

hte

Zeitschrift für Ideengeschichte
Heft XII/4 Winter 2018

Keile

Herausgegeben von
Markus Hilgert & Martin Mulsow

Herausgeber:

Ulrich Raulff

(Deutsches Literaturarchiv Marbach)

Hellmut Th. Seemann

(Klassik Stiftung Weimar)

Peter Burschel

(Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Barbara Stollberg-Rilinger

(Wissenschaftskolleg zu Berlin)

Hermann Parzinger

(Stiftung Preußischer Kulturbesitz)

Beirat: Kurt Flasch (Bochum), Anthony Grafton

(Princeton), Dieter Henrich (München),

Wolf Lepenies (Berlin), Glenn W. Most (Chicago/Pisa),

Krzysztof Pomian (Paris), Jan Philipp Reemtsma

(Hamburg), Quentin Skinner (London),

Barbara M. Stafford (Chicago)

Geschäftsführende Redaktion:

Stephan Schlak (v.i.S.d.P.)

Redaktion «Denkbild»: Jost Philipp Klenner

Redaktion «Konzept & Kritik»: Tim B. Müller

Mitglieder der Redaktion: Philip Ajouri, Sonja Asal, Martin Bauer, Franziska Bomski, Warren Breckman, Ulrich von Bülow, Jan Bürger, Carsten Dutt, Petra Gehring, Ulrike Gleixner, Jens Hacke, Christian Heitzmann, Markus Hilgert, Martin Hollender, Alexandra Kemmerer, Ingolf Kern, Reinhard Laube, Ethel Matala de Mazza, Michael Matthiesen, Markus Messling, Martin Mulsow, Robert E. Norton, Wolfert von Rahden, Stefan Rebenich, Hole Rößler, Astrit Schmidt-Burkhardt, Daniel Schönplüg, Andreas Urs Sommer, Carlos Spøerhase, Martial Staub, Thorsten Valk, Jörg Völlnagel

Redaktionsadresse:

Zeitschrift für Ideengeschichte

Wissenschaftskolleg zu Berlin

Wallotstraße 19

14193 Berlin

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW). Der Forschungsverbund MWW wird gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung.

Umschlagabbildung: Gründungstafel von Tisari, dem hurritischen König von Urkish, für den Tempel des Pirigal in Gestalt eines Löwen mit Keilschrift in hurritischer Sprache. Sumerisch, Agade-Periode (2330–2150 v. Chr.). Musée du Louvre, Paris. © akg-images / Erich Lessing

Die Zeitschrift für Ideengeschichte erscheint viermal jährlich und ist auch im Abonnement erhältlich.

Bezugspreis:

Einzelheft: € 14,00 [D]; sFr 20,90; € 14,40 [A];

zzgl. Vertriebsgebühren von € 1,45 (Inland); Porto (Ausland)

als E-Book: € 9,99

Jährlich: € 48,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Sonderpreis: € 39,00

inkl. Vertriebsgebühren (Inland); zzgl. € 18,00 (Ausland)

Der Sonderpreis gilt für Mitglieder der mit den Herausgeber-Institutionen und ihren Museen, Archiven, Bibliotheken und Instituten verbundenen Vereine gemäß der Liste auf www.z-i-g.de, für Mitglieder des Verbands der Historiker und Historikerinnen Deutschlands e.V. und des Verbands der Geschichtslehrer Deutschlands e.V. sowie für Abonnenten der Marbacher Magazine.

Abo-Service:

Telefon (089) 3 81 89-750 • Fax (089) 3 81 89-402

E-Mail: Kundenservice@beck.de

Gestaltung:

vsp-komm.de

Layout und Herstellung:

Simone Decker

Druck und Bindung:

Kösel, Krugzell

ISSN 1863-8937 • Postvertriebsnummer 74142

ISBN gedruckte Ausgabe 978-3-406-71864-9

ISBN e-book Ausgabe 978-3-406-71868-7

Alle Rechte an den Texten liegen beim Verlag C.H.Beck.

Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlags.

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2018

Verlag C.H.Beck, Wilhelmstr. 9, 80801 München

Besuchen Sie auch unsere Website
www.z-i-g.de !

Abonnenten haben kostenlosen Zugriff auf die Beiträge aller bisher erschienenen Hefte. Registrierte Nutzer können alle Beiträge, die älter sind als zwei Jahre, kostenlos lesen.

ZUM THEMA	Markus Hilgert und Martin Mulsow: Zum Thema	4
KEILE	Stefan M. Maul: Die Lesbarkeit der Leber. Zeichenlehre in Mesopotamien	7
	Manfred Krebernik: Schreibmaschine aus Ugarit. Über das Verhältnis von Keilschrift und Alphabet	21
	Raoul Schrott: Wanderwege aus dem Alten Orient. Ein Gespräch	39
	Reinhard G. Lehmann: «Mit Schriften keilen». Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit	55
	Michael Weichenhan: Weltliteratur unterm Sternenhimmel. Gilgamesch um 1900	67
GESPRÄCH	Jan Assmann: Die übersetzten Götter. Ein Gespräch mit Elisabetta Colagrossi	75
ESSAY	Heinz Schlaffer: Mythische Figuren der Neuzeit Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Harlekin	91
DENKBILD	Wolfgang Ullrich: Grenzen der Sentimentalität. Zur Genese der Vorher-Nachher-Bilder	105
ARCHIV	Max Stadler / Fabian Grütter: Hundert Jahre «SM». Aufschreibesysteme um 1980	123
KONZEPT & KRITIK	Michael Diers: Goldige Aussicht. Über Chris Wares #MeToo-Cover für den «New Yorker»	135
	Reinhard Mehring: Sein und Selbstkritik. Martin Heideggers Band «Zu eigenen Veröffentlichungen» ..	141
	Die Autorinnen und Autoren	144

Im nächsten Heft: Adorno. Mit Beiträgen von Andrea Albrecht, Eva Geulen, Wolfgang Kemp und einem Essay von Hans Magnus Enzensberger.

Zum Thema

Können Ideen verloren gehen? Einfach vergessen werden, und mit ihnen ganze Kulturen? Oder setzen und schreiben sie sich immer fort, und sei es als Flaschenpost? Wie unterscheidet sich eine «Ideenkultur» um 2000 v. Chr. von unserer? Was vergeht, wenn heute Keilschrift-Archive oder Inschriften zerstört werden? Diese Fragen werden selten gestellt. Denn unser Bildungskanon stammt aus einer Zeit, als die ägyptischen Hieroglyphen und die babylonische Keilschrift noch unentziffert und diese Kulturen damit unzugänglich waren. Man hat versäumt, ideengeschichtliche Fragen mit aller Selbstverständlichkeit bei diesen frühen Kulturen beginnen zu lassen. Wir heben immer noch mit Thales an, mit Homer oder Platon, wenn wir uns über den Verlauf des Denkens klar werden wollen. Warum nicht mit Esagil-kin-apli, der im 11. Jahrhundert vor Christus lebte, oder mit dem noch älteren Sinleqe-unnini?

Ein Grund dafür könnte sein, dass den Keilschriftkulturen selbst Ideengeschichte im heutigen Sinne fremd gewesen zu sein scheint. Weder im Sumerischen noch im Akkadischen gibt es einen Begriff, den man mit «Ideengeschichte» übersetzen könnte. Zudem fehlen zumindest in der schriftlichen Überlieferung solche Texte, in denen abstrahierend auf die Voraussetzungen des Denkens, Erkennens oder Wissens reflektiert wird. Das bedeutet selbstredend nicht, dass solche Fragen zweiter Ordnung nicht gestellt und diskutiert wurden. Aber innerhalb des gegenwärtig bekannten, inhaltlich und formal schier unüberschaubaren Korpus der Keilschrifttexte fehlen sie offenbar. Die schriftliche Überlieferung des antiken Mesopotamien tritt uns also mit einer zweifachen Widerständigkeit gegenüber: Da ist einerseits die Materialität der meist aus Ton hergestellten Schriftträger, die ein weitgehend unbeschädetes Überdauern der keilschriftlichen Textüberlieferung gewährleistet hat und uns die Auseinandersetzung damit ermöglicht. Andererseits entziehen sich die epistemischen Praktiken altorientalischer Gelehrter einem

Zugriff mit unserem herkömmlichen theoretischen und terminologischen Repertoire.¹ Bis heute macht diese zweifache Widerständigkeit den besonderen Reiz der altorientalischen Überlieferung für ideengeschichtliche Fragestellungen aus.

Nur für kurze Zeit ist die Altorientalistik zur Prominenz in den Zeitungen und den Debatten eines gebildeten Publikums gelangt: in den Jahrzehnten um 1900, als die Entdeckung der babylonischen Sintflutgeschichte die Bibelleser aufschreckte und es sich abzeichnete, dass die kanonischen Texte des Alten Testaments «heidnische» Vorbilder gehabt haben könnten. Zudem elektrisierten die Panbabylonisten mit ihren Ableitungen von allem und jedem aus der Keilschriftkultur und deren vermeintlich präzisiertem astrologischem Wissen aus der Zeit des dritten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung.² Nach solchen Überspannungen hat sich die assyriologische Forschung seit den 1930er-Jahren in das Schneckenhäus der «Eigenbegrifflichkeit» zurückgezogen.³ Das sollte heißen: Die sumerische und akkadische Kultur könne nur aus sich selbst heraus verstanden werden, und jede vorschnelle Übertragung «moderner» Analogien sei nicht statthaft. Aus diesem Schneckenhäus hat sich die Forschung nur langsam wieder herausbewegt – aber sie hat.

In der anglophonen Welt gab es Henri Francfort, der mit seinem Buch *The Intellectual Adventure of Ancient Man* von 1946 das Tor zu einer neu zu schreibenden Ur-Ideengeschichte aufriß; und sein Kollege Samuel Noah Kramer hat ihm 1956 damit sekundiert, dass er siebenundzwanzig Bereiche vorstellte, in denen die Sumerer etwas «zum ersten Mal» getan haben: die erste Schule, der erste Kongress, das erste Plagiat, der erste Präzedenzfall, das erste Rezept.⁴ Und doch haben diese beiden populären Bücher zugleich auch Wege versperrt. Denn Francfort hatte die These aufgestellt, das Spekulative der mesopotamischen Kultur läge in ihrer mythropoietischen Kraft, in der Erfindung der großen Epen wie dem von Gilgamesch und Enkidu – noch

nicht aber in so etwas Rationalem wie Wissenschaft. Die sprach er dieser Kultur ab. Und Kramer verkürzte die Altorientalistik auf die retrospektive Suche nach etwas, das wir von heute her kennen. Beide pflegten ein evolutionäres Fortschrittsdenken, das in der Nachkriegszeit beheimatet war, das wir heute aber eher als Denkhindernis empfinden.

Einen vielversprechenderen Pfad schlugen einige Forscher seit den 1980er-Jahren ein, die mit Claude Lévi-Strauss «kalte» und «heiße» Elemente im mesopotamischen Denken aufsuchten und immerhin zu einer «lauwarmen» Diagnose sumerischer Rationalität kamen. Die so charakteristische Kasuistik der Sumerer und Akkader, die immer nur Einzelfälle betrachteten, doch fast nie generalisierten, sei Teil einer «Wissenschaft des Konkreten».⁵ Nur stellte sich jetzt die Frage: Was ist das für eine Form von Wissenschaft? Kann es überhaupt Naturwissenschaft geben, wenn eine Kultur keinen Begriff von etwas wie Natur besitzt? Eine Natur, in der kausale Prozesse ablaufen? Fehlt dann nicht die Voraussetzung für jede Art von Realismus?

Neuere Veröffentlichungen gehen offensiv vor: Von «Philosophie vor den Griechen» spricht Marc Van de Mieroop kühn in seinem Buch von 2016, und Francesca Rochberg erörtert das Verhältnis von Keilschrift-Wissen und Wissenschaftsgeschichte im gleichen Jahr als ein Desiderat, das endlich eingelöst werden müsse: Die Geschichte der Naturwissenschaften habe sich dem Paradox zu stellen, dass es jahrtausendlang vor den Griechen Wissenschaft von natürlichen Phänomenen gegeben habe, ohne dass der Begriff der Natur existierte.⁶ Das lässt Ideenhistoriker aufhorchen. Wie um Himmels Willen kann eine solche Rekonstruktion geschehen?

Die Altorientalisten bemühen interessanterweise Foucault und Derrida, wenn sie erklären wollen, wie die «wissenschaftliche Imagination» in den Keilschriftkulturen funktioniert hat.⁷ Denn es ist offensichtlich, dass die Listen von Wortbedeutungen, Rechtsregeln oder Omenvorkommnissen, in denen

sich die babylonische Wissenschaft ausdrückt, nicht so sehr auf eine Außenwelt bezogen waren, sondern sehr stark immanent, aus der möglichen Polysemie einer zweisprachigen, sumerisch-akkadischen Kultur heraus, operierten, in der es vielfache Ähnlichkeiten zwischen Lauten, zwischen Schriftzeichen und zwischen Bedeutungen gab, so dass immer neue Aussagen zu generieren waren. Aus dem Namen des Gottes Marduk beispielsweise wurden auf diese Weise alle seine Eigenschaften und Geschichten abgeleitet.⁸ Das erinnert verdächtig an das, was Umberto Eco eine «hermetische Semiose» genannt hat.⁹

In der Tat lassen sich ja auch die Anfänge von Foucaults «Episteme der Ähnlichkeit» – die dieser in der Renaissance lokalisiert – im alten Mesopotamien feststellen, von wo aus sie in Form etwa des Sympathiedenkens und der astrologischen Beziehung der himmlischen auf die irdische Welt über kulturelle Broker wie die Stoiker Bolos von Mendes oder Diogenes von Babylon, die zur Zeit des Hellenismus lebten, in den Westen gelangt ist. Auch wenn die Griechen nie viel mit den Listen der Babylonier anfangen konnten, und auch wenn die Grundlagen der Polysemie eigentlich nicht mehr vorhanden waren, sobald man außerhalb der kulturellen Sphäre der Keilschriften agierte, hat das Ähnlichkeitsdenken im ganzen Mittelmeerraum eine große Blüte erlebt und ist zur Zeit der Renaissance als mächtige Unterströmung, durch Bilder- und Textfahrzeuge, wieder an die Oberfläche gelangt.

Man könnte geneigt sein, dieses heiß-kalte Räsonnieren, das mehr auf sich schaut denn auf die Welt, als einen Irrweg jener Kultur abzutun, die sich zu sehr in die Zeichen verliebt hat, die sie erfand. Doch das wäre zu einfach. Wie Stefan Maul in seinem Beitrag zu diesem Heft zeigt, waren etwa an Omenlisten politische und gesellschaftliche Reflexion gebunden, und ähnliches gilt auch für die lexikalischen Listen, an denen sich «erste Philologen» festgemacht haben,¹⁰ sowie all die medizini-

schen und juristischen Konditionale, in denen Francesca Rochberg die logische Form einer materialen Implikation erkennt. Es wird also nötig sein, die Leistungsfähigkeit dieses Analogiedenkens bei allen Abstrichen ernst zu nehmen. Welche Kohärenzkriterien galten in diesem stark selbstbezüglichen Bedeutungsuniversum? Wann und wie konnten Gelehrte wie Nabû-zuqap-kēna der Tradition etwas hinzufügen oder Listen umstellen? Da sind Philosophen gefragt: Altorientalistik als Provokation der Ideengeschichte? Haben wir modernen Ideenhistoriker etwas Grundlegendes vergessen, als wir unsere Geschichten mit Thales und Anaximander, mit Homer und Heraklit begonnen haben?

*Markus Hilgert
Martin Mulsow*

- 1 Niek Veldhuis: Elementary Education at Nippur. The Lists of Trees and Wooden Objects, Groningen 1997, S. 137–139; ders.: Religion, Literature, and Scholarship: The Sumerian Composition «Nanše and the Birds», Leiden 2004, S. 81–86.
- 2 Vgl. die Beiträge von Reinhard Lehmann und Michael Weichenhan in diesem Heft.
- 3 Benno Landsberger: Die Eigenbegrifflichkeit der babylonischen Welt, in: *Islamica* 2 (1926), S. 355–372. Neudruck Darmstadt 1965.
- 4 Henri Francfort, H.A. Groenewegen-Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, William A. Irwin (Hg.): *The Intellectual Adventure of Ancient Man*, Baltimore 1946; Samuel Noah Kramer: *History Begins at Sumer. Twenty-Seven «First» in Man's Recorded History*, Damansara 1956.
- 5 Mogens Trolle Larsen: The Mesopotamian Lukewarm Mind: Reflections on Science, Divination, and Literacy, in: Francesca Rochberg-Halton (Hg.): *Language, Literature, and History*, New Haven 1987, S. 203–225.
- 6 Marc Van De Mieroop: *Philosophy Before the Greeks. The Pursuit of Truth in Ancient Babylonia*, Princeton 2016; Francesca Rochberg: *Before Nature. Cuneiform Knowledge and the History of Science*, Chicago 2016.
- 7 Van De Mieroop: *Philosophy Before the Greeks*, S. 78 zur «Grammatologie» im Sinne Derridas; vgl. Rochberg: *Before Nature*, S. 101 zu Foucault; vgl. auch Markus Hilgert: Von «Listenwissenschaft» und «epistemischen Dingen». Konzeptuelle Annäherungen an altorientalische Wissenspraktiken, in: *Journal for General Philosophy of Science* 40 (2009), S. 277–309, zu Deleuze und Guattari mit ihren Rhizomen.
- 8 Vgl. Jean Bottéro: Les noms de Marduk, l'écriture, et la «logique» en Mésopotamie ancienne, in: Maria de Jong Ellis (Hg.): *Essays on the Ancient Near East in Memory of Jacob Joel Finkelstein*, Hamden, CT 1977, S. 5–28.
- 9 Umberto Eco: Aspekte der hermetischen Semiose, in: ders.: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, S. 59–135.
- 10 Eva Cancik-Kirschbaum, Jochem Kahl: *Erste Philologien. Archäologie einer Disziplin vom Tigris bis zum Nil*, Tübingen 2018.

STEFAN M. MAUL

Die Lesbarkeit der Leber

Zeichenlehre in Mesopotamien

*«Jehovah! dir künd' ich auf ewig Hohn –
Ich bin der König von Babylon!»*

1 Klaus Briegleb (Hg.): Heinrich Heine. Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge, Frankfurt/M. 2005, S. 68–70.

2 Dan 5.

3 Heinrich Heine: Belsazar, in: Briegleb (Hg.): Heinrich Heine, S. 70.

In diesen Versen aus seinem berühmten Gedicht *Belsazar*¹ skizzierte Heinrich Heine in wenigen Worten das Bild, das sich das Abendland von der hohen Kultur des Alten Orients bewahrt hatte. Der biblischen Überlieferung zufolge war sie frech und ausschweifend, gottlos und überheblich gewesen, vor allem aber durch und durch blind für wahre Erkenntnis. Bezeichnenderweise vermochte in der im Danielbuch überlieferten Erzählung vom Untergang des Babylonischen Reiches² kein einziger der Berater, Wahrsager und Zeichendeuter, die König Belsazar um sich geschart hatte, «die Flammenschrift an der Wand»³ zu deuten, die vom unabwendbaren, gottgewollten nahen Ende kündete.

Dabei wurde das alte Babylon von Zeitgenossen für nichts mehr gerühmt, um nichts mehr beneidet als um seine auf einem komplexen Lehrgebäude beruhenden Verfahren, aus Zeichen aller Art Hinweise auf zukünftiges Geschehen zu gewinnen. Im gesamten Mittelmeerraum standen babylonische Gelehrte im Ruf, derart verlässliche Voraussagen zu treffen, dass diejenigen, die sich auf ihren Rat stützten, Macht und Reichtum stetig mehrten. Vom Ruhm der Sterndeuterschulen Babyloniens, die noch um die Zeitenwende blühten, wusste auch der römische Natur-

kundler Plinius zu berichten. Selbst die Athener sollen Berossos, einem babylonischen Marduk-Priester, der im frühen dritten Jahrhundert v. Chr. auf der griechischen Insel Kos eine Astrologenakademie aufgebaut hatte, auf Staatskosten ein Denkmal errichtet haben. Zum Zeichen ihrer dankbaren Erinnerung an Präzision und Zuverlässigkeit seiner Vorhersagen ließen sie, so Plinius, das Standbild gar mit einer vergoldeten Zunge versehen.⁴

Die religiös motivierte, zur Gewissheit erstarrte Überzeugung, dass die Kultur des Alten Orients in ihrer grenzenlosen Verblendung einer neuen Epoche, einem frischen, freieren Geist hatte weichen müssen, warf ihre Schatten über die vielstimmigen Zeugnisse, die die klassische Antike hinterlassen hatte. Im kulturellen Gedächtnis Europas schrieben sich vor allem jene Berichte ein, die von Verweichlichung, Despotismus und Irrglauben sprachen. Sie schienen der Teleologie jüdisch-christlicher Heilsgeschichte recht zu geben und ließen den Alten Orient als eine dem Fortschritt im Wege stehende Kultur erscheinen, die notgedrungen zu Fall kommen musste und von Alexander und dem Griechentum endgültig überwunden worden war.

Im Jahr 1820, als Heinrich Heine sein Gedicht über Belsazar verfasste, war Europas Wissen von der Kultur des alten Zweistromlandes auf die wenigen Zeugnisse beschränkt, die sich aus der klassischen Antike und in den biblischen Überlieferungen erhalten hatten. Doch noch zu Heines Lebzeiten sollte sich diese Situation grundlegend ändern. In der Mitte des 19. Jahrhunderts waren britische und französische Archäologen im Norden Mesopotamiens auf die Überreste der Königsresidenzen des mächtigen Assyrerreiches gestoßen. Im Schutt der noch meterhoch anstehenden, im 7. Jahrhundert v. Chr. niedergebrannten Paläste hatten sie Schriftzeugnisse in großen Mengen entdeckt. Der Fund Tausender und Abertausender von kleinen und großen aus Ton geformten Tafeln zeigte, dass die Mesopotamier ein billiges und leicht zu beschaffendes Material zum Schriftträger erkoren hatten, dem nicht einmal Feuersbrünste etwas anhaben können. Obgleich die bisweilen gebrannten, zumeist aber nur an der Luft getrockneten Schriftstücke oft in kleine Scherben zerbrochen waren, hatten sie sich doch über Jahrtausende hinweg ohne Weiteres im Erdreich erhalten.

4 Roderich König: C. Plinius Secundus, der Ältere: Naturkunde: lateinisch – deutsch. Buch 7 – Anthropologie, Düsseldorf/Zürich 1975, S. 90–91 (Plinius, *Naturalis historia*, Buch VII, 37, 123).



Abb. 1
«Flammenschrift an der
Wand». Gemälde von
Rembrandt van Rijn
«Das Gastmahl des
Belsazar» von 1635.

Sofort war klar: Wenn die Schriftzeichen, die mit einem Griffel in den noch weichen Ton gedrückt worden waren, entziffert sein würden, täte sich ein völlig neuer Blick auf den Alten Orient auf. Ein neues Bild vom alten Mesopotamien würde sich auf Selbstzeugnisse stützen können und zu einer gänzlichen Neubewertung der lange bekannten Berichte aus zweiter Hand führen. Denn man würde in Zukunft klarer sehen, an welcher Stelle diese altvertrauten Quellen verlässliche Informationen boten und wo man es mit Missverständnissen und Fehltrüben, Zerrbildern und Polemiken zu tun hatte.

Als man am Ende des 19. Jahrhunderts die Keilschrift fast mühelos lesen konnte, zeigte sich, dass man in den Ruinen der assyrischen Königsstädte nicht allein auf Archivbestände mit Dokumenten aus Wirtschaft und Verwaltung gestoßen war. In dem 612 v. Chr. zerstörten Palast der letzten assyrischen Könige in Ninive fand sich eine im Auftrag des Assurbanipal (668–631 v. Chr.) zusammengetragene Bibliothek, in der der König das gesamte enzyklopädische Wissen seiner Zeit versammelt sehen wollte. Da waren jene Nachschlagewerke und theoretischen Schriften, Handlungsanweisungen, Erläuterungen und Unterrichtsmaterialien zusammengetragen, die die Berater des Königs im Zentrum der Macht zur Hand genommen und in Studium, Lehre und Alltagsgeschäft verwendet hatten.

Freilich waren diese Schätze, so greifbar sie auch scheinen mochten, weiterhin für lange Zeit nicht zu heben. Erst galt es, die bis dahin unbekannt Sprachen des Alten Orients zu erforschen und Wörterbücher zu erarbeiten. Außerdem waren die weitaus meisten Tontafeln in viele kleine Scherben zersplittert, die man sichergestellt hatte, ohne dabei ihren Fundort genauer zu verzeichnen oder darauf zu achten, welche – vermutlich zusammengehörigen – Stücke im Boden beieinander gelegen hatten. So gelangten Tafelfragmente ganz unterschiedlicher Provenienz wild durcheinander gemischt in die Sammlungen von Museen und Privatleuten, wurden umsortiert, verkauft, verschenkt und verhandelt, so dass Zusammengehöriges nur nach langem Forschen und Dokumentieren, mit Mühe und Scharfsinn wieder zusammengeführt werden kann.

Im Lauf der Zeit ergruben Archäologen immer tiefer liegende Siedlungsschichten, die zunehmend älteres Textmaterial zutage brachten. Auch im zweiten und dritten vorchristlichen Jahrtausend hatte man im Alten Orient geschrieben und um Erkenntnis gerungen. Eine mehr als 150 Jahre währende Forschungstätigkeit gestattet heute, auf die jahrtausendelange altorientalische Wissensgeschichte zu blicken, die man nun von der Zeit der Schriftfindung im letzten Drittel des vierten vorchristlichen Jahrtausends bis in die Zeit des Plinius verfolgen kann.

Wie sehr hatte doch Herodot das Abendland mit der Ansicht in die Irre geführt, die Babylonier hätten sich keiner Ärzte bedient!⁵

5 Josef Feix (Hg.): Herodot. Historien. Griechisch–deutsch, 7. Aufl., München 2014, S. 182–183 (Historien I, 197).

6 Gen 4,3–5.



Abb. 2
Lebermodell mit einer
Übersicht über die Bedeu-
tung eines «Lochs» in den
verschiedenen Parzellen
der Orakelleber (Sippar,
ca. 17. Jh. v. Chr.).

Seinem Zeugnis steht ein kaum überschaubares Korpus heilkundlicher Keilschrifttexte entgegen, das lange vor Herodot entstand und von babylonischen Ärzten bis in die Zeit des griechischen Historikers überliefert und studiert wurde. Tausende oft noch unerforschter medizinischer Rezepte zeigen, dass Samen, Blätter, Wurzeln und Früchte von mehreren Hundert Arzneipflanzen, aber auch Mineralien und tierische Produkte zu Tränken, Pillen und Einläufen, zu Tampons und Zäpfchen, zu Salben, Pflastern und Kompressen, zu Badezusätzen, Räucher- und Gurgelmitteln verarbeitet und als Heilmittel für eine Vielzahl von Erkrankungen eingesetzt wurden. Von dem hohen Stand der altorientalischen Heilkunst zeugen auch die umfangreichen keilschriftlichen «Bestimmungsbücher», in denen Aussehen und Heilwirkung von Arzneipflanzen detailliert beschrieben waren. Das tiefere Studium der Heilverfahren und der zugrunde liegenden, zumeist nicht aufgezeichneten Lehren von Entstehung und Entwicklung einer Krankheit und der Wirkkraft der Arzneien hat noch nicht recht begonnen, und selbst die babyloni-

schen Bezeichnungen der Pflanzen, die man zu Heilzwecken verwendete, können in vielen Fällen noch nicht mit bekannten Heilkräutern in Verbindung gebracht werden. Zwar sind die botanischen Merkmale der von den mesopotamischen Ärzten verwendeten Arzneipflanzen nicht selten bekannt, aber eine Forschergruppe aus Altorientalisten, Ärzten, Botanikern und Pharmakologen, die Licht in dieses Dunkel bringen könnte, hat sich bislang noch nicht zusammengefunden. Dies mag auch daran liegen, dass sich jenseits der Altorientalistik das Interesse an der vorgriechischen Heilkunst in überschaubaren Grenzen hält. Vielleicht hat die auf Herodot zurückgehende Überzeugung, der Alte Orient habe der Medizingeschichte nichts zu bieten, neue Nahrung darin gefunden, dass manche keilschriftliche Therapiebeschreibung mit Gebeten durchsetzt ist und so auf den ersten Blick den Eindruck erwecken kann, lediglich der Sphäre des Religiösen anzugehören? Die feste Überzeugung mesopotamischer Heiler, in einer schweren Krankheit einem willensbegabten Wesen gegenüberzutreten, dessen Absicht, Schaden herbeizuführen, es vor der medikamentösen Behandlung eines Patienten zu brechen galt, hat ihr Übriges getan. Heilverfahren exorzistischen Charakters, denen man therapeutische Erfolge nicht grundsätzlich absprechen sollte, finden sogar in Medizingeschichten, die von Altorientalisten verfasst wurden, so gut wie keine Berücksichtigung, da man sie mit der größten Selbstverständlichkeit dem Bereich der Magie zuordnet. Eine solche Vorgehensweise zerreißt das für die Babylonier in sich schlüssige Konzept des Heilens in einen uns vertrauten, zukunftsweisenden und einen uns fremden Teil, der als belangloser Abweg beiseitegelassen wird. In einem vollständig säkularen Wissenschaftsbetrieb werden auf diese Weise sowohl der alte Aberglaubenvorwurf der Bibel als auch die altvertraute Lehre von der mesopotamischen Verblendung weiter am Leben gehalten. Das ist schade, weil man sich so der Möglichkeit begibt, über die Wirkkraft nachzudenken, die die mit großem psychologischem Geschick entworfenen Therapien exorzistischen Charakters entfaltet haben dürften. Aber selbst wenn man Heilung durch beschwörendes Gotteswort für blanken Unsinn hält, verhindert man auf diese Weise einen sachgerechten Zugang zu dem Lehrgebäude mesopotamischer Heiler,

das sich über zwei Jahrtausende als tragfähig erwiesen hatte. Das Wesen des Medizinalsystems der Babylonier kann auf diese Weise gewiss nicht erfasst werden. Über die zweifelhafte Erkenntnis, dass die ferne alte Kultur nur wenige, mehr oder minder unbeholfene Schritte auf einem Weg eingeschlagen hat, den die eigene Kultur zielstrebig gegangen ist, wird diese Forschung nicht hinausführen können.

Ein weiterer einflussreicher Zweig der Wissenskultur des Alten Orients belebt bis heute westliche Superioritätsdiskurse, die im vorgriechischen Morgenland einen untergegangenen Hort der Unvernunft zu erkennen glauben. Schon im frühen zweiten vorchristlichen Jahrtausend war es nämlich üblich geworden, wichtige politische und militärische Entscheidungen von Zeichen abhängig zu machen, die man auf der Leber eines Opferlammes suchte. Im Fall der Unschlüssigkeit glaubte man, durch genaue Prüfung einer Schafsleber eine von zwei denkbaren Handlungsalternativen als die richtige und nachhaltig Erfolg versprechende bestimmen zu können. In dem «Leberschau» genannten Orakel wurde die Unversehrtheit des Organs, seine Farbe und Gestalt geprüft, vor allem aber nach hervortretenden Lymphknoten, nach Häutchen, Blasen, Auswüchsen, Rissen und Löchern im Gewebe der Leber gesucht, die man je nachdem, wo sie auftraten, als positive oder negative Markierungen wertete. Man war auch zu dem Schluss gelangt, ein bestimmter Abschnitt auf der in zwölf Bereiche eingeteilten Leber liefere Zeichen, die Auskunft über zukünftige ökonomische Erfolge oder Fehlschläge geben konnten, während jeweils andere Segmente des Organs für die Zeichendeuter von Relevanz waren, wenn es beispielsweise um den Palast, die Sicherheit des Königs, die Versorgungslage des Landes oder um militärische Angelegenheiten ging. Das eigentümliche Verfahren war von der Überzeugung getragen, dass man – ganz ähnlich wie es die Geschichte von Kain und Abel voraussetzt⁶ – an einem dargebrachten Opfer erkennen könne, ob die Gottheit die Gabe angenommen habe oder nicht. In einem mit einer Entscheidungsfrage verbundenen Opfer suchte man dementsprechend nach Zeichen der Annahme oder Ablehnung und sah in ihnen eine positive oder eine ablehnende Antwort auf die mit dem Opfer verbundene Frage.

Möchte man da nicht dem französischen Wissenschaftshistoriker André Pichot recht geben, der zu dem Schluss gelangt, im alten Mesopotamien sei «die von der Vernunft geleitete Betrachtung (...) noch nicht als Möglichkeit, Denken und Handeln (...) zu organisieren, erkannt» und «die Vernunft noch nicht zum obersten Wahrheitskriterium erhoben»⁷ worden? Gleichwohl müssen wir konstatieren, dass über mehr als zwei Jahrtausende die Mesopotamier selbst, ebenso wie die eifrig um entsprechende Kenntnisse bemühten Völkerschaften im Umfeld des Zweistromlandes, in der Beherrschung von Verfahren der Zeichendeutung einen maßgeblichen Grund für die nachhaltigen kulturellen und machtpolitischen Erfolge von Babyloniern und Assyrern sahen. Kann aber eine Kultur ohne Vernunft «als oberstes Wahrheitskriterium» Weltreiche errichten und darin derart stabile Verhältnisse schaffen, dass diese – wenngleich von mancher Krise geschüttelt – über viele Jahrhunderte Bestand haben? Können Entscheidungen über politische und militärische Angelegenheiten, die nicht von Vernunft, sondern von purem Aberglauben geleitet sind, dauerhaft für Stabilität sorgen? – Schon ein kurzer Blick in die Zeitgeschichte lehrt, dass jene Regime nicht von langer Dauer sind, die die Fähigkeit oder den Willen nicht besitzen, durch eine umsichtige, vernunftgeleitete Politik zumindest mittelfristig für Interessensausgleich innerhalb der sich stetig wandelnden Gesellschaft zu sorgen, um so Chaos und Zusammenbruch zu vermeiden. Aus diesem Grund wäre es falsch, die mesopotamische Eingeweideschau als bloße Narretei abzutun und so das Interesse an dem Phänomen zu zerstreuen. Vielmehr gilt es, sich der höchst beunruhigenden Frage zu stellen, wie es nur möglich war, auf der Grundlage unbestreitbar falscher Prämissen über lange Zeiträume vornehmlich vernünftige Entscheidungen zustande zu bringen. Die Antworten, die auf diese bislang kaum gestellte Frage zu finden sind,⁸ ermuntern dazu, die heutigen Mechanismen der Entscheidungsfindung mit anderen Augen zu betrachten.

Es zeigt sich beispielsweise, dass sich die babylonischen Zeichendeuter keineswegs mit einer Aura des Magisch-Mystischen umgaben. In ihnen sah man nicht etwa Priester oder Propheten, die durch Offenbarung Zugang zu geheimem Wissen besaßen.

7 André Pichot: Die Geburt der Wissenschaft. Von den Babyloniern zu den frühen Griechen. Aus dem Französischen von Siglinde Summerer und Gerda Kurz, Darmstadt 1995, S. 145.

8 Vgl. Stefan M. Maul: Die Wahrsagekunst im Alten Orient, München 2013, S. 315–323.

- 9 Walter Müri, Bernhard Zimmermann: Xenophon. *Anabasis* (griechisch – deutsch), 2. Auflage, München 1997, S. 332–333 (*Anabasis* 6, 1:22–24), S. 334–337 (*Anabasis* 6, 1:31), S. 340–341 (*Anabasis* 6, 2:15), S. 354–361 (*Anabasis* 6, 4:12–5:2), S. 448–449 (*Anabasis* 7, 6:44), S. 464–467 (*Anabasis* 7, 8:3–5 und 10).

Sie waren vielmehr Gelehrte, die ihr immenses Wissen in einem jahrelangen, von Prüfungen begleiteten Studium erworben hatten. In der rotbraunen Leber eines geopferten Lammes erkannten sie die «Tontafel der Götter». Die darin erscheinende Antwort auf eine an die Gottheit gerichtete Anfrage war jedoch nicht in Menschenschrift verfasst, sondern in einem Zeichensystem göttlicher Herkunft, das im Organischen inkarnierte. Die Eingeweideschauer waren weder Schamanen noch Hellseher. Sie waren gelehrte, hochangesehene Kryptographen, die in Tausenden und Abertausenden von «Gesetzen» die Hermeneutik der göttlichen Leberschrift immer genauer erfasst und für Studium und Lehre in keilschriftlichen Handbüchern niedergelegt hatten. Es galt ihnen als intellektuelle Herausforderung, so wie ein Rechtsgelehrter außergewöhnliche Befunde durch Interpolation der bekannten Gesetze zu deuten. Die in sich unbestechlich logische Struktur dieser Gesetze verstehen wir noch kaum, und bislang wurden auch nur wenige Versuche unternommen, hier voranzukommen. Wir wissen aber, dass besonders fähige Vertreter ihres Faches die hochkomplizierte Hermeneutik der Leberschrift so gut beherrschten, dass sie sich in der Lage sahen, einen Eingeweideschaubefund, den ein großer König lange vor ihrer Zeit unmittelbar vor einem historischen Sieg oder dem Untergang seines Königreiches erhalten haben musste, im Modell nachzubilden. Die Einbettung der Eingeweideschau in eine Art wissenschaftliches System, das strengen Regeln folgte und nach langjähriger Ausbildung verlangte, macht verständlich, dass das Urteil eines kompetenten Opferschauers jene Autorität und Plausibilität besaß, die heute einem wissenschaftlichen Gutachten zukommt.

Wen wundert es da, dass die Praxis der Leberschau die altorientalischen Kulturen weit überdauerte. In der klassischen Antike, in Griechenland, Etrurien und Rom galt sie als unverzichtbares Mittel des *political decision making*. Auch Xenophon, ein Schüler des Sokrates, hat sich ihrer bedient.⁹ Erst das von Kaiser Konstantin im Jahr 357 ausgesprochene Verbot des «heidnischen» Tieropfers brach mit der Jahrtausende währenden Tradition der altorientalischen Opferschau. Ein Beschluss des vierten Konzils von Toledo aus dem Jahr 633 zeigt aber deutlich, dass auch noch viele

Generationen nachdem das Christentum im Römischen Reich zur Staatsreligion erhoben worden war, die Opferschau im Alltag eine beachtliche Rolle gespielt haben muss. Damals sahen sich nämlich die Kirchenfürsten gezwungen, sogar in den eigenen Reihen mit Amtsenthebung zu drohen, falls Geistliche es weiterhin wagen sollten, Rat bei den Eingeweideschauern zu suchen. Gleichwohl ließen sich die Opferschauer – ungeachtet aller Nachstellungen durch die Christen und den kaiserlichen Dekreten zum Trotz – weiterhin nicht gänzlich verdrängen. Denn auch Papst Gregor II. erachtete es noch hundert Jahre nach den Beschlüssen von Toledo für notwendig, das 721 in Rom tagende Konzil zu veranlassen, all jene mit einem Fluch zu belegen, die den Dienst der Opferschauer in Anspruch nahmen.

Im frühen ersten vorchristlichen Jahrtausend hatte sich auch die Lehre von der Bedeutung astraler Zeichen so weit entfaltet, dass babylonische und assyrische Könige sich ihrer zu politischen Zwecken systematisch bedienten. Die Bewegungen am Himmel erschienen – wie Wachsen und Werden in der Natur, der Wechsel von Tag und Nacht und der Jahresablauf – als geprägt von großer Harmonie. Jede Abweichung vom Regemaß galt in dem, zumindest aus unserer Perspektive, geradezu aberwitzig anthropozentrischen Weltbild, das der altorientalischen Astrologie zugrunde liegt, als eine vom Menschen hervorgerufene Störung, oder genauer gesagt als eine Reaktion auf menschliches Handeln und Wollen. Abweichungen vom Regemaß wurden in diesem Sinne als Botschaft an den Menschen wahrgenommen, die nach Innehalten, nach sich Besinnen und Korrektur verlangen, damit die entstandene Unordnung beseitigt und die Harmonie wiederhergestellt werde. Der gestirnte Himmel, der Nacht für Nacht, ganz anders als die Eingeweideschau, *unerbeten* Zeichen hervorbrachte, stellte so in Aussicht, Nacht für Nacht ohne Unterlass Auskunft über Kommendes geben zu können. In neuassyrischer Zeit, im siebten vorchristlichen Jahrhundert, wurde deshalb ganz Mesopotamien mit einem Netz von Beobachtungsstationen überzogen, die unabhängig voneinander Berichte an den Königshof zu Ninive zu schicken hatten, damit diese, um Täuschung und Irrtum zu vermeiden, dort abgeglichen und ausgewertet werden konnten. Vom Himmel als Abbild der weiten

Erde wurden dabei nicht etwa Aussagen über den Einzelnen, sondern über das gesamte Staatswesen, ja sogar Auskünfte globaler Natur erwartet, die auch Prognosen über das Geschick der benachbarten Feindesländer zuließen. Aus diesem Grund war die Sternkunde im Alten Orient von allerhöchstem politischem Interesse. Denn sie schien imstande zu sein, durch die Auswertung von scheinbaren Unregelmäßigkeiten astraler Bewegungen Gefahren, aber auch günstige Gelegenheiten so rechtzeitig wahrzunehmen, dass man einerseits ein drohendes Unheil umgehen und andererseits auch von der Chance eines gebotenen *kairós* profitieren konnte.

Die Astrologie, die in Permanenz *unerbetene* Zeichen und in der Folge in Permanenz Prognosen generiert, zwingt dazu, die Prognosen permanent mit der Gegenwartssituation abzugleichen und die Gegenwart am Prognostizierten zu messen. In diesem Sinne erweist sich die Astrologie als ein Instrument, das nach permanenter Reflexion politischen Handelns verlangt und so eine Atmosphäre politischer Wachsamkeit hervorbringt. Die auf Himmelsbeobachtung beruhenden Prognosen, die für den neuassyrischen Königshof erstellt wurden, betrafen die innere und äußere Sicherheit des Landes, oft auch Ernteaussichten und die Versorgungssituation. Es liegt in der Natur der Sache, dass Visionen von Sicherheit und Bedrohung eines Landes nicht diskutiert, ja nicht einmal gedacht werden können, ohne dass das Prognostizierte mit dem Gegenwärtigen verbunden würde. Denn aus diesem würde sich ja das Zukünftige entfalten. Prognostiziertes Versagen und Unterliegen zwingt ohne notwendiges Besehen der verantwortlichen Personen und ihres Einflusses zu einer immer wieder neuen Kontrolle der inneren und äußeren Sicherheit, des Zustandes von Militär und Sicherheitskräften, der Vertrauenswürdigkeit von Beratern und Verbündeten, der Versorgungssituation des Landes und vieler anderer Bereiche. In diesem Sinne ist die permanente astrologische Analyse des zu Erwartenden in der Tat ein, wie manche Keilschrifttexte sagen, «Wachdienst für den König». Sie erfüllt in gewissem Sinne die Funktion eines politisch-gesellschaftlichen Frühwarnsystems, in dem Aufmerksamkeit auf Fehlentwicklungen schon im frühen Stadium gelenkt werden kann, noch bevor sich schlimme Konsequenzen

entwickelt haben. Ausgerechnet die aus dem Blickwinkel unseres Weltbildes gänzlich irrationalen Wahrsagekünste des Alten Orients verlangten so nach einer regelmäßigen, durchaus vernunftgeleiteten Reflexion der jeweils gegenwärtigen politischen, militärischen und ökonomischen Situation.

Die der mesopotamischen Astrologie zugrunde liegende Überzeugung, dass der gesamte Kosmos auf den Menschen ausgerichtet sei und mit ihm regelrecht interagiere, beruhigte sich im Alten Orient einerseits in der scheinbar braven Vorstellung von Göttern, die dem Menschen mit Vorzeichen gnädig Leitung geben. Andererseits aber beflügelte sie im Alten Orient einen bis zum Ende der Keilschriftkultur nie zur Ruhe gekommenen Forschergeist, der sich zum Ziel gesetzt hatte, die Gesetzmäßigkeiten der Zeichenhaftigkeit der Welt offenzulegen und in ganz unterschiedlichen Systemen wiederzuerkennen.

Zahlreiche keilschriftliche Traktate namentlich aus dem ersten vorchristlichen Jahrtausend zeigen, dass die mesopotamischen Zeichendeuter bestrebt waren, ihre Erkenntnisse über die Aussagekraft des äußeren Erscheinungsbilds der Leber zu verbinden mit ihrem Wissen über die Bedeutung der Bewegungen am gestirnten Himmel. Ihre noch weitgehend unbekanntenen Überlegungen führten nicht nur dazu, dass die Leber in gewisser Weise als Emanation des Himmels betrachtet und wie der Tierkreis in zwölf Segmente unterteilt wurde. Die mesopotamischen Gelehrten sahen sich auch in der Lage, Zeichen der Leber gleichbedeutenden astralen und terrestrischen Zeichen zuzuordnen und damit die Gesetzmäßigkeiten von der Dynamik des Weltgeschehens in unterschiedlichen Medien offenzulegen. Sie sammelten zum besseren Verständnis dabei nicht nur Zeichen, um auf Zukünftiges zu schließen, sondern betrachteten auch das zur Gegenwart gewordene Zukünftige, um in der Vergangenheit nach den zugehörigen, möglicherweise übersehenen Zeichen Ausschau zu halten.

Aus der sich den mesopotamischen Sterndeutern schon sehr früh stellenden Aufgabe, vor dem Hintergrund des idealen, regelhaften astronomischen Jahres die Zeichenhaftigkeit eines Astralgeschehens erkennen und benennen zu müssen, erwuchs gewissermaßen von ganz allein jener Zweig der altorientalischen

Sternkunde, in dessen Mittelpunkt das Beobachten, Messen und Mathematisieren des Naturgeschehens steht. Die im alten Mesopotamien aufkommende rechnende Astronomie nötigt uns nicht zuletzt deshalb Bewunderung ab, weil man sie (anders als die Divination) gern als «erwachende Wissenschaft» wahrnimmt, die im Dunst des Aberglaubens unsere eigene aufgeklärte Weltsicht begründete. Gleichwohl sollte nie vergessen werden, dass die Mesopotamier selbst – so wie später auch Ptolemaios und nach ihm zahlreiche weitere große Gelehrte bis tief in die Neuzeit hinein – in der astronomischen und der astrologischen «Wissenschaft» zwei Branchen ein und derselben Disziplin sahen. Die sternkundigen Gelehrten des Zweistromlandes betrachteten trotz der enormen, grundlegend neuen astronomischen Erkenntnisse, die sie in der Menschheitsgeschichte als Erste gewannen, die beobachtende und rechnende Astronomie stets als Dienerin ihrer großen Schwester, der astralen Wahrsagekunst.

