, S.341-349.
- Bürger, Jan: Lesen und Schreiben. Anmerkungen zu Jahnns Lektüre und seiner Biographie. In: Archaische Moderne, S.61-75.
- Bürger, Jan: Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahn. Die Jahre 1894-1935. Berlin: Aufbau-Verlag, 2003.
- Clark, Raymond J.: Origins: New Light on Eschatology in Gilgamesh's Mortuary Journey. In: Gilgamesh. A reader, S.131-147.
- Colakis, Marianthe: Gilgamesh and Philip Roth's Gil Gamesh. In: Gilgamesh. A Reader, S.260-271.
- Foster, Benjamin: Gilgamesh: Sex, Love and the Ascent of Knowledge. In: Gilgamesh. A Reader, S.63-78.
- Freeman, Thomas P.: The Case of Hans Henny Jahn. Criticism and the Literary Outsider. Rochester, New York: Camden House, 2001.
- Freeman, Thomas: Hans Henny Jahn. Eine Biographie. Deutsch von Maria Poelchau. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986.
- Freeman, Thomas: Haupttendenzen der Jahn Forschung. Ein Überblick. In: Archaische Moderne, S.362-381.
- Freeman, Thomas: Mythisch-dialektische Strukturen in Hans Henny Jahnns „Perrudja.“ In: Text + Kritik, S.30-42.
- Frymer-Kensky, Tikva: The Marginalization of the Goddesses. In: Gilgamesh. A reader, S.95-108.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Gerdes, Joachim: Die Schuld-Thematik in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*. (Dissertation an der Universität Hamburg) Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

Godau, Michèle: „Wirkliche Wirklichkeit.“ Mythos und Ritual bei Adalbert Stifter und Hans Henny Jahn. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.

Gressmann: Erklärung. In: Ungnad und Gressmann: Gilgamesch-Epos, S.81-232.

Gruber, Bettina: Männlichkeit in der 'Archaischen Moderne.' Eine exemplarische Lektüre von Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* mit einem Seitenblick auf Jean Genet und die literarische Tradition seit der Romantik. In: Deutsche Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (Hg.): Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2002, S.72-85.

Haas, Volkert: Die literarische Rezeption Babylons von der Antike bis zur Gegenwart. In: Babylon, S.523-552.

Haas, Volkert: Die junge Wissenschaft Assyriologie in der Schönen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Schuller, Wolfgang (Hg.): Antike in der Moderne. Konstanz: Universalitätsverlag, 1985, S.71-104.

Halperin, David M.: Heroes and their Pals. In: Ders.: One Hundred Years of Homosexuality. And other essays on greek love. New York und London: Routledge, 1990, S.75-87.

Hamann, Frauke und Venske, Regula (Hg.): Weiberjahn. Eine Polemik zu Hans Henny Jahn. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994.

Harris, Rivkah: Images of Women in the Gilgamesh Epic. In: Gilgamesh. A reader, S.79-94.

Hassel, Jürgen: Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnns Erzählen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln. Köln: Wienand, 1971.

Hassel, Jürgen: Zeit und Inversion der Zeit. Zur „Niederschrift“ des Gustav Anias Horn. In: Text + Kritik, S.86-96.

Hengst, Jochen und Lewinski, Heinrich (Hg.): Hans Henny Jahn. *Fluß ohne Ufer*. Eine Dokumentation in Bildern und Texten. (Band 1 der Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung) Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 1994.

Jacobsen, Thorkild: The Treasures of Darkness. A history of mesopotamian religion. New Haven und London: Yale University Press, 1976.

Jensen, Peter Christian Albrecht: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur. I. Die Ursprünge der alttestamentlichen Patriarchen-, Propheten- und Befreier-Sage und der neutestamentlichen Jesus-Sage. Marburg: Ebel, 1906.

Jensen, Peter Christian Albrecht: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur. II. Die israelitischen Gilgamesch-Sagen in den Sagen der Weltliteratur. Marburg: Ebel, 1929.

Joachimsthaler, Jürgen: „Mit vielen Bedenken.“ Zu Hans Henny Jahnns (Nachkriegs-) Poetologie. In: Bialek, Edward und Żyliński, Leszek (Hg.): Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn. Wrocław und Dresden: Neisse Verlag, (2. erweiterte Auflage) 2006, S.173-186.

