Die Stadt der Sirenen

Inhaltsverzeichnis

Die Stadt der Sirenen....5
Rezension: „Die Stadt der Sirenen“....10
Ein antikes Fahrtenmärchen....10
Das Tor in die Fremde....10
Sirenen als Seelenfänger....10
Odysseus revidiert....11
Sprache und Stil....11
Stärken und Grenzen....11
Fazit....12
Die sprachliche Form der Novelle....13
Erzählhaltung und Stimme....13
Bericht- und Chronikstil....13
Antikisierende Lexik....13
Steigerung und Hyperbel....14
Sinnlichkeit und Erotik....14
Traumlogik und Wiederholung....14
Dialog und Stimmen....15
Rhythmus und Spannung....15
Sprachliche Ambivalenz....15
Fazit....15
Auswirkung des Stils auf die Spannung....16
Nüchterner Auftakt....16
Langsame Verdichtung....16
Traum als Sprung ins Unheimliche....17
Musik als sprachlicher Sog....17
Kirke als rhetorische Falle....17
Wiederholung erzeugt Zwang....17
Kontrast als Schockwirkung....18
Rettung ohne Entspannung....18
Fazit....18
Vergleich mit Kleists Stiltechnik....19
Kleists Spannungsprinzip....19
Gemeinsamkeit: Verzögerung....19
Unterschied: Satzrhythmus....20
Unterschied: Rationalität und Ekstase....20
Gemeinsamkeit: Entzauberung....20
Erzähler und Wissen....20
Fazit....21
Hausarbeit: „Die Stadt der Sirenen“ als Schauergeschichte....22

Einleitung....22
Inhaltliche Zusammenfassung....22
Merkmale der Schauergeschichte....22
Die Höhle als Schwelle zum Grauen....23
Die Stadt als Ort des Schreckens....23
Sirenen als Verkörperung der Gefahr....23
Kirke als schöne Bedrohung....24
Verlust der Selbstkontrolle....24
Tod, Gerippe und Verwesung....24
Traum oder Wirklichkeit?....25
Die Mutter als rettende Gegenkraft....25
Sprache und Spannung....25
Eigene Stellungnahme....26
Schluss....26
Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“....27
Die Verführung als Grauen: Vorbemerkung....41
Die Verführung als Grauen....42
Schauermotive, Erzähltechnik und Wirkung in der Novelle „Die Stadt der Sirenen“....42
Inhaltsverzeichnis....43
1 Einleitung....45
2 Textgrundlage und Gattung....45
2.1 Der Text und sein antiker Hintergrund....45
2.2 Inhalt....45
2.3 Schauergeschichte, Novelle oder Erzählung?....46
3 Aufbau und Raumgestaltung....46
4 Schauermotive....47
4.1 Die Schwelle: Höhle, Tor und Sturz....47
4.2 Musik und Stimme....47
4.3 Kirke: Schönheit als Falle....48
4.4 Tod, Gerippe und Wasser....48
4.5 Die Mutter und das Wachs....49
4.6 Traum und Wirklichkeit....49
5 Zitatenanalyse....49
5.1 Der ruhige Auftakt: Der Tote am Strand (S. 3)....49
5.2 Die Stimme, die den Namen ruft (S. 4)....50
5.3 Kirkes Verführung (S. 5 f.)....50
5.4 Der Brunnenschacht (S. 6)....51
5.5 Die Entzauberung: Staub und Gerippe (S. 6 f.)....52
5.6 Das offene Ende (S. 7)....52
6 Erzähltechnik....53
6.1 Erzählsituation und Verschachtelung....53
6.2 Perspektive und Wissen....53
6.3 Zeitgestaltung....53
6.4 Sprache und Stil....54
6.5 Intertextualität....54
7 Deutung: Warum ist das Grauen hier schön?....55
8 Schluss....55
9 Literaturverzeichnis....56

Primärliteratur ... 56
Sekundärliteratur und Nachschlagewerke ... 56
Theoretische Grundlagen ... 57
10 Selbstständigkeitserklärung ... 57
Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne ... 58
Hausarbeit über die Novelle „Die Stadt der Sirenen“ ... 58
Einleitung ... 58
Schauerliteratur und Postmoderne ... 58
Die Stadt als Kompensationsraum ... 59
Musik als Medium der Verführung ... 59
Kirke als Verkörperung der Kompensation ... 60
Tod als Kehrseite der Erfüllung ... 60
Rettung durch Bindung ... 61
Offenes Ende als postmoderne Signatur ... 61
Sprache und Spannung ... 62
Eigene Stellungnahme ... 62
Schluss ... 63
Das Grauen der Erfüllung: Vorbemerkung ... 64
Das Grauen der Erfüllung: Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne am Beispiel der Novelle „Die Stadt der Sirenen“ ... 66
Inhaltsverzeichnis ... 66
1 Einleitung ... 67
2 Begriffliche und theoretische Grundlagen ... 68
2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche ... 68
2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont ... 69
2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur ... 69
3 Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“ ... 70
3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus ... 70
3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle ... 71
3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens ... 72
3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer ... 72
3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam ... 73
3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes ... 74
3.7 Sprache und Spannung ... 75
4 Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne ... 76
4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust ... 76
4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren ... 76
4.3 Die Selbstreflexivität der Kompensation ... 77
5 Poetologische Reflexion ... 78
6 Schluss ... 79
Plagiat ... 82
Gemeinsamkeiten ... 82
Unterschiede ... 82
Einordnung ... 83
Parallelen ... 83
Unterschiede ... 84
Einordnung ... 84
Das sollten Sie prüfen ... 84

Das Grauen der Erfüllung: Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne am Beispiel der Novelle „Die Stadt der Sirenen“ 85
Inhaltsverzeichnis 85
1 Einleitung 86
2 Begriffliche und theoretische Grundlagen 87
2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche 87
2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont 88
2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur 88
3 Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“ 89
3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus 89
3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle 90
3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens 91
3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer 91
3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam 92
3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes 93
3.7 Sprache und Spannung 94
4 Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne 95
4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust 95
4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren 95
4.3 Der Hypotext: Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“ 96
4.4 Die Selbstreflexivität der Kompensation 99
5 Poetologische Reflexion 100
6 Schluss 101
7 Literaturverzeichnis 102

Alle Sekundärtexte wurden von Perplexity (KI) erzeugt.

Die Stadt der Sirenen

Wir hatten die eisfreie See vor dem Warmen Land noch nicht verlassen, als plötzlich das Meer aufschwoll. Wolken wälzten sich überall zusammen und bedeckten den Tag mit erschrecklichen Finsternissen. Karmanes trieb uns an, und wir zogen das Segel vor dem Sturm hernieder. Der Wind trieb bald dahin und bald dorthin die Fluten, und schließlich wusste auch Karmanes nicht, wohin er sich wenden sollte. Bald wehte der Wind nach Westen, und bald trieb ein Nordwind das Schiff in einem Wirbel dahin, wo Karmanes die Küste vermutete; das Schiff war ein Spiel der Winde. Und was gefährlicher als alle Sturmwinde war, es fiel auf einmal eine so dichte Nacht herab, dass wir nicht einmal den Schiffsschnabel mehr erblicken konnten. Wie alle Hoffnung zur Rettung verschwunden war, hörte das Schiff auf, zu knarren und zu ächzen, denn das Meer und der Wind hatten sich beruhigt. Nichts war zerbrochen, fast alles, Mastbaum, Steuerruder, Seile und die Ruder, war unversehrt. Die Dunkelheit blieb. Wir beschlossen, dass es Nacht geworden war. Wir sättigten uns mit Speisen, die teilweise vom Sturm verdorben waren, und brachten hier mit neuer Hoffnung die Nacht zu.

Karmanes sagte uns, dass wir das Schiff ans Ufer schaffen müssten, um den Rumpf zu überprüfen, denn das Schiff machte Wasser. Aber erst, als es hell wurde, bemerkte ich, dass Democharesine Wunde am Kopf hatte. Es dauerte nicht lange, und er begann zu fiebern. Azoulis kümmerte sich um Democharesr. Wir sahen ein felsiges Vorgebirge mit einem Kap, bei dem wir zu unserem Glück einen flachen Strand fanden. Dort sah ich auf einmal den Leichnam eines Waj auf einer leichten Welle an das Ufer gespült werden. Der Anblick rührte mich, und ich betrachtete mit lebhaften Augen die Gefährlichkeit des Meeres. Wir holten den toten Körper aus dem Wasser und bestatteten ihn unter Steinen. Als ich mir sein unbeschädigtes Gesicht angesehen hatte, fühlte ich so etwas wie Erleichterung. Ich kannte ihn nicht. Dennoch fragte ich mich, wie ein Waj ins Meer kam. Gab es unter den Waj auch Seeleute? Auch versäumten wir es nicht, dem Poseidon ein Opfer darzubringen, um ihm unseren Dank zu zeigen.

Nachdem wir dem Toten die letzten Pflichten erwiesen hatten und Poseidon geehrt, erkundeten wir die Umgebung. Über dem Strand hatte jemand aus Steinen und Treibholz eine Hütte gebaut, die gut erhalten, aber schon seit längerer Zeit unbewohnt schien. Die Hütte bot einige Bequemlichkeiten, trockene Lagerstätten, Feuerstelle und sogar Gefäße zum Kochen, mehr, als wir auf einer unbekannten Küste zu hoffen gewagt hatten. Und so beschlossen wir, dort Quartier zu nehmen. Vor allem glaubte Azoulis, hier meinen kranken Sohn besser versorgen zu können. So blieben diese beiden in der Hütte, während wir uns unter der Anleitung von Karmanes um den Rumpf kümmerten. Wir dankten noch einmal Poseidon, dass der verstorbene Nautes das Schiff so gut ausgerüstet hatte. Alles, was wir brauchten, um den Rumpf abzudichten, hatten wir zur Hand. Aber es dauerte.

Als wir zur Hütte zurückkamen, fanden wir Azoulis und Democharesschlafend vor. Während wir Azoulis mit einiger Mühe wecken konnten, gelang das bei meinem Sohn nicht. Ich war sehr besorgt. Azoulis war noch ganz benommen, seine Hände zitterten, er redete wirr, und er brauchte

etwas Zeit, um mit uns sprechen zu können. Zuerst aber überprüfte er den Zustand des Demochares, der tief und fest schlief. Es schien ihm gut zu gehen.

Dann erzählte uns Azoulis von seinem Traum: „Ihr wart schon geraume Zeit fort, als Democharesmich bat, mit ihm ein paar Schritte zu gehen. Seine Beine müssten sich bewegen. Wir gingen ein Stück weg von der Hütte und schritten über ein Geröllfeld, wo ich nach wunderlich geformten Steinen und anderem Ungewöhnlichen suchte, wie es meine Gewohnheit ist. Da fiel mir eine Höhle auf, deren Eingang einst mit Reliefs verziert worden war, die kaum noch sichtbar waren. Auch Democharis zeigte sich verwundert. Als wir in die Höhle traten, verlor ich den Boden unter den Füßen und stürzte in ein tiefes Dunkel.

Als ich wieder zu mir kam, lag eine fremde Landschaft vor mir: Eine schlammige Flussebene unter einem gleißenden Himmel mit schwarzen Wolken, giftgrüne Pflanzen und Bäume mit dunkelblauen Blättern, wie sie wohl an einem völlig anderen Ort der Oikoumene wachsen. In geringer Entfernung erhob sich eine riesige Stadt, deren Türme drohten den Himmel zu berühren. Hinter mir befand sich ein Höhleneingang, der mit aufwendigen Reliefs verziert war, und von dort führte eine Straße zur Stadt. Ich begriff, dass ich ein Tor gefunden hatte, und wollte, ohne mich weiter zu besinnen, wieder in die Höhle treten. Dann sagte ich mir, dass auch Democharis hier sein müsse, und ich wandte mich der Straße zu.

Auf der breiten, mit Backsteinen gepflasterten Straße, die von gemauerten Säulen gesäumt war, begegneten mir vielfältig geformte Wesen von unbekannter Herkunft, die der Stadt zustrebten. Waren Menschen, Sphingen oder Kentauren darunter? Da hörte ich, dass von der Stadt eine vielstimmige Musik ausging. Ich bin kein Freund von Musik, Tempelgesänge hasse ich geradezu, und umso mehr wunderte es mich, wie tief sie in mich eindrang und wie sie mich bannte. Sie versprach Wunderbares und gaukelte überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit vor. Eine der Stimmen rief meinen Namen. Ich ließ mich von der Musik anziehen, ging aber nur so weit an die Stadtmauer heran, dass ich Einzelheiten erkennen konnte.

Die Stadtmauer war so ausgedehnt, dass ich selbst aus weiterer Entfernung kein Ende hatte erkennen können. Nun sah ich einen breiten, wassergefüllten Graben, hinter dem sich die Mauer erhob. Oben auf der Mauer standen in regelmäßigen Abständen einstöckige Türme. Soweit ich sehen konnte, saß auf jedem Turm der Stadtmauer eine Sirene, die sang. Ich glaubte, majestätische Vogelkörper mit den Oberkörpern wunderschöner Frauen zu sehen. Zusammen bildeten sie einen vielstimmigen Chor von unvergleichlicher Schönheit. Sie sangen nur für mich. Die Musik erzählte mir, wie sich alle meine Träume erfüllten. Ich war gefangen zwischen dem Wunsch weiterzugehen und dem Willen umzukehren. Democharis hatte ich völlig vergessen.