In einem kühnen Vorhaben sollten die über Jahrhunderte (mit Lücken vom 7.–1. Jh. v. Chr.) geführten sog. «astronomical diaries» langfristig über das Netz kausaler Zusammenhänge in der Welt genaueren Aufschluss geben. In diesen keilschriftlichen Dokumenten wurde in Form von Jahresberichten nicht nur über astrale Zeichen und das Wetter detailliert Rechenschaft abgelegt, sondern auch über die Preisentwicklung bestimmter wichtiger Normgüter, über Wasserstände, über als Zeichen eingestufte terrestrische Vorkommnisse sowie über einschneidende zeitgeschichtliche Ereignisse. Auf diese Weise wollte man Gesetzmäßigkeiten im Weltgeschehen ermitteln, welche aufgrund der Kurzlebigkeit des Menschen eine einzige Generation nicht mehr selbst überschauen kann, mit dem Ziel, diese Erkenntnisse für politisches Handeln nutzbar zu machen.

Die mesopotamischen Forscher, die erstmals in der Geschichte der Menschheit komplexe astrale Vorgänge mathematisch modellierten, blieben ihrem ursprünglichen Ziel treu, Einblicke in eine zukünftige Welt zu gewinnen. Doch leider haben sie die Schlussfolgerungen, die sie aus ihren astronomisch-mathematischen Erkenntnissen zogen, nirgendwo schriftlich festgehalten. Es darf aber als sicher gelten, dass ihre Überlegungen zu Vorstellungen von Gesetzmäßigkeiten in der Geschichte und sich wie-

derholenden Weltzeitaltern führten, so wie sie Berossos und später auch Seneca und andere formulierten.

Das Erforschen der Zeichenhaftigkeit der Welt stand für die Gelehrten Mesopotamiens im Dienste der Divination, die heute als Aberglaube gilt. Über einer solchen Wertung wird allzu leicht vergessen, dass im Alten Orient mit der Divination eine Idee Gestalt annahm, die – in bisweilen fataler Weise – unsere Gesellschaft bis heute bestimmt: nämlich die Vorstellung, dass die gesamte Welt einem Gefüge von strengen Gesetzmäßigkeiten unterworfen sei, die es nur zu erkennen gilt, um dann – sich ihrer bedienend – die Welt in Harmonie lenken zu können. Nichts anderes bezweckt die moderne strenge Wissenschaft.

Bildnachweise: Abb. 1: Zitiert aus: Otto Pächt: Rembrandt, München 1991, Abb. 14. – Abb. 2: Aus: Stefan M. Maul: Die Wahrsagekunst im Alten Orient. Zeichen des Himmels und der Erde (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), München 2013.

Schreibmaschine aus Ugarit

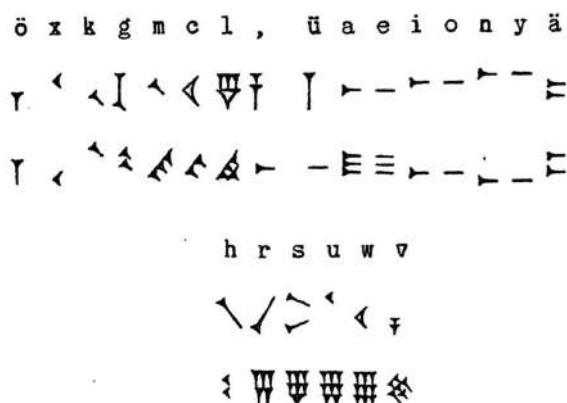
Über das Verhältnis von Keilschrift und Alphabet

- 1 Rudolf Ernst Brünnow:
Keilschrift auf der Schreibmaschine, in: Zeitschrift für Assyriologie 22/2 (1909), S. 345–349.
- 2 Inzwischen kann man sich im Internet beliebige Sätze in Babylonische Keilschrift übersetzen lassen: <http://www.paleoaliens.com/event/babylonian/>, und man kann Fonts wie «Behistun» oder «Ugaritic 3» auswählen: <http://www.fontspace.com/category/cuneiform>.

I.

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg konnte man Keilschrift auf der Schreibmaschine schreiben. Nicht nur das Flugzeug und das Maschinengewehr war erfunden worden, auch der Assyriologe im Lehnstuhl war jetzt in der Lage, seine Transkriptionen zu tippen, statt sie umständlich von Hand aufs Papier zu bringen. Die Firma Hammond in New York hat das Gerät seit 1909 zum Verkauf angeboten.¹ Nur gut zwanzig Jahre nachdem James B. Hammond sein erstes Schreibmaschinen-Modell überhaupt herausgebracht hatte, erhielt er Post von dem deutschen Altorientalist Rudolf Ernst Brünnow, der ihm die Umrüstung vorschlug. Brünnow war in den USA geboren, wo seine Eltern eine Zeitlang lebten, hatte in Straßburg studiert und dann in Jordanien die Ruinenstadt Petra vermessen. Später sollte er Professor in Princeton werden. Die engen Kontakte in die USA halfen diesem Gelehrten, seine Idee von der Keilschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit zu entwickeln.²

Immerhin waren die Epoche der stählernen Maschinen und die Epoche der Keilschrift-Kunde Zwillinge; in den Jahren um 1851, als Sir Henry Rawlinson die Behistun-Inschrift veröffentlichte – ein Meilenstein der Entzifferung –, wurden die Wasserturbine, das Luftschiff und der Fernsprecher erfunden. Auf einem Typenschiffchen für 6 Millimeter hohe «Plakatschrift», so überlegte sich Brünnow, war Platz für 44 Zeichen. Das Typenschiffchen war ein Radsegment aus Hartgummi mit drei Reihen Typen, bei der größeren Plakatschrift zwei Reihen. Das reichte aus, um die meisten Keilschriftzeichen darauf unterzubringen.



Der Assyriologe im Lehnstuhl war aufgefordert, die Umschalttaste zu bedienen und gelegentlich auch den «back space» oder «half back space»-Hebel, doch mit diesem Manövrieren war es tatsächlich möglich, einen Text zu schreiben wie «Fürchte Dich nicht Asarhaddon!», eine Zeile aus einer neuassyrischen Prophe- tie.³

3 Vgl. Simo Parpola: Assyrian Prophecies, State Archives of Assyria IX (1997), S. 6.



Das sah dann so aus:

1. a-A-ü, N-Y-**-KOMMA-ä-ü-ü-**- $\frac{1}{2}$ ü, Ä-o-**-O-**-ü,
ä-ü-ü-**- $\frac{1}{2}$ ü- $\frac{1}{2}$ c, ü, a-a-l, a-e- $\frac{1}{2}$ e-**-§-h-§, a- $\frac{1}{2}$ e,

II.

Eine Schwierigkeit für die Schreibmaschine lag darin, dass sie für Alphabetschriften ausgelegt war, mit ihren 20, 30 oder 40 Zeichen, die ursprüngliche Keilschrift der Sumerer und Akkader aber eine Mischung aus Wortzeichen (Logogrammen), Silbenzeichen (Syllabogrammen) und Klassifikatoren war, die im Prinzip an die 900 Zeichen benötigte. Daher, so räumt Brünnow etwas kleinlaut ein, hat der Schreiber gelegentlich ein zweites Typenschriftchen einzulegen («eine Sache weniger Sekunden»), um zumindest die häufigeren Ideogramme auch noch anfügen zu können.

Erst die Keilschrift, dann das Alphabet? Wenn es nur so einfach wäre. In Wirklichkeit gibt es eine komplexe Überschneidung der beiden Schriftsysteme, und es ist gerade diese Überschneidung, die besonders interessante Folgen gehabt hat. Die mesopotamische Keilschrift (aber auch die ägyptische Hieroglyphenschrift) ist im späten 4. Jahrtausend v. Chr. geschaffen worden. Die frühesten lokalisierten Zeugnisse stammen aus der südmesopotamischen Metropole Uruk – beziehungsweise, was die Hieroglyphen angeht, aus dem vordynastischen Königsfriedhof von Abydos. Strukturell sind sich beide ähnlich, nach aktueller Ansicht ist die Keilschrift aber etwas älter. Ein direkter genetischer Zusammenhang zwischen beiden Schriftschöpfungen

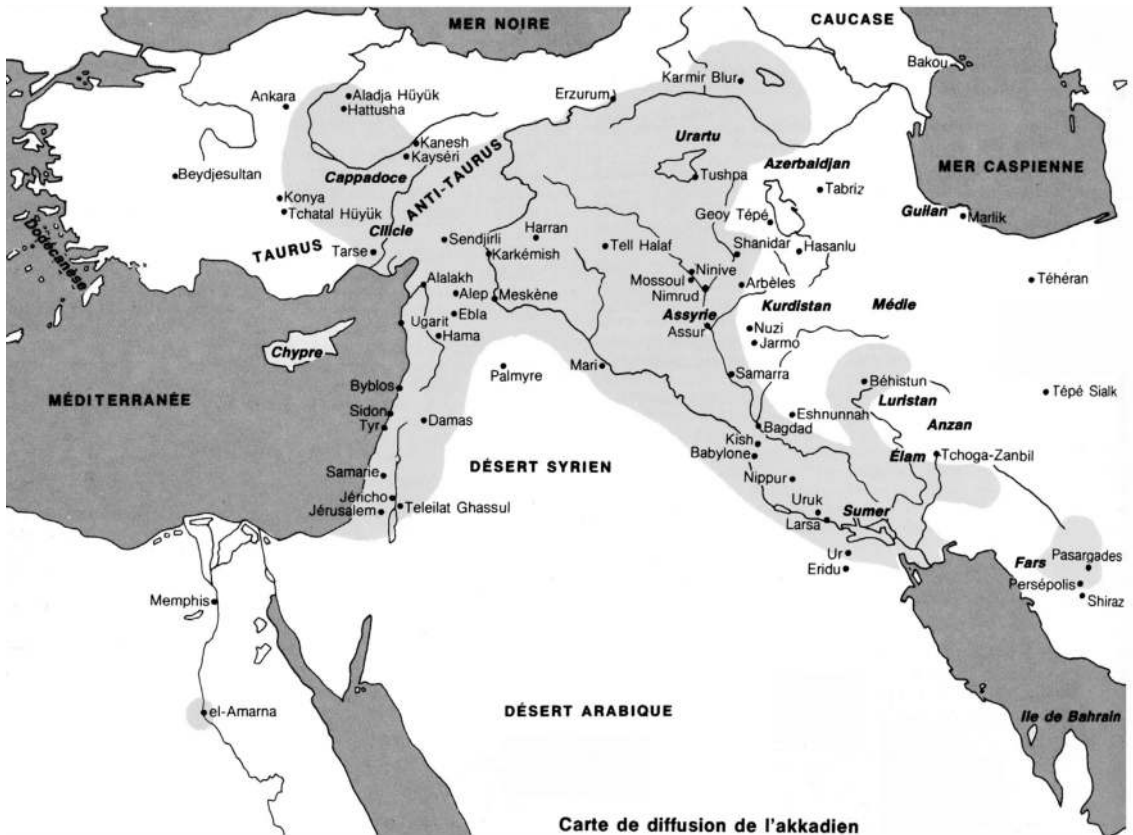


Abb. 1
Verbreitung der
Keilschriftsprachen.

besteht nicht, auch wenn ein Einfluss auf dem Wege des überregionalen Waren- und Informationsaustausches, eine Art früher «entangled history», vorstellbar ist.

Die Alphabetschrift hingegen entstand wohl um 1800 v. Chr. in Ägypten oder jedenfalls im Einflussbereich Ägyptens. Diese Neuschöpfung erfolgte in einem vom Indus bis in die Ägäis und von Ägypten bis nach Anatolien reichenden Kulturareal, das damals bereits auf etwa 1500 Jahre Schriftlichkeit zurückblickte. Alle heute gebräuchlichen Schriftsysteme außer den ostasiatischen gehen unmittelbar oder mittelbar auf das Alphabet zurück (Abb. 1).

Doch wie verhielt sich die neue Alphabetschrift zur Keilschrift? Zunächst ist zu sehen, dass sowohl das mesopotamische als auch die ägyptische Schriftsystem eine Differenzierung erlebt und weitere Schriftschöpfungen stimuliert hatte. So stand die mesopotamische Keilschrift der zu Beginn des 3. Jahrtausends v. Chr. im heutigen Iran bezeugten «protoelamischen» Schrift Pate. Was weitere Schriften im Umfeld Ägyptens und Mesopotamiens betrifft wie den ägäischen Schriftenkreis (Kreta, Zypern, mykenisches Griechenland), die luwische Hieroglyphenschrift und die protobyblische Schrift, so sind die Abhängigkeitsverhältnisse weniger klar.⁴ Doch eines ist erkennbar: Ein bedeutsamer Unterschied zwischen den Schriftkulturen Mesopotamiens und Ägyptens besteht darin, dass die ägyptische Schrift weitestgehend auf Ägypten und die ägyptische Sprache beschränkt blieb, wohingegen die Keilschrift schon früh über ihr Ursprungsgebiet hinaus expandierte und sukzessive zur Wiedergabe mehrerer sehr unterschiedlicher Sprachen verwendet und diesen angepasst wurde: Sumerisch, Akkadisch, Elamisch, Hurritisch, Hethitisch, Ugartisch, um nur die wichtigsten in chronologischer Reihenfolge zu nennen.

Die Alphabetschrift aber entwickelte sich aus der ägyptischen Schrift, nicht aus der Keilschrift. Was passierte in dem Moment, als die ganz frühe Alphabetschrift auf eine Keilschriftkultur stieß? Das geschah in Ugarit.

III.

Während Brünnow in Petra gegraben hatte, grub drei Jahrzehnte später sein Straßburger Kollege Claude Frédéric-Armand Schaeffer im nördlichen Syrien und entdeckte 1929 in Ugarit (heutiger arabischer Name: Rās Šamrā) und der Hafensiedlung Rās Ibn Hāni einige Tontäfelchen mit einer Alphabetschrift, die wie Keilschrift aussah. Das war eine Sensation. In Ugarit waren wie in einem Labor mehrere Schriftsysteme aufeinandergetroffen, insbesondere die Keilschrift und das Alphabet.

Ugarit erlebte in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. durchaus wechselhafte Zeiten. Die Stadt stand nacheinander unter hurritischer, ägyptischer und hethitischer Oberherrschaft, bevor sie bald nach 1200 v. Chr. im Zuge des sogenannten «See-

4 Nur am Rande sei hier die These erwähnt, dass die Anfänge der Schrift in Südosteuropa gelegen hätten – siehe Harald Haarmann: Einführung in die Donauschrift, Hamburg 2010. Ob und in welchem Sinne die Zeichen der sogenannten «Donauschrift» tatsächlich ein Schriftsystem repräsentieren, ist unsicher, operative Kontexte und Traditionsbildung, wie sie die nahöstlichen Schriftsysteme aufweisen, sind hier nicht erkenntlich.

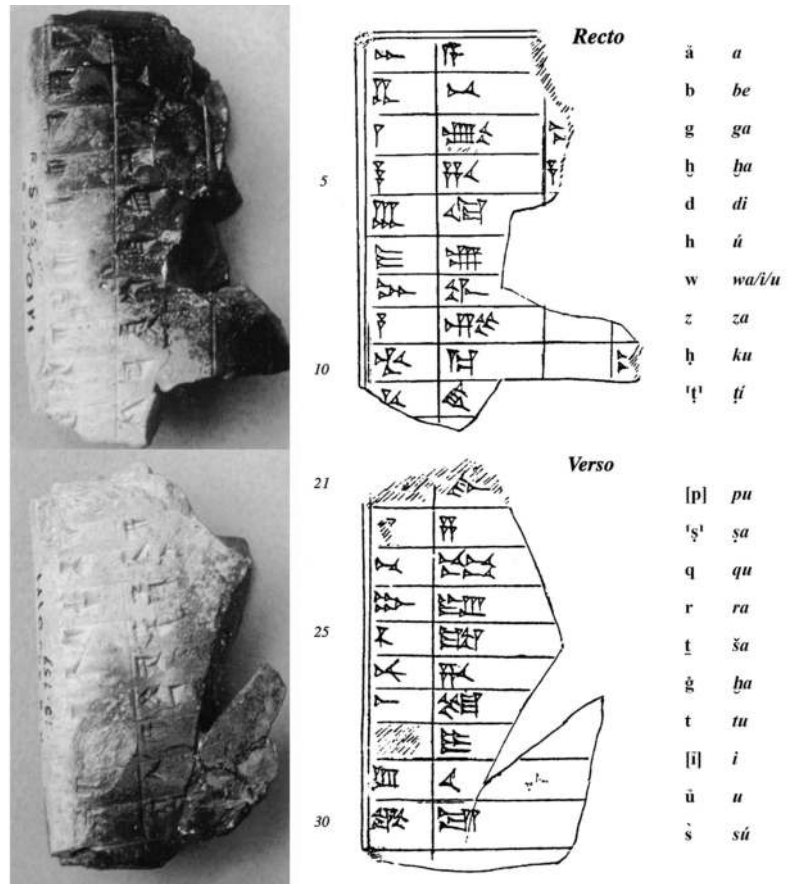


Abb. 2
Auflistung aus Ugarit mit
keilschriftlichen Erklärungen
der Buchstaben.

völkersturms» unterging. Die Ausgrabungen haben umfangreiche Textfunde aus den beiden vorangehenden Jahrhunderten erbracht. Das in Keilschrift geschriebene Akkadische fungierte damals im gesamten nahöstlichen Kulturraum als *lingua franca* – die Herrscher von Babylon, Mittanni (einem hurritisch geprägten Staat im heutigen Nordsyrien und Nordirak), Assur, Chatti (Hethiterreich) und Ägypten sowie ihre Vasallen benutzen es in ihrer Korrespondenz und in Verträgen, zum Teil auch in der Administration. So spiegelt sich die überregionale Bedeutung der mesopotamischen Keilschrift – wie zu erwarten – in Ugarit wider. Neben zahlreichen Keilschrifttexten größtenteils in akkadischer, aber auch in hurritischer und hethitischer Sprache fand man dort aber auch epigraphische Zeugnisse in ägyptischer, hieroglyphenluwischer und kyprominoischer Schrift sowie ein größeres Corpus von Texten in einer zunächst unbekanntem Alphabetschrift und Sprache. Schon bald war die Schrift entziffert, und die Sprache entpuppte sich als ein lokales nordwestsemiti-

sches Idiom («Ugaritisch»). Diesen alphabetischen Texten verdankt Ugarit seine Berühmtheit.

Und dann waren da die Abecedarien. Das sind Auflistungen der Buchstaben. Insbesondere fand man eine fragmentarische Tontafel, auf der die ugaritischen Buchstaben vertikal aufgelistet und durch jeweils ein Keilschriftzeichen «erklärt» sind. (Abb. 2) Das in Kolonnen gegliedert Listenformat ist typisch für wissenschaftliche Keilschrifttexte, es ist das epistemische Genre der Keilschriftkulturen schlechthin. Auch andere Zeugnisse einer engen Symbiose von Keilschrift und Alphabet fanden sich: Manche Tontafeln administrativen Inhalts vereinen beide Schriften und Sprachen, nämlich Akkadisch und Ugaritisch; außerdem gab es einige Texte in akkadischer Sprache und ugaritischer Schrift, eine Tafel mit einem literarischen ugaritischen Text in Keilschrift sowie eine viersprachig ausgestaltete lexikalische Liste mesopotamischer Tradition, in welcher die ugaritischen Einträge ebenfalls keilschriftlich notiert sind. Die Wissenschaftler sahen sich Mixturen unterschiedlichster Art gegenüber.

Was war das für eine Art von Alphabet? Hatte es sich seit seinen ägyptischen Ursprüngen verändert? Und ob. Die frühen Alphabetinschriften aus Ägypten, von der Sinai-Halbinsel und aus Kanaan bestehen aus Linien, die mehr oder weniger deutlich erkennbare Objekte abbilden (Abb. 3).

Soweit erkennbar handelt es sich dabei um Objekte, deren semitische Bezeichnung jeweils mit demjenigen Konsonanten anlautet, den der Buchstabe ausdrücken sollte. So stellt etwa der Buchstabe ? den Kopf eines «Rindes» (sem. *ʔalpu*) dar, B den Grundriss eines «Hauses» (sem. *baytu* > *bētu*), K eine «Handfläche» mit gespreizten Fingern (sem. *kappu*) etc. Auch wenn ein derartiger Zusammenhang nur bei einem Teil der Buchstaben evident ist, darf man vermuten, dass ursprünglich alle Buchstaben nach diesem «akrophonen» Prinzip geschaffen wurden. Dabei mögen ägyptische Schriftzeichen auf die Formgebung eingewirkt haben.⁵

In Ugarit hingegen gab es eine Bewegung von der Linie hin zum Eckigen. Äußerlich nämlich sehen die ugaritischen Buchstaben wie Keilschriftzeichen aus, manche stimmen sogar formal mit solchen überein, das ugaritische Alphabet wird daher auch

5 Ferner könnte die Form einiger Buchstaben sekundär umgedeutet und ihr Name entsprechend geändert worden sein. Die Namen der Alphabetbuchstaben sind uns nämlich erst sehr viel später vollständig überliefert (die ältesten Belege stellen die griechischen Buchstabennamen dar). Vgl. Manfred Krebernik: Buchstabennamen, Lautwerte und Alphabetgeschichte, in: *Getrennte Wege? Kommunikation, Raum und Wahrnehmung in der Alten Welt*, hg. von Robert Rollinger u.a., Frankfurt/M. 2007, S. 108–175.

6 Ergänzend sei hier erwähnt, dass später vereinzelt keilalphabetische Inschriften auch an anderen Orten Syrien-Palästinas und auf Zypern entdeckt wurden. Der südlichste Fund stammt aus Bet Schemesch bei Jerusalem. Der Ursprung des Keilalphabets ist also nicht völlig sicher, wir sprechen aber weiter vom «ugaritischen» Alphabet, da Ugarit der wahrscheinlichste Entstehungsort ist.

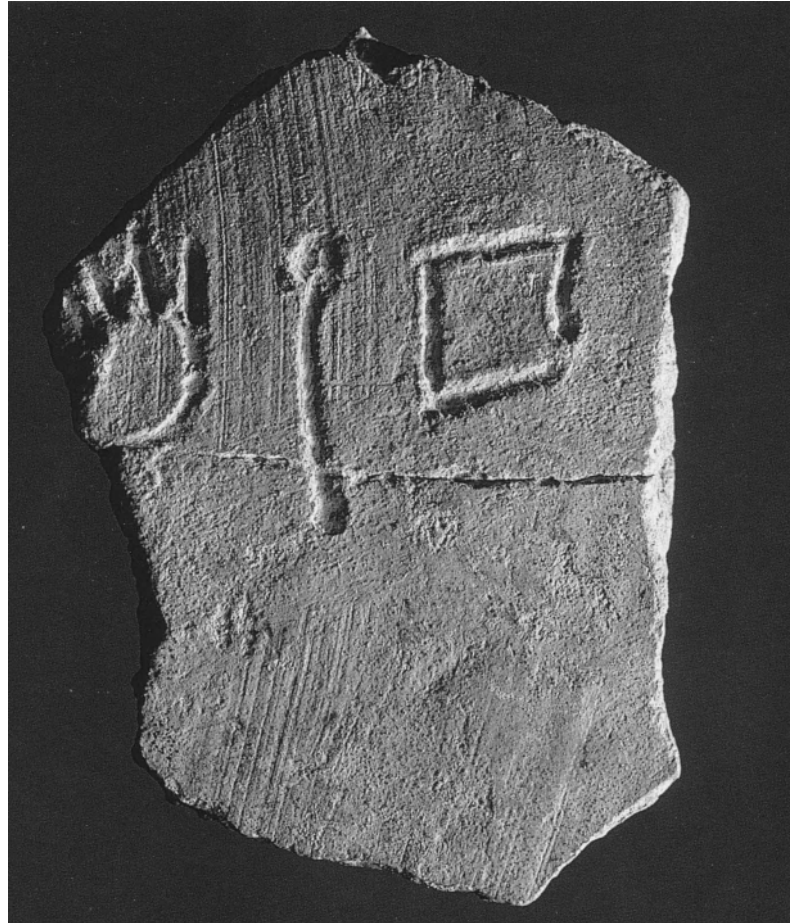


Abb. 3
Tonscherbe aus Gezer mit
frühen Alphabetbuchstaben.

als «Keilalphabet» bezeichnet.⁶ Was war passiert? Bei der Schöpfung des ugaritischen Alphabets waren offensichtlich die alten linienförmigen Formen des Buchstabens der mesopotamischen Schreibtechnik angepasst worden, wobei einige Buchstaben so stark umgestaltet wurden, dass die Urform nicht mehr zu erahnen ist. Die ugaritische Schrift überbrückt also einen wesentlichen materiellen Unterschied zwischen den Schriftkulturen Ägyptens und Mesopotamiens. Während die ägyptischen Schriftzeichen im alltäglichen Gebrauch gewissermaßen «gezeichnet» wurden – üblicherweise mit Tusche auf Papyrus, Kera-

mik oder Holz –, wurden die Schriftzeichen in Mesopotamien mit einem kantigen Griffel in den hier üblichen Schriftträger Ton eingedrückt, wobei komplexe Zeichen aus mehreren Eindrücken zusammengesetzt wurden; gezogene und gekrümmte Linien, die sich in der ältesten Schriftphase beobachten lassen, wurden früh eliminiert. Die Zeichenelemente erhielten aufgrund dieser Schreibtechnik ihr typisches, für moderne Bezeichnungen wie «Keilschrift», nl. «spijkerschrift» bzw. arab. *ḥaṭṭ al-mismārī* «Nagelschrift» namengebendes Aussehen. Diese Optik wurde auch schon im Alten Orient als Wesensmerkmal der Keilschrift empfunden: Das Grundelement der Keilschriftzeichen wurde *santaku* «Dreieck» genannt, die Keilschrift selbst *tikip santakki* «Dreiecksschrift», die durch das Schreiben auf Ton bedingte Keilförmigkeit der Zeichenelemente wurde auf anderen Schriftträgern wie Stein oder Wandputz nachgeahmt.

Ließen sich dann noch die Buchstaben den Objekten nachempfinden, auf die sie per Anlaut bezogen waren? Nein. Die klugen Köpfe in Ugarit mussten sich anders behelfen. Das Abecedarium zeigt, wie sie das taten. Dort werden die Buchstaben nämlich nur mittels einfacher keilschriftlicher Syllabogramme des Typs Konsonant + Vokal: *a, be, ga, di/e* ... bezeichnet. Da die Keilschrift keine isolierten Konsonanten auszudrücken vermag, könnte man vermuten, dass hier lediglich der konsonantische Anlaut zählt – doch warum hat der Schreiber dann nicht Syllabogramme mit gleichbleibendem Vokal gewählt, also z. B. *a, ba, ga* usw.? Wahrscheinlicher ist deshalb, dass der Schreiber die tatsächlichen, ihm geläufigen Funktionsbezeichnungen bzw. Benennungen der Buchstaben wiedergab. Es ist, wie wenn wir A, Be, Ce, De, E, Ef sagen. Die Benennungen lassen sich großenteils mit den später überlieferten Buchstabennamen bzw. deren rekonstruierbaren Grundformen harmonisieren: *a* : vgl. **ʔalpu* «Rind»; *be* : vgl. **bētu* «Haus»; *ga* : vgl. **gamlu* «Wurfstock», etc. Nicht sicher zu entscheiden ist die Frage, ob die vollständigen Formen in Ugarit ebenfalls noch bekannt und gebräuchlich waren oder ob man hier lediglich deren mutmaßliche Abkürzungen benutzte. Man unterschätzt heute leicht, wie wichtig dieser Schritt zum Buchstabennamen war, zu einer Zeit, als das Alphabet sich von der Linienziehung verabschiedete.

IV.

Doch die Innovation ging noch tiefer. Das ugaritische Alphabet war nicht nur schreibtechnisch von der Keilschrift beeinflusst, sondern auch strukturell. Das ursprünglich rein auf die Darstellung von Konsonanten abzielende, in der ägyptischen Schrift beheimatete Prinzip des Alphabets wurde nämlich durch die Einführung dreier Syllabogramme (Silbenzeichen) aufgebrochen. Es sind dies die Zeichen \dot{A} , \dot{I} und \dot{U} . Sie drücken die Silben /ʔa/, /ʔi/ und /ʔe/ bzw. /ʔu/ und /ʔo/ aus, \dot{I} wird ferner in der Regel für vokallooses /ʔ/ geschrieben, wie z.B. in riš /raʔšu/ «Kopf». \dot{A} steht an erster Stelle des Alphabets, es ersetzt das traditionelle Konsonantenzeichen ʔ (mit hebräischem Namen Aleph). \dot{I} und \dot{U} wurden nach T, dem letzten Buchstaben des gewöhnlichen semitischen Alphabets, angefügt (dazu noch ein Zeichen für einen besonderen Zischlaut). Die Buchstaben \dot{I} und \dot{U} ähneln den Keilschriftzeichen I bzw. U und wurden wohl nach deren Muster kreiert.

Im ugaritischen Alphabet gingen somit Konsonantenschrift und Silbenschrift, zwei verschiedene Typen von Lautschrift, die das ägyptische bzw. das mesopotamische System hervorgebracht hatten, eine einmalige Verbindung ein.

Beide Schriftsysteme waren zu den Bausteinen der Sprache unterhalb der Wortgrenze vorgedrungen, nämlich zu Silben und Phonemen. Im Gegensatz zu den ziemlich präzisen Konsonantenwerten der ägyptischen Schrift waren die keilschriftlichen Syllabogramme in den ältesten Schriftperioden noch relativ unscharf. So wurden bei der Wiedergabe des Akkadischen stimmlose, stimmhafte und «emphatische» Konsonanten derselben Artikulationsstelle nicht unterschieden, beispielsweise stand ein und dasselbe Zeichen GA für /ka/, /ga/ und /qa/. Im 2. Jahrtausend trat eine Präzisierung ein, es wurden nun verschiedene Zeichen für diese drei Silben verwendet. Die Präzisierung galt generell allerdings nur für Konsonanten im Silbenanlaut, Syllabogramme für Silben mit einem auslautenden Konsonanten blieben diesbezüglich immer unscharf: das Zeichen AK konnte also stets *ak*, *ag* oder *aq* gelesen werden. Unschärfen gab es auch bei der Wiedergabe von Vokalen: klar unterschieden wurden nur drei /a/, /i/ und /u/, die Unterscheidung von /e/ und /i/ war nur partiell durchgeführt und instabil, /u/ und /o/ wurden nur in Ausnahme-

fällen differenziert. Ambiguität war aber im Keilschriftsystem auch noch auf einer höheren Ebene angesiedelt: Die meisten Zeichen konnten multifunktional eingesetzt werden, das heißt als Logogramme und Syllabogramme, manche zudem als Determinative. Innerhalb der ersten beiden Funktionen trat häufig Polyvalenz auf, ein Zeichen hatte oft mehrere Wortwerte bzw. mehrere Silbenwerte.

V.

Hat sich in der Keilschriftkultur trotz aller Komplexität und Ambiguität des Schriftsystems eine Reflexion auf die Sprache hin entwickelt? Gab es «erste Philologien»⁷ im alten Mesopotamien? Oder war das erst mit der Alphabetschrift möglich? Für den Ideenhistoriker ist diese Frage akut, denn hier kann sich zeigen, ob etwas vorlag, was Gaston Bachelard ein «*obstacle épistémologique*» genannt hat. Ein Hindernis, das dem Schriftsystem immanent war und die Babylonier am Denken hinderte.

Doch, es gab erste Philologien, sozusagen zwei frühe Blüten der Sprachwissenschaft. Sie standen in engem Zusammenhang mit der Übertragung der Keilschrift auf verschiedene Sprachen. Als 1974/75 ein italienisches Grabungsteam im syrischen Ebla (moderner arabischer Name Tell Mardīh) auf Keilschriftarchive aus dem 24. Jahrhundert v. Chr. stieß, war die Überraschung groß: nicht bloß darüber, dass sich die Keilschrift schon so früh bis fast an die Levante ausgebreitet hatte, sondern vor allem über die Existenz einer umfangreichen Wortliste, in der sumerische Wörter und Ausdrücke in eine lokale, bis dahin unbekannte semitische Sprache übersetzt waren. Einige Exemplare der Liste enthielten sogar Ausspracheglossen zu den sumerischen Einträgen. Die philologische Tradition von Ebla riss mit der Zerstörung der Stadt um 2300 ab. Doch etwas später tauchte ein neuer Ansatz zur Reflexion auf. Ein paar Jahrhunderte später nämlich entstand in Südmesopotamien eine neue und komplexere Philologie, offenbar ausgelöst durch das Erlöschen des Sumerischen als Umgangssprache. Die prestigeträchtige Sprache blieb in manchen Lebensbereichen – Kult und Magie, Hofdichtung, offizielle Inschriften – in Gebrauch und wurde daher Gegenstand des Schulunterrichts. In diesem Kontext entstanden nicht nur neue

7 Vgl. Eva Cancik-Kirschbaum, Jochem Kahl: *Erste Philologien. Archäologie einer Disziplin vom Tigris bis zum Nil*, Tübingen 2018.

- 8 Lutz Edzard: Die SIG₇.ALAN = Nabnītu-Liste und das Konzept der semitischen Wurzel, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 161 (2011), S. 17–37.

Wortlisten mit Übersetzungen und Ausspracheglossen, sondern auch grammatische Paradigmen. Sie zeigen, dass die mesopotamischen Gelehrten sumerische Wörter morphologisch analysieren konnten.

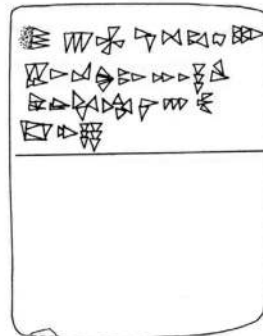
Dabei hatten sie allerdings mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dass die Keilschrift keine einzelnen Konsonanten darstellen kann, sondern eben nur Silben bzw. als Spezialfall einzelne Vokale – ein «*obstacle épistémologique*». So erscheint etwa das Morphem /n/, das in transitiven sumerischen Verbalformen ein Subjekt der 3. Singular Personenklasse repräsentiert, in einem grammatischen Text als *un*, *an*, *in* und *en* – das heißt kombiniert mit den verschiedenen Vokalen, die in der Verbalform vorausgehen.

Die Keilschrift dürfte den akkadischsprachigen Schreibern auch den Blick auf ein Strukturprinzip ihrer semitischen Sprache erschwert haben, nämlich die auf konsonantischen Wurzeln basierende Wortbildung und Flexion. Dieses Prinzip lag den nordwestsemitischen Benutzern des Alphabets vor Augen, doch wissen wir nicht genau, seit wann und inwieweit es reflektiert wurde – explizit bezeugt ist dies erst bei den arabischen und hebräischen Grammatikern und Lexikographen des frühen Mittelalters.⁸ Auch in deren Milieu spielte übrigens Multilingualität – Arabisch, Griechisch, Persisch, Hebräisch, Aramäisch – eine entscheidende Rolle. Mehrsprachigkeit fördert sprachliche Reflexion, aber alphabetische Mehrsprachigkeit macht diese deutlich leichter.

Damit hängt auch zusammen, dass eine Alphabetschrift Auflistungen leichter ordnen kann. In Ugarit ist zum ersten Mal die bis heute übliche nordwestsemitische Buchstabenfolge des Alphabets belegt. Die Existenz einer standardisierten Zeichenfolge ist keine Selbstverständlichkeit für ein Schriftsystem. Sie hängt im Falle des Alphabets sicherlich mit der überschaubaren Anzahl der Buchstaben zusammen. Das Alphabet weist im Vergleich zur Keilschrift (und zur ägyptischen Schrift) einen sehr kleinen Zeichenbestand auf. Allerdings gibt es auch hier Schwankungen. Das gewöhnliche ugaritische Alphabet, auch «Lang-Alphabet» genannt, hat 30 Buchstaben, es unterscheidet 27 Konsonanten, was fast dem protosemitischen Konsonantenbestand entspricht.



RS 88.2215



0 3 cm



Tr. droite

Beth-Shemesh : h l ḥ m q w t/š r t š/t k n ḥ [š s f] ʾl ‹ d g d ḡ t [z d y]

RS 88.2215 : h l ḥ m q w* t r b t d š* k n ḥ š* s* p »* ‹ d* g* d ḡ t* z* y

Sud-arabique : h l ḥ m q w s² r b t s¹ k n ḥ š s³ f › ‹ d g d ḡ t z d y t z

Daneben ist durch einige Texte ein «Kurz-Alphabet» mit nur 20 Buchstaben belegt, das vielleicht ein anderes nordwestsemitisches Sprachmilieu reflektiert, in dem bestimmte Konsonanten zusammengefallen waren. Eine dritte Varietät mit 26 (ʿ) bzw. 27 Buchstaben ist durch je ein Abecedarium aus Bet Schemesch (bei Jerusalem) und Ugarit vertreten. Beide dokumentieren eine abweichende Buchstabenreihenfolge («Halahaḥam»), welche der des späteren südsemitischen Alphabets entspricht (Abb. 4).

Ein kürzlich publiziertes Ostrakon aus Theben, das in die erste Hälfte der 18. Dynastie (1550 – 1292 v. Chr.) datiert wird, scheint eine nach dieser Reihenfolge geordnete fremdsprachige Wortfolge (vielleicht Buchstabennamen) zu enthalten und wäre dann der älteste Hinweis auf eine Reihenfolge der Alphabetbuchstaben.⁹ Die feste Buchstabenfolge hatte zum einen mnemotechnische Vorteile. Dieser Effekt dürfte durch die Buchstabennamen unterstützt worden sein. Bei vielen linearen Buchstaben war ja ein akrophoner Zusammenhang zwischen Form und Lautwert zu er-

Abb. 4
Auflistung mit südsemitischer Buchstabenfolge aus Ugarit.

- 9 Ben Haring: Halaḥam on an Ostrakon of the Early New Kingdom?, in: *Journal of Near Eastern Studies* 74 (2015), S. 189–196. Hans-Werner Fischer-Elfert, Manfred Krebernik: Zu den Buchstabennamen auf dem Halaḥam-Ostrakon aus TT 99 (Grab des Sennefri), in: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache* 143 (2016), S. 169–176. Thomas Schneider: A Double Abecedary? Halaḥam and 'Abgad on the TT99 Ostrakon, in: *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 379 (2018), S. 103–112. Schneiders Vorschlag, dass die Einträge auf der Rückseite der nordwestsemitisch-griechischen Buchstabenfolge entsprechen, ist allerdings problematisch.
- 10 Vgl. aus neuerer Zeit Marc W. Küster: *Geordnetes Weltbild*, Tübingen 2006, S.166–170.
- 11 Antoine Cavigneaux, Manfred Krebernik: Art. Zeichennamen, in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, hg. von Michael P. Streck u.a., Band 15, 5./6. Lieferung (2017), S. 241–244.

kennen, und die wörtliche Bedeutung der Buchstabennamen in Verbindung mit ihrer Reihenfolge lud zu Assoziationen ein. Eine Erklärung für die beiden früh bezeugten Buchstabenfolgen steht bislang noch aus. Ein durchgehendes phonetisches Prinzip ist bei keiner von beiden erkenntlich. Auch Versuche, die Reihenfolgen anhand der Buchstabennamen semantisch zu erklären, haben zu keinen überzeugenden Ergebnissen geführt.¹⁰

Doch es gab noch zwei andere, entscheidende Vorteile des kleinen Zeichenrepertoires mit kanonischer Zeichenfolge: man konnte die Buchstaben auch als Zahlzeichen benutzen und Wörter (und längere Phrasen) «alphabetisch» ordnen. Beides ist in Ugarit zwar noch nicht bezeugt – den Gebrauch der Buchstaben als Zahlzeichen ebenso wie alphabetisch sortierte Wortverzeichnisse haben nach bisherigem Kenntnisstand erst die Griechen im 4. bzw. 3. Jahrhundert v. Chr. eingeführt. Dennoch wird deutlich: Wenn Denken darin besteht, Ordnung zu schaffen, Ordnung aber durch alphabetisches Auflisten geschaffen werden kann, dann bringt das Alphabet dieses Bemühen ein ganzes Stück voran.

Und die Keilschrift? Kann sie es denn gar nicht? Machen ihre 900 Zeichen ohne zwingende Folge Auflistungen unmöglich? Die Zeichen waren im Laufe von über 3000 Jahren manchen Veränderungen unterworfen. Viele Zeichen der ältesten Schriftphasen wurden ungebräuchlich, manche fielen paläographisch zusammen, in geringerem Umfang wurden auch neue geschaffen. Die Anzahl der gebräuchlichen Zeichen variierte nach Zeit, Ort und Textgattung beträchtlich, im Allgemeinen lag sie weit unter der Maximalzahl, wie Brünnow für den Gebrauch seines zweiten Typenschiffchens ja auch betonte. Die Keilschriftzeichen hatten Namen, die allerdings nicht ganz so verbindlich waren wie die Buchstabennamen. Die Namen der Keilschriftzeichen basierten einerseits auf den sumerischen Wortwerten, zu denen bei komplizierteren Zeichen deskriptive Zusätze wie «schräffelt» oder «schräggestellt» traten.¹¹

Die Keilschrift kannte aber keine verbindliche Reihenfolge der Zeichen. Erst in der Neuzeit hat man für den praktischen Zweck einer Zeichenliste ein Ordnungssystem geschaffen, das auf den stark normierten neuassyrischen Zeichenformen beruht: Jedes

Zeichen lässt sich hier in eine Abfolge bestimmter Keiltypen – waagerechte und schräge Keile, «Winkelhaken» und senkrechte Keile – aufspalten und dementsprechend einsortieren. Daran orientierte sich auch Brünnow, als er seine Schreibmaschine entwarf. Irgendwie musste er sie ja mit der Tastatur in Verbindung setzen. Den altmesopotamischen Schreibern stand jedoch kein allgemeingültiges formales Ordnungskriterium zur Verfügung, die zahlreichen Zeichen- und Wortlisten weisen individuelle Ordnungsschemata auf, welche ganz oder teilweise auf (akro-)graphischen, semantischen und phonetischen Kriterien basieren. Das macht sie – nicht nur für uns – so kompliziert, und erschwert so sehr die Aufgabe von Wissenshistorikern, in den Listen eine spezifisch babylonische Art von Wissenschaft zu erkennen.¹²

Doch die Komplexität der Kombinationen, nicht nur von Sprachen, sondern auch von Keilschrift und Alphabet, nahm zu, und mit ihr die Möglichkeiten der «Grammatologie» von Akten, wie Cornelia Vismann das genannt hat.¹³ Nicht lange nach dem Untergang Ugarits, gegen Ende des 12. Jahrhunderts v. Chr., ist in assyrischen Quellen zum ersten Mal von einer neuen Bevölkerungsgruppe die Rede, die nach Mesopotamien einwandert und sich in Stämmen und Kleinkönigtümern organisiert: den nordwestsemitischen Aramäern. Im Gegensatz zu früher eingewanderten Bevölkerungsgruppen behielten die Aramäer ihre Sprache bei und zeichneten sie in ihrer eigenen Alphabetschrift auf. Über 1000 Jahre lang koexistierten die beiden Sprachen und Schriftsysteme auf mesopotamischem Boden (*Abb. 5*).

Häufig wurden Keilschrifttafeln administrativen Inhalts mit aramäischen Aktenvermerken versehen, auch rein aramäische Verwaltungstexte und Urkunden entstanden. Die beiden Schriften blieben jedoch weitestgehend auf die jeweils angestammte Sprache fixiert, eine keilschriftlich fixierte aramäische Beschwörung aus dem hellenistischen Uruk bildet eine absolute Ausnahme. Nachdem das neubabylonische Reich 539 im Achämenidenreich aufgegangen war, avancierte das Aramäische zur überregionalen Verwaltungs- und Verkehrssprache. In ihrer Spätzeit begegnete die Keilschrift dem Alphabet auch noch in dessen griechischer Ausprägung: Keilschrifttafeln, auf denen traditionelle sumerische und akkadische Texte in griechischer Schrift wieder-

12 Vgl. Marc van de Mieroop: *Philosophy before the Greeks. The Pursuit of Truth in Ancient Babylonia*, Princeton 2016; Francesca Rochberg: *Before Nature. Cuneiform Knowledge and the History of Science*, Chicago 2016.

13 Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt/M. 2000.



Abb. 5
Keilschrift- und Alphabet-
schreiber auf einem Relief
des assyrischen Königs
Tiglathpileser III. (745–727).

gegeben sind, zeugen von der wissenschaftlichen Seite dieses Kontakts. Doch ging der Gebrauch des Akkadischen und der Keilschrift in hellenistischer und parthischer Zeit auf immer weniger Orte und Schreiberschulen zurück, gegen Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. scheinen beide gänzlich durch das Aramäische bzw. das Alphabet ersetzt worden zu sein.

VI.

Die Erkenntnisse zum Verhältnis von Keilschrift und Alphabet werfen Fragen von historischer und epistemologischer – und damit auch ideengeschichtlicher – Relevanz auf. Eine dreitausend Jahre alte Kulturtradition ging mit dem Ende der Keilschrift bis auf wenige Reste unter. Warum hatte keine kreative Anpassung der keilschriftlichen Tradition an neue sprachliche Verhältnisse stattgefunden, wie man sie zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. beim Aussterben des Sumerischen beobachten kann? Warum wurde die keilschriftlich tradierte Literatur und Wissenschaft nicht, als sich das Aramäische als Umgangssprache etablierte, in diese Sprache und damit ins Alphabet übertragen, mit dem die Keilschrift doch seit dem 13. Jahrhundert v. Chr. in enger Berührung stand? Zwar kann die Möglichkeit vereinzelter Übersetzungen nicht ganz ausgeschlossen werden, doch wären sie kaum relevant gewesen. Und warum wurde das aussterbende Akkadische nicht Gegenstand einer grammatisch-lexikalischen Schultradition wie einst das Sumerische? Offenbar konnte die Keilschrift in entscheidenden Punkten nicht mit dem Alphabet konkurrieren.¹⁴ Das alte, prestigeträchtige und komplizierte Keilschriftsystem wurde im Rahmen einer vieljährigen Ausbildung zusammen mit einem umfangreichen Corpus an Traditionstexten erlernt und studiert, im Mittelpunkt der Ausbildung stand ideell eine seit Langem ausgestorbene Sprache, die nur mehr in Kult und Magie eine Rolle spielte. Mehr noch als in früheren Epochen scheint die Schreibkunst in der Spätzeit Sache immer kleineren Eliten gewesen zu sein. Das Alphabet war nicht nur viel leichter erlernbar und daher prinzipiell größeren Kreisen zugänglich, es zeichnete sich als reine Lautschrift auch durch größere Nähe zur Sprache aus; im Idealfall, nämlich wenn jedes Phonem durch einen Buchstaben dargestellt wird, bildet es ein Grundprinzip menschlicher Sprache ab, für das der französische Sprachwissenschaftler André Martinet den Begriff der «double articulation» (zweifache Gliederung) prägte.¹⁵ Damit meint er die Gliederung in bedeutungstragende Einheiten (Morpheme) einerseits und distinktive Einheiten (Phoneme) andererseits.