Joachimsthaler, Jürgen: Die Rezeption des Gilgamesch-Epos in der deutschsprachigen Literatur. In: Feuchert, Sascha, Jablkowska, Joanna und Riecke, Jörg (Hg.): Literatur und Geschichte. Festschrift für Erwin Leibfried. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007, S.147-161.

Jucker, Rolf: Hoffnung als Emanzipation des Menschen zum Tier. Anmerkungen zu Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*. In: Bullivant, Keith u.a. (Hg.): Literatur für Leser, Jahrgang 1995, Heft 4. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1995, S.176-189.

Kimmich, Dorothee, Renner, Rolf Günter und Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2004.

Kobbe, Peter: Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1973.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Texte zur Literaturtheorie, S.334-348.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Lehmann, Reinhard G.: Der Babel-Bibel-Streit. Ein kulturpolitisches Wetterleuchten. In: Babylon, S.505-522.

Leick, Gwendolyn: Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature. London und New York: Routledge, 1994.

Lindner, Monika: Integrationsformen der Intertextualität. In: Intertextualität, S.116-134.

Luke, J. Tracy und Pruyser, Paul W.: The Epic of Gilgamesh. In: Gilgamesh. A Reader, S.272-280.

Maier, John R.: Charles Olson and the Poetic Uses of Mesopotamian Scholarship. With an Appendix: Musical Settings for Cuneiform Literature: A Discography, by J. M. Sasson. In: Gilgamesh. A Reader, S.158-177.

Maier, John: A Gilgamesh Bibliography to 1994. In: Gilgamesh. A reader, S.357-491.

Maier, John (Hg.): Gilgamesh. A Reader. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1997.

Maier, John R. und Ghassemi, Parvin: Postmodernity and the Ancient Near East. In: Department of English and Comparative Literature (Hg.): Alif: Journal of Comparative Poetics, No. 4: Intertextuality. Kairo: American University in Cairo and American University in Cairo Press, 1984, S. 77-98.

- Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, S.430-445.
- Matthes, Olaf: Zur Vorgeschichte der deutschen Ausgrabungen in Babylon. In: Babylon, S.33-46.
- Meissner, Bruno: Babylonien und Assyrien, erster Band. (Reihe: Kulturgeschichtliche Bibliothek, 1. Reihe: Ethnologische Bibliothek, hg. von W. Foy) Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1920.
- Meissner, Bruno: Babylonien und Assyrien, zweiter Band. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1925.
- Molitor, Dietrich: Guido Bachmanns Romantrilogie *Zeit und Ewigkeit* und Hans Henny Jahnns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* – Analogien und Kontraste. In: Homosexualität und Literatur, S.75-89.
- Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang: Vom Freundschaftsmythos zum Sexualtabu. In: Popp, Wolfgang (Hg.): Die Suche nach dem rechten Mann. Männerfreundschaft im literarischen Werk Hans Henny Jahnns. Berlin: Argument-Verlag, 1984, S.18-44.
- Molitor, Dietrich und Popp, Wolfgang (Hg.): Homosexualität und Literatur. Siegener Hans-Henny-Jahn Kolloquium. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986.
- Moran, William L.: Rilke and the Gilgamesh Epic. In: Leichty, Erle u.a. (Hg.): Journal of Cuneiform Studies, Vol. 32. Cambridge, Massachusetts: The Baghdad School of the American Schools of Oriental Research, 1980, S.208-210.
- Morris, Greg: A Babylonian in Batavia: Mesopotamian Literature and Lore in *The Sunlight Dialogues*. In: Gilgamesh. A Reader, S.148-157.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Intertextualität, S.1-30.
- Pfister, Manfred: Zur Systemreferenz. In: Intertextualität, S.48-51.
- Renger, Johannes (Hg.): Babylon: Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne. Saarbrücken: SDV, Saarbrücker Druckerei und Verlag, 1999.
- Richardson, Miles: Point of View in Anthropological Discourse: The Ethnographer as Gilgamesh. In: Gilgamesh. A Reader, S.337-344.
- Rollinger, Robert: Zum kulturellen Kontext des Epos. In: Schrott: Gilgamesh, S.279-296.
- Sallaberger, Walther: Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition. München: C.H. Beck, 2008.