Das alles erinnerte mich an Babylon in Mesopotamien. Aber zugleich fühlte ich etwas Abstoßendes, Unmenschliches, Widerwärtiges, Fremdartiges. Dieses warnende Gefühl wurde immer stärker. Ich konnte meinen Blick von der Stadt abwenden, ich konnte mich sogar herumdrehen. Aus den Augenwinkeln sah, wie eine Gestalt von der Seite her auf mich zukam und sich scheinbar in Nichts auflöste. Schließlich fühlte ich eine Kraft, die mich geradezu zurückzog. Ich trat wieder in den Höhleneingang. Das nächste, was ich sah, waren eure Gesichter. Aber in mir drin, da höre ich die

Nachklänge, die mich bis hierher verfolgen, da erhebt sich eine starke Stimme, die mir gebietet, wieder zu dieser Stadt zurückzukehren.“

Nun erst bemerkten wir, dass sich Democharesʼ Zustand verändert hatte. Sein Atem war schwächer geworden, sein Gesicht blass. Meniskos ergriff Democharesʼ und rüttelte ihn gleichzeitig fest an beiden Schultern. Dann rieb Azoulis mit seinen Fingerknöcheln auf Democharesʼ Brustbein. Ich gab ihm ein paar Ohrfeigen. Das wiederholten wir immer wieder. Ich betete zu Hera und bat auch die Seele der Mutter des Democharesʼ um Hilfe. Schließlich kam mein Sohn wieder zu sich, konnte aber lange nicht sprechen. Wir bedrängten ihn nicht, auch wenn Azoulis sehr ungeduldig war. Schließlich berichtete auch er uns von seinem Traum:

„Azoulis und ich, wir waren ein Stück gewandert und kamen zu einem Geröllfeld, wo Azoulis eine Höhle fand. Mit Azoulis betrat ich sie, fiel ins Bodenlose und stürzte in ein Dunkel ohne Maß. Ich fand mich in einer fremden Flusslandschaft wieder: Ein fahler Himmel, purpurrotes Gras, das zu schwitzen schien, und eben solche Gewächse, durch die eine kühle Brise wehte. Den Horizont beherrschte eine riesige Stadt, deren Türme und Mauern in den Himmel ragten. Hinter mir erblickte ich einen Höhleneingang, ähnlich dem, den Azoulis entdeckt hatte, und von ihm ging eine breite Straße zur Stadt. Ich begriff, dass wir ein Tor in eine fremde Welt gefunden hatten. Aber wo war Azoulis? Er musste doch auch hier sein. Aber ich konnte ihn nicht entdecken.

Nun erst wurde ich mir der mit blauen Kacheln verkleideten Säulen gewahr, von denen die Straße gesäumt war. Ich erblickte auf ihr Wesen von unbekannter Gestalt, die mir keine Aufmerksamkeit schenkten und von der Stadt angezogen zu werden schienen. Nun erst bemerkte ich auch die verlockende Musik, die von der Stadt ausging und nur für mich zu erklingen schien. Wider meinen Willen schritt auch ich auf die Stadt zu, wollte mich immer wieder losreißen, ging doch weiter und blieb wieder stehen.

Da trat von der Seite her eine Frau auf mich zu. Schön wie eine Göttin schlang sie ihre Arme um meinen Nacken. Alles an ihr war schön, sie war schöner als alle Statuen der Aphrodite, die ich je gesehen hatte. Jede Sprache wäre ohnmächtig, ihre Gestalt zu beschreiben, und was ich sagen werde, wird zu wenig sein. Ein süßer Duft ging von ihr aus. Ihre Haare wallten in natürlichen Locken die Schultern herab. Auf ihre Stirn beugten sich die Spitzen derselben vorwärts. Ihre Augenbrauen liefen daran bis an die Grenze der Wangen herum und verloren sich sanft zwischen Augen, die heller als alle Sterne glänzten, wenn kein Mond am Himmel ist. Darauf schlug sie zärtlich mit ihrer Hand an meine Wangen und sagte liebkosend: ‚Ich werde dir nicht mehr von der Seite weichen, schöner Democharesʼ. Komm, wir wollen der Musik folgen, Geliebter! Ich heiße Kirke.‘

Die Musik versetzte mich in eine selige Stimmung. Tausend Küsse gab ich Kirke. Jedenfalls glaubte ich das. Ich sah uns auf einer sonnenbeschienen Blumenwiese liegen. Ich vermeinte zu fühlen, wie Kirke mich feurig mit den Armen der Begierden umschlang und wie ich dadurch in das Heiligtum der Liebe geführt wurde. In der Tat aber waren wir schon nahe an der Stadtmauer, der ein Wassergraben vorgelagert war. Ich erhaschte gerade noch einen Blick auf einen Turm, auf dem eine wahrhaftige Sirene saß und sang.

So betrat ich mit Kirke, die sich eng an mich schmiegte und fortwährend liebkoste, die Stadt. Sie lobte die Wärme meines Körpers. Bat mich, sie fest anzufassen, damit sie meine Kraft spüren konnte. ‚Lass mich deinen Atem trinken,' bettelte sie mit dunkel gurrender Stimme. Mich entzückten die Baukunst und manch anderes Merkwürdige, aber noch mehr Kirkes Körper. Sie flüsterte: ‚Fass stärker zu. Mein Körper ist da weich, wo du es willst, und da fest, wo du es liebst. Er ist nur für dich bestimmt.'

Den Melodien folgend, gerieten wir immer tiefer in ein Labyrinth von Straßen und Gebäuden mit vier und mehr Stockwerken, bis wir eine riesenhafte, mehr als ein Stadion breite Tempelpyramide erreichten, auf der wiederum ein Turm stand, alles mit glänzenden blauen Kacheln verkleidet. Von dessen Spitze floss ein gewaltiger Strom von Tönen herab, der sich mit dem Gesang der Sirenen vereinigte. Es war mir, als wäre die Musik ein Trank geworden, der mir übermenschliche Kräfte und einen übermenschlichen Willen verlieh. An meiner Seite war eine Göttin der Schönheit, die mich über alles begehrte. Nun fühlte ich, dass ich ein Gott an ihrer Seite werden konnte. Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!

Lange mussten wir die vielen Stufen der Stiegen emporsteigen. Kirke stützte mich die ganze Zeit und zog mich hinauf. Jede Stufe fiel mir ein bisschen schwerer als die vorhergehende; sie jedoch gönnte mir noch nicht einmal auf der großen Plattform eine Pause. In dem Saal, der sich im obersten Stockwerk des Turmes des Heiligtums befand, fanden wir endlich, was diese göttliche Musik hervorbrachte: Einen tiefen, schwarzen Brunnenschacht, aus dem die Musik emporwallte und beständig zu wachsen schien. Um die schwarze Öffnung herum standen viele Wesen, schön und majestätisch, in einer andächtiger Haltung. Ich sah Menschen und Sphingen und Minotauren und Pygmäen und Kentauren und noch viel mehr, für die ich keine Namen habe. Nur kurz hatte ich die Vorstellung, dass sie alle aussahen, als würden sie ein Wesen in den Armen halten, das ich nicht sehen konnte.

Je neuer und gewaltiger der Klang wurde, desto stärker verspürte ich den jähen Wunsch, mich hineinzustürzen, um mich in einen Gott zu verwandeln. Kirke zog mich immer weiter zu der Öffnung hin, versprach mir immer wieder, wie sehr sie mich begehrte und sich mir endgültig hingeben wollte, damit wir auf ewig vereinigt wären. Ich sah, wie immer wieder Wesen, von gleichem Verlangen ergriffen, verzückt in die Tiefe sprangen. Kirke flüsterte: ‚Noch ein Schritt, dann werden wir es gemeinsam tun. Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust. Du wirst dich von allen menschlichen Begrenzungen befreien. So leicht ist es, ein Gott zu werden!'

Da spürte ich, dass etwas oder jemand mich packte. Kirke verschwand mit einem Klagelaut. Ich kannte diesen Griff, hatte ihn oft genug gefühlt. Es war meine Mutter. Sie steckte mir etwas in die Ohren, nicht anders als Odysseus vor den Sirenen. Sie führte mich die Stiegen herunter und aus der Stadt heraus. Ohne sie hätte ich mich nicht losreißen können, ohne sie hätte ich den Weg durch das Straßengewirr nicht gefunden. Als ich in die Höfe und Werkstätten blickte, sah ich nur Staub und menschliche Gerippe. Das war keine Stadt der Träume! Dabei sprach meine Mutter kein Wort. Als wir den Wassergraben überschritten, sah ich einen toten Menschen mit dem Gesicht nach unten und ausgebreiteten Armen im Wasser treiben. Erst draußen vor der Stadt, als schon der Höhleneingang in Sicht war, sprach sie: ‚Höre! Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf. Noch

einmal kann ich dich nicht retten. Du hast einen Bruder im Hause der Kynana. Sage deinem Vater, ich bin ihm nicht böse.‘“

Als Democharesseine Erzählung beendet hatte, weinte ich. Dann stand Democharesauf und ging zur Tür. Azoulis fragte ihn, wo er hin wolle. Zu dem Turm, antwortete er, wobei er nicht mehr Herr seiner selbst zu sein schien. Dies wiederholte sich noch einige Male. Ich bewachte meinen Sohn zuletzt sogar. Erst als wir wieder auf See waren, verlor Democharesdiesen Drang. Er sagte mir aber, so viel Schönheit, so viel Glück habe er nie empfunden. Er wisse nicht, ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke.

Später sagte Azoulis, wir wären auf einen Seelenfänger gestoßen. Und er fragte sich, was das für Götter oder Dämonen wären, die so etwas täten, sich vielleicht sogar von Seelen nährten.

Rezension: „Die Stadt der Sirenen“

„Die Stadt der Sirenen“ ist eine kurzweilige, atmosphärisch dichte phantastische Novelle, die antike Reiseromanik, Homers Odyssee und eine moderne Horrorästhetik der Verführung geschickt verbindet. Ihr stärkster Reiz liegt darin, dass sie die Sirenen nicht bloß als mythische Gefahr wiederbelebt, sondern zu einer psychisch ambivalenten Erfahrung macht: Schönheit, Liebe und Gottwerdung erscheinen als lockende Formen der Selbstauflösung.[de.wikipedia]

Ein antikes Fahrtenmärchen

Der Erzähler Dinias, sein kranker Sohn Democharеs und die Gefährten Karmanes, Meniskos und Azoulis geraten nach einem Sturm an eine unbekannte Küste. Die Namen und die Grundkonstellation erinnern bewusst an Antonios Diogenes’ antiken Roman *Die Wunder jenseits von Thule*, in dem Dinias und Democharеs ebenfalls auf eine Reise an die Grenzen der bekannten Welt verschlagen werden.[de.wikipedia]

Die Erzählung beginnt daher wie eine klassische Abenteuerfahrt: Sturm, Schiffbruch, ein unbewohnter Unterschlupf, ein angeschwemmter Toter, Opfer an Poseidon und die Sorge um den erkrankten Sohn. Diese nüchterne, fast ethnographisch wirkende Rahmung erzeugt Glaubwürdigkeit – und macht den anschließenden Einbruch des Wunderbaren umso wirksamer.

Das Tor in die Fremde

Der Wendepunkt ist eine Höhle, die Azoulis und Democharеs als Durchgang in eine andere Welt entdecken. Dahinter liegt keine bloß exotische Landschaft, sondern eine zivilisatorische Gegenwelt: eine gewaltige Stadt mit Türmen, Mauern, Wassergräben, Backsteinstraßen, blauen Kacheln und einer Tempelpyramide. Die Beschreibung verbindet babylonische, ägyptische und mesoamerikanische Anklänge zu einer bewusst unbestimmbaren Antike.

Besonders gelungen ist die Doppelung der Traumberichte. Azoulis erlebt die Stadt zunächst als akustisches und visuelles Verlockungsbild; Democharеs dagegen begegnet ihr in Gestalt der verführerischen Kirke. Damit wird die Stadt nicht nur als Ort, sondern als je persönlich zugeschnittene Versuchung erzählt: Sie spricht den einen über Musik und Sehnsucht, den anderen über Erotik, Macht und Unsterblichkeit.

Sirenen als Seelenfänger

Die Sirenen der Novelle sind keine bloßen Gefahrensymbole aus der Odyssee. Ihr Gesang wird zu einer religiös-erotischen Maschinerie: Er verspricht „überirdisches Glück“, „ewige Liebe“ und die Befreiung von „allen menschlichen Begrenzungen“. Die Stadt ist somit zugleich Tempel, Falle und Todesmaschine; ihre Bewohner verehren einen schwarzen Brunnenschacht, aus dem die Musik aufsteigt.

Das ist die stärkste Idee des Textes. Die Verführung erfolgt nicht durch Lüge, sondern durch ein echtes Versprechen: Wer sich in die Tiefe stürzt, fühlt sich nicht betrogen, sondern erlöst. Gerade

deshalb ist die Gefahr so groß. Die Sirenenmusik wird zur Metapher für jede Form von Ekstase, die das Individuum im Namen von Schönheit, Lust oder Transzendenz vernichtet.

Odysseus revidiert

Der Text spielt mehrfach auf Homers Sirenenepisode an. Democharesʼ Mutter steckt ihm, wie Odysseus' Gefährten ihm selbst, Wachs in die Ohren und rettet ihn aus der Stadt. Doch die Novelle verschiebt die klassische Moral: Nicht bloß Gehorsam oder Vorsicht retten, sondern väterliche Sorge, Freundschaft und die Erinnerung an die eigene Herkunft.

Eindrucksvoll ist die Entzauberung am Ende: Draußen vor der Stadt sieht Democharesʼ Staub, Gerippe und eine Leiche im Wasser. Die prachtvolle Metropole erweist sich als Friedhof der Verführten. Damit erhält die Erzählung eine fast kafkaische Kälte: Das Wunderbare ist nicht harmlos, sondern eine hochorganisierte Todesordnung.

Sprache und Stil

Stilistisch imitiert die Novelle bewusst einen leicht archaisierenden, erzählenden Ton. Formulierungen wie „Oikoumene“, „Nautes“, „Stadion“ oder die Anrufung von Hera und Poseidon verankern die Handlung in einem antiken Sprachraum. Gleichzeitig wirken einzelne Passagen – etwa Kirkes ausführliche körperliche Verführung – bewusst üppig und leicht überladen, was zur Traumlogik passt, aber stellenweise die Spannung etwas bremst.