Und die Schreibmaschine? Ihr mechanisches Prinzip profitiert von der Reihenfolge der Buchstaben auf der Tastatur, aber im

- 14 Für detailliertere Analysen zum Verschwinden von Schriftsystemen vgl. John Baines u.a. (Hg.): *The Disappearance of Writing Systems*, London 2008.
- 15 André Martinet: *La double articulation linguistique*, in: *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague 5* (1949), S. 30–37.

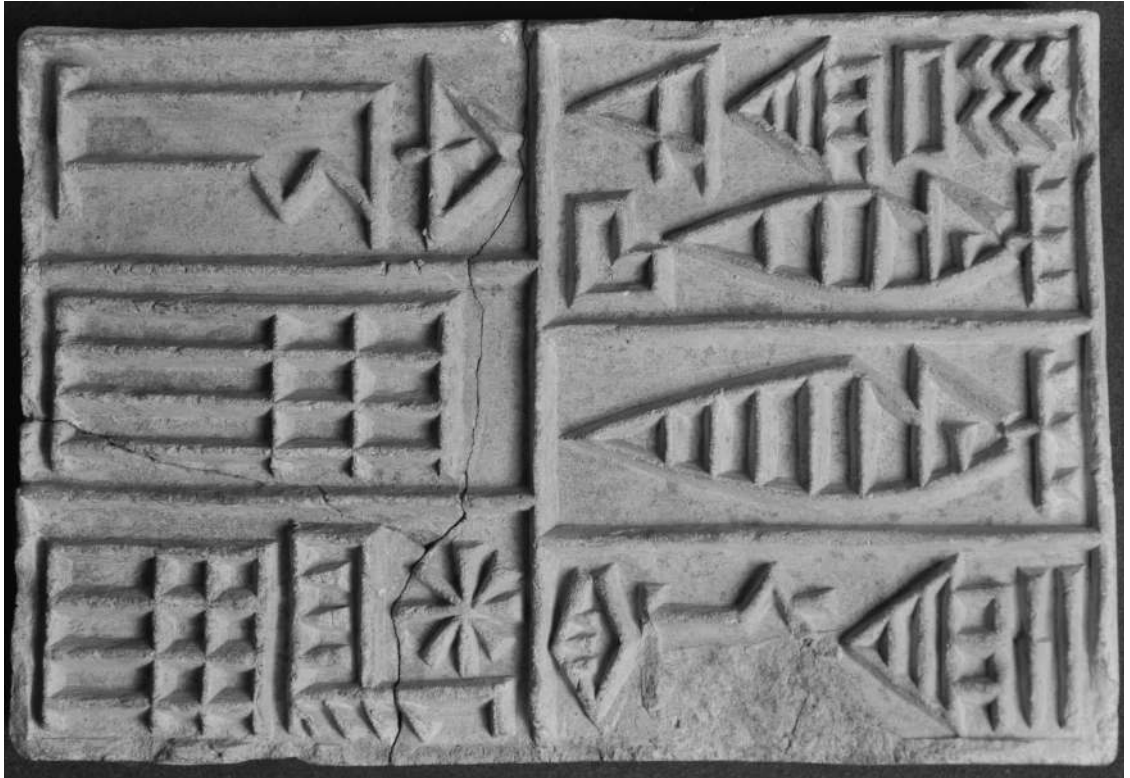


Abb. 6
Ziegelstempel des Königs
Schalkalischarri von Akkad
(ca. 2205–2181).

Prinzip ist sie nicht, wie Brünnow gezeigt hat, an ein Alphabet gebunden. Ihr Prinzip ist die Vervielfältigung durch Prägung. Gab es das eigentlich schon bei den alten Babyloniern? Eine Vielfachprägung? Eine frühe Schreibmaschine? So etwas gab es tatsächlich. Ihre wohl einfachste Art besteht im wiederholten Abdrücken desselben Gegenstandes auf weichem Ton. Werkzeuge dafür, nämlich Stempelsiegel seit dem 6. Jahrtausend v. Chr. und später Rollsiegel seit dem Ende des 4. Jahrtausends v. Chr., traten zuerst im späteren Verbreitungsgebiet der Keilschrift auf und können als frühe Vorläufer der Keilschrift betrachtet werden, insofern beide administrative Zwecke erfüllten. Beschriftete Rollsiegel sind seit Beginn des 3. Jahrtausend bezeugt, die ältesten tragen ornamentale Inschriften, von denen sich einige als Städte-

namen identifizieren lassen. Abrollungen dieser «Städtesiegel» wurden in den inschriftlich genannten Städten gefunden, woraus sich folgern lässt, dass die Siegel bei Transaktionen innerhalb eines Stadtstaatenverbundes eingesetzt wurden. Siegel mit Nennung des Eigentümers und anderen individuellen Legenden treten etwas später in Erscheinung.

Dann aber kamen die «Schreibmaschinen»: Seit dem 24. Jahrhundert v. Chr. fertigte man Keramikstempel mit kurzen Bauinschriften von Herrschern an, die dann auf die Ziegel eines Bauwerks gestempelt wurden. Das war in gewisser Weise eine Vorwegnahme des Blockdrucks, dessen Erfindung üblicherweise im China der Sui-Dynastie (um 600) lokalisiert wird. (*Abb. 6*) Joachim Marzahn hat kürzlich die These vertreten, dass Stempel neubabylonischer Bauinschriften aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. bereits bewegliche Keilschrift-Lettern besaßen.¹⁶ Eine komplizierte, verschiebbare Anordnung erlaubte es, die Blocklettern zu verdrehen und unterschiedlich einzufügen. Das ist ein erster Schritt hin zu Gutenberg gewesen, der sehr viel später in Brünnows Keilschrift-Schreibmaschine mündete.

- 16 Joachim Marzahn: Betrifft Letternstempel, in: *Alphabets, Texts and Artifacts in the Ancient Near East. Studies presented to Benjamin Sass*, edited by Israel Finkelstein e.a., Paris 2016, S. 227–254.

Bildnachweise: *Abb. 1*: Béatrice André-Leicknam, Christiane Ziegler et al.: *Naissance de l'écriture. Cunéiformes et hiéroglyphes*, Paris 1982: Editions de la Réunion des musées nationaux, S. 114. – *Abb. 2*: Foto: Rina Viers et al. (Hgg.): *Des signes pictographiques à l'alphabet. La communication écrite en Méditerranée*, Paris 2002: Éditions Karthala / Nice: Association Alphabets Illustrations N° 25a et b; Zeichnung: Jean Virolleaud: *Le palais royal d'Ugarit, II*. Paris 1957: Imprimerie nationale / Librairie C. Klincksieck, S. 202. – *Abb. 3*: Wilfried Seipel (Hg.): *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*. Bd. I: *Der babylonische Turm in der historischen Überlieferung, der Archäologie und der Kunst*; Bd. II: *Sprache*; Bd. IIIA-B: *Schrift*. Wien 2003: Skira Band IIIb, S. 169, Nr. 3.3.4. – *Abb. 4*: Pierre Bordreuil, Denis Pardee, in: Marguerite Yon, Daniel Arnaud (Hgg.): *Études Ougaritiques. I. Travaux 1985–1995, Ras Shamra – Ugarit XIV*, Paris 2001: Éditions Recherches sur les Civilisations, S. 348. – *Abb. 5*: Irving Finkel, Jonathan Taylor: *Cuneiform*, London 2015: The British Museum, S. 39, Fig. 19. – *Abb. 6*: Foto: Hilprecht-Sammlung der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Inv.-Nr. HS 1980.

RAOUL SCHROTT

Wanderwege aus dem Alten Orient

Ein Gespräch mit Markus Hilgert und Martin Mulsow



«Dichter zu sein heißt, die Tradition der Poesie, ihr Instrumentarium und ihre Geschichte mit ihren hunderttausenden Gedichten zu Wein, Weib, Gesang, Krieg und Tod zu verinnerlichen.» Der Dichter, Übersetzer und Schriftsteller Raoul Schrott. (© Peter Hassiepen 2016)

Martin Mulsow: Wie sind Sie auf die Babylonier gekommen? Um 1900 war die babylonische Kultur, der Babel-Bibel-Streit, noch sehr präsent im allgemeinen Gedächtnis, aber diese Spuren sind zurückgegangen.

Raoul Schrott: Eine Affinität zum arabischen Raum hatte ich bereits, weil ich in Tunis in die Schule gegangen bin und dort Lesen und Schreiben gelernt habe. Vormittags auf Französisch und nachmittags auf Arabisch, einmal von links nach rechts und einmal von rechts nach links. Ich erinnere mich noch gut daran, dass ich nichts verstanden habe, nur versucht habe, an Tonfall und Gesichtsausdruck zu erraten, wovon die eigentlich reden. Die Begeiste-

rung für die arabische Poesie kam dann später, wie in Erinnerung an diese Klänge der Kindheit. Mein erster Kontakt mit Keilschrift und den Texten des Zweistromlandes war dann das Reclam-büchlein von Gilgamesch.

Markus Hilgert: In der Übertragung von Albert Schott aus dem Jahre 1934 ...

Das habe ich im Studium gelesen, also mit Anfang zwanzig, und ich habe nichts davon verstanden, was an dem gestelzten Deutsch lag, das noch aus dem 19. Jahrhundert übernommen war. Diesen anachronistischen Sprachgebrauch rechne ich zwei Dynamiken zu. Die eine ergibt sich aus der Rekonstruktion der Lexikalik, die deshalb nur sehr große Bedeutungshöfe wiedergibt, auf die man sich im akademischen Bemühen um Wörtlichkeit beruft, um sich quasi keine Blöße zu geben. Die andere kommt aus dem Versuch, statt einer wirklich klaren und zeitgenössischen Übersetzung dem scheinbar Erhabenen eines kanonischen Werks gerecht zu werden, indem man sich an einem Übersetzungsdeutsch versucht, das gleichsam an Winckelmann oder das Nibelungenlied angelehnt ist. Und das ist nicht mal von der Zeit her kontemporan, wie könnte es auch sein? Das hat sich erst

geändert, als Andrew Georges Übersetzung erschien. Was mir da zuerst aufgefallen ist, war das Ende der zehnten Tafel, wo es heißt «Wir sind wie die Eintagsfliegen». Das fand ich eine so berührende, aber auch überraschende Stelle, weil ich bis dahin – durch das Christentum und dessen Tradition geprägt – mit der Antike nie in Verbindung gebracht hätte, dass es eine existentialistische Position quasi *avant la lettre* gab. Durch diese klare englische Übersetzung, die auch das Poetische betont, das Strophenmaß, wurde mir deutlich, dass das eine Form von Oratorium ist, also eine Mischung aus Theater, Poesie, Erzählung. Was eine Definition des Epos darstellt! Denn auch die Ilias benutzt dieselbe Form: Sie hat ja nicht nur den Gilgamesch als inhaltliche Vorlage, sondern auch dessen Metrik mit der Verszäsur und den zwei bis drei betonten Silben je Halbzeile.¹

1 Vgl. Raoul Schrott: Gilgamesch. Epos, Frankfurt/M. 1997.

Markus Hilgert: Für Mesopotamien ist nicht abschließend geklärt, ob es so ein Metrum gegeben hat. Es gibt natürlich den Versuch, Sprache zu gestalten. Es gibt stärker stilisierte Sprache und weniger stark stilisierte Sprache, auch im Sumerischen.

Quantifizierende Metrik ist überall älter als qualifizierende. Da das Arabische als Nachfolger der Sprache des Gilgamesch-Epos quantifizierend ist, ist der Rückschluss mehr als plausibel. Außerdem: Sobald man versucht, den Gilgamesch laut vorzutragen, ergibt sich eine Metrik, die bereits den griechischen Hexameter vorwegnimmt: Weil jede Poesie per se ein musikalisches Ereignis sein muss. Der Hexameter wurde dann nur etwas stärker formalisiert.

Markus Hilgert: Ist für Sie ein Metrum Voraussetzung für Poesie, oder würden Sie sagen – Poesie beginnt bei mir mit dem Metrum?

Der Grund, weshalb es Poesie gibt, ist letztlich ein neurologischer. Sie entstand, weil es noch keine Schrift gab, um Wortlaute zu fixieren. Da wir uns aber Sätze merken, sobald sie metrisch geformt sind – weil das Gehirn Sprache und Musik, die ja ähnliche Strukturen haben, dann im parallelen Arealen abspeichern und wieder wachrufen kann –, war Poesie das einzige Mittel, um Aussagen festzuhalten. Doch darf man dabei nicht dem Trugschluss erliegen, dass es nur eine Art der Metrik gibt. Unsere mo-

derne Auffassung von Metrik als strenges, quasi metronomisches Gleichmaß ergibt sich erst in der Neuzeit – parallel zur Standardisierung des Geldes, der industriellen Produktionsmittel und der Erkenntnis des mathematischen Regelmaßes der Planetenumläufe nach Kopernikus. Das zeigt sich an der Musik: Erst ab dem Barock erhält die Musik auch einen abzählbaren Taktschlag – davor war sie Numengesang, offen und schwebend wie die gregorianischen Choräle. Dieses Schwebende zeigt der Gilgamesch ebenso wie die Ilias: Statt eines dominanten Iktus, den wir heute als einziges Merkmal eines Metrums haben, basierte das quantifizierende Metrum auf gesungenen Tonhöhen und Silbenlängen, bei denen der Taktschlag nur synkopiert und untergeordnet ist. Das hat sich über die Römerzeit hinaus gehalten bis etwa hinauf zu Hrabanus Maurus, der bei uns dann erstmals den Taktschlag in den Vordergrund rückte. In der Ilias ist jedoch noch jede Zeile in einer anderen Satzmelodie ausgestaltet, da die Silbenlängen und Tonhöhen jedesmal woanders liegen. Das ergibt ein Klangeignis, das eher mit Oper zu tun hat oder einem Jazzrhythmus – jedenfalls nicht mit dem gleichförmigen Trommeln eines Duracellhasen, mit dem der herkömmliche deutsche Hexameter die Ilias metrisch verfälscht. Eine solche Monotonie wäre ja schon damals als einschläfernd empfunden worden. Liest man Gilgamesch und Ilias vor, erkennt man an den Klangkonturen die gleiche Dynamik.

Martin Mulsow: Sie haben vorhin von existentialistischen Anschauungen *avant la lettre* gesprochen. Was trauen Sie den alten Babyloniern noch alles zu? Denken Sie, dass man bei ihnen nicht nur Poesie, sondern auch schon reflexive Philosophie, zumindest im weiteren Sinne, finden kann? Oder gibt es das erst bei den Griechen?

Der einzige Unterschied in der philosophischen Haltung beider Kulturkreise ist der Fokus auf das Individuelle bei den Griechen. Die Orakelauslegungen, die Weisheitslehren, die Omendeutung im mesopotamischen Raum, all das sind ja Antworten auf Fragen, die in Bezug auf eine konkrete Problematik gestellt wurden. Auch die Philosophie schlägt ja ursprünglich keine eindeutigen Lösungen vor – das gilt dann eher für die spätere deutsche Philosophiegeschichte –, sondern fragt und hinterfragt: Welche Mög-

lichkeiten gibt es, wie kann ich darüber nachdenken, welche Perspektiven kann ich einnehmen? Interessant am Gilgamesch ist überdies, dass sich bereits an diesem Epos nachvollziehen lässt, wie Literatur entsteht. Am Anfang stand eine mehr oder minder historische Figur, deren Name auf Königslisten auftaucht und die dann vergleichbar legendär wird wie König Artus. Dann gibt es sumerische Kurzgeschichten, eine altbabylonische Fassung, eine ninivitische Fassung, einen Prozess also, bei dem verschiedene Kurzgeschichten thematisch in ein Narrativ integriert werden, das am Ende einen Herrscherspiegel präsentiert. Dieser evolutionäre Prozess lässt sich beim Schähnāme, Firdausis persischem Nationalepos, ebenso wie bei unserer höfischen Epik feststellen. In beiden Fällen machen einzelne Kurzgeschichten den Anfang, die dann alle in ein gesellschaftlich relevantes Narrativ gebunden werden, welches einen ethischen Kodex vorlegt.

Markus Hilgert: Ist das dann noch Literatur? Oder schon Propaganda?

Wie entsteht Literatur? Ab welchem Punkt wird klar, dass es sich hier um Fiktion handelt, also in heutigen Begriffen um *fake news*? Ursprünglich waren Texte ja an Götter gerichtet: als Anfragen an sie, als Gebete oder als Ritualtexte – die alle einen Wahrheitsanspruch besaßen. Rituale sind zwar auch eine Show nach außen, stellen dabei jedoch einen gesellschaftlich verbindlichen Kontext her. Ab wann und wieso verwandelt sich dies dann in Fiktion? In welchem Kontext wird aus einer für wahr gehaltenen Überlieferung eine Literatur, wie sie der Gilgamesch repräsentiert? Bei der Ilias ist ebenfalls diese Ablösung vom Religiösen da. Gerichtet ist sie zwar an die Göttin der Gerechtigkeit, Themis, die ihr Urteil über Achilles und den trojanischen Krieg verkünden soll – doch die Geschichte Achilles' und des Krieges bleibt dann Fiktion mit einem dahinter erkennbaren historischen Kern. War dies die einzige Möglichkeit, zeitgenössische Problematiken zu behandeln, indem man sie in ein fiktionales Gewand kleidete, um so der Zensur und dem Herrschaftszorn zu entgehen? Ein solcher Entwicklungsprozess muss dahinterstecken; man kann ja nicht einfach sagen: So, ab heute erfinden wir die Orakelanfragen an die Götter, und was ich ihnen vorbringe, das sauge ich mir einfach aus den Fingern.

- 2 Vgl. die letzte Themenausgabe dieser Zeitschrift: «Ich», ZIG, Heft XII/3, Sommer 2018.

Markus Hilgert: Ist dann für Sie Fiktionalität das entscheidende Kriterium für Literarizität oder für Literatur?

Nein. Eher ist es die Emanzipation von der Religion – ihre Profanisierung. Auch ein Gebet ist ja Literatur – und die Stilfiguren, die es einsetzt, wurden dann auch für profane Liebesgedichte benutzt. Diese Entwicklung vom Sakralen zum Profanen geht mit der Entwicklung vom Kollektiven zum Individuellen einher, das wir erst heute als quasi gegeben voraussetzen: Doch Literatur als Ausdruck eines Subjekts entsteht erst allmählich. Das zeigt sich beispielsweise daran, dass in der Literatur erst spät reale Menschen mit ihrem eigentlichen Namen adressiert wurden. Bei den Griechen und Römern tat man das in der Regel noch über Pseudonyme wie etwa Propertius' Cynthia oder Catulls Lesbia. Gedichte an die eigene, geliebte Elisabeth, die gibt es erst nach dem Barock. Das geht in etwa parallel mit der Herausbildung des Individuums als bürgerliches Ich. Leider gibt es dazu noch keine Ideengeschichte, die mir bekannt wäre,² und die beispielsweise erklärt, weshalb der Gilgamesch im gesamten Korpus der mesopotamischen Literatur eine solche Ausnahmestellung einnimmt: also ein König, der individuell gezeichnet ist und schwul auch noch dazu. Alle anderen Texte sind Ausdrucksweisen eines Kollektivs. Das Gleiche gilt für Ägypten. Auch dort gibt es nur ein paar Ausnahmen, wie Sinuhe, oder vor allen Dingen die ersten subjektiven Liebesgedichte, die da um 1250 auftauchen und in denen plötzlich individuelle Emotionen zur Sprache kommen, bei denen man merkt: Die haben noch gar keine Sprache dafür, die müssen erst Bilder und Formeln dafür finden. Nach diesen Gedichten bricht es dann in Ägypten aber ebenfalls wieder weg. Bei den Römern gibt es ein modernes Ich auch nur in der recht kurzen Zeit zwischen Catull und Properz, also zwischen Caesar und Augustus, wo es eine gewisse Liberalität gibt, die den Dichtern erlaubt, ihr Ich auszudrücken. Vorher und nachher bricht das wieder ab. Im Mittelalter ist es ähnlich. Bei Walther von der Vogelweide kriegt man vom Individuum wenig mit – erst Neidhart von Reuenthal und Oswald von Wolkenstein reden von sich selbst. Das sind so Bewegungen, die ich mir damit erkläre, dass Literatur in der Geschichte grundsätzlich dazu da ist, sich in einem Kollektiv zu verorten und ihre individuelle Identität aus

dem Kollektiv abzuleiten. Die Formen, bei denen plötzlich ein «Ich» auftaucht, finden sich dann erst in Zeiten, in denen kollektive Wertesysteme zerfallen und ein Vakuum entsteht, das das Individuum füllen muss. Wenn man sich anschaut, ab welchem Moment es bei uns ein «Ich» gibt, dann ist das bei Rousseau, der ganz klar sagt: Was ich hier mache mit meiner Autobiographie, das gab es noch nie vorher. Da ist schon ein Bewusstsein für einen Bruch mit einer Denkart, die über Jahrtausende dominant war. Wenn wir heute Literatur voraussetzen als Ausdruck des Individuums, dann ist diese Praxis erst wenige hundert Jahre alt.

Martin Mulsow: Und wenn wir jetzt die Babylonier, die Griechen, das höfische Mittelalter vergleichen: Was zeichnet denn da im Vergleich die Keilschrift aus?

Da könnte ich jetzt nichts sagen. Mir hat der Innsbrucker Orientalist Robert Rollinger mal erzählt, dass, wenn man in Keilschrift geübt ist, sie sich ähnlich schnell wie das lateinische Alphabet schreiben lässt. Aber ich kann mir nicht vorstellen, dass sie grundsätzlich eine andere Form von Ausdruck befördern würde: Wenn, dann liegen die Unschärfen darin, dass das Medium der Schrift noch nicht perfektioniert ist – erst durch den Schriftgebrauch ergab sich ja eine überblickbare Begriffsgeschichte der Wörter, deren historischer Bedeutungswandel fixiert wurde, um so Polysemie zu schaffen.

Markus Hilgert: Keilschrift ist, anders als unsere Alphabetschrift, einerseits defektiv. Sie stellt also nicht alles explizit dar. Andererseits ist die Keilschrift mehrdeutig, eine Eigenschaft, die man in der Antike produktiv genutzt hat, möglicherweise sehr viel mehr, als wir dies heute wahrnehmen können. Wir wissen aber beispielsweise, dass man das Wort nukurtum, «Feindschaft, Feind», mit einem Zeichen geschrieben hat, das selbst für feindlich oder Feindschaft steht. Es gibt also offensichtlich Bedeutungsebenen im Graphischen, die der kenntnisreiche Keilschriftgelehrte wahrgenommen hat, die man aber natürlich nicht hören konnte.

Aber da bin ich wieder bei der chinesischen oder japanischen Literatur, in der man Wörter nebeneinanderstellen kann, deren grammatikalischen oder syntaktischen Bezug ich mir erst aus

dem Kontext erschließen muss. Inwiefern die chinesische Literatur dadurch wesentlich anders wäre, ist eine spannende Frage: Inwieweit beeinflusst das Medium wirklich die Botschaft? Der Reflex wäre natürlich, zu sagen, dass das Medium dann die Botschaft prägt, aber je mehr ich Poesie aus verschiedenen Kulturen im Kopf habe, desto mehr merke ich, dass die Ausdrucksmöglichkeiten eher unwesentlich sind, um eine Botschaft zu vermitteln.

Markus Hilgert: Wir haben bisher vor allem über den intellektuellen, komparatistischen Zugang gesprochen. Gibt es für Sie als Poeten und Literaturproduzenten etwas, das Sie besonders zu den Stoffen des Alten Orients hinzieht, mehr noch als zur antiken Welt?

Ja. Weil sich erst im Rückbezug auf die Quellen – aus denen sich dann das Europäische ergeben hat – die ursprünglichen Funktionen und Kontexte von Sprach- und Denkfiguren oder poetischen Formen herausstellen. Mich interessiert, wie sie sich entwickeln. Nehmen wir etwa die Wendung, dass «Worte einem süß wie Honig über den Mund fließen». Die findet sich zuerst im Sumerischen, dann bei Homer, dann bei den Römern, und wie sich solche Motive durchsetzen, finde ich spannend. Auch aus einer Berufsauffassung dessen heraus, was es heißt, Dichter zu sein. Die sehe ich vor allem darin gegeben, eine Dichtungstradition zu verkörpern. In dem Sinne, wie Caesar das von den keltischen Barden mal gesagt hat, die zwanzig Jahre lernen müssen und am Schluss vielleicht auch etwas Eigenes produzieren dürfen. Das heißt, die Tradition der Poesie, ihr Instrumentarium und ihre Geschichte mit ihren Hunderttausenden Gedichten zu Wein, Weib, Gesang, Krieg und Tod und so weiter, zu verinnerlichen. Zu diesem Lernen gehören deshalb einerseits Übersetzungen, um sie lebendig zu halten. Das einzige Neue, das man dazu beiträgt, ist, diese Tradition – die ja eine eigene, umfassende Perspektive auf das Leben ist – auf die eigene Zeit anzuwenden und sie in eigenen Gedichten herauszuarbeiten. Dabei hat mich immer die Figur der Muse fasziniert: weil sie die Inspiration, Rezeption und Legitimation von Literatur verkörpert – und wie sie sich mit den Zeiten gewandelt hat. Um auch da schließlich zu erkennen, dass die Muse auf die hethitische Göttin der Gerechtigkeit, Musuni – die

«Ordnende, Fügende, Rechtsprechende» – zurückgeht, sie also ursprünglich eine Göttin ist, die für das Ethos einer Gesellschaft, ihre Sitten und Gesetze verantwortlich ist. Als solche wurde sie auch von Hesiod eingeführt – zu den Schirmherrinnen der Künste entwickeln sich die Musen erst ab dem Hellenismus. Eine parallele Entwicklung ist auch bei der Figur der sumerischen Inanna und babylonischen Ishtar erkennbar. Als Göttinnen des Abendsterns, der Fruchtbarkeit, der Sexualität und des Krieges stellten sie emanzipierte Frauengestalten mit ungeheurer Potentialität dar. Was der Grund war, weshalb die misogynen Griechen sie aufgespalten haben: Da Aphrodite, da Demeter, da Athene, um das Ganze zu neutralisieren. Die Ablehnung einer solchen Identifikationsfigur für die Rolle der Frau und ihren freien Umgang mit Sexualität – wie er in den sumerischen, babylonischen und ninitischen Texten völlig modern anmutet – durch die Griechen und die Schreiber des Alten Testaments hat einen zivilisatorischen Rückschritt bewirkt, der sich über 2000 Jahre ausgewirkt hat. Einen Bruch, den dann, plakativ gesagt, erst Alice Schwarzer wieder versucht hat zurechtzurücken. Bloß, was ist von dieser ursprünglichen Frauenfigur heute noch übrig geblieben? Wo gäbe es eine Frauenfigur in unserer heutigen Gesellschaft, die die Göttin des Krieges, der Fruchtbarkeit und so weiter verkörpern könnte? Claudia Schiffer ist es sicher nicht: eher eine Mischung aus Wedekinds Lulu, Raquel Welch, Madonna und Alice Schwarzer – es fällt schwer, da ein modernes Pendant zu finden. Wenn dieses Rollenmodell, diese Identifikationsfigur für das Frausein erhalten geblieben wäre und nicht durch den unseligen Einfluss des Alten Testaments verdrängt worden wäre, dann hätte die europäische Geistesgeschichte sicher einen anderen Weg genommen.

Martin Mulsow: Sie haben gesagt, Sie interessieren sich für Entwicklung, für Motivgeschichte. Nun hieße Motivgeschichte ja traditionell: Das taucht da auf, das taucht dort auf. Aber mit ihren letzten Büchern sind sie ein richtiger Kulturtransferhistoriker geworden, der ganz genau mikrologisch schaut: Wie kann das denn nun von einem Ort oder einer Kultur in die andere gekommen sein?

Ich wollte immer Komparatistik studieren. Schon in Innsbruck bei Konstantinovic, der ein ganz feiner edler Herr war. Erstmal

3 Raoul Schrott: *Politiken & Ideen. Vier Essays*, München 2018.

ging es nur als Doktorats-Studium, das war mir aber beruflich zu wenig abgefedert, deswegen habe ich zuerst Germanistik, Anglistik und Romanistik studiert und dann die Habil auf der Komparatistik geschrieben. Aber die tollsten Seminare waren die komparatistischen. Denn dort zeigt sich, welche Einflüsse da sind, ohne dass es aber ein brauchbares Modell gegeben hätte, das erklärt hätte: Wie funktionieren Kulturtransfers, was sind die Antriebe und was sind die Beschränkungen? Dann ist mir das Gleiche wieder zwischen dem Gilgamesch und der Ilias passiert. Wenn man mit den Archäologen redet, da gibt es zwar ein paar Kulturtransfermodelle, doch die sind viel zu schematisch: drei thematische Blöcke, vier Pfeile und fertig. Mich interessieren diese Prozesse von ihrer evolutionären Entwicklung her und in ihrer ganzen Übertragungsdynamik, und das fassen die Modelle bisher schlecht. Nehmen Sie etwa Homi Bhabha mit seinem dritten Raum, in dem sich etwas vermischt – ja, gut: doch wie, von wem, wodurch und unter welchen Bedingungen? Um dem nachzugehen, haben wir ein Forschungsprojekt an der Uni Bern, wo wir 25 Fallstudien neutral aufstellen wollen, um den Fokus rein auf den Übertragungsmodus zu legen, also zu schauen: In welchem Moment und durch wen und unter welchen Rahmenbedingungen geht es von A nach B. Einen Anfang dazu habe ich in meinem gerade erschienenen Essayband *Politiken & Ideen* gemacht.³ Es sind Fallbeispiele darin, etwa von einer Anekdote, die zuerst in der Mischna und in der Tora überliefert ist, wahrscheinlich aus dem arabischen Raum stammt, ins Persische wandert, sich ausformt und nach Europa kommt. Dabei kann man über tausend Jahre hinweg Schritt für Schritt über die Grenzen hinweg nachzeichnen, wie sie sich durch den Kulturkontakt verändert. Nicht nur wie, sondern auch was, unter welchen Umständen, durch wen und zu welchem Ziel. Das führt in direkter Linie über Firdausi und Nezāmi zu Khosrow und Christoph dem Armenier, der nach Venedig kommt, und weiter zu Louis de Mailly, zu Voltaire, zu Poe und schließlich zu Sherlock Holmes. Über diese literarische Evolutionsgeschichte entsteht aus einer Anekdote über drei Prinzen von Serendip der heutige Detektivroman – und daneben noch der wissenschaftssoziologisch bedeutsame Begriff der Serendipity. Mir drängt sich da als brauchbare Analogie – ohne

dass dies positivistisch gemeint wäre – die des Virus auf. Ein Virus ist biologisch gesehen tot, ein reiner Informationsträger wie Texte auch. Er braucht den Stoffwechsel eines Wirtes, um lebendig zu werden, so wie wir Leser die gedruckten Worte erst durch unsere Erfahrung mit Leben erfüllen, indem wir vom Text infiziert werden. Dabei passt er sich in dieser Transfersituation dem Wirt ebenso an, wie dieser sich ihm. Das einzige scheinbar Negative an diesem Vergleich ist, dass «Virus» immer mit etwas Schlechtem assoziiert wird, was aber dadurch abgeschwächt wird, dass ein gewisser Prozentsatz unseres Genoms durch Viren eingeschnipst ist. Außerdem können die Evolutionsbiologen inzwischen zeigen, dass Viren wesentlich sind für die Koexistenz von Mikroben auf Mikrobennatten. Insofern finde ich diese Analogie brauchbar, weil sie eine Dynamik aufzeigt.

Martin Mulsow: Das Problem ist doch oft die Frage: Was bleibt am Ende noch identisch, wenn hier Anpassungen sind und dort Anpassungen sind. Ist es dann noch dasselbe Ding, das von A nach B gekommen ist?

Das Serendip-Beispiel demonstriert, dass eine Idee oder ein Motiv, das innerhalb eines Kulturfeldes bearbeitet wird, immer stringenter wird. Ähnlich wie beim Gilgamesch-Epos, das sich zu einer immer kohärenteren Geschichte entwickelt hat. Bei der Übertragung fällt dann vieles Kulturtypische und Überflüssige weg – weil der Text dann ja auf ein neues Umfeld adaptiert werden muss. Bei der Serendip-Geschichte wird aus orientalischen Königen Ludwig XIV., aus Kamelen werden Pferde, aus dem heiligen Freitag wird der Sonntag und aus Muslimen werden Christen. Dennoch bleibt bei dieser Übertragung der strukturelle Kern übrig, der in sich kohärente Informationsträger – so wie ein Virus ein sogenanntes Virion ausschleust, um sich im Wirt fortzupflanzen. Das füllt dann offenbar eine Leerstelle in der neuen Wirtskultur aus – und entwickelt sich unter deren Rahmenbedingungen weiter. In seiner Potentialität führt dies, wie gesagt, zum Detektivroman und zum Begriff der Serendipity. Was sich beim Detektivroman dabei herauskristallisierte, war die logische Schlussform der Abduktion, wie sie von der ursprünglichen Anekdote der Prinzen von Serendip versinnbildlicht wurde: Redet

Sherlock Holmes von Induktion und Deduktion, so meint er ja eigentlich die Abduktion. So gesehen erscheint mir die biologische Analogie des Virus als ganz brauchbar: Aber es bedürfte dazu einer eigenen Fachdiskussion, um abklopfen zu können, wo sie stimmig ist – und wo nicht.

Martin Mulsow: Nun ist es ja bei den Keilschriftkulturen so, dass Manches bis zu uns tradiert worden ist, aber sehr Vieles auch abbricht. Es ist ganz viel vergessen, von den Hethitern und Hurritern wusste man fast überhaupt nichts mehr, von den anderen nur Weniges, aber ein paar einzelne Sachen kommen durch. Da fehlt mir bisher ein befriedigendes Modell, wann es warum ausgerechnet dieses oder jenes Motiv schafft.

Ich denke, das liegt am Medium. Kulturtransfer ist an Tradierung gebunden, und diese wiederum an Individuen, Institutionen oder Schrift. Brechen diese weg – oder laufen sie ins Leere –, kann es auch keinen Transfer mehr geben. Deswegen halte ich es auch für Blödsinn, zu behaupten, die Ilias beschreibe einen trojanischen Krieg, der 600 Jahre vorher stattgefunden hätte. Denn der Unterschied zwischen dem Mykenischen und Homers Griechisch ist in etwa so groß wie der zwischen Altgotisch und Neuhochdeutsch. Im Mittelmeerraum bricht alles zusammen, die Schriftkultur ist weg, und wenn diese Träger wegbrechen, also Zivilisationen, Sprachen, die Akteure, wie soll sich eine Geschichte dann erhalten können? Ein Parallelbeispiel findet sich wieder bei Firdausi im Schāhnāme, das ja die gesamten persischen Könige vom Anfang der Welt auflistet, aber Dareios und Xerxes kommen einfach nicht vor, weil die Überlieferungslinien abgebrochen sind. Weit wichtiger aber ist: Erzählungen müssen stets relevant für ihre Zeit sein. Das rein historische Interesse daran ist ein modernes Phänomen.

Martin Mulsow: Sie operieren ja oft mit Ortsnamen, Flussnamen, Götternamen. Sind die eher das Stabile oder eher das, was ausgetauscht wird?

Mit Namen zu operieren ist immer das schlechteste Argument. Man könnte ja schnell annehmen, dass etwa Eisenberg irgendwas mit Eisen zu tun hat, dabei steckt ein von graeco-ägypti-

schen Soldaten mitgebrachter Isiskult dahinter. Dazu bin ich dann zu wenig etymologischer Linguist und habe auch in *Homers Heimat* ein paar Fehler, letztlich aber unwesentliche, gemacht.⁴ Aber zehn Jahre später ist man immer klüger. Andererseits jedoch bleiben Namen stets ausgesprochen lang an einem Ort. Und mein Argument für den Entstehungsrahmen der Ilias waren ja am wenigsten Namen als zeitgenössische Kontexte, wie etwa die aus drei Kulturkreisen – Assyrisch, Hethitisch und Lenvantinisch – stammenden Vorlagen Homers, die sich nur in Kilikien zur Abfassungszeit der Ilias um 660 v. u. Z. überschneiden haben, sowie all die in Kilikien dokumentierten Ereignisse, die sich in der Ilias widerspiegeln. Samt der Frage, wie kommt ein Grieche an all diese Schriftquellen heran, um sie oft wortidentisch zu übernehmen – was bei mündlicher Tradierung nicht der Fall wäre. Um schließlich Karatepe als Modell für Troja identifizieren zu können und am Ende dort auch in den historischen Quellen einen Ort namens Ili-wasi zu identifizieren, für den Ili-os eine linguistisch genaue Gräzisierung darstellt.

Martin Mulsow: Ich finde ja die Denkweise Ihres Homer-Buches großartig. Genauso, meine ich, muss man diese Sachen anpacken, ganz unabhängig von einzelnen Einwänden.

Jüngst bestätigt hat mich ein Paper von zwei Russen darüber, dass bei der Inschrift von Karatepe auch Griechen im Hintergrund wären. Man könne aus der Inschrift herauslesen, dass dort eine Fremdsprache gebraucht wurde – so, wie auch die Reliefs viele typisch griechische Motive wie Schiffe, Keramik und Kleidung zeigen. Ich hätte meine Argumentation aber anders aufbauen sollen, dann wäre die Diskussion leichter gefallen. Denn bereits bei Hesiod lässt sich unzweifelhaft zeigen,⁵ dass Leute aus Euböa in al Mina am Fuß des Amanusgebirges – also an der Grenze Kilikiens – Handel trieben und er von dem Götterberg dort die Geschichten seiner Theogonie importiert hat. Er hat den Musenkult vom dortigen Musa Dağı dann an den Helikon verpflanzt. Die Archäologen weisen dabei klar die Transferroute nach, die von al Mina über Euböa und weiter bis nach Ischia reicht, wo man dann den Nestorbecher mit seiner ersten griechischen Inschrift fand, die kurz vor der Theogonie datiert wird. Da Gräzisierung

4 Raoul Schrott: *Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe*, München 2008.

5 Hesiod: *Theogonie*. Übersetzt und erläutert von Raoul Schrott, München 2014.

ten den orientalischen Ursprung von Hesiods Göttersagen zu geben müssen, wäre so die Akzeptanz eines aus demselben Kulturraum stammenden Homer einsichtiger gewesen. Bei Hesiod kann man klar nachweisen, dass Griechen unter dem Götterberg des Nahen Ostens lebten und natürlich auch die dort spielenden Geschichten mitkriegt, um sie, weil jede Hochkultur Prestige verspricht, nach Griechenland mitzunehmen. Handelt es sich bei Hesiod jedoch um mündliche Überlieferungen, so zeigt sich bei Homer, dass er nicht nur Hesiod als Vorlage benutzte, sondern vor allem schriftliche Quellen. Um diese wörtlichen Übernahmen zu erklären, gibt es bislang keine andere plausible Deutung, als dass Homer dafür Zugang zum Herrschaftswissen der damaligen Zeit hatte, wie es in Tempelbibliotheken verwaltet wurde – und dies zu einer Zeit, wo in Kilikien mehrfach Griechen und an den kilikischen Aufständen gegen die Assyrer beteiligte Ionier ausgewiesen sind. Anders lassen sich die wörtlichen Parallelen zwischen der Ilias, den Epen von Gilgamesch und Erra, aber auch zu hethitischen Ritualtexten nicht erklären. Wir befinden uns ja in einer Zeit, in der es noch keine literarischen Übersetzungen im modernen Sinn gibt, wo jede Übersetzung eine eher freie Adaption für einen neuen Kulturraum war, wie sich am hethitischen Epos, aber auch an der Übernahme der Sintflutgeschichte im Alten Testament zeigt. Woher kommen dann also die vielen wörtlich exakten Entsprechungen?

Dafür muss man Keilschrift lesen können. Anders geht es nicht. Denn wie sonst sollte Homer an eine Keilschriftfassung des Gilgamesch gekommen sein? Als blinder Sänger in Griechenland gewiss nicht: Dafür gibt es weder irgendwelche Überlieferungsspuren in diesen Raum noch ein entsprechendes Kulturfeld, in das dieser Text – in wörtlicher Übersetzung noch dazu! – eingewandert sein könnte. Außerdem wird die Ilias auf 660 v. Chr. datiert, während die Linguisten zeigen können, dass die Begriffe der Akhaiói und der Danaói direkt ableitbar sind von jenen Aḫḫiyawā und Dananim (und nicht umgekehrt), als die die Kiliker zu Homers Zeit auftreten. Und dazu ist kein anderes Beispiel bekannt, wo sich ein Volk wie die Kiliker in zwei Sprachen mit derselben Austauschbarkeit bezeichnet wie die Griechen sich als Achaier und Danaier. Ist ungefähr verständlich, was ich damit meine?

Markus Hilgert: Ja, ich denke schon. Aber welchen Stellenwert räumen Sie eigentlich der mündlichen Überlieferung ein? Wir reden aus gutem Grund stark von der schriftlichen Überlieferung. Nun ist es bei Gilgamesch so, dass es schon in den frühen Epochen neben den aufgezeichneten wohl auch mündliche Erzählungen gibt. Möglicherweise ist das, was wir an Schriftlichem haben, ja nur die Spitze des Eisbergs. Man wird nicht ganz ausschließen können, dass es den Gilgamesch-Stoff auch zu Hause gegeben hat, also bei den nicht-literaten Babyloniern, die vielleicht ihren Kindern am Bett abends Gilgamesch erzählt, aber nicht vorgelesen haben.

Aber wo habt ihr da die Beispiele dafür, dass das quasi im gemeinen Volk vorhanden gewesen wäre?

Markus Hilgert: Es ist natürlich nur eine Vermutung, dass der Stoff nicht nur als gelehrter Diskurs gepflegt wurde, sondern weit verbreitet war. Ein starkes Indiz sind allerdings für mich die Terrakotten, beispielsweise aus Uruk. Es handelt sich um kleine Plaketten aus Ton, Massenware, auf denen sind Szenen aus dem Gilgamesch dargestellt. Das muss sofort plausibel gewesen sein für jemanden, der das damals gesehen hat, das ist Volkskunst, Volksgeschichte.

Das wäre dann in etwa die Tupperware von damals, verziert mit Gilgamesch-Motiven ... Was aber nichts daran ändert, dass so zwar mündliche Übernahmen von Motiven erklärbar werden könnten, nicht aber die Vielzahl von Textdetails, die sich allein durch das genaue Studium des Originaltextes erklären lassen – und nur aufgrund dessen auch identifiziert wurden.

Markus Hilgert: Ich schließe daraus jedenfalls, dass es eine Gilgamesch-Version jenseits eines Publikums gab, das lesen und schreiben konnte. Das Verhältnis zwischen der mündlichen literarischen Tradition, der mündlichen Erzähltradition, und dem, was schriftlich überliefert ist, lässt sich also für mich nur ganz schwer fassen. Auf Homer und Gilgamesch bezogen: Wie viel davon kann auch mündlich tradiert worden sein? Gibt es vielleicht einen Kulturkontakt, bei dem der Gilgamesch in griechischer Sprache erzählt wird, von Rhapsoden oder deren Vorläufern? Muss es immer die schriftliche Übertragung sein? Oder kann es auch der Kulturkontakt an den Lagerfeuern und an den Karawansereien sein?

Letzteren Punkt halte ich für unmöglich, aus mehreren Gründen. Einerseits steckt hinter der Ilias nicht nur Gilgamesch drin, sondern noch sehr viele andere Vorlagen wie etwa hethitische Ritualtexte, welche dieselben wörtlichen Übernahmen verraten. Das, was übernommen wird, sind dazu manchmal erneut wortidentische Motive, die nicht zentral für ein Ereignis sind, sondern die in Reverenz an den Text übernommen werden: Weil man sich nicht davon lösen will und kann, oder weil sie einem in der Vorlage gefallen haben, ohne dass sie so richtig in den eigenen Text passen würden. Und drittens verwendet Homer die Tafeln, die er für die Odyssee gebraucht, nicht für die Ilias, und umgekehrt. Es finden sich also so viele periphere Details, die ein Abarbeiten einer Vorlage aufzeigen, wie ich das auch aus meiner eigenen Schreibpraxis kenne. Läge eine mündliche Überlieferung vor, wären keine wörtlichen Parallelen mehr zu identifizieren. Denn beim Erzählen am Lagerfeuer – im Zuge des Kulturtransfers von Ost nach West – hätte sich die Ilias dann gleich verformt, so wie der Deukalion-Mythos die Sintflutgeschichte verzerrt. Die Ilias aber bleibt stets ihren Vorlagen treu. Unzweifelhaft hingegen ist, dass Hesiods Theogonie über solche Kulturkontakte am «Lagerfeuer» entstanden ist – in ihr finden sich alle Merkmale einer oralen Weitergabe von Mythen.

Markus Hilgert: Es scheint ja in Mesopotamien so zu sein, dass man zehn bis fünfzehn Jahre studiert, das standardisierte und kanonisierte Schrifttum auswendig lernt, niederschreibt und dann irgendwann aufhört zu schreiben. Da ist für mich immer auch die Frage gewesen: Was gibt es an nicht schriftlich fixiertem Wissen, das innerhalb einer Berufs- oder einer Expertengruppe weitergegeben wird? Wie groß ist etwa die Möglichkeit, in den Deutungen von dem abzuweichen, was in den Omenkompendien aufgezeichnet ist? Ich denke, es muss eine Art Folklore gegeben haben, Volkserzählungen, die vielleicht mit denselben Stoffen operiert haben. Man kennt das auch aus anderen Kulturkreisen. Auch solche Texte dürften gewandert sein.

