

DIE ANHÄNGE

Marginalien der Mysterien

Einleitung zu den Anhängen



ie hier vorliegenden Anmerkungen und Quellenverweise bilden den Auftakt eines langfristig angelegten Projekts, dessen Ziel es ist, die symbolischen, literarischen und historischen Schichten des Romans *Die Siebte Kammer* in einer umfassenden kommentierten Ausgabe zu erschließen. Es handelt sich um einen fortschreitenden Arbeitsprozess: Kapitel für Kapitel wird das Geflecht aus Anspielungen, Traditionslinien und ideengeschichtlichen Bezügen freigelegt und sowohl in dokumentarischer als auch in interpretierender Form erschlossen. Langfristig soll daraus eine wissenschaftlich gesicherte, zugleich für interessierte Leserinnen und Leser der phantastischen Literatur zugängliche Edition hervorgehen – eine Art „revidierte und erweiterte Ausgabe“ oder, im angelsächsischen Sprachraum gesprochen, eine „Advanced Reader’s Edition“. Damit soll sowohl die wissenschaftliche Nachprüfbarkeit gewährleistet als auch die Lesbarkeit für ein allgemeines Publikum gesichert werden.

Der vorliegende Text ist kein abgeschlossenes Werk, sondern ein wachsendes Archiv. In regelmäßigen Abständen treten neue Kapitel hinzu; die Anmerkungen sind so angelegt, dass sie sich aufeinander beziehen und in manchen Fällen bereits auf später im Roman behandelte Motive vorausweisen. **Die Lektüre empfiehlt sich daher vorzugsweise nach der vollständigen Rezeption des Romans selbst.** Wer den Kommentar parallel oder vorab liest, wird unweigerlich mit inhaltlichen Vorgriffen konfrontiert – ein Umstand, der in der philologischen Praxis häufig als *proleptische Kommentierung* bezeichnet wird.

Doch das Ziel ist nicht allein die Belegbarkeit der Quellen, sondern das Sichtbarmachen jener dichten Überlagerung von mythologischen, theologischen, esoterischen und literarischen Traditionen, die in *Die Siebte Kammer* verflochten sind. Damit bewegt sich

die Edition in einem Zwischenraum: einerseits im Modus der wissenschaftlichen Kommentierung, wie man sie aus historischen und philologischen Editionen kennt, andererseits im Gestus der phantastischen Weltenerweiterung, die den Leser einlädt, den Roman in den größeren Kosmos abendländischer und orientalischer Mysterien einzuschreiben.

So entsteht ein Text, der gleichermaßen Nachschlagewerk und Erzählfortsetzung, kritischer Apparat und literarisches Echo ist – in der Hoffnung, dass sich die Lektüre des Romans durch die hier versammelten Kontexte vertieft und die Phantastik in ihrer engen Verflechtung mit Geschichte, Theologie und Symbolik sichtbar hervortreten lässt.

Hinweis zur Editionspraxis

Alle Seitenangaben beziehen sich, sofern nicht anders vermerkt, auf die aktuelle deutsche Taschenbuchausgabe. Die Quellenangaben folgen den etablierten wissenschaftlichen Standards und erscheinen in Kurzform im laufenden Kommentar sowie in ausführlicher bibliographischer Gestalt im Quellenverzeichnis. Zitate fremdsprachiger Texte sind, soweit möglich, der maßgeblichen kritischen Edition entnommen; Übersetzungen werden dort angegeben, wo sie einschlägig oder prägend sind. Wo mehrere Fassungen existieren, wurde in der Regel die einflussreichste oder für den Roman maßgebliche gewählt.

I. Kapitel

(S. 9)

Zur historischen und symbolischen Einbettung des Romans im Paris von 1831

Die Handlung setzt im Paris des Jahres 1831 ein – einem historisch wie symbolisch hoch aufgeladenen Augenblick. Dieses Jahr markiert eine Schwelle zwischen zwei tiefgreifenden Erschütterungen der französischen Gesellschaft: der Julirevolution von 1830, welche die Herrschaft der Bourbonen beendete und Louis-Philippe zum „Bürgerkönig“ erhob, sowie dem Juniaufstand von 1832, einem sozial motivierten Erheben, das unter anderem durch Victor

Hugos *Les Misérables* literarische Unsterblichkeit erlangte. Diese zeitliche Verortung lässt sich als liminale Schwelle deuten – ein Übergangsraum zwischen erstarrter Ordnung und naher Umwälzung, in dem sich politische Unsicherheit, gesellschaftliche Spannungen und symbolische Aufladungen verdichten.

Zur historischen Einordnung vgl. Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870-1871* (5 Bde.; Paris: Bureaux de l'Éclipse, 1872); David H. Pinkney, *The French Revolution of 1830* (Princeton: Princeton University Press, 1972). Hugo selbst verwebt in *Les Misérables* (1862) die Ereignisse des Juniaufstands mit einem mythisch überhöhten Paris-Bild, das sowohl die urbane Topographie als auch die politischen Leidenschaften der Zeit in ein episches Spannungsfeld setzt.

(S. 9, II)

Regen, Spiegelung und das Prinzip „Wie oben, so unten“

Der erste Absatz des Romans eröffnet mit einer Szene von fast liturgischer Dichte: Regen fällt auf das alte Pflaster von Paris, reinigt es vom Schmutz der Gasse und lässt die Steine wie poliertes Obsidian glänzen – ein erstes Bild der Läuterung durch Wasser und der Offenbarung durch Licht. Sodann treten Spiegelungen hinzu: einmal das Himmelslicht im glänzenden Stein, dann die hohen Fassaden, die sich in den dunklen Pfützen brechen. Auf diese Weise öffnet sich der Raum zugleich nach oben wie nach unten. Diese doppelte Reflexion trägt eine hermetische Signatur: „Wie oben, so unten“ (*quod est superius est sicut quod est inferius*) – das wohl bekannteste Axiom der hermetischen Philosophie, erstmals bezeugt in der *Tabula Smaragdina*, die der Legende nach auf Hermes Trismegistos zurückgeht. Die Reflexionen im Text sind nicht bloß stilistische Ornamente, sondern Träger einer symbolischen Vertikalität: Der Makrokosmos spiegelt sich im Mikrokosmos, das Geistige im Materiellen, das Unsichtbare im Sichtbaren.

Diese vertikale Achse wird durch ein weiteres Detail vertieft: Der Türklopfer des Hôtels *La Porte Noire* zeigt den Ouroboros (vgl. Anm. zu S. 44, „Ouroboros – Ring der Wiederkehr“), eine sich selbst verzehrende Schlange – Sinnbild zyklischer Erneuerung, der Selbsterkenntnis und der transformativen Einheit von Anfang und Ende – die hermetische Schleife. Der Ort, den der Protagonist betritt, ist daher nicht bloß ein Gebäude, sondern ein symbolisches Portal zwischen den Welten. Das Hotel ist – in der Sprache

der Alchemie und Mystik – ein Ort, an dem sich oben und unten, Geist und Materie, Mikrokosmos und Makrokosmos begegnen: eine Schwelle zwischen Alltagsbewusstsein und höherer Schau.

Der Auftakt des Romans ist damit mehr als ein stimmungsvoller Einstieg – er ist ein rituell codiertes Vorspiel, ein literarisches Innehalten, welches das Wesen des gesamten Textes bereits vorwegnimmt: ein Werk, das durch symbolische Topologie und esoterische Semantik Räume öffnet, in denen der Leser vom ersten Satz an in eine tiefere Ordnung der Dinge versetzt wird.

Zur symbolischen Deutung vgl. Brian P. Copenhaver (Hg.), *Hermetica: The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation, with Notes and Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), S. 6–8, zur lateinischen Formel aus der *Tabula Smaragdina*, sowie Antoine Faivre, *L'ésotérisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1992), S. 36–42, zur hermetischen Symbolik von Spiegelung und Korrespondenz.

(S. 10)

Haussmanns Stadtumbau und die Tilgung historischer Schichten

Lange bevor die Parisii ihre Siedlung Lutetia gründeten, bestand das Gebiet des heutigen Paris aus einer Vielzahl prähistorischer und antiker Siedlungsplätze, deren Spuren sich in Keramikfragmenten, Werkzeugfunden, Fundamentresten und Münzen erhalten haben. In römischer Zeit entstanden über das Stadtgebiet verteilt mehrere Heiligtümer, öffentliche Bauten und Villenanlagen, von denen heute nur noch wenige archäologische Zeugnisse existieren. Überlieferungen und antiquarische Literatur erwähnen unter anderem einen dem Kriegsgott geweihten Marstempel (*Templum Martis*), der in manchen Berichten auch mit einem Isis-Heiligtum in Verbindung gebracht wird; sein Standort wird südwestlich der Île de la Cité im Bereich des späteren Klosters Saint-Germain-des-Prés vermutet. Historische Stadtpläne – etwa der *Plan de Paris sous Philippe-Auguste* und der Turgot-Plan von 1739 – dokumentieren eine über Jahrhunderte gewachsene, vielschichtige Bebauung, in der sich mittelalterliche, frühneuzeitliche und antike Strukturen überlagerten.

Mit den tiefgreifenden Umgestaltungen unter Georges-Eugène Haussmann (ab 1853) wurden nicht nur einzelne Straßenzüge, sondern ganze Stadtviertel vollständig neu angelegt. Enge Gassen, geschlossene Hofquartiere, jahrhundertealte Häuserzeilen und

Klosterkomplexe wichen der strengen Geometrie der Boulevards und den neuen Sichtachsen. Dabei verschwanden nicht nur architektonische Strukturen, sondern auch die materiellen Spuren früherer Epochen – Fundamentreste, Brunnenanlagen, Werkstätten, Kellergewölbe und Wohnbauten, deren Geschichte teils bis in das Mittelalter und darüber hinaus reichte. Zeitgenössische Berichte schildern, wie bei den Bauarbeiten am Pont Saint-Michel, an der Rue de Rivoli und im Umfeld des Boulevard Saint-Germain Sarkophage, gallo-römische Altäre, Mosaikfragmente, Waffen und Keramiken ans Licht kamen – oftmals nur flüchtig registriert, bevor sie wieder verloren gingen. Die Umgestaltung veränderte die topographische Gestalt von Paris so grundlegend, dass der Standort mancher früher markanter Gebäude heute nur noch über Karten oder archäologische Rekonstruktionen zu bestimmen ist.

Die Erzählung um das *Hôtel La Porte Noire* knüpft an diese historische Erfahrung an und gestaltet sie zu einem mythischen Motiv um: einem Ort, der aus dem Stadtbild getilgt wurde und dennoch – gleichsam außerhalb offizieller Pläne und Archive – als blasse, schwer fassbare Präsenz fortbesteht. Das Motiv der „Tilgung“ wird so zugleich historisch, psychologisch und metaphysisch lesbar.

Zur historischen und topographischen Einordnung vgl. *Plan de Paris sous Philippe-Auguste* (um 1220), Bibliothèque nationale de France; *Plan de Turgot* (1739), Bibliothèque historique de la Ville de Paris; Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870–1871* (5 Bde.; Paris: Bureaux de l'Éclipse, 1872), Bd. 1, S. 14–18 – herangezogen nicht wegen einer direkten Darstellung Haussmanns, sondern als zeitgenössische Schilderung tiefgreifender politischer und städtebaulicher Umbrüche in Paris, deren Wahrnehmungsmuster sich mit denen der Haussmann-Ära vergleichen lassen; David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton: Princeton University Press, 1958), S. 22–45; Bertrand Lemoine, *Haussmann: Architecte de Paris* (Paris: Éditions du Patrimoine, 2002), S. 56–83.

(S. 12)

Esoterische Architektur und die verborgene Sprache der Welt

Die Lingua Adamica (vgl. Anm. zu S. 118, „Lingua Adamica“) gleicht in ihrer phonetischen Struktur dem Bauplan eines sakralen Raumes: Ihre Silben und Lautkombinationen besitzen ontologische Kraft – sie gestalten, verschieben oder enthüllen Wirklichkeit.

Diese Kraft wirkt wie eine unsichtbare Architektur: vergleichbar mit der Anordnung heiliger Geometrien, die Atmosphäre formen, Übergänge markieren und Erkenntnisräume öffnen.

Das *Hôtel La Porte Noire* selbst ist in diesem Sinne weit mehr als ein Handlungsort: Es ist ein Einweihungsraum, ein ritueller Träger mystischer Belehrung. Seine nummerierten Zimmer folgen der Symbolik der kabbalistischen *Sefirot*, seine Vertäfelungen zeigen Szenen von Schöpfung, Fall und Wiederkunft – nicht als bloßes Dekor, sondern als Wegzeichen eines inneren Pfades. In dieser Idee verdichten sich alte Vorstellungen aus Mystik, Liturgie und Sprachphilosophie: dass Worte nicht nur bezeichnen, sondern bewirken – nicht referieren, sondern erschaffen. Wie in den Lehren eines Proklos oder in der kabbalistischen Spekulation des *Sefer ha-Bahir* wird Sprache hier zur Wirkungsmatrix, zur Struktur, die das Sichtbare und das Unsichtbare zugleich durchdringt. Auch Nikolaus von Kues deutete an, dass Erkenntnis erst dort beginne, wo Sprache an ihr Ende tritt – und über sich hinausweist.

Die architektonische Schilderung ist nicht nur atmosphärisch überhöht, sondern trägt eine initiatische Codierung. Die massive Holzbalkendecke, die in Halbdunkel gehüllte Halle und die an Piranesis phantastische *Carceri* erinnernden Treppenkonstruktionen erzeugen ein Spannungsfeld zwischen realem Raum und imaginalem Topos. Die schwebend wirkende Wendeltreppe ruft das biblische und midraschische Motiv der Himmelsleiter (Genesis 28, 12) ebenso auf wie die „Himmelskammern“ der Hekhalot-Literatur, in denen Stufen der Annäherung an das Göttliche zu überwinden sind. Die orientalisch anmutenden Teppiche und die fremdartige Ornamentik der Vertäfelung verweisen auf einen eklektischen Synkretismus, wie er in esoterischen Logenräumen des 18. und 19. Jahrhunderts gepflegt wurde – Räume, in denen bewusst Symbole aus verschiedenen religiösen Traditionen kombiniert wurden, um eine universale Sakralästhetik zu schaffen (vgl. dazu Fulcanelli, *Le Mystère des Cathédrales*, Kap. II).

Die unnatürliche Stille des Ortes wirkt dabei wie ein akustisches Siegel: In der Mystik gilt das Schweigen nicht als Leere, sondern als Schwelle – ein *limen*, an dem die profane Wahrnehmung endet und der eigentliche initiatische Weg beginnt. Durch diese Schichtung von Raum, Symbol und Klang wird das Hôtel zu einem hermetischen Mikrokosmos, in dem jede architektonische Geste zugleich semantische Funktion trägt.

Zur symbolischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. *Sefer ha-Bahir*, hrsg. von Gershom Scholem (Jerusalem: Schocken, 1945); Proklos, *Elementatio Theologica*, hrsg. von E. R. Dodds (Oxford: Clarendon Press, 1963); Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia* (1440), in: *Opera omnia*, Bd. I, hrsg. von Ernst Hoffmann und Raymond Klibansky (Hamburg: Meiner, 2002); Fulcanelli, *Das Mysterium der Kathedralen* (deutsch nach *Le Mystère des Cathédrales*, Paris: Jean Schemit, 1926), Kap. II; Peter Schäfer, *Die Hekhalot-Literatur* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1988).

(S. 12, 15 ff.)

