

ringvorlesungen
der Universität Würzburg

Thomas Baier, Brigitte Burrichter
und Jochen Griesbach (Hg.)

Honigsinnige Lieder

Epische Dichtung von den Anfängen
bis in die Moderne



Königshausen & Neumann

Baier / Burrichter / Griesbach (Hg.)

—

Honigsinnige Lieder

WÜRZBURGER RINGVORLESUNGEN

Band 23

Honigsinnige Lieder

Epische Dichtung
von den Anfängen bis in die Moderne

Herausgegeben von
Thomas Baier, Brigitte Burrichter
und Jochen Griesbach

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: © Barbara Knievel

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8892-6

eISBN 978-3-8260-8893-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Vorwort	VII
Dahlia Shehata „Der die Tiefe sah“ – Das Gilgamesch-Epos	1
Fabian Horn Homers ‚Ilias‘ und die Geschichte vom Trojanischen Krieg	51
Jan R. Stenger Homers ‚Odyssee‘. Ein Epos über das Erzählen	81
Luca Giuliani Die Blendung des Riesen. Bilder, Epos und Märchen	105
Wolfgang Kofler Die vielen Stimmen in Vergils ‚Aeneis‘: Ärgernis oder Faszinosum? Beobachtungen ausgehend vom Gedichtschluss	125
Angelika Malinar Krisen der Ordnung. Reflexion und Narration im Mahābhārata-Epos	141
Brigitte Burrichter Roland als Held und Werkzeug Gottes im altfranzösischen ‚Rolandslied‘	163
Dorothea Klein Exzesse der Gewalt und hyperbolische Ästhetik: das ‚Nibelungenlied‘	179
Gerhard Penzkofer Heroische Maßlosigkeit und Mäßigung in ‚Cantar de Mio Cid‘	211
Damian Dombrowski Epik lesen – Drama zeigen. Giambattista Tiepolo und Martin von Wagner widmen sich Homers ‚Ilias‘	239
Personen- und Werkregister.	283
Autoren und Herausgeber	287

Vorwort

„Bei den Sirenen wirst Du zuerst vorbeikommen. Sie bezaubern alle Menschen, jeden, der zu ihnen gelangt. Wer sich den Sirenen in Unwissenheit nähert und ihre Klänge hört, mag er auch der Heimat zustreben, interessiert sich nicht mehr für seine Gemahlin und seine kleinen Kinder und freut sich nicht mehr an ihnen, sondern ihn verhexen die Sirenen mit ihrem schrillen Gesang“ (Od. 12,39-44). Mit diesen Worten warnt Kirke Odysseus vor den singenden Fabelwesen, deren Gestade er auf seinem Nostos passieren wird. Sie gibt ihm auch den Rat, den Gefährten die Ohren mit Wachs zu verschließen, damit diese nichts vom Gesang der Sirenen mitbekommen, sich selbst aber soll er an den Mast des Schiffes binden lassen. Je mehr er unter dem Eindruck des Lockgesangs von den Gefährten verlangen werde, sie mögen ihn lösen, desto fester sollten sie ihn fesseln. Wer den Liedern der Sirenen verfallt, müsse vor sich selbst geschützt werden.

Diese bekannte Geschichte aus den Abenteuern des Odysseus ist eine Parabel über die Wirkung von Gesang oder von Literatur im Allgemeinen – beides lässt sich in der Archaik nicht voneinander trennen – und zugleich eine dichterische Selbstreflexion. Wer sich vom Vortrag eines Sängers fesseln lässt, taucht in eine fiktionale Welt, vergisst alles, im Falle des Odysseus sogar die Heimkehr. So angenehm es ist, in einer Erzählung zu versinken, so gefährlich kann es sein: An der Wohnstatt der Sirenen zeugen die sterblichen Überreste der Seeleute, die ihnen verfallen sind, von der magischen Wirkung ihrer Kunst. Sie kann zu einer immateriellen Droge werden. Dichtung wird bei Homer oft mit der Eigenschaft der Süße verglichen, weil sie die Sinne betört. Umgekehrt hat der Wein in den Homerischen Epen oft das Beiwort *meliphrōn*, „honigsinnig“, weil er, wie der erste Wortbestandteil signalisiert, dem Honig ähnelt, aber auch weil er auf den Verstand (*phrēn*) einwirkt, wovon der zweite Wortbestandteil zeugt. Erzählungen gleichen Genussmitteln, sie können süchtig machen. Dieses Wissen um die fesselnde Wirkung der Literatur war in der Antike vielleicht sogar stärker ausgeprägt als heute. Die Übersättigung durch Medien aller Art in der Gegenwart hat das Empfinden für die Wucht fiktiver Erzählungen mitunter abstumpfen lassen. Der vorliegende Band möchte durch einen Querschnitt von den Anfängen bis in die Moderne für die Kraft epischer Erzählung von neuem sensibilisieren.

Woher rührt die epochenübergreifende Wirkung epischer Dichtung? Sie hängt damit zusammen, dass alle Texte, die in diesem Band behandelt werden, zeitlose Themen behandeln. Das beginnt mit dem bekanntesten Epos aus dem antiken Babylonien, der Geschichte des Königs Gilgamesch. In ihm werden sehr menschliche Fragen angesprochen, etwa die Suche nach Freundschaft und Liebe, aber auch das Verlangen nach ewigem Leben, der Zusammenhang von Selbstüberhebung und Scheitern und schließlich der Umgang mit dem Schicksal überhaupt. Die erste Zeile des Epos spricht von

demjenigen, „der die Tiefe sah“. Die Rede ist von Gilgamesch, der „die Grundfeste des Landes“ und „die Wege kannte, [...] dem alles bewusst“ war. Dahlia Shehata zeigt in ihrem Eröffnungsbeitrag, wie in frühen Epochen Dichtung und Philosophie ineinanderfließen.

Das gilt erst recht für den „Vater der abendländischen Dichtung“ Homer. Auch aus ihm glaubte die Antike das Weltwissen extrahieren zu können. Dichtern und Sängern unterstellte man, dass sie Kontakt zu den Muses, also zu göttlichen Wesen, pflegten. Darauf beruhe ihre tiefere Einsicht, die sie von Normalsterblichen absetze. Einsichten werden aber nur gehört, wenn sie in poetischer, das heißt in ansprechender Form vorgetragen werden. Dichtung hängt von ihrer Rezeption ab.

Homer, unter dessen Namen wir den ‚Ilias‘-Dichter und den ‚Odyssee‘-Dichter zusammenfassen, sind zwei Beiträge gewidmet. Beide geben einen Einblick in die ausgefeilte Erzählkunst dieser Epen, die nach unserer Auffassung die ersten schriftlich verfassten Stücke der griechischen Literatur darstellen. Sie entstanden freilich nicht aus dem Nichts, sondern ruhen auf einer langen mündlichen Tradition. Wie raffiniert und hochentwickelt die Auseinandersetzung mit diesen mündlich tradierten Stoffen ausfällt, legt Fabian Horn in seinem Beitrag dar. Die ‚Ilias‘ schildert nur eine kurze Episode des Trojanischen Krieges, umspannt diesen aber durch Rück- und Vorausblicke in seiner Gänze. Was die ‚Ilias‘ aber vor allem bis heute lesenswert macht, ist das Heldenbild, das Homer entwickelt. Die äußeren Ereignisse sind so eng mit menschlichen Schicksalen verwoben, dass dem Leser die Gelegenheit zur Identifikation gegeben wird. Es kommt nicht darauf an, ob wir den moralischen Kodex der ‚Ilias‘ heute noch teilen, sondern darauf, wie das Schicksal eines Helden von einer kontingenten Begebenheit zu einem berührenden Ereignis wird.

Diese Faszination ist in der bunteren, vielfältigeren und märchenhafteren ‚Odyssee‘ noch viel stärker ausgeprägt. Odysseus, der *polytropos*, ist „viel gewandt“ und „weit gewandert“. Er kennt viele Länder sowie deren Sitten, und er ist an seinen Irrfahrten innerlich gewachsen. Odysseus ist ein Held, der in den Büchern 9-12 selbst erzählt, seine Erlebnisse also in reflektierender Darstellung rückblickend präsentiert. Spätestens dort stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Trug. Jan Stenger kann zeigen, dass Homer nicht nur eine Erzählung über die Heimfahrt des Helden aufgeschrieben hat, sondern dass er ein Gedicht über das Erzählen selbst geschaffen hat. Homer selbst reflektiert als Autor den Prozess, die Techniken, die Wirkungen und die Funktionen des Erzählens. Vielleicht ist dieses Epos gerade deshalb erhalten geblieben, weil es grundlegende narratologische Tatbestände implizit diskutiert.

Die enorme Strahlkraft des Epos offenbart sich auch auf bildlicher Ebene. Im frühen 7. Jahrhundert v. Chr. tauchen unabhängig voneinander in verschiedenen Regionen der mit der griechischen Kultur in Kontakt stehenden Mittelmeerwelt Darstellungen der Polyphem-Episode auf. Luca

Giuliani zeigt auf, wie die Bilder auf griechischer und etruskischer Keramik der Bekanntheit der ‚Odyssee‘ bedürfen, um von den Nutzern der Gefäße verstanden und interpretiert werden zu können. Ihre Urheber stimmen lediglich in der Wahl des Höhepunkts der Geschichte überein, indem sie sich für die Blendung des Riesen entscheiden; ansonsten bieten sie den Betrachtern im Detail unterschiedliche Lösungen der Imagination. Die Bilder finden sich allesamt auf Gefäßen, die in Kontexte feierlicher Begegnungen und gehobener Kommunikation (Bankett, Begräbnis) gehören; sie deuten damit auf ‚aristokratische‘ Abnehmer, die auf die prestigereiche Erzählform des Epos wertlegten und nicht etwa auf seit langem kursierende Märchen, auf die sich die Stoffe und Pointen der homerischen Version zurückführen lassen. Bezeichnend ist aber letztlich der gesellschaftliche Bedarf an solchen Bildern als augenfällige Anregungen, über die epischen Erzählungen und ihre Botschaften immer wieder miteinander ins Gespräch zu kommen.