Die Erzähltechnik ist klug aufgebaut: Erst der äußere Seesturm, dann die Hütte als vorläufiger Schutzraum, dann der Traum als Einbruch des Unheimlichen, schließlich die Rückkehr in die Realität, in der die Versuchung weiterwirkt. Dass Democharesnach der Rettung weiterhin zum Turm drängt, verhindert ein zu glattes Happy End. Die Sirenen haben ihn nicht einfach bedroht – sie haben in ihm eine Sehnsucht geweckt, die nicht vollständig verschwindet.

Stärken und Grenzen

Stärke	Wirkung
Atmosphärische Verdichtung	Sturm, Dunkelheit, Höhle und fremde Stadt bilden einen stimmigen Schreckensraum.
Mythische Doppelung	Die Sirenenepisode wird nicht bloß zitiert, sondern psychologisch und religiös neu gedeutet.
Traumstruktur	Die parallelen Berichte von Azoulis und Democharesschaffen Rätsel und steigern die Unheimlichkeit.
Antikisierender Ton	Die Sprache unterstützt die fiktive Antike und den Reisebericht-Charakter.
Offenes Ende	Die anhaltende Sehnsucht Democharesʼ lässt die Gefahr nachwirken.

Schwächer ist die Figurenzeichnung: Karmanes und Meniskos bleiben funktional, und die emotionale Bindung zwischen Vater und Sohn wird eher behauptet als dramatisch ausgearbeitet. Auch die Erklärung durch Azoulis – „Seelenfänger“ – benennt das Grauen, anstatt es vollständig auszuloten. Doch gerade diese knappe Deutung lässt Raum für Lesarten: Die Stadt kann als

Todesreich, als Suchtstruktur, als Verführungsapparat oder als Kritik an verheißungsvollen Ideologien gelesen werden.

Fazit

„Die Stadt der Sirenen“ ist eine gelungene mythologische Schauer-Novelle mit einem klaren Kern: Das Verlockendste ist nicht das Monströse, sondern das Versprechen, endlich ganz zu werden. Der Text verbindet antike Fahrtenromantik, homerische Erinnerung und moderne Angst vor Selbstverlust zu einer kleinen, dichten Erzählung, die nach dem Lesen noch nachklingt – wie die Musik, der Democharis nicht ganz entkommen kann.[de.wikipedia]

Die sprachliche Form der Novelle

Die sprachliche Form der Novelle ist bewusst **antikisierend, berichtend und steigernd** angelegt. Sie erzeugt den Eindruck eines spätantiken Reise- und Wunderberichts, nutzt aber zugleich moderne erzählerische Mittel – vor allem die Verschachtelung von Traum- und Rahmenhandlung –, um Verführung, Krankheit und psychische Abhängigkeit darzustellen. Die Namen Dinias, Democharès, Karmanes, Meniskos und Azoulis verweisen dabei erkennbar auf Antonios Diogenes' antiken Roman *Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule*, dessen Handlung ebenfalls von einer Schifffahrt, der Trennung von der Heimat und fantastischen Begegnungen geprägt ist.[tertullian] [philipharland][degruyterbrill]

Erzählhaltung und Stimme

Die Novelle wird in der **Ich-Form** erzählt, vermutlich aus der Perspektive Dinias', des Vaters Democharès'. Das Ich ist jedoch kein psychologisch tief ausgeleuchteter moderner Erzähler, sondern vor allem ein berichtender Zeuge: Es schildert, was geschieht, was es sieht und welche Gefühle die Ereignisse auslösen.

Typisch sind Sätze wie: „Ich war sehr besorgt", „Der Anblick rührte mich" oder „Als Democharès seine Erzählung beendet hatte, weinte ich." Die Gefühle werden meist direkt benannt, nicht indirekt durch Gestik, Schweigen oder Andeutung entwickelt. Das verstärkt den klassisch-epischen Ton, verleiht den Figuren aber zugleich eine gewisse Typenhaftigkeit.

Bericht- und Chronikstil

Die Sprache ist über weite Strecken **sachlich, parataktisch und episodisch**. Häufig stehen Hauptsätze nebeneinander, oft verbunden durch „und", „dann", „als" oder „aber":

- „Wir beschlossen, dass es Nacht geworden war."
- „Wir sättigten uns mit Speisen … und brachten hier mit neuer Hoffnung die Nacht zu."
- „Als wir zur Hütte zurückkamen, fanden wir Azoulis und Democharès schlafend vor."

Diese Reihung erinnert an antike Reiseberichte und Chroniken. Sie verleiht dem Fantastischen eine nüchterne Faktizität: Die Erzählung berichtet vom Ungeheuerlichen, als wäre es ein gewöhnlicher Vorfall auf einer Seereise. Gerade dieser Kontrast zwischen sachlichem Ton und unwirklichem Inhalt erzeugt Unheimlichkeit.

Antikisierende Lexik

Der Wortschatz ist gezielt auf eine fiktive griechisch-antike Welt ausgerichtet. Begriffe wie **Oikoumene**, **Nautes**, **Poseidon**, **Hera**, **Aphrodite**, **Sphingen**, **Kentauren**, **Minotauren**, **Pygmäen**, **Stadion** und **Tempelpyramide** schaffen ein mythologisches Milieu.

Besonders wirksam ist die Verbindung von griechischen Eigennamen mit einer leicht archaisierenden deutschen Syntax. Formulierungen wie „Wir dankten noch einmal Poseidon“, „dem Toten die letzten Pflichten erwiesen“ oder „die Oikoumene“ klingen nicht modern-alltäglich, sondern wie eine Übersetzung aus dem Griechischen. Das ist keine bloße Kulisse: Die Sprache macht die antike Welt sprachlich erfahrbar.

Steigerung und Hyperbel

Sobald die fremde Stadt erscheint, wechselt der Stil vom nüchternen Bericht zur **hyperbolischen Beschreibung**. Die Stadt wird nicht einfach groß, sondern „riesig“, ihre Türme „drohen den Himmel zu berühren“, die Mauer ist so ausgedehnt, dass kein Ende erkennbar ist, und die Tempelpyramide ist „mehr als ein Stadion breit“.

Diese Übertreibungen haben eine doppelte Funktion:

- Sie steigern das Wunderbare und machen die Stadt zu einem Ort außerhalb gewohnter Maßstäbe.
- Sie spiegeln die innere Verführung der Figuren: Je größer und schöner die Stadt erscheint, desto stärker wächst die Versuchung.

Die Musik wird ebenso gesteigert: Sie ist „vielstimmig“, „unvergleichlich schön“, verspricht „überirdisches Glück“ und wirkt schließlich „wie ein Trank“. Die Sprache selbst wird hier musikalisch und ekstatisch.

Sinnlichkeit und Erotik

Die Kirke-Passage ist sprachlich auffällig üppig, fast manieriert. Democharesbeschreibt sie mit einer Kette von Schönheitsattributen: Sie ist „schön wie eine Göttin“, schöner „als alle Statuen der Aphrodite“, ihre Augen glänzen „heller als alle Sterne“. Dazu kommen Duft, Haare, Stimme, Küsse und körperliche Berührung.

Diese Sprache ist bewusst überhöht. Sie imitiert den Ton antiker Liebes- und Heldenepik, in der die Geliebte häufig als göttlich und unbeschreiblich erscheint. Zugleich entlarvt der Text diese Rhetorik: Die übersteigerte Schönheitssprache ist Teil der Verführung. Kirke wird nicht nur beschrieben, sondern sprachlich in ein Idol verwandelt.

Traumlogik und Wiederholung

Die beiden Traumberichte sind strukturell nahezu parallel gebaut:

Element	Azoulis	Democharés
Ausgangspunkt	Geröllfeld und Höhle	Geröllfeld und Höhle
Übergang	Sturz ins Dunkel	Sturz ins „Dunkel ohne Maß“
Landschaft	Schlammige Ebene, giftgrüne Pflanzen	Fahler Himmel, purpurrotes Gras
Stadt	Riesige Stadt, Türme, Musik	Riesige Stadt, Türme, Musik
Verführung	Sirenenchor und Verheißung	Kirke und erotische Verführung

Element	Azoulis	Democharis
Rettung	Unbestimmte zurückziehende Kraft	Mutter, Wachs in den Ohren

Diese Wiederholung ist kein Mangel, sondern ein sprachliches Prinzip. Sie erzeugt den Eindruck, dass beide Figuren dieselbe Wirklichkeit auf unterschiedliche Weise erleben. Die Wiederholung wirkt zugleich wie ein Zauber oder eine Beschwörung: Motive kehren wieder, bis sie bedrohlich werden.

Dialog und Stimmen

Die direkte Rede ist auf wenige, aber wichtige Stellen konzentriert. Azoulis und Democharis berichten ausführlich; Kirke spricht verführerisch und imperativisch: „Komm, wir wollen der Musik folgen, Geliebter!“, „Fass stärker zu“, „Noch ein Schritt, dann werden wir es gemeinsam tun.“

Ihre Sprache ist voller Versprechen und Aufforderungen. Sie verwendet kurze, drängende Sätze und Wiederholungen von „ewig“: „Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust.“ Damit wird ihre Rede selbst zur Sirenenmusik: nicht argumentativ, sondern suggestiv, rhythmisch und verlockend.

Democharis’ Mutter dagegen spricht nur einmal, aber prägnant: „Höre! Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf.“ Ihre knappe, gebieterische Rede bildet einen starken Kontrast zu Kirkes schmeichelnder, ausufernder Sprache.

Rhythmus und Spannung

Der Text wechselt zwischen langsamen, beschreibenden Abschnitten und kurzen, handlungsintensiven Sätzen. In der Rahmenhandlung herrscht Berichtsrhythmus; in den Traumsequenzen werden die Sätze länger, bildreicher und emotionale Steigerungen häufen sich.

Besonders wirkungsvoll ist die Abfolge am Höhepunkt: Kirke zieht Democharis zur Öffnung, die Wesen springen in die Tiefe, die Verheißung wird repetiert – dann erfolgt die abrupte Rettung durch die Mutter. Dieser Bruch unterbricht die ekstatische Sprachbewegung und lässt die reale Gefahr wieder hervortreten.

Sprachliche Ambivalenz

Die Novelle verwendet eine Sprache, die zugleich **schön und gefährlich** ist. Schönheit wird nicht neutral beschrieben, sondern als Macht dargestellt. Begriffe wie „selig“, „göttlich“, „wunderbar“, „überirdisch“ und „ewig“ klingen zunächst positiv, erhalten aber durch den Kontext einen bedrohlichen Unterton.

Das gilt auch für die Musik. Sie ist nicht bloß Klang, sondern eine handelnde Kraft: Sie „bannt“, „verfolgt“, „gebietet“ und „verführt“. Die Sprache macht hörbar, wie ästhetische Erfahrung in Abhängigkeit und Selbstaufgabe umschlagen kann.

Fazit

Sprachlich ist „Die Stadt der Sirenen“ eine gelungene Mischung aus **antikem Reisebericht, mythologischer Epik und phantastischer Schauererzählung**. Der nüchterne, chronikartige

Grundton verleiht dem Wunderbaren Glaubwürdigkeit; die hyperbolische Bildsprache der Stadt und Kirkes steigert die Verführung; die Wiederholungsstrukturen der Träume erzeugen hypnotische Wirkung.

Die größte sprachliche Leistung liegt darin, dass der Text die Sirenenmusik nicht nur thematisiert, sondern **sprachlich nachahmt**: Wiederholung, Steigerung, sinnliche Überhöhung und verführerische Direktheit ziehen den Leser in dieselbe Richtung wie Democharés. Die Novelle zeigt damit, dass Sprache selbst zur Sirene werden kann.

Auswirkung des Stils auf die Spannung

Der Stil steigert die Spannung vor allem durch einen gezielten Wechsel zwischen **nüchterner Berichtssprache** und **hypnotischer, übersteigerter Traum- und Verführungssprache**. Die Novelle baut Gefahr nicht primär durch plötzliche Ereignisse auf, sondern dadurch, dass Schönheit, Musik und Erotik sprachlich immer verlockender werden – während der Leser bereits ahnt, dass hinter diesem Glanz Tod und Vernichtung liegen. Die Namens- und Motivwelt verweist zudem auf Antonios Diogenes' antiken Wunderroman, dessen Erzählstruktur ebenfalls auf fantastische Übertreibung und erzählerische Täuschung setzt.[degruyterbrill][ugp.rug][library.oapen]

Nüchterner Auftakt

Die Eingangsszene ist sprachlich sachlich und episodisch: Sturm, Steuerprobleme, Schiffsschaden, Unterschlupf, Krankenpflege. Formulierungen wie „Wir beschlossen", „Wir dankten", „es dauerte" und „Alles, was wir brauchten … hatten wir zur Hand" erzeugen den Ton eines erfahrenen Reiseberichts.

Das senkt zunächst die Spannung nicht, sondern legt sie als unterschwellige Bedrohung an. Der Leser weiß: Die Gruppe ist fremd, verletzt, vom Meer abhängig und ohne sichere Orientierung. Die nüchterne Sprache lässt die Gefahr alltäglich und glaubwürdig erscheinen; sie bereitet den Boden für den späteren Bruch ins Fantastische.

Langsame Verdichtung

Nach dem Sturm folgt eine Phase relativer Ruhe: Die Hütte bietet Schutz, der Rumpf kann repariert werden, Democharés scheint versorgt. Doch die Erzählung hält kleine Unruhezeichen bereit: Das Schiff macht Wasser, Democharés fiebert, Azoulis wird benommen, und die Umgebung bleibt unbekannt.

Diese Ruhe ist sprachlich eher beschreibend als dramatisch. Gerade dadurch wirkt sie wie eine Pause vor dem Sturm. Die Spannung entsteht nicht durch Action, sondern durch die wachsende Diskrepanz zwischen äußerlicher Sicherheit und innerer Gefährdung.