Symbolische Bildwelten zwischen Paradies und Kosmogonie

Die in den Wandmalereien des *Hôtels La Porte Noire* dargestellten Kreaturen entziehen sich jeder zoologischen Katalogisierung: ein affenartiges Mischwesen, ein gürteltierähnlicher Koloss und ein nubischer Löwe mit alptrauhaftem Gebiss verweisen auf ein außerweltliches Bestiarium, das nicht aus der bekannten Schöpfungsgeschichte unserer Erde stammt. Diese Fremdartigkeit fungiert als Vorwegnahme eines zentralen Gedankens, der im Verlauf des Romans in kosmologischen Reflexionen aufgegriffen wird: Die Schöpfung umfasst unzählige belebte Welten, deren Formenvielfalt nicht den vertrauten Mustern irdischer Fauna folgt. Zugleich verweist dieses Bildprogramm auf die Authentizität eines uralten Schöpfungsberichts, in dem die Gestalten der frühen Schöpfung nicht mit heutigen Arten übereinstimmen – ein Motiv, das in antiken Mythen ebenso wie in apokryphen Schriften anklingt. Vorgenannt sei etwa das Apokryphon des Johannes (*Nag-Hammadi-Codex* II, 1) mit seiner Lehre von der Vielfalt kosmischer Welten, Anaximanders Vorstellung unzähliger Welten, die aus dem Apeiron hervorgehen, sowie Demokrits atomistische Kosmologie. Auch in rabbinischen Überlieferungen erscheint diese Idee als Ausdruck göttlicher Vielheit und Reichweite: So schildert der Talmud (*Avodah Zarah* 3b) die nächtliche Wanderschaft Gottes durch eine Vielzahl von Welten, analog zu der in den *Midrashim* beschriebenen kosmischen Größe Jerusalems. Der *Zohar* (I, 24a) wiederum beschreibt, wie die himmlische *Merkabah* durch zahlreiche Ebenen des Seins reist – eine Sichtweise, die die Schöpfung als vielschichtiges, unendliches Gewebe kosmischer Sphären begreift. Vergleichbare Konzepte finden sich in der nordischen Kosmologie mit dem Weltbaum *Yggdrasil* und seinen neun Welten, in der aztekischen

Vorstellung mehrerer Schöpfungszyklen („Fünf Sonnen“), in der buddhistischen Lehre paralleler, zyklischer Universen sowie in der inkaischen Dreiteilung der Welt in *Hanan*, *Kay* und *Ukhu Pacha*. In dieser Sichtweise erscheinen die Wandbilder nicht als bloße ornamentale Ausschmückung, sondern als architektonische Palimpseste, in denen sich die Erinnerung an eine untergegangene, doch fortwirkende Urwelt sedimentiert.

Zur mythologischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. *Apokryphon des Johannes* (*Nag-Hammadi-Codex* II, 1), hrsg. von Bentley Layton in: *The Gnostic Scriptures* (New York: Doubleday, 1987); Anaximander, Fragmente, in: Hermann Diels/Walther Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker* (Berlin: Weidmann, 1951), 12A; Demokrit, Fragmente, ebenda, 68A; Babylonischer Talmud, *Avodah Zarah* 3b; *Midrash Tehillim* zu Psalm 48; *Sohar*, I, 24a, in: Daniel C. Matt, *The Zohar: Pritzker Edition* (Stanford: Stanford University Press, 2004–2017), Bd. 1; Snorri Sturluson, *Prosa-Edda*, hrsg. von Anthony Faulkes (London: Viking Society for Northern Research, 1982); Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Mexiko-Stadt: Editorial Porrúa, 1981), Bd. 7; Paul Williams, *Buddhist Cosmology* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Franklin Pease, *Los Incas* (Lima: Fondo Editorial PUCP, 1991).

(S. 13 ff.)

Sprechende Namen in Mythos und Literatur

Namen sind in mythologischer wie literarischer Tradition weit mehr als bloße Kennzeichnungen: Sie tragen Bedeutungen, eröffnen Deutungshorizonte und wirken nicht selten als Prophezeiungen oder geheime Signaturen der Figuren, die sie bezeichnen. Bereits die biblische Urgeschichte erzählt davon, dass Adam den Tieren ihre Namen gibt (Genesis 2,19–20) – ein Akt, der mehr ist als Klassifizierung: er ist ein Herrschaftsakt und zugleich eine Teilhabe an der schöpferischen Ordnung. In Ägypten wiederum gilt der *wahre Name* einer Gottheit als Träger ihrer Kraft; so entreißt Isis dem Sonnengott Ra seinen verborgenen Namen, um Anteil an seiner Macht zu gewinnen (vgl. Erik Hornung, *Altägyptische Jenseitsbücher*, Zürich 1997, S. 112–115).

In der griechisch-römischen Antike wird diese Bedeutung fortgeführt: Bei Homer tragen Helden oft sprechende Namen, die ihr Wesen in einem Wort verdichten – Odysseus als der „Listenreiche“ (*polymētis*). Im römischen Denken findet sich das Sprichwort *nomen omen*: Der Name als Vorzeichen des Schicksals.

sals. Auch die antiken Etymologen wie Varro oder später Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* lesen die Namen der Dinge und Menschen als chiffrierte Offenbarungen ihrer Natur.

Das Mittelalter und die Frühe Neuzeit machen daraus eine Allegorik eigener Art: in den *Morality Plays* Englands tragen die Figuren Namen wie *Avaritia* oder *Good Deeds*; bei Prudentius' *Psychomachia* verkörpern sprechende Namen die Kräfte von Tugend und Laster. Mystische Traditionen – etwa die Kabbala – vertiefen die Dimension des Namens als Brücke ins Unsichtbare: Gottes Namen werden dort als Schlüssel zur Schöpfungsordnung verstanden (vgl. Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt am Main 1973, S. 45–63).

Auch die neuzeitliche Literatur führt diese Praxis fort. John Bunyan besetzt seine *Pilgrim's Progress* mit sprechenden Figuren wie Christian, Faithful, Hopeful. Im Symbolismus des 19. Jahrhunderts werden sprechende Namen poetische Verdichtungen des Schicksals – etwa bei Poe (Roderick Usher). In der Moderne schöpfen Autoren wie James Joyce (Stephen Dedalus, eine mythische Transformation des Daidalos) oder J.R.R. Tolkien (Saruman, altenglisch *saru* = List, Tücke) bewusst aus der Macht des Namens, um genealogische, mythologische und semantische Resonanzräume zu öffnen.

So entsteht eine durchgehende Traditionslinie, in der „sprechende Namen“ als Charakteronyme (so die literaturwissenschaftliche Terminologie) fungieren: Sie wirken als semantische Marker, die nicht nur die Gestalt, sondern auch deren Stellung im narrativen und symbolischen Gefüge verraten (vgl. Dieter Cherubim / Fritz Hermanns / Elke Brendel [Hg.], *Handbuch der deutschen Sprachwissenschaft*, Berlin 2008, S. 772–780, zu Eigennamen und Charakteronymen).

Auch im vorliegenden Roman erscheinen die Namen der Figuren nicht als bloße Konvention, sondern als verschlüsselte Vorzeichen ihrer inneren Bestimmung. Ihre etymologische Herkunft und symbolische Aufladung verweisen auf eine tiefere Ordnung, die den einzelnen Figuren eingeschrieben ist – und damit auf die enge Verknüpfung von sprachlicher Form, mythischer Semantik und literarischer Dramaturgie.

Zur mythologischen, religionsgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Einordnung vgl. Plautus, *Persa* 625 (zu *nomen omen*); Homer, *Odysee*, hrsg. von Alfred Heubeck (München: Artemis, 1991); Varro, *De lingua Latina* V, 84–85; Isidor von Sevilla, *Etymologiae* I, hrsg. von W. M. Lindsay (Oxford: Cla-

rendon Press, 1911); Prudentius, *Psychomachia*, hrsg. von H. J. Thomson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949); Gershom Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973); Miriam Lichtheim, *Ancient Egyptian Literature*, Vol. II: *The New Kingdom* (Berkeley: University of California Press, 1976), „The Tale of Isis and the Secret Name of Ra“; John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, hrsg. von Roger Sharrock (London: Penguin, 1987); James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, hrsg. von Jeri Johnson (Oxford: Oxford University Press, 2000); J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (London: Allen & Unwin, 1954–1955); Dieter Cherubim / Fritz Hermanns / Elke Brendel (Hg.), *Handbuch der deutschen Sprachwissenschaft* (Berlin: de Gruyter, 2008), Artikel/Abschnitte zu Eigennamen und Charakteronymen.

(S. 13)

Phineas Camill

Phineas ist die englische Form des hebräischen oder ägyptischen Pinchas – wörtlich „der Dunkle“ –, ein Name, der in der Bibel vor allem mit zwei Gestalten verbunden ist: Pinchas, Sohn des Eleasar und Enkel Aarons, der in der Tora als eifernder Vollstrecker göttlichen Zorns hervortritt, und Pinchas, der in späterer Überlieferung als letzter Hohepriester des Jerusalemer Tempels gilt.

Camill hingegen geht auf das lateinische *Camillus* (*Camilla* für weibliche Formen) zurück, im alten Rom ein Beiname für besonders edle und als rein geltende Knaben, die aufgrund dieser Eigenschaften in den Tempeln der Götter am Altar dienen durften. In der römischen Religion stand der *Camillus* als Mittler zwischen der Sphäre der Menschen und der der Gottheiten – eine Funktion, die in *Phineas*' Weg und Begegnungen innerhalb des Romans eine unterschwellige, fast priesterliche Dimension erhält.

In der Kombination von *Phineas* und *Camill* verschränken sich somit hebräische, ägyptische und römische Traditionslinien: Der dunkle, vielleicht rätselhafte Erbe einer priesterlichen Abstammung, zugleich aber ein kultisch reiner Diener – ein Name, der wie eine verdeckte Prophezeiung seiner Rolle im Gefüge der Handlung gelesen werden kann.

Zur etymologischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Numeri 25, 7–13; Josua 22, 13–32; *Babylonischer Talmud*, Sanhedrin 82b; *Babylonischer Talmud*, Zevachim 101b; Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae* IV, 6, §§ 12–18; Varro, *De lingua Latina* V, 84–85; Festus, *De verborum significatu*, s.v. *Camilli*

(ed. Lindsay); Jacob Milgrom, *Numbers* (*Anchor Bible* 4; New York: Doubleday, 1990), S. 210–231; Georges Dumézil, *La religion romaine archaïque* (Paris: Payot, 1974), S. 343–350; Robert E. A. Palmer, *The Archaic Community of the Romans* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), S. 221–229; Ludwig Koehler / Walter Baumgartner / Johann J. Stamm, *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament* (Leiden: Brill, 1994–2000).

(S. 14, 79, 120–121)

Zimmernummern als numerologische Chiffren

Die Zimmernummern 42, 6 und 72 erscheinen nicht bloß als funktionale Orientierungsmarker innerhalb des *Hôtel La Porte Noire*, sondern als Teil einer verborgenen numerologischen Struktur. Die scheinbar willkürliche Abfolge deutet auf eine innere Architektur, deren Ordnung sich dem profanen Blick entzieht. In der jüdischen Mystik gelten Zahlen als Träger göttlicher Qualitäten: 42 etwa erinnert an das *Anabekoch*, ein kabbalistisches Gebet aus 42 Buchstaben, das als Schlüssel zur spirituellen Erhebung gilt (vgl. Scholem, *Kabbalah*, S. 219 ff.); zugleich finden sich in der ägyptischen Tempelbibliothek 42 „absolut notwendige“ Bücher (Clemens von Alexandria, *Stromata*, VI, 4), und in der ägyptischen Unterweltsmythologie werden den Toten 42 Prüfungsfragen gestellt (*Papyrus of Ani*, Spruch 125). In der rabbinischen Überlieferung gilt der 42-Buchstaben-Name zudem als das schöpferische Wort, mit dem Gott das Universum hervorbrachte (Talmud Bavli, *Kiddushin* 71a), und im Buch Numeri ist von 42 Lagerstätten der Israeliten auf ihrer Wüstenwanderung die Rede (Numeri 33) – eine Abfolge von Prüfungsstationen, die sich symbolisch im Aufstieg durch die Stockwerke des Hotels spiegelt.

Die Zahl 6 steht in der Symbolik der *Sefirot* für *Tiferet*, die Sonne und das Zentrum der Schöpfung (Kaplan, *Sefer Yetzirah*, S. 188 ff.); sie galt im Altertum als die vollkommenste aller Zahlen, da die Welt in sechs Tagen erschaffen wurde (Genesis 1) und bei den Pythagoreern durch die harmonische Verbindung des ersten männlichen und weiblichen Prinzips als Zahl der Ehe verehrt wurde (Iamblichos, *De vita Pythagorica*). In der Genesis wird der Mensch in der sechsten Stunde des sechsten Tages geschaffen (Genesis 1,26–31) – die Krönung der Schöpfung –, und in der jüdischen Liturgie markiert der sechste Tag den Vorabend des Sabbats, die Schwelle zwischen profaner Zeit und heiliger Ruhe. Der sechseckige Davidstern

(*Magen David*), das Hexagramm, erscheint in der Alchemie als Zeichen für die Vereinigung der Gegensätze (Jung, *Psychologie und Alchemie*, Kap. 5).

72 schließlich verweist auf den *Schemhamphorasch*, den geheimen Namen Gottes (*Zohar*, II, 51b), und findet sich in der Legende von der Himmelsleiter mit ihren 72 Stufen (*Midrasch Pirke de Rabbi Eliezer*, Kap. 20) oder in der Überlieferung, dass nach dem Turmbau zu Babel 72 Sprachen gesprochen wurden (Genesis 11). In der altägyptischen Sternkunde wurde der Himmel in 72 Dekane eingeteilt (Neugebauer/Parker, *Egyptian Astronomical Texts*), und im Lukas-evangelium sendet Christus nach manchen Handschriften 72, nach anderen 70 Jünger aus (Lukas 10,1), Sinnbild für eine Sendung in alle geistigen und irdischen Reiche. In der Baumstruktur der *Sefirot* bilden solche Zahlen nicht nur einzelne Stationen, sondern auch energetische Verbindungen, die als Pfade zwischen den Sphären gedeutet werden – ein Geflecht, das geistige Auf- und Abstiege ermöglicht und damit dem initiatischen Weg eine konkrete topologische Form verleiht.

Die wiederholte Konfrontation Phineas' mit diesen Zahlen evoziert ein Motiv der initiatischen Prüfung: Jede Etage, jedes neue Zimmer ist weniger eine physische Ortsveränderung als ein Übergang zu einer anderen Bewusstseinsstufe. Solche Räume folgen einem alten, in Mysterientempeln gepflegten Prinzip: dass Architektur selbst zur Lehrtafel wird, indem sie durch Symbole, Reliefs und Bildfolgen geistige Reiche und Erkenntnisebenen visualisiert. In antiken Einweihungsstätten fanden sich Fresken von Sternbahnen, Reliefs von Götterprozessionen oder allegorische Darstellungen des Aufstiegs der Seele – der Adept durchwanderte diese Szenen, als schritte er durch ein lebendiges Diagramm des Kosmos. Mitunter zogen sich über Decken und Wände astronomische Karten, die den Weg der Planeten abbildeten; Mosaikböden konnten Weltkarten darstellen, auf denen der Pilger buchstäblich von einem Kontinent des Geistes zum nächsten trat, während Säulenpaare, mit Inschriften versehen, wie stumme Wächter den Durchgang markierten. So wird auch hier der Gang von Zimmer zu Zimmer zu einer rituellen Wanderung, bei der der Pilger Stufe um Stufe höhere Sphären des Verständnisses betritt. Der absurde Wechsel der Räumlichkeiten unterstreicht zudem den traumlogischen Charakter des *Hôtels*, dessen innere Geographie sich ständig neu konfiguriert – ein Topos, der an die labyrinthischen Räume bei Borges oder an Piranesis imaginäre Architekturen erinnert.