Die nachhaltige Wirkung Homers scheint noch einmal im letzten Beitrag dieses Bandes von Damian Dombrowski auf. Der Kunsthistoriker widmet sich Wandgemälden Giambattista Tiepolos und Martin von Wagners Zeichnungen zur ‚Ilias‘. Der eine gestaltete Fresken der Villa Valmarana in der Nähe von Vicenza, der andere schuf Zeichnungen, die sich heute im Martin von Wagner Museum der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg befinden. Beides sind nicht Nachgestaltungen, sondern eher Kommentare zu dem antiken Autor, die in Wirklichkeit Interessen der eigenen Zeit nachgehen. Die so unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten haben die homerische Handlung ausgeleuchtet und aus ihr Gedanken- bzw. Sinnbilder gewonnen. Was sie zeigen, ist dem ‚Ilias‘-Leser inhaltlich bekannt, aber ikonographisch jeweils ohne Vorbild. Letzteres gilt sicherlich für Tiepolo, vielleicht erst auf den zweiten Blick für Wagner. Dieser lebte auf dem Höhepunkt einer äußerst fruchtbaren Homerbegeisterung, die zahlreiche Artefakte hervorgebracht hatte, die zur *aemulatio* anregten. Für seine Blätter fertigte er deshalb oft zahlreiche Skizzen, bis er seinen eigenen Zugriff gefunden hatte. Trotz der epochalen Umbrüche und der stilistischen Unterschiede, die Tiepolo und Wagner trennen, bewegt beide die am zeitgenössischen Drama orientierte Zuspitzung von Schlüsselmomenten der ‚Ilias‘ und die Psychologie der Figuren im Sinne der *conditio humana*. Wie in dem archäologischen Beitrag wird auch in dieser kunstgeschichtlichen Studie die jeweilige „Eigenwirklichkeit von Wort und Bild“ plastisch präsentiert: Epische Dichtung ist nicht nur extrem bildhaft, sie inspiriert und reizt auch die Kunst stets aufs Neue zu ikonischer Materialisierung als Ausdruck der eigenen Zeit.

Kunst reflektiert sich stets selbst. Am deutlichsten wird das im Beitrag von Wolfgang Kofler, der die wichtigste Homer-Imitation der Antike, nämlich Vergils ‚Aeneis‘, behandelt. In Koflers feinsinniger Deutung spiegelt sich der Erzähler Vergil in dem Helden seines eigenen Epos: Der Dichter reflektiert sein Tun vermittels einer Figur. Poetologische Selbstreflexion haben wir bereits bei Homer entdeckt. Vergil, nicht nur geschult an Homer,

sondern auch an der Hellenistischen Dichtung, treibt diese weiter. Diese subtilen poetologischen Botschaften des Vergil-Textes hat erst die jüngste Forschung entdeckt. Sie haben nichts mit einer biographistischen Interpretation zu tun, sondern sagen etwas über das Selbstverständnis römischer Autoren. Römische Dichtung ist nicht originell in dem Sinne, dass sie etwas Neues erfände, sondern ihre Originalität beruht darauf, dass sie Bekanntes in einer verblüffenden, neuen, die literarische Tradition aufgreifenden Form wiedergibt. Originell im romantischen Sinne war schon Homer nicht, denn auch er hat Bekanntes, mündlich Tradiertes lediglich in einer besonderen und geordneten Form präsentiert. Seine Nachfolger versuchten, ihn darin zu übertreffen.

Episches Erzählen ist kein europäisches Phänomen. Das Gilgamesch-Epos ist bedeutend älter als Homer, das von Angelika Malinar besprochene ‚Mahābhārata‘-Epos gleichalt oder nur unwesentlich jünger. Zwar wird der Abschluss der Redaktionsgeschichte erst in das dritte bis vierte Jahrhundert n. Chr. datiert, doch geht die mündliche Überlieferungstradition in das sechste Jahrhundert v. Chr. zurück und wurde ab dem zweiten Jahrhundert v. Chr. durch schriftliche Fixierung ergänzt. Die Handlung dreht sich um Tugend, Liebe und Wissen. Es geht um Krisen und Ordnung, um Normen und Gesetze, um Ruhm und Verdienste und wie bei Homer um Schuld und Schicksal. Das Meisterwerk der Sanskritliteratur besticht durch multiperspektivisches Erzählen, durch analeptische und proleptische Erzähltechniken. Es zieht den Leser durch seine kunstvolle Vielstimmigkeit in den Bann.

Drei Beiträge in diesem Band widmen sich dem europäischen Mittelalter. Brigitte Burrichter zeichnet die Vermischung von heldenepischem und legendarischem Erzählen im französischen ‚Rolandslied‘ nach. Spannungen auf der Textoberfläche erklärt Burrichter, indem sie die Geschichtlichkeit des Textes beleuchtet und seinen theologischen Hintergrund aufhellt. Dieser theologische Aspekt ist zugleich ein teleologischer, indem er sich auf den Plan Gottes bezieht. Dem gegenüber steht die menschliche Klugheit, die *sagesse*, die ihre Beschränkung im innerweltlichen Rahmen findet und die Christen wie Nicht-Christen zu Gebote steht.

Einen analytischen Blick auf das Erzählen richtet auch Dorothea Klein in ihrer Studie über das ‚Nibelungenlied‘. Die Frage von Wahrheit und Trug stellte sich schon bei Homer; die Spannung zwischen Sage, Epos und Geschichte ist im ‚Nibelungenlied‘ omnipräsent; sie beherrscht den Stoff als ganzen, vermittelt sich dem Leser, ja verstört ihn bisweilen aber auch auf der Ebene der Handlung: Die höfische Zivilisation erweist sich angesichts der zerstörerischen Kräfte von Lüge, Intrige, Betrug, Aggression und Gewalt als prekär. Im Kontrast des ‚Höfischen‘ mit dem heroischen Grundstoff offenbart der Autor Brüche und Kipp-Punkte. Die erzählende Darstellung sieht Klein nicht nur von einer „eigentümlichen Mischung aus Lakonik und Pathos“ bestimmt, sondern auch von einer hyperbolischen Ästhetik: Für die Inszenierung affektiver und physischer Exzesse greift der

Dichter des ‚Nibelungenlieds‘ zu poetischen Mitteln, welche auch die literarischen Konventionen weit übersteigen.

Geschichte und Literatur mischen sich schließlich in den heroischen Taten des kastilischen Eroberers Rodrigo Díaz de Vivar in ‚Cantar de Mio Cid‘. Gerhard Penzkofer ordnet den Cid in den Kreis der heroischen Grenzverletzer ein und stellt ihn in eine Reihe mit Gilgamesch, Achill, Roland und Lancelot. Was ihn aber doch von den ersten drei genannten unterscheidet, ist seine Besonnenheit und Mäßigung. Penzkofer sieht darin eine „nonkonforme oder sogar ‚revolutionäre‘ Seite des Epos“. Indes kennt auch der Cid Maßlosigkeit, jedoch in einer dem Heldenepos sonst eher fremden Ausprägung: Der Cid ist nicht nur ein Kriegsheld, sondern auch ein Unternehmer und Finanzier. Er häuft Reichtümer an und scheint darin auch einen Zweck des Krieges gegen die Mauren zu sehen: eine unheroische und allzu menschliche Form des Übermaßes, dargeboten in einer Erzählung von märchenhaftem, man könnte sagen: ‚honigsinnigem‘ Reiz.

Der Band ist aus einer Ringvorlesung des Sommersemesters 2022 an der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg hervorgegangen. Er zeigt über Epochen und Kulturen hinweg Gemeinsamkeiten epischen Erzählens. Die Herausgeber wissen sich allen Beiträgern zu Dank verpflichtet. Besonderer Dank gebührt dem Verlag Königshausen & Neumann, dem wir seit Jahren unsere Publikationen anvertrauen dürfen, für die wie immer vorzügliche Kooperation.

Würzburg, im Mai 2024

Thomas Baier, Brigitte Burrichter, Jochen Griesbach

Dahlia Shehata

„Der die Tiefe sah“ – Das Gilgamesch-Epos*

1. Einführung

Erzählungen über Gilgamesch, den zweifellos berühmtesten König und Helden des keilschriftlichen Altertums, kursierten im Land zwischen Euphrat und Tigris bereits mehr als zweieinhalb Jahrtausende vor unserer Zeit. Als ein regelrechter ‚Bestseller‘, gleichermaßen von Königen wie vom einfachen Volk geschätzt, wurde das babylonische Gilgamesch-Epos¹ bereits im 2. Jahrtausend v. Chr. vom Persischen Golf bis an das Mittelmeer in zahlreiche keilschriftliche Sprachen übertragen. Die Existenz weiterer Übersetzungen dieses Jahrtausendwerks, etwa ins Aramäische, Phönizische oder gar Griechische wird trotz des Fehlens entsprechender Quellen als sehr wahrscheinlich angesehen.² Mancher Historiker mutmaßt überdies, Alexander habe auf seinen Ostfeldzügen ein Manuskript des Gilgamesch-Epos bei sich geführt.³

Das sicherlich berühmteste Epos des Altertums vor dem Einsetzen der griechisch-römischen Antike, überschwänglich auch als „ältester Mythos der Welt“⁴ tituliert, zeigt Einflüsse auf die damalige Poesie und Literatur,

* Bedanken möchte ich bei den Professorinnen Brigitte Burrichter, Thomas Baier und Jochen Griesbach-Scriba für die freundliche Einladung, für diesen Band einen Beitrag zum Gilgamesch-Epos zu schreiben. Ein besonderer Dank gilt außerdem Prof. Daniel Schwemer, der mir seine Unterlagen zum Vortrag im Sommersemester 2022 zur freien Verfügung stellte.