Ein schönes Beispiel dagegen ist Ägypten, wo ein großer Korpus an Ritualtexten bewahrt ist, aber es nirgendwo eine Überlieferung von Mythen gibt. Die beste Beschreibung des Osiris-Mythos stammt von Plutarch – oder ich muss sie mir implizit aus all

den Ritualtexten herausholen. Eine Weile hat es sogar unter den Ägyptologen das Argument gegeben, dass die Ägypter gar nie Mythen gehabt hätten, weil sie nirgendwo aufgezeichnet sind, anders als beispielsweise in der Spätantike durch Hyginus. Natürlich gibt es Volkserzählungen. Und eine der Funktionen der Poesie ist ja ursprünglich, dass man sich nur durch ihre artifizielle Form etwas merken kann. Das heißt nun nicht, dass Poesie ursprünglich nur dazu da wäre, unterhaltende Balladen vom Erbkönig oder von der Glocke zu erzählen, sondern vielmehr das, was wichtig war: Gesetzestexte, Genealogien, medizinisches Wissen, philosophisches Wissen. Da wird also ein ganz breites Spektrum abgedeckt durch die Form der Poesie. Wobei ganz interessant ist, was in dem Moment passiert, ab dem es Schrift gibt. Da wird die Funktion der Poesie überflüssig, und sie beginnt sich so zu wandeln, dass sie plötzlich über das eigene Wort reflektiert. Sie wird, wie die Griechen sagen, akribisch, geizig mit den Worten, denn orale Poesie liest sich auf dem Blatt Papier wie Lyrik von Madonna oder Lady Gaga oder Bob Dylan bestenfalls, während die moderne Poesie ja davon lebt, dass sie rückbezüglich auf das Wort schaut. Erst in dem Moment, in dem es Schrift gibt – die ein völlig anderes Medium ist als das orale Vernehmen, wo ich ein Wort erst in dem Moment identifizieren kann, in dem es bereits verschallt ist –, bleibt das Wort auf dem Papier, dem Papyrus oder der Tontafel als Objekt erhalten. Und erst ab da gibt es Prosa, erst ab da gibt es Theater, erst dann gibt es Philosophie, Sprachgeschichte und Historie, erst ab da tauchen die ersten Lexika auf. Denn dann merkt man plötzlich: Worte entwickeln sich weiter und nehmen andere Bedeutungen auf. Die Schrift war sicherlich eine der größten Revolutionen nach der Erfindung des Rades.

«Mit Schriften keilen»

Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit

- 1 Lionel Feininger: [Titelblatt] «Babylon Nummer», in: *Lustige Blätter* 18/11 (11. März 1903).
- 2 Martin Greschat: «Adolf Stoecker», in: ders. (Hg.): *Gestalten der Kirchengeschichte Band 9/2*, 1985, S. 261–277; ders.: *Protestantischer Antisemitismus in Wilhelminischer Zeit. Das Beispiel des Hofpredigers Adolf Stoecker*, in: Günter Brakelmann/Martin Rosowski (Hg.): *Antisemitismus*, Göttingen 1989, S. 27–51.

Im März 1903 veröffentlichte das Berliner Satireblatt *Lustige Blätter* eine «Babylon Nummer», deren Titelblatt eine Farblithographie des später berühmten Malers und Bauhaus-Künstlers Lionel Feininger (1871–1956) trug.¹ Zwei streitbar streng blickende Herren mit freiem Oberkörper in stilistischer Anlehnung an die Wächterfiguren des Nordpalasts Assurbanipals, aber mit Beffechen bzw. Vollbart und bewehrt mit Regenschirmen, schlagen mit «Broschüre» bzw. «Traktätlein» aufeinander ein. Die Szene ist unterlegt mit dem Zweizeiler:

*«Und Keilschrift heißt es alldieweilen,
weil sie mit ihren Schriften keilen!»*

Die beiden Männer waren – gemäß Beschriftung und auch sonst physiognomisch durchaus erkennbar – die beiden seinerzeit prominenten Berliner Zeitgenossen Friedrich Delitzsch und Adolf Stoecker. Es sei hier gleich vorweg gesagt: Beide Männer hatten eigentlich nicht viel miteinander zu tun gehabt, und wenn sie sich jemals persönlich begegnet sein sollten, dann eher zufällig. Als Titelfiguren einer «Babylon Nummer» aber erfüllten sie ihren Zweck hervorragend. Sie waren geeignet, Assoziationen – und mindestens ein Schmunzeln, handelte es sich doch immerhin um ein Satireblatt – zu wecken, die für uns Heutige kaum mehr unmittelbar nachvollziehbar sind.

Der schon 1890 aus dem Amt wieder abberufene einstige Hofprediger Adolf Stoecker (1835–1909) stand hier als Symbolfigur eines preußisch-konservativen Kirchentums und eines protestantisch geprägten politischen Antisemitismus.² Dagegen stand der Assyriologie-Professor Friedrich Delitzsch (1850–1922) zunächst höchst konkret nur für sich selbst und, mit Blick auf das «Sonder»-Heft der *Lustigen Blätter*, vielleicht noch für «Babel»-Babylon und was die breite Masse dafür hielt und davon wusste. Und sie wusste viel darüber in jenen Tagen. Delitzsch selbst war es gewesen, der dafür gesorgt hatte, und wie der Leipziger Alttestamentler Rudolf Kittel schrieb,

«beinahe ebenso wie man in den Tagen des Konzils von Nicäa auf Märkten und in Verkaufsbuden über Homousie und

Homöusie reden hörte, so hörte man in unseren jüngsten Tagen in Bahnzügen und in Cafes über Altes Testament, Hammurabi und Offenbarung verhandeln».³

Theologie, oder was man dafür hielt, war den Menschen um 1900 noch so präsent – und sei es auch nur als Bildungshintergrund –, dass man über eine aktuelle Debatte wie den Babel-Bibel-Streit und seine Inhalte Smalltalk pflegen konnte, und eine durchschnittlich gebildete Leserschaft verstand Witze darüber auch dann, wenn sie nur mit zum Teil recht subtilen Anspielungen arbeiteten.

Was war geschehen? Nachdem der hochbegabte und ehrgeizige Assyriologe Friedrich Delitzsch im ausgehenden 19. Jahrhundert überhaupt erst die philologischen Grundlagen der Assyriologie – oder der Altorientalistik, wie man heute eher sagt – gelegt hatte, war er 1899 nach Berlin auf das nach dem Schlaganfall seines einstigen assyriologischen Lehrers Eberhard Schrader geschaffene «Ersatz-Ordinariat für Orientalische Philologie» berufen und kurz darauf auch zum Direktor der neu gegründeten Vorderasiatischen Abteilung der Berliner Museen ernannt worden. Er hatte damit, knapp fünfzigjährig, die einflussreichste Position erreicht, die für das noch junge Fach der Assyriologie in Deutschland – und womöglich weit darüber hinaus – zu erreichen war.

Als die Deutsche Orient-Gesellschaft, die seit 1899 an der Stätte des antiken Babylon grub, einen Redner für eine Serie von öffentlichen Festvorträgen suchte, die der Gesellschaft neue Förderer zuführen sollte, war es daher nur natürlich, dass die Wahl auf Friedrich Delitzsch und den von ihm vorgeschlagenen zugkräftigen Titel *Babel und Bibel* fiel, und auch die Erwartung, dass der Sohn des strenggläubig-lutherischen Leipziger Theologieprofessors Franz Delitzsch (1813–1890) die Ausgrabungen in Babylon als «Interpret und Illustrator der Bibel» und zur Unterstützung ihrer Autorität heranziehen würde, mag dabei mit eine Rolle gespielt haben.

Der erste Vortrag fand am 13. Januar 1902 in der Singakademie zu Berlin, dem damals größten Vortragssaal der Hauptstadt, vor prominentem geladenem Publikum statt, unter dem auch der «al-

3 Rudolf Kittel: Neue Kirchen-Zeitung 14 (1903), S. 577.

4 Deutscher Reichsanzeiger und königlich-preußischer Staatsanzeiger 19, 22. Januar 1902, Sp. 2c–3b.



Abb. 1
Delitzsch gegen Stoecker,
Babel gegen Bibel: Karikatur
von Lyonel Feininger auf
dem Titelblatt der Baby-
lon-Nummer der «Lustigen
Blätter» (1903).

lerhöchste Protektor» der Deutschen Orient-Gesellschaft, Kaiser Wilhelm II., anwesend war. Letzterer soll, so wird übereinstimmend berichtet, den Vortragenden danach «tiefbewegt» gefragt haben: «Warum hat man uns von alledem vorher nichts gesagt?» und ordnete eine Wiederholung im Berliner Schloß vor einer «auserlesenen Hofgesellschaft», ausführlichen Bericht im *Reichsanzeiger* und umgehende Drucklegung des Vortrags an.⁴ Konnte der Vortrag von vornherein schon keine Präsentation vor Fachleuten sein, so wurde er damit gleichsam zu einer «Proklamation vor Kaiser und Reich», die durch Wilhelm II. als *summus episcopus* der preußischen Landeskirche auch theologisch geadelt schien.

Streng genommen trat der Assyriologe Delitzsch ja in diesem seinem ersten Vortrag tatsächlich (noch) als vergleichsweise harmloser Biblizist auf, dem noch die Eierschalen eines konservativen Supranaturalismus seines Vaters und der Einfluss seines

alttestamentlich-theologischen Lehrers August Dillmann anhafteten. Wenn er zeigte, dass und wie die alttestamentlichen Institutionen, Anschauungen und Überlieferungen wie Sabbath, Sintflut, Schöpfung oder gar, wie er meinte, gewisse montheistische (bzw. kathenotheistische) Tendenzen tiefgehend von «Babel» geprägt und beeinflusst waren – heute würde man eher sagen: Teil einer gemeinsamen altorientalischen Geisteskultur waren –, so verfuhr er damit dennoch keineswegs probabylonisch, wie ihm oft unterstellt worden ist. Das ist jedoch damals und noch lange danach kaum je bemerkt worden. Und so mag man heute gleich in den ersten Absätzen des Vortrags das bei Delitzsch schon länger biographisch-theologisch mitschwingende Thema⁵ des «Ringens nach einer Vernunft wie Herz befriedigenden Weltanschauung» überlaut vernehmen:

«Wozu diese Mühen im fernen, unwirtlichen, gefährvollen Lande? Wozu dieses kostspielige Umwühlen vieltausendjährigen Schuttes bis hinab auf das Grundwasser, wo doch kein Gold und kein Silber zu finden? Wozu der Wetteifer der Nationen, sich je mehr je lieber von diesen öden Hügeln für die Grabung zu sichern? Und woher andererseits das immer steigende opferfreudige Interesse, das diesseits und jenseits des Ozeans den Grabungen in Babylonien-Assyrien zuteil wird?»

Auf beide Fragen nennt Eine Antwort, wenn auch nicht erschöpfend, so doch zu einem guten Teil Ursache und Zweck: die Bibel. Die Namen Nineve und Babylon, die Erzählungen von Belsazar und den Weisen aus dem Morgenland umwebt von unserer Jugend auf ein geheimnisvoller Zauber, und die langen Herrscherreihen, die wir zu neuem Leben erwecken, mögen noch so bedeutungsvoll sein für Geschichte und Kultur – sie würden nicht halb die Teilnahme wachrufen, wenn nicht Amraphel und Sanherib und Nebukadnezar unter ihnen wären, die uns schon aus der Schulzeit vertraut sind. Zu diesen Erinnerungen der Jugend gesellt sich aber im reiferen Alter das gerade in unserer Zeit jedem Denkenden sich aufdrängende Ringen nach einer Vernunft

5 Zu Elementen einer religiösen Biographie Friedrich Delitzschs siehe Reinhard G. Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit (Orbis Biblicus et Orientalis 133), Freiburg/Schweiz – Göttingen 1994, S. 59–79, bes. S. 75ff.

- 6 Friedrich Delitzsch: Babel und Bibel. Ein Vortrag. Mit 50 Abbildungen, Leipzig 1902, S. 3–5. – Diese erste, 52-seitige Ausgabe von 16 000 Exemplaren ist in der Folge vielfach revidiert und erweitert worden und erreichte bis 1905 in einer fünften, dann 82-seitigen Ausgabe das sechzigste Tausend. Eine nochmals stark veränderte weitere Ausgabe erschien sodann unter gänzlich verändertem Vorzeichen 1921. Zur Einzelanalyse des Vortrags mit kritischem Apparat siehe Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 80–103.

wie Herz befriedigenden Weltanschauung: dieses führt aber immer wieder hin zu der Bibel, in erster Linie zum Alten Testament, mit welchem das Neue ja doch historisch unlösbar verknüpft bleibt. [...]»

Bei ihrer Erforschung aber

«bricht immer allgemeiner die Überzeugung sich Bahn, dass obenan die Ergebnisse der babylonisch-assyrischen Ausgrabungen berufen sind, eine neue Epoche, wie im Verständnis, so in der Beurteilung des Alten Testaments herbeizuführen, und dass für alle Zukunft eng verbunden bleiben Babel und Bibel. [...] Jetzt auf einmal fallen die den alttestamentlichen Schauplatz vornehmlich nach rückwärts abschliessenden Wände, und ein frischer, belebender Wind aus dem Osten, gepaart mit einer Fülle von Licht, durchweht und durchleuchtet das ganze altehrwürdige Buch und zwar um so intensiver, als das hebräische Altertum von Anfang bis zu Ende gerade mit Babylonien und Assyrien verkettet ist.»⁶

Das Pathos ist unverkennbar und war dennoch in der damaligen Situation eine kaum verzeichnete Marginalie. Zwar wird in diesen einleitenden Sätzen der Quellpunkt seines persönlichen theologischen Problems sichtbar – nämlich das schlichte Eingeständnis, dass ihm Teile des Alten Testaments angesichts ihrer babylonischen Wurzeln theologisch problematisch geworden waren –, für die weitere Entfaltung der öffentlichen Kontroverse blieb das aber zunächst unbedeutend. Hier waren es vielmehr die großen Themen von Schöpfung, Sündenfall, Sintflut, Sabbat, Gottesname und Monotheismus und deren babylonisch-assyrische Vorbilder, Parallelen oder Analogien, die Delitzsch in der Folge entfaltete, was zwar alles in der Forschung bereits nichts Neues mehr war, aber auf eine völlig unvorbereitete kirchliche Öffentlichkeit traf. Sie erst lösten, begünstigt durch das besondere kaiserliche Interesse, mit anfänglicher Verzögerung die wohl größte öffentliche Religionskontroverse des 20. Jahrhunderts aus, die in ihren publizistischen Ausläufern selbst breiteste bildungsferne Volksschichten erreichte.

«Wenn man die Röntgenstrahlen der Wissenschaft in eine Schachtel fallen läßt, so werden die darin befindlichen orthodoxen Käfer nervös und flüchten schleunigst in den staatlich geschützten, finsternen Dogmenwinkel.»⁷

War zum Ausgang des 19. Jahrhunderts in der (protestantischen) Theologie den Schriften des Alten Testaments durch die unter der erdrückenden Last der Argumente in wechselndem Umfang erfolgten Zugeständnisse an die alttestamentliche (Literar-)Kritik je und je ihre traditionelle, einheitliche Verfasserschaft abhanden gekommen, so war ihnen dabei doch ihr *Inhalt* als das Proprium Israels noch gewiß. *Babel und Bibel* freilich schien nun auch dies zu ändern – und zwar öffentlich. Nachdem sich die noch Jahrzehnte zuvor gehegten Hoffnungen auf eine apologetische Hilfestellung der Assyriologie gegen den «zersetzenden Ungeist» der historischen Kritik zerschlagen hatten, stellte nun Delitzsch umgekehrt auch jenes verbliebene Proprium öffentlich und allem Anschein nach mit kaiserlicher Billigung infrage. Es schien daher aus Sicht eines konservativen Kirchentums dringend geboten, gegen *Babel und Bibel* die «religionsgeschichtliche Prärogative» oder besser noch den Offenbarungsgehalt der Bibel in ihrem alttestamentlichen Teil vor der Öffentlichkeit neu zu begründen. Unter der Vielzahl der sich dazu berufen fühlenden Verfasser von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln und Kleinschriften sei als der prominenteste nur einer genannt: der Bonner Alttestamentler Eduard König (1846–1936). Mit Fug und Recht lässt sich sagen, dass er es war, der die zunächst nur schwelende Glut in den Sommermonaten des Jahres 1902 erst richtig befeuerte. In immer neuen Anläufen trat er mit der programmatischen Umkehrung des Titels zu *Bibel und Babel* auf, um in schließlich bis 1903 zehn Auflagen und zahlreichen weiteren Artikeln und Broschüren diese religionsgeschichtliche Prärogative gegen Delitzsch herauszustellen. Wissenschaftsgeschichtlich ist König dabei wirkungs- und bedeutungslos geblieben, war damals jedoch der «Haupttrüfer im Streit» (so bezeichnete ihn später Delitzsch selbst), dem das konservative Kirchenwesen willig folgte.

Von dem Widerspruch, der sich in der Folge seines ersten Vortrags über *Babel und Bibel* formiert hatte, dürfte Delitzsch selbst

7 Jugend. Münchener Illustrierte Wochenschrift 1903, Nr. 11, S. 186.

- 8 Kladderadatsch 56/9 (1. März 1903) Titelblatt. Der Text spielt an auf die dritte und vierte Strophe von Johann Victor von Scheffels bekanntem Kommerslied «Im schwarzen Walfisch zu Askalon» (1854). Zwei Wochen später griff der Kladderadatsch (56/11, 15. März) das Thema mit einer Zeichnung von Ludwig Stutz (1865–1917) erneut auf, dieses Mal unterlegt mit der vollständigen dritten Strophe: Delitzsch an einem Wirtshaus-tisch sitzend, Kultusminister Konrad Studt in Gestalt eines Wächtercherubs, im Hintergrund mit finsterner Miene Adolf Stoecker als Wirt, während eine Schar von Pfarrern dem Gast Ziegelsteine mit der Rechnung präsentiert (vgl. Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 366–367).
- 9 Friedrich Delitzsch: Zweiter Vortrag über Babel und Bibel, Stuttgart 1903, S. 19. Die erste 48-seitige Ausgabe von 25 000 Exemplaren erreichte bis 1904 in einer vielfach revidierten Ausgabe mit 62 Seiten und dann farbigen Abbildungen das 45. Tausend. Zur Einzelanalyse s. Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 170–191.

allerdings zunächst nichts mitbekommen haben. Er war die längste Zeit des Jahres, von März bis September, auf Orientreise. So blieben ihm nach seiner Rückkehr nur rund drei Monate, um seine im Januar 1902 noch relativ arglose Position unter dem Eindruck des Widerspruchs für einen bereits auf Januar 1903 projektierten – aber so sicher nicht geplanten – *Zweiten Vortrag über Babel und Bibel* zu überdenken und neu zu formieren.

•

*«Jeder reckt sich in die Höh,
Daß die Ziegel er betrachte,
Drauf im «Lamm» zu Ninive
Man dem Gast die Rechnung brachte.»⁸*

In seinem *Zweiten Vortrag über Babel und Bibel* am 12. Januar 1903, wiederum «vor Kaiser und Reich» und höchst prominentem Hauptstadtpublikum in der Singakademie zu Berlin, war nun eine deutliche Wandlung seiner Anschauung zu erkennen. Zwar brachte Friedrich Delitzsch auch hier illustrierende oder interpretierende Parallelen israelitisch-alttestamentlicher und babylonisch-mesopotamischer Geisteskultur, doch war die Stoßrichtung nun eine deutlich andere. Ein Jahr zuvor noch hatte er nur recht allgemein und mit Blick auf «Babel» die «Indolenz der Menschen und Völker in religiösen Dingen und die auf ihr beruhende ungeheure Macht einer festorganisierten Priesterschaft» beklagt (1902, S. 49), doch nun ging er zu einem offenen, in Sarkasmus umschlagenden Angriff auf den, wie er ihn vernahm, «kirchlichen Begriff der Offenbarung» über – den er dabei allerdings auch etwas unscharf mit einer Verbalinspirationslehre verwechselte: «Die Hand aufs Herz – wir haben ausser der Gottesoffenbarung, die wir ein jeder in uns in unserem Gewissen tragen, eine weitere persönliche Gottesoffenbarung gar nicht verdient.»⁹

Über das, was zwischen erstem und zweitem Vortrag oder, um es einmal pointiert zu sagen, zwischen «Babel als Interpret und Illustrator der Bibel» und einer assyriologisch verbrämten offenbarungskritischen Kampfschrift in Delitzsch subjektiv vorgegangen war, kann freilich fast nur spekuliert werden. Alttestamentlich-babylonische Parallelen, Gemeinsamkeiten und auch



Unterschiede waren zwar auch hier wieder der eigentliche Inhalt des Vortrags, traten aber zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung deutlich hinter die religiöse Frage zurück – und diese war letztlich unverkennbar Delitzschs eigene Frage. Seine persönliche Auffassung des Alten Testaments als «ein einzigartiges Denkmal eines grossen, bis in unsre Zeit hineinragenden religionsgeschichtlichen Prozesses» bildete daher den Abschluß des zweiten Vortrags, endend mit einem zweifachen Bekenntnis «zu dem uns von Gott und in Gott gesteckten Ziele der Wahrheit. Ihm streben wir nach in Demut, aber mit allen Mitteln der freien Forschung der Wissenschaft, freudig uns bekennd zu der von hoher Warte mit Adlerblick geschauten und hochgemut aller Welt kundgegebenen Losung der Weiterbildung der Religion.»¹⁰

Das Bekenntnis zur ‚Weiterbildung der Religion‘ war zwar ein Blick nach oben, aber nicht zum Himmel, denn Delitzsch nahm damit eine Formulierung auf, die der Kaiser zuvor im November 1902 gelegentlich einer Rede zur Einweihung der Ruhmeshalle in Görlitz gebraucht hatte. Wilhelm II. selbst dürfte das Wort nur recht unreflektiert gebraucht haben – war es doch nachweislich nicht die Frucht eigenen Nachdenkens¹¹ –, doch Delitzsch hatte in seinem Schlußwort den Kaiser für seine Vorstellungen über Offenbarung und Kanonizität vereinnahmt und dem Wort eine bestimmte Deutung verliehen, die in der kirchlich-konservativen

Abb. 2
Mit der Maschine keilen.
Karikatur von Max Schaberschul aus der Babylon-Nummer der «Lustigen Blätter» (1903).

- 10 Friedrich Delitzsch: Zweiter Vortrag über Babel und Bibel. Stuttgart 1903, S. 39f.
- 11 Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 211–220.
- 12 Friedrich Dernburg: Der Panbabylonismus, in: Berliner Tageblatt Nr. 31, 18. Jan. 1903, 1. Beiblatt.
- 13 Lustige Blätter 18/11 (11. März 1903), S. 8.
- 14 Jugend. Münchener Illustrierte Wochenschrift 1903, Nr. 16, S. 280.

Presse erhebliche Unruhe stiftete. Denn, wie das *Berliner Tageblatt* notierte, «keiner, der den Hammerschlägen des Professors Delitzsch lauschte, hat sich wohl der Frage entzogen: Wie haben sie im Herzen des Kaisers widergetönt?»¹²

Die polemische Behandlung des Themas Offenbarung in einer gänzlich unvorbereiteten kirchlichen Öffentlichkeit, die Verschärfung des Tons, der Eifer, mit dem sich die Presse auf das Thema stürzte – kaum eine deutsche Zeitung konnte oder wollte im Januar 1903 *Babel und Bibel* noch ignorieren –, unzählige Kommentare und Vorträge eifriger Pastoren und nicht zuletzt die Verreinnahmung des Kaisers führten zu einer Eskalation, die nicht mehr zu bremsen war.

*«Welcher Aufruhr, welcher Trubel, welche heillose Geschichte' – Wenn der Bebel mit dem Babel über Bibel-Babel spricht!»*¹³

Friedrich Delitzsch war ganz sicher kein Sozialdemokrat. Und er war auch kein irreligiöser Rationalist – ganz im Gegenteil. Für die öffentliche Breitenwahrnehmung freilich war das einerlei: traditionelle kirchliche Positionen schienen gefährdet, und das war mit dem Feindbild des Sozialisten August Bebel hinreichend stigmatisiert. Von Delitzsch bis Bebel sei es nun kein großer Schritt mehr, war die Befürchtung. Dem musste nun, zumal nach der Verreinnahmung des Kaisers – und sogar Adolf Stoecker hatte nun am 23. Januar im Reichstag darüber geklagt und gefordert, dass Fürsten das letzte Wort haben sollten! –, etwas entgegengesetzt werden. Dies war erneut ein Bekenntnis.

*«Also, der liebe Gott offenbart sich von Zeit zu Zeit in irgendeinem großen Manne? Ja, vorher vergewissert er sich aber immer erst, ob der Mann thatsächlich aus Preußen stammt.»*¹⁴

Wilhelm II. legte am 15. Februar in einem ausdrücklich für die Öffentlichkeit freigegebenen Schreiben an den Flottenadmiral und stellvertretenden Vorsitzenden der Deutschen Orient-Gesellschaft Friedrich Hollmann seine Auffassung von Offenbarung dar, um Delitzsch freundschaftlich, aber bestimmt in seine Gren-

zen zu weisen. Er selbst, der Kaiser (und zugleich Oberhaupt der preußischen Landeskirche), unterscheide ja zwei verschiedene Arten von Offenbarung. Während die eine von Abraham zu Christus führe, gäbe es noch eine andere «fortlaufende, gewissermaßen historische» Offenbarungsreihe von großen Weisen, Priestern oder Königen, beginnend mit Hammurabi von Babylon über Moses, Homer, Karl den Großen, Luther, Shakespeare, Goethe und Kant bis hin zu Kaiser Wilhelm dem Großen (und sich selbst hätte er, mag man argwöhnen, wohl allzu gern auch noch dabei gesehen). «Unser guter Professor» jedoch – gemeint war natürlich Friedrich Delitzsch – möge zwar sich gerne weiterhin auf «Religion, Sitten etc. der Babylonier etc. in Beziehung zum alten Testament» konzentrieren, aber «hinfürder lieber die Religion als solche bei seinen Vorträgen in unserer Gesellschaft anzuführen und zu behandeln» vermeiden.¹⁵

Es ist längst nachgewiesen, dass praktisch nichts in dem kaiserlichen Bekenntnisschreiben originäres Gedankengut Wilhelms II. war, vielmehr eine wenig reflektierte Vermengung von Gedanken Adolf Harnacks und Houston St. Chamberlains, mit welchen beiden der Kaiser regen Austausch pflegte.¹⁶ Der Erfolg und Effekt war allerdings überwältigend und ernüchternd zugleich und führte zu einem raschen Erlahmen des Babel-Bibel-Streits, der ohnehin mehr ein Streit konservativer versus liberal-religiöser kirchlicher Befindlichkeiten angesichts der Keilschrift war denn eine gelehrte Kontroverse. Insofern sind Stoecker und Delitzsch, die «mit ihren Schriften keilen», Symptome für den Versuch eines geistigen Aufbruchs und für die Kräfte, denen es letztlich doch weitgehend gelang, diesen vorerst noch niederzuhalten.

«Ein Orthodoxer: Erfreulich ist es immerhin, daß die Offenbarung nicht auch in Friedrich dem Großen zu Tage getreten ist.»¹⁷

Friedrich Delitzsch hatte in den vorausgegangenen Monaten als der vermeintliche liberale Volkstribun, Tempelstürmer und Forscher im Dienste des Fortschrittes und einer diffusen Vorstellung von «Weiterbildung der Religion» eine erstaunliche Berühmtheit erlangt, und auch mit dem Bekennerbrief des Kaisers war er keineswegs, wie vielfach vermutet wurde, in Ungnade gefallen. Die

15 Wilhelm II.: Babel und Bibel, in: Grenzboten 8 (19. Februar 1903), S. 493–496, anschließend in fast der gesamten politischen und kirchlichen Presse nachgedruckt.

16 Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 211–230, und ders.: Der Babel-Bibel-Streit. Ein kulturpolitisches Wetterleuchten, in: Babylon: Focus mesopotamischer Geschichte, Wiege früher Gelehrsamkeit, Mythos in der Moderne. 2. Internationales Colloquium der Deutschen Orient-Gesellschaft 24.–26. März 1998 in Berlin, hg. von Johannes Renger, Saarbrücken 1999, S. 505–521.

17 Franz Jüttner: Lustige Blätter 18/40 (4. März 1903), S. 3.

- 18 Lithographie von Ernst Heilemann: Lustige Blätter 18/7 (11. Febr. 1903), S. 1.
- 19 Erschienen im Druck erst 1905: Friedrich Delitzsch: Babel und Bibel. Dritter (Schluss-) Vortrag, Stuttgart 1905. Er erreichte nur noch eine Auflage von 10000 Exemplaren.

Hoffnungen auf Reform und Wandel in der kirchlichen Ausbildung und im Religionsunterricht aber waren vorerst zunichte gemacht. Erst recht nach einem gründlich gescheiterten Versuch «Zur Klärung» Mitte März 1903 als Vorwort zur Neuauflage des Zweiten Vortrags trat ein allseitiger Verzicht auf Verständigung ein.

*«Man kann nie wissen ...
 ›Sagen Sie, Gräfin, Ihr Jüngster ist immer noch nicht getauft?
 Auf was warten Sie eigentlich?‹
 ›Wir wollen noch den dritten Vortrag von Professor Delitzsch
 abwarten ...›».¹⁸*

Den im Ganzen glanzlosen, aber eigentlich als Abschluss der Vortragsserie geplanten dritten Vortrag hielt Delitzsch nicht mehr in Berlin und nicht mehr vor der Deutschen Orient-Gesellschaft, sondern erst am 27. Oktober 1904 vor der Literarischen Gesellschaft Barmen.¹⁹ Er behandelte *nicht* das Neue Testament. Die beabsichtigte Abkoppelung des Neuen vom Alten Testament und vom Judentum war allerdings unverkennbar.

Die schillernde Mehrdeutigkeit seiner Person als ›Philosemit‹ (so verhöhnte ihn der Antisemit H. St. Chamberlain, und so ist wohl der eingangs erwähnte Cartoon mit Adolf Stoecker zu deuten) oder als Antisemit (so meistens von seiner jüdischen Leserschaft und in der Rezeption bis heute), als Panbabylonist oder aber als verkappter Materialist im Kielwasser der Sozialdemokratie (was er ganz gewiss nicht war) macht die Schwierigkeit einer Deutung seiner Person in der damaligen preußisch-deutschen und Berliner Gesellschaft deutlich. Friedrich Delitzsch stand mit seinem eigenen Ringen um eine «Vernunft wie Herz befriedigende Weltanschauung» angesichts der Keilschrift, über deren verdienstvollster Erforschung ihm alte Gewissheiten zerbrachen, für sich selbst, allein und abseits von alledem. Er hatte sich lange Zeit hindurch jedem Lagerdenken entzogen, bis er mit zunehmender Nähe zu dem völkischen Schriftsteller und Verfasser der *Germanenbibel* Wilhelm Schwaner und zunächst stillschweigender, später auch offener Annäherung an das Gedankengut des ideologischen Antisemiten und Rassisten Houston

Stewart Chamberlain schließlich im Umfeld des Ersten Weltkriegs auch dem nationalen Rausch erlag und selbst zum literarischen Handlanger eines völkischen, biblisch motivierten Antijudaismus und Antisemitismus wurde.²⁰ Das allerdings war lange nach dem Babel-Bibel-Streit.

«Es ist [...] ausgemacht, daß man über das, was die alten Babylonier wußten, erzählten und glaubten, sich nicht im mindesten erhitzen würde, wäre man nicht bereit, Folgen für die unmittelbare Gegenwart daran zu knüpfen. Es bliebe still wie in einer Bibliothek, wenn nicht leise schlummernde Leidenschaften aufgeweckt wären, wenn sich nicht Schadenfreude und Haß, Triumph und Beschämung begegneten [...]. Wer aber seine letzten Überzeugungen aus dem Streite der Gelehrten über Lesarten herausholen wollte, der könnte schließlich an einem Druckfehler der Weltgeschichte Schiffbruch leiden.»

So hatte der Berliner Publizist Friedrich Dernburg weitsichtig schon im Januar 1903 notiert.²¹ Mindestens «fünfzehn große Faszikel von Zeitungs- und Zeitschriftartikeln und Broschüren»²² waren in der Babel-Bibel-Zeit geschrieben worden, von denen heute fast nichts Bleibendes mehr zu nennen wäre – es sei denn die fesselnden, in faszinierendem Pathos geschriebenen beiden ersten Vorträge von Delitzsch selbst. Sie sind – mit gebührenden Abstrichen, was ihren sachlichen, und mit Vorsicht, was ihren theologischen Gehalt betrifft – auch heute noch lesenswert als brillant formulierte Gedanken eines geistreichen Gelehrten und eines hochintegren, aber von Zweifeln getriebenen Menschen, der an der Indolenz seiner Zeit zerbrach und sich in hohem Alter auf antisemitische Abwege begab, die sein gesamtes Lebensbild bis heute nachhaltig trüben und verzerren. Insofern war Friedrich Delitzsch der tragische Typus des weltfremden Gelehrten, der uneingedenk heterogener Dynamik meinte, das, was er auslöste, auch im Griff behalten zu können.

20 Vgl. Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 261–271, und die populären Spätschriften von Friedrich Delitzsch: Zur Weiterbildung der Religion, Stuttgart 1908, Ernste Fragen, Stuttgart 1912, und insbesondere: Die Grosse Täuschung. Kritische Betrachtungen zu den alttestamentlichen Berichten über Israels Eindringen in Kanaan, die Gottesoffenbarung vom Sinai und die Wirksamkeit der Propheten, Stuttgart, Berlin 1920, und Die Grosse Täuschung. Zweiter (Schluss-) Teil. Fortgesetzte kritische Betrachtungen zum Alten Testament, vornehmlich den Prophetenschriften und Psalmen, nebst Schlußfolgerungen, Stuttgart 1921.

21 Friedrich Dernburg: Der Panbabylonismus, in: Berliner Tageblatt Nr. 31, 18. Jan. 1903, 1. Beiblatt.

22 So zählte Delitzsch selbst im Vorwort zur ersten Ausgabe von Die Grosse Täuschung, Stuttgart 1920. Siehe dazu die Quellen-Bibliographie in Lehmann: Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit, S. 378–408.

Weltliteratur unterm Sternenhimmel

Gilgamesch um 1900

*«er gebot/ Seine ganze wissenschaft mit keilen/
Dass sie dauere in stein zu schreiben.»*

- 1 Rudolf Pannwitz: *Mythen VIII. Das namenlose Werk*, München 1920, S. 1.
- 2 Paul Haupt: *Das babylonische Nimrodepos*, Leipzig 1884; Alfred Jeremias: *Izdubar–Nimrod. Eine altbabylonische Heldensage*, Leipzig 1891; Peter Jensen: *Das Gilgamiš (-Nimrod)-Epos*, in: ders., *Assyrisch-babylonische Mythen und Epen*, Berlin 1900, S. 116–273; *Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt v. Arthur Ungnad, gemeinverständlich erklärt v. Hugo Gressmann*, Göttingen 1911.
- 3 *Gilgamesch. Eine Erzählung aus dem Alten Orient, zu einem Ganzen gestaltet von Georg E. Burkhardt (Insel-Bücherei Nr. 203)*, Leipzig o.J. Die zuerst 1916 erschienene Ausgabe ist während des ganzen 20. Jahrhunderts nachgedruckt worden, z.T. versehen mit Illustrationen von Richard Janthur bzw. Josef Hegenbarth.
- 4 Rudolf Pannwitz: *Gilgamesch – Sokrates. Titanentum und Humanismus*, Stuttgart 1966, S. 93–96.

Das Motto entstammt der 1920 publizierte Übersetzung der Gilgamesch-Dichtung des Philosophen Rudolf Pannwitz (1881–1969).¹ Sie unterschied sich von den um philologische Genauigkeit bemühten Übersetzungen, die seit der ersten Edition der Fragmente durch Paul Haupt im Jahre 1884 erschienen waren und den schlechten Erhaltungszustand des Textes sichtbar machten.² Dessen erste Zeugen hatten englische Archäologen Anfang der 1870er-Jahre aus Tausenden von Täfelchen der «Bibliothek» des assyrischen Königs Assurbanipal in Ninive geborgen. Pannwitz' Fassung dokumentierte nicht all die Zerstörungen, die mit der Zeit die in den Ton gedruckte Schrift fast ausgelöscht hatten. Vielmehr unternahm er den Versuch einer poetischen Rekonstruktion auf der Grundlage des fragmentarisch Erhaltenen; als Paradigma dichterischer Sprache fungierte die erhabene Dichtung Stefan Georges. Anders als bei dem Frankfurter Philosophen Georg Eduard Burkhardt (1881–1974), der sich an der Lutherbibel orientierte und dessen Prosafassung vier Jahre zuvor erschienen war,³ entstand kein eingängiger Lesetext; abweisend und monumental musste sein, was Jahrtausende überdauert hatte und was nun, aus Staub und Sand geborgen, ans Licht getreten war als Zeugnis der Zeit, auf die die ältesten Zivilisationen und die Schrift zurückgingen. Groß seien diese Anfänge gewesen, gewaltig wie der legendäre Turm von Babylon oder die Pyramiden. Pannwitz hat sie später als titanisch bezeichnet und in ihnen etwas vom Übermenschen Nietzsches wiedererkannt.⁴

Die Dichtung von Gilgamesch, meist als «Epos» bezeichnet, was sie in konkurrierende Nähe zu Ilias und Odyssee rückte, wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts zum kulturkritischen Bestseller, und zwar jenseits des eng begrenzten Kreises derer, die des Akkadischen mächtig waren. Überhaupt entsprach das Bild, das man sich namentlich in Deutschland von der Kultur der Sumerer, Babylonier und Assyrer aufgrund der Funde in den Grabungsstätten Mesopotamiens machte, in Vielem dem Selbstbild

der Eliten des Wilhelminischen Deutschland, deren Erwartungen, aber auch deren Ängsten und Befürchtungen. Die babylonische Kultur erwies sich als Medium zukunftsweisender Projekte und gigantischer Entwürfe, als Terrain, auf dem historische Forschung und die Phantasie von Ingenieuren, Künstlern und Gelehrten einander begegneten und ebenso imponierende wie bizarr-scurrile Früchte hervorbrachten. Aber auch Krisenangst, schließlich der Sturz in Krieg und Niederlage ließen sich im verheißenen Fall der Hure Babylon vorgeprägt finden.⁵ Das Gilgamesch-Epos machte davon keine Ausnahme; es spielte eine gewisse Rolle im sogenannten Babel-Bibel-Streit, unter dem Eindruck des Krieges beeindruckte es Rainer Maria Rilke, Hans Henny Jahnn und Elias Canetti wegen der Thematisierung der Sterblichkeit: Gilgamesch, obgleich «zwei Drittel Gott», droht an der eigenen Vergänglichkeit zu verzweifeln. In ihm, der um seinen verstorbenen Freund Enkidu trauert, verstört dem Todeschicksal zu entkommen versucht und daran scheitert, sah man eher als im Kriegshelden Achilles oder dem auf Grund von List, Vernunft und Grausamkeit heimkehrenden Odysseus eine Figur, die vertraut schien, weil sie auf der Grenze von zwei Welten stand und sie überquert hatte. Gilgamesch gehörte nicht mehr zu den Göttern, sondern war in die Welt der Sterblichkeit geworfen, mit seinem Los fand er sich ab, aber im endlichen Leben lag kein tieferer Sinn verborgen. Die kosmische Ordnung, in der sich Veränderungen stets zum Zyklus ergänzen, hatte er ebenso hinter sich gelassen wie der Mensch des 20. Jahrhunderts die Gewissheit der Auferstehung. Gilgamesch war derjenige, an dem exemplarisch sichtbar wurde, was es hieß, jenseits transzendenter Sicherungen *eigentlich* zu leben und seinen *eigenen Tod* sterben zu müssen.

Die Lesart, die das babylonische Epos in die Nachbarschaft von Gedanken rückte, wie sie etwa aus Rilkes «Stundenbuch» und der Existentialontologie Heideggers bekannt sind, verdeutlicht, in welchem hohem Maße Babylonisches der Gegenwart anverwandelt wurde. Das galt für Gilgamesch, aber auch für die Rekonstruktion des Hintergrundes des Epos selbst. Diesen bildete eine Astralreligion, nach Auffassung einer kleinen, gleichwohl einflussreichen Gruppe von Altorientalisten, die sich Panbabylo-

5 Vgl. Berlin – Babylon. Eine deutsche Faszination, hg. v. Andrea Polaschegg u.a., Berlin 2017.

- 6 Vgl. Michael Weichenhan: Der Panbabylonismus. Die Faszination des himmlischen Buches im Zeitalter der Zivilisation, Berlin 2016; ders.: Die Sterne Babylons – Leitfaden zur Konstruktion einer globalen Kultur am Anfang der zivilisierten Menschheit, in: Antike als Transformation, hg. v. Johannes Helmuth u.a., Berlin/Boston 2017, S. 15–38.
- 7 Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/M. 1986, S. 77.
- 8 Hermann Häfker: *Gilgamesch. Eine Dichtung aus Babylon*, München 1924, S. 84.

nisten nannten, handelte es sich allerdings weniger um «Religion» als um eine «Weltanschauung», eine auf präziser Astronomie basierende Naturwissenschaft und Metaphysik. Sie erinnerte an nicht-materialistische Spielarten des Monismus, die sich um die Jahrhundertwende breiten Interesses erfreuten. Deren kulturhistorische Grundthese war insofern *panbabylonistisch*, als sie besagte, diese Weltanschauung, die auf einer Astronomie basierte, die die Zwölftelung des Tierkreises, die Festlegung der vier Jahrespunkte und dergleichen vorgenommen habe, habe sich von Babylon aus über die gesamte Welt verbreitet.⁶ Der rotierende Sternenhimmel und die Perioden, in denen die Planeten umliefen, gaben der Welt eine Ordnung vor, in die Ereignisse eingeschrieben waren; Geburt und Tod nivellierten sich zu Momenten in Zyklen. In einer solchen Welt bestand allenfalls Anlass zur Trauer über den Verlust eines Gefährten, nicht zur Verzweiflung über den bevorstehenden Tod; wo Ereignisse lediglich Oszillationen sind, «kann sich», so Hans Blumenberg, «die Empfindung des Überlebtwerdens nicht als Gefühl der Versagung von Wesentlichem aufdrängen».⁷ Ebenso wenig gibt es einen Grund, der Nachwelt Botschaften zu hinterlassen, in Keilen, dauerhaft gemeißelt in Stein.

Im Gilgamesch-Epos hingegen *war* die Rede davon, was nicht in den Perioden von Mond oder Sonne aufging. Wenn denn der bewegte Sternenhimmel in ihm erschien, so lediglich als Kulisse. Beim Epos vom mächtigen Gilgamesch, der an der eigenen Endlichkeit zu zerbrechen droht, der umsonst nach Wegen sucht, dem Tode zu entkommen, musste es sich handeln um «Gedankendichtung [...], der nur noch in der Tiefe der alte Tierkreisgedankengang zugrunde liegt», wie Hermann Häfker (1873–1939) in seiner kommentierten Übersetzung meinte.⁸

Die rotierende Welt des Himmels der zwischen Geburt und Tod aufgespannten Lebenszeit zu kontrastieren war im Falle der Gilgamesch-Dichtung weniger selbstverständlich, als dies dem modernen Leser erscheinen mag. Denn seit deren Entdeckung wurde sie gesehen als ein Beleg für die These, Mythen und auch die aus ihnen entstandenen Epen seien im Grunde Einkleidungen astronomischer Sachverhalte; nicht Menschen, sondern meist Sonne und Mond auf ihrem Weg durch den Sternenhimmel seien

eigentlich gemeint. Dass das Epos nach damaliger Auffassung zwölf Tafeln umfasste, also dieselbe Anzahl aufwies, wie es Sternbilder des Tierkreises gibt, spielte dabei keine unwesentliche Rolle. In dieser Richtung hatte einer der führenden englischen Archäologen, Henry C. Rawlinson (1810–1895), argumentiert.⁹ Ihren kompetentesten Verfechter fand diese Auffassung im deutschen Sprachraum in dem Jesuiten Franz Xaver Kugler (1862–1929), der um die Jahrhundertwende die grundlegenden Arbeiten zur Rekonstruktion der babylonischen Astronomie vorgelegt hatte. Seiner Meinung nach ließ sich beweisen: «Das babylonische Gilgameš-Epos vollzieht sich nicht auf der Erde, sondern am *gestirnten Himmel*».¹⁰ Also nicht «von dem helden und dem menschen schicksal» handelte die Dichtung, wie Pannwitz in seiner Nachdichtung postulierte,¹¹ sondern vom Weg der Sonne durch die Sternbilder entlang der Ekliptikebene. Für diese These sprach, dass sie das Auftreten so merkwürdiger Gestalten wie der Skorpionmenschen erklären konnte: Es waren die Sternbilder Skorpion und Schütze; sie konnte plausibel machen, weshalb Gilgamesch mit einem Himmelsstier zu kämpfen hatte: Gemeint war das Sternbild Stier. Vermeintlich auf geografische Gegebenheiten bezogene Angaben ließen sich als Markierungen von Positionen der Sonne bei ihrem jährlichen Lauf durch den Sternenhimmel interpretieren. Zu den Details kam etwas anderes: Es schien der Größe und Erhabenheit gerade dieser Dichtung nicht recht angemessen, irgendwo zwischen der östlichen Küste des Mittelmeers und dem Persischen Meerbusen angesiedelt zu sein und das Leben eines gewesenen Stadtkönigs zu erinnern, gewürzt mit fantastischen Abenteuern. Besser, das Epos als narrative Einkleidung astronomischer Sachverhalte aufzufassen. Und schließlich gab es eine ganze Reihe ähnlicher Figurenkonstellationen und Geschichten. Der Freundschaft zwischen Gilgamesch und Enkidu entsprach die zwischen Achilleus und Patroklos, der Kampf gegen Humbaba dem gegen Troja; der Fahrt zu dem Überlebenden der Sintflut, Uta-napishti, korrespondierte Odysseus' Reise, die ihn bis zu den Phäaken führte; in Kalypso und Kirke begegneten Gestalten, die der Wirtin Siduri ähneln und sich als Verkörperungen des Planeten Venus, Ishtar, identifizieren ließen.

9 Henry C. Rawlinson: The Izdubar Legends, in: The Athenaeum Nr. 2354 (7. Dez. 1872), S. 735.

10 Franz X. Kugler: Die Sternfahrt des Gilgamesch, in: Stimmen aus Maria Laach 66, 1904, S. 432–449; S. 547–561; hier S. 439.