Auffällig ist zudem die wiederkehrende Beschreibung der Schilder als feingliedrige Gravuren in Messing – ein Material, das in alchemistischen Texten als Symbol der Wandlung zwischen Mond und Sonne, zwischen weiblichem und männlichem Prinzip gilt (Agrippa, *De occulta philosophia*, III, 37). Die Diagonalen, Querstriche und Serifen der Zahlen wirken wie Glyphen, deren Bedeutung erst in einer höheren Lesart erkennbar wird. Die Haltung des Portiers Obed – mal polternd, mal schweigend – erinnert an die mythologischen Torwächter, die Schwellen zwischen Welten behüten, sei es der janusköpfige Gott an römischen Tempelpforten, Kerberos am Eingang der Unterwelt oder der Engel mit dem Flammenschwert vor dem Tor des Paradieses (Genesis 3,24). So wird das scheinbar banale Detail der Zimmernummer zur mehrschichtigen Chiffre in der hermetischen Symbolik des Romans.

Zur numerologischen, mythologischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl.: Numeri 33; Genesis 1,26–31; 3,24; 11; Talmud Bavli, *Kiddushin* 71a; Zohar II, 51b; *Midrasch Pirke de Rabbi Eliezer*, Kap. 20; Clemens von Alexandria, *Stromata* VI, 4; *Papyrus of Ani*, Spruch 125; Iamblichos, *De vita Pythagorica*; Heinrich Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia* III, 37; C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, Kap. 5; Gershom Scholem, *Kabbalah*, Jerusalem 1974; Aryeh Kaplan, *Sefer Yetzirah*, New York 1990; Otto Neugebauer / Richard A. Parker, *Egyptian Astronomical Texts*, Providence 1960–1969.

(S. 15)

Eireen

Eireen ist die irische Form des Namens Irene, aus dem Griechischen *εἰρήνη* (*eirḗnē*) – „die Friedliche“. In der christlichen Ikonographie erscheint Irene mit Attributen wie dem Ölweig oder dem Lamm und steht für Versöhnung, Gnade und den göttlichen Frieden, der „alles Verstehen übersteigt“. Die Wahl dieser Namensform verleiht der Figur zugleich eine sanfte, fast entrückte Aura, die im Kontrast zu der tiefen Melancholie steht, mit der Phineas an ihrem Andenken festhält. Die Szene, in der er das Bildnis berührt, lässt erahnen, dass Eireen für ihn mehr ist als eine verstorbene Ehefrau – sie ist ein inneres Leitbild, dessen Verlust sein Dasein überschattet und zugleich auf geheimnisvolle Weise trägt.

Zur etymologischen und ikonographischen Einordnung vgl.: Walter Bauer, Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments, 6. Aufl., Berlin/New York 1988, Lemma *εἰρήνη*; H.

Biedermann, Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, S. 205–206; Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4, Gütersloh 1976, S. 43–46; Philipper 4,7.

(S. 17–19)

Der Okkultist zwischen Hermetik, Merkabah und der Gefahr der himmlischen Schau

In der Gestalt des hier auftretenden Greises verdichtet sich ein Bild, das für die esoterische Kultur der 1830er Jahre charakteristisch ist: eine Mischung aus theatralischer Selbstinszenierung, antikisierenden Gewändern und dem Anspruch, Hüter uralter Weisheit zu sein. In der Epoche der Romantik und des beginnenden Okkultismus war es nicht unüblich, dass spirituelle Zirkel ihre Rituale mit Anleihen aus ägyptischen, kabbalistischen und hermetischen Symbolwelten ausstatteten. Figuren wie Éliphas Lévi – selbst ein Jahrzehnt später ein zentraler Vermittler der Hermetik in Frankreich – kultivierten ein Erscheinungsbild, das durch orientalische Turbane, reich verzierte Kaftane, alchemistische Embleme und den gezielten Einsatz von Räucherwerk geprägt war. Derartige Gewandungen fungierten nicht bloß als Kostüm, sondern als ritueller Marker, der den Träger in eine symbolische Rolle als Mittler zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt versetzte.

Der Kopfschmuck des Greises verweist zugleich auf die Mode der damaligen Freimaurer- und Rosenkreuzerlogen, in denen man sich mit phantastisch rekonstruierten Priesterinsignien schmückte, um eine Genealogie zum alten Ägypten zu behaupten. Im Symbolkanon der Hermetik galt Ägypten als Ursprungsland allen esoterischen Wissens, vermittelt durch Hermes Trismegistos / Thoth, dessen angeblich vorsintflutliche Weisheiten in Hieroglyphenschrift in Stein gemeißelt worden seien. Die mystisch-spirituellen Symbole auf dem Gewand könnten ebenso aus den Diagrammen des *Corpus Hermeticum* wie aus den talismanischen Alphabetsystemen der magischen Grimoires entstammen, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert unter Okkultisten kursierten.

Der literarische Kern dieser Szene liegt jedoch in der Parallele zur jüdischen Merkabah-Mystik: Die Vision des himmlischen Throns (*Merkabah*, Hesekiel 1) galt als gefährlicher Aufstieg oder – wie hier – als ritueller Hinabstieg (*yeridah*) zur Merkabah, der visionär zugleich als Aufstieg in himmlische Sphären begriffen wurde und den Mystiker durch eine Folge geistiger und kosmischer Stufen führt, bis er vor den Thron Gottes gelangt. In den apokryphen Henoch-

Schriften wird beschrieben, wie der Geist (*nous*) des Schauenden durch die Überfülle der himmlischen Bilder „verwirrt“ werden kann – ein Motiv, das der hier gezeigte Okkultist verkörpert. Die unverständliche Litanei aus *nomina barbara* entspricht dem in antiken magischen Papyri belegten Verfahren, die Sprache der Engel oder Dämonen zu imitieren, um eine direkte Anrufung jenseitiger Mächte zu ermöglichen (vgl. die Tradition der sogenannten „barbarischen Namen“ in den griechisch-ägyptischen Zauberpapyri, etwa im *Papyri Graecae Magicae*, wo ausgedehnte Reihen von Silben den ekstatischen Zustand des Beschwörenden verstärken sollten; zugleich knüpft diese Technik an eine Vorstellung an, dass die göttliche Sprache jenseits des menschlich Sagbaren liegt und im reinen Laut – im Klang des Unverständlichen – ihre Macht entfaltet. In der Kabbala erscheinen solche geheimnisvollen Namen als *Schemhamphorasch*, während die gnostischen Texte sie als Stimmen der Äonen deuten; die Wiederholung, die rhythmische Häufung und das absichtsvolle Unverständliche sind daher nicht „Unsinn“, sondern ein magischer Schlüssel, der den Verstand überschreitet und das Tor zu anderen Sphären öffnet).

Dass Phineas darin den Namen „Misraim“ erkennt, verknüpft den Okkultisten mit der ägyptischen Mystentradition – im Talmud und Midrasch eine Chiffre für die postdiluviale Wiederbesiedlung Ägyptens durch den gleichnamigen Sohn Hams, in okkulten Kreisen aber oft als Initiationslinie verstanden, die ägyptische und kabbalistische Elemente verschmilzt.

Die literarische Gestaltung lässt den Leser miterleben, wie das Ritual – oder dessen Nachwirkung – den Praktizierenden überfordert. Die Raserei kulminiert im abrupten Umschlag in Apathie, was in der Symbolsprache der Merkabah-Literatur dem Zurückfallen des Mysten entspricht, wenn er den „Thronblick“ nicht erträgt. Zeitgenössische Berichte aus esoterischen Zirkeln, etwa in privaten Logenprotokollen und Spiritistenkreisen Londons, bezeugen ähnliche Zustände von Ekstase, Sprachverwirrung und geistigem Zusammenbruch.

In dieser Lesart ist der Greis nicht bloß eine exzentrische Nebenfigur, sondern ein tragischer Mahner: ein Mensch, der im Streben nach absoluter Erkenntnis die Grenze überschritten hat, an der die menschliche Fassungskraft scheitert.

Zur ikonographischen, hermetischen und merkabah-mystischen Einordnung vgl.: Éliphas Lévi, *Dogma und Ritual der Hohen Magie*, deutsch von H. K. Langemann, Berlin 1925; Arthur E. Waite, *A New*

Encyclopaedia of Freemasonry, London 1921; Christopher McIntosh, *Die Rosenkreuzer*, Freiburg 1997; Garth Fowden, *Der ägyptische Hermes*, Stuttgart 2000; Hans Dieter Betz (Hg.), *Die griechischen magischen Papyri*, München 2009; Peter Schäfer, *Der verborgene und der offenbarte Gott*, München 1991; *Hekhalot Rabbati*, hg. von Peter Schäfer, §§ 102–114; 1. *Henoch* 14–16; Genesis 10,6; Albert G. Mackey, *Encyclopaedia of Freemasonry*, New York 1914, s.v. „Misraim Rite“; Karl Preisendanz (Hg.), *Papyri Graecae Magicae* (Stuttgart: 1928–1931; Neudr. 1973); Gershom Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* (Frankfurt a. M.: 1957); Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian* (Ann Arbor: 1950); Hans Jonas, *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes* (Göttingen: 1954).

(S. 20)

Traummotiv und romantische Todesvision

Die Passage steht in einer langen literarischen Tradition, in der der Traum als *Innenraum der Figur* inszeniert wird, um psychologische oder symbolische Wahrheiten jenseits der Realhandlung zu offenbaren. Die deutsche Frühromantik – etwa bei Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) – prägte die enge Verbindung von Traum, Tod und metaphysischer Ahnung: Der Traum wird nicht als bloße Sinnestäuschung, sondern als höhere Wirklichkeit verstanden.

Auffällig ist die Tempusverschiebung: Während der Roman in der Vergangenheitsform erzählt wird, tritt der Traum in den Präsensmodus. Dieses Verfahren verstärkt die Unmittelbarkeit und gibt dem Erleben einen „gegenwärtigen“ Charakter, der sich vom übrigen Erzählfluss abhebt – ein in der Literatur des 19. Jahrhunderts gebräuchliches Mittel, um innere Visionen oder ekstatische Zustände zu kennzeichnen.

Innerhalb der europäischen Romantik finden sich zahlreiche Parallelen: In der französischen Literatur bei Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831) oder George Sand verschmelzen Traumsequenzen und Todesmotive zu allegorischen Bildern. Im englischsprachigen Raum nutzen Autoren wie Edgar Allan Poe (z. B. *Ligeia*, 1838) und Nathaniel Hawthorne (z. B. *The Minister's Black Veil*, 1836) ähnliche Verfahren, um Visionen, religiöse Symbolik und morbide Schönheit miteinander zu verweben.

Die hier aufscheinende ikonographische Bildsprache (Heiligenbild, Katafalk, Grabesfarbe) hat ihre Wurzeln sowohl in der christlichen Ikonographie als auch in der romantischen Todesästhetik, die das Ster-

ben nicht als Bruch, sondern als Schwelle zur Transzendenz gestaltet.

Zur symbolischen und literarhistorischen Einordnung vgl. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (Berlin: Reimer, 1802); Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris: Gosselin, 1831); Edgar Allan Poe, „*Ligeia*“ (1838), in: *The Works of Edgar Allan Poe*, hg. v. J. A. Harrison (New York: Crowell, 1902), Bd. II, S. 311–336; Nathaniel Hawthorne, „*The Minister's Black Veil*“ (1836), in: *Twice-Told Tales* (Boston: American Stationers, 1837), S. 51–65; George Sand, *Indiana* (Paris: Dupuy, 1832).

(S. 22–23)

Das Gebet Manasses

Das von Phineas in penibler Regelmäßigkeit gesprochene Gebet folgt in Anrufung, Bekenntnis und Bitte wortgetreu dem *Gebet Manasses*, einem apokryphen Bußgebet, das in den griechischen Handschriften des Alten Testaments (*Septuaginta*) und in kirchenslawischen Psaltern überliefert ist. Der Text, vermutlich zwischen dem 2. Jh. v. Chr. und dem 1. Jh. n. Chr. entstanden, wird dem jüdischen König Manasse zugeschrieben, dessen Reue nach Jahren des Abfalls und Götzendienstes in 2. Chronik 33 geschildert wird.

Im England des beginnenden 19. Jahrhunderts war es in vielen Ausgaben der *King-James-Bibel* im Apokryphen-Teil mitgedruckt und zirkulierte darüber hinaus in breviariumartigen Ergänzungsbänden, privaten Gebetssammlungen und katechetischen Handreichungen für die Bußpraxis. Während das *Book of Common Prayer* (1662) es nicht als festes *Canticle* führt, diente es in anglikanischen Hochkirchenkreisen wie auch in nonkonformistischen Milieus als prägnantes Beispiel reumütiger Selbstdemütigung und wurde – gerade wegen seiner eindringlichen, rhythmischen Sprache – auswendig gelernt und rhetorisch geübt. Diese Verwendung, parallel zur ostkirchlichen Tradition, in der es in der byzantinischen Liturgie im Rahmen der *Großen Komplet* (von lateinisch *completorium*, „Abschluss“ – das letzte Gebet des kirchlichen Tageszeitengebetes; in der orthodoxen Liturgie am Ende des Tages) rezitiert wird, erklärt, warum ein Geistlicher es einem Kind als tägliche Bußformel anempfahl: Die sprachliche Wucht schärfte Gewissen und Ausdruck gleichermaßen und verband nüchternen Pflichtcharakter mit einem unverkennbaren ästhetischen Reiz.

Die charakteristischen Elemente – Anrufung „Herr, Gott unserer Väter, Abrahams, Isaaks und

Jakobs ...“, Lob Gottes als Schöpfer des Himmels, Schuldbekenntnis mit maritimen Metaphern („meine Sünden sind zahlreicher als der Sand am Meer“) sowie die Bitte um Gnade – erscheinen hier nahezu vollständig, lediglich von Phineas' persönlichen Abschweifungen unterbrochen. Im Kontext des Romans erhält die Liturgie eine doppelte Brechung: Einerseits evoziert sie den Ernst und die Sakralität altorientalischer Bußformeln, andererseits steht sie im Kontrast zu Phineas' innerer Erschöpfung und seinem erstorbenen Herzensglauben. Die Einschübe persönlicher Erinnerungen – an den „im Wahn rasenden Alten“, an Eireens letzten Kampf – stören den Fluss der Gebetsformeln wie unwillkommene Bilder, die nicht in die geforderte Frömmigkeitsordnung passen. Der Vergleich des Hotelgiebels, der „kirchenschiffgleich“ aus „kataklystischen Urfluten“ aufragt, ruft mythische Urflut- und Sintflutbilder auf und verschmilzt so das sakrale Register der Liturgie mit einer apokalyptischen, fast visionären Architekturwahrnehmung.

Zur historischen und liturgiegeschichtlichen Einordnung vgl. *The Prayer of Manasseh*, in: *Septuaginta*, hg. v. Alfred Rahlfs (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1935), S. 356–359; James H. Charlesworth (Hg.), *The Old Testament Pseudepigrapha*, Bd. 2 (New York: Doubleday, 1985), S. 625–637; Henry Wace, *A Dictionary of Christian Biography and Literature to the End of the Sixth Century A.D.* (London: John Murray, 1911), S. 646 f.; Brian Cummings (Hg.), *The Book of Common Prayer: The Texts of 1549, 1559, and 1662* (Oxford: Oxford University Press, 2011); Christopher Wordsworth, *The Apocrypha: The Prayer of Manasses* (London: Rivingtons, 1871), S. 112–118.

(S. 24)

Monsieur Lameth

Der Name *Lameth* evoziert Lamech, eine biblische Gestalt, die in der Genesis in zwei Stammbäumen auftritt – als Nachkomme Kains (Genesis 4,18–24) und als Vorfahre Noahs (Genesis 5,25–31). Lamech gilt in der Tradition als ambivalente Figur menschlicher Hybris und Gewalt („...wenn Kain siebenfach gerächt wird, so Lamech siebenundsiebzigmal“). Seine Doppelnennung verweist auf eine mythische Doppelexistenz, die mittelalterliche Exegeten – darunter Petrus Comestor (*Historia scholastica*, ca. 1170) und Petrus Riga (*Aurora*, ca. 1190) – als Hinweis auf eine archaische Urgestalt verstanden. Ergänzend wird Lamech – in Formen wie *Lameth* oder *Lamekes* – in der englischsprachigen Literatur rezipiert, etwa bei

Geoffrey Chaucer (*The Wife of Bath's Prologue*, *The Book of the Duchess*, *Anelida and Arcite*), wo er auf eben diese mittelalterlichen Quellen zurückgeht und als Symbol einer Mischung aus schöpferischem Gestus (Nomadenleben, Musik, Metallkunst) und moralischer Instabilität erscheint. Die hebräische Wurzel des Namens deutet zudem auf „Stärke“ oder „mächtigen Mann“ (*man of strength*), eine Konnotation, die im Roman seine kraftvolle, undurchsichtige Präsenz unterstreicht.