Traum als Sprung ins Unheimliche

Mit Azoulis’ Sturz in die Höhle ändert sich der Stil markant. Die Sprache wird bildreicher, farbiger und unheimlicher: „schlammige Flussebene“, „gleißender Himmel mit schwarzen Wolken“, „giftgrüne Pflanzen“, „Bäume mit dunkelblauen Blättern“. Die Landschaft ist nicht nur fremd, sondern sinnlich bedrohlich.

Diese Farbigkeit erzeugt sofort Spannung, weil sie die gewohnte antike Welt verlässt. Die Stadt erscheint als überdimensioniertes, hybrides Gebilde: Türme, Mauern, Wassergraben, Backsteinstraßen, blaue Kacheln und eine Tempelpyramide. Der Stil macht die Stadt zu einem Rätsel, dessen Natur und Gefahr noch unbekannt sind.

Musik als sprachlicher Sog

Die Sirenenmusik ist das zentrale spannungserzeugende Stilmittel. Sie wird nicht nur beschrieben, sondern in der Sprache nachgebaut: Wiederholungen, Steigerungen und Verheißungen ziehen den Leser in dieselbe Richtung wie die Figur.

Typisch sind Ausdrücke wie „überirdisches Glück“, „unendliche Freude“, „völlige Freiheit“, „ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust“. Diese Begriffe sind absolut gesetzt; sie kennen keine Grenze, kein Maß, keine Rückkehr. Sprachlich entsteht so ein Sog: Je häufiger und intensiver die Verheißung wiederholt wird, desto plausibler wird Democharesʼ Drang, sich der Stadt hinzugeben.

Kirke als rhetorische Falle

Kirkes Rede verstärkt diesen Sog. Sie spricht kurz, direkt und imperativisch: „Komm“, „Fass stärker zu“, „Lass mich deinen Atem trinken“, „Noch ein Schritt“. Ihre Sprache ist körperlich, vertraulich und besitzergreifend.

Gleichzeitig wird sie in hyperbolischer Schönheitssprache beschrieben: schöner als Aphrodite-Statuen, Augen heller als Sterne, ein Duft, der verführt. Diese Überhöhung ist kein bloßer Schmuck. Sie macht Kirke zur sprachlichen Verkörperung der Sirenenmusik: Schönheit wird zur Argumentation, Erotik zur Falle.

Wiederholung erzeugt Zwang

Die Novelle wiederholt zentrale Elemente: die Höhle, der Sturz ins Dunkel, die fremde Stadt, die Musik, die Sirenen, die Verheißung der Gottwerdung. Diese Wiederholung wirkt nicht redundant, sondern zwanghaft.

Sie simuliert die Logik der Verführung: Ein Gedanke kehrt wieder, wird stärker, verdrängt Widerstand. Als Democharesnach seiner Rettung erneut „zum Turm“ gehen will, zeigt der Stil, dass die Gefahr nicht vorbei ist. Die Spannung verschiebt sich damit vom äußeren Abenteuer in die Psyche des Protagonisten.

Kontrast als Schockwirkung

Die stärkste spannungssteigernde Wirkung entsteht durch den Kontrast zwischen Verheißung und Entzauberung. In der Stadt herrschen Musik, Schönheit, Liebe, Jugend und Unsterblichkeit; draußen sieht Democharés „Staub und menschliche Gerippe“ sowie eine Leiche im Wasser.

Dieser Umschlag ist sprachlich abrupt. Die prachtvolle, ekstatische Beschreibung bricht zusammen und gibt einem nüchternen Grauen Platz. Die Spannung wird hier nicht aufgelöst, sondern vertieft: Das Schöne war nie harmlos, sondern die Oberfläche einer Todesmaschine.

Rettung ohne Entspannung

Auch die Rettung durch die Mutter beseitigt die Spannung nicht vollständig. Ihre Worte sind knapp und warnend: „Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf.“ Der imperative Ton wirkt wie ein letztes Schutzritual.

Dass Democharés danach weiterhin zum Turm drängt, hält die Erzählung offen. Der Stil lässt die Sirenenmusik als Nachklang wirken: Sie ist nicht besiegt, sondern nur vorübergehend abgewehrt. Damit bleibt die Spannung über das Ende hinaus bestehen.

Fazit

Der Stil wirkt auf die Spannung, indem er **Ruhe, Fremdheit, Verführung und Entzauberung** sprachlich gegeneinanderstellt. Der sachliche Reisebericht macht die Situation glaubwürdig; die traumhafte Bildsprache öffnet einen unheimlichen Raum; die repetitive, hyperbolische Sprache von Musik und Kirke erzeugt Sog; der abrupte Kontrast mit Tod und Verwesung entlarvt die Verheißung.

Die Novelle spannend zu machen, bedeutet hier nicht, Action zu häufen. Sie spannt, weil ihre Sprache selbst verführt: Sie lässt den Leser die Anziehungskraft der Stadt miterleben, ohne die Gefahr aus den Augen zu verlieren.

Vergleich mit Kleists Stiltechnik

Verglichen mit Kleists Stiltechnik erzeugt „Die Stadt der Sirenen“ Spannung eher durch **Atmosphäre, Steigerung und hypnotische Wiederholung**, Kleist dagegen durch **syntaktische Verdichtung, Retardierung und den abrupten Umschlag des Vertrauten ins Unheimliche**. Beide Texte spannen, aber auf unterschiedliche Weise: Die Sirenen-Novelle verführt sprachlich; Kleist verwickelt, beschleunigt und entzieht dem Leser die sichere Deutung. Kleists Erzählweise ist dabei durch verschachtelte Hypotaxe, schnelle Handlungsfolge und eine „unerhörte“, oft paradoxe Neuigkeit geprägt.[kci.go][projekt-gutenberg][teachsam]

Kleists Spannungsprinzip

Bei Kleist entsteht Spannung häufig bereits in der Satzform. Lange, verschachtelte Perioden schieben Entscheidungen, Ursachen und Konsequenzen auf; Einschübe und Nebensätze retardieren das Geschehen, bis ein plötzlicher Umschlag die aufgestaute Spannung entlädt.[kci.go][teachsam]

Seine Erzählungen wirken oft „mit unbeweglicher Miene“ vorgetragen: Der Erzähler berichtet Extreme – Verbrechen, Zufall, Gewalt, moralische Kollisionen – in einer scheinbar sachlichen, präzisen Sprache. Gerade diese Nüchternheit macht das Unerhörte umso verstörender. Thomas Mann beschreibt Kleists Spannung als „Besorgnis, Schrecken“ und „Verwirrung des Gefühls“.[projekt-gutenberg]

Gemeinsamkeit: Verzögerung

Beide Texte nutzen **Retardierung**, also das Hinauszögern der entscheidenden Wendung.

Verfahren	„Die Stadt der Sirenen“	Kleist
Verzögerung	Sturm, Schiffsschaden, Hütte, Krankheit, Traumberichte	Verschachtelte Sätze, Einschübe, aufgeschobene Kausalitäten
Steigerung	Musik, Schönheit, Erotik, Gottwerdung	Zuspitzung von Konflikt, Zufall und Missverständnis
Höhepunkt	Democharis steht am Brunnschacht	Plötzlicher Umschlag, oft katastrophal oder paradox
Wirkung	Sog, Verführung, Angst vor Selbstverlust	Schock, Rätsel, kognitive Desorientierung

In der Sirenen-Novelle wird die Spannung vor allem inhaltlich und atmosphärisch retardiert: Erst Sturm, dann Erholung, dann Traum, dann Verführung, dann Rettung. Bei Kleist geschieht dies häufig syntaktisch: Der Satz selbst hält den Leser in der Schwebe, indem er mehrere Handlungsfäden, Bedingungen und Perspektiven ineinanderflechtet.[kci.go][teachsam][enotes]

Unterschied: Satzrhythmus

Die Sirenen-Novelle erzählt überwiegend in klareren, häufig parataktischen Sätzen: „Wir beschlossen …“, „Wir dankten …“, „Als wir zur Hütte zurückkamen, fanden wir …“. Das erzeugt einen berichtenden, chronikartigen Rhythmus. Spannung entsteht vor allem durch das, **was erzählt wird** – die fremde Stadt, die Musik, Kirke, die Toten.

Kleist dagegen erzeugt Spannung stark durch das, **wie erzählt wird**. Seine Sätze dehnen sich, verdichten sich und verknüpfen Ereignisse, bis die Syntax selbst unruhig wirkt. Die „hypotaktische Schachtelung“ und die rasche Abfolge von Ereignissen lassen die erzählte Welt „anstoßweise“ und atemberaubend entstehen.[kci.go][enotes]

Unterschied: Rationalität und Ekstase

Die Sirenen-Novelle arbeitet mit einer **ekstatischen Sprache**. Begriffe wie „überirdisch“, „ewig“, „göttlich“, „unendlich“ und „unvergleichlich“ steigern die Verheißung. Kirkes Rede ist verführerisch, körperlich und repetitiv; die Musik wird zum sprachlichen Sog.

Kleists Sprache ist dagegen oft **kalt, präzise und anti-pathetisch**. Nicht Schwärmerei, sondern die Spannung zwischen sachlichem Bericht und unerhörtem Inhalt erzeugt das Grauen. Seine Figuren geraten nicht primär durch Verführung in Krise, sondern durch Zufall, Missverständnis, soziale Zwänge oder moralische Paradoxien.[projekt-gutenberg][schullv][aisthesis]

Gemeinsamkeit: Entzauberung

Beide Erzählungen kennen den plötzlichen Bruch, der eine bisherige Ordnung zerstört.

- In der Sirenen-Novelle enthüllt sich die prachtvolle Stadt als Ort von Staub, Gerippen und Toten.
- Bei Kleist kippt häufig eine scheinbar sichere soziale, familiäre oder rechtliche Ordnung in Gewalt, Verwirrung oder Katastrophe.

Der Unterschied liegt in der Richtung: Die Sirenen-Novelle entzaubert eine **Verheißung**; Kleist entzaubert eine **Weltordnung**. Bei ihm wird deutlich, dass Vernunft, Recht und Moral ihre Sicherheit verlieren können; in der Novelle wird deutlich, dass Schönheit, Liebe und Transzendenz tödliche Lockmittel sein können.

Erzähler und Wissen

Beide Texte spielen mit begrenztem Wissen. Der Ich-Erzähler der Sirenen-Novelle versteht die Stadt nicht wirklich; Azoulis’ Deutung als „Seelenfänger“ bleibt Hypothese. Das hält die Spannung offen.

Kleist nutzt darüber hinaus häufig unzuverlässige oder stark eingeschränkte Perspektiven, Doppeldeutigkeit und Paradoxien. Der Leser muss ständig neu bewerten, wer weiß, wer lügt, wer schuldig ist und was überhaupt geschehen ist.[schullv][schullv][heinrich-von-kleist-gesellschaft]

Fazit

Die Sirenen-Novelle ist sprachlich **verführerischer, bildreicher und langsamer im Aufbau**; Kleist ist **syntaxgetriebener, schneller, kälter und radikaler im Bruch**. Beide erzeugen Spannung durch Verzögerung und Entzauberung, aber die Sirenen-Novelle spannt den Leser in einen Sog von Schönheit und Musik, während Kleist ihn in eine Verwirrung von Ursache, Schuld und Erkenntnis stürzt.

Man könnte sagen: Die Sirenen-Novelle spannt wie eine **Melodie**, Kleist wie ein **Mechanismus**. Jene lockt mit Verheißung, dieser zwingt durch logische und sprachliche Verdichtung zur Katastrophe.[kci.go][projekt-gutenberg][enotes]

Hausarbeit: „Die Stadt der Sirenen“ als Schauergeschichte

Einleitung

Die Novelle „Die Stadt der Sirenen“ erzählt von einer Gruppe griechischer Seefahrer, die nach einem Sturm an einer unbekannten Küste strandet. Dort entdecken Azoulis und Democharesine Höhle, die als Tor in eine fremde Welt führt. In dieser Welt lockt eine prächtige Stadt mit verführerischer Musik, Sirenen und der schönen Kirke die beiden Männer an. Die Novelle zeigt, wie stark Menschen durch Schönheit, Liebe, Musik und das Versprechen eines besseren Lebens verführt werden können. Zugleich wird deutlich, dass hinter diesem Glanz Gefahr, Tod und Verlust lauern.

Die zentrale These dieser Hausarbeit lautet: „Die Stadt der Sirenen“ ist eine Schauergeschichte, weil sie nicht nur äußere Gefahren wie Sturm und Schiffbruch zeigt, sondern vor allem eine innere Gefahr darstellt: die Verführung durch Schönheit, Musik, Liebe und das Versprechen grenzenloser Erfüllung. Das Grauen entsteht dabei nicht nur durch Monster und Tote, sondern dadurch, dass das Schöne selbst als tödliche Falle erscheint.

Inhaltliche Zusammenfassung

Die Erzählung beginnt mit einer gefährlichen Seereise. Ein Sturm treibt das Schiff der Männer an eine unbekannte Küste, wo sie einen toten Waj finden und bestatten. Später entdecken sie eine verlassene Hütte, in der sie Unterschlupf suchen. Während die übrigen Männer das beschädigte Schiff reparieren, bleiben Azoulis und der kranke Democharesin der Hütte zurück.

Die beiden finden eine Höhle und fallen in eine fremde Welt. Dort sehen sie eine gewaltige Stadt mit hohen Türmen, Mauern, einem Wassergraben und einer verlockenden Musik. Auf den Türmen sitzen Sirenen, deren Gesang die Männer anzieht. Azoulis spürt zwar die Faszination der Musik, erkennt aber auch etwas Unmenschliches und Widerwärtiges an der Stadt. Deshalb kehrt er in die Höhle zurück.

Demochareshingegen wird stärker verführt. Eine wunderschöne Frau namens Kirke erscheint ihm und lockt ihn mit Liebe, Zärtlichkeit und dem Versprechen ewiger Vereinigung in die Stadt. Dort führt sie ihn zu einem schwarzen Brunnenschacht, aus dem die Musik kommt. Democharessoll sich in die Tiefe stürzen, um „ein Gott“ zu werden. In diesem Moment erscheint seine verstorbene Mutter, stopft ihm Wachs in die Ohren und führt ihn aus der Stadt. Erst draußen erkennt Democharesdie Wahrheit: Die Stadt ist voller Staub und menschlicher Gerippe. Die vermeintlich wunderschöne Welt ist in Wirklichkeit ein Ort des Todes.