11 Rudolf Pannwitz: Mythen VIII, S. 1.

Wie hätten solche Übereinstimmungen anders erklärt werden können als durch ein und dieselbe Vorlage in Gestalt des überall sichtbaren Sternenhimmels und der Bewegung der Sonne entlang der Ekliptik? Allein die Gestirne, deren Aufgänge bei Beginn der Morgendämmerung die Position innerhalb des Jahres anzeigten, die Zyklen der Mondphasen und der Tagebögen der Sonne standen an allen Orten der Erde ihren Betrachtern vor Augen: In ihren mehr oder minder denkwürdigen Mythen hatten sie von diesen Bewegungen zunächst erzählt, bevor sich eine nach unseren Maßstäben «nüchterne» Darstellungsweise durchsetzte. Jene *Wissenschaft, die mit Keilen dauerhaft in Stein zu meißeln geboten war*, hätte dann bestanden im Wissen um die Bahn der Sonne, eventuell sogar um den exakt bestimmten Ort des Frühlingspunktes, dessen Position sich bezogen auf die Sterne entlang der Ekliptik sehr langsam verschiebt – Astronomen bezeichnen diese Bewegung als «Präzession». Wie auch immer es um das Wissen über das Vorrücken des Frühlingspunktes zur Zeit der Entstehung des Gilgamesch-Epos bestellt gewesen sein mochte – in jedem Fall galten in dem Chaos der Mythen der Sternhimmel als Konstante, als variabel hingegen die Besetzung mit Figuren und die Erzählungen über sie.

Dass eine solche Sicht mit den Prämissen der Panbabylonisten gut vereinbar ist, liegt auf der Hand. Aus Babylon sollte ja die Kombination von Sternen als Markierungen für die Bilder all der Wesen stammen, die wir bis heute verwenden: Widder, Stier, Fische usw. Die jährliche Bewegung der Sonne und die daraus resultierenden unterschiedlichen Sichtbarkeiten der Sterne und Sternbilder lieferten so etwas wie das Muster verschiedener Erzählungen. Gemeinsamkeiten zwischen Gilgamesch, Achilleus, Odysseus, aber auch Theseus, Mose, Jesus und vielen anderen resultierten daraus, dass den Sagen über sie dasselbe astrale Muster zugrunde lag. Man kann sagen, dass all die Geschichten vom Helden, der in die Fremde zog, dort Abenteuer mit Monstern oder Feinden bestand, verführerischen Frauen begegnete, schließlich starb bzw. wieder heil zurückkehrte, sich jener Bilderfolge am Himmel verdanken sollten. Die Bilder waren vieldeutig genug, um eine Vielzahl von Erzählungen zu generieren; sie boten keinen lesbaren Text, sondern lediglich eine Struktur.

Nicht überzeugen konnte dies den Marburger Assyriologen Peter Jensen (1861–1936), obwohl er die panbabylonistische Sicht von der weltweiten Verbreitung der Kultur des alten Mesopotamien teilte. Auch er war der Auffassung, das «Gilgamesch-Epos spiegelt [...] den babylonischen Himmel und die babylonische Erde, das Jahr und den Tag in Babylonien wider».¹² Nicht nur die jährliche, auch die tägliche Bewegung der Sonne sei also in ihm erfasst. Dies aber erschwerte es als eine Art Lehrdichtung zu interpretieren, eine astronomische Darstellung auf Mythisch.¹³ Für Jensen, der sich nach Studien zur babylonischen Kosmologie verstärkt dem Gilgamesch-Epos zugewandt hatte, bildete nicht das astrale Muster die Invariante, die auch in anderen Kulturen anzutreffen war, sondern Konvergenzen zwischen jener babylonischen Dichtung und beispielsweise den Homerischen Epen erklärten sich durch die Rezeption der Erzählungen über Gilgamesch selbst.¹⁴ Die Astronomie war bereits im Epos in den Hintergrund getreten; sie mochte dem philologisch geschulten Blick zwar rekonstruierbar sein, fungierte aber bei Jensen nicht als transportable Struktur, die in anderen Kulturen mit je eigenen Figuren belegt wurde, woraus unterschiedliche Erzählungen resultierten. Vielmehr hatten sich bereits Frühfassungen des Gilgamesch-Epos unter den Nachbarvölkern verbreitet, aus ihnen seien eine große Anzahl von Sagen, Erzählungen, schließlich Epen entstanden. Ilias und Odyssee gehörten selbstverständlich dazu; dass die Autoren, die Vorstufen der beiden uns bekannten Dichtungen geschaffen hatten, auf Traditionen fußten, die in Babylon selbst wieder zum Gilgamesch-Epos des Sin-leqe-unnini führten, stand für Jensen außer Frage. Sein umfangreiches Werk, das zu erweisen versuchte, dass die Gilgamesch-Sage in der gesamten «Weltliteratur» präsent sei, ging aber weit über diese These hinaus, die heute in modifizierter Form von Martin West, Raoul Schrott und anderen vertreten wird.¹⁵ Die schärfste Provokation, die es enthielt, bestand wohl darin, eine ganze Reihe biblischer Erzählungen als Abkömmlinge der Gilgamesch-Erzählung zu präsentieren. Mose, Aaron und der Auszug der Israeliten aus Ägypten, Erzählungen über Propheten und Könige Judas und Israels, die Evangelien und das Leben des Paulus – sie alle erwiesen sich als Abkömmlinge der Gilgamesch-Sage. Für Jensen bedeute-

12 Peter Jensen: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur, Band 1, Strassburg 1906, S. 112.

13 Vgl. die Formulierung bei einer Nachfahrin des Panbabylonismus, Hertha v. Dechend: Gilgamesch. Vorlesung WS 1968/69, Nachlass am Frobenius-Institut der Universität Frankfurt/M. (Sign.: HvD 31), S. 27: «was Gilgamesch besorgt hat, ebenso wie Marduk, ist das Vermessen einer neuen Welt. Beide haben das himmlische Gradnetz entscheidend korrigiert, und genau das ist es, was ‚Schöpfung‘ meint. Nur sagt man’s auf Mythisch nicht ganz so prosaisch».

14 Peter Jensen: Das «Gilgamesch»-Epos und Homer», in: Zeitschrift für Assyriologie 16 (1902), S. 125–134.

15 Martin L. West: The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth, Oxford 1997; Raoul Schrott: Homers Heimat. Der Kampf um Troja und seine realen Hintergründe, Frankfurt/M. 2010.

- 16 Peter Jensen: Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur, 2. Band, Marburg 1928, vii.

te das vor allem, dass hinter keiner der Personen dieser Erzählungen eine historische Gestalt anzunehmen war: es handelte sich lediglich um Neufigurationen des Personentableaus der Gilgamesch-Erzählungen.

Aber Jensen beschränkte sich nicht auf die eigenwillige Behauptung, über die westsemitischen Sprösslinge, wie sie auch in der Bibel begegnen, hätte Gilgamesch in die griechische Sagenwelt Einzug gehalten, woraus unter anderem die Grundlagen der uns bekannten Homerischen Epen entstanden seien. Das Vorwort zum zweiten Band seiner Studien zur Verbreitung des «Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur» verdeutlicht, welche weiten Perspektiven sich ihm bei seinen Forschungen eröffnet hatten: «Heute müssen wir erkennen, daß die Stoffe der großen Epen der Griechen, Germanen und Inder im letzten Grunde ebenso viele Abwandlungen eines und desselben Gilgamesch-Epos sind, daß die heiligen Geschichten, von denen die wirklichen Ursprünge der Weltreligionen des Judentums und des Christentums, ebenso wie des Buddhismus und des Islam, verhüllt sind, letzten Endes ganz oder doch zu einem großen Teil aus dem Gilgamesch-Epos herausgewachsen sind, daß in Hütte und Palast, daß diesseits und jenseits der Meere ungezählte Märchen denselben Stoff für alle Zeiten unsterblich gemacht haben.»¹⁶ Die großen Religionen besaßen also ein gemeinsames Fundament, nur war dies mitnichten der Sternenhimmel, geschweige denn eine «Uroffenbarung», sondern jenes in sumerische Zeit zurückreichende babylonische Epos. Auch das indische Mahābhārata, das Nibelungenlied und die Sage von Hamlet erwiesen sich als Varianten der Erzählung der Abenteuer von Gilgamesch und Enkidu. Deshalb waren Orient und Okzident nicht mehr zu trennen, aber auch Religion und literarische Fiktion erwiesen sich als im Grunde identisch.

«Weltliteratur» waren bei Jensen nicht mehr die um die hellenischen Schriftwerke als deren unerreichtes Maß gruppierten literarischen Erzeugnisse unterschiedlicher Herkunft wie bei Goethe, die man mit mehr oder weniger Gewinn zur Kenntnis nahm. In ihrem Zentrum stand keine durch formale Perfektion oder ein bestimmtes Ethos ausgezeichnete Größe, sondern ein Text, an dem Jensen ausschließlich dessen hohes Alter und die von ihm behauptete Ursprünglichkeit gegenüber allen großen,

einflussreichen Erzählungen interessierte. Wer immer Geschichten von einem Helden las, der aufbricht, sich durch Mut und Tapferkeit in kriegerischer oder auch asketischer Hinsicht auszeichnet und heimkehrt, fand nicht Strukturen, die einer Erzählung von einer Person zugrunde liegen, die eine Reihe von Abenteuern besteht und sich damit als Held erweist, vielmehr fuhr er die Linien nach, die das Gilgamesch-Epos gezogen hatte. Dass sich in den Konvergenzen von Erzählungen verschiedener Gattungen und Geschichtsräume Strukturen, Archetypen oder «Elementargedanken» zeigen könnten, wie bereits lange vor dem linguistic turn diskutiert wurde, kam für Jensen nicht in Betracht. Ähnlichkeiten bei der Anordnung von Motiven seien ausschließlich durch einen gemeinsamen Ursprung zu erklären. Der Panbabylonismus wurde so bei Jensen von der Kosmologie auf den Bereich der Literatur verlagert, nicht die Astronomie und ihre metaphysischen Implikationen sollten den gemeinsamen Hintergrund aller Kulturen bilden, sondern eine Heldensage. Jensen rückte das Gilgamesch-Epos somit in die Funktion, die für die europäische Kultur Bibel und Homer besaßen. In einer Welt, die «global» zu werden begann, erschienen sie partikulär, spezifisch europäisch und insofern ungeeignet, den Zusammenhang von Weltliteratur, wie Jensen ihn verstand, zu konstituieren.

Jensens Werk über die weltweiten Ausformungen und Filiationen der Gilgamesch-Erzählung, die ihn in der Fachwelt freilich diskreditierte, unterstreicht die Bedeutung, die die vermutlich älteste Hochkultur für Projektionen am Beginn des 20. Jahrhunderts besaß. Auch wenn geschichtsphilosophische Spekulationen dem Marburger Assyriologen fremd waren, passte sein menschheitlicher Urtext zu den Versuchen, die kulturellen Grundlagen angesichts der Erschließung der gesamten Welt neu festzulegen. Dabei spielte die Universalität eine Rolle, aber auch der Gedanke, um 1900 am Beginn eines neuen Zeitalters zu stehen, das, wie Pannwitz es ausdrückte, dem des Übermenschen Gilgamesch ähnelte, der Figur vom Anfang der Geschichte, die bislang «Mensch und Menschheit integrierte».¹⁷ In den Keilen glaubte man dabei nicht weniger als das Spiegelbild der eigenen Zeit erkennen zu können.

17 Rudolf Pannwitz: Gilgamesch – Sokrates, S. 96.

Gespräch

JAN ASSMANN

Die übersetzten Götter

Ein Gespräch mit Elisabetta Colagrossi

Im Vorwort von *Religio duplex* sprechen Sie von den zwei Herkunftten und akademischen Feldern, die Sie produktiv miteinander ins Gespräch gebracht haben: Ihre Rolle als Ägyptologe und die als Kulturwissenschaftler. Woher rührt dieser kulturwissenschaftliche Grundimpuls in Ihren Fragestellungen?

Das kulturwissenschaftliche Interesse geht bei mir weit zurück, angeregt wohl vor allem durch meine Eltern, Architekten mit weitgespannten Interessen in Geschichte, Literatur, Malerei und Musik, dann aber auch durch Gustav Friedrich Hartlaub, einen Freund meiner Eltern, der sich meiner in der Schulzeit als Mentor annahm. Hartlaub war Kunsthistoriker, ehemaliger Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Schöpfer des Begriffs «Neue Sachlichkeit», der von den Nazis wegen seiner Ausstellungen und Ankäufe moderner, von ihnen als «entartet» angesehenener Kunst entlassen worden war und als Honorarprofessor der Universität in Heidelberg lebte. Als Kunsthistoriker gehörte Hartlaub einer vor allem von Aby Warburg vertretenen Richtung an, die das Kunstwerk in der ganzen Fülle seiner kulturellen, sozialen und politischen Bezüge analysierte. Das hatte mich als Schüler fasziniert. Auf der Universität, an der ich Archäologie und Gräzistik zu studieren begann, entdeckte ich dann sehr schnell in der Ägyptologie ein Fach, das nicht – wie die klassischen Altertumswissenschaften – in Philologie, Archäologie und Geschichte aufgespalten war, sondern eine Kultur, die altägyptische, in der ganzen Breite ihrer Aspekte behandelte: Geschichte, Sprache, Literatur, Kunst,

Architektur, Religion, Wirtschaft, Recht – und dadurch schon im Rahmen eines einzelnen Fachs eine echte Kulturwissenschaft darstellte. Warburg war aber darauf bedacht, ein Kunstwerk nicht nur im Kontext seiner synchronen Zusammenhänge, sondern vor allem auch seiner diachronen Bezüge zu studieren, als Träger eines «sozialen» oder, wie wir, Aleida und ich, sagen, «kulturellen Gedächtnisses». Warburgs Lebensthema war das «Nachleben» der Antike in der abendländischen Kunst und Kultur. «Mnemosyne», das altgriechische Wort für Gedächtnis und Erinnerung, stand über dem Eingang zu seiner berühmten «kulturwissenschaftlichen Bibliothek», die sein Hauptwerk darstellt. Kulturwissenschaft im eigentlichen Sinne lässt sich aber nur in Zusammenarbeit mit anderen Fächern betreiben, wie es Warburg in vorbildlicher Weise vor fast hundert Jahren in Angriff nahm. In der von ihm gegründeten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) versammelte er um sich einen Kreis von Philosophen, Philologen, Orientalisten, Judaisten, Historikern und veröffentlichte dessen Forschungsergebnisse in den «Studien der KBW». Viele dieser Studien waren für mich ein Vorbild. So wollte ich auch arbeiten.

In meinem Buch *Moses der Ägypter* und danach in vielen anderen Arbeiten, besonders in *Religio Duplex*, habe auch ich mich, wenn auch nicht ganz in Warburgs Sinne, mit dem «Nachleben» Ägyptens in der abendländischen Religions- und Geistesgeschichte beschäftigt. Allerdings verwende ich den Begriff «Nachleben» dafür nicht; er suggeriert, dass die ägyptische Kultur gleichsam aus eigener Kraft, nämlich durch die ihr innewohnende kulturelle Lebensenergie, dieses Nachleben produziert hat. Davon kann keine Rede sein. Was von ägyptischen Formen und Ideen im Abendland zum Tragen kam, war durch die griechisch-römische Antike vermittelt. Mit seiner eigenen Stimme, so wie Griechenland und Rom, konnte Ägypten nach der Christianisierung und dem Vergessen der ägyptischen Schrift nicht mehr zu uns sprechen. Immerhin, auf dem Umweg über Griechenland und Rom und im Gewand nicht nur einer anderen Sprache, sondern auch Gedankenwelt, vor allem des Neuplatonismus, kamen genug ägyptische Ideen nach Europa, um einen tiefen und vielfältigen Einfluss auszuüben.



Jan Assmann, der Ägyptologe auf kulturwissenschaftlichen Reisen, im Tempel der Königin Hatschepsut (Deir el Bahari) in Theben, Februar 2004.



Der «Modus Assmann», von dem Peter Sloterdijk einmal sprach, steht wie ein Synonym für den «gedächtnisgeschichtlichen» *turn*, den die Geisteswissenschaften seit den achtziger Jahren auch hierzulande vollzogen haben. Viele Ihrer Schriften zu diesem Thema sind im engen Austausch mit Ihrer Frau, Aleida Assmann, entstanden.

Aleida ist Literaturwissenschaftlerin und teilte von Anfang an meine kulturwissenschaftliche Ausrichtung sowie mein Interesse für die Arbeiten Aby Warburgs und seines Kreises. Wir haben immer viel zusammengearbeitet und sehr viel intensiver dann, als wir im «kulturellen Gedächtnis» ein gemeinsames Thema gefunden haben, das uns zu einem Lebensthema geworden ist. Im Jahre 1979 gründeten wir den Arbeitskreis «Archäologie der literarischen Kommunikation», der sich zum Ziel gesetzt hat, Literatur in einem interkulturellen Rahmen zu erforschen, der zeitlich bis in die Anfänge schriftlicher Texte zurückreicht und räumlich alle Erdteile umfasst. Schon an unseren ersten Tagungen nahmen Sumerologen, Ägyptologen, Sinologen, Judaisten, Indologen, klassische Philologen, Neuphilologen, Soziologen, Philosophen, Semiotiker, Linguisten, Musikwissenschaftler teil, also Fächer, die noch nie miteinander ins Gespräch gekommen waren. Dieser Arbeitskreis hat sich inzwischen in wechselnder Besetzung 14mal getroffen und 13 Bände veröffentlicht. Der erste Band erschien 1983 unter dem Titel *Schrift und Gedächtnis* und bildete die Grundlage unserer Theorie des «kulturellen Gedächtnisses». Unsere entscheidende These, die heute fast trivial erscheint, basierte auf der Erkenntnis, dass Schrift nicht das Gegenteil, sondern eine Form von Gedächtnis darstellt. Damit überschritten wir die Grenze zwischen Körper und Schrift und analysierten auch die Welt der symbolischen Formen als eine Form von Gedächtnis – mit all den politisch dramatischen Folgen, die uns heute allen vor Augen stehen.

Die Ausschreitungen des «Islamischen Staats» auf archäologische Stätten und Museen in Syrien zeigen, was der Begriff des «kulturellen Erbes» bzw. des «kulturellen Gedächtnisses» für uns bedeutet. Unter allen Gräueltaten dieser Terrororganisation haben uns die Zerstörung von Baalbek, die Verwüstungen der Museen und archäologischen Stätten, darunter das einzigartige Palmyra, also die Attacke auf das, was im Sinne der UNESCO als

das kulturelle Gedächtnis der Menschheit gilt, am empfindlichsten getroffen. Genau das war ja auch die unverkennbare Absicht der Terroristen. Ging es den Taliban bei der Zerstörung der Kolosse von Bamiyan vielleicht wirklich noch um «religiöse Gewalt» im Dienst des islamischen Ikonoklasmus, dann hat die Zerstörungswut des IS mit Religion nichts mehr zu tun und gilt allein der zivilisierten Menschheit, der IS den Krieg erklärt hat und die er an ihrer empfindlichsten Stelle, ihrem Gedächtnis, treffen will.

Wer waren neben Aleida Assmann andere Köpfe oder auch geistige Begegnungen, die Ihren Denkweg geprägt haben?

Was wäre ich ohne die geistigen Begegnungen, mit lebenden Personen, aber auch mit Büchern, die mir zuteil geworden sind? Das fängt mit G.F. Hartlaub an, den ich schon erwähnt habe, dann vor allem aber auch mit Dieter Conrad, einem der klügsten, geistvollsten und am umfassendsten gebildeten Menschen, die mir je begegnet sind. Was wäre ich aber auch ohne meine Lehrer, die Ägyptologen Eberhard Otto, Gerhard Fecht, Siegfried Schott und vor allem Georges Posener? Das Jahr 1960/61, das ich in Paris verbrachte, um bei Posener zu studieren, war für mich ein geistiges Erweckungserlebnis. Posener war nicht nur ein Ägyptologe von höchstem Rang, sondern auch ein typischer französischer Intellektueller und verkörperte etwas von dem Geist der russischen Formalisten, die in seinem Leningrader Elternhaus ein- und ausgegangen waren. Posener ist der einzige meiner akademischen Lehrer, mit dem mich eine enge, lebenslange Freundschaft verbunden hat. Unter den Kollegen verdanke ich am meisten dem Basler Ägyptologen Erik Hornung, mit dem mich nicht nur eine besondere Freundschaft, sondern auch eine ungemein fruchtbare lebenslange Kontroverse über verschiedene ägyptologische Themen verbindet.

Natürlich gab es auch Lehrer außerhalb der Ägyptologie: der Archäologe Roland Hampe, der Philosoph Hans Georg Gadamer und der Gräzist Uvo Hölscher, der mir ebenfalls ein enger Freund wurde, zusammen mit seiner ganzen Familie. Die Freundschaft war übrigens ausgegangen von seinem ältesten Sohn, Tonio Hölscher, mit dem ich mich – er spielte Geige, ich Klavier – jedes Wo-

chenende zum Musizieren traf und der noch heute einer meiner engsten Freunde ist. Tonio wurde ein sehr bekannter Archäologe, einer der wenigen, die gleichermaßen in der griechischen und römischen Kunstgeschichte zuhause sind.

Man kann wohl nicht in Heidelberg studieren, ohne von Gadammers Denken geprägt zu werden, dem ich vermutlich mehr verdanke, als mir bewusst ist. Dazu kommt aber, was ich den besonderen «Geist von Heidelberg» nennen möchte, die verschiedenen Kreise und intellektuellen Zirkel, die sich hier allenthalben bildeten. Das geht bis auf die Romantik zurück und war zu meiner Zeit noch sehr lebendig. Ein Kreis von Interessenten aller möglicher Fachrichtungen, der sich jeden Mittwoch zwischen 12 und 14 Uhr im Ägyptologischen Institut traf, hieß bei uns «das Chronotop», ein Zeit-Ort ohne festes Thema, bei dem wir uns Vorträge hielten über alle möglichen uns jeweils beschäftigenden Themen und dazu auch auswärtige Gäste einluden, die gerade in Heidelberg weilten. So kam es, dass einmal auch der berühmte neunzigjährige Kulturwissenschaftler Raymond Klibanski, einer der engsten Mitglieder des Warburg-Kreises, in unserem «Chronotop» auftrat und über «Saturn und Melancholie», eines seiner Lebensthemen, vortrug. Mein Interesse für Theologie, das sich im Zusammenhang meiner Doktorarbeit über ägyptische Hymnen entwickelte, erfuhr eine starke Belebung im Elternhaus meiner Frau, einer Tochter des Neutestamentlers Günther Bornkamm.

Zu den entscheidenden Begegnungen, die mir vollkommen neue Perspektiven aufsteckten, gehört vor allem der jüdische Religionsphilosoph, Hermeneutiker, Rabbiner (und vieles andere mehr) Jacob Taubes, den ich 1984 in Berlin kennenlernte. Ihm verdanke ich, ja unsere ganze siebenköpfige Familie, die Initiation ins Judentum. Hier muss auch gleich Guy Stroumsa erwähnt werden, ein jüdischer Religionswissenschaftler und Spezialist für Gnosis und frühes Christentum, der mich 1990 für ein Semester an die Hebräische Universität nach Jerusalem einlud, wohin mich dann auch die ganze Familie begleitete. Mit Moshe Barasch, dem Jerusalemer Kunsthistoriker, verband mich eine Seelenfreundschaft, wie sie einem wohl nur einmal im Leben zuteil wird. Bis zu seinem Tod im Jahre 2004 wechselten wir täg-

lich per E-Mail Briefe. Barasch war der letzte lebende Vertreter der Warburg-Schule – im Austausch mit ihm kehrte ich zu meinen Anfängen bei G.F.Hartlaub zurück. Erwähnen muss ich auch Carlo Ginzburg, der auf seine eigene Weise eine Kulturwissenschaft der Warburgschen Tradition verkörperte und während meiner Zeit am Getty Research Center, damals noch in Santa Monica, mein Wohnungs- und Büronachbar war: ein von Anregungen nur so sprühender Mensch, der mir viele Wege erschloss und mich von ebenso vielen Irrwegen abhielt. Die intellektuelle Atmosphäre, in der ich mein Buch *Moses der Ägypter* schrieb, war sehr stark von der unwiderstehlichen Ausstrahlung seiner Persönlichkeit bestimmt.

Zu den prägenden Begegnungen mit Büchern gehören die Lektüren von Lévi-Strauss, Niklas Luhmann und vielen, vielen anderen. Was wäre ich aber ohne meine Familie? Allen voran muss ich meine Frau, Aleida Assmann, zu den geistigen Begegnungen rechnen, die nicht aufhören, mich zu prägen. Je älter man wird, desto entscheidender vermitteln einem auch die eigenen Kinder geistige Begegnungen. Wir haben fünf Kinder, und alle haben in ihrer beruflichen Aktivität (vier beschäftigen sich mit Film, die jüngste Tochter mit modernster anglo-islamischer Migrantentextliteratur) meinen geistigen Horizont unendlich bereichert.

Von Ihrer Leidenschaft für die Musik haben wir noch gar nicht gesprochen, über Mozarts Zauberflöte haben Sie eines Ihrer reichsten Bücher geschrieben. Können Sie uns etwas erzählen über Ihre Affinität zu dieser besonderen Ausdrucksform?

Ich bin als Kind in Lübeck aufgewachsen, einer mittelalterlichen Stadt mit großer kirchenmusikalischer Tradition. Zum Freundeskreis meiner Eltern gehörte ein Kammermusikkreis, der in den Lübecker Kirchen auf historischen Instrumenten spielte. Seine Mitglieder waren Pioniere der historischen Aufführungspraxis. Die meisten hatten bei August Wenzinger an der Schola Cantorum Basiliensis studiert, der europäischen Hochburg dieser Richtung, die damals revolutionär war und heute die Regel darstellt. Meine Mutter (mein Vater war im Krieg) nahm mich in die Konzerte mit, denn Kindermädchen oder Babysitter konnten wir uns nicht leisten. Dort platzte dann irgendwann der Knoten und

löste bei mir eine lebenslange Leidenschaft für Alte Musik aus. Später kamen bald Strawinsky, Schönberg, Bartók und andere Neuere hinzu. Ich fing dann auch an, selber zu komponieren, bis mich der Kompositionsunterricht bei Gerhard Frommel eines Besseren belehrte. Nach meiner Emeritierung habe ich aber die erste Gelegenheit wahrgenommen, zur Musik zurückzukehren, und habe inzwischen drei Studien über die *Zauberflöte* sowie ein Buch über Händels Oratorium *Israel in Egypt* geschrieben.

Griechisch war in der Schule mein Lieblingsfach. Das hängt wohl mit meiner Liebe zur Vergangenheit zusammen. Nichts konnte mir alt genug sein. Von Ägypten hatte ich in der Schule nichts gehört, so waren die alten Griechen das Älteste, auf das ich zurückgreifen konnte. Woher dieser Hang zur Vergangenheit bei mir kommt, weiß ich nicht. Solange ich zurückdenken kann, habe ich im Widerspruch zur Gegenwart gelebt. Den Hass auf den Krieg und die Nazis hat meine Mutter mir eingepflegt, den Hass auf die 50er-Jahre mit ihrer Ästhetik, Architektur, Adenauer-Politik und Schlagermusik habe ich dann eigenständig entwickelt. So ging es weiter. In Ägypten suchte ich Zuflucht. Inzwischen habe ich aber vor allem dank der intellektuellen Partnerschaft mit meiner Frau, die sehr aktiv in zahlreichen aktuellen Debatten interveniert, und dank meiner Kinder, die mit beiden Beinen engagiert in der Gegenwart stehen, mehr oder weniger erfolgreich diesen Eskapismus überwunden.

Zu den erfolgreichen Begriffsschöpfungen, die quer durch die Geisteswissenschaften ein starkes Echo hervorgerufen haben, gehört Ihr Terminus der «Mosaischen Unterscheidung». Wie sind Sie auf diesen Begriff gekommen?

Auf den Terminus «Mosaische Unterscheidung» verfiel ich 1995, als ich vor der Aufgabe stand, am Getty-Institut, das mich für ein Forschungsjahr zum Thema «Memory» eingeladen hatte, einen Vortrag über meine Arbeit zu halten. Wie kam ich auf dieses Thema? In der Universitätsbibliothek der Universität Los Angeles hatte ich ein Buch entdeckt, das für mich eine wahre Offenbarung bedeutete: John Spencer, *De Legibus Hebraeorum Ritualibus Et Earum Rationibus, Libri Tres*, (Cambridge 1685). Wer hätte in diesem barocken lateinischen Werk ein Buch über die altägyptische

Religion vermutet? Spencer vertrat darin die These, Mose, der ja als Prinz am pharaonischen Hof erzogen und natürlich in alle Mysterien der Ägypter eingeweiht worden war, habe, als er herangewachsen und zu seinem Volk zurückgekehrt war, die hieroglyphischen Mysterien der Ägypter in hebräische Ritualgesetze übersetzt. «Translatio» ist sein Begriff. Diese These widersprach diametral dem Dogma von der Unübersetzbarkeit, die eine unübersteigbare Grenze zwischen heidnischer und biblischer Religion errichtet hatte. Spencer brachte auch eine Fülle von Zeugnissen nicht nur der Kirchenväter, sondern vor allem des mittelalterlichen jüdischen Philosophen Maimonides bei, aus denen hervorging, dass Gott bei der Gabe seiner Gesetze auf die Fassungskraft der Menschen Rücksicht genommen habe. Maimonides hatte in seinem «Führer der Verirrten» geschrieben, da die Menschen nun einmal Ritualgesetze gewohnt waren, habe auch er ihnen solche gegeben, die aber die gewohnten heidnischen Riten auf den Kopf stellten, um sie allmählich in Vergessenheit geraten zu lassen. Diese Beziehung der Inversion deutete Spencer als Translation, also statt Umkehrung als Übersetzung, und behauptete damit nichts Geringeres als die Herkunft der biblischen Religion aus Ägypten, als Übersetzung der Mysterien in Riten.

Um diese Wende zu beschreiben, prägte ich in meinem Vortrag den Begriff der «Mosaic Distinction», der Unterscheidung von wahrer und falscher Religion, die Spencer mit seinem Mose-Bild habe überwinden wollen. Besonders wichtig wurde für mich dieses Buch vor allem auch deswegen, weil ich in ihm ein bislang völlig unbekanntes Kapitel der Gedächtnisgeschichte Altägyptens entdeckte.

Spencer lebte in einer post-traumatischen Zeit, die die mörderischen Auseinandersetzungen zwischen Katholiken und Protestanten sowie die puritanische Revolution unter Oliver Cromwell mit der Hinrichtung König Karls I. hinter sich hatte und darauf aus war, die tödlichen Grenzen zwischen den Religionen und Konfessionen zu überwinden. Ausgehend von seinem Buch und dem Werk eines Kollegen, das zur selben Zeit am gleichen Ort entstand, Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe* (Cambridge 1688), arbeitete ich mich dann in eine Fülle kon-

troverstheologischer und vor allem spinozistischer, freimaurerischer, illuminatischer Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts ein, die ein Sondersammelgebiet der Bibliothek von Los Angeles darstellt, und entdeckte zu meiner großen Verwunderung, was für eine immense Bedeutung die altägyptische Religion, die man ja nur aus griechischen und lateinischen Quellen kannte, für diese Zeit besaß. In Ägypten glaubte man eine Religion vor sich zu haben, die zugleich die älteste und die aufgeklärteste war, ein Spinozismus ante Spinozam, die nicht auf Offenbarung, sondern auf der Natur basierte, das Gegenteil von Religion also, die sich auf eine offenbarte, alle Natur und alles Gegebene überschreitende, transzendente Wahrheit stützt und sich mit einem System von Dogmen gegen die Unwahrheit abgrenzt. In diesen Zusammenhang gehören die Ansätze, die sich mit der ägyptischen Verbindung der Mose-Gestalt auseinandersetzen. Die Linien dieses Diskurses habe ich zurück bis Echnaton und voraus bis zu Sigmund Freud verfolgt. Dabei habe ich mich gefragt, was für eine Absicht hinter diesen Bemühungen stand, Mose zu einem Ägypter oder doch zumindest zu einem ägyptisch erzogenen und eingeweihten Hebräer zu machen, und kam zu dem Ergebnis, dass es ihnen darum ging, die Grenze einzureißen, die im Buch Exodus zwischen Ägypten und Israel gezogen und als die unveröhnliche Unterscheidung von wahrer und falscher Religion verstanden wird. Der Höhepunkt dieses Diskurses fiel zusammen mit der Aufklärung und der Entstehung von Geheimgesellschaften, die an einer Überwindung der interreligiösen und interkonfessionellen Schranken arbeiteten. Um in meinem Vortrag diese theologischen und philosophischen Bemühungen, in denen das Alte Ägypten eine so überraschende Rolle spielte, auf einen prägnanten Begriff zu bringen, fiel mir der Ausdruck «Mosaische Unterscheidung» ein. Heute würde ich die Unterscheidung nicht mehr «mosaisch» nennen, denn dem Mose der Bibel, d.h. der Bücher 2-4 Mose, ging es nicht um die Unterscheidung zwischen wahrer und falscher Religion, sondern zwischen Freiheit und Knechtschaft sowie Bundesbruch und Bundestreue.

Worin besteht die spezifisch politisch-theologische Weggabelung der «Mosaischen Unterscheidung»?

Bei der «Mosaischen Unterscheidung» geht es um die Unterscheidung von wahr und falsch in der Religion. Meine These war, dass sie dort von Haus aus nicht hingehört. In der Religion geht es um rein und unrein, heilig und profan, richtig und falsch (in der Durchführung der Riten), aber nicht um wahr und unwahr. Diese Unterscheidung gehört in die Wissenschaft, die mit Beweisen arbeitet, wie Logik, Mathematik, Geschichte, Rechtsprechung, aber nicht in die Religion. Dort ist sie erstmals mit dem Monotheismus eingedrungen, der den wahren Gott gegen die falschen Götter und den wahren Glauben gegen Unglauben und Häresie abgrenzt. In seinem Essay *Israel in der Wüste* (entstanden 1797, veröffentlicht 1819) schrieb Goethe: «Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Conflict des Unglaubens und Glaubens.» Dieser Konflikt entsteht aus der orthodoxen Unterscheidung zwischen wahr und falsch in der Religion. Goethe hatte recht, in diesem Konflikt, der uns in seinen fundamentalistischen Speerspitzen bis heute und heute mehr denn je beschäftigt, ein zentrales Thema der Welt- und Menschengeschichte zu sehen, das aber nicht so alt wie die Menschheit ist, sondern erst mit dem Monotheismus als einer auf Offenbarung und Glauben basierenden Religion in die Welt kam und dann dogmatische Systeme von Orthodoxien jüdischer, islamischer und vor allem christlicher Observanz ausbildete.

Mit Mose hat die Unterscheidung von wahr und falsch freilich nichts zu tun, eher mit Zarathustra. In der Bibel tritt sie erst bei den exilischen und postexilischen Propheten auf wie Jeremia, Deutero-Jesaja, Daniel unter anderen und geht vermutlich auf zoroastrischen Einfluss zurück. Schließlich hingen die Achämeniden, die Babylon besiegt, die Juden befreit und die Provinz Jehud für 200 Jahre beherrscht hatten, dem Zoroastrismus an.

Gegen den monotheistischen Offenbarungsglauben im Sinne der absoluten, reinen Wahrheit setzen Sie die kosmotheistische Idee der «Übersetzbarkeit» des Namens Gottes. Deren Spuren verfolgen Sie bis in die Keilzeit.

Die monotheistischen Religionen basieren auf einer Theologie der Differenz. Ihr Gott ist anders als alle anderen Götter, ihre Religi-

on ist anders als alle anderen Religionen. Sie gründen sich auf die ein für alle Mal ergangene, in heiligen Schriften kodifizierte Offenbarung einer absoluten Wahrheit, deren Besitz und Befolgung sie von den anderen, den «Heiden» und «Ungläubigen», unterscheidet und polemisch abgrenzt. So etwas kennen die alten polytheistischen Religionen nicht. In ihnen herrschte nicht das Prinzip der Abgrenzung gegenüber den anderen, sondern eben das der Übersetzbarkeit: die Götter der polytheistischen Religionen waren ineinander übersetzbar, diese Religionen hatten gar keine Mühe, die eigenen Götter in denen der anderen wiederzuerkennen oder sie mindestens zueinander in Beziehung zu setzen, denn sie hatten alle eine kosmische oder kulturelle Funktion und damit ein tertium comparationis, das sie miteinander korrelierbar und sogar ineinander übersetzbar machte. Dieses tertium comparationis beruhte auf ihrer natürlichen Evidenz, ihrer innerweltlichen Erfahrbarkeit. Die heidnischen Götter waren innerweltlich, auch wenn die Formen ihrer innerweltlichen Präsenz mit Tabu und Geheimnis umgeben waren. Daher spreche ich lieber von Kosmos als von Polytheismus, denn das entscheidende Kriterium ist nicht Einheit oder Vielheit, sondern Außer- oder Innerweltlichkeit. Der Monotheismus hat mit seinem Begriff der Offenbarung dieser Übersetzbarkeit ein Ende gemacht. Amun, Assur, Zeus, Jupiter – das war nicht JHWH unter anderen Namen, sondern das waren falsche Götter, deren Verehrung verboten war.

Auf die Idee der Übersetzbarkeit im religiösen Sinne stieß ich, als ich im Jahre 1991 nach Jerusalem eingeladen wurde, um an einer Tagung zum Thema «The Translatability of Cultures» teilzunehmen. Dort hielt ich einen Vortrag über «Translating Gods». Die Leichtigkeit, mit der die Ägypter die Namen ihrer Götter ins Griechische übersetzten, das heißt mit griechischen Götternamen wiedergaben, hatte mich schon immer überrascht. Amun wurde als Zeus, Osiris als Dionysos, Thot als Hermes, Ptah als Hephaistos, Hathor als Aphrodite, Horus als Apollon usw. übersetzt. Bei Herodot konnte man geradezu lesen, dass die Griechen ihre Götter von den Ägyptern übernommen haben. Dann stieß ich darauf, dass es in der Keilschriftliteratur regelrechte Konkordanzen gab, die die Gottheiten verschiedener Religionen miteinander korrelierten. Hier diente die Technik der Götterüberset-

zung offenbar völkerrechtlichen Zwecken. Um mit anderen Staaten Verträge abschließen zu können, mussten diese bei Gottheiten beschworen werden, die den Schwurgöttern der eigenen Seite entsprachen. Um Begriffe verschiedener Sprachen ineinander übersetzen zu können, muss es einen gemeinsamen Referenten, einen gemeinsamen semantischen Nenner geben. Diesen gemeinsamen Nenner bildeten für die alten Religionen kosmische Größen wie Sonne, Mond, Wasser, Luft usw., oder kulturelle Dinge und menschliche Existenzialien wie Schrift, Rechenkunst, Weisheit, Liebe, Tod, Herrschaft usw. Es waren Religionen der Immanenz, die Innerweltlichkeit der Götter ermöglichte ihre Übersetzbarkeit. Deshalb habe ich sie als «kosmotheistisch» bezeichnet. Der biblische Monotheismus dagegen hat dieser Übersetzbarkeit der Götter ein Ende gemacht. JHWH ließ sich mit keinem Gottesnamen einer anderen Religion in Beziehung setzen. Hier wurde eine Grenze gezogen, die sich jeder Übersetzung verweigerte.

Es gibt ja sehr zu denken, dass gerade die Religion, die heute als das hauptsächlichste Element eines politischen und kulturellen Antagonismus erscheint, in der Alten Welt umgekehrt als ein verbindendes Element diente, um mit anderen Völkern und Kulturen in Verbindung zu treten. Solange die anderen nur ihrerseits Götter verehrten, konnte man sie als ein gottesfürchtiges Volk einschätzen, das Gesetze und Verträge achtete und daher als politischer oder ökonomischer Partner infrage kam. Dass diese Götter nicht die eigenen waren, stellte kein Problem dar, solange man sie mit den eigenen in Beziehung setzen konnte. Die Religion war es, die sowohl in ihrem eigenen Geltungsbereich als auch international das Vertrauen schuf, auf dem jede Form von zivilem Zusammenleben gründet. Erst die Juden und dann in ihrem Gefolge die Christen und in beider Gefolge der Islam haben sich aus diesem System interkultureller Übersetzbarkeit ausgeklinkt, indem sie einen Gott verehrten, der sich jeder Korrelation mit anderen Göttern verweigerte.

In jüngeren Arbeiten haben Sie die «Mosaische Unterscheidung» ergänzt um den Terminus des «Absolutismus der Differenz». In welchem Verhältnis stehen diese beiden Begriffe?

Der Begriff «Absolutismus der Differenz» bezieht sich auf das, was ich oben als «Unübersetzbarkeit» bezeichnet habe. Samuel Huntingtons These von einem «Clash of Civilizations» rechnet mit einem solchen Absolutismus der Differenz, so wie achtzig Jahre vor ihm Oswald Spengler, der acht große Kulturzyklen unterschied und jedem ein eigenes «Seelentum» zuordnete. Thomas Mann hat den damit verbundenen Absolutismus der Differenz brilliant charakterisiert. Für Spengler, schrieb er, «sind die Kulturen streng in sich geschlossene Lebewesen, unverbrüchlich gebunden eine jede an die ihr eigenen Stilgesetze des Denkens, Schauens, Empfindens, Erlebens, und eine versteht nicht ein Wort von dem, was die andere sagt und meint.» Thomas Mann nannte dieses Prinzip «Antihumanität», und in der Tat besteht Humanismus in der gleichzeitigen Anerkennung von Differenz und Ähnlichkeit, das heißt Übersetzbarkeit. Nationalismus ist eine Ideologie, die einen Absolutismus der Differenz postuliert. Diese Ideologie war es, gegen die Thomas Mann in den 20er- und 30er-Jahren in Deutschland ankämpfte, als sie das Gesicht des «Völkischen» und Antisemitischen annahm. Nationen, Kulturen und Religionen «humanisieren» sich in dem Maße, wie es ihnen gelingt, ihren Partikularismus zu überwinden oder zu ergänzen durch eine universale Perspektive, die es ihnen nicht nur erlaubt, die anderen zu verstehen, sondern vor allem, sich selbst mit den Augen der anderen zu sehen und sich dadurch selbst besser zu verstehen. Der Begriff «Absolutismus der Differenz» mildert also den Begriff der mosaischen Unterscheidung nicht ab, im Gegenteil, er kennzeichnet seine Problematik. In meinem Buch *Religio Duplex* gehe ich näher darauf ein, vor allem auch auf das Buch *The Dignity of Difference* von Jonathan Sacks, dem ich viel verdanke.

In Ihren Büchern leuchten Sie scharf die Gewalt und die politischen Kollateralschäden aus, die mit der «Mosaischen Unterscheidung» und dem monotheistischen Offenbarungsglauben in die Welt kommen. Was können wir dagegen von kosmotheistischen Traditionen lernen?

Wenn die Religionswissenschaft und Fächer wie Ägyptologie, die es mit den anderen Religionen zu tun haben, daran arbeiten, das typische Unverständnis abzubauen, das in monotheistischen Religionen für das «Heidentum» herrscht, heißt das nicht, dass

sie dafür plädieren, zum Kosmotheismus zurückzukehren, sondern nur, die Treue zum Eigenen nicht mit einer Verunglimpfung oder geradezu Zerstörung des anderen zu verbinden.

Mit der Vorstellung des eifersüchtigen Gottes und der ihm geschuldeten Treue ist der Begriff der Gewalt als einer heiligen Verpflichtung gegeben, von dem sich die Religionen zwar weitestgehend losgesagt haben, der aber als Vorwand und Maske für gewalttätige Handlungen jederzeit reaktivierbar ist. Nicht in ihrem Wesen, aber in ihrer Missbrauchbarkeit für politische Zwecke liegt das Problem der Offenbarungsreligion, deren Ideen einer absoluten, im Gegebenen nicht vorfindbaren Ordnung immer wieder zum Vorwand für gewaltsame Eingriffe in das Gegebene dienen können. Vermutlich ist der sogenannte Islamische Staat ja nichts anderes als eine Räuberbande, die sich in den Besitz von Waffen und riesigen Geldmitteln gebracht hat und nichts anderes anstrebt, als ihre Gier nach Gewalt, Sex und Geld auszuleben; solange er sich aber die religiöse Maske aufsetzen kann, in Wahrheit nach dem Besitz der heiligen Stätten in Mekka und Medina zu streben, um für die Muslime in aller Welt ein Kalifat zu errichten, ein Ziel, zu dessen Erreichen scheinbar alle, auch die scheußlichsten Mittel erlaubt sind, fühlt er sich gerechtfertigt und ist es vielleicht auch in den Augen vieler muslimischer Fanatiker. Es gibt aber keinen Zweck, der solche Mittel heiligt. Gegen religiösen Missbrauch der Gewalt hilft nur die Religion selbst, die sich für immer von den Ideen heiliger, alle Mittel heiligender Zwecke, der Unterscheidung von Freund und Feind im religiösen Sinne und der heiligen Verpflichtung zu Gewalt trennen muss.

Im Mittelpunkt Ihrer Überlegungen zur «Mosaischen Unterscheidung» stehen die christliche, jüdische und islamische Religion. Eine Leerstelle bleiben die asiatischen Religionen.

Ich vermute, dass die mosaische Unterscheidung in der asiatischen Welt nicht funktionieren kann, weil das asiatische Denken eine ganz andere Form hat, mit Gegensätzen umzugehen. Wenn zwischen Yin und Yang unterschieden wird, kann dieselbe Unterscheidung innerhalb der unterschiedenen Paare endlos wiederholt werden.

Allerdings muss ich gestehen, dass ich mich nie eingehender

mit asiatischen Religionen beschäftigt habe. Mein Weg ist nun einmal nicht der einer weltweiten Komparatistik und Phänomenologie, wie zum Beispiel bei Mircea Eliade, sondern der einer «dichten Beschreibung», und da bleibt man doch ein Leben lang in einem verhältnismäßig überschaubaren Horizont dessen hängen, was man zu verstehen und zu «beleben» imstande ist.

Ihr jüngstes Buch kreist um Karl Jaspers' wirkmächtiges Nachkriegs-Theorem der *Achsenzeit*, das Sie als frühe universalhistorische Studie originell neu lesen. Auch hier geht es um eine «Grenze», mit der die frühe ägyptische Kultur, die «Keile», in eine dunkle Vorzeit delegiert wird.