¹ Verwendete Abkürzungen für die verschiedenen Epos-Fassungen (s. Abschnitt 3): jB Gilg. für das kanonische Epos aus dem 1. Jt. v. Chr.; aB Gilg. für die altbabylonische Fassung aus dem 2. Jt. Sofern nicht anders angegeben, wird die Übersetzung von STEFAN M. MAUL: Das Gilgamesch-Epos. 7. Aufl. München 2017 zitiert. Alle weiteren Erzählungen um Gilgamesch werden mit ihren im Fach gängigen vollen Titeln genannt. Das Sonderzeichen H steht für /ch/ (wie in deutsch *lacht*) und § für sch. Kursivschreibungen in Textziten zeigen Textrekonstruktionen an.

² ANDREW R. GEORGE: *The Babylonian Gilgamesh Epic. Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. Bd. I–II. Oxford 2003, S. 54–61, hier S. 56; zum Einfluss Mesopotamiens auf die griechische Überlieferung s. a. KATHRYN STEVENS: *Between Greece and Babylonia*. Cambridge 2019, S. 165ff.

³ Aus seleukidischer Zeit stammen die sogenannten Graeco-Babyloniaca, die mit Keilschrift, akkadisch oder sumerisch, und griechisch beschrieben sind; hierzu MARK GELLER: *The Last Wedge*. In: *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 87 (1997), S. 43–95, hier S. 47–49 u. 64–94 (Textedition); s. auch ALISON SALVESEN: *Babylon and Nineveh in Aramaic Sources*. In: *The Legacy of Mesopotamia*. Hg. von STEPHANIE DALLEY. Oxford 1998, S. 151–155; STEVENS, *Greece and Babylonia* [Anm. 2], S. 120ff.

⁴ Vgl. etwa HERMANN RANKE: *Das Gilgamesch Epos. Der älteste überlieferte Mythos der Geschichte*. Wiesbaden 2023 [neubearb. und übers. nach der Ausgabe von Hamburg 1924].

aber auch auf das Welt- und Menschenbild. Abgesehen von der Darstellung des Königs Gilgamesch, handelt es doch von sehr menschlichen Fragen, etwa der Suche nach Freundschaft, Liebe und unendliches Leben, von Übermut und seinen Konsequenzen oder vom Umgang mit Verlusten und der Schicksalhaftigkeit des Todes. Dabei wandelt der Protagonist durch alle erdenklichen Rollen, vom Tyrannen zum Freund und liebenden Gefährten, zum Lebenssuchenden und schließlich zum weisen König. Von diesem letzten Ergebnis seiner bedeutungsvollen Abenteuer kündigt bereits die erste Zeile „Der die Tiefe sah“, auf Babylonisch: *ša naqba imuru*⁵.

Auch heute ist das Gilgamesch-Epos dank seiner zeitlosen Themen das wohl bekannteste Epos aus dem antiken Babylonien.⁶ Und dennoch verging nach seiner Wiederentdeckung durch George Smith (1840–1876) im Jahr 1872 mehr als ein ganzes Jahrhundert bis zur ersten Edition aller bekannten Manuskripte in babylonischer Sprache. Die herausragende Textbearbeitung des Assyriologen Andrew R. George (2003) bleibt daher auch für die kommenden Jahrzehnte ein wichtiges Grundlagenwerk.⁷

2. Inhalt und Plot des Epos

Basierend auf der Verknüpfung einzelner Episoden, die ursprünglich selbständige und in sich geschlossene Erzählungen um den Protagonisten Gilgamesch bildeten (s. Abschnitt 3), wird der Gesamtplot des babylonischen Epos entwickelt. In seinen Grundelementen beschreibt das Gilgamesch-Epos eine „Heldenreise“⁸ mit ihren wesentlichen Stationen, etwa die Bewältigung

⁵ Teilweise auch im Plural *ša naqbī imuru* „Der die Tiefen sah“; hierzu ausführlich GEORGE, Gilgamesch, Bd. I [Anm. 2], S. 28.

⁶ Um nur einige rezente Übersetzungen zu nennen: MAUL, Gilgamesch [Anm. 1]; WOLFGANG RÖLLIG: Das Gilgamesch-Epos. Stuttgart 2009; SABINA FRANKE: Das Gilgamesch-Epos. Auf Grundlage der Ausgabe von Wolfgang Röllig. Ditzingen 2023 [leider stand mir das Buch zur Fertigstellung des Beitrags nicht zur Verfügung]; ANDREW R. GEORGE: The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and other Texts in Akkadian and Sumerian. London 2000; BENJAMIN FOSTER: The Epic of Gilgamesh. A New Translation, Analogues, Criticism and Response. 2. Aufl. New York/London 2019; SOPHUS HELLE: Gilgamesh. A New Translation of the Ancient Epic. New Haven, London 2021; RAOUL SCHROTT: Gilgamesch: Epos. München 2001; s. auch einführend WALTHER SALLABERGER: Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition. München 2008 und ders.: Gilgamesch, sagenhafter König von Uruk. In: Uruk – 5000 Jahre Megacity. Begleitband zur Ausstellung "Uruk – 5000 Jahre Megacity" im Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin [25. April – 8. September 2013], in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim [20. Oktober 2013–21. April 2014]. Hg. von NICOLA CRÜSEMANN [u. a.]. Petersberg 2013, S. 51–57; s. jetzt auch online eBL edition: Poem of Gilgamesh (<https://www.ebl.lmu.de/corpus/L/1/4>) (aufgerufen am 09.04.2024).

⁷ S. Anm. 2.

⁸ Grundsätzlich JOSEPH CAMPBELL: The Hero with a Thousand Faces. 2. Aufl. Princeton 1973.

eines gefährlichen Abenteurers, die Bezwingung eines übermächtigen Gegners, die Überschreitung von Weltgrenzen, der Weg der Prüfungen, die Begegnung mit der Göttin und Verführung durch eine Frau, Hilfe durch das Übernatürliche und schließlich die Versöhnung und Erhöhung. Mag dieses zeit- und kulturübergreifende Erzählmodell den meisten Mythen, Epen, Romanen oder auch Filmen zugrunde liegen und vermag es daher auch Menschen in Antike wie Moderne gleichermaßen zu faszinieren, so besteht das Besondere in seiner individuellen kulturspezifischen Ausgestaltung.

Seinen Anfang nimmt die epische Erzählung über Wirken und Wandel des Gilgamesch in Uruk, einer Stadt im Süden des heutigen Irak, die nicht nur im kulturellen Gedächtnis von Babyloniern und Assyrern, sondern auch historisch mit dem Beginn urbaner Gesellschaften im Süden Mesopotamiens verknüpft ist. An der Spitze dieser Stadt steht Gilgamesch.⁹ Doch entgegen seiner Einführung im Prolog wird Gilgamesch gleich zu Beginn des Narrativs als ein despotischer König vorgeführt, der allen königlichen Idealen zuwider handelnd dem Ballspiel¹⁰ verfallen ist und von reinem Eigennutz getrieben alle Männer Uruks zwingt, ihm hierbei als Spielgefährten bereit zu stehen. Zum Leidwesen seiner Untertanen übt er als selbstsüchtiger Tyrann zudem das *jus primae noctis* aus. Wiederholtes Klagen der Frauen Uruks erreicht den Himmelsgott Anu und drängt schließlich auch die übrige Göttergemeinschaft zum Handeln. Auf ihren Beschluss hin soll die Muttergöttin Aruru ein Wesen erschaffen, das dem Treiben des Gilgamesch ein Ende setzen kann.

a) Der ‚Urmensch‘ Enkidu (Tafel I–II)

„Sie (die Götter) riefen Aruru, die Große, herbei:
„Du Aruru, erschufest (einst) den Menschen.
Nun (aber) erschaffe, was er (der Himmelsgott) anbefiehlt:
Für den Sturm in seinem Herzen sei jener ein Widerpart.
Sie sollen sich aneinander messen, auf dass Uruk zur Ruhe kommen kann.“
(jB Gilg. I 94–98)¹¹

Fern städtischer Kultur wächst Enkidu im Kreise von Wildtieren heran. Als wilder ‚Urmensch‘ (babylonisch *lullû-amêlu*¹²) und nur mit üppigem Haar-

⁹ Einführend CRÜSEMANN [u. a.] (Hg.), Uruk [Anm. 6]; s. auch den virtuellen Rundgang https://storage.smb.museum/Virtueller_Rundgang/Uruk_5000/ (aufgerufen am 11.04.2024).

¹⁰ Als „Ballspiel“ werden die babylonischen Begriffe *pukku* und *mekku* gedeutet, wohl ein Stab und eine Holzkugel; zur Diskussion ROBERT ROLLINGER: Gilgamesch Als ‚Sportler‘, oder: <i>pukku</i> und <i>mikkû</i> als Sportgeräte des Helden von Uruk. In: Nikephoros 19 (2006), S. 9–44.

¹¹ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 49.

¹² jB Gilg. I 178; Erörterungen des Begriffs *lullû* als „Wildmensch“ oder „Urmensch“ gibt es etliche, insbesondere im Zusammenhang mit der Menschenschöpfung in der ba-

wuchs bekleidet zieht er mit den Gazellen, seinen einzigen Gefährten, umher und ernährt sich vom Gras der Steppe. Trotz seiner andersartigen Erscheinung ist er dem Gilgamesch in Wuchs und Kraft mehr als ebenbürtig. Ein Fallensteller und Jäger, dessen Gruben Enkidu zum Schutz seiner Tiere immer wieder zuschüttet, wird seiner gewahr und berichtet hierüber seinem König Gilgamesch. Dieser weist ihn an, die Hetäre Schamchat, wörtlich etwa „die Wohlgeformte“¹³, zu Enkidu zu führen, auf dass sie ihn durch ihre Künste zum ‚Kulturmenschen‘ (babylonisch *amēlu*) wandle. Enkidu kann ihren Reizen nicht widerstehen und beschläft sie sechs Nächte und sieben Tage lang, woraufhin ihn seine Herde verlässt. Der Beischlaf mit seinesgleichen führte wie erhofft zur Entfremdung, aber auch zur Wandlung des wilden zum verständigen Menschen:

„Enkidu war geschwächt, sein Laufen war nicht wie zuvor.
Nun aber hatte er *Verstand*, und weit war seine Verständigkeit.“
(jB Gilg. I 201–204)¹⁴

Schließlich führt ihn Schamchat nach Uruk, nachdem er zuvor bei den Hirten der Steppe rasiert und geölt wurde und sich an den Kulturspeisen, dem Bier und dem Brot, gesättigt hat. Längst hatte Gilgamesch in Uruk den ihm ebenbürtig erschaffenen Enkidu im Traum gesehen. In Gestalt eines vom Himmel herabfallenden Sterns und einer mächtigen Axt liebt und liebkost er ihn wie eine Gattin. Seine weise Mutter weiß ihm die Träume zu deuten: „Zu dir wird ein starker Gefährte kommen, einer, der den Freund errettet; [...] aus schlimmem Kampf wird er dich immer wieder erretten“ (jB Gilg. I 268; 272).