In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ikonographie erscheinen Lamech-Figuren in genealogischen Tafeln, die von Adam bis zu den vorsintflutlichen Patriarchen reichen; teils werden sie in mythisch erweiterten Porträtreihen als Glieder eines Stammbaums inszeniert, der sich bis zu historischen Herrschern fortsetzt. Solche Darstellungen verbinden genealogische Bibelillustrationen – wie sie etwa in den *Grandes Chroniques de France* oder in illustrierten Weltchroniken vorkommen – mit ikonographischen Motiven der Kontinuität von göttlicher Schöpfungsordnung und weltlicher Herrschaft. Lameth ist zudem ein historisch belegter französischer Familienname, getragen etwa von den Brüdern Alexandre und Charles de Lameth, Offizieren und Politikern der Französischen Revolution.

Im Kontext des Frankreichs und Englands der 1830er-Jahre wirkt der allein stehende Name „Lameth“ ungewöhnlich, da die Verwendung von Vor- und Familiennamen längst gesellschaftliche Norm war. Dass er dennoch nur mit einem einzigen Namen auftritt – wie Gestalten aus der antiken Welt, in der Familiennamen nicht gebräuchlich waren – verstärkt den Eindruck einer aus mythischer Vorzeit bis in die Gegenwart fortwirkenden Existenz; zugleich schwingen in dieser Namensform bereits jene Ambivalenzen aus Stärke und Gewalt, schöpferischer Kraft und moralischem Vergehen dunkel mit.

Zur historischen und literarischen Einordnung vgl. *Biblia Sacra Vulgata*, hg. v. Robert Weber (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1969), Genesis 4,18–24; Genesis 5,25–31; Petrus Comestor, *Historia scholastica*, hg. v. Augustinus C. Peltier (Paris: Vivès, 1855); Petrus Riga, *Aurora*, hg. v. Paul E. Beichner (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1965); Geoffrey Chaucer, *The Riverside Chaucer*, hg. v. Larry D. Benson (Oxford: Oxford University Press, 1987), S. 105–112, 329–332; Bernard Guenée, *Les Grandes Chroniques de France: des origines à Charles V* (Paris: CNRS, 1987); Albert Soboul, *The French Revolution, 1787–1799* (London: Allen Lane, 1974), S. 192–194.

(S. 24–25)

Lameths okkulte Bibliothek – Von der pythagoreischen Zahlenmystik bis zum Bruce Codex

Das von Lameth übersandte Bücherpaket eröffnet einen enzyklopädischen Querschnitt durch die esoterischen Wissenssysteme von der Antike bis in die Frühe Neuzeit. Die pythagoreische, jüdische und christliche Zahlenmystik – als numerologische Kosmologie sowohl in der griechischen Philosophie (Iamblichos, *De vita Pythagorica*) als auch in der Kabbala (*Sefer Yetzirah*, *Bahir*) verankert – bildet hier den Auftakt zu einer Reihe gelehrter Strömungen, deren gemeinsamer Nenner die Auffassung von Zahl, Laut und Form als Grundprinzipien der Schöpfung ist.

Die Merkabah-Mystik (vgl. Hesekiel 1; *Hekhalot Rabbati*) erscheint in Lameths Auswahl in Gestalt bislang unveröffentlichter Übersetzungen aus dem Hebräischen. Diese Textgruppe gehört zu einer Überlieferung, die visionäre Thronschau, himmlische Paläste und die Stufen des Aufstiegs in präzise, teils diagrammatische Sprachformen fasst – eine Tradition, die in der Renaissance durch kabbalistische Vermittler wie Pico della Mirandola auch in die christliche Gelehrtenwelt Eingang fand.

Die erwähnte Handschrift aus Theben greift ein griechisch-koptisches Manuskript auf, das in der Forschung als *Bruce Codex* bekannt ist. Dieses spätantike Kompendium aus dem 4.–5. Jahrhundert wurde 1769 vom schottischen Reisenden James Bruce in Oberägypten, nahe dem Totentempel Ramses' III. in Medinet Habu, erworben und enthält die beiden sogenannten „*Books of Jeu*“ – zentrale Schriften der gnostischen Spätantike. Die darin enthaltenen Diagramme aus konzentrischen Kreisen, Rechtecken und Buchstabengittern fungieren als „himmlische Karten“ für den Aufstieg der Seele durch die kosmischen Sphären und die Stationen der Erzengel. Carl Schmidt legte 1892 die erste kritische Edition und deutsche Übersetzung dieser Texte vor (*Koptisch-gnostische Schriften*, Leipzig 1892), die seither als Schlüsselquelle für das Verständnis gnostischer Kosmologie gilt.

Daneben finden sich hermetische Schriften wie das *Corpus Hermeticum*, kabbalistisch-alchemistische Werke wie Georg von Wellings *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (1735), Agrippas *De occulta philosophia* (1533), Paracelsus' *Aurora Philosophorum* sowie die *Egyptischen großen Offenbarungen* des Abraham von Worms. Gemeinsam bilden sie eine Bibliothek, in der sich griechische, jüdische, koptische und christliche

Traditionen mit den hermetisch-alchemistischen Strömungen der Frühen Neuzeit verweben.

In ihrer Gesamtheit schaffen sie einen geistigen Vorbereitungsraum, der nicht bloß antiquarische Gelehrsamkeit vermittelt, sondern eine initiatische Schulung strukturiert: Die Ordnung der Bücher folgt implizit einer inneren Hierarchie, bei der Zahlen, Diagramme und Sprachformeln die Grundlage für den Übergang in höhere Erkenntnisebenen bilden.

Zur esoterischen und textgeschichtlichen Einordnung vgl. Iamblichos, *De vita Pythagorica*, hg. v. Ludwig Deubner (Leipzig: Teubner, 1937); *Sefer Yesira: Edition, Translation and Text-Critical Commentary*, hg. u. übers. v. Peter Hayman (Tübingen: Mohr Siebeck, 2004); Gershom Scholem, *Das Buch Bahir. Erstmalig ins Deutsche übersetzt und erklärt* (Leipzig: W. Drugulin, 1923); *Hekhalot Rabbati*, in: Peter Schäfer (Hg.), *Synopse zur Hekhalot-Literatur* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1981); Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*, hg. v. Ernst Cassirer (Florenz: Vallecchi, 1942); Carl Schmidt, *Koptisch-gnostische Schriften* (Leipzig: Hinrichs, 1892); *Corpus Hermeticum*, hg. u. übers. v. Arthur Darby Nock und André-Jean Festugière, 4 Bde. (Paris: Les Belles Lettres, 1946–1954); Georg von Welling, *Opus Mago-Cabbalisticum et Theosophicum* (Frankfurt: 1735); Heinrich Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia libri tres* (Köln: Soter, 1533); Paracelsus, *Aurora Philosophorum*, in: Karl Sudhoff (Hg.), *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Leipzig: Barth, 1922); Abraham von Worms, *Egyptische große Offenbarung, worinnen der allerschönste Schatz der Magie...* (Frankfurt am Main: 1725).

(S. 25)

Die Drei Weisen als Magier

Lameths Bemerkung, die sogenannten „Drei Weisen“ – gemeinhin bekannt als *Heilige Drei Könige* – seien der Magie kundig gewesen, steht in einer langen exegetischen und ikonographischen Tradition. Die biblische Grundlage findet sich in Matthäus 2,1–12, wo die Besucher aus dem Osten als *magoi* (griechisch: *μάγοι*) bezeichnet werden. Dieser Begriff verweist ursprünglich auf die persisch-medische Priesterkaste der Mager, die im zoroastrischen Kontext für ihre Kenntnisse in Astrologie, Traumdeutung, Ritualwesen und okkulten Symbolsprache bekannt waren.

Bereits Kirchenväter wie Origenes und Tertullian versuchten, diesen heidnischen Beiklang zu entschärfen, indem sie die Magier als weise Sternkundige darstellten, deren astrologische Beobachtungen sie zum Geburtsort Christi führten. Hieronymus hin-

gegen hielt am Begriff *magus* fest, betonte jedoch, dass ihre Gaben (Gold, Weihrauch, Myrrhe) als allegorische Huldigungen zu deuten seien – Gold für den König, Weihrauch für den Gott, Myrrhe für den leidenden Menschen.

In der mittelalterlichen Legendenbildung wurden die Magier zu Königen erhoben, deren Zahl (drei) sich erst im Verlauf der Tradition festigte und auf die Dreizahl der Gaben zurückgeführt wurde. Die Verbindung mit Magie blieb jedoch im esoterischen Milieu bestehen: Renaissance-Hermetiker wie Marsilio Ficino und Giovanni Pico della Mirandola sahen in ihnen Meister einer „reinen Magia“, die als gottgefällige Wissenschaft galt, da sie auf Erkenntnis der göttlichen Ordnung und der Harmonie des Kosmos zielte.

Auch die arabisch-islamische Überlieferung kennt Erzählungen von Weisen aus dem Osten, die als *hukamāʾ* (Weise) oder Astrologen auftreten. In einigen koptischen und syrischen Texten des 5.–7. Jahrhunderts wird ihre Herkunft nach Persien oder Babylon verlegt, wodurch der historische Bezug zu den *magoi* der Antike noch deutlicher wird.

Lameths Sichtweise im Roman spiegelt diese hermetische Lesart wider: Für ihn sind die Magier weder Gaukler noch Zauberer im abwertenden Sinn, sondern Repräsentanten einer uralten, gottverbundenen Weisheits- und Mysterientradition, die durch ihre Kenntnisse imstande waren, die Ankunft des Messias nicht nur zu ahnen, sondern bewusst zu „schauen“ – ein Sehen, das sich in der Symbolik der *visio beatifica* mit mystischen Aufstiegslehren wie der Merkabah-Mystik verbindet.

Zur exegetischen und traditionsgehistorischen Einordnung vgl. *Biblia Sacra Vulgata*, hg. v. Robert Weber (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1969), Mt 2,1–12; Origenes, *Contra Celsum*, hg. v. Marcel Borret, 5 Bde. (*Sources Chrétiennes* 132, 136, 147, 150, 227; Paris: Cerf, 1967–1976); Tertullian, *Adversus Marcionem*, hg. v. Ernest Evans (Oxford: Clarendon Press, 1972); Hieronymus, *Commentariorum in Matthaeum libri IV*, in: Jacques-Paul Migne (Hg.), *Patrologia Latina* 26 (Paris: 1845), Sp. 15–218; Marsilio Ficino, *De vita libri tres*, hg. u. übers. v. Carol V. Kaske und John R. Clark (Binghamton, NY: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1989); Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones magicae et cabalisticae*, in: Eugenio Garin (Hg.), *Pico della Mirandola. Opere complete* (Florenz: Sansoni, 1942); Sebastian Brock, „The Magi and the Star: Syriac and Persian Traditions“, in: *Journal of Theological Studies*, n.s. 33 (Oxford: Oxford University Press, 1982), S. 76–90.

(S. 25–26)

Lenglet du Fresnoy, *Histoire de la Philosophie Hermétique*

Der französische Gelehrte Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674–1755) war einer der einflussreichsten Kompilatoren und Interpreten alchemistischer und hermetischer Literatur der Frühaufklärung. Sein Werk *Histoire de la Philosophie Hermétique* (Paris 1742) gilt als eine der ersten systematischen Geschichtsdarstellungen der Hermetik in Europa. Die im Roman zitierte Passage (Nicolas Lenglet du Fresnoy, *Histoire de la Philosophie Hermétique* [Paris: chez Durand, 1742], Bd. I, S. 4–5) beschreibt das Idealbild der hermetischen Adepten – Unsterbliche im Geist, ungebunden an körperliche Gebrechen, ausgestattet mit unmittelbarer Offenbarungserkenntnis und der Fähigkeit, „die mächtigsten Geister und Dämonen zu bezwingen“.

Dieses Bild steht in der Tradition sowohl der spätantiken hermetischen Schriften (*Corpus Hermeticum*, *Asclepius*) als auch der christlichen Kabbalisten der Renaissance, die den „wahren Magus“ nicht als Hexer, sondern als Vermittler zwischen göttlicher Weisheit und irdischer Welt verstanden. In der esoterischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts wird der Adept oft als Teil einer unsichtbaren Bruderschaft dargestellt – ein Motiv, das in Romanen und Okkultdarstellungen des 19. Jahrhunderts (etwa bei Bulwer-Lytton oder Éliphas Lévi) wiederkehrt und hier Lameths Selbstverständnis als Bewahrer uralter, unvergänglicher Weisheit widerspiegelt.

Zur hermetischen und rezeptionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Nicolas Lenglet du Fresnoy, *Histoire de la Philosophie Hermétique* (Paris: chez Durand, 1742), Bd. I, S. 4–5; *Corpus Hermeticum*, hg. u. übers. v. Arthur Darby Nock und André-Jean Festugière, 4 Bde. (Paris: Les Belles Lettres, 1946–1954); *Asclepius*, in: Brian P. Copenhaver (Hg. u. übers.), *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Giovanni Pico della Mirandola, *Conclusiones cabalisticæ et magicæ*, in: Eugenio Garin (Hg.), *Pico della Mirandola. Opere complete* (Florenz: Sansoni, 1942); Edward Bulwer-Lytton, *Zanoni* (London: Saunders and Otley, 1842); Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie* (Paris: Germer-Baillière, 1854–1856).

(S. 27)

Visualisierung als schöpferischer Akt in fernöstlicher und esoterischer Überlieferung

Die des Mönches zu Bodhgaya gelehrt Übung, einen Erdklumpen so lange vor dem inneren Auge zu halten,

bis er mit allen Sinnen „gegenwärtig“ wird, ist nicht bloß eine Technik zur Geistesberuhigung, wie sie in der Samatha-Meditation des frühen Buddhismus gelehrt wird. In bestimmten Schulen des *Vajrayāna*, im indischen Tantra wie auch in taoistischen Alchemietraditionen gilt die beharrliche, klare Visualisierung als magisch-schöpferischer Akt: Das Bild im Geist ist nicht nur Abbild, sondern Urbild (*archetypon*), aus dem sich Wirklichkeit formt.

Diese Sicht knüpft an die hermetische *Maxime mens agitat molem* („der Geist bewegt die Materie“) ebenso an wie an die tantrische Lehre, dass alles Seiende letztlich aus Bewusstsein besteht und daher durch Bewusstsein gestaltbar ist. In der tibetischen Praxis des *sādhana* werden Gottheiten mit so hoher Detailtreue visualisiert, dass sie als real gegenwärtig erfahren werden; in manchen Überlieferungen wird berichtet, dass solche Manifestationen nicht nur visionär, sondern äußerlich wahrnehmbar werden — vergleichbar den in indischen *yogic siddhis* beschriebenen Kräften der *prākāmya* (Fähigkeit, die Wirklichkeit nach Willen zu formen).

Auch westliche esoterische Strömungen, von der Renaissance-Magie bis zur Theosophie, griffen diesen Gedanken auf: Die Imagination ist dort nicht „Einbildung“ im profanen Sinne, sondern *Imaginatio vera*, eine schöpferische Schau, in der Geist und Materie ineinandergreifen. In diesem Verständnis ist die Visualisierung des Erdklumpens nicht bloß Entspannungsübung, sondern eine Probe im *Magnum Opus* des Geistes – ein Experiment im alchemistischen Labor der Seele, das die Grenze zwischen Innen- und Außenwelt zu verwischen vermag.