Merkmale der Schauergeschichte

Schauergeschichten erzeugen Angst und Unbehagen, indem sie das Vertraute bedrohen und das Unbekannte, Unheimliche oder Übernatürliche in den Mittelpunkt stellen. Typische Mittel sind

dunkle Orte, unerklärliche Ereignisse, bedrohliche Wesen, Traum und Wirklichkeit, Tod sowie die Gefahr, die Kontrolle über sich selbst zu verlieren.

Diese Merkmale finden sich in der Novelle deutlich wieder. Die Höhle ist ein dunkler Übergang in eine andere Welt, die Stadt ist fremd und übermächtig, die Sirenen sind übernatürliche Wesen, und Kirke erscheint als schöne, aber gefährliche Verführerin. Zudem verschwimmen die Grenzen zwischen Traum, Krankheit und Realität: Azoulis und Democharesschlafen, erwachen benommen und erzählen von Erlebnissen, die gleichzeitig wie Träume und wie reale Reisen wirken.

Merkmal der Schauergeschichte	Umsetzung in der Novelle
Dunkler oder unbekannter Ort	Die Höhle, die fremde Landschaft und die Stadt
Übernatürliche Wesen	Sirenen, Kirke, Sphingen, Kentauren, Minotauren
Tod und Verwesung	Toter Waj, menschliche Gerippe, Leiche im Wasser
Verlust der Selbstkontrolle	Demochareskann dem Drang zum Turm nicht widerstehen
Traum und Wirklichkeit	Die Erlebnisse werden als Traum erzählt, haben aber reale Folgen
Bedrohliche Verführung	Musik, Kirke und das Versprechen ewigen Glücks

Die Höhle als Schwelle zum Grauen

Die Höhle ist der erste wichtige Schauerort der Novelle. Sie liegt abseits der Hütte, ist mit kaum sichtbaren Reliefs verziert und führt in ein „tiefes Dunkel“. Als Azoulis hineintritt, „verliert“ er den Boden unter den Füßen und stürzt ins Bodenlose.

Die Höhle funktioniert wie eine Schwelle zwischen der bekannten und der unbekannten Welt. Sie ist kein gewöhnlicher Ort, sondern ein Tor. Gerade diese Unbestimmtheit erzeugt Angst: Niemand weiß, was hinter der Höhle liegt, ob die Reise real ist und ob eine Rückkehr möglich sein wird. Das Dunkel ist dabei nicht nur ein Ort, sondern ein Symbol für Unwissen, Kontrollverlust und Gefahr.

Die Stadt als Ort des Schreckens

Die Stadt erscheint zunächst prächtig und verlockend. Sie hat hohe Türme, glänzende blaue Kacheln, breite Straßen, Mauern und eine gewaltige Tempelpyramide. Doch diese Schönheit ist täuschend. Die Stadt ist kein Ort des Lebens, sondern ein Ort des Todes.

Besonders unheimlich ist der Kontrast zwischen dem äußeren Glanz und der inneren Verwesung. Draußen sieht Democharesdes „Staub und menschliche Gerippe“, im Wasser treibt eine Leiche. Die Stadt verspricht ewige Jugend, Liebe und Freiheit, nimmt ihren Bewohnern aber das Leben. Damit wird ein zentrales Merkmal der Schauergeschichte deutlich: Das Schöne kann gefährlich sein, und das Vertraute kann sich als tödliche Falle entpuppen.

Sirenen als Verkörperung der Gefahr

Die Sirenen sind das zentrale Schauerelement der Novelle. In der griechischen Mythologie locken sie Seefahrer mit ihrem betörenden Gesang in den Tod. Besonders bekannt ist diese Vorstellung aus Homers *Odyssee*, in der Odysseus sich an den Mast binden lässt, während seine Mannschaft die

Ohren mit Wachs verschließt, um dem Gesang zu widerstehen.[mythographia][ebsco][worldhistory][brockhaus]

Auch in der Novelle wirkt der Gesang wie ein Zauber. Die Musik verspricht „überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit“. Sie spricht die innersten Wünsche der Männer an: Azoulis sehnt sich nach Schönheit und Wundern, Democharesnach Liebe und grenzenloser Erfüllung. Die Sirenen zeigen jedem genau das, was er am meisten begehrt. Deshalb ist ihre Gefahr so groß: Sie verführen nicht durch Gewalt, sondern durch das, was als schön, erfüllend und erstrebenswert erscheint.

Kirke als schöne Bedrohung

Kirke ist für Democharesdie persönlichste Form der Verführung. Sie erscheint ihm als perfekte Frau: schöner als jede Statue der Aphrodite, lieblich, zärtlich und verführerisch. Ihr Duft, ihre Stimme und ihre körperliche Nähe wecken in Democharesintensive Gefühle. Er glaubt, von ihr geliebt zu werden und endlich das absolute Glück gefunden zu haben.

Besonders unheimlich ist, dass Kirke dem jungen Mann nicht einfach Gewalt antut. Sie gewinnt seine Zustimmung, indem sie seine Wünsche anspricht. Sie verspricht ihm ewige Liebe, ewige Jugend und ewige Lust. Democharesfühlt sich dadurch stark, frei und beinahe göttlich. Die Vorstellung, „ein Gott“ zu werden, zeigt, wie sehr die Verführung über das normale menschliche Leben hinausgeht.

Gleichzeitig zeigt die Novelle, dass diese Liebe nicht echt sein kann. Kirke will Democharesnicht als Menschen kennenlernen, sondern ihn in den Tod führen. Ihre Zärtlichkeit ist daher eine Falle. Die Szene am Brunnenschacht macht das deutlich: Dort sollen die Verführten sich in die Tiefe stürzen. Die „ewige Liebe“ endet nicht in Erfüllung, sondern im Untergang.

Verlust der Selbstkontrolle

Ein zentrales Grauen der Novelle ist, dass die Figuren ihre eigene Handlungsfähigkeit verlieren. Azoulis spürt zwar, dass etwas an der Stadt falsch ist, wird aber dennoch von der Musik angezogen. Democharesgeht sogar „wider meinen Willen“ auf die Stadt zu. Er will sich losreißen, geht aber weiter und bleibt wieder stehen.

Diese Form der Angst ist besonders wirkungsvoll, weil sie nicht von außen kommt. Die Gefahr sitzt nicht vor der Tür, sondern im eigenen Verlangen. Demochareswird nicht von einem Monster gejagt, sondern von einem Wunsch, den er selbst nicht kontrollieren kann. Auch nach seiner Rettung will er immer wieder „zum Turm“. Das zeigt, dass die Verführung nicht einfach vorbei ist, sondern in ihm weiterwirkt.

Tod, Gerippe und Verwesung

Die Novelle enthält mehrere deutliche Todessymbole. Schon zu Beginn wird ein toter Waj an den Strand gespült. Später sieht Democharesmenschliche Gerippe in der Stadt und einen toten Menschen im Wassergraben. Diese Bilder machen deutlich, dass die Stadt viele Opfer gefunden hat.

Besonders grauenhaft ist, dass die Toten nicht einfach als Hintergrund erscheinen, sondern die Wahrheit über die Stadt enthüllen. Die Gerippe zeigen, dass die Menschen, die der Musik gefolgt sind, nicht gerettet, sondern vernichtet wurden. Damit wird die Schönheit der Stadt zur Maskerade: Hinter den prächtigen Türmen und der verführerischen Musik verbirgt sich ein Ort des Todes.

Traum oder Wirklichkeit?

Die Novelle lässt offen, ob die Erlebnisse von Azoulis und Democharés Träume, Visionen oder reale Reisen in eine andere Welt sind. Beide erzählen ihre Erfahrungen als Traum, aber sie haben körperliche Folgen: Democharés ist blass, sein Atem wird schwächer, und er muss geweckt werden. Azoulis ist benommen, seine Hände zittern, und er redet wirr.

Diese Unklarheit verstärkt das Unheimliche. Der Leser kann nicht sicher entscheiden, ob die Stadt real existiert oder ob sie ein Ausdruck von Krankheit, Angst oder Verlangen ist. Gerade diese Offenheit macht die Geschichte bedrohlich: Wenn die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit verschwimmt, kann niemand sicher sein, ob er wirklich sicher ist.

Die Mutter als rettende Gegenkraft

Die Mutter des Democharés spielt eine wichtige Rolle, obwohl sie bereits tot ist. Sie erscheint ihm in der gefährlichsten Situation und rettet ihn. Indem sie ihm Wachs in die Ohren steckt, erinnert sie an die berühmte Odysseus-Episode. Auch dort schützt Wachs die Mannschaft vor dem Sirenesang. [mythographia][ebsco][worldhistory]

Die Mutter steht damit für familiäre Liebe, Erinnerung und moralische Orientierung. Sie spricht erst am Ende, nachdem Democharés aus der Stadt geführt wurde. Ihre Botschaft ist klar: „Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf.“ Damit wird die Novelle auch zu einer Warnung vor blindem Vertrauen in verführerische Versprechen.

Interessant ist außerdem, dass die Mutter Democharés von seinem Bruder im Haus der Kynana erzählt und sagt, sie sei seinem Vater nicht böse. Diese Informationen deuten auf eine familiäre Vorgeschichte hin, die im Text nicht vollständig erklärt wird. Trotzdem zeigt die Szene, dass Democharés nicht isoliert ist: Er hat eine Familie, eine Vergangenheit und Bindungen, die ihn letztlich zurück ins Leben führen.

Sprache und Spannung

Die Sprache der Novelle verstärkt das Schauerhafte erheblich. Zu Beginn ist sie nüchtern und berichtend: Sturm, Schiffbruch, Hütte, Reparatur. Sobald die Höhle und die fremde Stadt erscheinen, wird die Sprache bildreicher und bedrohlicher. Begriffe wie „Finsternisse“, „Bodenlose“, „Dunkel ohne Maß“, „giftgrüne Pflanzen“, „schwarzer Brunnenschacht“ und „menschliche Gerippe“ erzeugen eine unheimliche Atmosphäre.

Gleichzeitig wird die Schönheit der Stadt und Kirkes mit übertriebenen, fast überirdischen Bildern beschrieben. Dieser Gegensatz zwischen faszinierender Schönheit und tödlicher Wahrheit ist das

stilistische Kernstück der Erzählung. Die Musik wird nicht nur beschrieben, sondern sprachlich nachgeahmt: Sie wiederholt sich, steigert sich und verführt den Leser ebenso wie Democharés.

Eigene Stellungnahme

Die Novelle zeigt eindrucksvoll, dass Schrecken nicht immer laut, blutig oder offensichtlich sein muss. Manchmal ist das Grauen gerade darin, dass etwas Wunderschönes gefährlich ist. Kirke, die Musik und die Stadt wirken auf den ersten Blick wie Erfüllung, sind aber in Wirklichkeit eine Falle. Das macht die Geschichte psychologisch glaubwürdig: Menschen lassen sich manchmal eher von dem blenden, was sie sich wünschen, als von dem, was vernünftig wäre.

Gleichzeitig finde ich die Erzählung nicht nur als Warnung vor Verführung, sondern auch als Geschichte über die Macht von Gefühlen. Democharés erlebt in der Stadt ein Glück, das er vorher nie gekannt hat. Deshalb kann man seine Schwäche nachvollziehen. Er ist nicht einfach naiv oder dumm, sondern verliebt und verunsichert. Die Novelle verurteilt ihn nicht, sondern zeigt, wie leicht Menschen in eine falsche Vorstellung vom Glück geraten können.

Die wichtigste Botschaft ist für mich, dass wahre Freiheit nicht bedeutet, jedem Wunsch und jeder Versuchung zu folgen. Echte Freiheit entsteht erst, wenn man Grenzen erkennt, Verantwortung übernimmt und auch unangenehme Wahrheiten akzeptieren kann. Die Stadt der Sirenen verspricht Freiheit, nimmt ihren Bewohnern aber letztlich das Leben. Democharés kann entkommen, weil er an seine Familie und an die Realität erinnert wird.

Schluss

„Die Stadt der Sirenen“ ist eine spannende und vielschichtige Schauergeschichte über Verführung, Schönheit, Liebe und Tod. Die Sirenen und Kirke stehen für Versprechungen, die auf den ersten Blick wundervoll erscheinen, aber in Wirklichkeit zerstörerisch sind. Während Azoulis durch Misstrauen gerettet wird, braucht Democharés die Hilfe seiner Mutter, um dem Bann zu entkommen.

Die Novelle macht deutlich, dass der Weg ins Verderben oft nicht mit Gewalt beginnt, sondern mit einem verlockenden Angebot. Deshalb bleibt die Geschichte auch heute aktuell: Ob es um manipulative Werbung, gefährliche Beziehungen, Sucht oder falsche Versprechen geht – überall dort, wo etwas zu schön klingt, um wahr zu sein, kann eine „Stadt der Sirenen“ beginnen.

Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“

Die Hausarbeit ist fertig, aber nicht über „Die Stadt der Sirenen“. Eine Novelle mit diesem Titel habe ich nirgends gefunden. Ich habe stattdessen Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“ (1819) genommen. Sie hat einen Sirenentraum, Schauerszenen und eine belebte Statue und ist in der Oberstufe üblich. Wenn du einen anderen Text meinst, schick mir Autor und Ausgabe oder Auszüge, dann passe ich die Arbeit an.

Die Arbeit hat Deckblatt, Inhaltsverzeichnis, Einleitung mit Leitfrage und These, Hauptteil, Schluss und Selbstständigkeitserklärung. Der Hauptteil behandelt Inhalt und Gattung, fünf Schauermotive, vier Textstellen als Zitatenanalyse und die Erzähltechnik.

Ihre These: Der Schauer ist bei Eichendorff die Rückseite der Verführung und führt Florio zur Erkenntnis, nicht in den Untergang.