Schäfer, Martin Jörg: Wider den 'Anlaß' der Gewalt. Darstellbarkeit in Jahnns *Fluß ohne Ufer*. In: Nägele, Rainer (Hg.): MLN, Vol. 119, No. 3: German Issue. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2004, S.541-563.

Schretter, Manfred: Zum literarischen Kontext des Epos. In: Schrott: Gilgamesh, S.303-329.

Schweikert, Uwe: „Das Ganze ist die Musik.“ Musik in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*. In: Ders. (Hg.): „Orgelbauer bin ich auch.“ Hans Henny Jahnns und die Musik. Mit zahlreichen Abbildungen, Faksimiles und der Erstveröffentlichung des Briefwechsels Hans Henny Jahnns / Carl Nielsen. Paderborn: Igel Verlag Literatur, 1995, S.125-143.

Schweikert, Uwe: Hans Henny Jahnns: *Fluß ohne Ufer*. In: Jahnns, Hans Henny: *Fluß ohne Ufer*. Roman in drei Teilen. Dritter Teil: Epilog. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2000. (Lizenzausgabe des Hoffmann und Campe Verlags: Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1994), S.435-456.

Schweikert, Uwe: Nachwort. In: Jahnns: *Fluß ohne Ufer III*, S.957-1044.

Siegel, Ben: The Myths of Summer: Philip Roth's „The Great American Novel.“ In: Keller, Lynn (Hg.): Contemporary Literature, Vol. 17. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1976, S.171-190.

Smith, George: The Chaldean Account of Genesis. New York: Scribener, Armstrong, 1876

Smith, George: Chaldäische Genesis. Übersetzt von Friedrich Delitzsch. Leipzig: Hinrich, 1876.

Sponheuer, Bernd: „Sie ist vieldeutig und autonom.“ Zum Bild der Musik in Hans Henny Jahnns Roman *Fluß ohne Ufer*. In: Archaische Moderne, S.235-258.

Stach, Reiner: Das Ärgernis Hans Henny Jahnns. In: Friedrich Berlin Verlag (Hg.): Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen, Heft 05/2003. Berlin: Friedrich Berlin Verlag, 2003, S.52-57.

Stierle, Karlheinz: Werk und Intertextualität. In: Texte zur Literaturtheorie, S.349-360.

Van Nortwick, Thomas: Somewhere I have never travelled. The Second Self and the Hero's Journey in Ancient Epic. New York: Oxford University Press, 1992.

Venske, Regula: *Fluß ohne Ufer*. Sieben Wunden. Vier Versuche. In: Weiberjahnns, S.25-47.

Vogt, Jochen: Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie „*Fluß ohne Ufer*.“ (Dissertation von 1968 an der Universität Bochum) München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Vulpe, Nicola: Irony and the Unity of the Gilgamesh Epic. In: The University of Chicago (Hg.): Journal of Near Eastern Studies, Vol. 53, No. 4. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 1994, S.275-283.

Weinberg, Manfred: Männerjahnn? Hans Henny Jahnn und die Ordnung der Geschlechter. In: Gremer, Stefan und Graw, Isabelle (Hg.): Texte zur Kunst, 5. Jahrgang, Nr. 17. Thema: „Männer“. Köln: Texte zur Kunst GmbH, 1995, S.117-127.

Wolffheim, Elsbeth: Die Augustus-Episode aus der *Niederschrift* – Ausbruch und Wiederholung. In: Homosexualität und Literatur, S.41-60.

Wolffheim, Hans. Gedenkrede auf Hans Henny Jahnn. In: Der Tragiker der Schöpfung, S.11-28.

Wolffheim, Hans: Geschlechtswelt und Geschlechtssymbolik: Hans Henny Jahnn's „Fluß ohne Ufer.“ Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Elsbeth Wolffheim. (Erstmals veröffentlicht 1966) Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994.

Wolffheim, Hans: Hans Henny Jahnn. Der Tragiker der Schöpfung. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1966.