Zur symbolischen und rezeptionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Bhadantācariya Buddhaghosa, *The Path of Purification (Visuddhimagga)*, übers. v. Bhikkhu Ñāṇamoli (Kandy: Buddhist Publication Society, 2011 [1956]); Mircea Eliade, *Yoga: Immortality and Freedom* (Princeton: Princeton University Press, 1969); Herbert V. Guenther, *Meditation Differently: Phenomenological-Psychological Aspects of Tibetan Buddhist (Mahāmudrā and sNying-thig) Practices from Original Tibetan Sources* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1992); Giuseppe Tucci, *The Theory and Practice of the Mandala* (London: Rider, 1961); Isabelle Robinet, *Taoist Meditation: The Mao-shan Tradition of Great Purity* (Albany: SUNY Press, 1993); André Padoux, *Tantric Mantras: Studies on Mantrasastra* (New York: Routledge, 2011); *Bhāgavata-Purāṇa*, XI.15.4–5, in: J. L. Shastri (Hg.), G. V. Tagare (Übers.), *The Bhagavata Purana*, Part V (Delhi: Motilal Banarsidass, 1955); Helena P. Blavatsky,

The Secret Doctrine (London: Theosophical Publishing Society, 1888).

II. Kapitel

(S. 31)

Serpentarius Stroude

Serpentarius ist die lateinische Bezeichnung für den „Schlangenträger“ (*Ophiuchus*), das mythische dreizehnte Sternbild jenseits des Tierkreises. In der antiken Überlieferung wird es mit Asklepios, dem Sohn Apollons und der Koronis, identifiziert – einer Gestalt, der göttliche Heilkunst verliehen war. Asklepios’ Vermessenheit, nicht nur Kranke zu heilen, sondern auch Tote ins Leben zurückzurufen, veranlasste Zeus, ihn mit einem Blitz zu erschlagen. Die Wahl dieses Namens legt eine doppelte Assoziation nahe: die einer geheimen, machtvollen Wissensführung – und die Gefahr, göttliche Ordnung zu überschreiten.

Der Familienname *Stroude* (altenglisch *strōd*) bedeutet „sumpfiger Boden“ oder „Morast“ und evokiert ein Bild von trügerischem, unsicherem Grund. Zusammengenommen ergibt sich eine sprechende Namenskombination, die sowohl auf okkulte Ambitionen als auch auf einen Charakter verweist, der seine Macht aus undurchsichtigen, gefährlichen Tiefen schöpft.

Zur mythologischen und sprachgeschichtlichen Einordnung vgl. Aratos von Soloi, *Phainomena*, hrsg. und übers. von Douglas Kidd (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Pseudo-Eratosthenes, *Catasterismi*, hrsg. von Oliviero Longo (Mailand: Bompiani, 2007); Ovid, *Metamorphosen*, Buch II, in: Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. und übers. von Michael von Albrecht (Stuttgart: Reclam, 2010); Oxford English Dictionary, 2. Aufl., Bd. 16 (Oxford: Clarendon Press, 1989), Stichwort „Stroud/Stroude“; Max Ihm, *Die Sagen von Asklepios* (Leipzig: Teubner, 1907).

(S. 32–37)

Paris 1831 – Stadtbild zwischen Revolution und Romantik

Der hier geschilderte Weg durch Paris führt durch ein Stadtbild, das – nur ein Jahr nach der Julirevolution von 1830 – noch sichtbar von politischen Umbrüchen und Narben gezeichnet ist. Phineas’ Weg setzt am Place Vendôme ein, wo die *Colonne Vendôme* 1814 nach der Restauration ihrer Napoleonstatue beraubt wurde. Von dort geht es über die Rue Saint-Honoré zur Pfarrkirche Saint-Roch, deren Fassade noch die Einschusslöcher der Kämpfe

vom 13. Vendémiaire 1795 zeigt. Wenige Straßen weiter erhebt sich das Palais des Tuileries; von hier aus blickt man auf den Louvre – damals bereits seit 1793 als Musée du Louvre öffentlich zugänglich, zugleich noch Teil des königlichen Palastkomplexes –, bevor der Weg weiter zum Palais-Royal führt.

Das eigentliche Herzstück dieser Szene ist jedoch der Bereich um *Les Halles*, die großen zentralen Markthallen von Paris. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts standen sie noch am historischen Standort um die Kirche Saint-Eustache und den *Marché des Innocents*. Die Rue de la Tonnellerie an der westlichen Seite der Hallen war eine der geschäftigsten Achsen des Quartiers. Dort boten hunderte Händler Lebensmittel, Tiere und Waren an – ein brodelnder Umschlagplatz, den Zeitgenossen wegen seiner Mischung aus Üppigkeit, Enge, Lärm und Geruch oft als „Magen von Paris“ bezeichneten. Der Spitzname *Marché des Innocents* verweist auf den ehemaligen Friedhof der Unschuldigen (*Cimetière des Innocents*), dessen Auflösung 1780 den Weg für den Markt und den noch heute existierenden *Fontaine des Innocents* freimachte. Dieser Renaissancebrunnen, zwischen 1547 und 1550 von Pierre Lescot errichtet, ist nicht nur ein Schmuckstück öffentlicher Architektur, sondern durch seine Reliefs und seinen Standort im Herzen des Marktes ein zentraler Bezugspunkt im alltäglichen Leben der Pariser.

Weiter südöstlich öffnet sich der Place du Châtelet. Heute ein Verkehrsknotenpunkt, war er damals ein freier Platz an der Stelle des im frühen 19. Jahrhunderts abgetragenen Festungs- und Verwaltungsbaus *Grand Châtelet*, dessen mittelalterliche Rundtürme einst die Nordseite der Pont au Change bewachten. Den Platz akzentuiert die säulenbekrönte Brunnenanlage (heute meist als *Fontaine du Palmier* bezeichnet) mit einer Siegesfigur und palmbblattartig geripptem Schaft – eine Anspielung auf Napoleons Ägyptische Expedition. Auf fünf Bändern entlang des Schafts sind die Namen der siegreichen Schlachten zu lesen; an der Spitze der Säule erhebt sich die Siegesgöttin Victoria, die in jeder Hand einen Siegeskranz hält.

Phineas’ Weg führt ihn weiter über die Pont au Change auf die Île de la Cité, vorbei an der Conciergerie – berüchtigt als Gefängnis während der Revolution – und der Kathedrale Notre-Dame, deren Fassade und Skulpturen durch die Zerstörungen der Revolutionszeit stark beschädigt waren. Schließlich führt ihn die Pont Saint-Michel ans Südufer der Seine.

Diese Art literarischer Stadtdurchquerung – reich an sensorischen Eindrücken – knüpft an die Tradition der französischen *Tableaux de Paris* und an die romantische Großstadterzählung an, in der die Metropole selbst zum handelnden Akteur wird. Literarisch lässt sich die Szene in jener Stadtschilderung des 19. Jahrhunderts verorten, wie sie etwa in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) oder in den realistischen *Tableaux* der Zeit begegnet. Die detaillierte Aufzählung von Eindrücken – architektonisch, akustisch, olfaktorisch – folgt einer Technik, die den Leser in einen quasi-synästhetischen Strom von Wahrnehmungen zieht und so den Blick des Flaneurs im Paris der Restaurationsepoche nachbildet.

Zur historischen Einordnung vgl. Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870–1871* (5 Bde.; Paris: Bureaux de l'Éclipse, 1872), S. 14–18; David H. Pinkney, *The French Revolution of 1830* (Princeton: Princeton University Press, 1972), S. 257–262. Zur literarischen Tradition vgl. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (Paris: Gosselin, 1831); Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* (Amsterdam: 1781–1788).

(S. 41)

L'Auberge du Géant

Das *L'Auberge du Géant* ist ein fiktiver Schauplatz, dessen architektonische Gestaltung sich an Pariser Gasthäuser des frühen 19. Jahrhunderts anlehnt – mit geschmiedeten Auslegern, figürlichen Wappen, bunten Bleiglasfenstern und leicht nach vorn geneigten Kalksteinfassaden.

Der feuerspeiende Riese im Wappen verweist auf Cacus, den in Vergils *Aeneis* geschilderten Sohn des Feuergottes Vulcanus, einen Dämon des Aventin, der in einer Felsenhöhle hauste, deren Schwelle von Schädeln und Gebeinen gesäumt war. Cacus raubte Herkules' Rinder und verbarg sie in Finsternis und Rauch, bis der Held ihn erschlug.

Wie Cacus in der Dunkelheit seiner Höhle verborgene Beute hütete, so wahrt auch Lameth hinter kultivierter Fassade und höfischer Rede den Schleier über seinen wahren Absichten, deren Tiefe und Tragweite sich Phineas erst viel später erschließen wird. In der Sprache der Kabbala ließe sich sagen, dass er im *Sitra Achra* – der „anderen Seite“ – weilt, in jenem Reich der Getrenntheit, in dem göttliches Licht nur noch als Funke in der Materie glimmt. Der feuerspeiende Riese wird so zur Chiffre für eine Gestalt, die zugleich *Qliphoth* und Glut in sich trägt: eine Mischung aus Verderbnis und dem letzten Rest eines erloschenen göttlichen Funkens, der, wenn er auf-

flammt, sowohl Offenbarung als auch Vernichtung bringen kann.

Zur mythologischen Deutung vgl. Vergil, *Aeneis*, hrsg. und übers. von Gerhard Fink (Stuttgart: Reclam, 2012), Buch VIII, V. 184–305; Gershom Scholem, *Kabbalah* (Jerusalem: Keter, 1974), S. 117–123; Moshe Idel, *Kabbalah: New Perspectives* (New Haven: Yale University Press, 1988), S. 137–142.

(S. 44)

Ouroboros – Ring der Wiederkehr

Das Symbol des sich selbst verzehrenden Drachen oder der Schlange, auch Ouroboros genannt, gehört zu den ältesten und tiefgründigsten Sinnbildern der hermetischen Tradition, der Alchemie und der westlichen Esoterik. Es zeigt ein Wesen, das sich in den eigenen Schwanz beißt und so einen geschlossenen Kreis bildet – ein Bild voll rätselhafter Kraft, das seit Jahrtausenden Deutungen anzieht.

Seine Ursprünge reichen tief in die altägyptische Vorstellungswelt zurück. Bereits auf dem Grab des Tutanchamun (14. Jh. v. Chr.) findet sich eine Darstellung der sich ringelnden Schlange, die dort den Kosmos symbolisiert – ein in sich ruhendes, sich selbst begrenzendes und zugleich umfassendes Ganzes. In der spätantiken griechischen Alchemie, insbesondere bei Zosimos von Panopolis (3./4. Jh. n. Chr.), tritt der Ouroboros als Sinnbild der Umwandlung auf. Er erscheint ebenso in der *Chrysopoeia der Kleopatra*, einem der ältesten alchemistischen Traktate, wo ihn die Inschrift begleitet: „ἐν τὸ πᾶν“ (*Hen to pan*) – „Das Eine ist das All.“ Dieses Bild, das den Ouroboros den gesamten Schöpfungskreis umschließen lässt, formuliert in einem Atemzug das erste und letzte Geheimnis der Hermetik.

Die Bedeutung dieses Symbols entfaltet sich auf mehreren miteinander verwobenen Ebenen. Zunächst verweist der Ouroboros auf die Einheit aller Dinge, auf das Eine, das sich selbst erhält und in sich selbst ruht. Es gibt in ihm keinen Anfang und kein Ende, keinen äußeren Standpunkt – der Kreis schließt sich vollständig. In einer hermetischen Kosmologie, in der das Universum als geistige Einheit verstanden wird, gewinnt dies zentrale Bedeutung: *Wie oben, so unten* – das All ist ein Spiegel seiner selbst. Zugleich verweist das Bild auf den Prozess der Selbstverzehrung als Transformation. Der Ouroboros steht nicht nur für zyklische Wiederkehr, sondern auch für Transmutation – das Unedle vergeht, damit das Edle entstehen kann. In der Sprache der Alchemie ist das Selbstverzehren kein Selbstmord, sondern ein Akt in-

nerer Läuterung, ein alchemistisches Feuer, das verbrennt, um zu reinigen.

Als Kreis ohne Anfang und Ende wird der Ouroboros auch zum Sinnbild der Zeitlosigkeit, ja der Ewigkeit – und zugleich zum Ausdruck des ewigen Kreislaufs von Werden und Vergehen. Er ist eine frühe Form jenes Gedankens, den Nietzsche später als „ewige Wiederkehr des Gleichen“ formulieren sollte: Nichts geht verloren, alles kehrt zurück.

Darüber hinaus trägt der Ouroboros das Paradoxon in sich, Schöpfer und Zerstörer zugleich zu sein. In ihm verschmelzen Gegensätze – er gebiert sich selbst und verzehrt sich im selben Akt. Dies weist auf das hermetische Prinzip der Polarität: Alles enthält sein Gegenteil, nichts existiert ohne seine komplementäre Kraft. In gnostisch-hermetischer Lesart erscheint der Ouroboros daher auch als Bild der göttlichen Selbstbezüglichkeit: Gott als der, der sich denkt, erschafft und zugleich verbirgt – oder als Sinnbild des kosmischen Prozesses selbst, in dem das Absolute sich selbst in der Welt begegnet.

In der Moderne fand das Symbol neue Deutungen. Für C. G. Jung war der Ouroboros ein archetypisches Bild für die Individuation: die psychische Ganzwerdung durch Integration des Unbewussten. Der Kreis steht hier für das Selbst als Ziel eines inneren Entwicklungsweges. Philosophisch lässt sich der Ouroboros auch als Figur dialektischen Denkens verstehen – Bewegung durch Gegensatz, Überwindung durch Selbstwiderspruch, Synthese aus Konflikt. Man darf vermuten, dass auch Hegel an diesem Symbol seine Freude gehabt hätte. Mythisch schließlich bleibt der Ouroboros als Weltenschlange lebendig – sei es als Jörmungandr in der nordischen Mythologie oder als Ananta im hinduistischen Weltbild: Wesen, die das All umschließen, bewahren, bedrohen.

So bleibt der Ouroboros über alle Zeiten hinweg das vielschichtige Sinnbild des All-Einen: ein Symbol für Einheit, Transformation, Ewigkeit und die schöpferische Dialektik von Werden und Vergehen. Im hermetischen Denken ist er das Sinnbild jenes esoterischen Geheimnisses, das sich nur durch innere Wandlung offenbart – ein Zeichen, das nicht gelesen, sondern erfahren werden will.

Zur historischen und hermetischen Deutung vgl. *Chrysopoeia of Cleopatra*, hrsg. von M. Berthelot in *Collection des anciens alchimistes grecs* (Paris: G. Steinheil, 1888), Bd. 2, S. 202–205; Zosimos von Panopolis, Fragmente in F. Sherwood Taylor, *The Alchemists: Founders of Modern Chemistry* (London: Cresset Press, 1949), S. 68–77; Gershom Scholem, *Zur Kabbala und*

ihrer Symbolik (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960), S. 59–66; C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie* (Zürich: Rascher, 1944), S. 224–231; Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy* (Chicago: University of Chicago Press, 1962), S. 33–39.

(S. 48)

Die Krankheit der Seele ist die Gottlosigkeit!