Karl Jaspers' Theorie der Achsenzeit steht in der Tradition des Humanismus, der auf der Idee der Gemeinsamkeit basiert. Für meine Arbeit hat diese Theorie eine ganz besondere Bedeutung. Sie besagt, dass sich im Zeitraum zwischen 800 und 200 v. Chr. an verschiedenen Orten der Erde unabhängig voneinander eine geistige Wende vollzogen habe, aus der der heutige Mensch hervorgegangen sei. Aber wenn auch der Begriff der «Achsenzeit» von Jaspers stammt, geht doch diese Theorie bezeichnenderweise ebenfalls auf das späte 18. Jahrhundert, die Zeit von Lessing, Herder und Mendelssohn, die Blütezeit eines neuen Humanismus, zurück. Als ihr Schöpfer gilt für mich der Orientalist Abraham Hyacinthe Anquetil-Duperron (1731–1805), der Entdecker des Zend-Avesta, der von einer «grande révolution du genre humain» sprach, die sich um die Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. von China bis Griechenland ereignet habe. In ihrer allgemeinen, auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Form besagt die Theorie, dass sich um die Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. eine menscheitsgeschichtliche Wende ereignete. In dieser Zeit entstanden die ersten gestifteten Religionen wie der biblische Monotheismus, der Zoroastrismus, Buddhismus und Jainismus sowie die ersten philosophischen und theoretischen Schriften, von den Vorsokratikern bis zu Aristoteles im Westen und von Kautilya, Pannini und anderen indischen Theoretikern bis zu Konfuzius, Laotse, Mengtse und anderen chinesischen Philosophen im Osten. So ist es kein Zufall, dass die ersten Vertreter dieser Theorie Indologen, Iranisten, Sino- und klassische Philologen waren.

Jaspers brachte diese Theorie, die er im Wesentlichen von

Alfred Weber übernahm, auf den glücklichen Begriff der Achsenzeit und bereicherte sie um die hermeneutische Dimension. Für ihn ereignete sich hier nicht nur eine entscheidende Wende, sondern es entstand zu dieser Zeit «der Mensch, mit dem wir bis heute leben», d. h. unsere eigene geistige Welt.

Für Jaspers handelt es sich hier um eine irreversible evolutionäre Stufe. Es gibt Residuen präaxialer Menschen/Kulturen, so wie es schriftlose Gesellschaften gibt, aber erstens liegt der Schritt auf einer menschheitsgeschichtlich vorgezeichneten Linie, die alle in ihren Bann zieht, und zweitens kann man, wenn man ihn einmal vollzogen hat, nicht wieder auf eine frühere Stufe zurückfallen. So wie der Cromagnon-Mensch gegenüber dem Neandertaler, so setzt sich der postaxiale Mensch gegenüber dem präaxialen auf Dauer überall durch. Der neue Mensch stammt aus der Achsenzeit: diesen Ursprung haben die Menschen in Ost und West gemeinsam. Jaspers überwindet die eurozentrische Perspektive durch die Konstruktion eines Ost und West gemeinsamen Dritten.

Das Problem der Achsenzeit-Theorie bei Jaspers besteht darin, dass sie einen neuen Absolutismus der Differenz postuliert. Was Jaspers zufolge der ägyptischen Kultur vor allem fehlt, ist ihre hermeneutische Anschließbarkeit. Die vorachsenzeitlichen Kulturen wie Ägypten und Babylonien sind uns fremd. «Wir stehen bewundernd vor ihrer Großartigkeit», schreibt Jaspers, «bleiben ihnen aber auf eine Weise fremd, die durch den Abgrund bedingt ist, welchen die Durchbruchlosigkeit bewirkt.» Der Fehler der Achsenzeittheorie liegt in der Überdramatisierung der Grenze, die sie postuliert. «Bis hierher und nicht weiter reicht unser Verstehen», mit dieser Behauptung wird die ganze vorachsenzeitliche, durchbruchlose Welt in tiefe Nacht gestürzt. Eine meiner Aufgaben als Ägyptologe sehe ich darin, diesen Absolutismus der Differenz zu überwinden und der altägyptischen Kultur etwas von ihrer Übersetzbarkeit in unser modernes Denken zu vermitteln, die die Achsenzeit-Theorie ihr kategorisch abspricht.

Das Gespräch erschien zuerst 2016 in italienischer Sprache unter dem Titel «Il disagio dei monoteismi. Sentieri teorici e autobiografici. A cura di Elisabetta Colagrossi» bei Editrice Morcelliana, Brescia. © Morcelliana S.r.l., Brescia, Italia. Der hier wiedergegebene Ausschnitt aus der italienischen Ausgabe wurde bearbeitet und aktualisiert.

HEINZ SCHLAFFER

Mythische Figuren der Neuzeit

Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Harlekin

Gewiss ist es keine originelle Idee, aus der unendlichen Zahl der Figuren, die von der europäischen Literatur der Neuzeit erfunden wurden, die vier oder fünf auszuwählen, die klassisch geworden sind: Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quijote und, was bedenklich erscheinen mag, Harlekin. Zu den Spielregeln der Gelehrsamkeit gehört es, eigens nachzuweisen, was niemand bestritt. Deshalb zitiere ich aus dem 1959 erschienenen Buch des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan*, einen Satz, der allgemeine Zustimmung finden dürfte: «Wann immer bei einer literarischen Diskussion die Teilnehmer gebeten werden, die vier größten Helden der neuzeitlichen Literatur zu benennen, wird ihre Wahl ziemlich sicher Hamlet, Faust, Don Quijote und Don Juan treffen.» Harlekin bleibt wohl deshalb unerwähnt, weil ihn zwar jedermann kennt, nicht aber als großen Helden. Zudem fehlt ihm das maßgebliche Werk, das jedermann kennen sollte.

Vor zweihundert Jahren wären dieselben Namen genannt worden; seitdem ist keiner mehr hinzugekommen. Das ästhetische Urteil kann sich sogar auf die Statistik berufen: *Hamlet* und *Faust* sind die meistgespielten Stücke der europäischen Bühnen, *Don Quijote* ist der meistgelesene Roman der Neuzeit, *Don Giovanni* ist noch heute die angesehenste und war die am häufigsten aufgeführte Oper, ehe sie im 20. Jahrhundert *Aida*, *Carmen* und *Madame Butterfly* in der Publikumsgunst verdrängten. Lässt man sich von den wechselnden Namen und Verkleidungen Harlekins, von

der *commedia dell'arte* bis zum Kasperltheater, nicht beirren, so gebührt ihm der Titel der beliebtesten Bühnenfigur. Wer zählen würde, welche Figuren Kritiker, Essayisten und Gelehrte mit Vorzug behandelt haben, käme zu keinem anderen Ergebnis.

Auf den ersten Blick nimmt sich die Gruppe dieser Gestalten so bunt aus, als hätten sie außer ihrer anhaltenden Beliebtheit nichts miteinander gemein. Was verbindet einen Prinzen wie Hamlet, einen höfischen Aristokraten wie Don Juan, einen Landadeligen wie Don Quijote, einen Akademiker wie Faust, einen hinterwäldlerischen Tölpel wie Arlecchino miteinander, einen Dänen, zwei Spanier, einen Deutschen, einen Italiener? Liegt es da nicht nahe, die begrenzte Zahl dieser herausgehobenen Figuren für das zufällige Resultat von Einzelfällen zu halten, denen das Genie ihrer Autoren und der Geschmack des Publikums zur Kanonisierung verholfen haben? Es ist meine Absicht, eine bessere Erklärung zu finden.

Dem Zuschauer oder Leser begegnet jede dieser Figuren einzeln: Er sieht *Hamlet*, hört *Don Giovanni*, liest *Don Quijote*, ohne dabei an die anderen zu denken. Auch Kritiker und Literaturhistoriker wenden sich gewöhnlich einer einzigen Gestalt zu, die jeweils einer eigenen Nationalliteratur angehört, der englischen, deutschen, spanischen, französischen, italienischen oder, so *Don Giovanni*, einer anderen Kunstart. Wieviel näher stehen sich die zahlreichen Figuren der griechischen Mythologie, die den antiken Epen und Tragödien den Stoff lieferten! All ihre Götter und Helden sind durch eine variable, doch kohärente Gesamterzählung verknüpft, die durch lokale Kulte und überlokale Dichtungen den Griechen und Römern bekannt war. In archaischen Kulturen geht die Zusammengehörigkeit der Götter und Menschen auf eine Kette von Zeugungen zurück. Daher bilden sämtliche Götter und die von ihnen abstammenden Heroen eine große Familie. Eine solche genealogische Verbindung fehlt den literarischen Helden der Neuzeit. Herkunft und Familie besitzen für Faust, Don Quijote, Don Juan keinen Wert, auch für Hamlet nicht, der sie gerne los wäre.

Gerade am Fehlen einer Familie oder an der Abneigung gegen sie zeigt sich eine Familienähnlichkeit dieser Einzelgänger. Was sie aber vor allem einander näherbringt, ist die Zeit, in der sie le-

ben; *Zeitverwandte* könnten sie heißen, denn sie stammen alle, ob sie zuerst auf der Bühne oder im Buch auftreten, aus derselben Epoche, der Zeit um 1600. Mag Hamlet seine Existenz einer germanischen Sage verdanken, Faust einem Gerücht, Harlekin einer volkstümlichen Tradition, Don Juan vielleicht einer frommen Legende, Don Quijote der Erfindung eines Schriftstellers – als fassbare Charaktere erscheinen sie erst im Zeitalter der Renaissance und der Reformation. Wie Marlowes Faust hat Hamlets Freund Horatio in Wittenberg studiert, dessen Universität erst 1502 gegründet und im 16. Jahrhundert durch Luther berühmt wurde – sie sind also, entgegen der Chronologie der Quellen, als dramatische Personen Zeitgenossen. Der Anbruch einer neuen Zeit prägt das Schicksal ihrer erdachten Protagonisten, wie Verdienst und Fluch einer alten Familie das Schicksal der Helden im antiken Mythos bedingt hatten.

Um 1600 hätte niemand auf die Aufforderung, «die vier größten Helden der neuzeitlichen Literatur zu benennen», Hamlet, Faust, Don Quijote und Don Juan genannt, stattdessen vielleicht Helden der Ritterromane wie Amadis und Palmerin, an die Don Quijote glaubt, aber nicht der Autor des *Don Quijote*. Erst zwei Jahrhunderte später, um 1800, erlangen jene Figuren von 1600 das Ansehen von klassischen Gestalten der klassischen Dichtung. Sie überdauern die Jahrhunderte, in denen sich doch so viel geändert hat. Im Gedränge der politischen, sozialen, technischen, wissenschaftlichen, ökonomischen, ästhetischen Revolutionen sind Faust und seinesgleichen nicht untergegangen, vielleicht weil sie selbst als deren Inbild erschienen.

Trotz ihrer gemeinsamen Herkunft aus den Anfängen der Neuzeit und trotz ihrer vergleichbaren Stellung im literarischen Wissen der Gegenwart sind die vier oder fünf Charaktere höchst unterschiedlich, ja gerade als markante, unverwechselbare Individuen im Bewusstsein des Publikums präsent: der wissbegierige Teufelsbündler Faust, der närrische Ritter Don Quijote, der unersättliche Weiberheld Don Juan, der geistreiche Skeptiker Hamlet, der heitere Taugenichts Harlekin. Verbunden sind die vier tragischen Personen durch die fünfte, die komische Person, wie sie exemplarisch Harlekin verkörpert: Als Leporello schafft sie einen Kontrast und die Ergänzung zu Don Giovanni (oder als Sgana-

relle zu Molières Don Juan), als Mephisto zu Faust, als Totengräber zu Hamlet, als Sancho Panza zu Don Quijote. Die literarischen Hauptpersonen der neuzeitlichen Literatur stehen in einer besonderen Konstellation zueinander und bilden wie ein Sternbild eine Gesamtfigur aus selbständigen Einheiten: ein Viergestirn, von einem wiederkehrenden Kometen, der komischen Figur, durchquert.

Don Juan kennt jeder – aber welchen? Fünfhundert Versionen hat man gezählt, von Tirso da Molinas Drama (dem verschollene Erzählungen vorausgingen) über Molière, Da Ponte, E. T. A. Hoffmann, Byron bis Anouilh, Frisch, Handke und weiteren Reprisen. Nicht kürzer ist die Sequenz der Faust-Darstellungen, beginnend 1587 mit der *Historia von D. Johann Fausten*, an die sich Erzählungen, gereimte Epen, Bühnenstücke, Jahrmarkt- und Puppenspiele, Romane, Opern anschlossen. Eine literarische Figur wie Faust ist einmalig, tritt aber im Plural auf. Lessing plante seinen *Faust*, während, wie er bemerken musste, «aus allen Zipfeln Deutschlands ›Fauste‹ angekündigt werden». Der jeweils letzte Autor des jeweils letzten Werks in der Reihe stellt resigniert fest, dass sie nicht mit ihm enden will. Paul Valéry hoffte, die Übermacht der vielen Fauste zu parieren, indem er seinen persönlichen Faust ankündigte, *Mon Faust*, in dem alle Figuren ihres langen Lebens in der literarischen Tradition überdrüssig geworden sind.

Die Philologen haben zahlreiche Vorlagen für Shakespeares *Hamlet* ausfindig gemacht; freilich ist die Zahl der Bearbeitungen nach *Hamlet* weitaus größer. Eine Figur wie Hamlet oder Faust kehrt wieder, ohne dass sich jedesmal sicher sagen ließe, sie sei die alte oder eine neue. Sie sind so bekannt, dass es moderne Schriftsteller darauf anlegen, gerade die klassisch gewordene Fassung des Charakters und seiner Geschichte auszusparen. In der Erzählung *Papa Hamlet* von Arno Holz und Johannes Schlaf dienen zerstreute Verse aus *Hamlet* dem heruntergekommenen Schauspieler dazu, an die Glanzrolle seiner Glanzzeit zu erinnern und seines gegenwärtigen Elends innezuwerden.

Die tausend Seiten des *Don Quijote* fasst Kafka auf zehn Zeilen als «Die Wahrheit über Sancho Pansa» zusammen: Sancho Pansa, begeisterter Leser von Ritterromanen, habe seinen Teufel von

sich abgelenkt, indem er ihn dazu brachte, als Don Quijote «die verrücktesten Taten» im Stil der Ritterromane zu vollführen. Exzessive Lektüre fördert nicht – so Kafkas Gegenthese zu Cervantes – Verrücktheit, befreit vielmehr von ihr: «Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortungsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende.» Auch Parodie und Umkehrung tragen dazu bei, eine lange Tradition zu verlängern und zu befestigen. Bei *Don Quijote* kommen zahllose Illustrationen hinzu, von Holzschnitten bis zu Comics, Verfilmungen und sogar, obwohl Musik in diesem Roman keine Rolle spielt, Ballette und Vertonungen. Unzählbar sind die Stücke, in denen Harlekin auftritt, in Deutschland auch unter dem Namen Hanswurst, Pickelhering, Kasperl.

Mit solchen Aufzählungen ließe sich fortfahren. Bedeutender als die große Zahl der Bearbeitungen jedoch ist die Stabilität der Figuren, die daran sichtbar wird. Obgleich sie erfunden sind, gehen sie ihrem jeweiligen Auftritt in einzelnen Werken voran und leben danach weiter, als hätten sie im Werk lediglich eine Gastrolle übernommen. Deshalb dürfen solche Figuren «mythisch» heißen. Sie zeigen sich in immer neuen Texten und Kontexten, sodass sie außerhalb eines bestimmten Textes vorhanden sind, als wären es wirkliche Personen. Sie unterscheiden sich darin von den Tausenden jener literarischer Figuren, deren Existenz, mag sie auch noch so eindrucksvoll sein, sich auf ein einziges Werk beschränkt. Minna von Barnhelm bleibt an Lessings *Minna von Barnhelm* gebunden, Uncle Toby an Sternes Roman *Tristram Shandy*. Faust, Hamlet, Don Quijote, Don Juan und Harlekin hingegen, die mythischen Figuren der Neuzeit, gleichen den mythischen Figuren des Altertums, die ihren Charakter, wie Hans Blumenberg es nennt, mit «hereditärer Hartnäckigkeit» in der Geschichte durchhalten. Von Helena liefen bereits Sagen um, ehe Homer von ihr erzählte und Dichter wie Euripides, Kallimachos und Ovid ihm nacherzählten. Sie erscheint auf Vasen und Schildreliefs, auch in Reden von Isokrates und Gorgias. Sie galt als Tochter des Zeus und wurde an manchen Orten als Vegetationsgottheit verehrt, in Sparta etwa in Gestalt eines Baumes. Wie oft sie auch dargestellt wurde, in keiner der Darstellungen geht sie

auf. Erzählungen, Lieder und Kulte sorgten dafür, dass sie für ein leibhaftiges göttliches Wesen gehalten wurde, über jede Verkörperung in Worten und Bildern hinausreichte und daher für neue Verkörperungen in Worten und Bildern bereitstand.

Da die Figuren des griechischen Mythos, wenn sie in Poesie, Kunst und Rhetorik begegneten, ihren religiösen Ursprung nie vergessen hatten, waren sie mehr als dichterische Erfindung. Auf solche Glaubwürdigkeit haben neuzeitliche Dichtungen keinen Anspruch. Niemand bezweifelt, dass sie poetischer Einbildungskraft entsprungen sind – mit Ausnahme eben jener quasi-mythischen Figuren, die man keinem einzelnen Dichter zuschreiben kann. Nur bei *Don Quijote* ist die Verfasserschaft eindeutig, bei *Hamlet* erscheint sie der Nachwelt eindeutig, weil die Vorstufen zu Shakespeares Drama verloren gegangen sind. Bei Faust und Don Juan ist es schwer, bei Harlekin unmöglich, eine Grenze zwischen kollektiver Tradition und individueller Schöpfung zu ziehen. Fällt der Name von Faust, Hamlet, Harlekin, Don Quijote oder Don Juan, so stellt sich sogleich eine Vorstellung von ihnen ein, nicht zwangsläufig jedoch der Name des dazugehörigen Autors, nicht einmal die Vorstellung von Autorschaft: Hat denn diese Figuren jemand erfunden? Selbst bei *Don Quijote*, dessen Verfasserschaft doch unstrittig feststeht, tritt sie wegen der andauernden Nachwirkung des Buches im Laufe der Zeit in den Hintergrund. Jede Epoche macht sich ein anderes Bild von dem Ritter, Leser, Narren oder Idealisten Don Quijote. Kontroverse Deutungen bedeutsamer Gestalten halten die verschiedenen Zeiten zusammen. Keinem der Autoren, die um 1600 die Gestalt Fausts, Hamlets, Don Quijotes oder Don Juans entwarfen, war bewusst, dass er an einem Mythos arbeitete. Ihn erkennt und bestätigt erst die Nachwelt, die sich auf Wiederholung, Neufassung und Kommentar der Vorgaben einlässt. Erst um 1800, durch die Interpretationen Goethes, der Brüder Schlegel, Coleridges, Hazlitts, die alle keinen *Hamlet* geschrieben haben, wird Hamlet zu einer mythischen Figur der Neuzeit.

Dunkle Herkunft, Wiederkehr durch die Jahrhunderte in variablen Fassungen, Präsenz im kollektiven Bewusstsein, Suggestion einer außer- und vorliterarischen Identität, kultische Verehrung und philologische Deutung zeichnen die mythischen Figuren des

Altertums aus. Diese Eigenschaften treffen auch auf die populärsten Gestalten der neuzeitlichen Literatur zu, weshalb es nicht übertrieben ist, ihnen das Prädikat «mythisch» zuzuerkennen. Die antiken Götter und Helden sind in der Neuzeit zu einem Spiel der Höfe und zu einer Spezialaufgabe für Dichter und Künstler geworden, die sie als Allegorien und Bildprogramme, rhetorisches Ornament und gelehrtes Zitat gebrauchen. Auf Glaubwürdigkeit können diese schönen Dekorationen keinen Anspruch mehr erheben. Am Ende des 18. Jahrhunderts ersehnten einige Dichter, am innigsten Hölderlin und Keats, eine Wiedereinsetzung der griechischen Mythologie; die Rückkehr der Götter kündigte sich schon an. Doch an der modernen Wirklichkeit scheiterte der poetische Traum. Im Zweiten Teil von Goethes *Faust* kehrt Faust von seiner Gedankenreise ins klassische Griechenland mit der Erkenntnis zurück, wie fremd der Moderne die Antike ist: Ihre Religion, ihre Kulte, ihre Mythologie, ihre Denkweise, selbst ihr Geschmack können Gegenstand der Altertumswissenschaft sein, aber nicht Vorbild der Gegenwart. Im Gegensatz dazu wirken die zu Beginn der Neuzeit geschaffenen mythischen Figuren eines Faust oder Don Juan auf Zuschauer und Leser als Verkörperung von Erfahrungen, die jedermann machen, zumindest begreifen kann.

In der Antike wurden Mythen erzählt, die dann den Dichtern als Stoff dienten. In der Neuzeit ist die Reihenfolge umgekehrt: Aus der Dichtung treten Figuren heraus, die der Selbstdeutung der Neuzeit eine mythische Aura verschaffen. Sie verbreiten sich schnell, da Buchdruck und Theater die Grenzen der Länder leicht überschreiten. Don Juan wird in Spanien erfunden, aber erst durch französische und italienische Bearbeitungen zu einer europäischen Figur; Faust ist zwar deutscher Herkunft, kommt aber erst hundert Jahre später durch englische Übersetzungen und Dramatisierungen als literarisches Thema nach Deutschland zurück und von da aus in die anderen europäischen Länder. Kein Kult, keine Religion hält die mythischen Figuren der Neuzeit in den verschiedenen Nationen und Zeiten zusammen, sondern das moderne Äquivalent zum heidnischen Mythos und zur christlichen Religion verbindet sie: die europäische Bildung. Nur der zählt zu den Gebildeten, der gewisse Kenntnisse über Schicksal

und Charakter Fausts, Hamlets und ihresgleichen besitzt. Die Anfänge dieser Kenntnisse reichen bis in die Kindheit hinab, als Puppenspiele von Faust, Kasperltheater von Harlekin, Illustrationen von Don Quijote berichteten.

Fallen in einer Unterhaltung die Namen Don Quijote, Faust, Don Juan, Harlekin, Hamlet, so können damit die literarischen Figuren gemeint sein, ebenso gut aber, sogar mit größerer Wahrscheinlichkeit, ein Charaktertyp oder der auffällige Charakterzug einer realen Person. Ein «Don Quijote» ist dann jemand, der ohne Aussicht auf Erfolg gegen die Übermacht der Verhältnisse anrennt, ein «Harlekin» einer, der weder sich noch die anderen ernst nimmt, ein «Don Juan», wer allen hübschen Frauen nachstellt; «faustisch» heißt, wer auf verrufenen Wegen Neues zu finden hofft; in einer «Hamlet-Situation» steckt, wer sich zwischen zwei Möglichkeiten nicht zu entscheiden vermag. (Friedrich Theodor Vischer karikierte sich als «Schirm-Hamlet», als ihm der Kauf eines passenden Regenschirms schwerfiel.) Solche Figuren, die aus dem Leben in die Dichtung und aus der Dichtung wieder ins Leben treten, umgeben das bürgerliche Dasein mit dem idealischen oder humoristischen Glanz poetisch geadelter Charaktere. Unter der Devise «Du bist Faust» versucht 2018 die Kunsthalle München, in einer «theatralen Ausstellungsgestaltung» das Publikum «zu Weggefährten Fausts» zu erheben. Der Deutsche, dem man schon früher beibringen wollte, er sei Faust (und müsse daher das Buch im Tornister tragen), wird mit der Illusion gelockt, er gleiche einer mythischen Gestalt. Mag ein Kenner auch die anderen Elemente der Literatur schätzen – Sprache, Handlung, Form –, im Gedächtnis der Allgemeinheit haftet die Hauptfigur. Man kann sie wie einen wirklichen Menschen nehmen, den man gesehen, von dem man gehört hat. Über Faust lässt sich reden, ohne sich eng an Goethes Text zu halten, weil er auch einem nachlässigen Umgang mit der Figur den Nimbus großer Dichtung vermittelt.

Die neuzeitlichen mythischen Figuren setzen sich so beharrlich im Gedächtnis fest, weil ihre Anziehung dem moralischen Urteil zuwiderläuft. Die *Historia* Fausts von 1587, der in zehn Jahren 22 Nachdrucke folgten, und sämtliche Bearbeitungen in den nächsten Jahrzehnten sind sich darin einig, dass Faust, der sich

aus Wissbegier dem Teufel verschrieben hat, mit Recht in die Hölle verdammt wird. Nicht besser ergeht es Don Juan, den noch Mozarts Oper im Untertitel als «dissoluto punito», als bestraften Wollüstling, ankündigt. Über Faust empörte sich das religiöse Dogma, über Don Juan das moralische Gebot, über den Zauderer Hamlet, den Narren Don Quijote, den Querkopf Harlekin die Vernunft, und trotzdem konnten sich die Zuschauer und Leser von ihnen nicht abwenden, konnten sich an ihnen nicht sattsehen. Es muss also bereits vor dem späten 18. Jahrhundert, also bereits vor der Revision der offiziellen Verurteilung, eine versteckte Attraktion wirksam gewesen sein, die das Publikum nicht in Worte fassen wollte, nicht fassen durfte.

So ausführlich, einleuchtend und reizvoll stellten die ungewöhnlichen Figuren ihre Wünsche, Überlegungen, Handlungen dar, dass der Zuschauer ihre Verdammung am Ende des Spiels zwar ohne Widerrede, aber mit verschwiegenem Bedauern hinnahm. Gegen die moralischen Vorhaltungen seines Dieners verteidigt Molières Don Juan seine amourösen Abenteuer: «Nein, nein, die Beständigkeit taugt nur für Narren; alle Schönen haben das Recht, uns zu bezaubern, und der Vorteil, dass die eine uns als erste begegnet, darf doch nicht die anderen der gerechten Ansprüche berauben, die sie alle auf unser Herz haben. (...) Ich zolle jeder die Ehrerbietung und den Tribut, zu denen die Natur uns verpflichtet.» Selbst der christlich erzogene Diener muss zugeben: «Wohl wahr, ich kann mir vorstellen, dass das höchst angenehm und vergnüglich ist, und es käme mir sogar ziemlich zupass, wenn es nicht sündhaft wäre.» Mag auch am Ende von Molières Drama, das 1665 in Paris aufgeführt wurde, Don Juan seiner Sünden wegen dem Tod und der Hölle verfallen, seine Argumente für eine erotische Freiheit, zu der «die Natur uns verpflichtet», sind durch dieses Ende nicht widerlegt. Don Juan ergeht es wie dem Faust der *Historia*: Er wird, wie es die christliche Morallehre vorschreibt, verdammt, aber der Anspruch auf uneingeschränktes Wissen und Leben prägt sich den Zuschauern ein, die sich mit dem Ausgang der Geschichte nicht abfinden mögen.

Fast an jedem Punkt einer dramatischen Handlung, mag sie noch so konsequent angelegt sein, sind alternative Entscheidungen denkbar. Wenn auch das Stück ohne Einhalt weitergeht, so

zaudert, zweifelt und erwägt dennoch der Zuschauer, ob die Figur nicht ein anderes Schicksal verdient hätte. Don Juan, der zu seiner Lebensart steht, obgleich sie ihn das Leben und die ewige Seligkeit kostet, erhebt durch seinen heroischen Entschluss das sinnliche Vergnügen in den Rang einer Idee. Zwar unterliegt er im Kampf mit der religiösen und sittlichen Ordnung seiner Zeit, er behauptet sich aber in der rebellischen Phantasie des zeitgenössischen Publikums, das eben dieser Ordnung untersteht. Es träumt, vom Zauber der Rede, mehr noch des Gesangs überwältigt, davon, dass eine spätere Zeit die Lebenswahrheit von Don Juans Argument anerkennen könnte. Gegen eine Person, die zum Mythos geworden ist, sind alle moralischen Einwände wirkungslos.

Deutsche Philologen sprechen von der «Faustsage», englische von der «legend», französische vom «mythe» des Don Juan. Sie bezeichnen damit die vorliterarischen Formen, aus denen sich Name, Charakter und Handlung der später so bekannten Figuren entwickelt haben. Sie «mythisch» zu nennen, obwohl ihre Geschichte sich hauptsächlich im Rahmen der nicht mehr dem Mythos verpflichteten Literatur der Neuzeit abspielt, gefiel zuerst Autoren der deutschen Romantik: «Man braucht sich des Don Quijote nur zu erinnern», so erinnert Schelling die Hörer seiner Vorlesung über die *Philosophie der Kunst*, «um einzusehen, was der Begriff von einer durch das Genie eines Einzelnen erschaffenen Mythologie sagen will. Don Quijote und Sancho Pansa sind mythologische Personen über den ganzen gebildeten Erdkreis, sowie die Geschichte von den Windmühlen usw. wahre Mythen sind, mythologische Sagen.» Schelling scheut nicht das Paradox einer «durch das Genie eines Einzelnen erschaffenen Mythologie».

Damit eine literarische Figur sich zu einer mythischen entwickelt, muss sie sich zweifach einprägen: mehrere Jahrhunderte hindurch in der Geschichte der kollektiven Bildung und mehrere Jahrzehnte hindurch in der Geschichte der individuellen Bildung. Harlekin, Don Quijote, Hamlet, Don Juan und Faust begleiten – vielleicht in dieser Reihenfolge – den gebildeten Europäer von der Kindheit bis ins Alter. In der Einleitung zu einer Übersetzung des *Don Quichotte* berichtet Heine von seiner ersten Lektüre des Romans in der Kindheit: «In meiner kindlichen Ehrlichkeit nahm

ich alles für baren Ernst; so lächerlich auch dem armen Helden von der Geschichte mitgespielt wurde, so meinte ich doch, das müsse so sein, das gehöre nun mal zum Heldentum, das Ausgelachtwerden ebensogut wie die Wunden des Leibes, und jenes verdross mich ebensogut, wie ich diese in meiner Seele mitfühlte.» Don Quijote und Sancho Panza verlassen nicht den erwachsenen Mann, «auf allen Lebensfahrten verfolgten mich die Schattenbilder des dürren Ritters und seines fetten Knappen». Anders, aber nicht weniger tragisch erscheint Heine bei späterer Lektüre Cervantes' Roman als «die größte Satire gegen die menschliche Begeisterung». Übermenschliche Größe und Mächtigkeit mythischer Figuren hindern ihre Verehrer nicht daran, sich in ihnen wiederzufinden und auszulegen.

Bereits der eindeutige, unveränderliche Name sorgt für die Identität der mythischen Personen, die um 1600 erstmals auftreten. Dieser knappe, über die Jahrhunderte hin gleichbleibende Name unterscheidet sie von den mythischen Figuren der Antike. Apollon wurde auch unter Dutzenden von Beinamen verehrt, die meistens von einer lokalen Kultstätte abgeleitet waren. In der Neuzeit bestehen die Namen der Adligen und Bürger gewöhnlich aus zwei Teilen, aus Vor- und Zuname. Faust, Hamlet, Quijote, Juan – die Letzteren beiden durch ein kurzes Adelsprädikat ausgezeichnet – jedoch genügt einer; so sind sie schnell genannt und im Gedächtnis aufgerufen. (Bei Harlekin, der vielerorts auch anders heißt, übernimmt sein auffälliges Kostüm die Funktion des unveränderlichen Namens.) Wiederkehr unter gleichem Namen in anderen Texten und Kontexten ist eine Besonderheit mythischer Figuren. Ihre knappen, anderweitig nicht bekannten Namen verhindern genealogische Zuordnung und familiäre Anbindung; sie sind ganz auf sich gestellt. Weder Gott noch Vater, Bruder oder Freund stehen ihnen bei, allenfalls zweifelhafte Geister. Nur beiläufig erwähnt Faust seinen Vater, einen «dunklen Ehrenmann». Zwar ist der Königssohn Hamlet dazu berufen, seine (historisch nicht nachweisbare) Dynastie fortzusetzen, er aber verweigert sich dieser traditionellen Aufgabe und wird unverheiratet und ohne Nachkommen sterben.

Nicht nur ohne oder gegen die Verwandtschaft leben diese Einzelgänger, fremd sind sie auch den Mitlebenden. Mitten im Tru-

bel der Menschen und Ereignisse wissen sie sich allein; der Monolog ohne Zuhörer ist deshalb die ihnen gemäße Äußerungsweise. Nur mit sich spricht Hamlet ernsthaft, mit den anderen scherzhaft, ironisch, verrätselt, verstellt. In einsamen Gegenden hält Don Quijote geistreiche, allerdings sinnlose Reden, die sein einziger Zuhörer, der Bauer Sancho Panza, nicht begreifen kann. Faust und Mephisto mokieren sich über die Einfalt der Menschen, die den Doppelsinn ihrer Sätze überhören. Über seinen Famulus Wagner, der sich glücklich schätzt, «so gelehrt» mit seinem Meister zu sprechen, obwohl sie über einen Austausch von Missverständnissen nicht hinauskommen, spottet Faust: «Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,/ Der immerfort am schalen Zeuge klebt.» Faust verbittert, dass er verkannt wird; Mephisto vergnügt, dass er nicht erkannt wird: «Den Teufel spürt das Völkchen nie.» Da Harlekin nichts interessiert als die Freuden seines Bauchs, ist er ungerührt von allem Glück und Leid, das den anderen widerfährt. Allein mit sich ist auch Don Juan, dem die Sprache lediglich dazu dient, seine Absichten zu verbergen und seine Beute, die Frauen, ebenso zu betrügen wie deren Beschützer, die Männer. Baudelaires Gedicht «Don Juan in der Hölle» folgt ihm bis in die Unterwelt, wo seinen Nachen die klagenden Frauen und zürnenden Männer seines verwirkten Lebens umdrängen: «Doch der ruhige Held, über seinen Degen gebeugt,/ Betrachtete das Kielwasser und würdigte sie keines Blicks.» Selbst in nächster Nähe bleiben die mythischen Figuren der Neuzeit unzugänglich und selbst im Untergang noch übermächtig.

Valéry führt die Wirkung und Nachwirkung von Goethes *Faust*, bis zu seinem eigenem *Faust*, auf den alles menschliche Maß übersteigenden Charakter der beiden Hauptfiguren zurück: «Der Schöpfer dieser beiden, Fausts und des ‹Anderen› (das heißt Mephistos), hat sie derart ausgestattet, dass sie nach ihm zu Werkzeugen des Weltgeists wurden: sie reichten über das hinaus, was sie in seinem Werk waren. Er hat ihnen Aufgaben gestellt und nicht nur Rollen gegeben; er hat sie für immer zum Ausdruck gewisser Extreme des Menschlichen und Unmenschlichen bestimmt und damit von jedem besonderen Geschehen losgelöst. Daher habe ich es gewagt, mich ihrer zu bedienen.» Keine Hel-

dentat, sondern ihre Denkweise macht sie zu menschlich-unmenschlichen Extremen. «Am Anfang war die Tat», so legt sich Faust den Schöpfungsbericht der Bibel zurecht, doch dem «Tatensturm» des Erdgeists hält er nicht stand. Fausts unselige «Taten» haben lediglich zur Folge, dass er gedankenlos und bedenkenlos eine Familie auslöscht, Gretchen, ihre Mutter, ihren Bruder. Auch Don Juan, der es auf Frauen abgesehen hat, und Hamlet, der immer an den Falschen gerät, töten Männer, die ihnen zufällig über den Weg laufen. Seine Verrücktheit gebietet Don Quijote, ständig zum Kampf bereit zu sein, zumeist mit schlimmeren Folgen für ihn als für seine Gegner. Angemessen wäre, sie hätten alle wie Harlekin nur eine Pritsche zur Hand.

Eines Helden sind solche übereilten Taten und Untaten nicht würdig, die scharfsinnigen Überlegungen und verwegenen Reden jedoch, die jenen sinnlosen Handlungen vorausgehen oder nachfolgen, sind durchaus eines Philosophen würdig. Hamlet möchte in Wittenberg studieren, wo auch Faust tätig gewesen sein soll. Diese Helden der Reflexion, wie man sie nennen könnte, sind belesen und flechten klassische Zitate in ihre Reden. Vor anderen zeichnen sie sich durch das Vermögen des Geistes aus, nicht durch die Kraft des Armes. Der ältliche, dürre, ungeschickte Don Quijote glaubt sich zum Ritter berufen, während er in Wahrheit nur über ein ausgedehntes Bücherwissen verfügt und besser Bibliothekar geworden wäre. «Manly fortitude» reklamiert Marlowes Doctor Faustus für sich, nicht in der Schlacht, sondern im Umgang mit Engeln und Teufeln. Die mythischen Figuren der Neuzeit sind Männer. Nur ihnen traut das Publikum zu, dass sie behende zwischen dem Spiel mit der Bildungstradition und dem kühnen Experiment neuer Denk- und Lebensweisen zu wechseln vermögen. Erst im 19. Jahrhundert, nachdem die Französische Revolution Forderungen nach einer Emanzipation der Frauen laut werden ließ, konnten Merimées Erzählung und Bizets Oper ein weibliches Gegenstück zu Don Juan entwerfen, Carmen.

Mythisch ist, was über die normalen Bedingungen des Lebens hinausgeht. Mythische Figuren ragen in die Sphäre der Götter und Geister hinein. Zu Beginn der Neuzeit glaubte man nicht mehr an Götter, aber noch an Geister, leichter noch an Zauberer

und Hexen. Das Übermaß an geistigen Fähigkeiten und Ambitionen, wie sie die mythischen Figuren der Neuzeit zur Schau stellen, war den Zeitgenossen am Ausgang des Mittelalters nur so erklärlich, dass jene magische Mittel besaßen, um sich Geister dienstbar zu machen. Faust gilt von Anfang an als Teufelbeschwörer, Don Juan wird vom «steinernen Gast», einer zum Leben erweckten Statue seines Opfers, heimgesucht, Hamlet erscheint zu nächtlicher Stunde ein Geist, Don Quijote ist davon überzeugt, dass sich Zauberer gegen ihn verschworen haben, Kasperl prügelt sich unerschrocken mit dem Teufel. Zwar stellten um 1600 Bacon und Descartes Prinzipien einer strengen Erkenntnis auf, die alles Phantastische ausschloss. Doch dies hinderte nicht einmal die Gebildeten daran, sich auf der Bühne die Gegenwart dämonischer Wesen und in Büchern Erzählungen von übernatürlichen Ereignissen gefallen zu lassen.

Um Faust am Kaiserhof, den die ökonomische Krise des Feudalsystems erfasst hat, einzuschleusen, empfiehlt Mephisto den Hofbeamten als Heilmittel «Begabten Mann's Natur- und Geisteskraft». Wie die Erfinder und Entdecker in der frühen Neuzeit benötigt ein solcher Mann für seine Projekte weder die Vorrechte der Geburt noch den Segen der Kirche. Bereits Mephistos Wortwahl empört den Kanzler des Reichs, der zugleich als Erzbischof fungiert: «Natur und Geist! So spricht man nicht zu Christen», denn «Natur ist Sünde, Geist ist Teufel». «Teufel» ist der alte Name für den neuen «Geist»; des Kanzlers Warnung vor der «Sünde» möchte eine nähere Beschäftigung mit der «Natur» innerhalb und außerhalb des Menschen unterbinden. In dem, was den alten Mächten als Sünde galt und des Teufels war, repräsentieren die mythischen Figuren des modernen Bewusstseins ungelebte Möglichkeiten: Faust lebt die Freiheit des Wissens vor, Hamlet die des Urteils, Don Juan die der Sinne, Don Quijote die der Phantasie und Harlekin sogar die des Unsinns. Mögen auch viele Abhandlungen von Philosophen und Naturwissenschaftlern seit dem 16. Jahrhundert die «Legimität der Neuzeit» gut begründen: Faust, Hamlet, Don Juan, Don Quijote, Harlekin leben, obgleich sie nie gelebt haben, emphatisch und zu jedem Risiko bereit dieses Recht des neuzeitlichen Daseins und haben sich daher tiefer als alle gelehrten Schriften dem Gedächtnis der westlichen Welt eingepägt.¹

1 Welche Gedanken die frühe Neuzeit von allen Epochen davor schieden und unterschieden, lehrt das schmale, aber eindringliche Buch von Gerhart Schröder «Die Kunst, anzufangen. Philosophie und Literatur in der Frühen Neuzeit» (München 2013). Schröder erhellt auch die Rollen Don Quijotes, Hamlets und Don Juans (in der Fassung Molières) als Protagonisten einer neuzeitlichen Denkweise.

WOLFGANG ULLRICH

Grenzen der Sentimentalität

Zur Genese der Vorher-Nachher-Bilder

Seit Jahrzehnten immer dasselbe: Man findet kaum eine Zeitschrift, die nicht ein Vorher-Nachher-Bild enthält. Meist ist es eine Anzeige für eine Antifaltencreme, Muskelpräparate, ein Haartönungs- oder Haarwuchsmittel oder eine neue Diät (*Abb. 1*). Jedesmal scheint der Lauf der Zeit umgedreht und sogar die uralte Utopie übertroffen, wonach Jugend, Schönheit und Gesundheit konserviert werden können. Doch da die Umkehrung des Gewohnten oft zu phantastisch anmutet, gesteht zumindest der skeptischere Betrachter eher dem Vorher-Bild Wahrheit zu – und konzentriert sich auf den jeweiligen Makel. Aus der Vision einer besseren Welt wird so die unliebsame Erinnerung an die negativen Seiten der Körperlichkeit. *Vanitas* ist augenfällig gerade da präsent, wo sie am lautesten dementiert wird. Die explizite Zurschaustellung von Zeit bringt den Betrachter derart fast zwangsläufig zum Reflektieren, insofern sind Vorher-Nachher-Bilder immer auch schon Denkbilder.

Ob es überhaupt einen zweiten Bildtypus gibt, der ähnlich stark und genauso pointiert Zeitlichkeit vor Augen führt wie das Vorher-Nachher-Bild? So traut man ihm eine große Tradition zu und vermutet Blütezeiten im Mittelalter und im Barock, den



großen Epochen abendländischer *Vanitas*-Darstellung. Dann erwartet man es jedoch eher in der umgekehrten Anordnung, bei der ein schöner Vorher-Zustand durch einen verfallenen Nachher-Zustand ersetzt wird, auch das ein bis heute beliebter Modus, oft von einer warnenden oder skandalisierenden Konnotation geprägt (*Abb. 2*). Zur Malerei des christlichen Mittelalters scheinen Vorher-Nachher-Bilder noch aus einem zweiten Grund zu passen. Sie sind didaktisch: Im Vergleich zwischen den beiden Einzelbildern lässt sich auf Details achten, die etwas erzählen oder lehren. Jede eigens gezeigte Veränderung impliziert aber auch ein Urteil oder eine Wertung. Vorher-Nachher-Bilder haben propositionalen Charakter und besitzen den Status einer These. Zudem setzen sich Einzelheiten besonders gut fest, da man sie nicht nur kurz registriert, sondern im Blickwechsel von links und

Abb. 1
Übertroffene Utopie.
Vorher – Nachher:
Abnehmen.



Abb. 2
Vanitas in der Moderne.
Vorher – Nachher:
Drogenkonsum.

rechts memoriert. Das Vorher-Nachher-Bild ist wohl die einzige Bildform, die eine Mnemotechnik gleich mitliefert.

Dennoch sucht man im Mittelalter vergeblich nach Vorher-Nachher-Bildern. Weder die Bekehrung des Saulus zum Paulus noch die Versuchung des heiligen Antonius gibt es als Vorher-Nachher-Bild. Auch *Vanitas* wurde nicht in dieser Form dargestellt, vielmehr präsentierte man verschiedene Lebensalter in einem einzigen Bild nebeneinander. Dass die weit verbreiteten Diptychen nicht für Vorher-Nachher-Darstellungen genutzt wurden, mag mit ihrem Ursprung zusammenhängen, tauchten sie doch zuerst bei Klapp- und Reisealtären auf. Die beiden Tafeln waren damit, ähnlich dem Cover und der Rückseite eines Buchs, kaum einmal gleichzeitig zu sehen. Entsprechend wurden sie nicht aufeinander bezogen, wemgleich oft inhaltliche Parallelen



zwischen ihnen bestanden. Am nächsten kommt einem Vorher-Nachher-Bild ein – gleichwohl seltener – historischer Typus, bei dem auf der einen Tafel die Kreuzigung Christi, auf der anderen die *Maiestas Domini* zu sehen ist. Dem leidenden, sterblichen, irdischen Jesus steht Christus als göttlicher Weltenherrscher gegenüber.¹ Liegt hier einerseits eine Chronologie, nämlich der Weg von der Passion zum Heil, vor, so wirken beide Tafeln andererseits als selbständige Bilder; ein direkter Vergleich zwischen ihnen bietet sich auch aufgrund fehlender formaler Ähnlichkeiten nicht an. Das Hauptthema des Diptychons ist vielmehr die Doppelnatur des Gottessohns, der gleichzeitig irdisch-sterbli-

Abb. 3
Frivole Spekulationen.
William Hogarths
«Before – After» (1736).



1 Vgl. Wolfgang Kermer: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Tübingen 1967, S. 70–74.

cher Jesus und unsterblicher Christus ist. Diese Gleichzeitigkeit wird innerhalb der mittelalterlichen Kunst oft hervorgehoben, prominent etwa bei Christusdarstellungen der Romanik, die Jesus zwar am Kreuz zeigen, ihn jedoch in überirdischem Glanz strahlen und herrscherlichen Triumph verkörpern lassen.