Prüf vor der Abgabe noch drei Dinge:

- **Seitenzahlen:** Die Zitate stammen aus dem Originaltext, den ich nachgelesen habe. Die Seitenzahlen gelten für die „Werke“-Ausgabe (Bd. 2, München 1970 ff.), wie sie Zeno.org wiedergibt. Gleich sie mit deiner Klassenausgabe ab.
- **Standardwerke:** Freud, Todorov und Genette habe ich aus dem Gedächtnis angegeben und nicht geprüft. Es fehlen Seitenzahlen.
- **Vorbemerkung:** Sie steht am Anfang der Datei und erklärt die Textwahl. Streich sie vor der Abgabe.

Titel: Schauer und Verführung in Joseph von Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“ Untertitel: Eine Untersuchung der Schauermotive, der Erzähltechnik und der Funktion des Unheimlichen Fach: Deutsch, Jahrgangsstufe 11

Schauer und Verführung in Joseph von Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“

Eine Untersuchung der Schauermotive, der Erzähltechnik und der Funktion des Unheimlichen

Hausarbeit im Fach Deutsch, Jahrgangsstufe 11

Die Stadt der Sirenen

Verfasser/in: _____

Kurs / Fachlehrkraft: _____

Schule: _____

Abgabedatum: _____

Vorbemerkung zur Textgrundlage (bitte vor Abgabe lesen und ggf. streichen)

Eine Novelle mit dem Titel „Die Stadt der Sirenen“ konnte ich nicht nachweisen. Ich habe die Arbeit deshalb auf Joseph von Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“ (1819) gestützt. Sie enthält den berühmten Sirenentraum, Schauerszenen und eine Fülle an Schauermotiven, und sie wird in der Oberstufe häufig gelesen. Alle Zitate stammen aus dem Originaltext und sind mit den Seitenzahlen der Ausgabe „Werke, Bd. 2, München 1970 ff.“ belegt, wie sie die Online-Bibliothek Zeno.org wiedergibt. Meint dein Auftrag einen anderen Text, schick ihn mir (Autor, Ausgabe oder Auszüge). Ich passe Zitate, Analyse und Verzeichnis dann an. Die Seitenzahlen deiner Klassenausgabe (z. B. Reclam) weichen ab und müssen vor Abgabe angeglichen werden.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

2. Textgrundlage, Gattung und Schauerbegriff
   2.1 Inhalt und Aufbau der Novelle
   2.2 „Schauergeschichte“ und „Märchennovelle“

3. Schauermotive und ihre Deutung
   3.1 Der Sirenentraum
   3.2 Das Marmorbild und die Belebung des Steins
   3.3 Donati: Der Tote im Garten
   3.4 Wasser, Nacht und Mond als Schauerkulisse
   3.5 Verwandlung, Doppelung und Maskerade

4. Zitatenanalyse: Die Steigerung des Grauens
   4.1 Der Sirenentraum (S. 534)

4.2 Die erste Begegnung mit dem Venusbild (S. 535)
4.3 Die Schlossszene als Höhepunkt (S. 556 f.)
4.4 Die Rückkehr zur Ruine und Fortunatos Lied (S. 558–561)

5. Erzähltechnik
5.1 Erzählperspektive und Innensicht
5.2 Vorausdeutung und Traum
5.3 Sprache, Licht und Klang
5.4 Rationalisierung und Ambivalenz des Unheimlichen

6. Die Funktion des Schauers: Verführung und Rettung

7. Schluss

8. Literaturverzeichnis

9. Selbstständigkeitserklärung

1 Einleitung

Wenn eine Marmorstatue plötzlich lebendig wird, ein Toter im Garten erwacht und ein Schloss sich als verfallene Ruine entpuppt, dann erwartet man eine Schauergeschichte. Joseph von Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“ (1819) bedient diese Erwartung. Gleichzeitig scheint sie ihr zu widersprechen. Sie spielt in einer sonnigen italienischen Landschaft, in einer Stimmung aus Festen, Liedern und Blumen. Das Grauen bricht in diese Heiterkeit ein, und es wird am Ende überwunden.

Diese Spannung führt zur Leitfrage dieser Arbeit: **Welche Schauermotive und erzähltechnischen Mittel setzt Eichendorff ein, und welche Funktion hat das Schauerliche für die Entwicklung des jungen Dichters Florio?**

Meine These lautet: Der Schauer ist in „Das Marmorbild“ kein Selbstzweck, wie er es in vielen Schauergeschichten der Zeit ist. Er dient der Erkenntnis. Das Unheimliche ist die Rückseite der Verführung. Es enthüllt, dass hinter der betörenden Schönheit der Venus Tod, Kälte und Erstarrung stehen. Der Text steigert das Grauen planvoll bis zu einem Höhepunkt (S. 556 f.) und löst es dann durch ein christlich geprägtes Gegenbild auf (S. 560 f.).

Die Arbeit geht so vor: Kapitel 2 klärt Inhalt, Aufbau und Gattung. Kapitel 3 untersucht die zentralen Schauermotive. Kapitel 4 analysiert ausgewählte Schlüsselstellen am Text. Kapitel 5 behandelt die Erzähltechnik. Kapitel 6 bündelt die Ergebnisse zur Funktion des Schauers. Das Schlusskapitel fasst zusammen und gibt einen Ausblick. Primärtext ist Eichendorffs Novelle, zitiert nach der Ausgabe in Eichendorffs „Werke“ (Bd. 2). Zitate werden mit „S.“ und der Seitenzahl nachgewiesen. Als Sekundärliteratur habe ich Unterrichts- und Interpretationshilfen sowie literaturtheoretische Grundlagentexte herangezogen (siehe Literaturverzeichnis).

2 Textgrundlage, Gattung und Schauerbegriff

2.1 Inhalt und Aufbau der Novelle

Der junge Edelmann Florio reitet auf Lucca zu und trifft den Sänger Fortunato. Bei einem Fest vor der Stadt verliebt er sich in die zierliche Bianka, die ein Blumenkranz schmückt. In der Nacht träumt er von Sirenen, die alle aussehen wie Bianka. Am folgenden Tag erblickt er an einem Weiher ein marmornes Venusbild, und seine Sehnsucht verlagert sich von Bianka auf ein größeres, unbestimmtes Ideal. Er gerät in einen Garten, trifft den unheimlichen Ritter Donati und wird zu einer schönen Dame geführt, in der der Text das lebendig gewordene Venusbild erkennen lässt. Auf einem Maskenball bei Biankas Onkel verwirren sich beide Frauengestalten. In einer Gewitternacht auf dem Schloss der Dame erreicht das Grauen seinen Höhepunkt, und Florio flieht. Am Morgen erkennt er in der Ruine mit dem zertrümmerten Marmorbild den Ort seines Erlebnisses. Fortunato singt ein Lied von der besiegten Venus. In dem Knaben, der Pietro begleitet, erkennt Florio Bianka, und beide reiten gemeinsam nach Mailand (nach Wikipedia und Raabe, die die Struktur „Von Lucca nach Mailand“ nachzeichnen).

Der Aufbau folgt dem Weg von Lucca nach Mailand. Er gliedert sich in fünf Abschnitte, die zunächst in Verführung und Verwirrung führen, in der Schlossszene gipfeln und mit der Rückkehr in die Wirklichkeit enden. Der Weg verläuft von der Stadt in die Wildnis und wieder in die Stadt. Er verläuft auch von der Nacht in den Morgen. Beide Bewegungen stützen die Handlung räumlich und symbolisch.

2.2 „Schauergeschichte“ und „Märchennovelle“

Eichendorff nennt den Text im Untertitel „Novelle“. In einem Brief an Fouqué spricht er von „einer Novelle oder Mährchen“ (nach schullv.de, Märchennovelle). Die Forschung und die Schulliteratur sprechen meist von einer **Märchennovelle**. Für die Novelle sprechen der zentrale Wendepunkt, das Dingsymbol Marmorbild und Florios geschildertes Innenleben. Für das Märchen sprechen das Wunderbare, die Verwandlungen und die Figurenkonstellation (vgl. Schenck, Interpretation).

Als **Schauergeschichte** kann man Texte bezeichnen, die durch Motive wie das Unheimliche, Tote, Geister, Nacht und Verfall beim Leser Furcht und wohligen Schauder erzeugen. Der Begriff ist für das „Marmorbild“ nur eingeschränkt passend. Der Text gehört zur sogenannten „dunklen“ oder „schwarzen“ Romantik, im Gegensatz zur heiteren „weißen“ Romantik etwa des „Taugenichts“ (so Netzwerk Lernen, Unterrichtseinheit). Ich verwende „Schauergeschichte“ daher als Analysekategorie: Der Text enthält typische Schauerelemente, setzt sie aber in den Dienst einer Entwicklungsgeschichte.

Für die Analyse hilft Sigmund Freuds Begriff des **Unheimlichen**. Danach entsteht Unheimlichkeit unter anderem, wenn Lebloses belebt wirkt oder das Vertraute fremd wird (Freud 1919). Tzvetan Todorov beschreibt das Phantastische als Zögern des Lesers zwischen natürlicher und übernatürlicher Erklärung (Todorov 1972). Beide Ansätze passen auf Eichendorffs Text, wie die Kapitel 3 bis 5 zeigen.

3 Schauermotive und ihre Deutung

3.1 Der Sirenentraum

Der Sirenentraum ist das erste deutliche Schauermotiv der Novelle. Er verknüpft die Antike mit der Handlung: Die Sirenen der Odyssee locken Seefahrer mit ihrem Gesang in den Untergang (Sirene (Mythologie), Wikipedia). Eichendorff nutzt das Bild in der Novelle und in seinem Gedicht „Zwei Gesellen“, in dem „verlockend Sirenen“ den zweiten Gesellen „in der buhlenden Wogen / Farbig klingenden Schlund“ ziehen (zit. nach Hamburger Lesehefte Plus). Im Traum des Florio singen die Sirenen mit dem Gesicht Biankas, und das Schiff sinkt. Der Traum deutet an, dass die Verführung gefährlich ist und dass sie sich eine vertraute, unschuldige Gestalt als Maske wählt.

3.2 Das Marmorbild und die Belebung des Steins

Das zentrale Motiv ist die Statue. Das marmorne Venusbild steht am Weiher, „als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht“ (S. 535 f.). Später heißt es: „Das schöne Marmorbild war ja lebend geworden und von seinem Steine in den Frühling hinuntergestiegen“ (S. 542). Hier greift Freuds Beobachtung: Die Grenze zwischen Totem und Lebendigem verschwimmt. Zugleich zitiert Eichendorff die Pygmalion-Sage (vgl. Hamburger Lesehefte Plus, Königs Materialien), kehrt sie aber ins Bedrohliche. In der Schlossszene sind die Marmorbilder keine Wohltat mehr. Sie „erhoben sich … mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle“ (S. 556). Der Stein ist das Zeichen des Todes, der sich hinter der Schönheit verbirgt.

3.3 Donati: Der Tote im Garten

Der Ritter Donati ist die Figur des Unheimlichen. Schon beim Fest erscheint er „noch viel bleicher und schauerlicher, als vorher“ (S. 532). Im Garten liegt er „auf zerschlagenen Marmorsteinen“, und seine Mienen sind „im Schlafe sonderbar verändert, er sah fast wie ein Toter aus“ (S. 541). Florio überläuft „ein heimlicher Schauer“ (S. 541). Donati steht damit zwischen den Welten. Er vermittelt Florio an die Venus und gilt in der Forschung als Gegenspieler zu Fortunato (vgl. Schenck, der die männlichen Gegenfiguren herausarbeitet). Als Florio später nach ihm fragt, kennt ihn niemand; der Gärtner hält den Fragenden „für wahnsinnig“ (S. 557). Eine Figur verschwindet also aus der Wirklichkeit, sobald sie benannt wird. Das ist ein klassisches Schauermittel.

3.4 Wasser, Nacht und Mond als Schauerkulisse

Der Weiher bildet das Raumsymbol der Novelle. Er ist Spiegel, Schwelle zu einer anderen Welt und zugleich Ort der Täuschung. Der Mond „beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild“ (S. 535), und der „trunkene Wasserspiegel“ zeigt das Bild der Göttin zwischen Sternen (S. 536). Die Nacht ist die Zeit der Verwandlung. Das Tageslicht dagegen entlarvt: Am Morgen erscheint dasselbe Marmorbild „zum Teil zertrümmert“ und „hell vom Morgen angeglüht“ (S. 558 f.). Nacht und Mond erzeugen Unschärfe, der Morgen schafft Klarheit. Diese Lichtregie ist eine Grundstruktur der Schauerliteratur, die Eichendorff religiös auflädt.

3.5 Verwandlung, Doppelung und Maskerade

Bianka und die Venus werden systematisch aufeinander bezogen. Die Sirenen im Traum sehen aus wie Bianka (S. 534). Auf dem Maskenball erscheint Florio eine verkleidete Tänzerin, in der er einmal Bianka und dann die Dame zu sehen glaubt (S. 546 ff.). Gerade das „schauerliche“ Spiel der Masken gibt dem Fest „eine tiefe, fast schauerliche Bedeutung“ (S. 544). Selbst Bianka wird zuletzt verkleidet, als Knabe, wiedergefunden (S. 562). Die Doppelung der Frauenfiguren verdeutlicht Florios Orientierungslosigkeit: Er kann echte Liebe und Blendwerk nicht auseinanderhalten, bis die Nacht vergeht. Er selbst nennt es später eine „seltsame Verblendung“, die seine Augen „wie mit einem Zaubernebel umfangen“ hatte (S. 562).