Aus Anlass einer Hochzeit in Uruk und der Empörung Enkidus über Gilgameschs Verlangen geraten die nach göttlichem Willen füreinander Bestimmten in einen Streit, aus dem kein Sieger hervorgeht. Es ist der Beginn einer bis über den Tod währenden innigen Freundschaft.

b) Abenteuer und Hybris: der Zug in den Zedernwald und die Tötung des Himmelsstiers (Tafel III–VI)

Motiviert durch die neue Freundschaft zu Enkidu drängt es Gilgamesch in die Ferne, um unbekannte Gefahren und Schlachten zu bestehen. Ihr erstes selbsternanntes Ziel ist Humbaba, der Wächter des Zedernwaldes, der für seine Schrecken und Unbezwingbarkeit berüchtigt ist. Trotz anfänglichem

bylonischen Sintfluterzählung *Atramḫasīs*; hierzu allgemein mit Literatur DAHLIA SHEHATA: Annotierte Bibliographie zum altbabylonischen *Atramḫasīs*-Mythos: *inūma ilū awīlum*. Göttingen 2001 (Göttinger Arbeitshefte zur altorientalischen Literatur 3), S. 7–11.

¹³ Der Name leitet sich vom Adjektiv *šamḫu* „(körperlich) üppig; stolz“ ab, das für Männer wie für Frauen verwendet wird; in der femininen Substantivierung *šamḫatu* auch Synonym zu *ḫarimtu* „Prostituierte“; vgl. GEORGE, Gilgamesch, Bd. I [Anm. 2], S. 148.

¹⁴ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 53; GEORGE, Gilgamesch, Bd. I [Anm. 2], S. 551.

Zögern des Enkidu und der Stadtältesten ziehen die Kameraden in die Schlacht. Doch zuvor wird Enkidu von Ninsun, der Mutter des Gilgamesch adoptiert, wodurch beide zu Brüdern werden.

Mehrere Tage ziehen sie durch das Gebirge und erreichen schließlich den Zedernwald im fernen Libanon. Das sich ihnen bietende Bild verschlägt ihnen den Atem:

„Sie standen da und bestaunten den Wald,
betrachteten die Höhe der Zedern,
betrachteten den Weg in den Wald,
wo Humbaba gegangen war, hatte sich ein Weg abgezeichnet.
[...]
Verschlungen war das dornige Unterholz, ein dichtes Laubdach (verdeckte den) Wald.
Zedern und *ballukku*-Bäume waren [ineinander verhakt], dass es kein Durchdringen gab.
[...]
[Durch] den gesamten Wald erklang der Gesang eines Vogels,
[Die Vögel?] antworteten einander, es erhob sich ein Getöse;
[eine] Zikade zirpte ein lautes Quäken,
[Affen?] waren am Singen und trompeteten dabei laut.“ (jB Gilg. V 1–30)¹⁵

Der Anblick des fremden und wilden Waldes, seiner verwachsenen und unebenen Pfade und seiner hohen Zedern, und die unbekanntenen Geräusche verängstigen die Freunde. Enkidu muss seinem König Mut zusprechen. Mit Hilfe des Sonnengottes Schamasch, der den zwei Kriegern mit seinen Winden zur Seite steht, gelingt es ihnen, den mächtigen Humbaba zu überwältigen. Im festen Griff seiner Bezwinger fleht dieser um sein Leben, auch an Enkidu richtet er seine Bitte, sein Leben zu erhalten. Doch ermahnt dieser umso dringender den Gilgamesch, den Wächter nun endlich zu töten, bevor es die Götter bemerken. Humbaba aber belegt Enkidu hierfür mit einem letzten Fluch: „Nicht sollen die beiden gemeinsam alt werden! Außer seinem Freund, den Gilgamesch, soll Enkidu niemanden haben, der ihn begräbt“ (jB Gilg. V 256–257)¹⁶.

Gilgamesch zückt sein Schwert, durchbohrt Humbabas Nacken und enthaut seinen Leichnam (Abb. 1). Damit nicht genug, macht er seine Heimat, die unberührte Natur, Wald und Berg, deren Wächter er war, dem Erdboden gleich. Aus der höchsten Zeder fertigen die Kriegskameraden eine mächtige Tür, die sie dem Tempel des Götterkönigs Enlil stiften wollen. Im Wissen um ihr frevelhaftes Handeln ist es wohl der Versuch, den höchsten Gott des Pantheons milde zu stimmen, denn er war es, der Humbaba als Wächter des mächtigen Zedernwaldes eingesetzt hatte.

¹⁵ Vgl. FAROUK N. H. AL-RAWI/ANDREW R. GEORGE: Back to the Cedar Forest: The Beginning and End of Tablet V of the Standard Babylonian Epic of Gilgameš. In: Journal of Cuneiform Studies 66 (2016), S. 69–90, hier S. 77.

¹⁶ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 88.

Zurück in der Heimat und nach ausgiebigem Bad entdeckt ausgerechnet die Liebesgöttin Ishtar die Schönheit des strahlenden und in königliche Gewänder gekleideten Gilgamesch: „Komm doch her, Gilgamesch, du, Bräutigam! Schenke mir, nur mir, deine Früchte! Sei mein Mann und ich will deine Gattin sein!“ (jB Gilg. VI 7–8)¹⁷. Ihre Verführung bestärkt Ishtar mit etlichen Versprechen, ihm alle Könige und Fürsten zu Füßen zu legen und seinem Land Wachstum und Fruchtbarkeit angedeihen zu lassen. Gilgamesch aber, der Sterbliche, widersetzt sich der Göttin und fordert sie zudem mit einer mehr als 50 Verse umfassenden Schmäherei heraus. Die Göttin sei „Pech, das seinen Träger beschmiert“ und „Ein Schuh, der den Fuß seines Besitzers drückt.“¹⁸ Er listet ihre sieben Liebhaber auf, denen sie Unglück und Verderben brachte, den Hirten Dumuzi, dem sie Weinen und Klagen bescherte, oder den Gärtner, den sie in eine Kröte¹⁹ verwandelte: „Welcher deiner Gatten blieb denn auf Dauer?“²⁰ Rasend vor Wut verlangt Ishtar von ihrem Vater, dem Himmelsgott Anu, er solle ihr den Himmelsstier aushändigen, auf dass dieser die Stadt des Gilgamesch zerstöre. Trotz aller Warnungen und Besänftigungsversuche des Vaters wird der Himmelsstier nach Uruk entsandt. Dort stürzt allein sein mächtiges Schnauben unzählige junge Männer in tiefe Erdgruben, die Rache Ischtars ist maßlos. Da ersinnt Enkidu einen Plan. Er packt den Himmelsstier am Schwanz und tritt ihm zugleich sein Hinterteil zu Boden. So kann Gilgamesch den Stier bei den Hörnern packen und ihm „wie ein Schlächter“ seinen Dolch ins Genick rammen (Abb. 2).

Siegestoll lässt Gilgamesch letzte Beschimpfungen an Ishtar ergehen. Das Herz des Stieres opfert er dem Sonnengott, die mächtigen Stierhörner stiftet er seinem Ahnherren Lugalbanda. Im Zenit seines Höhenflugs und von bestätigtem Ruhm berauscht, lässt er ein üppiges Fest für sich feiern:

„ Wer ist der Schönste unter den jungen Männern?
 Wer ist der Ruhmreichste unter den jungen Männern?
 Gilgamesch ist der Schönste unter den jungen Männern!
 Gilgamesch ist der Ruhmreichste unter den jungen Männern!“
 (jB Gilg. VI 172–175)²¹

c) Enkidus Tod und Gilgameschs Sinnsuche (Tafel VII–IX)

Die Tötung des vom Götterkönig eingesetzten Wächters des Zedernwaldes bleibt nicht ohne Konsequenzen. Um die Kameraden für ihr maßloses Han-

¹⁷ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 92.

¹⁸ jB Gilg. VI 37, 41; vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 93.

¹⁹ So MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 94 für Akkadisch *dallalu*; nach: A Concise Dictionary of Akkadian. 2nd (corrected) edition. Hg. von JEREMY BLACK [u. a.]. Wiesbaden 2000, S. 54 „(a type of frog?)“.

²⁰ jB Gilg. VI 42; vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 93.

²¹ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 98.

deln zu strafen und insbesondere Gilgamesch Gottesfürchtigkeit zu lehren, beschließen die Götter für seinen Freund und Begleiter Enkidu den Tod.²² Sein Schicksal offenbart sich Enkidu in seinen Träumen. In seiner Verzweiflung ob der unumkehrbaren göttlichen Bestimmung verflucht Enkidu seine Herkunft und sein Handeln: die Tür, die er aus der hochgewachsenen Zeder schuf, den Fallensteller, der ihn seiner natürlichen und wilden Heimat entriss, und schließlich Schamchat, die ihn zum Menschen machte. Doch auf Geheiß des ihm zugewandten Sonnengottes Schamasch kehrt er seinen letzten Fluch in einen Segen um: „(Der Soldat) möge dir Obsidian, Lapislazuli und Gold geben, kostbare Ohrgehänge seien deine Gaben [...] Deinetwegen möge verlassen werden die Mutter von Sieben, die Gattin!“ (jB Gilg. Tafel VII 157–158, 161).