Vermutlich dürfte William Hogarth für sich reklamieren, als erster Vorher-Nachher-Bilder produziert zu haben. Um 1730 schuf er mehrere frivole Gemälde und Stiche, die ein Paar jeweils vor und nach dem Liebesspiel zeigen und ein humorvoll-genaues Bild von Lust und Befriedigung, Koketterie und schlechtem Gewissen, Anspannung und Erschöpfung zeichnen (Abb. 3). Subtil

lenkt Hogarth die Phantasie auf das, was nicht zu sehen ist und zeitlich zwischen den beiden Bildern passiert. Damit nimmt er vorweg, was im 20. Jahrhundert in den Filmkünsten selbstverständlich werden sollte, nämlich den Schnitt an der Stelle, an der Tugendwächter einschreiten könnten. Insofern könnte man von der Geburt des Vorher-Nachher-Bilds aus dem Geist der Zensur sprechen, würde damit jedoch vernachlässigen, dass Hogarth gerade das indirekte Erzählen gereizt haben dürfte. Immerhin kehrt er damit eine lange propagierte Regel der Kunsttheorie um, derzufolge ein Maler den wichtigsten Moment eines Geschehens – dessen Höhepunkt – auswählen müsse, um sein Publikum nicht zu langweilen. Shaftesbury diskutierte in seinem *Essay on Painting* (1714) etwa, wie es einem geschickten Maler dennoch gelingen könne, zugleich sowohl das zurückliegende Geschehen zu vergegenwärtigen («call to mind the past») als auch das Kommende vorwegzunehmen («anticipate the future»), ohne die Konsistenz seines Gemäldes zu stören.² Dass Hogarth genau das Gegenteil machte und vom wichtigsten Moment allein mithilfe des Davor und des Danach erzählte, erlaubt aber auch eine ironische Distanz zum Geschehen. Andernfalls wäre der Blick von pornografischen Einzelheiten absorbiert und könnte nicht frei umherschweifen. So hingegen weckt Hogarth detektivische Spekulationslust und stachelt sie mit zahlreichen Details zusätzlich an. Da er aber, wie bereits Wolfgang Kemp bemerkte, eine «Aufwertung der Position in der Mitte» betrieb und das mit Mitteln der Komposition sowie der perspektivischen Anordnung auf den beiden Tafeln noch vielfach bekräftigte,³ stellen seine Tafeln angesichts der weiteren Entwicklung einen Grenzfall des Vorher-Nachher-Bilds dar. Meist wurde und wird die Aufmerksamkeit nämlich auf mindestens eine der Tafeln und nicht auf das gelenkt, was zwischen ihnen liegt. Schon das nächste berühmte Beispiel im Bereich der Kunst, mehr als ein halbes Jahrhundert nach Hogarth entstanden, kommt dem modernen Gebrauch des Vorher-Nachher-Bilds viel näher.

Als Hubert Robert 1796 die Pariser *Grande Galerie* in Form eines Vorher-Nachher-Bilds zum Thema wählte (*Abb. 4*), war er nicht nur Maler, sondern auch Konservator des Louvre. Ihm oblag es, die Eignung der Grande Galerie als Ausstellungsraum zu verbes-

- 2 Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury: *An Essay on Painting. Being a Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, according to Prodicus, London 1714, S.12.
- 3 Wolfgang Kemp: *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung*, in: ders.: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989, S. 62–88, hier S. 72.

sern und Pläne verschiedener Architekten zu beurteilen. So verwundert nicht, dass er seinerseits zu planen begann und eine Architekturvision entwickelte. Sie ist auf der linken Tafel zu sehen und zeigt die Grande Galerie mit Oberlicht, das sie zu jener Zeit nicht besaß (und im Übrigen erst nach 1945 erhielt). Auf der rechten Tafel ist diese Vision im Zustand der Zerstörung abgebildet – die Grande Galerie ist zur Ruine geworden, die Bilder sind verschwunden, lediglich einige Skulpturen geblieben. Insgesamt vermittelt die zweite Tafel den Eindruck einer weitgehend entzivilisierten Zukunft. Im Hintergrund scharf sich eine Gruppe von Menschen armselig um ein notdürftiges Feuerchen, auf der Suche nach verwertbaren Resten einer besseren Vergangenheit. Damit erscheint Roberts Diptychon als Dokument eines Kulturpessimismus oder auch als merkwürdiger Versuch, die Zeitgenossen vom Wert seines architektonischen Vorhabens zu überzeugen. Ähnlich wie hundertvierzig Jahre später Albert Speer den Ruinanzwert wichtiger Gebäude bereits in die Planung einbezog, scheint auch Robert darauf geachtet zu haben, dass seine Räume selbst im Zustand äußersten Verfalls ein stimmungs- und würdevolles Bild abgeben. Doch nicht nur das. Durch die rechte Tafel wird die linke vom einfachen Futur ins Futur II versetzt. Auf einmal veranschaulicht sie nicht nur einen Architekturplan, sondern fördert angesichts von etwas bereits wieder Vergangenen sentimentale Gefühle. Man wünscht sich, es möge doch bitte alles in perfektem Zustand sein. Geschickt setzt Robert somit auf den Impuls, sich für etwas vom Untergang Bedrohtes einzusetzen – nur dass das Bedrohte hier noch gar nicht existiert und der Impuls dazu führen soll, es überhaupt erst wirklich werden zu lassen.

Aufgrund der für ihre Rezeption genau kalkulierten Abfolge emotionaler Momente gehören Vorher-Nachher-Bilder in jene Tradition, in der bildende Kunst der Rhetorik und dem Dogma *ut pictura poesis* untergeordnet wird. Deshalb überrascht jedoch einmal mehr, dass sich Vorher-Nachher-Bilder nicht schon viel früher etablierten. Gerade im 17. Jahrhundert, als man den Rezeptionsprozess am liebsten so steuern wollte, dass ein Bild wie ein Theaterstück aufgenommen wird, hätte es sich angeboten, mit Vorher-Nachher-Arrangements zu arbeiten. Doch so wenig die



bildrhetorisch raffinierten Maler des Barock sowie der frühen Aufklärung von den Möglichkeiten des Vorher-Nachher-Bilds Gebrauch machten, so unwahrscheinlich erscheint andererseits, dass Robert – abgesehen von Hogarth – der Erste gewesen sein sollte, der sich dieses Bildprinzips bediente. Wäre nicht zu erwarten, dass die ersten Sujets der noch neuen Bildform simplere Konstellationen repräsentieren? Dass sie Vergangenheit und Gegenwart oder Gegenwart und Zukunft einander gegenüberstellen, anstatt einen Dialog zwischen einer näheren und einer ferneren Zukunft zu führen?

Tatsächlich übertrug Robert das Vorher-Nachher-Prinzip aus dem Bereich der englischen Gartenarchitektur, wo schon einige

Abb. 4
Einstürzende Neubauten.
Hubert Roberts «Projet
d'aménagement de la
Grande Galerie du Louvre»
und «Vue imaginaire de la
Grande Galerie du Louvre en
ruines» (1796).



Jahre vor den Grande-Galerie-Tafeln ebenso ambitioniert wie differenziert damit experimentiert wurde. Da Robert bereits vor der Französischen Revolution den Ehrentitel «Dessinateur des Jardins du Roi» besaß und damit auch für die großen französischen Gärten zuständig war, ist anzunehmen, dass er einen internationalen Überblick über die jeweils aktuellen Entwicklungen von Praxis und Theorie der Landschaftsarchitektur besaß und sich für seine Arbeit als Planer und als Maler direkt davon beeinflussen ließ. Als Erster versuchte Humphry Repton seinen privaten Kunden damit Eindruck zu machen, dass er den – selbstverständlich bedauernswerten – Jetztzustand des jeweiligen Gartens mit einem – selbstverständlich ungleich schöneren – Zu-

kunfts bild kontrastierte (Abb. 5). In *Exposés*, die nach ihrer bevorzugten Einbandfarbe *Red Books* hießen, präsentierte Repton das Vorher-Nachher allerdings nicht als Nebeneinander zweier Bilder, sondern arbeitete mit Klapptafeln: Sah der Interessent zuerst das, was er schon kannte, erblickte er, nachdem ein oder mehrere Streifen weggeklappt wurden, einen verführerisch gemalten Idealzustand derselben Landschaft. Wie viel Zeit und Kosten es bereiten würde, bis dieser Idealzustand zu verwirklichen wäre, trat dabei in den Hintergrund; es zählte der Überraschungseffekt, die möglichst große Differenz zwischen Jetzt und Künftig.

Dass Vorher-Nachher-Bilder zuerst im Bereich der Kundenwerbung Erfolg hatten, mutet profan an, erscheint aber zugleich als Vorzeichen für die weitere Geschichte der Gattung. Immerhin tauchen bis heute die meisten Vorher-Nachher-Bilder in der Werbung auf, wobei man – nicht anders als bei Repton – die starken Effekte betont, die sich zeitigten, würde der Kunde die beworbene Dienstleistung oder das annoncierte Produkt kaufen. Doch obwohl das Vorher-Nachher-Bild bei Repton im Dienst ökonomischer Interessen steht, vervollkommnet er damit auch einen der Grundgedanken der englischen Landschaftsarchitektur. So ging es in ihr darum, das in einer Landschaft verborgene Potential – deren natürliche Möglichkeiten – zur Geltung zu bringen, statt ihr fremde Formen zu oktroyieren. Die englischen Landschaftsarchitekten, allen voran Lancelot Brown, der wegen des Ziels der Potentialentfaltung auch Capability Brown genannt wurde und als dessen Nachfolger Repton sich ansah, etablierten eine neuartige Betrachtung von Landschaft. Sie sahen diese gleichsam doppelt, nämlich in ihrem Ist-Zustand und zugleich in einem künftigen und idealen Kann-Zustand (so wie der mittelalterliche Mensch im geschundenen und gekreuzigten Christus bereits den auferstandenen Heiland erkannte). Mit ihrem professionell-visionären Blick setzten die englischen Gartenkünstler einerseits eine aristotelische Tradition teleologischen Denkens fort, derzufolge die Kunst die Natur zu vollenden habe, wo diese allein ihre Anlagen noch nicht voll entfalten könne, benahmen sich andererseits aber wie heutige Schönheitschirurgen, die für jeden Körper spezifische Verbesserungsvorschläge machen und dabei ebenfalls mit Vorher-Nachher-Bildern arbeiten.



Abb. 5
Annonciertes Ideal.
Humphry Reptons «No. V.»
(«The Water») aus:
«Red Book for Vinters in
Kent, A Seat of James
Whatman Esqr.» (1797).

Aus den Memoiren von Humphry Repton geht hervor, dass die Idee der Vorher-Nachher-Darstellungen unmittelbare Folge jenes Blicks war, der den Potentialen einer Landschaft galt. Er habe an sich die besondere Fähigkeit bemerkt, jeweils «fast augenblicklich» («almost immediately») zu erkennen, wie eine Landschaft verbessert werden könnte («might be improved»). Das habe er auch anderen vermitteln wollen («and I only wanted the means of making my ideas equally visible, or intelligible to others»), daher habe er seine Vorstellungen nicht nur aufgeschrieben,

sondern auch Skizzen angefertigt, die zum einen den aktuellen Zustand, zum anderen aber alles Verbesserungsfähige veranschaulichten («This led to my delivering my reports in writing, accompanied with maps and such scetches, as at once shewed the present, and the proposed portraits of the various scenes capable of improvement»)⁴

Dass sich angesichts einer Landschaft eine Vision von deren optimaler Gestaltung ergibt, kann auch als Projektion beschrieben werden. Über die realen Gegebenheiten legt sich ein Vorstellungsbild. Das aber setzt voraus, Landschaft grundsätzlich als Bild – oder als Summe von Bildern – wahrzunehmen. Andernfalls ließe sich auch nicht von *capabilities* oder der idealen Ausprägung einer Landschaft sprechen. Die Kriterien hierfür entstammen nämlich der Kompositionslehre bildender Kunst: Nur bezogen auf ein klar begrenztes Bild – und nicht auf den nie endenden Naturraum – ergibt es Sinn, über Harmonie, Farbverteilung, Größenrelationen oder einen Wechsel der Valeurs zu rasonieren. Wie man einem Maler vorhalten konnte, gegen eine Regel der Ausgewogenheit oder ein Gebot der Abwechslung verstoßen zu haben, bemängelten auch Brown und Repton Geschmacksverstöße, wenn sie durch eine Landschaft gingen und diese ähnlich wie ein Gemälde oder als Abfolge mehr oder weniger gut gelungener Bilder rezipierten.

Der als Bildfolge wahrgenommene Garten trat auch in Konkurrenz zur – ebenfalls erst entstehenden – Bildergalerie. In beiden Fällen wollte man auf engem Raum Vielfältiges erleben und unterschiedliche Stimmungen und Assoziationen bereitet bekommen. Beim Spaziergang durch einen Park sah man heitere und düstere, erhabene und sentimentale Bilder, und je nach Jahres- und Tageszeit konnte derselbe Naturausschnitt andere Emotionen wecken. Selbst Impressionen verschiedener Kulturen und Epochen bot ein Englischer Garten, wenn er einen chinesischen Turm, einen griechischen Tempel oder die (künstliche) Ruine eines gotischen Doms enthielt. Damit jedoch wurden nicht nur Räume zu Bildern nivelliert, sondern man schuf auch eine Simultaneität und Gleichwertigkeit von Vergangenheit und Gegenwart. Dies war zwar nicht dasselbe wie eine Inszenierung von Vorher-Nachher-Bildern, legte aber zumindest nahe, etwas direkt

4 Humphry Repton: Memoir (Manuskript), zit. nach: Kedrun Laurie: Humphry Repton, in: Humphry Repton. Landscape Gardener 1752–1818 [Ausst.-Kat.], Norwich 1982, S. 19.

- 5 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd.3, Leipzig 1780, S. 111.
- 6 Peter Geimer: Das ›Haus der Inkohärenz‹ – Capriccio und Sammlung im 18. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai/Joachim Rees (Hg.): Kunstform Capriccio, Köln 1998, S. 138–153, hier S. 141.
- 7 Vgl. Günter Herzog: Hubert Robert und das Bild im Garten, Worms 1989, S. 199f.

aufeinander zu beziehen, was sonst nicht gleichzeitig wahrgenommen werden konnte. Ruinen übten den Besucher eines englischen Landschaftsgartens noch in anderer Weise darin, verschiedene Zeitebenen – den realen Anblick und eine Vision der Vergangenheit – unmittelbar miteinander zu verbinden. Sie sollten dazu anregen, «eine Vergleichung zwischen ihrem vormaligen und ihrem jetzigen Zustand» anzustellen, wie es Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der bedeutendste deutschsprachige Gartentheoretiker, formulierte.⁵ Auf eine halbverfallene Klostermauer sollte das Bild eines unzerstörten Klosters, auf die Realität einer traurigen Gegenwart die Vorstellung einer besseren Vergangenheit projiziert werden. Das entspricht nicht nur dem Schema von Hubert Roberts Grande-Galerie-Diptychon, sondern stellt zugleich die Inversion des Verfahrens von Humphry Repton dar, der aus einem beliebigen Stück Landschaft nicht deren vergangenes, sondern deren künftiges Idealbild freidachte.

Das Interesse an einem Nebeneinander von Ungleichzeitigem zeigt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch an der damals beliebten Bildgattung des Capriccio, das – als Architektur- oder Galeriebild – verschiedene Elemente aus ihrem ursprünglichen Kontext löste, um sie neu zu kombinieren. So versammelten Hubert Robert oder Giovanni Paolo Pannini über die gesamte Stadt verstreute römische Ruinen auf einem einzigen Bild, bestückten es aber zudem mit Personal aus der Antike, womit sie zwei Zeitebenen verbanden. Das Capriccio, hat Peter Geimer formuliert, «hebt räumliche Entfernungen zwischen Objekten auf, und es kann historische Personen und Monumente in ihre eigene Nachwelt versetzen. Das Capriccio verdichtet räumlich und/oder zeitlich getrennte Objekte.»⁶ Daher lässt es sich wie ein Englischer Garten als Ansammlung von Einzelansichten und Teilbildern interpretieren.⁷ Im Zusammenhang von Gärten und Capriccios offenbart sich das Vorher-Nachher-Bild als Spezialform einer Bildkultur, die weniger am Einzelbild als an einer Kombination verschiedener Bilder interessiert ist. Dabei bietet das Vorher-Nachher-Bild zugleich die knappste und plakativste Variante einer Konfrontation verschiedener Zeiten, zeigen beide Tafeln doch grundsätzlich dasselbe Sujet. Wie aber verändert es den Umgang mit Bildern, wenn man sie nicht isoliert betrachtet,

sondern – wie in der Galerie – miteinander in Beziehung setzt oder – wie bei Vorher-Nachher-Kompositionen – von vornherein in Relation zu einem anderen Bild sieht?

Innerhalb der abendländischen Tradition sind Bilder meist im Singular, und auch der Markt und die Theorie mögen sie lieber einzeln als in Kombinationen.⁸ Viele Werkformen – prominent etwa Altarbilder oder Freskenzyklen – bestehen zwar aus mehreren Einzelbildern, doch ist auch hier jedes für sich üblicherweise abgeschlossen und erscheint nicht als Ausschnitt oder Teil eines größeren Ganzen. Über lange Zeit finden sich zudem nur selten Bilder, die Sujets am Bildrand abschneiden und diesen damit eigens hervorheben. Vielmehr soll der Blick des Betrachters von den Rändern ferngehalten, zumindest aber soll vermieden werden, dass diese als Begrenzung wirken, wäre dadurch doch der Anspruch des Bilds auf Totalität infrage gestellt; es wäre nur ein Ausschnitt aus einer größeren Welt, verlangte nach einer Fortsetzung, forderte gar schon das nächste Bild. Vor allem träte das Bild dann auch in direkten Kontakt zur Außenwelt, die sonst ähnlich ausgeblendet bleibt wie alles außerhalb des Gesichtsfelds, das seinerseits keine Grenze besitzt, sondern eine Totalität darstellt.⁹ Erst wenn ein Bild seine eigenen Grenzen – seinen Rahmen – thematisiert und erkennbar zum Ausschnitt wird, tritt es in Gegensatz zu dem, was um es herum ist, droht sich damit aber auch gemein mit dem zu machen, was an es grenzt. Dadurch wird es profanisiert, verliert zumindest seinen Status als unverwechselbar Eigenes.

In seinen «Meditationen über den Rahmen», einem Aufsatz aus dem Jahr 1921, bestimmte José Ortega y Gasset das Bild als «imaginäre Insel, die rings von Wirklichkeit umbrandet ist», und sah die Aufgabe des Rahmens entsprechend darin, das Bild und seine Umgebung im besten Fall unendlich weit voneinander zu entfernen. Vor allem der lange Zeit dominierende Goldrahmen besitze diese Qualität, schiebe er doch mit «seinem Igelpelz spitzer Lichter zwischen das Gemälde und die reale Umwelt einen Gürtel puren Glanzes. Seine Reflexe, die wie kleine, zornige Dolche arbeiten, zerschneiden unaufhörlich die Fäden, die wir, ohne es zu wollen, zwischen dem unwirklichen Bild und der wirklichen Welt spinnen.»¹⁰ Zwei Jahrzehnte zuvor hatte Georg Simmel das

8 Vgl. Steffen Siegel: Silberblick. Überlegungen zum Bild im Dual, in: Gerd Blum/ Steffen Bogen/ David Ganz/ Marius Rimmele (Hg.): *Pendant Plus*, Berlin 2012, S. 343–357, hier S. 345f.

9 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 24.

- 10 José Ortega y Gasset:
Meditation über den Rahmen
(1921), in: ders.: Triumph des
Augenblicks. Glanz der Dauer,
München 1963, S. 59–66, hier
S. 63, 64f.
- 11 Georg Simmel: Der Bildrah-
men. Ein ästhetischer Versuch
(1902), in: ders.: Aufsätze und
Abhandlungen 1901–1908.
Gesamtausgabe Bd.7,
hg. v. Otthein Rammstedt,
Frankfurt/M. 1995, S. 101–108,
hier S. 101.
- 12 Ebd., S. 102f.

Kunstwerk bereits ganz ähnlich als etwas beschrieben, das «keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig [sei], jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend», wozu ihm gerade sein Rahmen helfe, «der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in einem Akte ausübt».¹¹ In der Art und Weise, wie Ortega y Gasset und Georg Simmel sich ausdrücken, bekundet sich geradezu eine Angst vor der Bildumgebung. Die gewählte Insel-Metapher (auch Simmel spricht von der «inselhaften Stellung» des Kunstwerks¹²) lässt die Assoziation zu, diese Angst sei vergleichbar der Angst der Griechen vor dem Meer als dem unheimlich-dunklen Anderen, das man am liebsten verdrängte. Aufgrund dieser xenophoben Einstellung scheint es auch undenkbar, ein Bild über fremdes Terrain hinweg auf ein anderes Bild zu beziehen. Als Insel ist das Bild notwendig im Singular, von jeder anderen Insel durch eine unendliche – unüberbrückbare – Kluft geschieden.

Die Hommagen von Simmel und Ortega y Gasset an den Bilderrahmen kamen jedoch verspätet, war man doch seit dem 18. Jahrhundert zunehmend abenteuerlustig geworden, wie gerade die langsame Karriere der Vorher-Nachher-Bilder beweist. Man traute sich häufiger über Bildgrenzen hinaus, und dass Bilder auf einmal sogar in Gärten – in der Natur – entdeckt wurden, ist ein weiterer Beleg dafür, wie sehr die strikte Trennung von Bild und Umgebung an Relevanz verlor. Dass die Hommagen verspätet waren, lässt sich aber auch als Ausdruck einer sentimentalischen Haltung deuten. Simmel und Ortega y Gasset blendeten neuere Entwicklungen der Bildkultur aus und verklärten Bilder zu jenen Inseln, wohin man sich zurückziehen kann, um der widrigen und profanen äußeren Welt zu entfliehen. Ihr Missfallen an der modernen Welt führte sie dazu, Rahmen als Bollwerk gegen Entfremdung und Lärm zu preisen. So verspätet das einerseits anmutet, so wenig wäre eine solche Einschätzung allerdings vor der Moderne überhaupt möglich gewesen. Erst in ihr wird es nämlich für viele Menschen üblich, sich grundsätzlich in Differenz zur eigenen Umwelt zu empfinden. Die Moderne kennzeichnet sogar kaum etwas stärker als ein Antimodernismus.

Während die einen sich in das von allem abgeschiedene Einzelbild flüchteten, kultivierten andere ihre Sentimentalität aber nicht zuletzt am entstehenden Vorher-Nachher-Bild. Dabei gibt es zwischen beidem sogar eine Verbindung, denn so sehr im einen Fall das Bild idealisiert und seine Umgebung abgewertet wird, so sehr wird im anderen Fall der Zustand auf einem Bild idealisiert und der auf dem anderen abgewertet. Doch wird letzterer beim Vorher-Nachher-Bild nicht verdrängt, sondern eigens präsent gemacht, um den Kontrast zum idealen Gegenbild umso stärker erlebbar zu machen. Wer einen Landschaftsentwurf Reptons sah, konnte sich nicht einfach nur in eine idyllische Zukunft hineinphantasieren, sondern litt zugleich darunter, den misslichen Zustand der Gegenwart genauso anschaulich vorgeführt zu bekommen. Das Gegenüber von Bildern ergänzt sentimentale oder sehnsüchtige Gefühle also um negative Affekte. Sie aber motivieren zum Handeln, wird man sie doch nur los, wenn man etwas gegen die Missstände tut und zumindest das mit einem Vorher-Nachher-Bild beworbene Produkt kauft. Genauso lassen sich Vorher-Nachher-Bilder als Mittel der Anklage wie der Agitation einsetzen. Die zeitliche Abfolge erscheint dann wie eine Gegenüberstellung von falsch und richtig, das eine Bild also wie ein Wo-ist-der-Fehler-Bild, das nach einer Korrektur verlangt, wobei das Heil wechselweise in der Restitution einer Vergangenheit oder im Fortschritt einer Zukunft gesucht wird. So sind Vorher-Nachher-Bilder für die *vita activa*, was das fest umrahmte Einzelbild für die *vita contemplativa* ist. Beide geben antimodern-sentimentalen Befindlichkeiten einen Ort.

Damit lässt sich der Geist des Antimodernismus als Treiber von Vorher-Nachher-Bildern identifizieren. Sie wurden beispielhaft für eine Epoche, in der viele Menschen die Erfahrung machten, in der einen Welt zu leben und sich in einer anderen zuhause zu fühlen. So gehören sie in die Reihe der «sentimentalischen Bilder», die Werner Busch als Neuerung des 18. Jahrhunderts identifizierte.¹³ Für ihn handelt es sich hierbei um Bilder, die eine tradierte Ikonographie oder Gattungsregeln nicht mehr «naiv» übernehmen, sondern jeweils eigens reflektieren und damit auch brechen. Das spiegelt eine Verunsicherung oder Entfremdung, führt aber auch zu einer stärkeren Einbeziehung des Betrachters,

13 Vgl. Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

14 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (1796), in: ders.: Werke in drei Bänden, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1966, Bd. 2, S. 540–606, hier S. 560.



Abb. 6
Verfallsthesen der Moderne.
Aus Paul Schultze-Naumburgs «Kulturarbeiten»,
Band III: «Dörfer und
Kolonien» (1908).

der diese Brüche wahrnimmt und dadurch immer wieder an die komplizierter gewordene, ihrer Unschuld beraubte Realität erinnert wird. Friedrich Schiller, auf den sich Busch beruft, beschrieb die sentimentalische Gemütslage sogar ausdrücklich als Konflikt zwischen «zwei streitenden Vorstellungen und Empfindungen», nämlich zwischen «der Wirklichkeit als Grenze» und der «Idee als dem Unendlichen», woraus ein «gemischtes Gefühl» resultiere.¹⁴ Damit ist die Form des Vorher-Nachher-Bilds – eine direkte Gegenüberstellung von Realität und Idealität – einmal mehr bereits vorgezeichnet: Wer an der Wirklichkeit leidet und dieses Leiden bewusst zum Thema macht, braucht mehr als ein Bild.

Die mentalitätsgeschichtlichen Ursprünge des Vorher-Nachher-Bilds zeichneten seine weitere Entwicklung vor. Vor allem in der Zeit um 1900, als sich antimodern-kulturpessimistisches Denken radikalisierte und in Wandervogel- und Jugendbewegung, Heimatschutzbünden oder esoterischen Geheimgesellschaften institutionalisierte, besann man sich auf die Möglichkeiten von Vorher-Nachher-Darstellungen. Die bis heute gängigen Sujets und Spielarten etablierten sich alle damals. Berühmt wur-

den etwa die Abbildungen in den von Paul Schultze-Naumburg herausgegebenen Bänden der Reihe *Kulturarbeiten*, in denen gute alte Architektur mit schlechter neuer Architektur verglichen wurde (Abb. 6). Anders als in der Frühzeit der Vorher-Nachher-Darstellungen nutzte man hier auch den Authentizitätsbonus der Fotografie als Argument. Nun taugten Vorher-Nachher-Bilder als Dokumente und Indizien, mit deren Hilfe sich eine These – etwa der Verfall landschaftsgebundenen Bauens – beweisen ließ.

Vorher-Nachher-Bilder hatten aber nicht mehr viel mit Kunst zu tun. Als Bilder für eine *vita activa* besaßen sie vielmehr eindeutige Funktionen. Dass nun aber schon seit Jahrzehnten keine neuen Typen mehr entstanden sind und nicht einmal die dank der Digitalisierung multiplizierten Möglichkeiten der Bildbearbeitung das Genre des Vorher-Nachher-Bilds neu zu beleben vermochten, ist ein Anzeichen dafür, dass es an Bedeutung bereits wieder eingebüßt hat. Ist aber nicht auch die modern-antimoderne Mentalität in die Jahre gekommen und erschöpft sich weitgehend in Wiederholungen? Könnte es also wirklich sein, dass die Existenz des Vorher-Nachher-Bilds von einem sentimentalen Lebensgefühl abhängt? Wird es eines Tages vielleicht ganz verschwinden?

Bildnachweise: Abb. 1: <https://www.rd.com/health/diet-weight-loss/keto-diet-before-and-after-pictures/>. – Abb. 2: <https://www.telegraph.co.uk/news/health/pictures/8345461/From-Drugs-to-Mugs-Shocking-before-and-after-images-show-the-cost-of-drug-addiction.html>. – Abb. 3a & 3b: aus: Mark Hallet (Hg.): William Hogarth, Paris 2006 [Ausst.-Kat.]. – Abb. 4a & 4b: aus: Guillaume Faroult (Hg.): Hubert Robert (1733–1808). Un peintre visionnaire, Paris 2016 [Ausst.-Kat.]. – Abb. 5: Yale Center for British Art. Public Domain. – Abb. 6: aus: Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten*, Band 3: Dörfer und Kolonien, München 1903.

MAX STADLER / FABIAN GRÜTTER

Hundert Jahre «SM»

Aufschreibesysteme um 1980

It is going, this wonderful machine. It is on its way out of the world.

TIME Magazine, 1983

Als Medium ist sie in mancherlei Hinsicht höchst interessant.

Eugen Gomringer, 1977

1 N.N.: Vorerst nicht auf Briefmarken, in: Nordbayrischer Kurier (4. April 1981), wiederabgedruckt in: Leertaste, Nr. 2, 1982, S. 5.

1982 markierte für die Forschungs- und Ausbildungsstätte für Kurzschrift und Maschinenschreiben in Bayreuth ein ganz besonderes Jahr: Die erste «nachweislich» in Deutschland hergestellte Schreibmaschine, die «Hammonia», beging ihr hundertstes Jubiläum. Um das Ereignis gebührend zu feiern, versuchte der Verein, beim Bundespostministerium die Herausgabe einer Sonderbriefmarke zu erwirken – vergeblich. Der «Wunsch», so die ernüchternde Rückmeldung, «nach Konterfeis solch bedeutender Häupter wie Goethes (150. Todestag), Wilhelm Buschs (150. Geburtstag) [und] Franz von Assisis (800. Geburtstag)» überwog. Sogar an «Ziersträuchern und Rosen» war der Post mehr gelegen.¹

Sorgen, die man (so weiß man heute) auch ein paar Hundert Kilometer südwestlich im Breisgau kannte – ein hermeneutisches Gelände, das technischen Medien und Poststrukturalismus gleichermaßen feindselig gesinnt war. Gegenspielerin war hier allerdings nicht die Post, sondern die «gängige Literatursoziologie»: «Literaturgeschichte als Teil der Geschichte von Kulturtechniken und Datenverarbeitungsmaschinen anzulegen, mag [zwar]

... nicht gerade erhebend sein», schrieb Friedrich Kittler 1983 im nachgereichten Vorwort, um das legendär-vertrackte Habilitationsverfahren des Freiburger Germanisten doch noch zu retten. Zeitgemäß sei eine solche Literaturgeschichte trotzdem, und umso bedauerlicher deshalb der Forschungsstand. Dieser nämlich zeigte sich, darin der Bundespost ähnlich, den neueren Medientechniken gegenüber blind: «Dampfmaschinen und Webstühle (auch bei Goethe) wurden Thema, aber keine Schreibmaschinen».² Daher nochmals, in leichter Variation, in *Film Grammophon Typewriter* (1986): «Alle möglichen Industrialisierungen [...] sind durchforscht: [...] Nur die Produktionsbedingung Schreibmaschine, die vor jeder bewußten Reaktion an den Gedanken schon mitarbeitet, bleibt ausgespart.» So munkelte das finale Kapitel III, Typewriter, auf halben Weg zum digitalen «Signal Processing» [sic].³

Ganz anders stellte sich die Situation bei den Büromenschen dar, wo von einem solchen Maß an Desinteresse keine Rede sein konnte. Zum Ausklang des Industriezeitalters war es für diese Menschen – immerhin 50 Prozent aller ArbeitnehmerInnen – schlicht unmöglich geworden, sich dem Sog der Informationstechnik zu entziehen. Denn im Hinblick auf die «SM», wie Kittler die Schreibmaschine in seinen Notizen zu nennen pflegte, waren tiefgreifende Verschiebungen im Gange. Zur zeitgenössischen Chiffre dieser Veränderungen wurde der «Mikrochip» – nicht zuletzt die Geschichtswerdung der *machines à écrire* schien damit endgültig besiegelt. Im Zeichen dieser Geschichtswerdung organisierten sich Anfang der achtziger Jahre jedenfalls zahlreiche mal mehr, mal weniger akademisch operierende Rettungstrupps: Von Bayreuth bis Düsseldorf und von Berlin bis Freiburg waren sie im Einsatz, um dem Verschwinden der «SM» nachzudenken, um Spuren zu sichern, um zu feilschen – antike Modelle erzielten auf Sammlertreffs bereits Spitzenpreise von 3000 D-Mark und mehr. Wie man der ersten Nummer der Zeitschrift *Historische Bürowelt* im April 1982 entnehmen konnte, schlug diesen Maschinen-Freunden sogar «eine Welle der Begeisterung und ein Rieseninteresse» entgegen.⁴ Und genau diese medienhistorische Gleichzeitigkeit interessiert uns im Folgenden: das büroweltliche Ableben der Schreibmaschine und ihre Wiederkehr,

- 2 Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. Vorwort, in: Zeitschrift für Medienwissenschaften, Bd. 6, Nr. 1, hg. v. Ute Holl, Claus Pias, 2012, S. 117–126, hier S. 117, S. 126.
- 3 Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin 1986, S. 117.
- 4 N.N.: IFHB – eine Anlaufstelle für jedermann, in: Historische Bürowelt, Bd. 1, Nr. 1, 1982, S. 1–2, hier S. 1.
- 5 Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 4.
- 6 Siehe etwa Claus Pias: Kittler und der «Mißbrauch von Heeresgerät», in: Merkur, Bd. 69, 2015, S. 31–55; Geoffrey Winthrop-Young: Drill and Distraction in the Yellow Submarine: On the Dominance of War in Friedrich Kittler's Media Theory, in: Critical Inquiry, Bd. 28, Nr. 4, 2002, S. 825–854.
- 7 Typoskript «Schreiben und Lesen 1.1», «Lesen und Schreiben: 1800/1900» (WS 1979/1980), Nachlass Kittler, DLA Marbach; Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. Vorwort, S. 121.

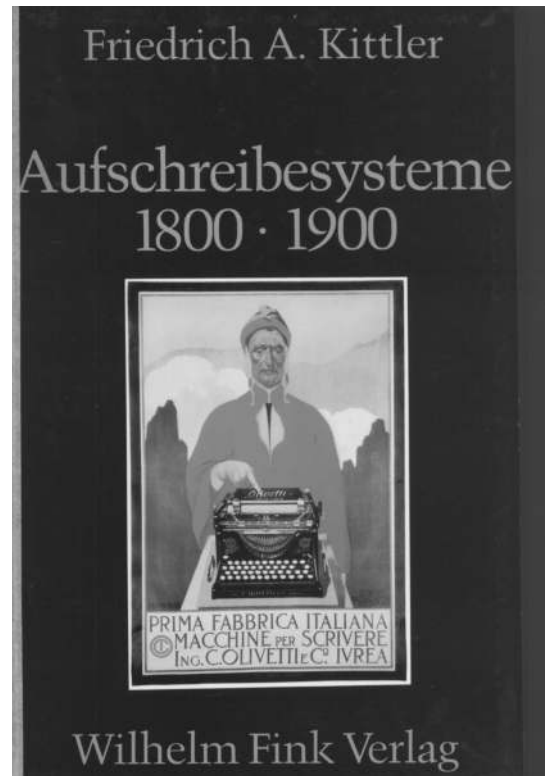


Abb. 1
Das Cover der Erstausgabe
von 1985.

auch im Kittler'schen Œuvre, als untotes Leitmedium der Moderne. Es geht uns, kurz gesagt, um jene vielzitierte «Lage», von der Kittler spätestens Mitte der achtziger Jahre verlauten ließ: Es «bleiben nur Rückblicke.»⁵

An einer präzisen Datierung von Kittlers Denkgebäude ist uns dabei weniger gelegen als am Versuch, die üblichen Koordinaten dieser Historisierung – Heimcomputer, «Heeresgerät» und Pink Floyd – etwas weiter zu stecken.⁶ Der Kittler'sche Rückblick lässt sich nämlich auch, so unsere These, als Sache ausrangierter Schreibmaschinen lesen – jenes Arbeitsgeräts von gestern also, das von den Arbeitsgeräten von morgen, den Kleincomputern, bedroht wurde und um dessen historisches Andenken sich in Zeiten der Büroautomation nicht nur angehende Medientheoretiker kümmerten. Mit der Produktionsbedingung «SM» bekam es vielmehr eine ganze Reihe von AkteurInnen zu tun: Hersteller, Betroffene, Sammler aus Leidenschaft. Ein Effekt der bürotechnischen Inventurmaßnahme war der, dass jene «Momentaufnahme», um die Kittlers Transformation zum Disziplinen-Urvater kreist – das «System 1900» –, knapp achtzig Jahre und eine Medienrevolution später überhaupt klar genug sichtbar wurde, um damit «Archäologie» zu betreiben.⁷ Dass eine solche Archäologie

mit Sprüngen «rechnet», wusste man als Foucault-Leser zwar auch so; erst allmählich aber nahm das hierfür notwendige Archiv damals Züge an.⁸ Und es führte den Freiburger Geistesausstreiber tatsächlich dorthin, wo sich kein Literaturwissenschaftler normalerweise hin verirrt. Fangen wir also ganz von vorne an, bei denen, die das moderne Büro überhaupt erst denk- und implementierbar gemacht hatten: den Büromaschinen-Herstellern. Und damit beim Cover der *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, das sich unschwer als Erzeugnis der Olivetti GmbH entziffern lässt (*Abb. 1*).

I.

1912 entworfen, entstammte dieses Werbebild der Konkursmaschine jenes feinmechanischen Zeitalters, das sich dem Ende zuneigte – und trieb damals also nicht ganz zufällig nach oben. Denn nicht nur Sammlerfreaks und abtrünnige Literaturwissenschaftler waren aufgeschreckt von der «dritten technologischen Revolution»: Auch die Büromaschinen-Hersteller waren das.⁹ Zwar gingen damals noch immer über 60 Prozent des (stagnierenden) Schreibmaschinenmarkts auf das Konto von IBM. Im neu eröffneten Kampf um die Vormachtstellung im Büro – «EDV» hieß die Zukunftsformel – drängten aber zusehends Emporkömmlinge aus Fernost auf den Markt, mochten diese auch, so das Vorurteil, mehr von «Uhren, Kameras und Kopierer[n]» verstehen als von Schreibtechnik. Indessen witterten auch die schwächelnden, von Staats wegen umsorgten TraditionsHersteller Morgenluft. Die VW-Tochter Triumph-Adler zum Beispiel konnte inzwischen wieder «überraschend gute Zuwachsraten» verbuchen.¹⁰ Und nicht zuletzt bei Siemens kaprizierte man sich auf das «Büro von morgen». «[A]uch die gute alte *Schreibmaschine* wird «intelligenter», zudem durch «flüsterleisen Betrieb bürofreundlich», vermeldete man aus Erlangen:¹¹ «Widerstand gegen die Mikroelektronik ist daher fehl am Platz.»¹² Und weil das so war und so sein sollte, blies auch die 1908 gegründete Olivetti zur PR-Offensive. Oder wie es bei Olivetti sinnigerweise hieß: *Relazioni Culturali*.

Eindrückliches Beispiel für derlei Anstrengungen war die opulente Wanderausstellung *Design Process Olivetti. 1908-1983*, die zum 75-jährigen Firmenjubiläum auf der Hannover-Messe '83 zu

8 Typoskript «Lyrik 8.2», «Die Lyrik und ihre Adressaten» (SS 1977), K34, M3, Lehre 1976–79, Nachlass Kittler, DLA Marbach.

9 Siehe etwa Dieter Balkhausen: Die dritte industrielle Revolution. Wie die Mikroelektronik unser Leben verändert, München 1978.

10 N.N.: Schreibmaschinen: Fell verteilen, in: Der Spiegel, Nr. 14, 1982, S. 103–108, hier S. 103, S. 106.

11 Rolf Jurk: Im Büro von morgen, in: Siemens-Zeitschrift, Bd. 53, Nr. 2, 1979, S. 14–15, hier S. 15.

12 Friedrich Baur: Zum Thema Mikroelektronik, in: Siemens-Zeitschrift, Bd. 53, Nr. 3, 1979, S. 1.

13 Design Process Olivetti. 1908–1983. Bilder einer Ausstellung, Frankfurt/M. 1983, S. 2.

14 Sybille Kircherer: Münchner Designtage, 1984: Olivetti, Konzept und Form: Ausstellung und Symposien, Frankfurt/M. 1985, 7; Deutsche Olivetti GmbH: Von der Mechatronik zur Elektronik – Olivetti: Konzept und Form, Frankfurt/M. 1984, S. 4.

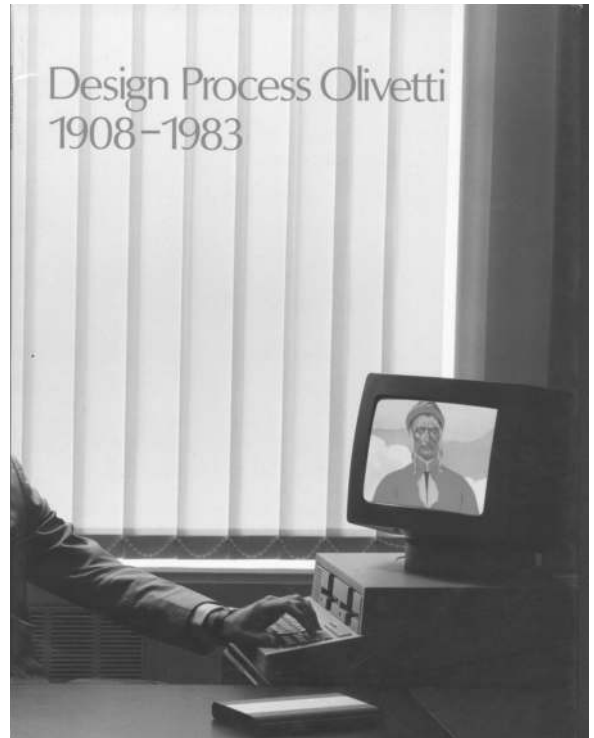


Abb. 2
Dante mit «seiner» M1 (hier verdeckt) auf dem Katalogumschlag zur Ausstellung «Design Process Olivetti 1908–1983» auf der Hannover-Messe '83.

sehen war. (Und dann noch einmal 1984 im Deutschen Museum in München: *Von der Mechatronik zur Elektronik – Olivetti: Konzept und Form.*) «Welchen Beitrag leistete Olivetti wirklich zur Weltkultur des Jahrhunderts? Und wie verhält es sich heute zur Veränderung der Arbeit und Lebensweise des Einzelnen?», so die Leitfragen, die Dr. Renzo Zorzi, Literaturwissenschaftler und langjähriger Chef von Olivettis Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità, dort behandeln wissen wollte.¹³ Gekonnt schlug die Schau den Bogen von der ersten Olivetti-Maschine namens M1 (1911) hin zu den menschenfreundlichen Büroumwelten der Zukunft: hübsch anzusehende Arbeitsgeräte flankiert von *Roaring Twenties*, Fidel Castro und dem, was die Weltkultur gegenwärtig umtrieb – «Wertewandel und Unbehagen an der Technik». Die versöhnliche Message, die dem *stile Olivetti* innewohnte, war «trotz Druckerstreiks und blockierter Informationsmedien» klar: Olivetti mochte ein Unternehmen aus fernen, mechanischen Zeiten sein; gerüstet für «die Herausforderung [...] der aufkommenden Mikroelektronik» war es aber allemal.¹⁴

Um diese Botschaft überzeugend zu verbreiten, präsentierte

man sich grafisch stilsicher und bilderreich – immer darauf aus, die Aufhebung des «Konflikt[s] zwischen Mensch und Maschine» überzeugend ins Bild zu setzen.¹⁵ Als Urszene dieser Tradition des humanen Designs inszenierte *Design Process* besagtes Werbeplakat von 1912, auf welchem dem Dichter und Denker Dante Alighieri eine M1 untergemogelt wurde (Abb. 2). Inwieweit der maschinisierte Dante bei der italienischen Zielgruppe 1912 seinen reklametechnischen Auftrag erfüllte, sei dahingestellt. Außer Zweifel steht, dass knapp 75 Jahre später Kittler das Plakat äußerst ansprechend fand – nachvollziehbarerweise, denn das Programm der *Aufschreibesysteme* versinnbildlichte das Olivetti-Plakat ziemlich gut. Und vielleicht, auszuschließen ist es nicht, war Kittler dem Bildnis des Dante-mit-M1 damals tatsächlich im Zuge der Hannover-Messe begegnet: Die *Spiegel*-Rezension von *Design Process* etwa schmückte ausgerechnet jenes Werbeposter aus Ivrea. Vielleicht war Kittler aber auch einer der 700 Besucher, die 1984 täglich durchs Deutsche Museum strömten: «Die Zeiten entschwinden, die Dinge verändern sich, wir können nicht stillstehen», mahnte Adriano Olivetti dort vom Grabe her. Letztendlich blieb es «jedem selbst überlassen», so das Sammlermagazin *Leertaste*, «wie er sich eines Exemplars dieser Bilder bemächtigt».¹⁶ Möglichkeiten dazu gab es mehr als genug. Denn der Dante und seine M1 befanden sich, wie die schönen Formen Olivettis und die Schreibmaschinengeschichte überhaupt, aus systematischen Gründen im Umlauf.

II.

Die Beschönigungsversuche der Büromaschinenhersteller waren denn auch nur einer der Faktoren, die hier historiographisch zu Buche schlagen sollten. Und mit etwas weniger Kalkül, aber umso mehr *grass-roots*-mäßigem Elan wurde der Umlauf medienarchäologischer Relikte damals von den Sammlern, Trödlern und Freizeithistorikern der Bürowelt besorgt. Deren Organe – darunter die *Historische Bürowelt* des Internationalen Forums Historische Bürowelt e.V. (IFHB), die *Deutsche Stenografenzeitung*, die *Mitteilungen der Basler Papiermühle* oder die *Funkschau* – gingen in puncto «Leitfossilien» der Hochmoderne sehr viel mehr ins Detail als die Hochglanzkataloge aus dem Hause Olivetti. Der mit

15 Design Process Olivetti. 1908–1983. Bilder einer Ausstellung, S. 8.

16 N.N.: «Die Firma Olivetti bot auf der Hannover-Messe mehrere Poster mit Motiven historischer Schreibmaschinen an [...]» (Notiz ohne Titel), in: *Leertaste*, Nr. 8, 1983, S. 2.

17 FK an Franzis-Verlag (01.06.1981), K9, M2, Korrespondenz C–F, Nachlass Kittler, DLA Marbach.

18 Brief vom IFHB (Krumeich) an Kittler (22.05.1984), K17, M1, Ordner «SM», Nachlass Kittler, DLA Marbach.



Abb. 3
Sammlerbörse 1982 in
Neuwied bei Koblenz.

Abb. 4
Feministische Lagebestim-
mung: Ursula Nienhaus'
«Berufsstand weiblich»
von 1982.