Dieser Ausspruch ist sinngemäß einem Satz aus dem *Corpus Hermeticum* entnommen, einer Sammlung spätantiker, in griechischer Sprache verfasster Lehrschriften, die Hermes Trismegistos zugeschrieben werden. Im Dialog *Asclepius* heißt es: „Die größte Krankheit der Seele ist die Gottlosigkeit; alles übrige wird aus dieser Krankheit geboren“ (vgl. *Corpus Hermeticum*, Libellus VII, *Quod deus est*, Abschnitt 2; griechisch: „μέγιστον νόσημα ψυχῆς ἀθεότης“). In der hermetischen Tradition gilt Gottlosigkeit nicht nur als moralischer Mangel, sondern als metaphysische Entfremdung vom göttlichen Ursprung, aus der alle weiteren Laster hervorgehen. Diese Lehre war in der Renaissance- und Aufklärungsliteratur weithin bekannt – nicht zuletzt durch Marsilio Ficinos lateinische Übersetzung (*Deus est mens*), die seit dem 15. Jahrhundert in Gelehrtenkreisen Europas kursierte – und verleiht Lameths Ausspruch eine philosophisch-antike Tiefe, die zugleich zu seiner Rolle als Träger uralten Wissens passt.

Zur symbolischen Deutung vgl. *Corpus Hermeticum*, hg. von Arthur Darby Nock und André-Jean Festugière, 4 Bde. (Paris: Les Belles Lettres, 1946–1954), Bd. I, S. 205 (Libellus VII, 2: „μέγιστον νόσημα ψυχῆς ἀθεότης“); Marsilio Ficino, *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation*, übers. von Brian P. Copenhaver (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), S. 32–33. Vgl. hierzu auch Wilhelm Schmidt-Bigge-mann, *Philosophia perennis: Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), S. 75–80, zur Rezeption in der Renaissance.

(S. 48)

Von Bel-Marduk, Nergal und der heiligen Unzucht

Lameths Bemerkung über die Priester Bel-Marduks und Nergals, über Lustknaben und Tempelhuren als Teil babylonischer Kultpraxis, bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen historischer Erinnerung und mythopoetischer Deutung. Marduk, der babylonische Stadtgott, stieg im Lauf der Jahrhunderte zum

höchsten Gott des mesopotamischen Pantheons auf – ein ordnender, gesetzgebender Weltschöpfer, zugleich Herr magischer Künste (vgl. Bottéro, *Religion in Ancient Mesopotamia*, 2001). Nergal, sein düsterer Gegenpol, regierte die Unterwelt, die Pest, das Feuer und den Krieg. In spätantiken und frühchristlichen Quellen erscheinen beide zunehmend als Gestalten einer dämonisierten Anderswelt – nicht als ferne Ahnen göttlicher Wahrheit, sondern als Gegenmächte zum Monotheismus (vgl. Eusebius, *Praeparatio evangelica*, Buch IX; Diodor, *Bibliothèque historique* II).

Die Vorstellung blutiger Opferkulte, magischer Beschwörungen und grausamer Rituale rund um ihre Tempel entstammt einer langen Tradition antiker Religionskritik und apokalyptischer Überformung. Obgleich archäologische Hinweise auf systematische Menschenopfer fehlen oder höchstens fragmentarisch sind, durchzieht die Idee ritueller Grausamkeit zahllose Schriften – von Diodor über Eusebius bis zu den Kirchenvätern.

Die sakrale Prostitution, auf die Lameth anspielt, bildet ein weiteres Glied in dieser Kette religiöser Fremdzuschreibungen. Herodot berichtet in seinen *Historien* (I,199) von einem Brauch, dem zufolge jede Frau sich im Tempel der Mylitta (Ishtar) einem Fremden hingeben müsse. Moderne Altorientalisten wie Stephanie Budin (*The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*, 2008) oder Julia Assante („Ancient Prostitution: A Test Case for Feminist Theory“, 2004) haben diese Erzählung kritisch hinterfragt oder als Projektion gedeutet – und dennoch bleibt das Motiv wirksam: als kulturelles Erinnerungsbild, als Gleichnis für den Zusammenfall von Sakralität und Sinnlichkeit, als Zeichen eines Kultes, der das Fleischliche ins Zentrum stellt.

Wenn Lameth – mit Spott, aber auch bitterer Ernsthaftigkeit – auf diese Praktiken verweist, so spricht er nicht als nüchterner Historiker, sondern als Eingeweihter, der den Verfall einer einst heiligen Ordnung beklagt. Seine Worte tragen die Patina apokrypher Überlieferung, durchwirkt von spätantiker Polemik, aber auch von einer tieferen Intuition: dass in Babylon ein heiliger Spiegel zerbrach – und aus seinen Scherben eine Religion erwuchs, die Macht, Magie und Verführung zur Liturgie erhob.

Zur historischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Jean Bottéro, *Religion in Ancient Mesopotamia* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), S. 115–143; Herodot, *Historien* I,199; Eusebius, *Praeparatio evangelica*, Buch IX; Diodor, *Bibliothèque historique* II; Stephanie Lynn Budin, *The Myth of Sa-*

cred Prostitution in Antiquity (Cambridge: Cambridge University Press, 2008); Julia Assante, „Ancient Prostitution: A Test Case for Feminist Theory“, in *History Compass* 2/2 (2004), S. 1–13.

(S. 49–51)

Zur Stellung Ägyptens und Babylons im mythisch-historischen Kontext

In mehreren Passagen des Romans wird ein spirituelles Spannungsverhältnis zwischen Ägypten und Babylon angedeutet – ein Verhältnis, das in der antiken und mittelalterlichen Gelehrsamkeit tief verankert ist und sich über biblische, hermetische und okkulte Traditionslinien bis in die Neuzeit verfolgen lässt.

Historisch betrachtet ist das Reich am Nil das ältere: Bereits um 3000 v. Chr. regierten die frühen Pharaonen über ein geeintes Ägypten, während Babylon als Stadt und Machtzentrum erst viele Jahrhunderte später, zur Zeit Hammurabis (um 1800 v. Chr.), aus der amoritischen Umklammerung Mesopotamiens hervortrat. Ägypten war das Land der Pyramiden, des Totenkults, der rätselhaften Hieroglyphen – ein Kontinuum aus Stein und Sternen, das den Wandel der Zeit zu überdauern schien. Babylon dagegen trat auf wie ein Sturm: später, mächtig, durchdrungen von magischer Ambition, rastlos und von titanischer Hybris beseelt.

In der hebräischen Überlieferung gelten beide Reiche als Nachkommen Hams, des Sohns Noahs – Misraim als Vater Ägyptens, Kusch als Vater Nimrods, des Begründers Babylons. In dieser Deutung ist Ägypten Bewahrer einer vorsintflutlichen Weisheit, während Babylon zum Schauplatz eines metaphysischen Aufbegehrens wird. Der Turmbau zu Babel – im Buch Genesis als symbolischer Versuch beschrieben, den Himmel zu erstürmen – wird in der Gnosis, bei Kirchenvätern wie Augustinus und in der christlichen Apokalyptik zum Bild einer verlorenen Weltordnung, einer magischen Verkehrung.

In der hermetischen Tradition des Mittelalters und der Renaissance galt Ägypten als Ursprungsort aller okkulten Künste. Die sogenannten *Aegyptiaca*, Schriften wie das *Corpus Hermeticum* oder die *Asklepios*-Rede, schreiben dem sagenhaften Hermes Trismegistos die göttliche Wissenschaft zu – ein Wissen, das nicht gegen den Himmel gerichtet ist, sondern ihn zu durchdringen sucht. Babylon hingegen wurde häufig als Inbild einer dämonisierten Gegenmacht verstanden – eine Stadt der Verwirrung, die *Hure der Apokalypse*, ein Zentrum des falschen Lichts.

So stehen sich im mythischen Denken zweier Zeitalter zwei Reiche gegenüber: Ägypten, das Mysterium der Ordnung, gegründet auf die *Maat*, das göttliche Maß aller Dinge – und Babylon, der Hort magischer Entgrenzung, des Willens zur Macht über Himmel und Erde. Diese Polarität, die in der abendländischen Imaginationsgeschichte fortlebt, ist weniger eine Frage der Chronologie denn der inneren Prinzipien: Ägypten bewahrt – Babylon begehrt. Ägypten hütet das Siegel – Babylon will es brechen.

Der Roman greift diese Archetypen auf und führt sie zu einem imaginären Brennpunkt, in dem historische Faktizität, religiöse Symbolik und okkulte Tiefenschichten miteinander verfließen. Die Karte der Welt, auf der sich Phineas bewegt, ist zugleich eine Karte der alten Ideen – und *Misraim* und *Babel* sind ihre Pole.

Zur historischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Jean Bottéro, *Religion in Ancient Mesopotamia* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), S. 115–143; Augustinus, *De civitate Dei*, Buch XVI; *Corpus Hermeticum*, hrsg. von A. D. Nock und A.-J. Festugière, Bd. I–IV (Paris: Les Belles Lettres, 1946–1954); *Asclepius*, in: Brian P. Copenhaver (Hrsg. und Übers.), *Hermetica* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), S. 67–90; Eusebius, *Praeparatio evangelica*, Buch IX; Die Offenbarung des Johannes 17–18; Mircea Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen*, Bd. 1 (Freiburg i. Br.: Herder, 1978), S. 254–268.

(S. 49)

Vom Fluch Hams und der Schuld seines Sohnes

„Verflucht sei Kanaan, ein Knecht der Knechte sei er seinen Brüdern.“ (Genesis 9,25)

Es mag dem modernen Leser als befremdlich erscheinen, dass nicht derjenige, der sich wider die göttliche Ordnung verging, sondern sein Nachkomme, das Kind seiner Lenden, mit einem Bann belegt wurde. Und doch hat jene Stelle, an der der Greis Noah, vom Wein berauscht, entblößt in seinem Lager liegt, von Ham gesehen, von Sem und Japhet jedoch ehrfürchtig bedeckt wird, eine größere Tiefe, als es dem oberflächlichen Wortlaut nach scheinen mag.

Die Kirchenväter – jene wachsamen Deuter zwischen antikem Weltbild und christlicher Offenbarung – haben sich vielfach an dieser Stelle gerieben. Augustinus etwa, der gewiss keine leichte Hand im Urteil führte, verweist darauf, dass Ham bereits durch

den göttlichen Segen nach der Sintflut unantastbar gemacht worden sei. Die Verfluchung treffe daher nicht ihn, sondern den, in dem sich seine Tat gleichsam manifestiere: seinen Sohn Kanaan – ein Name, der später zum Sinnbild der Unheiligkeit eines Volkes wurde, das sich dem Auserwählten widersetzte.

Andere wie Origenes sprachen allegorisch: Ham stehe für das Fleisch, Kanaan für das sündige Erbe, das daraus hervorgeht. Und in noch tieferen Kreisen des rabbinischen Denkens kursierten Mutmaßungen über eine entstellte Tat, eine Grenzüberschreitung, die man nicht mit dem bloßen Auge lesen könne – ein Spott, der den Vater nicht nur entblößte, sondern die göttliche Ordnung selbst höhnte.

Und so ist es folgerichtig, wenn Lameth festhält, dass nicht der Vater, sondern der Sohn verflucht wurde. Er erkennt in dieser Unterscheidung ein Prinzip, das sich durch alle alten Texte zieht: Die Schuld vererbt sich nicht einfach als biologisches Mal, sondern als geistige Potenz, als eine Verwerfung in der Ordnung des Seins, die dort auftaucht, wo der Mensch seinen rechten Platz verlässt. Ham sah – doch Kanaan wurde blind geboren.

Manche mochten das missverstehen und daraus ein Dogma der Verwerfung ganzer Völker ableiten, doch der tiefere Sinn liegt nicht im politischen Erbe, sondern im inneren Zustand: *Kanaan ist eine Seelenlage*. Eine Haltung des Abgewandtseins. Eine Linie, die im Turmbau Babels ihren Kulminationspunkt findet.

Und Ham? Ham, der Vater Misraims, von dem Ägypten stammt? In ihm, so ahnte Lameth, lebte auch das andere Erbe weiter – nicht der Spott, sondern das Wissen. Denn die Weisheit Ägyptens war alt, älter als Babel, und sie trug das Siegel der Zeit vor der Flut. Sie bewahrte, was verloren zu gehen drohte. So ist auch der Fluch ein Schatten, der nur fällt, wo Licht war.

Zur exegetischen Deutung vgl. Augustinus, *De civitate Dei* XVI,9; Origenes, *Homiliae in Genesim*; Babylonischer Talmud, *Sanhedrin* 70a; Michael Fishbane, *Biblical Interpretation in Ancient Israel* (Oxford: Clarendon Press, 1985), S. 343–351; Nahum M. Sarna, *Genesis. The Traditional Hebrew Text with the New JPS Translation* (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1989), S. 67–69.

(S. 49–51)

Misraim

Der Name *Misraim* (hebr. מִצְרַיִם) erscheint in der Bibel sowohl als Eigenname wie auch als Landes-

bezeichnung für Ägypten. In der *Völkertafel* (Genesis 10,6–14) wird Misraim als zweiter Sohn Hams und Enkel Noahs genannt, aus dessen Nachkommen verschiedene altägyptische und benachbarte Völker hervorgehen (vgl. auch 1 Chronik 1,8–12). Als geographische Chiffre steht der Name zugleich für das Niltal und wird im biblischen Hebräisch nahezu durchgängig in der Dualform gebraucht, was in der Forschung häufig mit der historischen Zweiteilung in Ober- und Unterägypten in Verbindung gebracht wird.

Bereits die jüdisch-hellenistische Historiographie, etwa bei Flavius Josephus (*Antiquitates Judaicae* I, 6, 2–3), identifizierte Misraim mit dem Stammvater der Ägypter. Manetho, der ägyptische Priesterhistoriker des 3. Jh. v. Chr., dessen *Aigyptiaka* nur in Fragmenten (bei Josephus, Africanus, Eusebius, Syncellus) überliefert ist, verband den Namen mit Überlieferungen vom vorsintflutlichen bzw. unmittelbar nachsintflutlichen Ursprung der ägyptischen Kultur, wobei das Motiv eines in Monumenten (insbesondere Pyramiden) bewahrten Urwissens leitend ist. Eusebius von Cäsarea berichtet in seiner *Chronik* (auf Grundlage manethonischer Tradition), das hohe Alter der ägyptischen Zivilisation sei vor der Flut anzusetzen und Misraim habe das Land nach der Flut neu besiedelt.

In der arabisch-islamischen Geschichtsschreibung – etwa bei Ibn ‘Abd al-Ḥakam, *Futūḥ Miṣr wa-akhbāruhā* (9. Jh.) – begegnen Legenden, wonach die Pyramiden von „Königen vor der Sintflut“ errichtet wurden, um geheimes Wissen vor der kommenden Katastrophe zu bergen; vergleichbare Erzählstränge finden sich in weiteren Chroniken (u. a. al-Ṭabarī, Sibṭ ibn al-Ġauzī) und wurden im Mittelalter über lateinische Kompilationen (z. B. Vincent von Beauvais, *Speculum Historiale*) sowie in der Frühneuzeit (etwa Athanasius Kircher) tradiert.

Die im Roman anklingende Motivkette – von Adams prophetischer Vorahnung der Flut (vgl. *Aurora Philosophorum* [Pseudo-Paracelsus], Kap. I), über die bei Josephus beschriebenen Wissenssäulen der Söhne Seths (Ziegel gegen Feuer, Stein gegen Wasser; *Ant.* I, 2, 3 [= I, 70–71]) bis hin zu späteren Überlieferungen, in denen Nimrod und Misraim als Aneigner dieses vorsintflutlichen Erbes erscheinen – verschränkt biblische Genealogie mit apokryphen Wissensmythen. In der hermetischen Tradition wird diese Linie mit Thoth/Hermes Trismegistos verbunden, dem (in manethonischer Überlieferung, *Buch des Sothis*, via Georgios Synkellos) zugeschrieben wird, er habe arkanes Wissen vor der Flut in Hieroglyphen auf

Stelen eingravieren lassen. Das *Buch der Jubiläen* (Kap. 8) wiederum erzählt von Kainam, der eine in den Fels vorgeflutlich gehauene Schrift mit den „Lehren der Wächter“ fand, sie abschreiben wollte und darüber sündigte (vgl. Anm. zu S. 51, „Die Inschrift Kainams“).