In Fieberträumen erlebt Enkidu eine Vision von der Unterwelt, er sieht den Todesengel, der ihn in die staubige und dunkle Unterwelt hinabführt, und ihre grausigen Bewohner. Nach zwölf Tagen erliegt er schließlich seiner schweren Krankheit. Seine letzten Worte geben den Impuls für Gilgameschs folgende Suche nach Unsterblichkeit:

„Auf mich, mein Freund, hat *mein Gott* seinen Hass gerichtet.
Er lässt mich nicht sterben wie einen, der im Gefecht fiel.
Einst habe ich die Schlacht gefürchtet, *doch ist es schlimmer, ganz ohne Kampf zu sterben.*
Mein Freund, wer inmitten der Schlacht fällt, *macht sich einen Namen.*
Ich aber falle nicht *in einer Schlacht und mache mir (auch) keinen Namen!*“
(jB Gilg. VII 262–267)²³

„Kaum dass die Morgenröte aufleuchtet“, setzt Gilgameschs Klagen ein. In sein Weinen um Enkidu sollen mit einstimmen alles Getier der Steppe, alle Einwohner Uruks, Berge und Flüsse (jB Gilg. VIII 1ff.). Sechs Tage und sieben Nächte weint er bitterlich um seinen einstigen Gefährten, gibt seinen Leichnam nicht heraus, bis dass „der Wurm ihm aus der Nase kroch“ (jB Gilg. X 58–60). Um seine lebendige Erscheinung zu erhalten, lässt Gilgamesch ein Bildnis seines Freundes aus bestem Gold, Silber und Lapislazuli herstellen. Für die Bestattung entleert er seine königlichen Schatzhäuser all ihrer Kostbarkeiten, um sie ihm auf seine Reise ins Jenseits mitzugeben und als Geschenke an die Götter der Unterwelt, auf dass sie den Freund gnädig empfangen mögen.

Der schwere Verlust lässt Gilgamesch keine Ruhe. Trauer und Verzweiflung erfüllen seine Seele und seinen Leib. Aber auch die neue Erkenntnis um sein eigenes unumgängliches Schicksal quält ihn. Rastlos beginnt er, mit einem einfachen Löwenfell bekleidet und mit verfilztem Haar, durch die

²² Vgl. ANNETTE ZGOLL: Gilgamesch. In: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (<https://bibelwissenschaft.de/stichwort/19604/>), 2007 (aufgerufen 11.04.2024), derzufolge Enkidu einen unschuldigen Tod stirbt.

²³ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 108; GEORGE, Gilgamesch, Bd. I [Anm. 2], S. 646f.

Steppe zu wandern. Nach langer Irrfahrt, die ihm seine Kräfte und seine einst blühende Erscheinung raubt, gelangt er an das Zwillingengebirge am Ende der Welt, an dem ein Skorpionmenschenpaar das Tor zum Sonnenuntergang bewacht. Gilgamesch sucht den einzigen Menschen, der Unsterblichkeit von den Göttern erlangt hat, es ist Utanapishti²⁴, der Held der großen Sintflut. Die Wächter gewähren dem Geplagten und von tiefster Verzweiflung Heimgesuchten Einlass in den Berg, und so durchschreitet er, dem Lauf der Sonne folgend, einen ganzen Tag lang die Dunkelheit, bis er in einen hell erleuchteten Edelsteingarten gelangt mit Bäumen, die Früchte aus Karneol und Lapislazuli tragen. Dort trifft er die Schankwirtin Siduri, die ihn weiter an den Fährmann Urschanabi verweist, der ihn schließlich über die Wasser des Todes zur Heimat des Sintfluthelden Utanapishti führt.

d) Gilgamesch bei Utanapishti und seine Heimkehr (Tafel X–XI)

Die Antwort des unsterblichen Utanapishti auf Gilgameschs wiederholtes Klagen und Trauern um seinen verlorenen Freund ist mahnend und zugleich von nüchterner Weisheit erfüllt:

„Hast du jemals, Gilgamesch, um den einfachen Mann dich gesorgt?
[...]
Erhebe du sein Haupt, Gilgamesch, und tue das, was eines Königs Pflicht!
[...]
Den Enkidu führten sie seinem Schicksal zu
Und du, du liefst rastlos umher, (und) was hattest du davon?
Du erschöpfst dich selbst mit der Schlaflosigkeit.
Mit Trübsal erfüllst du all deine Fasern
und bringst dich damit nur dem Ende deiner Tage näher!
[...]
Es gibt eine Zeit, da bauen wir ein Haus,
Es gibt eine Zeit, da nisten wir im Nest,
Es gibt eine Zeit, da teilen sich die Brüder das Erbe,
es gibt eine Zeit, da herrscht Hass im Lande,
[...]
doch dann mit einem Male ist nichts mehr davon da!
[...]
Sie (die Unterweltsgötter) setzten ein den Tod und auch das Leben,
doch nicht gaben sie dabei preis des Todes Tag.“ (jB Gilg. X 270, 278, 296ff.)²⁵

Auf Nachfrage des Gilgamesch gibt Utanapishti ausführlich Bericht über die große Sintflut und wie er selbst Unsterblichkeit von den Göttern erlangte: „Geheime Dinge will ich dir offenbaren, Gilgamesch; und dir vom Geheimnis der Götter erzählen“ (jB Gilg. XI 9–10). So erzählt er ihm, dass einst die

²⁴ Zur Deutung des Namens als „Er fand das Leben“ oder „Ich fand mein Leben“ GEORGE, Gilgamesh [Anm. 2], S. 152–154.

²⁵ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 136f.

großen Götter den Untergang der Menschheit befahlen, doch nach Einsicht in ihre fatale Entscheidung schließlich Utanapischti, dem Erbauer der Arche, wie auch seiner Frau Unsterblichkeit verliehen.

Schließlich entscheidet sich das Ehepaar dafür, Gilgamesch doch zu helfen. Sie stellen ihm eine Probe, um die Aufmerksamkeit der Götter zu erlangen. Er soll sieben Tage lang wach bleiben, was ihm jedoch keinen einzigen Tag gelingt. Alle Hoffnung scheint verloren, und Utanapischti empfiehlt dem Sterblichen, er möge sich reinigen, salben und den Königsmantel anlegen, um nun endlich seiner ihm von Geburt an auferlegten Aufgabe als König und guter Hirte nachzukommen. Auf letztes Drängen der Gattin gibt Utanapischti dann doch das Geheimnis um das Kraut des Lebens preis. Die schwer zu findende und dornige Pflanze verleiht ihrem Konsumenten jugendliche Frische. Doch auch diese Herausforderung will dem Gilgamesch nicht glücken, und so wird ihm das lebenverjüngende Kraut beim Bade von einer Schlange geraubt und gefressen.

Und wieder überkommt Gilgamesch Verzweiflung: „Für wen nur, der mir angehört, haben sich, O Urschanabi, meine Arme abgemüht? Für wen nur, der mir angehörte, verbrauchte sich mein Herzensblut?“²⁶ Da nun der Weg zurück zu Utanapischti verschlossen ist, bleibt ihm nur die Rückkehr nach Uruk, auf der ihn der Fährmann Urschanabi begleitet. Im Angesicht der mächtigen Mauer und enormen Ausdehnung seiner Stadt werden ihm auch Größe und Sinn seines eigenen Schicksals, seiner Erkenntnis und seiner Aufgaben gewahr:

„Steig doch hinauf, Urschanabi, auf der Mauer von Uruk wandle umher!
Die Fundamente beschaue und das Ziegelwerk prüfe:
Ob ihr Ziegelwerk nicht aus Backstein ist;
Und ob die Sieben Weisen nicht ihre Grundmauern legten!“
(jB Gilg. XI 322–326)²⁷

Die wortwörtliche Übernahme dieser Zeilen aus dem Prolog schafft die Illusion eines autobiographischen Textes. Mit dem Ende von Tafel 11 findet somit auch die Erzählung insgesamt ihren Abschluss. Tafel 12 der kanonischen Fassung ist ein Anhang mit einer wortwörtlichen Übersetzung der zweiten Hälfte der sumerischen Erzählung ‚Bilgames, Enkidu und die Unterwelt‘.²⁸ Gilgamesch verliert sein Ballspiel, das durch eine Erdspalte in die Unterwelt hinabfällt, woraufhin Enkidu hinabsteigt, um es dem König zurückzubringen. Bei seiner Wiederkehr befragt Gilgamesch den Geist seines

²⁶ jB Gilg. XI 311–312; vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 151.

²⁷ Vgl. MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 152.

²⁸ Ausführlich diskutiert und übersetzt, sowohl in der babylonischen wie auch in der sumerischen Fassung, bei GEORGE, Gilgamesch, Bd. I [Anm. 2], S. 47–54, 726–735; Bd. II, S. 743ff.; ferner PASCAL ATTINGER: Bilgameš, Enkidu und die Unterwelt. In: Weisheitstexte, Mythen und Epen. Hg. von BERND JANOWSKI und DANIEL SCHWEMER. Gütersloh 2015 (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments N. F. 8), S. 24–37; s. auch einführend MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 40–42.