Schreibmaschine hochgerüstete Dante war insofern kein Einzelfall: «Ich bestelle hiermit den Funkschau-Sonderdruck von Walter Bruch, ‹Von der Tonwalze zur Bildplatte›, wenn möglich per Nachnahme [...]», lautete eine der Freiburger Suchbewegungen aus dem Frühjahr 1981.¹⁷ Und noch 1984 informierte sich der nunmehr zwischen Freiburg und Kalifornien pendelnde Literaturwissenschaftler beim Sozialhistoriker Gerd Krumeich über etwaige Archivbestände des IFHB – seit 1981 kümmerte sich der Verein darum, «den Menschen des Zeitalters der Elektronik ihre Geschichte vor Augen zu führen». Krumeich musste Kittler allerdings enttäuschen: «Ein eigenes Archiv hat das Forum nicht, aber natürlich haben viele Mitglieder z. T. riesige Dokumentationen und Maschinensammlungen.»¹⁸ Geringzuschätzen waren derartige *outputs* also nicht. Denn trotz des postindustriellen Rückenwinds, den der Rückblick auf ‹1900› mittlerweile genoss, war die Lage diesbezüglich alles andere als transparent.



Insbesondere galt dies für das technikhistorische Schrifttum, wo sich die Situation recht desolat darstellte. Zurückgreifen ließ sich eigentlich nur auf eine Handvoll Veröffentlichungen: etliches davon obskur, vieles schwer genießbar und das meiste vergriffen. Bis zu 450 D-Mark erzielte etwa die «1949er Auflage» von Ernst Martins *Die Schreibmaschine und ihre Entwicklungsgeschichte*. Ulbrichs *Kleine Entwicklungsgeschichte der Schreibmaschine* (1953) war erschwinglicher, aber schlecht gealtert. Mike Adlers *The Writing Machine* von 1973 war *out of print*. Diese Schieflage des Literaturbetriebs sorgte zwar für Unmut in der Sammler-Szene; aufhalten davon ließen sich aber nur die Wenigsten derer, die nun vom Medienarchäologiefieber gepackt waren (*Abb. 3*). Im Gegenteil: «Als ich im Dezember 1979 zufällig einen «Martin» [also besagtes Buch *Die Schreibmaschine und ihre Entwicklungsgeschichte*] in die Hände bekam, war alles gelaufen», gestand etwa der Verfahrenstechniker Rolf Lutz (TU Berlin) – «Auf meinen Streifzügen durch die Trödelgegenden [...] habe ich relativ schnell einen ziemlich großen Bestand an Maschinen ersammelt.»¹⁹ So dürftig sich die Forschungslage auch ausnahm: umso mehr Vergangenheit spülten derartige kleinere und größere Rettungsaktionen nun nach oben.

Unter dem Schlagwort «Industriekultur» trugen die sammelwütigen Zeitgenossen vorsorglich die Ruinen all dessen zusammen, was im Zeitalter der Mikroprozessoren zu entschwinden drohte.²⁰ Und was Olivetti sozusagen «von oben» besorgte, nämlich die Kulturbedeutung des Rechnens, Schreibens und Tippens hervorzukehren, besorgten die Freunde des technischen Trödels so «von unten». Scheinbar blieb, wie Hannes Böhringer (Benn zitierend) 1982 befand, «nur noch das «Rechnen mit den Beständen»: «Das [war] die Stunde des Historikers, der großen historischen Ausstellungen, der Museumsgründungen, der «Archäologie des Wissens» (Foucault), der Spurensicherung, des universellen Sammelns bis hin zum Trödel.»²¹ Die Schreibmaschine stach aus all dem Unrat «aus Omas Zeiten»²² insofern hervor, als deren Geschichtswertung disproportional viele ArbeiterInnen affizierte.

19 Lutz Rolf: Selbstdarstellung, in: Leertaste, Nr. 2, 1981, S. 9.

20 Zur «Industriekultur» siehe Fabian Grütter, Max Stadler: Am Ende der Arbeit: Industriekultur und Bilderglaube, in: kritische berichte, Bd. 44, Nr. 3, 2016, S. 43–55.

21 Hannes Böhringer: Die Ruine in der Posthistoire, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Bd. 36, Nr. 406, 1982, S. 367–375, hier S. 370.

22 Rolf Steinberg: Die Seite aus Berlin, in: Leertaste, Nr. 2, 1981, S. 16.

- 23 Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 314.
- 24 WS 84. 13.5, Kasten 35, Mappe 3, Lehre 1984, Nachlass Kittler, DLA Marbach.
- 25 Ursula Nienhaus: Büro- und Verwaltungstechnik, in: Ulrich Troitzsch, Wolfhard Weber (Hg.): Die Technik: von den Anfängen bis zur Gegenwart, Braunschweig 1982, S. 544–563, hier S. 562.
- 26 Margery Davies: Woman's Place is at the Typewriter. The Feminization of the Clerical Work Force, in: Radical America, Bd. 8, Nr. 4, 1974, S. 1–28.
- 27 Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 273, S. 269.
- 28 Siehe Nienhaus: Büro- und Verwaltungstechnik, S. 548.
- 29 Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900, München 1985, S. 429.

III.

In ihrem Gegenstand trafen sich die emsigen Sammlerkollegen also ausgerechnet mit derjenigen Fraktion des postindustriellen Historienbooms, von der bislang noch keine Rede war. Gemeint sind – «Typewriter heißt [...] beides: Maschine und Frau»²³ – die zahlreichen Expertinnen der verflochtenen Bürowelt, die im Zuge der stürmischen Entwicklungen ebenfalls auf den Plan traten. Während Kittler 1984 noch sinnierte, «daß dieses Heute nichts Neues ist, also keine romantische Posthistoire» («Die Maschinen haben miteinander maschinert, ob sie nun afrikanische Nachrichtentrommeln oder europäische Bücher oder amerikanische Computer waren»),²⁴ verfolgten die neuen, sogenannten *feminist historians of technology* den steinigen Weg vom «System Boss» um 1900 zum «System Boss» um 1980.²⁵ Antiquarisches Interesse an den technischen Medien der Jahrhundertwende war dabei nebensächlich. Was hier auf dem Spiel stand, war Kritik: Ohne Weiteres ließen sich die patriarchalen Zustände des automatisierten Großraumbüros bis zu den Kontoren der Jahrhundertwende zurückverfolgen.

Margery Davies, dem SDS-Milieu des Mittleren Westens erwachsen, gehörte mit zu den Ersten, die die scheinbar naturgewachsene Gleichung Frau = Sekretärin = Typewriter mittels radikaler Historisierung anfochten – ein Anliegen, das Kittler wohl überlesen hatte (*Abb. 4*).²⁶ Ihm dienten die in Davies' Studie angeführten historischen Statistiken nämlich zum genauen Gegenteil: «[D]er Zusammenfall eines Berufs, einer Maschine und eines Geschlechts [im Begriff *typewriter*] sagt die Wahrheit.» Ähnlich verhielt es sich mit dem satirischen «Kinostrip von der Schlange zur Schreibmaschinistin», der einst am Übergang zwischen Kittlers *Film-* und *Typewriter-*Kapiteln prangen sollte.²⁷ Dieser ließ sich von Ursula Nienhaus, Gründungsmitglied des Berliner Frauenforschungs-, -bildungs- und Informationszentrums (FFBIZ), ausborgen.²⁸ Nienhaus brachte die Karikatur in ihrem Beitrag zum Überblickswerk *Die Technik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (1982). Und auch ihr musste man nur ein klein wenig das Wort im Mund herumdrehen, um zu der literaturhistorischen Häresie zu gelangen, dass es sich bei Frauen und Autoren (wie Nietzsche) um nicht viel mehr als «moderne Diskursangestellte» handelte.²⁹

Mochte Foucault also auch blind gegenüber dem Schreibzeug gewesen sein – Davies, Nienhaus *et al.* waren es nicht. Sachbedingt und fast unweigerlich konzentrierte sich deren Spürsinn irgendwo zwischen 1880 und 1930 («Tippmädels», «Telefongirls» usw.). Und umso besser passten derartige Tradierungen des «weiblichen Lebenszusammenhangs» ins Freiburger Programm.³⁰ Letzteres formulierte sich 1977 noch wie folgt: «Dezentrierung der großen Namen: [...] und zwar durch Nennen ihrer technischen und politisch-ökonomischen Randbedingungen.»³¹ Große Namen standen in den Bürowelten von vornherein nicht zur Debatte – bestenfalls «Schicksale hinter Schreibmaschinen» –, doch fiel die politische Ökonomie der Büromaschine, die dieser Medienwissenschaft *in-the-making* bald wieder abhanden kommen sollte, relativ klar in den Zuständigkeitsbereich jener feministischen Historikerinnen, die damals die heikle Lage in den Schreibpools zum Anlass nahmen, «die Entwicklungsgeschichte der Schreibmaschine» zu rekonstruieren. Und zwar «durchgehend [als] solche zunehmender Arbeitsintensivierung bis hin zu rigoroser Personaleinsparung».³² Als Zerrspiegel einer nicht minder prosaischen Gegenwart erfüllten solche Mediengeschichten damit einen deutlichen Zweck: «Ich hatte mir bei einer Bar-Lock einmal die linke Hand, die außerdem noch die sehr schwere Zeilenstellung zu bedienen hatte, völlig kaputtgeschrieben», hieß es etwa, nachzulesen bei Nienhaus, aus dem «Rückblick einer Frau auf das Jahr 1900».³³ «Viele merken Erschöpfung, Monotonie, Verblödung», berichtete eine Betriebsrätin knapp achtzig Jahre später aus dem Bauch eines großen Versicherungsdienstleisters: Seit Einführung der Bildschirmgeräte, so die Kritik, ging es nur noch darum, «Textbausteine zusammenzustellen».³⁴ Konnte man bei den Freizeit-Sammlern also noch allerlei kuriose Details zur Einübung diverser Fingersysteme extrahieren, war von den feministischen Technikhistorikerinnen zu lernen, wie die *machines à écrire* seit 1900 die Produktions- und Geschlechterverhältnisse bestimmten. Dass Kittlers Streifzüge durch die Technikgeschichte irgendwo zwischen *Funkschau* und *Feminist Review* landen sollten, war so gesehen vorprogrammiert.

30 Der Begriff stammt von Ulrike Prokop. Siehe etwa Ute Frevert: Traditionale Weiblichkeit und moderne Interessenorganisation: Frauen im Angestelltenberuf 1918–1933, in: Geschichte und Gesellschaft, Bd. 7, Nr. 3/4, 1981, S. 507–533, hier S. 508.

31 Typoskript «Lyrik 8.2», «Die Lyrik und ihre Adressanten» (SS 1977), K34, M3, Lehre 1976–79.

32 Ursula Nienhaus: Von Schreibmaschinen und «Tippmädels», in: Wechselwirkung, Nr. 11, 1981, S. 33–37, hier S. 37.

33 Nienhaus: Büro- und Verwaltungstechnik, S. 546.

- 34 Birgit von Randow: Büroarbeit, in: Hans Brinckmann (Hg.): Fortschritt der Computer – Computer für den Fortschritt?, Kassel 1980, S. 13–23, hier S. 16–17.
- 35 FK an DFG bezüglich Druckkostenzuschuss (18.07.1984), K9, M1, Korrespondenz C–F, Nachlass Kittler, DLA Marbach.
- 36 Gerd Krumeich: Orgatechnik '82: Das «Forum» in der Öffentlichkeit, in: Historische Bürowelt, Bd. 1, Nr. 4, 1983, S. 7–9, hier S. 8 f.

IV.

Als Kittler im Juli 1984 bei der DFG einen Druckkostenzuschuss für die Habilitation beantragte, strich er das umfangreiche «Belegmaterial» heraus, mit dem sein Werk bezüglich der «Korrelation» von technischen Medien und Literatur aufwarten konnte.³⁵ Woher dieses Material eigentlich rührte, ist medien- und ideengeschichtlich signifikant – und sollte hier ansatzweise klar geworden sein. Denn als die bräunlich-gemütlichen Bürowelten von gestern den beige-sterilen *offices* von morgen wichen, begaben sich nicht wenige Zeitgenossen auf Spurensuche, strengten einen kritischen Rückblick an oder sonnten sich im Glanz der Pioniertaten. Die dabei Kontur annehmende «Zeitenwende 1900» ließ sich dabei ohne Schwierigkeiten als Beginn der Gegenwart entziffern: Beginn der Bürowelt samt Sekretärinnen, lüsternen Chefs und filigranen Maschinen, die der Zirkulation, Speicherung und Erfassung von Wörtern, Zahlen und Daten dienten. Wurde der sogenannte Bildschirmarbeitsplatz nachgerade zum Symbol jener im großen Stil betriebenen Umwälzung im Büro- und Dienstleistungsbereich, so mauserte sich die dem Untergang geweihte Schreibmaschine zum «Geisterphoto» (Kittler) der Wahl, immer dann, wenn es darum ging, «den Menschen des Zeitalters der Elektronik ihre Geschichte vor Augen zu führen».³⁶ Im Verbund mit der bereits eingeschliffenen Kritik an den Massenmedien – jenen «geheimen Miterziehern» der Gedanken – formierte sich zwischen Jubiläen, Hochglanzprospekten und feministischer Technikhistoriografie damals ein relativ klares Bild dessen, was die Produktionsbedingung «SM» gewesen war. Damit ließ sich improvisieren.

Was freilich noch fehlte, war der martialische EDV-Sound, den das Kittler'sche Œuvre auszeichnet. Vielleicht hatte sich der nomadische Botschafter der *German Literature* Letzteren ja tatsächlich in Berkeley, Stanford, Palo Alto oder Santa Barbara, unweit des «genius loci namens Silicon Valley», zugelegt.³⁷ Woher er kommt, dieser spezielle Sound, ob angelesen, reisend angeeignet oder angelötet, ist aber ohnehin sekundär. Denn als Kind der postindustriellen Büroarbeitswelt «verzeichnet» sich das Kittler'sche Frühwerk auch so – weil für einen kurzen Moment die Geschichte historischer Büroarbeitswelten zu einer Art Volks-

sport mutierte. Doch just von diesem Zusammenhang wollte Kittler spätestens 1984 nichts mehr wissen: «Information, nicht Arbeit», insistierte der zweifellos medienkompetente Germanist, bestimme die Lage.³⁸ Fast so, als sei dies ein Widerspruch; fast so, als wären Computer nur zum Spielen, Löten und Hacken da. Dass es sich bei «technischen Medien» aber nicht zuletzt um Arbeitsgeräte handelt(e), blieb bei diesem Manöver tendenziell auf der Strecke. Das mag mittlerweile, wo die «Schaltkreise von Silicon Valley» wohl tatsächlich die Weltherrschaft angetreten haben, der dritte Weltkrieg aber ausgeblieben ist, wieder etwas deutlicher vor Augen liegen.³⁹ Die programmatische, gegen die «gängige Literatursoziologie» gerichtete Ansage, die sich im nachgereichten Vorwort der *Aufschreibesysteme* findet – «Dampfmaschinen und Webstühle (auch bei Goethe) wurden Thema, aber keine Schreibmaschinen» –, muss man heute jedenfalls gegen den Strich lesen. Denn der Graben zwischen dem Paradigma der Arbeit und dem der Information war (und ist) gar nicht so groß, wie man um 1984 vielleicht gerne geglaubt hätte.

37 Manuskript «Einleitung 2», K35, M2, Lehre USA 1982–1983, Nachlass Kittler, DLA Marbach.

38 Zitiert in Moritz Hiller: Unter Aufschreibesystemen: «Eine Adresse im Adreßbuch IC der Kultur», in: *Metaphora*, Bd. 1, hg. von Arndt Niebisch, Martina Süess, 2015, S. 1–26, hier S. 15.

39 Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 4.

Bildnachweise: Abb. 1: Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 1900*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1985. – Abb. 2: Olivetti Archiv, Ivrea – Abb. 3: Historische Bürowelt Nr. 213/1983, Detail des Covers – Abb. 4: Ursula Nienhaus: *Berufsstand weiblich. Die ersten weiblichen Angestellten*, Berlin: Transit 1982.

Konzept & Kritik

MICHAEL DIERS

Goldige Aussicht

Über Chris Wares #MeToo-Cover für den «New Yorker»

«All description is a form of creation.»

Eleanor Antin, 1974

Immer wenn die aktuelle Ausgabe des *New Yorker* im Postkasten liegt, weiß man, dass es nicht nur einiges zu lesen, sondern auch eine Menge zu sehen und damit verbunden zu lachen oder zu schmunzeln gibt. Viele Leser beginnen nicht mit der Lektüre, sondern mit der Betrachtung. Das farbige Cover macht den attraktiven Auftakt. Im Heftinneren folgen zahlreiche Cartoons, die ihr Eigenleben führen, das heißt unabhängig vom umgebenden Essay in den Text eingestreut sind. Den Zeichnungen beigesellt ist eine Unterzeile, welche die Bildaussage vervollständigt. Meist sind es kurze, prägnante Sätze, die den Protagonisten in den Mund gelegt werden. Und dann kommt der Moment, wenn beim Nachsinnen schließlich der Groschen fällt, weil Text und Bild in ihrem Witz zueinander gefunden haben, weil das Hirn plötzlich richtig zwischen seinen beiden Hälften hin- und hergeschaltet hat.

Am Anfang aber steht zunächst das blattgroße Umschlagbild, das abgesehen von Titelei und Sig-

natur in der Regel ohne Text auskommt. Der Titel der Ausgabe vom 5. März 2018 ist ein zeichnerisch und erzählerisch virtuoses Kabinettstück. Es stammt von Chris Ware, der damit dem *New Yorker* seine vierundzwanzigste Zeichnung beisteuert. Wie immer ebenso detail- wie anspielungsreich als ein kleines Fest für die Augen gestaltet, greift es im vorliegenden Fall ein ebenso aktuelles wie brisantes Thema auf. Der Titel «Golden Opportunity» hilft zunächst nicht unmittelbar weiter, bestärkt und bestätigt aber später das eigene Verständnis des Blattes (*Abb. 1*).

Der Blick fällt in ein großstädtisches Interieur. Im Vordergrund liegen auf einem hellgrauen Tisch, dem Betrachter zugewandt, einige großformatige Porträts. Zuoberst erscheint das fotografische Bildnis einer blonden jungen Frau, die über ihre Schulter Richtung Betrachter blickt. Allerdings ist am Rand mittels Clip ein scheckkartengroßes Karteiblatt angeheftet, so dass das Gesicht der Dargestellten nur teilweise zu erkennen ist. Ein roter Filzstift am Rand rechts ragt zur Hälfte in dieses Blatt hinein. Gleich angrenzend ist auf einem kleinen Dreifuß ein Smartphone mit Zusatzobjektiv (Zoom) zu sehen, das soeben, wie der rote Punkt anzeigt, eingeschaltet ist und bereitsteht, in Nahaufnahme und im verlorenen Profil eine blonde junge Frau zu fil-

men. Das reale Pendant sitzt denn auch gleich schräg vis-à-vis auf einem grauen Sofa. Es trägt ein leuchtend rotes, ärmelloses Etuikleid, über der rechten Schulter verläuft der Schulterriemen einer hellgrauen Handtasche, die auf dem Sitzpolster aufliegt. Das Mädchen hat die Arme unter der Brust verschränkt, die linke Hand umgreift schüchtern einen der Lederriemen. Die Beine übereinandergeschlagen, sieht die junge Frau hinter sich Richtung Panoramafenster, durch das der Blick auf eine Reihe von Hochhäusern fällt. Den drei miniatur-, zugleich aber signethaft auf einer der hinteren Dachtterrassen gezeigten Palmen nach handelt es sich vermutlich um eine Kulisse in Los Angeles, vielleicht eine Gegend in Century City. Am äußersten rechten Rand erkennt man, weitgehend überschritten, einen jungen Mann in hellgrauem Hemd, graublauer Hose und modischen Softlederschuhen, der, wie seine Handgriffe verraten, gerade dabei ist, eine Jalousie an ihren Strippen herunterzulassen. Die junge Frau sieht ihm dabei zu und wartet darauf, dass er an den Tisch zurückkehrt und sich wieder seiner Arbeit an der Kamera zuwendet. Warum er das Apartment und damit die Szene zu verdunkeln begonnen hat, ist unklar, möglich, dass das (Gegen-)Licht zu stark ist. Das wäre eine technische Erklärung. Aber so recht plausibel ist sie nicht, schließlich ist Licht das zentrale Medium, das Fotografie und Film zu ihrer Entfaltung benötigen. Es geht wohl eher um eine Frage der Atmosphäre. Bedenkt man, dass die junge Frau, ihrer Haltung nach geurteilt, wenig entspannt auf dem Sofa sitzt, neben sich ein rundes Beistelltischchen nebst Wasserflasche und Glas, so gewinnt man rasch den Eindruck, dass ihre leichte Verkrampfung mit der spezifischen Situation, in der sie sich gerade befindet, zu tun hat. Es handelt sich um eine Casting-Szene. Die junge Frau ist in die Privatwohnung eines Regisseurs oder Kameramanns geladen und hat Platz genommen, um Probeaufnahmen von sich machen zu lassen. Dafür sprechen nicht nur die bereits erwähnten Details, sondern insbeson-

dere auch weitere charakteristische Einzelheiten der übrigen Raumausstattung.

Auf und in einem Regal links hinter dem Sofa sind neben einem silbrig grauen Kamerapreis-Zertifikat drei goldglänzende Filmtrophäen zu erkennen, und zwar ein Golden Globe auf seinem Sockel, eine Oscar-Statuette sowie der Goldengel der «Motion Picture Sound Editors», der eine Filmrolle, das «Golden Reel», in die Höhe stemmt. Auf dem Bord sind ferner auch drei Bücher zu sehen, die durch ihre Ornamente – Sterne und Filmstreifen – als Kinoliteratur gekennzeichnet sind. Über dieser Trophäensammlung hängt ein hinter Glas gerahmtes Filmplakat, das nicht zuletzt durch seine Knick- und Faltsuren in die Historie zurückweist. Wiederrum im Anschnitt gegeben, ist dort eine klassische Liebespaar-Szene zu erkennen – eine mittelblonde Frau, den Kopf in den Nacken gelegt, von einer kräftigen Männerhand gehalten. Der Partner ist nur mit seiner Nasenspitze, ein wenig Stirnpartie und einem winzigen Abschnitt seines braunen Haaransatzes gezeigt. Er bleibt folglich anonym. Im unteren Drittel des Plakates ist neben dem abstrahierten Logo der Verleihfirma oder des Produktionsstudios sowie einigen ornamental aufgelösten Schriftzeilen ein breites hellblaues Schriftband zu sehen, das nur die beiden Buchstaben «rl» und ein Anführungs- oder Trennungszeichen erkennen lässt. Das Hollywood-Klischee eines Filmpaares – ein Mann hält eine schmachtende Frau in seinen Armen, um sie zu küssen – könnte an das Vorbild des Plakates für den Streifen «Perlen zum Glück» («Desire/The Pearl Necklace», USA, Paramount 1936) angelehnt sein, eine romantische Komödie mit Marlene Dietrich und Gary Cooper in den Hauptrollen. Das Plakat der italienischen Version ähnelt deutlich der von Chris Ware vereinfacht gezeichneten «Schmacht»-Szene seines gerahmten Bildes-im-Bild.

Der Künstler scheint das Motiv von dort übernommen und mit dem englischsprachigen Kurztitel («Pearl») kombiniert zu haben. Über dieses Bild-

im-Bild kommt die Geschichte des Kinos und vor allem die Geschichte Hollywoods nochmals verstärkt ins Spiel. Die Korrespondenz des zinnoberröten Kleides auf dem Plakat und desjenigen der Besucherin auf dem Sofa schaffen eine sprechende Verbindung zwischen der Ebene des Hier und Jetzt und jener der «glorreichen» Vergangenheit. Und weil der Mann an der Jalousie kein Gesicht hat, kommt ihm auf der Gegenseite der Anschnitt des Profils des Mannes im Filmplakat ergänzend entgegen, so dass sich hier im Sprung über die Seiten und Zeiten hinweg nicht nur die beiden weiblichen, sondern auch die beiden männlichen Protagonisten in einem cinematographischen Kontext begegnen, das heißt einander konfrontiert werden. Während es sich auf dem Plakat allerdings um eine Spielfilmzene handelt, geht es im gezeigten Innenraum um eine «reale», aktuelle Handlung, von der zu befürchten steht, dass hier auf eine sich anbahnende übergreifende sexuelle Annäherung angespielt wird. Die Faktoren von Zeit und Verlauf sowie von Licht und Dunkel, die durch das allmähliche Schließen des Rollos samt Schatten, der links begleitend in der Form eines Fallbeils auf die Wand fällt, dramaturgisch explizit ins Spiel kommen, bewirken in Kombination mit der leicht angespannten Körperhaltung der anonymen «Hauptdarstellerin» den Suspense-Effekt des Blattes.

Dass es sich bei diesem Casting-Termin nicht um die erste Frau handelt, die hier aufwartet, zeigen nicht nur die beiden anderen Porträtfotos an, die auf dem Tisch hervorlugen, sondern auch das am unteren Rand rechts wiederum im Anschnitt gezeigte Notizblatt, das auch ein vertikal postierter Tabletcomputer sein könnte, dessen Bildschirm mit seinen fünf Zeilen auf einen Ablaufplan verweist. Vier Termine samt Namen sind bereits rot durchgestrichen, während der laufende Termin als einziger mit einem Sternchen markiert ist. Auch der Filzstift weist – über die Bande des Fotoprints gespielt – wie ein Pfeil bedeutungsvoll auf die im Raum anwesende weibliche Person hin.

Die Farbe Rot liefert im Kontrast zu dem dominierenden Beigebraun des Hintergrundes den Signalton. Er führt durch das Bild, setzt die entscheidenden, aufmerksamkeitsheischenden Akzente, mit deren Hilfe auch die Vergleiche von Bild und Realität inszeniert werden. Dem Goldgelb kommt als Auszeichnungsfarbe in der Diagonale, die sich von den Trophäen über den Blondschof bis hin zum Stand- oder Filmbild auf dem Display der Miniaturkamera zieht, eine ähnliche leitmotivische Bedeutung zu. Der Bildtitel spricht diesen Aspekt fast überdeutlich an: «Golden Opportunity».

In seiner Umschlagzeichnung verdichtet Chris Ware die aktuelle #MeToo-Debatte, die durch den Fall Harvey Weinstein im Oktober des vergangenen Jahres losgetreten worden ist. Dass dieses Cover in der Woche der Oscar-Verleihungen erschienen, ist selbstverständlich kein Zufall. Es ist ein kritischer Kommentar zu den erniedrigenden Machtverhältnissen, die in Hollywood – und anderswo – Frauen gegenüber an der Tagesordnung waren oder noch sind. Indem der Zeichner das Thema Bild in Analogie zu den Filmeinstellungsgrößen – Groß- und Nahaufnahme, Halbnahe und Halbtotale – filmisch inszeniert, geht der Hollywoodbezug über das Zitat von bloßen Attributen hinaus. Sein Star allerdings ist die ebenso ängstlich-ingeschüchtert wie erwartungsvoll dasitzende junge Frau auf dem Sofa, deren Körperhaltung Bände spricht. Eine Szene, welche das Drehbuch, das ebenfalls auf dem Tisch, ausstaffiert mit einem gelben Klebezettel, als Unterlage der Fotoprints auszumachen ist, nicht vorgesehen hat. Es handelt sich hier ja nur um ein Vorspiel mit einem Strippenzieher oder, wie man auch sagen könnte, einem Displayboy.

Postscriptum

Wenn man sich das Cover eine Weile intensiv angesehen hat und die Darstellung für sich dechiffriert und das Motiv und dessen «Witz» verstanden hat, springt einem im nächsten Moment das Internet

bei, indem es die Lektüeranleitung frei Haus liefert und zum Beispiel auf der Website des *New Yorker* auch die Möglichkeit bietet, mittels Vergrößerung in die Darstellung hineinzutauchen und Details unter die Lupe zu nehmen. Im Übrigen findet man ebendort drei aufschlußreiche Rubriken. Unter «Contributors» wird zum Künstler ausgeführt: «Chris Ware is a cartoonist. He has contributed cartoons and twenty-four covers to *The New Yorker* since 1999. He is the author of *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*, which received the Guardian First Book Award in 2001 and was also included in the 2002 Whitney Biennial. He guest-edited the thirteenth issue of *McSweeney's Quarterly Concern*, a comics issue, in 2004, and was the first cartoonist chosen to regularly serialize an ongoing story in the *New York Times Magazine*, in 2005–06. He is serializing his two new graphic novels in his periodical, *The ACME Novelty Library*. Ware's work was the focus of an exhibit at the Museum of Contemporary Art, in Chicago, in 2006.» (<https://www.newyorker.com/contributors/chris-ware>). Und im Shop (<https://condenaststore.com/featured/golden-opportunity-chris-ware.html>) wird das Cover als Print in allen möglichen Varianten als «Wall Art» (Canvas, Framed, Acrylic, Metal, Wood, Prints), aber auch als Motiv eines T-Shirts (Men's, Women's, Youth, Baby, Toddler Clothing), einer Kaffeetasse, einer Smartphone-Hülle (iPhone, Galaxy) oder Grußkarte zum Erwerb feilgeboten. Darüber hinaus erhält man hier Informationen unter anderem auch zur Technik («Digital Art-Drawing») und zur Darstellung: «Description: Actress sitting with her arms crossed on a couch in the office of a Hollywood executive, who has a cellphone camera trained on her as he lowers the curtains behind her.» Ferner erhält man Angaben zum Veröffentlichungszeitpunkt (26. Februar 2018) sowie zur Statistik der aufgerufenen Website: «Viewed 214 Times. Last Visitor from Beverly Hills, CA on 03/03/2018 at 8:41 PM». Und schließlich werden folgende Angaben zur Ver-

schlagwortung («tags») angefügt: «woman, man, casting couch, golden opportunity, hollywood, office, producer, actress, sexual harassment, academy awards, oscars, metoo, abuse of power, casting, movie industry, entertainment, exploitation». Zum guten Schluss erläutert auch der Künstler noch kurz sein Konzept, indem es auf der Seite «Cover Story», die von Françoise Mouly als Art Editor betreut wird, heißt: «Movies are the dream models by which multiple generations have codified, altered, and pushed the boundaries of their behavior», the artist Chris Ware says about his latest *New Yorker* cover, his twenty-fourth. Arriving on newsstands six days before the Academy Awards, the image nods at a tumultuous year in the film industry, during which revelations of sexual misconduct in Hollywood helped ignite the #MeToo movement. «For too long», Ware says, «we have forgotten that, while actors like Clara Bow, Marilyn Monroe, or Lupita Nyong'o may be film stars, they are also human beings, subject to the totality of life.» (<https://www.newyorker.com/culture/cover-story/cover-story-2018-03-05>).

Damit sind wirklich alle Geheimnisse von der Intention bis zur Interpretation gelüftet, inklusive der Information, dass der bis dato letzte Leser der Seite in Beverly Hills, somit nahe Hollywood, wohnt und vielleicht ein großer Star und Branchenkenner ist, so dass man sich nach Durchsicht dieses Materials fragt, ob sich das nicht ganz unaufwendige Unterfangen des eigenen Close Looking eigentlich gelohnt hat. Aber wie es in einem vietnamesischen Sprichwort tröstend heißt: «Umwege erhöhen die Ortskenntnis.» Aber nicht nur das, sie tragen auch zur Selbsterkenntnis bei, denn der vermeintliche Star aus Beverly Hills ist man schliesslich selbst, denn die Orts- und Zeitangabe fügen sich genau in den eigenen Stundenplan des genannten Tages ein, an welchem diese Zeilen verfasst worden sind, auch wenn es in der Ortsbezeichnung korrekt hätte lauten müssen: Brentwood, Los Angeles, CA, demnach in der unmittelbaren Nachbar-

schaft von Beverly Hills. Offenbar sind die Satellitenkoordinaten in diesem Fall nicht präzise genug gewesen. Aber Star für einige Minuten ist immerhin besser als gar nichts, oder eben genau das, was Andy Warhol mit seinen «15 minutes of fame» bereits vor Jahrzehnten prognostiziert und propagiert hat. – Und zugleich taucht die Frage auf, inwieweit wir es im Fall des Titels des *New Yorker* nicht doch

auch mit einer «Männerphantasie» (Klaus Theweleit) zu tun haben. Chris Ware eröffnet seine Zeichnung mit dem Blick über den Schreibtisch, der eine Schranke bildet, hinter welcher der Betrachter steht. Ist nicht Letzterer der eigentliche Voyeur und Strippenzieher? Und das Bild also eine Augenfalle zur Überprüfung und Kontrolle der eigenen Phantasien? Das wäre dann tatsächlich phantastisch.

REINHARD MEHRING

Sein und Selbstkritik

Martin Heideggers Band «Zu eigenen Veröffentlichungen»

Martin Heidegger: Zu eigenen Veröffentlichungen. Martin Heidegger-Gesamtausgabe Bd. 82, hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M.: Klostermann 2018, 593 Seiten.

Ernst Jünger gratulierte Heidegger 1974 zum 85. Geburtstag mit herzlichen Wünschen «für das opus magnum, das nun beginnt». Er meinte damit die Gesamtausgabe, die Heidegger zwar lange geplant, jenseits sehr grober Einteilung aber nicht detailliert festgelegt hatte. Eine Diskussion um dieses opus, dessen Abschluss sich heute nähert, hat noch kaum begonnen. So verbiss sich die Kontroverse um die sogenannten *Schwarzen Hefte* in einzelne Formulierungen, ohne die Funktionen der Bände im Gefüge der Gesamtausgabe näher zu bedenken. Dabei ist die politische Debatte um den Geltungsanspruch der Texte nur im Gesamtrahmen zu führen.

Während die dritte Abteilung mit den «unveröffentlichten Abhandlungen» das «andere Denken» entwickelte, bietet die vierte, soweit bisher bekannt, nämlich einen pädagogisch-politischen Anwendungsdiskurs: vor allem Seminarbände, also den Lehrbetrieb Heideggers, sowie die *Schwarzen Hefte*. Es sollen noch Briefbände folgen. Das alles wurde von Heidegger nur lose verfügt. Die «Ausgabe letzter Hand» – der Goethe-Titel passt nicht wirklich – ist deshalb bis in zentrale Fragen hinein ein posthumes Herausgeberkonstrukt, ein Kollektivwerk diverser Akteure, wie es bei einem solchen Opus kaum anders zu machen ist. Neben dem Verlag waren hier für lange Jahre Hermann Heidegger und Friedrich-Wilhelm von Herrmann federführend. Für die heutige Generation sind Arnulf Heidegger und Peter Trawny zu nennen.

Für den philosophischen Umgang mit Heidegger steht eine editorische Debatte an, die besser zwischen Heidegger und von Herrmann zu unterscheiden erlaubt. Es ist nicht übertrieben, von Herrmann als den Schöpfer der autorintentionalen Gesamtausgabe letzter Hand zu bezeichnen. Er war der getreue Sekretär, der um des Buchs der Bücher, der Gesamtausgabe willen starke Entscheidungen traf, die jedenfalls nicht historisch-kritischem Standard entsprachen. Wer heute Heidegger zu lesen vermeint, tut es im editorischen Rahmen und «Gestell» von Herrmanns.

Das ließe sich am jüngsten, von von Herrmann verantworteten Band *Zu eigenen Veröffentlichungen* kleinteilig diskutieren, der seinem Thema und seiner Stellung in der Gesamtausgabe nach größte Beachtung verdient. Er eröffnet die vierte Abteilung mit Revisionen der frühen Publikationen, von *Sein und Zeit* bis hin zum *Brief über den Humanismus*. Der weitaus größte Umfang des Bandes – 400 Seiten – gilt *Sein und Zeit*. Es liegt hier unter anderem die wichtigste Selbstkritik von *Sein und Zeit* vor. Das äußerst spärliche Nachwort von von Herrmann lässt allerdings viele editorische Fragen offen. Die Texte waren als solche – ähnlich wie die *Schwarzen Hefte* – vorab nicht bekannt. Nur für einige gibt es vage Datierungen. Einige sind als Fließtext durchgängig aufgeführt und klar verständlich, andere ähneln mehr Stichworten und Konzeptentwürfen und unterscheiden sich formal kaum von den Notizen der «seinsgeschichtlichen» Abhandlungen der dritten Abteilung. Dennoch liegt hier eine neue Textsorte Heideggers vor, die sich explizit auf die eigenen Werke bezieht und eine komplexe Selbstdeutung entwickelt. Es trifft zweifellos zu, was von Herrmann im Nachwort betont: «Sie dienen der grundsätzlichen Klärung dessen, wie die transzendental-horizontal angesetzte Seinsfrage von ›Sein und Zeit‹ in die seins- oder ereignisgeschichtliche Seinsfrage der ›Beiträge zur Philosophie‹ (Vom Ereignis) gewandelt werden muss.» (592)

Die Form der Revision ließe sich mit *Sein und Zeit* (§ 6) als «Destruktion» bezeichnen: als Abbau von «Verdeckungen» und Rückgang auf «ursprüngliche Erfahrungen». Im eröffnenden Text *Laufende Anmerkungen zu «Sein und Zeit»* geht Heidegger dafür gleichsam die «Abhandlung» von 1927 Paragraph für Paragraph durch und lässt fast nichts stehen. Er demonstriert seinen Kritikern, dass er sich im Radikalismus von niemandem übertreffen lässt, indem er die gängigen «Missdeutungen» als eigene «Grundtäuschungen» voll berechtigt. Stets betonte Heidegger, dass sämtliche Rezeptionen seines Werkes krasse Missdeutungen waren. Dafür nennt er nun ohne genaue Nachweise eigentlich nur Karl Jaspers und Nicolai Hartmann. Die eigenen Schüler bleiben unerwähnt. Wie ambivalent sie (Gadamer, Krüger, Löwith, Brock u.a.) den Lehrer sahen, ist jetzt in der dreibändigen Jaspers-Korrespondenz-Ausgabe nachzulesen. Was Heidegger später immer wieder der Rezeption polemisch zuschrieb, formuliert er in seinen Retractionen als Selbstkritik und zeigt detailliert auf, wie durchgängig *Sein und Zeit* in «drei Grundtäuschungen» (44) befangen war: im phänomenologischen, existentiellen und ontologisch-transzendentalen Vorurteil. So ziemlich alles, was die Rezeption seit 1927 begeisterte, erklärt er damit für «völlig abwegig»: so die Auslegung des Daseins als «Sorge» (98 ff). Er verwirft auch die Gesamtanlage der Abhandlung und gibt (ungenannten) Kritikern wie Karl Löwith recht: So führt er aus, dass *Sein und Zeit* ein «ontisches» Existenzideal als «Maßstab» voraussetzt: «Was gewollt wird, steht schon fest: Zeit als Horizont des Seinsverständnisses» (125). Das Ganze sei geradezu «komisch» (123). Mehrfach deutet Heidegger an, dass die Komödie oder Farce seines «sogenannten Buches» – so Heidegger im September 1928 gegenüber Jaspers – aus der mangelnden Klarheit über den beabsichtigten dritten Abschnitt resultierte (vgl. 245, 305, 342). Erst am Tage der Nachricht von Rilkes Tod habe er im Dezember 1926 auf dessen Publikation verzichtet. Später verbrannte er diesen Ab-

schnitt. Das anschließende Kant-Buch verwirft Heidegger in seiner Revision fast völlig.

Lange vernachlässigte die Heidegger-Forschung philologische Fragen: so den Unterschied zwischen der Husserl gewidmeten Urfassung vom April 1926 und den weiteren Überarbeitungsschritten bis zur Drucklegung. Es fehlt zwar eine kritische Textstufen-Edition von *Sein und Zeit*, es steht aber nun fest und ist detailliert ausgeführt, dass Heidegger das Grundwerk von 1927 sehr vorbehaltlich sah und die oft polemisch verpönten «Missdeutungen» der Rezeption auf die Kappe der eigenen «Grundtäuschungen» nahm.

Heidegger wäre jedoch nicht der Textstrategie gewesen, der er war, wenn er es dabei belassen hätte. Alle folgenden Texte des Bandes wenden die Destruktion vielmehr positiv in die Richtung auf das «andere Denken» der «Seinsfrage», das den Lesern der Gesamtausgabe sattem bekannt ist. Heidegger betrachtet seine Destruktion zwar nicht als definitive «Absage» (171) an seine Publikationen, klebt aber auch nicht am «Wortlaut» (147); er schreibt keinen philologischen «Kommentar» (271 f.), sondern expliziert im zweiten und konstruktiven Auslegungsschritt vielmehr Spuren der «Ahnung» (188) des «zweiten Anfangs» im Grundtext von 1927, die er seit seinen frühen Prägungen durch Franz Brentano und Aristoteles für sich reklamierte. Heidegger legt *Sein und Zeit* in seinen Nachbetrachtungen vom späteren Denken her aus. Er meint beiläufig auch, dass der «Zweite Teil» von *Sein und Zeit* «stückweise» (344) in den folgenden Schriften veröffentlicht wurde. Deshalb sind im Band auf 200 Seiten noch «Hinweise» zu *Was ist Metaphysik?*, zu den *Kunstwerk*-Vorträgen und weiteren Publikationen aufgenommen.

Es würde hier zu weit führen, diese «Hinweise» näher zu erörtern. Erwähnt seien nur die Ausführungen zum «Wesenswandel der Kunst» (508 ff.), bei denen sich eine politisch brisante Bemerkung findet: Heidegger weist seiner neuen Ästhetik hier die Frage zu, «ob der Nationalsozialismus zum Da-

sein wird» (513). Damit erklärt er sich erneut zum Vordenker der «inneren Wahrheit» des Nationalsozialismus. NS-Hofkunst ist aber nicht gemeint. Wie im *Kunstwerk*-Text erörtert Heidegger den «Wesenswandel der Kunst» vielmehr am harmlosen, still beschaulichen Brunnen-Gedicht von C. F. Meyer, das exoterisch für Dinggedichte Rilkes oder Hölderlins steht.

Sein und Zeit lässt sich fortan schwerlich ohne diese «Übersetzung» (589) diskutieren. Eine elementare Frage betrifft aber den Zeitpunkt der Veröffentlichung: Warum erst jetzt? Von Herrmann entschuldigt sich im Nachwort beim Nachlassverwalter für die «Länge der Entstehungszeit» (593) und spielt damit vermutlich auch auf die Antisemitismus-Kontroverse an, die ihn vom philosophisch gewichtigeren Band abhielt. Warum erschien der aber nicht schon Jahrzehnte früher? Warum nicht etwa vor den *Beiträgen zur Philosophie*, die er doch vorbereitete? Die Antwort von Herrmanns lautet

zweifellos: Weil Heidegger es so verfügt hat! Weil die vierte Abteilung im Initiationsgang der Gesamtausgabe erst nach der dritten Abteilung erscheinen sollte! Damit sind wir auf die Nationalpädagogik der Gesamtausgabe verwiesen, die die Nihilismuskrise der Gegenwart mit der semantischen Revolution eines postmetaphysisch «anderen Denkens» beantworten wollte. Der neue Band *Zu eigenen Veröffentlichungen* demonstriert eine radikale Hermeneutik, die weiter zu treiben wäre und vor der Gesamtausgabe nicht Halt machen sollte. Auch hier wäre eine «Destruktion» fällig, die das Gesamtanliegen über den «Wortlaut» stellt. Es ist zwischen Text und Edition, Heidegger und von Herrmann zu unterscheiden, ohne Wagner von Bayreuth zu trennen oder Sokrates gegen Platon auszuspielen, wie es einige Heidegger-Schüler in der Zwischenkriegszeit taten. Eine solche Debatte wäre jedenfalls fruchtbarer als das Gestocher im Nebel einzelner schwarzer Stellen.

Die Autorinnen und Autoren

JAN ASSMANN

geb. 1938, ist Professor Emeritus für Ägyptologie an der Universität Heidelberg. 2018 ist erschienen *Achsenzeit. Eine Archäologie der Moderne*.

ELISABETTA COLAGROSSI

geb. 1986, ist Dozentin für Philosophie und Religionsgeschichte an der Universität Genua.

MICHAEL DIERS

geb. 1950, ist Professor Emeritus für Kunstgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006 ist erschienen *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*.

FABIAN GRÜTTER

geb. 1986, ist Wissenschaftshistoriker und wurde mit der Arbeit *Unter der Hand. Zur materiellen Kultur der Neuen Typographie* promoviert.

MARKUS HILGERT

geb. 1969, ist Altorientalist und war von 2014–2018 Direktor des Vorderasiatischen Museums in Berlin. Seit 2018 ist er Generalsekretär der Kulturstiftung der Länder. 2018 ist erschienen *Objektepistemologien. Zur Vermessung eines Eransdisziplinären Forschungsraums*.

MANFRED KREBERNIK

geb. 1953, ist Professor für Altorientalistik und Leiter der «Frau Professor Hilprecht Collection of Babylonian Antiquities» an der Universität Jena. 2012 ist erschienen *Götter und Mythen des Alten Orients*.

REINHARD G. LEHMANN

geb. 1955, ist Akademischer Direktor und Leiter der Forschungsstelle für Althebräische Sprache und Epigraphik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 1994 ist erschienen *Friedrich Delitzsch und der Babel-Bibel-Streit*.

STEFAN M. MAUL

geb. 1958, ist Professor für Assyriologie an der Universität Heidelberg. 2013 ist erschienen *Die Wahrsagekunst im Alten Orient. Zeichen des Himmels und der Erde*.

REINHARD MEHRING

geb. 1959, ist Professor für Politikwissenschaft und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. 2016 ist erschienen *Heideggers «große Politik»*. *Die semantische Revolution der Gesamtausgabe*.

MARTIN MULSOW

geb. 1959, ist Professor für Wissenskulturen der europäischen Neuzeit an der Universität Erfurt und Direktor des Forschungszentrums Gotha. 2018 ist erschienen *Radikale Frühaufklärung in Deutschland 1680–1720* (2 Bde.).

HEINZ SCHLAFFER

geb. 1939, ist Professor Emeritus für Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart. 2012 ist erschienen *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*.

RAOUL SCHROTT

geb. 1964, ist Schriftsteller, Dichter und Übersetzer. 2018 ist erschienen *Politiken & Ideen*. Vier Essays.

MAX STADLER

geb. 1980, ist Wissenschaftshistoriker. Zurzeit arbeitet er an einem Buch zur Wissensgeschichte post-industrieller Arbeit.

WOLFGANG ULLRICH

geb. 1967, lebt als freier Autor und Kulturwissenschaftler in Leipzig. Von 2006 bis 2015 war er Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. 2017 ist erschienen *Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur*.

MICHAEL WEICHENHAN

geb. 1965, ist Wissenschaftshistoriker und gegenwärtig Lehrbeauftragter für Kirchengeschichte an der TU Darmstadt. 2016 ist erschienen *Der Panbabylonismus. Die Faszination des himmlischen Buches im Zeitalter der Zivilisation*.