4 Zitatenanalyse: Die Steigerung des Grauens

4.1 Der Sirenentraum (S. 534)

> „Leise schlugen die Wellen an das Schiff, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen, wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze vom vorigen Abend. Sie sang so wunderbar, traurig und ohne Ende, als müsse er vor Wehmut untergehn. Das Schiff neigte sich unmerklich und sank langsam immer tiefer und tiefer. – Da wachte er erschrocken auf.“ (S. 534)

Analyse: Die Szene beginnt harmlos („Leise“), und die Sirenen erscheinen in vertrauter Gestalt. Die Adverbien „unmerklich“ und „langsam“ verlangsamen das Tempo und zeigen, dass die Gefahr nicht plötzlich, sondern schleichend wächst. Die Wiederholung in „tiefer und tiefer“ bildet das Sinken sprachlich ab. Der Gesang ist „wunderbar, traurig und ohne Ende“: Schönheit und Todesnähe fallen zusammen. Das Wort „Wehmut“ ist ein Schlüsselbegriff der Romantik und zeigt, dass der Untergang als Sehnsucht erlebt wird. Der Schauer entsteht durch den Gegensatz von Zärtlichkeit und Bedrohung. Zugleich nimmt der Traum voraus, dass Florio Bianka mit dem verführerischen Ideal verwechseln wird.

4.2 Die erste Begegnung mit dem Venusbild (S. 535)

> „Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen

aufgetaucht, und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel … widerstrahlte.“ (S. 535 f.)

Analyse: Der Satz ist ein langes Satzgefüge mit mehreren Nebensätzen. Er erzeugt eine fließende, entrückte Wirkung. „Scharf“ beleuchtet der Mond: Das Wort verbindet Härte mit Schönheit und deutet den Stein an. Der irreale Vergleich („als wäre … aufgetaucht“) hält offen, ob die Statue belebt ist. Die Göttin ist „selber verzaubert“ und betrachtet ihr Spiegelbild. Das ist ein Narzissmotiv: Die Schönheit ist in sich geschlossen und kalt. Die Personifikation („trunkener Wasserspiegel“) überträgt Florios Rausch auf die Landschaft. Diese Szene bereitet die Schauerwirkung nur indirekt vor, da sie noch schön und friedlich wirkt. Das macht sie gefährlich.

4.3 Die Schlossszene als Höhepunkt (S. 556 f.)

„Da fuhr Florio plötzlich einige Schritte zurück, denn es war ihm, als stünde die Dame starr mit geschlossenen Augen und ganz weißem Antlitz und Armen vor ihm. – Mit dem flüchtigen Blitzesscheine jedoch verschwand auch das schreckliche Gesicht wieder, wie es entstanden.“ (S. 556)

„… bald erhoben sich alle die Bilder mit furchtbarem Schweigen von ihrem Gestelle.“ (S. 556)

„… da erfasste ihn ein tödliches Grauen. Denn auch die hohen Blumen in den Gefäßen fingen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen gräßlich durcheinanderzuwinden, alle Ritter auf den Wandtapeten sahen auf einmal aus wie er und lachten ihn hämisch an …“ (S. 556)

„Das Grausen überwältigte alle seine Sinne, er stürzte verworren aus dem Zimmer durch die öden, widerhallenden Gemächer und Säulengänge hinab.“ (S. 556 f.)

Analyse: Die Szene ist die dichteste Schauerpassage der Novelle. Sie folgt einer klaren **Steigerung**: (1) Der Blitz enthüllt für einen Augenblick das Gesicht der Dame als „starr“ und „weiß“ und damit als Todesmaske. (2) Die Statuen regen sich, wobei das „furchtbare Schweigen“ (ein Oxymoron-ähnlicher Ausdruck, denn Schweigen ist nicht furchtbar, wird es hier aber) die Bedrohung ohne Lärm zeigt. (3) Die Gegenstände werden belebt: Blumen werden zu „Schlangen“, Tapetenritter lachen „hämisch“. Das Vertraute wird fremd, ein Kerngedanke von Freuds

Unheimlichem. Dass „alle Ritter … aus[sehen] wie er“, ist ein Doppelgängermotiv und zeigt, dass der Schrecken auch aus Florios Inneren stammt. (4) Die Wortwahl steigert sich von „Grauen“ („tödliches Grauen“) zu „Grausen“, das „alle seine Sinne“ überwältigt. Die Sprache wird hier atemlos: Parataxe, Gedankenstriche und Häufung von Adjektiven („gräßlich“, „furchtbar“, „hämisch“) lösen die ruhige Syntax der Anfangsszenen ab. Die Landschaft wird zugleich akustisch bedrohlich, da der Gesang aus dem Garten „herzzerreißend heraufflog“ und der Wind „pfeifend durch das ganze Haus“ strich (S. 556).

Mit dem Gewitter greift Eichendorff auf ein bewährtes Schauermittel zurück. Das Außenwetter spiegelt Florios Inneres. Anders als in vielen englischen Schauerromanen steht am Ende der Szene aber nicht der Tod, sondern die Flucht. Florio rettet sich, weil ihn das Grauen aus der Verblendung reißt.

4.4 Die Rückkehr zur Ruine und Fortunatos Lied (S. 558–561)

> „Ein Weiher befand sich daneben, über dem sich ein zum Teil zertrümmertes Marmorbild erhob, hell vom Morgen angeglüht. Es war offenbar dieselbe Gegend, dieselbe Stelle, wo er den schönen Garten und die Dame gesehen hatte. – Er schauerte innerlichst zusammen bei dem Anblicke.“ (S. 558 f.)
>
> „Sie selbst muß sinnend stehen / So bleich im Frühlingsschein, / Die Augen untergehen, / Der schöne Leib wird Stein.“ (S. 560)
>
> „Denn über Land und Wogen / Erscheint, so still und mild, / Hoch auf dem Regenbogen / Ein andres Frauenbild.“ (S. 560)

Analyse: Das Morgenlicht entzaubert. Das Schloss war eine Ruine, der Garten eine Wildnis, die Venus ein zertrümmerter Stein. Das zeigt den Doppelcharakter des Schauers: Was in der Nacht verführt, ist im Tageslicht Verfall. Florio „schauert“, nun aber aus Erkenntnis. Fortunatos Lied deutet das Erlebte. Die heidnische Venus wird zu Stein („Der schöne Leib wird Stein“), und ein „andres Frauenbild“ tritt an ihre Stelle. Gemeint ist Maria, die „ein Kindlein in den Armen“ hält (S. 560 f.). Der Wechsel von der kalten Marmorgestalt zur lebendigen, mütterlichen Gestalt markiert den Übergang vom Schauer zur Erlösung. Der Text sagt damit, dass die Macht der Verführung gebrochen ist, weil der Glaube eine tragfähigere Ordnung bietet.

Florios eigenes Lied schließt diese Bewegung ab: „Hier bin ich, Herr! Gegrüßt das Licht, / Das durch die stille Schwüle / Der müden Brust gewaltig bricht, / Mit seiner strengen Kühle.“ (S. 561 f.) Die „Schwüle“ der Nacht wird durch „strenge Kühle“ des Morgens ersetzt, und die Erleichterung wird im Naturbild des Gewitters erklärt: Nach dem Sturm „grünen“ die Felder „frischer“ (S. 562).

5 Erzähltechnik

5.1 Erzählperspektive und Innensicht

Die Novelle wird von einem **auktorialen Erzähler** vermittelt, der Florios Wahrnehmung aber meist eng begleitet (personale Anteile, vgl. die Typologie bei Genette 1998). So lesen wir Formulierungen wie „es war ihm, als stünde die Dame starr …“ (S. 556). Der Konjunktiv und das „als“ signalisieren, dass wir die Szene durch Florios Augen sehen. Der Erzähler bürgt nicht für die Realität des Gesehenen. Das erzeugt Unsicherheit. Zugleich kann er gegenüber Florio einen Wissensvorsprung nutzen und die Wirklichkeit des Spuks in Frage stellen, etwa wenn er Florio die Erscheinung Fortunatos „für ein verwirrendes Blendwerk der Nacht“ halten lässt (S. 557).

5.2 Vorausdeutung und Traum

Der Sirenentraum ist eine **Vorausdeutung**: Die Verführung durch ein trügerisches Frauenbild und der Untergang werden vorweggenommen. Dass die Sirenen wie Bianka aussehen, verweist zugleich auf die spätere Verwechslung. Die Novelle erzeugt dadurch Spannung nicht über das „Was“, sondern über das „Wie“ und „Wann“. Man ahnt das Unheil und liest dem Ereignis mit steigendem Unbehagen entgegen. Eine weitere Vorausdeutung ist Donatis Toten-Aussehen (S. 541), die das Verfallsmotiv des Schlosses vorwegnimmt.

5.3 Sprache, Licht und Klang

Eichendorffs Sprache arbeitet mit **Synästhesie** und einem festen Bildinventar (Mond, Nacht, Weiher, Gesang, Marmor). Die Verführung wird akustisch und optisch erzeugt: Lautenklang, Gesang, Duft und Glanz werden miteinander verschmolzen. Die Schauerszenen kehren diese Mittel um: Der Gesang klingt „herzzerreißend“, das Licht ist ein „Blitzesschein“, die Farbe wird zu „Weiß“. Die Modalpartikeln und Vergleichswörter („als“, „fast“, „gleich einer“, „wie“) halten die

Erscheinungen in der Schwebe. Auffällig ist die Häufung des Wortfelds „schauern, Schauer, schauerlich, Grauen, Grausen“, das sich über den Text zieht und dessen Intensität sich steigert: vom „heimlichen Schauer“ (S. 541) über das „heimliche Grauen“ (S. 549) zum „tödlichen Grauen“ (S. 556).

Die **Gedichteinlagen** (z. B. „Frau Venus“, Fortunatos Lied) unterbrechen die Prosa und deuten das Geschehen. Sie sind ein Strukturmerkmal romantischer Prosa. Auch ihre Sprache ist traditionsreich: Das Gedicht „Frau Venus“ aus Eichendorffs Lyrik behandelt denselben Stoff vom versunkenen Reich der Venus (vgl. Eichendorff, Gedichte).

5.4 Rationalisierung und Ambivalenz des Unheimlichen

Der Text lässt offen, ob Florio tatsächlich übernatürliche Ereignisse erlebt oder ob Blendwerk, Traum und Überspanntheit am Werk sind. Florio nennt Fortunato „ein verwirrendes Blendwerk der Nacht“ (S. 557), der Gärtner hält ihn für „wahnsinnig“ (S. 557), und der Morgen zeigt nur Ruinen. Nach Todorov befindet sich der Leser damit in der typischen Unschlüssigkeit des Phantastischen. Die Auflösung bleibt allerdings nicht offen: Fortunatos Lied bietet eine religiöse Erklärung und löst die Spannung. Eichendorff nutzt das Phantastische also nicht, um den Leser am Ende ratlos zu lassen, sondern um eine Wertordnung zu vermitteln. Das unterscheidet seine Novelle von der reinen Schauerliteratur.

6 Die Funktion des Schauers: Verführung und Rettung

Die Analyse zeigt vier Funktionen des Schauerlichen:

1. **Erkenntnisfunktion.** Das Grauen entlarvt die Venus. Je schöner die Verführung, desto kälter ist ihr Kern. Der Schauer ist das Mittel, Florio die Wahrheit sehen zu lassen.

2. **Charakterfunktion.** Florio verändert sich von einem schwärmerischen, orientierungslosen Jüngling zu einem gefestigten jungen Mann, der Bianka erkennt und „wie neu geboren“ ist (S. 563). Die Schauerszenen markieren die Stationen dieser Entwicklung. Die Novelle ist insofern eine Bildungsgeschichte (vgl. Netzwerk Lernen, das den Text als psychologische Novelle in der Tradition des Entwicklungsromans versteht).

3. **Weltanschauliche Funktion.** Der Gegensatz zwischen Venus (heidnisch, triebhaft, tot) und Bianka bzw. Maria (christlich, rein, lebendig) strukturiert den Text. Zwei Welten stehen sich gegenüber, zwischen denen sich Florio entscheiden muss (vgl. Raabe).

4. **Ästhetische Funktion.** Der Schauer erzeugt Spannung, Atmosphäre und Wirkung. Er sorgt dafür, dass die religiöse Botschaft nicht als Predigt, sondern als Erlebnis erfahren wird.

Bemerkenswert ist, dass die Schauergeschichte hier nicht im Tod endet, sondern in einer Liebesvereinigung bei Sonnenaufgang: „Und so zogen die Glücklichen fröhlich durch die überglänzten Auen in das blühende Mailand hinunter.“ (S. 563 f.)

7 Schluss

Die Arbeit hat untersucht, wie Eichendorff in „Das Marmorbild“ Schauermotive und Erzähltechnik einsetzt. Die Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen:

- Zentrale **Motive** sind der Sirenentraum, das belebte Marmorbild, der „tote“ Donati, Wasser, Nacht und Mond sowie die Doppelung von Bianka und Venus.
- Die **Zitatenanalyse** zeigt eine planvolle Steigerung vom leisen, schönen Schauer (Sirenentraum, S. 534) über das Unheimliche der Erscheinung (S. 535 f., 541) bis zum Höhepunkt der Schlossszene (S. 556 f.) und zur Auflösung im Morgenlicht (S. 558–562).
- Die **Erzähltechnik** (personal gefärbter auktorialer Erzähler, Vorausdeutung, Synästhesie, Gedichteinlagen, Ambivalenz zwischen Traum und Wirklichkeit) erzeugt Unsicherheit und Spannung, löst sie aber am Ende religiös auf.
- Der Schauer hat eine **erkennende und rettende Funktion**: Er führt Florio aus der Verblendung zu Bianka und zu sich selbst.

Die Eingangsthese bestätigt sich: Das Unheimliche ist bei Eichendorff die Rückseite der Verführung und kein Selbstzweck. „Das Marmorbild“ ist damit keine reine Schauergeschichte, sondern eine romantische Märchennovelle, die die Mittel der Schauerliteratur nutzt, um eine Entwicklungsgeschichte zu erzählen. Interessant wäre ein Vergleich mit Schauergeschichten, die ohne Erlösung enden, etwa E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“, oder mit Kafkas „Das Schweigen der Sirenen“, das den Sirenenmythos ironisch umkehrt (Wikipedia). Beide wären Stoff für eine weiterführende Arbeit.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild. In: Ders.: Werke. Bd. 2. München 1970 ff., S. 526–565. Online abrufbar unter: Zeno.org (Zugriff: 26.11.2026). [Zitiert mit Seitenzahl.]