Freundes nach den Toten in der Unterwelt, der ihm ausführlich von deren Schicksalen berichtet:

„Hast du denjenigen gesehen, der eines natürlichen Todes gestorben ist?“ – „Ich sah (ihn).
Er ist gebettet auf einem Götterbett und trinkt reinstes Wasser.“
„Hast du denjenigen gesehen, der in der Schlacht gefallen ist?“ – „Ich sah (ihn).
Sein Vater und seine Mutter ehren ihn und seine Gattin weint um ihn.“
„Hast du denjenigen gesehen, dessen Leichnam in der Steppe liegen bleibt?“ –
„Ich sah (ihn).
Sein Geist ist in der Unterwelt ruhelos.“ (jB Gilg. XII 144–151²⁹)

3. Das Gilgamesch-Epos im Wandel der Zeiten

Bei keinem anderen Werk der Antike geben die reichhaltig überlieferten keilschriftlichen Manuskripte ein so umfassendes Bild von den einzelnen Stufen seiner literarischen Entwicklung und Genese. Art und Umfeld der einzelnen Manuskripte zum Gilgamesch-Epos, ob Schülerübung aus einem Privathaus oder Bibliothekstafel aus dem Umfeld des Palasts, liefern Hinweise auf die Verschriftlichung und Tradierung der Gilgamesch-Erzählungen.³⁰

Wie eingangs bereits angezeigt, handelt es sich beim standardisierten Gilgamesch-Epos um die jüngste uns bekannte Kompilation des Gilgamesch-Stoffes im babylonischen Dialekt des Akkadischen. Das modern auch als ‚jungbabylonisches‘ (englisch *Standard Babylonian*) oder ‚12-tafeliges‘ Epos bezeichnete Werk ist im Grunde eine Neudichtung, die in vielen Teilen aus teilweise mehrere Jahrhunderte älteren Erzählungen um Gilgamesch schöpft. Die frühesten dieser Vorläufer zum Epos sind in sumerischer Sprache verfasst, der ältesten bekannten Sprache im südlichen Mesopotamien. Ihre Niederschrift nach mündlicher Vorlage fand zu einer Zeit statt, in der König Gilgamesch bereits viele Jahrhunderte der legendenhaften Überlieferung angehörte.

a) Das Erbe Sumers: Die sumerischen Gilgamesch-Erzählungen

Erste auf Tontafeln niedergeschriebene Erzählungen über den König Gilgamesch datieren auf das Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. Mündlich könnten diese bereits zu Beginn desselben Jahrtausends in Umlauf gewesen sein.

²⁹ Vgl. GEORGE, *Gilgamesh*, Bd. I [Anm. 2], S. 734f.; zur sumerischen Parallelfassung ausführlich ALHENA GADOTTI: ‚Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld‘ and the Sumerian Gilgamesh Cycle. Boston, Berlin 2014 (*Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 10), S. 109–127.

³⁰ CATHERINE MITTERMAYER: Gilgamesch im Wandel der Zeit. In: *Gilgamesch. Ikonographie eines Helden*. Hg. von HANS ULRICH STEYMANS. Fribourg, Göttingen 2011 (*Orbis Biblicus et Orientalis* 245), S. 135–164.

Zwar wurden vereinzelte Dichtungen aus frühdynastischer Zeit (27./26. Jh. v. Chr.) als älteste Beispiele eines verschriftlichten Gilgamesch-Stoffes gedeutet, so eine bruchstückhafte Erzählung mit einem angedeuteten Liebesverhältnis zwischen der Göttin Ninsun und König Lugalbanda, den im Epos genannten Eltern des Gilgamesch (s. Abschnitt 5). Ihre Deutung als mögliche Geburtenlegende des Gilgamesch lässt sich bislang jedoch nicht verifizieren. Das älteste Manuskript mit einer Abschrift der sumerischen Himmelsstier-Episode ‚Bilgames und der Himmelsstier‘ (s. u.) stammt aus der Zeit der 3. Dynastie von Ur und datiert somit etwa 500 Jahre jünger.

Und dennoch erleben Niederschrift, Verbreitung sowie Neugestaltung der Gilgamesch-Erzählungen erst nach dem Untergang der 3. Dynastie von Ur einen regelrechten Boom. Die altbabylonische Zeit (etwa 2017–1595 v. Chr.) prägen neue amurritische Königsdynastien, die von ehemals aus dem „Westen“ (akkadisch *amurru*) nach Zentralmesopotamien eingewanderten Völkern und ihren Anführern begründet wurden.³¹ Maßgeblich tragen zur Pflege der literarischen Tradition die zunächst in den wichtigsten Kulturzentren eingerichteten Schreiberschulen bei, die sogenannten Eduba’a (wörtlich: „Haus, das die Tafel formt“).³² Mit Beginn der Larsa-Dynastie (etwa 2025–1763 v. Chr.)³³ finden sich schließlich auch in Privathäusern von Gelehrten und Priestern geführte Ausbildungsstätten für angehende Schreiber und Poeten. In solchen ‚Schulen‘ lernten Jungen, für die das Elternhaus eine Laufbahn im Tempel oder Palast erstrebte, die bis zu 600 Silbenzeichen der Keilschrift (Abb. 3).³⁴ Obwohl das Sumerische bereits um die Wende vom 3. zum 2. Jahrtausend v. Chr. im Aussterben begriffen war, blieb das Erlernen dieser Sprache – vergleichbar mit dem Latein in unserer Zeit – wichtiger Bestandteil des Schulcurriculums.

Aus dem Umfeld dieser Schreiberschulen stammen die fünf eigenständigen Gilgamesch Erzählungen in sumerischer Sprache. Ihre überwiegend

³¹ DOMINIQUE CHARPIN: *Histoire politique du Proche-Orient amorite (2002–1595). Mesopotamien. Die altbabylonische Zeit.* Hg. von PASCAL ATTINGER [u. a.]. Göttingen 2004 (*Orbis Biblicus et Orientalis* 10/4), S. 25–480, hier S. 57ff.; s. auch ANNE PORTER: „You Say Potato, I say...“: Typology, Chronology, and the Origin of the Amorites. In: *Sociétés humaines et changement climatique à la fin du troisième millénaire.* Hg. von CATHERINE MARRO und CATHERINE KUZUCUOGLU. Paris 2007, S. 69–115.

³² ANDREW GEORGE: *In Search of the é.dub.ba.a. The Ancient Mesopotamian School in Literature and Reality.* In: „An Experienced Scribe Who Neglects Nothing“. *Ancient Near Eastern Studies in Honor of Jacob Klein.* Hg. von YITZCHAK SEFATI [u. a.]. Bethesda 2005, S. 127–137; s. auch KATHRYN ROSSER RAIN: *Decentering the History of the Writing Center: A Case for the Mesopotamian Edubba as an Early Writing Center.* In: *Urbana* 75 (2023), S. 418–452.

³³ Jahresdaten, alle v. Chr., folgen der mittleren Chronologie nach MARC VAN DE MIEEROOP: *A History of the Ancient Near East. Ca. 3000–323 BC.* Third Edition. Malden, Oxford 2016.

³⁴ Allgemein DOMINIQUE CHARPIN: *Reading and Writing in Babylon.* Cambridge 2010, S. 17ff.

vereinheitlichte Form sowie Aufnahme in literarische Kataloge³⁵ bestätigt, dass sie als Standardwerke in Schreiberschulen studiert und kopiert wurden:

1. ‚Bilgames und Ĥuwawa‘ (in zwei Versionen A und B)
2. ‚Bilgames und der Himmelsstier‘
3. ‚Bilgames, Enkidu und die Unterwelt‘
4. ‚Bilgames und Akka‘
5. ‚Der Tod des Bilgames‘

Lediglich die ersten drei dieser Einzeldichtungen fanden Eingang in das 12-tafelige Gilgamesch-Epos aus dem 1. Jahrtausend v. Chr. Aus ‚Bilgames und Akka‘ sowie ‚Der Tod des Bilgames‘ wurden lediglich Motive und einzelne Passagen übernommen und neuen Kontexten zugeordnet.³⁶ Bezeichnenderweise wurden zwei Versionen von ‚Bilgames und Ĥuwawa‘ überliefert, die zwar weitgehend parallel verlaufen, an entscheidenden Stellen jedoch markante Unterschiede aufweisen. So scheint trotz des fragmentarischen Zustands ihrer letzten Zeilen Version B damit geendet zu haben, dass Gilgamesch Ĥuwawas Leben verschont und ihn respektvoll behandelt.³⁷ Einen solchen Ausgang der Geschichte lässt auch die Selbstlobhymne ‚Šulgi O‘ des Königs Schulgi von Ur (etwa 2092–2045 v. Chr.) vermuten, die in hymnischem Preis auf die Errungenschaften des Gilgamesch verweist.³⁸ Literarische Parallelen zu einem solchen Akt der Gnade weist auch ‚Bilgames und Akka‘ auf, wo Gilgamesch seinen Rivalen Akka von Kisch zunächst überwältigt und fesselt, um ihn kurz darauf wieder frei zu lassen, auf dass dieser ihm Anerkennung und Respekt zolle. Da sich in den jüngeren Versionen des Gilgamesch-Epos ausschließlich die Tötung des Ĥumbaba erhält, scheint Version B des sumerischen ‚Bilgames und Ĥuwawa‘ auf ältere Erzählungen zurückzugehen.³⁹

³⁵ Nippur-Katalog N2; Louvre-Katalog L sowie Ur-Katalog U2; vgl. JEREMY A. BLACK [u. a.]: *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature [ETCSL]* (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>). Oxford 1998–2006, 0.2.01; 0.2.02 und 0.2.04.

³⁶ Aus ‚Bilgames und Akka‘ die Auseinandersetzung mit dem Ältestenrat vor dem Zug in den Zedernwald; aus ‚Tod des Bilgames‘ wurden etliche Motive beim Tod und der Bestattung des Enkidu im Euphrat verarbeitet; vgl. GEORGE, *Gilgamesch* [Anm. 2], S. 7ff.; teilweise anders SABINA FRANKE: *Fortschreibungsprozesse im/des Gilgamesch-Epos. In: Identität und Schrift. Fortschreibungsprozesse als Mittel religiöser Identitätsbildung.* Hg. von MARIANNE GROHMANN. Göttingen 2017 (Biblich-Theologische Studien 169), S. 1–32. Übersetzungen und Editionen: s. *Literatur Anm.* 65; DINA KATZ: *Gilgamesch and Akka.* Groningen 1993 (Library of Oriental Texts 1).

³⁷ Vgl. SALLABERGER, *Gilgamesch-Epos* [Anm. 6], S. 61ff.; zu ‚Bilgames und Ĥuwawa‘ WILLEM H. PH. RÖMER: *Zur Deutung der Version A der Dichtung ‚Bilgamesch und Ĥuwawa‘ unter Berücksichtigung der Zedernwaldproblematik (Z. 9a, I 1–12).* In: *Ugarit-Forschungen* 37 (2005), S. 517–556; zur *Genese* im 3./2. Jt. v. Chr. DANIEL E. FLEMING/SARA J. MILSTEIN: *The Buried Foundation of the Gilgamesch Epic. The Akkadian Ĥuwawa Narrative.* Leiden, Boston 2010 (Cuneiform Monographs 39).