So wird Misraim im Kontext des Romans zur Chiffre für das „geheime Wissen der vordiluvialen Zeit“: Seine historische Existenz als solcher ist nicht belegbar, seine Wirkgeschichte als mythologisches Deutungsmuster jedoch seit der Antike außerordentlich einflussreich – von der antiken Historiographie über mittelalterliche und frühneuzeitliche Enzyklopädik bis in neuzeitliche esoterische Systeme.

Vgl. Genesis 10,6–14; 1 Chronik 1,8–12; Flavius Josephus, *Antiquitates Judaicae* I,6,2–3; Manetho, *Aigyptiaka* (Fragm. bei Josephus, Africanus, Eusebius, Syncellus); Eusebius, *Chronik* (Chronicon); Ibn ‘Abd al-Ḥakam, *Futūḥ Miṣr wa-akhbāruhā* (9. Jh.); al-Ṭabarī, *Ta’rīkh al-rusul wa-l-mulūk*; Sibṭ ibn al-Ġauzī, *Mir’āt al-zamān*; Vincent von Beauvais, *Speculum Historiale*; Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*; *Aurora Philosophorum* (Pseudo-Paracelsus), Kap. I; *Buch der Jubiläen* 8.

(S. 51)

Die Inschrift Kainams

Im *Buch der Jubiläen* (Kap. 8, Vv. 1–4) wird erzählt, wie Kainam, der Enkel Arpachschads und Urenkel Sems, „das Schreiben“ von seinem Vater erlernte und bei der Suche nach einem Ort zur Stadtgründung auf eine von den „Vorvätern“ in den Fels gemeißelte Inschrift stieß. Der Text dieser Inschrift enthielt „die Wissenschaft, welche die Wächter gelehrt hatten“ – eine direkte Anspielung auf die in (Genesis 6, 1–4) und im 1. *Henochbuch* geschilderte Überlieferung, wonach gefallene Engel („Wächter“, aram. *‘irîn*, griech. *εγγέροροι*) den Menschen geheimes Wissen wie Astrologie, Metallurgie, Magie und Wahrsagerei vermittelten. In der Jubiläen-Version führt Kainams Aneignung dieser Lehren unmittelbar zur Sünde, womit das ambivalente Erbe vorsintflutlichen Wissens betont wird.

Dieses Motiv steht in enger Verbindung zu den in der jüdisch-hellenistischen und frühislamischen Geschichtsschreibung tradierten Legenden um Misraim, den Sohn Hams und mythischen Stammvater der Ägypter, dem nach Manetho, Josephus und arabischen Chronisten wie Ibn ‘Abd al-Ḥakam die Wiederbesiedlung Ägyptens und die Bewahrung vorsintflutlichen Wissens zugeschrieben wurde. In beiden Fällen fungieren Inschriften oder Monumente

– sei es der Fels mit der Lehre der Wächter, seien es die Pyramiden mit geheimem Wissen – als Träger einer uralten, teils verbotenen Wissenschaft, die die Sintflut überdauerte. Die im Roman angesprochene Genealogie von Adam über Seth, Noah und dessen Söhne bis hin zu Nimrod und Misraim knüpft direkt an diese Traditionslinien an und bindet die Figur Lameth in den mythologisch-historischen Kontext einer „Wissensüberlieferung aus der Urzeit“ ein.

Zur historischen und textlichen Einordnung vgl. *Buch der Jubiläen*, Kap. 8, 1–4 (ed. James C. VanderKam, *The Book of Jubilees*, Leuven: Peeters, 1989); 1. *Henoch* 6–8 (E. Isaac, „1 (Ethiopic Apocalypse of) Enoch“, in: *The Old Testament Pseudepigrapha*, Bd. 1, New York: Doubleday, 1983); Hebräische Bibel (Genesis 6, 1–4); Flavius Josephus, *Antiquitates Iudaicae* I,2,3; I,6 (Loeb-Ausg., Cambridge, MA: Harvard University Press); Manetho, *Manetho* (ed. W. G. Waddell, Loeb Classical Library 350, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1940); Ibn ‘Abd al-Hakam, *Futūḥ Miṣr wa-akḥbāruḥā* (ed. Charles C. Torrey, New Haven: Yale University Press, 1922).

(S. 52)

Jesus der Zauberer

Die Behauptung, Jesus habe seine Taten durch geheime Künste und mittels der Namen mächtiger Engel vollbracht, wird bereits in der spätantiken Religionskritik bezeugt. Arnobius der Ältere, *Adversus nationes* I,43, berichtet von einem Gegner (in der Tradition häufig als ägyptischer Priester verstanden), der sagt: „Jesus war ein Magier; er wirkte all dies durch geheime Künste. Aus den Schreinen der Ägypter stahl er die Namen der Engel der Macht sowie die Religion eines fernen Landes.“ (lat. Text/engl. Übers. in *Ante-Nicene Fathers*, Edinburgh: T. & T. Clark; vgl. auch die Ausg. bei J. P. Migne, *Patrologia Latina* 5).

Der Dialog steht in einer langen Tradition antiker und spätantiker Polemik, in der christliche Wunderfähigkeit in die Nähe magischer Praktiken gerückt wurde. Vergleichbare Vorwürfe finden sich etwa bei Celsus (bekannt aus Origenes, *Contra Celsum* I,28; VIII,41), der Jesus explizit Zauberei und in Ägypten erlernte Künste zuschreibt.

In der modernen Forschung hat Morton Smith, *Jesus the Magician* (New York 1978), diese antiken Vorwürfe systematisch kontextualisiert: Er sammelt pagane und christliche Gegnerstimmen (u. a. Celsus/Origenes, Arnobius) und vergleicht sie mit Motiven aus den griechisch-ägyptischen magischen Papyri (Engels- und Gottesnamen, Adjurationen, Exorzis-

men). Das Buch ist einflussreich, aber umstritten; viele Exegeten sehen darin eine polemische Tradition über Jesus’ Wunder, nicht den Nachweis, Jesus habe selbst Magie praktiziert. Als Überblick zur Spätantike vgl. auch Jennifer Taylor Westerfeld, *Egyptian Hieroglyphs in the Late Antique Imagination* (Philadelphia 2019), die die christliche Deutung ägyptischer „Geheimschrift“ und Tempelwissen im ideologischen Rahmen der Zeit untersucht.

Zur historischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Arnobius, *Adversus nationes* I,43 (ed. A. Reifferscheid, CSEL 4, Wien 1875; lat./dt. in: *Ante-Nicene Fathers*, Edinburgh: T. & T. Clark; J. P. Migne, *Patrologia Latina* 5); Origenes, *Contra Celsum* I,28; VIII,41 (ed. M. Borret, SC 132/136, Paris: Cerf, 1967–69); Morton Smith, *Jesus the Magician* (New York: Harper & Row, 1978); Jennifer Taylor Westerfeld, *Egyptian Hieroglyphs in the Late Antique Imagination* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019).

(S. 53)

Darcie Morrígu

Darcie ist ein irischer Vorname, abgeleitet von einem altfranzösischen Adelsgeschlecht (*d’Arcy*), der in der modernen irischen Deutung häufig mit „von dem Dunklen abstammend“ assoziiert wird. Der Nachname *Morrígu* verweist unmissverständlich auf die Gestalt der Morrígan (altirisch *Mórrígan* – „Große Königin“ oder „Geisterkönigin“), eine komplexe Göttin aus der keltischen Mythologie Irlands, die mit Krieg, Tod, Prophezeiung und Gestaltwandlung verbunden ist. In den Sagen erscheint sie oft als dreigestaltige Göttin, die über Schlachtfelder schreitet, den Tod vorhersagt und Krieger ins Jenseits begleitet.

Die Namenskombination erzeugt ein Bild, das okkultes Nimbus, gefährliche Weiblichkeit und eine Aura der Unausweichlichkeit verbindet – Eigenschaften, die sich auch in *Madame Morrígu*’s Auftritt als Hohepriesterin einer modernen, spiritistisch aufgeladenen Phantasmagorie widerspiegeln.

Zur onomastischen und mythologischen Einordnung vgl. Patrick Hanks / Kate Hardcastle / Flavia Hodges, *A Dictionary of First Names* (Oxford: Oxford University Press, 2006), s. v. „Darcy“; Fergus Kelly, *A Guide to Early Irish Law* (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1988), zur Namens- und Sozialgeschichte; Proinsias Mac Cana, *Celtic Mythology* (London: Hamlyn, 1970), S. 95–103; Miranda J. Green, *The Gods of the Celts* (Stroud: Alan Sutton, 1986), S.

58–64; Kim McCone, „The Morrígan and her Germano-Celtic Counterparts“, in: *Zeitschrift für celtische Philologie* 39 (1982), S. 1–22.

(S. 53–56)

Spiritistische Zirkel im Paris der Julimonarchie

Die im Roman geschilderte *Séance* spiegelt die frühen Ausprägungen des europäischen Spiritismus wider, wie er in Paris seit den 1820er-Jahren in den Salons, Varietés und Hinterzimmern der Gasthäuser aufblühte. Unter der Julimonarchie (1830–1848) vermischten sich volkstümliche Wahrsagerei, Magnetismus nach Mesmer, okkulte Zirkel, bei denen Medien vorgaben, mit den Toten zu sprechen, christliche Prophetentradition und pseudowissenschaftliche Experimente. Zwar erlebte der moderne Spiritismus seinen eigentlichen Höhepunkt erst in den 1850er-Jahren mit Persönlichkeiten wie Allan Kardec (eigentlich Hippolyte Léon Denizard Rivail), doch schon zuvor wurden Séancen als theatralische Spektakel inszeniert – mit gedämpftem Licht, Musik, Trommeln, exotischen Requisiten und einem stark inszenierten »Trance«-Moment, um beim Publikum eine Mischung aus Andacht, Schauer und Ergriffenheit hervorzurufen. Derartige Veranstaltungen waren nicht nur Unterhaltung für ein neugieriges Bürgertum, sondern auch Teil einer Strömung, die den Brückenschlag zwischen Rationalismus und mystischer Weltdeutung suchte.

Die im Flugblatt verwendete Egyptienne gehört zur Gruppe der serifenbetonten Linearantiqua (*Slab Serif*) und war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Symbol moderner Plakatgestaltung. Ihre blockhaften Serifen vermittelten Stabilität und Fernwirkung, was sie für öffentliche Ankündigungen prädestinierte. Die Namensgebung »Egyptienne« ist ein Produkt der damaligen Ägyptomanie: Nach Napoleons Ägyptenfeldzug (1798–1801) und der monumentalen Publikation der *Description de l'Égypte* ergriff Europa mit gieriger Faszination alles, was mit dem Alten Ägypten assoziiert werden konnte – von Mumienausstellungen in Pariser Salons bis hin zu Möbeln und Modeaccessoires im »Pharaonenstil«. Eine in diesem Stil gesetzte Séance-Ankündigung verknüpfte somit gleichsam zwei Welten: den technischen Fortschritt moderner Druckkunst und die Faszination für das Mysteriöse, Zeitlose und Jenseitige.

In der Romanhandlung wird der Auftritt Madame Morrígu – begleitet von einem mongolisch gekleideten Schamanen und untermalt von verstörendem Obertongesang – als eine solche Phan-

tasmagorie inszeniert. Die Atmosphäre erinnert an ein Grenzland zwischen Variété und Kultzeremonie, in dem religiöse und theatralische Elemente verschwimmen. Die biblische Anspielung: „Wenn sich jemand den Totenbeschwörern und Wahrsagern zuwendet, so will ich mein Antlitz gegen ihn kehren und will ihn aus seinem Volk ausrotten“ (Leviticus 20,6) verweist auf die alttestamentarische Strenge gegenüber jeglicher Kommunikation mit den Toten. Im erzählerischen Kontext unterstreicht sie Phineas' innere Abwehr gegen die Verlockung des Spiritismus – eine Abwehr, die jedoch im Bann der Szene zu bröckeln beginnt.

Zur kulturgeschichtlichen und typographischen Einordnung vgl. Marina Warner, *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media* (Oxford: Oxford University Press, 2006); Lynn L. Sharp, *Secular Spirituality: Reincarnation and Spiritism in Nineteenth-Century France* (Lanham: Lexington Books, 2006); Robert Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968); Allan Kardec, *Le Livre des Esprits* (Paris: Didier, 1857); Robin Kinross, *Modern Typography: An Essay in Critical History* (London: Hyphen Press, 1992), zu Egyptienne und Plakatgestaltung; Jean-Marcel Humbert u. a. (Hg.), *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730–1930* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1994); Leviticus 20,6.

III. Kapitel

(S. 57–59)

Landschaften und Heiligtümer von Vilarien

Die Landschaftsnamen zeichnen ein Panorama, das zwischen sprachlicher Etymologie und mythischer Projektion changiert: *Herndún* (aus altengl. *hyrne* „entlegener Landstrich“, *dūn* „Hügel“) deutet auf eine naturhafte Idylle; *Thuriasàn* auf kultivierte Alleen, einen Raum zwischen Wildnis und Zivilisation. *Neèbh* (aus altengl. *nebb* = „Schnabel“, aramäisch „Eckzahn“) ruft die Vorstellung vulkanischer Krater hervor, wie Zähne, die sich in den Himmel bohren, während *Amoneáth* als Schattental der Kraterberge eine Stätte von Minen und verborgenen Schätzen ist – ein Topos, der an die unterweltlichen Orte vieler Mythen erinnert. *Kartham*, mit seinen Grotten und Höhlen, lässt sich biblisch an *Kartan* (Josua 21,32; Stadt des Stammes Naftali) anlehnen, womit der Ort eine alttestamentliche Tiefenschicht erhält.

Im Zentrum jedoch steht die Stadt und Tempelanlage *Erydin*, Hauptstadt und heiliger Ort, thro-

nend auf dem *Heiligen Berg*, gekrönt von der *Kuppel der Lichter* oder dem *Lichtdom der tausend Lichter*. An den Flanken des Berges jedoch dräut der *Samut Naúr*, die „schwarze Tür“, das Gewölbe darunter oder auch der geheime Weg dorthin. Der Name *Erydin* erinnert an eine Stelle im *Roten Buch von Hergest* (14. Jh.), wo „Erydon“ im Lied Merlins vom Grabe erscheint – eine mittelalterliche Reminiscenz, die hier mit der dunkleren Konnotation des Dimensionstors (*Samut Naúr*) verschmilzt. Damit gewinnt die Tempelanlage einen doppelten Charakter – einerseits strahlendes Heiligtum und „vielbesungene Sehnsucht der athalanischen Völker“, andererseits Tor in eine untergründige, verborgene Dimension.

Die genannten Orte sind im Roman in den Reichen *Vilariens* verortet – jenem mythischen Teil Athalanien, der sich um Erydin sammelt. *Vilarien* erscheint dort als Kernlandschaft von Heiligtümern und Erinnerungsorten, als Schauplatz von Kindheitserlebnissen und Initiationen, der in den Figuren – etwa in der Erinnerung an die *Töre Alharions* – als seelische Topographie lebendig bleibt.

Der Heilige Berg reiht sich in die Tradition der *Weltenberge* ein – Sinai, Zion, Meru, Olympos – und ist zugleich Ort der Schwelle zwischen den Welten, wo irdisches Kultheiligtum und kosmisches Mysterium ineinanderfallen. So wird Erydin/Samut Naúr zum mythischen Mittelpunkt des athalanischen Kosmos. *Athalanien*, als Kontinent, fasst all diese Landschaften in einen mythischen Großraum: Der Name weckt deutliche Assoziationen zu Atlantis (Platon, *Timaios* 24e–25d; *Kritias*), dem untergegangenen Reich jenseits der Säulen des Herakles, dessen Erinnerung in zahllosen Legenden fortwirkt. In jener Welt wird Athalanien so zum Resonanzkörper der großen Mythen: ein Raum, der biblische, keltische, antike und mittelalterliche Linien bündelt, um eine neue, eigens geschaffene Kosmologie zu tragen.

