

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 Begeisterung

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 Reclambüchlein 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: Gilgamesh. 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 Schāhnāme, 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 Mikrobennetzen. 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 Ilu-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 zugeben 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.