³⁸ In abgebrochenem Kontext Zeile 95–100; BLACK [u. a.], *ETCSL* [Anm. 35], 2.4.2.15.

³⁹ Vgl. SALLABERGER, *Gilgamesch-Epos* [Anm. 6], S. 62.

In ihrer Struktur und literarischen Gestaltung unterscheiden sich die einzelnen sumerischen Erzählungen, was letztlich auf einen jeweils individuellen literarischen Entstehungsprozess hindeutet. ‚Bilgames und der Himmelsstier‘ wird beispielsweise gleich einer Lobeshymne einem höfischen Sänger in den Mund gelegt: „Auf den jungen Kriegshelden will ich ein Preislied erheben, auf Gilgamesch, den jugendlichen Kriegshelden, will ich ein Preislied erheben“⁴⁰. Derselbe Sänger erscheint im Narrativ unter dem Namen Lugalgabagal mit einer nicht unbedeutenden Rolle als Hofsänger des Gilgamesch. Denn entgegen der Forderung seines Herren, ihn mit seinem Saitenspiel zu unterhalten, lenkt dieser die Aufmerksamkeit seines Königs auf den in Uruk wütenden Himmelsstier. Während also für ‚Bilgames und der Himmelsstier‘ eine Genese in höfischem Umfeld angesetzt werden kann, ist ‚Der Tod des Bilgames‘ eher einem Bestattungskontext, möglicherweise auch einem Fest zu Ehren des in dieser Zeit bereits als Gott der Unterwelt verehrten Königs zuzuordnen.

Die Übertragung der sumerischen Einzeldichtungen in eine akkadische Version und ihre Umgestaltung zu einem zusammenhängenden Epos geht einher mit einer Neubewertung von Nebenfiguren und nicht zuletzt auch des Plots. So scheint in der sumerischen Erzählung ‚Bilgames und Ħuwawa‘ der Zug zum Zedernwald die Folge von Gilgameschs Erkenntnis über die Unvermeidbarkeit des Todes zu sein: „Enkidu! Da ein Mensch nicht über sein Lebensende hinausgehen kann, möchte ich in das Gebirge ziehen, um dort meinen Ruhm zu etablieren“⁴¹. Mit der Bezwingung des Ħuwawa setzt er sich für alle Zeiten einen Namen. Im kanonischen Gilgamesch-Epos ist die Zedernwaldepisode hingegen das zündende Moment für alle weiteren Ereignisse: Begehren der Ishtar, Bestrafung des Gilgamesch, Tod des Enkidu und schließlich Gilgameschs Suche nach Unsterblichkeit.

Besonders auffällig sind schließlich durch spätere Poeten und Schreiber erfolgte Umgestaltungen der weiblichen Figuren. Abgesehen davon, dass die Rolle der Schankwirtin Siduri im jüngsten Epos stark reduziert wird, begegnen wir auch bei der Göttin Ishtar einem neuen Umgangston. Die folgende Gegenüberstellung der sumerischen und jungbabylonischen Fassungen mag diesen ‚Abstieg‘ der Göttin im Epos verdeutlichen. Während Bilgames in der sumerischen Fassung höflichst seine Jagdlust als Ausrede vorschiebt, richtet er in der späten Fassung wüste Beschimpfungen gegen sie:

(Bilgames zu Innana): ¹⁵„... Stell dich mir nicht in den Weg. Ich möchte Stiere im Gebirge fangen.

Ich möchte (lieber) wilde Schafe im Gebirge fangen, um die Schafhürde zu füllen, ...“

(‚Bilgames und der Himmelsstier‘)⁴²

⁴⁰ ANTOINE CAVIGNEAUX/FAROUK N. H. AL-RAWI: Gilgameš et taureau de ciel (šul-mè-kam) (textes de Tell Haddad IV). In: *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale* 87 (1993), S. 97–129, hier S. 98, 121f.; s. auch BLACK [u. a.], *ETCSL* [Anm. 35], 1.8.1.2.

⁴¹ Bilgames und Ħuwawa A 4–5; vgl. BLACK [u. a.], *ETCSL* [Anm. 35], 1.8.1.5.

⁴² S. Anm. 39.

³³ „Du *Frost*, der kein Eis gefrieren lässt!...
Du Pech, das den, der's trägt, beschmiert!...
Welcher deiner Gatten blieb denn auf Dauer?“ (jB Gilg. VI)⁴³

Im kanonischen Epos weiht er nicht ihr, sondern seinem Ahnen und Schutzgott die Hörner des Himmelsstiers:

^{58/9} Er (Bilgames) machte seine Hörner zu Gefäßen, um Innana feines Öl im Eana zu libieren.

Für den Tod des Himmelsstiers: Heilige Innana, es ist süß, dich zu preisen!
(„Bilgames und der Himmelsstier“)⁴²

¹⁶¹ Die Dicke seiner Hörner preisen die Söhne der Handwerks Gilde.
... Für die Salbung seines Gottes Lugalbanda stiftete er (sie). (jB Gilg. VI)⁴³

b) Eine erste akkadische Fassung: Das altbabylonische Epos

Mit der altbabylonischen Fassung liegt die erste literarische Zusammenführung ursprünglich eigenständiger Erzählungen um die Figur des Gilgamesch zu einem Werk von epischer Länge vor (Abb. 4).⁴⁴ Das Altbabylonische ist in der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends gängige Schrift- und Verkehrssprache und bildet schließlich die Grundlage zur Entwicklung des im 1. Jahrtausend ausschließlich literarisch verwendeten Jungbabylonischen, der Sprache des 12-tafeligen kanonischen Gilgamesch-Epos.

Überliefert wird das altbabylonische Epos auf mehreren Bibliothekstafeln mit versierter Handschrift sowie auf Schülertafeln aus dem gesamtbabylonischen Raum.⁴⁵ Zwar ist es uns aufgrund des fragmentarischen Zustands der Manuskripte nicht in seiner Gänze bekannt, so fehlt etwa der Anfang des Textes und auch die gesamte Episode mit der Tötung des Himmelsstiers. Die erhaltenen Abschriften geben dennoch zu erkennen, dass gegenüber den sumerischen Einzeldichtungen umfangreiche Revisionen und inhaltliche Neubewertungen stattgefunden haben. Allein die poetisch versierte Ausgestaltung und inhaltlich-strukturelle Arbeit am Text lassen auf die Urheberschaft eines einzigen Poeten, Sängers oder Schreibers schließen, der uns aber leider unbekannt bleibt.⁴⁶

Dass bereits mit Einsetzen des Sprachwandels in Mesopotamien am Ende des 3. Jahrtausends und der Verdrängung des Sumerischen aus dem Alltag Erzählungen um Gilgamesch in volkstümlichem, aber sicherlich auch hö-

⁴³ MAUL, Gilgamesch [Anm. 1], S. 93 u. 97.

⁴⁴ Zur Diskussion, inwiefern bereits bei den sumerischen Versionen eine Art Serie oder besser Zyklus in Form einer lockeren Ordnung der eigenständigen Erzählungen nach ihrem zeitlichen Verlauf bestand, s. ausführlich GADOTTI, Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld [Anm. 29], S. 93–108.

⁴⁵ GEORGE, Gilgamesh, Bd. I [Anm. 2], S. 17–22 einleitend zu den babylonischen Epos-Vorläufern; zum altbabylonischen Epos außerdem ebd., S. 159–286.

⁴⁶ GEORGE, Gilgamesh, Bd. I [Anm. 2], S. 22, 56.

fischem Umfeld der nun babylonisch sprechenden Könige in aller Munde waren, zeigt sich nicht nur an den Bildmotiven der in dieser Zeit sehr beliebten Massenware ‚Terrakottarelie‘ (Abb. 1). Das neue Epos wurde außerdem um etliche Episoden erweitert, die weder in sumerischer noch in einer anderen damals verbreiteten Sprache schriftlich vorlagen. Neu hinzugekommen sind auch die im jüngeren Epos sehr ausführliche Einführung des Enkidu als eines kulturlosen wilden Menschen⁴⁷ und die darauffolgende Begegnung der zwei Gefährten in Uruk, und auch etliche kürzere, wohl auf legendäres oder anekdotenhaftes Wissen zurückzuführende Einzelpassagen (s. Abschnitt 6).

Das älteste babylonische Gilgamesch-Epos könnte gar als Auftragswerk auf Wunsch eines Königs im 19. Jahrhundert v. Chr. initiiert worden sein. Bereits zur Zeit des einflussreichen Königs Rīm-Sîn von Larsa (etwa 1822–1763 v. Chr.) und verstärkt unter Hammurāpi von Babylon⁴⁸ (etwa 1792–1750 v. Chr.) und seinen vier Nachfolgern wird königsideologische Dichtung, darunter Hymnen, Preislieder, aber auch Königsepen, vermehrt in Babylonisch verfasst.⁴⁹ Abgesehen von der Aktualisierung der Sprache, wird auch ein politischer wie religiöser Wertewandel Anlass zu einem solchen Auftragswerk gegeben haben, möglicherweise auch das Bestreben nach kultureller Prägung und der Ergänzung des sumerischen Stoffes um einen Geschichtensfundus aus amurritischen Ursprungsregionen. Das aus dem Kolophon einer Bibliothekstafel erhaltene Incipit und somit Titel des altbabylonischen Epos *šūtur eli šarrī* „Der alle Könige überragt“⁵⁰ ist deutlich auf die exponierte Rolle des Königs und Helden im Epos ausgerichtet.

c) Das kanonische Epos des Sin-lēqi-unninni

Die bislang mehr als 75 bekannten Manuskripte mit Abschriften des kanonischen oder 12-tafeligen Gilgamesch-Epos wurden vom 8. bis in das 2. Jahrhundert v. Chr. in den wichtigsten Zentren Assyriens und Babyloniens angefertigt, darunter etliche für die Bibliothek des assyrischen Königs Assur-

⁴⁷ Zu möglichen Parallelen zu diesem in Mesopotamien ansonsten unbekanntem Erzählmotiv TZVI ABUSCH: *The Tale of the Wild Man and the Courtesan in India and Mesopotamia. The Seduction of R̥śyaśṛṅga in the Mahābhārata and Enkidu in the Epic of Gilgamesh*. In: *The Ancient World in an Age of Globalization*. Hg. von MARK J. GELLER. Berlin 2014 (Melammu Symposia 6), S. 69–109.