Zur sprachlichen und mythologischen Einordnung vgl. Josua 21,32 (zu Kartan/Naftali); *Red Book of Hergest*, „Merlin’s Grave Prophecy“ (ed. J. Rhys, Oxford 1890), zu Erydon; Wilhelm Grimm, *Deutsche Mythologie*, Bd. 1 (Göttingen: Dieterich, 1835), S. 197–202, zu Landschaftsmythen; Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion* (London: Sheed & Ward, 1958), S. 367–389, zu Weltenbergen; J. Gwyn Griffiths, *Atlantis and Egypt* (Cardiff: University of Wales Press, 1966); Ernst Förstemann, *Altdeutsches Namenbuch* (Bonn: Cohen, 1900), zu altenglisch *nebb*.

(S. 58)

Jahdis

Jahdis wird im Roman als geheimnisvolle Bewohnerin des Tempels von Erydin eingeführt, deren Herkunft im Dunkel liegt. Sie erscheint als Waise, die von *Chirion*, dem Hüter des Lichtdoms, aufgenommen und erzogen wird. Bereits ihr Name deutet auf eine besondere Widmung: er lässt sich vom hebräischen *Yah* („JHWH“) und dem aramäisch-westsemitischen *dî* („gehört zu“) herleiten – mithin „die Gott gehört“. Solche theophoren Namen sind im Alten Orient häufig und markieren die enge Bindung an das Göttliche.

Die biographischen Erinnerungen – Kindheit im Schatten hochgewachsener *Sebenbäume* (eine giftige, auch als Sadebaum bekannte Zypressenart, in der Volksmedizin bisweilen zur Abtreibung verwendet), Aufstieg in die Gemeinschaft der Geweihten, Krönung mit dem Diadem – verdichten das Bild einer Gestalt zwischen Verlust und Auserwählung. Als spätere zweite Frau von Phineas verbindet sich in ihr sakrale Weihe mit narrativer Schicksalsfügung.

Zur onomastischen und religionsgeschichtlichen Einordnung vgl. Ludwig Koehler / Walter Baumgartner / Johann J. Stamm, *Hebräisches und aramäisches Lexikon zum Alten Testament* (Leiden: Brill, 1967–1990), s. v. *dî*; Martin Noth, *Die israelitischen Personennamen im Rahmen der gemeinsemitischen Namengebung* (Stuttgart: Kohlhammer, 1928), S. 35–48; Tal Ilan, *Lexicon of Jewish Names in Late Antiquity*, Bd. I (Tübingen: Mohr Siebeck, 2002), S. 17–22; Heinrich Marzell, *Unsere Heilpflanzen in Neuer Deutung*, Bd. 4 (Leipzig: Quelle & Meyer, 1935), S. 102–106, zum Sadebaum; Miranda J. Green, *Symbol and Image in Celtic Religious Art* (London: Routledge, 1989), S. 141–145, zur Verbindung von Vegetation, Weiblichkeit und Ritual.

(S. 57–58)

Doppelgesichtiger Mond

Der *doppelgesichtige Mond* erscheint im Roman als Zwillingsgestirn, das seine Strahlen über die Landschaften von *Herndún*, *Thuriasàn*, *Neèbh*, *Amoneáth* und *Kartham* ergießt und zuletzt im Lichtdom von *Erydin* kulminiert. Damit wird der Mond nicht nur zum kosmischen Beleuchter, sondern auch zum kartographischen Prinzip, das die Welt in ein mythisches Relief aus Licht und Schatten verwandelt. In einer späteren Szene blickt *Jahdis* barfußig von einem Hain hochgewachsener *Sebenbäume* aus zu den Monden, die über den Zweigen aufscheinen und

„denen die Menschen seit jeher die Gabe der Weisheit zuschreiben.“

Die Doppelgestalt verweist auf uralte Mythen von der Zweigesichtigkeit des Mondes: das helle, offenbarende Antlitz und das dunkle, verborgene. Schon in der Antike galt der Mond als Schwellen-Gestirn: Selene, Artemis und Hekate verkörpern unterschiedliche Aspekte desselben Prinzips – Schönheit, Jagd und Magie. In Ägypten war Thot, der Mondgott, Träger der Weisheit und Schreiber der Götter; in Indien Chandra, mit Erkenntnis und geistiger Klarheit verbunden. Die im Roman genannte Zuschreibung von Weisheit steht somit in einer langen Traditionslinie.

Auch sprachlich ruft die Bezeichnung „doppelgesichtig“ den römischen Ausdruck *bifrons* in Erinnerung – Sinnbild des Gottes Janus, der zugleich vorwärts und rückwärts blickt, Wächter der Tore und Schwellen. So wird der Mond in Athalanien zu einem Symbol kosmischen Dualismus: Licht und Finsternis, Diesseits und Jenseits, Illusion und Wahrheit. Indem er sein „Blendwerk“ über die Welt legt, macht er sie zugleich sichtbar und entrückt – eine Vision der Schwelle, an der Traum und Offenbarung ineinanderfallen.

Ikongraphisch lässt sich der doppelgesichtige Mond auf zweierlei Weise denken: als zwei Scheiben, die im Himmel nebeneinander erscheinen und einander überblenden – entsprechend der Darstellung im Roman –, oder als einzelner, mit zwei Antlitzern versehener Himmelskörper, der – gleich dem Janus – entgegengesetzte Richtungen zugleich umfasst. Beide Deutungen eröffnen eine Bildsprache der Ambivalenz: der Mond als Spiegel der Gegensätze, als Wächter der Weisheit und Schwelle zugleich.

Darüber hinaus erinnert die Doppelgestalt an keltische Dualgottheiten wie die Morrígan, die in mehrfacher Erscheinung zugleich Krieg, Tod und Fruchtbarkeit verkörperte, und lässt sich mit den mythischen Zwillingsgestirnen vieler Kulturen (Dioskuren, Asvin-Zwillinge) vergleichen. Auch die Atlantis-Tradition klingt leise an: Platon schildert in den *Kritias*-Fragmenten die Insel als von konzentrischen Ringen umgeben – eine Vorstellung, die im „doppelgesichtigen“ Motiv des kreisenden und spiegelnden Mondes eine symbolische Entsprechung findet. So verschmilzt in Athalanien antike, keltische und atlantische Mythologie zu einem neuen Bild der Schwelle, an der kosmische Ordnung und verborgene Dimension einander berühren.

Zur mythologischen Deutung vgl. Robert von Ranke-Graves, *The White Goddess* (London: Faber

& Faber, 1948), Kap. 5–6, zu den Mondgöttinnen; Mircea Eliade, *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1953), S. 92–105, zum Mond als zyklischem Symbol; Jan Assmann, *Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur* (Stuttgart: Kohlhammer, 1984), S. 137–142, zu Thot; Heinrich Zimmer, *Indische Mythen und Symbole* (Zürich: Rascher, 1943), S. 78–83, zu Chandra; J. Gwyn Griffiths, *Atlantis and Egypt* (Cardiff: University of Wales Press, 1966), S. 55–68, zur Verbindung von Atlantis und Himmelsbildern.

(S. 59)

Chirion

Chirion erscheint im Roman als Oberster der Tempelanlage von Erydin, Hüter des gläsernen Lichtdoms und Bewahrer der *Zitadelle des Wissens*, in deren Hallen die geheimen Bücher der alten Sprache verwahrt werden. Er ist zugleich Ziehvater Jahdis's, der sie in Güte erzieht und in die Mysterien des Heiligen Berges einführt.

Seine Gestalt ist eine bewusste Variation des griechischen Kentauren Cheiron (lat. *Chiron*), des „freundlichsten und weisesten der Kentauren“, der in der Mythologie als Erzieher von Herakles, Achilleus und Asklepios hervortritt und nach seinem Tod als Sternbild des Zentauren an den Himmel erhoben wurde. Diese Anklänge verbinden Chirion mit dem Topos des Erziehers und Weisen, der zugleich Grenzgänger zwischen Göttern und Menschen ist.

Sein Titel *Meister der Geheimnisse* verweist zudem auf altägyptische Jenseitstexte: Im *Amduat*, dem „Buch von dem, was in der Unterwelt ist“, begegnet der Ausdruck *master of secrets* als Bezeichnung für jene, die über die verborgenen Namen, Pforten und Transformationen im Jenseits wachen. Chirion wird so zu einem mystagogischen Hüter, der die Grenze zwischen Offenbarung und Geheimnis verwaltet.

Die von ihm bewahrte *Zitadelle des Wissens* ist im Roman die Bibliothek von Erydin, eine Sammlung uralter Schriften, die gewöhnlichen Menschen verborgen bleibt. Das Motiv knüpft an die Vorstellung einer sakralen Bibliothek an – von Alexandria über die mittelalterlichen Kathedralbibliotheken bis zu den imaginären Archiven phantastischer Literatur (vgl. Borges' *Bibliothek von Babel*).

So verbindet Chirion in seiner Gestalt drei Traditionslinien: die griechische des erziehenden Kentauren, die ägyptische des Hüters der Geheimnisse und die universalmythische des Bibliothekars der heiligen Schriften. Im Kontext Athalaniens erscheint Chirion

als archetypischer Lehrer, als väterliche Schutzgestalt und als priesterlich-initiatorischer Geheimnisträger.

Zur mythologischen und religionsgeschichtlichen Deutung vgl. Fritz Graf, *Griechische Mythologie. Eine Einführung* (München: C.H. Beck, 1993), S. 145–150, zu Chiron; Erik Hornung, *Das Amduat. Die Schrift des Verborgenen Raumes* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1963), S. 22–27, zu den „Meistern der Geheimnisse“; Jan Assmann, *Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur* (Stuttgart: Kohlhammer, 1984), S. 201–207, zu den Bibliotheken und Wissenshütern der Tempel.

(S. 65)

Xerxes (der Greif)

Das phantastische Tierwesen *Xerxes*, ein Greif von gewaltiger Größe und anmutiger Gefährlichkeit, verbindet sich mit der Gestalt der Protagonistin *Jahdis* zu einem Motivkomplex, der zugleich häusliche Vertrautheit und uralte Magie trägt. Sein Auftreten schwankt zwischen humorvoll-grotesken Szenen und einer erhabenen Bildwelt, in der sich die Sehnsucht nach Wind, Weite und Freiheit ausdrückt.

Entscheidend für den Fortgang des Romans ist jedoch, dass *Xerxes* nicht nur ein Begleiter, sondern ein *durch den vollkommenen Namen gebundenes Wesen* ist: *Jahdis* ruft ihn in der *Lingua Adamica* (vgl. Anm. zu S. 118, „*Lingua Adamica*“), jener „ersten Sprache“, herbei, die Macht über Geschöpfe verleiht. Den Namen *Xerxes* übernimmt sie aus den „*Chroniken von Nemiáh*“ als unverfängliche Hülle, während der wahre, sakrale Name unausgesprochen und verborgen bleibt. In diesem Motivkreuzungspunkt von Kindheitsphantasie und theologisch-mystischer Sprachmacht liegt eine Schlüsselfunktion des Greifen: Er ist Spiegel von *Jahdis*’ Einsamkeit, Garant ihrer Freiheit und zugleich Medium einer uralten, schöpferischen Magie.

In der mythologischen Überlieferung erscheint der Greif als Wächter und Schwellenhüter: In der ägyptischen Religionswelt gilt er als Hüter des Übergangs zwischen Diesseits und Jenseits; bei den Griechen bewacht er das Gold der Hyperboreer und kämpft gegen die Arimaspen (Aischylos, *Prometheus gefesselt* 803–807; Herodot 4,13); in der mittelalterlich-christlichen Allegorese wird er zum Sinnbild Christi, der zugleich göttliche und irdische Natur vereint. Isidor von Sevilla beschreibt ihn als Mischwesen aus Löwe und Adler und hebt seine Wachsamkeit hervor (*Etymologiae* XII, 3, 10). In den Bestiarien des Mittelalters erscheint er allegorisch gedeutet,

als Verkörperung der Vereinigung von Oben und Unten; in der hermetisch-alchemischen Bildsprache steht die Verbindung von Adler (flüchtig) und Löwe (fest) für die *coniunctio oppositorum* – der Greif fungiert hier als Chiffre für die Vereinigung der Gegensätze, Symbol von Schwelle und Vermittlung zugleich (vgl. Abraham, *Dictionary of Alchemical Imagery*, s. v. „gryphon“). In Heraldik und Architektur markiert der Greif schließlich die Rolle des Wächters – Sinnbild von Schutz, Stärke und wacher Aufmerksamkeit.

Literarhistorisch knüpft *Xerxes* an eine Tradition mythischer Tiergefährten an – von den fabelhaften sprechenden Tieren der Antike (Aesop, Phaedrus) und dem Löwen im *Yvain* des Chrétien de Troyes (ca. 1180) bis zu modernen phantastischen Gefährten-gestalten wie den Tieren Sibels in Patricia A. McKillips *The Forgotten Beasts of Eld* (1974).

Zur Symbolik und Tradition vgl. Aischylos, *Prometheus gefesselt* 803–807; Herodot, *Historien* 4,13; Isidor von Sevilla, *Etymologiae* XII, 3, 10; Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso* (1532); A. C. Fox-Davies, *A Complete Guide to Heraldry* (London: T. C. & E. C. Jack, 1909); T. H. White (Hg.), *The Book of Beasts* (London: Jonathan Cape, 1954); Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), s. v. „gryphon“; Rudolf Simek, *Lexikon der germanischen Mythologie* (Stuttgart: Kröner, 2006), S. 160–162; Joscelyn Godwin, *The Hermetic Tradition in Renaissance Thought* (London: Routledge, 1994), S. 88–93; Patricia A. McKillip, *The Forgotten Beasts of Eld* (New York: Atheneum, 1974).

(S. 69)

Niahl

Niahl erscheint im Roman als beliebter Bibliothekar der Zitadelle des Wissens in Erydin, wo er zugleich den Titel *Hüter der Zitadelle und der geheimen Kammer* trägt. Der Name geht auf das altirische *Niall* zurück, das sowohl „Meister“ als auch „der Leidenschaftliche“ bedeuten kann – ein sprechender Name, der sowohl seine Rolle als Herr über die Bibliothek wie auch seine leidenschaftliche Hingabe an das Schriftgut bezeichnet.

In der literarischen Tradition verkörpert *Niahl* den Archetyp des Bibliothekars als Schwellenhüter des Wissens: eine Figur, die von den Bibliothekaren Alexandrias bis zu Borges’ imaginären Archivar-Gestalten reicht. Seine körperliche Überfülle bricht jedoch die reine Erhabenheit dieser Gestalt, verleiht ihr eine menschliche Erdung und spiegelt zugleich die Ambivalenz des Wissens-

hüters, der Schutz und Beschränkung in sich vereint. Im Kontext Athalaniens ist Niahl somit eine Doppelfigur: ernster Wächter vor den verbotenen Mysterien der alten Sprache und zugleich eine beinahe karikatureske Gestalt, die den Abstand zwischen Geheimwissen und Alltäglichkeit ironisch markiert.

Zur onomastischen und literarischen Einordnung vgl. Donnchadh Ó Corráin / Fidelma Maguire, *Irish Names* (Dublin: The Lilliput Press, 1990), S. 145–147; Patrick Woulfe, *Irish Names and Surnames* (Dublin: M. H. Gill, 1923), s. v. Niall; Lionel Casson, *Libraries in the Ancient World* (New Haven: Yale University Press, 2001); Alberto Manguel, *Die Bibliothek bei Nacht* (Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2007); Jorge Luis Borges, „Die Bibliothek von Babel“, in: *Fiktionen* (versch. Ausg.); Jan Assmann, *Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur* (Stuttgart: Kohlhammer, 1984), S. 201–207; Umberto Eco, *Der Name der Rose* (München: Hanser, 1980).

Hier endet der Kommentar vorerst; in den folgenden Kapiteln wird er fortgeführt.

© 2025 Peter Voßler. Alle Rechte vorbehalten. Erstfassung am 22.08.2025, fortlaufend ergänzt.