Wolffheim, Hans: Über einige Konstellationen in „Fluß ohne Ufer.“ In: Der Tragiker der Schöpfung, S.37-50.

Zeller, Christoph: Apologie des Untergangs. Ästhetische Erfahrung in Hans Henny Jahnn's *Fluß ohne Ufer*. In: Küpper, Joachim (Hg.): Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 25, Heft 1-2. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003, S.155-189.

Anhang

Abstract

In der Forschungsliteratur hat sich, trotz zahlreicher Erwähnungen, noch niemand damit auseinandergesetzt, wie genau sich der Bezug auf das Gilgamesch-Epos in Hans Henny Jahnns Romantrilogie "Fluß ohne Ufer" manifestiert. Ausgehend von einer Vorstellung des Epos und einem Vergleich der heutigen Fassungen mit der von Jahnns gelesenen, analysiert die vorliegende Arbeit die intertextuellen Bezüge zwischen Gilgamesch-Epos und „Fluß ohne Ufer“ nach den von Ulrich Broich und Manfred Pfister vorgeschlagenen Kriterien zur Feststellung der Intensität von Intertextualität. Die direkten Zitate großteils aus der 12. Tontafel des Epos und die zahlreichen strukturellen Parallelen, die vorwiegend zwischen dem zweiten Teil von „Fluß ohne Ufer“ und dem Gilgamesch-Epos bestehen, verweisen auf die beiden Texten gemeinsame Struktur der Klage um den verstorbenen Freund und die Unausweichlichkeit des eigenen Todes. Motiviert scheint die Bezugnahme auf das Epos von der Hoffnung des Erzählers Gustav Anias Horn, durch das Erkennen von Parallelen zum Gilgamesch-Epos den als zufällig empfundenen Verlauf des eigenen Lebens in ein persönliches Schicksal umdeuten zu können.

Despite a lot of references there has been no systematic analysis of the intertextual relationship between the Gilgamesh Epic and Hans Henny Jahnns' trilogy „Fluß ohne Ufer“. Based on a presentation of the epic and a comparison between current versions and the version read by Jahnns, this diploma thesis analyzes the intertextual connections between the Gilgamesh Epic and „Fluß ohne Ufer.“ The criteria of measuring the intensity of intertextuality proposed by Ulrich Broich and Manfred Pfister form the theoretical basis of this thesis. Quotations mostly from the twelfth tablet of the epic as well as numerous structural parallels, predominantly between the second part of „Fluß ohne Ufer“ and the Gilgamesh Epic, point to the structure of lamentation about the dead friend and the inescapability of one's own death, which connects both texts. The reference to the Gilgamesh Epic seems to be motivated by the narrator's hope to transform the randomness of his own life into a personal fate by means of realizing the parallels to the Gilgamesh Epic.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name Gianna Zocco
Geburtsdatum 28.02.1986 in Siegen (Deutschland)
Staatsbürgerschaft Deutschland

Ausbildung

seit 2006 Diplomstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Februar 2008 Vierwöchiges Stipendium an der Accademia Europea di Firenze

2005-2006 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Philosophie und Italianistik an der Universität Bonn

1992-2005 Schulische Ausbildung, Abschluss: Abitur (Deutschland) mit Notendurchschnitt 1,3

Berufserfahrung

seit Wintersemester 2008/09 Tutorin der Lehrveranstaltung „Italienisch für Literaturwissenschaftler“ am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien

Sommer 2007 Praktikum im Verlag Turia und Kant, Wien

Sommersemester 2007 Teilnahme an einem Rezensionsprojekt für die digitale Edition der Werke Robert Musils im Rahmen einer Lehrveranstaltung am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft

Mai 2005 Redakteurin der Festivalzeitung zum 26. Theatertreffen der Jugend (Ausrichter: Berliner Festspiele)

2003-2005 Freie Mitarbeit in der Lokalredaktion der Siegener Zeitung

Auszeichnungen

Georg-K.-Glaser-Förderpreis des SWR und des Landes Rheinland-Pfalz, 2006

Preisträgerin beim Treffen Junger Autoren (Ausrichter: Berliner Festspiele), 2002 und 2004