⁴⁸ DOMINIQUE CHARPIN: *Hammurabi of Babylon*. London 2021. Neudruck der englischen Übersetzung: *Hammurabi de Babylone*. Paris 2003.

⁴⁹ Einen Überblick zur Literatur dieser Zeit liefert DIETZ OTTO EDZARD in: ATTINGER (Hg.), *Mesopotamien* [Anm. 31], S. 485–572; online Texteditionen MICHAEL P. STRECK und NATHAN WASSERMAN: *Sources of Early Akkadian Literature*: <http://seal.huji.ac.il> (aufgerufen am 12.04.2024).

⁵⁰ Kolophon der altbabylonischen *Pennsylvania-Tafel*: dub 2-ʿkam-maʿ; ʿšū¹-tu-ur e-li š[ar-ri] „2. Tafel von ‚Der alle Könige überragt‘“ (GEORGE, *Gilgamesch*, Bd. 1 [Anm. 2], S. 180).

banipal (668–631 v. Chr.) in Ninive.⁵¹ Trotz des Prozesses der Kanonisierung wurden weiterhin Parallelversionen überliefert, so scheinen mehrere Tafelbruchstücke aus Assur und Nimrud ältere Bearbeitungsstufen des Epos zu erhalten.⁵² Es lässt sich zudem nicht ausschließen, dass neben dem Standardepos, das von Gelehrten und einer schreib- und lesekundigen Elite im Umfeld des Herrscherhauses rezipiert wurde, abweichende Versionen des Epos, möglicherweise auch verkürzte Erzählpassagen oder Motive über Gilgamesch weiterhin in mündlicher Form in einem eher volksnahen Umfeld verbreitet waren.

Das Epos aus dem 1. Jahrtausend v. Chr. hat schätzungsweise einen Umfang von etwa 3300 Versen. Mit etwa 2500 erhaltenen Textzeilen sind uns somit zwei Drittel der Dichtung bekannt.⁵³ Noch vor wenigen Jahrzehnten wurde der Erhaltungszustand der jüngsten Epos-Version mit einem zerfetzten, vom Zahn der Zeit, von Umwelt und Schädlingen nahezu zerstörten Buch verglichen.⁵⁴ Die sich diesem Werk maßgeblich widmenden wissenschaftlichen Disziplinen der Altorientalistik, Sumerologie und Hethitologie sind nicht nur ‚kleine‘, sondern auch verhältnismäßig junge Fächer. Trotz des modernen Einsatzes digitaler Hilfsmittel und KI bleibt die vollumfängliche Edition und Übersetzung aller bekannter Keilschrifttexte für die wenigen, immerhin weltweit gut vernetzten Spezialisten ein langwieriges Unterfangen. Neue archäologische Unternehmungen, die dieser Jahre im Irak, in Syrien und der Türkei wieder möglich werden, bringen laufend neue Keilschrifttexte zu Tage. Ein mehrere Jahrzehnte währender Kenntnisstand kann daher mit der Entdeckung neuer Keilschrifttafeln schnell überholt sein. Entsprechende Neuentdeckungen sind auch für das Gilgamesch-Epos zu verzeichnen. So wurde 2014 ein bedeutendes Keilschrifttafel-Fragment bekannt, mit dessen Hilfe große Teile der bis dahin nur schlecht erhaltenen Tafel V rekonstruiert wurden (s. Abschnitt 2b).⁵⁵ Ein 2018 publiziertes Fragment vervollständigte wiederum das Bild von der Beziehung zwischen Schamchat und Enkidu und dessen Wandel zum Kulturmenschen.⁵⁶

Als Verfasser dieses Werks antiker Weltliteratur wird im berühmten ‚Katalog der Autoren‘ ein Gelehrter namens *Sîn-lēqi-unninni* genannt.⁵⁷ Der-

⁵¹ GEORGE, *Gilgamesh*, Bd. I [Anm. 2], S. 381ff.

⁵² GEORGE, *Gilgamesh*, Bd. I [Anm. 2], S. 31–32, 348ff.

⁵³ Vgl. die Hochrechnungen und Zeilenzählungen SALLABERGER, *Gilgamesch-Epos* [Anm. 6], S. 19 mit 3033 Zeilen; ZGOLL, *Gilgamesch* [Anm. 22], 3300 Verse; eBL [Anm. 6] verzeichnet 2400 erhaltene Textzeilen (aufgerufen am 09.04.2024).

⁵⁴ Dietz Otto Edzard zitiert bei SALLABERGER, *Gilgamesch-Epos* [Anm. 6], S. 19–20.

⁵⁵ AL-RAWI/GEORGE, *Cedar Forest* [Anm. 15].

⁵⁶ ANDREW R. GEORGE: *Enkidu and the Harlot. Another Fragment of Old Babylonian Gilgameš*. In: *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 108 (2018), S. 10–21.

⁵⁷ WILFRID G. LAMBERT: *A Catalogue of Texts and Authors*. In: *Journal of Cuneiform Studies* 16 (1962), S. 59–77, hier S. 66 VI Zeile 10: *iškar(eš₂-gar₃)* ⁴*Gilgameš* : *ša₂ pi-i mdSîn(39)-le-qi₂-un-ni-ni* lu₂x [x (x)?] „Serie Gilgamesch : aus dem Mund des Sîn-lēqi-

selbe Katalog listet auch Götter und vorsintflutliche Heroen als Autoren auf. Nach einer Liste aus der Seleukidenzeit (320–63 v. Chr.) ist *Sîn-lēqi-unninni* wiederum Zeitgenosse des Gilgamesch.⁵⁸ Mag daher seine Auszeichnung als ‚Autor‘ des Epos nicht unbedingt einer Urheberchaft im modernen Sinne entsprechen, so ist doch anzunehmen, dass er entscheidende redaktionelle und kompilatorische Arbeiten für die Masterfassung des kanonischen Epos beigetragen hat, das antik als ‚Gilgamesch-Serie‘ (babylonisch *iškar Gilgameš*) bezeichnet wurde. Aus historischer Sicht bleibt *Sîn-lēqi-unninni* letztlich ein Unbekannter. Im 2. Jahrtausend v. Chr. ist der Name in Texten des Alltags recht verbreitet, und doch lässt sich keine der real nachgewiesenen Personen sicher mit ihm in Verbindung bringen.

Zwar steht das Epos des *Sîn-lēqi-unninni* für sich als eigenständiges und in sich geschlossenes Poem. Es ist dennoch das Ergebnis einer viele Jahrhunderte währenden Textarbeit, die von etlichen uns heute unbekanntem Poeten, Gelehrten und auch Sängern vollbracht wurde. Aus vorhergehenden Schriften, Übersetzungen und Übertragungen schöpft das kanonische Epos inhaltlich, ideell und auch wörtlich. Zu den größeren redaktionellen Arbeiten zählen die Adaptation und Einfügung der gesamten babylonischen Sintflutgeschichte in Tafel XI des Epos (Abb. 5),⁵⁹ die Umgestaltung der Begegnung mit der Schankwirtin Siduri (s. Abschnitt 4), aber auch die Einfügung ausgedehnter Wiederholungen, die einem modernen Leser gegenüber der älteren abwechslungsreicheren Fassung eher eintönig anmuten. Als bedeutendstes literarisches Schaffen des *Sîn-lēqi-unninni* ist die Ergänzung des altbabylonischen Prologs um 28 neue Verse anzusehen:

„Der die Tiefe sah, die Grundfeste des Landes
der die Wege kannte, der, dem alles bewusst.

unninni, der [...]“. Generell wird die Rekonstruktion des Zeilenendes von LAMBERT, ebd., akzeptiert mit ^{lu2}ma[š-maš] für „Beschwörungspriester“; s. auch GEORGE, *Gilgamesh*, Bd. I [Anm. 2], S. 28 Anm. 74 und URI GABBAY: *Pacifying the Hearts of the Gods. Sumerian Emesal Prayers of the First Millennium BC*. Wiesbaden 2014 (Heidelberger Emesal-Studien 1), S. 239–240. Der alternative Vorschlag von GILBERT J. P. MCEWAN: *Priest and Temple in Hellenistic Babylonia*. Wiesbaden 1981 (Freiburger altorientalische Studien 4), S. 13 Anm. 43 ^{lu2}U[Š.KU] für „Klagepriester“ (s. auch PAUL-ALAIN BEAULIEU: *The Descendants of Sîn-lēqi-unninni*. In: *Assyriologica et Semitica. Festschrift für Joachim Oelsner* anlässlich seines 65. Geburtstages am 18. Februar 1997. Münster 2000 (Alter Orient und Altes Testament 252), S. 1–16, hier S. 3) würde zwar dazu passen, dass neu- und spätbabylonische Klagepriesterfamilien ihn als ihren Urahn nennen (GABBAY, *Pacifying the Hearts*, S. 264ff.), allerdings ist eine solche Lesung nicht mit den Zeichenresten im Manuskript zu vereinbaren.

⁵⁸ JAN VAN DIJK: Die Tontafeln aus dem Rēš-Heiligtum in Uruk-Warka. In: 18. vorläufiger Bericht über die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen. Berlin 1962, S. 53–61, hier S. 44 Zeile 12; s. a. GEORGE, *Gilgamesh*, Bd. I [Anm. 2], S. 102.

⁵⁹ Zu Autorenschaft in Mesopotamien BENJAMIN R. FOSTER: *Authorship in Cuneiform Literature*. In: *The Cambridge Handbook of Literary Authorship*. Hg. von INGO BERENSMEYER [u. a.]. Cambridge 2019, S. 13–26.