Eichendorff, Joseph von: Frau Venus. In: Ders.: Gedichte. Projekt Gutenberg-DE. Online unter: https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/gedichte/chap121.html (Zugriff: 26.11.2026).

Sekundärliteratur und Unterrichtsmaterialien

Hamburger Lesehefte Plus / Königs Materialien: Joseph von Eichendorff, Das Marmorbild. Text und Materialien. Online-Leseprobe: https://media.hugendubel.de/shop/coverscans/400PDF/7e2e05797f164a56aceee7cd604287d3.pdf (Zugriff: 26.11.2026).

Netzwerk Lernen: Joseph von Eichendorff, „Das Marmorbild“. Unterrichtseinheit (Vorschau). Online unter: https://www.netzwerk-lernen.de/downloads/vorschau/NWL/2017/9/NWL139892017_vorschau.pdf (Zugriff: 26.11.2026).

Raabe Verlag: Joseph von Eichendorff: „Das Marmorbild“. Einen Schlüsseltext der Romantik interpretieren. Online unter: https://www.raabe.de/p/joseph-von-eichendorff-das-marmorbild-R0577-200601 (Zugriff: 26.11.2026).

Raabe Verlag: Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild (Florio zwischen zwei Welten). Online unter: https://www.raabe.de/PdfPreview/get/product/R0458-200301 (Zugriff: 26.11.2026).

Schenck, Klaus: Joseph v. Eichendorff: „Das Marmorbild“. Gesamtinterpretation. Online unter: https://www.klausschenck.de/ks/downloads/f37-04-eichendorff-marmorbild-gesamt-interpret.pdf (Zugriff: 26.11.2026).

schullv.de: Märchennovelle (Gattungsbestimmung zu „Das Marmorbild“). Online unter: https://www.schullv.de/resources/PDF/d87d61aa17b6478a97-a131f3fa.pdf (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Das Marmorbild. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Marmorbild (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Sirene (Mythologie). Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Sirene_(Mythologie) (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Das Schweigen der Sirenen. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Schweigen_der_Sirenen (Zugriff: 26.11.2026).

Theoretische Grundlagenliteratur

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago 5 (1919), S. 297–324.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Aufl. München: Fink 1998.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München: Hanser 1972.

> **Hinweis zur Prüfung:** Freud, Genette und Todorov sind bekannte Standardwerke, die ich nicht im Volltext geprüft habe. Ergänze bei Bedarf konkrete Seitenzahlen und gleiche die Angaben mit deiner Schulbibliothek ab. Die Online-Quellen habe ich am 26.11.2026 aufgerufen.

9 Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder sinngemäß übernommene Stellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

Ort, Datum: _____ Unterschrift: _____

Die Verführung als Grauen: Vorbemerkung

Die Hausarbeit zu „Die Stadt der Sirenen“ ist als Word-Datei (ca. 19 Seiten) angehängt: „Hausarbeit: Die Stadt der Sirenen als Schauergeschichte“. Die Zitate stammen aus dem PDF und sind mit „S. …“ nach den PDF-Seiten 3–7 belegt. Ich habe sie nach der Überarbeitung gegen den PDF-Text geprüft. Was noch auffiel, waren Auslassungen mit […], Zitate aus Homer und Diogenes und Begriffe wie Gothic Novel.

Die Arbeit enthält Einleitung, Gliederung, Motivanalyse, Zitatenanalyse an sechs Stellen, Erzähltechnik, eine Deutung mit Freud und Todorov, Schluss und Literaturverzeichnis.

Vor der Abgabe bitte beachten:

- **Autor:** Das PDF nennt keinen Autor. Die Namen der Figuren stimmen mit dem antiken Roman des Antonios Diogenes überein, den ich als Hintergrund heranziehe.
- **KI-Texte im PDF:** Die darin enthaltenen Rezensions- und Interpretationstexte tragen laut eigenem Vermerk einen KI-Hinweis. Ich habe sie bewusst nicht als Quellen verwendet.
- **Hinweisboxen:** Die Boxen „Hinweis“ und „Prüfhinweis“ in der Datei müssen vor der Abgabe gelöscht werden.
- **Zitate aus dem Gedächtnis:** Eckermann, Freud, Genette und Todorov habe ich aus dem Gedächtnis zitiert. Bitte gleiche sie mit der Bibliothek ab und ergänze die Seitenzahlen.
- **Wikipedia:** Die Wikipedia-Quellen kannst du durch Lexika ersetzen.
- **Seitenzahlen:** Sie beziehen sich auf das PDF. Bei einer gedruckten Ausgabe müssen sie angepasst werden.
- **Gattung:** Der Text ist sehr kurz. „Kurznovelle“ oder phantastische Erzählung passt eigentlich besser. Ich habe „Novelle“ beibehalten, weil die Aufgabe es so nennt, und das in der Arbeit angemerkt.

Die Verführung als Grauen

Schauermotive, Erzähltechnik und Wirkung in der Novelle „Die Stadt der Sirenen“

Hausarbeit im Fach Deutsch, Jahrgangsstufe 11

Verfasser/in: _____
Kurs / Fachlehrkraft: _____
Schule: _____
Abgabedatum: _____

Hinweis zur Textgrundlage (vor Abgabe lesen und streichen) Grundlage ist der Text „Die Stadt der Sirenen“ in der PDF-Fassung, die du verlinkt hast. Der Text steht dort auf den PDF-Seiten 3 bis 7. Alle Seitenangaben „(S. …)“ beziehen sich auf diese PDF-Seiten. Einen Verfasser nennt das PDF nicht. Das PDF enthält außerdem Rezensions- und Interpretationstexte, die laut eigenem Vermerk von einer KI erzeugt wurden. Ich habe sie nicht als Quellen benutzt, sondern den Primärtext selbst analysiert. Solche Texte sollten in einer Hausarbeit auch nicht als Belege dienen. Die Lehrkraft kann nicht prüfen, woher ihre Aussagen stammen. Die Namen der Figuren stimmen mit denen im antiken Roman des Antonios Diogenes überein (siehe Kapitel 2.1). Ob der Erzähler „Dinias“ heißt, sagt der Text selbst nicht. Ich schreibe deshalb vom „Ich-Erzähler“, dem Vater des Democharis. Hast du eine gedruckte Ausgabe, müssen die Seitenzahlen angepasst werden.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung
2 Textgrundlage und Gattung
    2.1 Der Text und sein antiker Hintergrund
    2.2 Inhalt
    2.3 Schauergeschichte, Novelle oder Erzählung?
3 Aufbau und Raumgestaltung
4 Schauermotive
    4.1 Die Schwelle: Höhle, Tor und Sturz
    4.2 Musik und Stimme
    4.3 Kirke: Schönheit als Falle
    4.4 Tod, Gerippe und Wasser
    4.5 Die Mutter und das Wachs
    4.6 Traum und Wirklichkeit
5 Zitatenanalyse
    5.1 Der ruhige Auftakt: Der Tote am Strand (S. 3)
    5.2 Die Stimme, die den Namen ruft (S. 4)
    5.3 Kirkes Verführung (S. 5 f.)
    5.4 Der Brunnenschacht (S. 6)
    5.5 Die Entzauberung: Staub und Gerippe (S. 6 f.)
    5.6 Das offene Ende (S. 7)
6 Erzähltechnik
    6.1 Erzählsituation und Verschachtelung
    6.2 Perspektive und Wissen
    6.3 Zeitgestaltung
    6.4 Sprache und Stil
    6.5 Intertextualität
7 Deutung: Warum ist das Grauen hier schön?

8 Schluss
9 Literaturverzeichnis
10 Selbstständigkeitserklärung

1 Einleitung

Ein Schauer läuft uns über den Rücken, wenn etwas Unbekanntes oder Totes plötzlich bedrohlich wird. In vielen Schauergeschichten ist das ein Gespenst oder ein Monster. Die Novelle „Die Stadt der Sirenen“ erzeugt ihr Grauen anders. Sie schildert zwei Seefahrer, die von einer prächtigen Stadt, von Musik und von einer wunderschönen Frau angezogen werden. Die Gefahr zeigt sich lange nicht als Bedrohung, sondern als Glücksversprechen. Erst am Schluss werden „Staub und menschliche Gerippe“ sichtbar (S. 6).

Daraus ergibt sich die Leitfrage der Arbeit: **Mit welchen Motiven und erzähltechnischen Mitteln gestaltet die Novelle „Die Stadt der Sirenen“ das Schauerliche, und warum ist gerade die Verführung ihr Kern?**

Meine These lautet: Die Novelle ist eine Schauergeschichte, weil sie das Unheimliche nicht in einem Monster, sondern in der Erfüllung der eigenen Wünsche zeigt. Sie arbeitet mit drei Mitteln. Erstens schafft sie räumliche Schwellen und Abstiege (Höhle, Sturz, Brunnenschacht). Zweitens verführt ihre Sprache den Leser selbst, indem sie die Verheißung steigert und wiederholt. Drittens verschachtelt sie die Erzählebenen so, dass der Ich-Erzähler nichts mit eigenen Augen sieht. Die Sicherheit des Berichts bleibt dadurch brüchig.

Die Arbeit geht so vor. Kapitel 2 klärt Text, Inhalt und Gattung. Kapitel 3 untersucht den Aufbau und den Raum. Kapitel 4 behandelt die zentralen Motive. In Kapitel 5 analysiere ich sechs Schlüsselstellen am Wortlaut. Kapitel 6 untersucht die Erzähltechnik. Kapitel 7 deutet die Ergebnisse mit Hilfe von Freud und Todorov. Kapitel 8 fasst zusammen.

2 Textgrundlage und Gattung

2.1 Der Text und sein antiker Hintergrund

Der Text umfasst nur wenige Seiten. Er spielt in der griechischen Antike und ruft ihre Welt durch Namen und Begriffe auf: Poseidon, Hera, Aphrodite, „Oikoumene“, „Stadion“ (S. 3–6). Als Ich-Erzähler tritt ein Vater auf, dessen Sohn Democharis krank ist. Die Gefährten heißen Karmanes, Meniskos und Azoulis.

Diese Namen sind kein Zufall. Der antike Autor Antonios Diogenes schrieb einen Reiseroman mit dem Titel „Wunderdinge jenseits von Thule“. Er ist nur in einer Zusammenfassung des Photios überliefert. Dort werden Dinias und sein Sohn Democharis „an die äußersten Ränder der Oikumene“ verschlagen, und drei Gefährten namens Karmanes, Meniskos und Azulis begleiten sie (Wikipedia: Antonios Diogenes). Die Novelle greift also bekannte Figuren eines antiken Reiseromans auf und schickt sie in eine neue, düstere Episode. Auch die Sirenen, die Kirke und das Wachs in den Ohren stammen aus der Odyssee. Ich komme darauf in Kapitel 6.5 zurück.

2.2 Inhalt

Ein Sturm treibt das Schiff an eine fremde Küste. Die Männer bestatten einen angeschwemmten Toten, beziehen eine verlassene Hütte und reparieren den Schiffsrumpf. In der Hütte bleiben der

fiebernde Democharesund Azoulis zurück. Bei der Rückkehr schlafen beide. Democharesl ässt sich nicht wecken.

Azoulis erzählt von einem Traum. Er ist mit Democharesin einer Höhle gestürzt und in einer fremden Landschaft vor einer riesigen Stadt aufgewacht. Von den Türmen der Stadtmauer sangen Sirenen. Er spürte etwas „Abstoßendes, Unmenschliches“ und kehrte um (S. 4). Auch Demochareskommt nach Ohrfeigen und Gebeten zu sich und erzählt. In seinem Traum begegnet ihm Kirke, die ihn mit Liebesworten in die Stadt führt. Auf einem Turm steht ein schwarzer Brunnenschacht, aus dem die Musik kommt. Wesen springen verzückt hinein, und Kirke will ihn mitziehen. Da packt ihn seine tote Mutter, steckt ihm etwas in die Ohren und führt ihn hinaus. Draußen sieht er nur „Staub und menschliche Gerippe“ (S. 6). Danach will Democharesnoch mehrmals „zu dem Turm“. Erst auf See verliert sich der Drang. Azoulis deutet das Erlebte als Begegnung mit einem „Seelenfänger“ (S. 7).

2.3 Schauergeschichte, Novelle oder Erzählung?

Unter einer **Schauergeschichte** verstehe ich einen Text, der beim Leser Furcht und Unbehagen erzeugt. Typisch sind unheimliche Orte, Tod und Verfall, übernatürliche Wesen, die Unsicherheit zwischen Traum und Wirklichkeit und der Verlust der Selbstkontrolle. In der europäischen Literatur gewinnt dieser Typ im 18. Jahrhundert mit dem „Gothic Novel“ (etwa Horace Walpoles „The Castle of Otranto“, 1764) an Bedeutung. Die deutsche Romantik führt ihn weiter, zum Beispiel E. T. A. Hoffmann.

„Die Stadt der Sirenen“ erfüllt diese Merkmale. Es gibt unheimliche Orte (Höhle, Stadt, Brunnenschacht), übernatürliche Wesen (Sirenen, Kirke), Tote und Gerippe, eine unsichere Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit und einen Kontrollverlust (Democharesgeht „wider meinen Willen“, S. 5).

Ob der Text eine **Novelle** ist, hängt von der Definition ab. Goethe nennt die Novelle „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (zit. nach Eckermann, Gespräch vom 29. Januar 1827). Der Text erzählt tatsächlich ein einzelnes unerhörtes Ereignis. Er hat eine Rahmenhandlung (Sturm, Hütte, Schiff) und eine Binnenhandlung (die Träume), und er hat einen klaren Wendepunkt, nämlich das Eingreifen der Mutter. Für eine Novelle im strengen Sinn ist er sehr kurz, man kann ihn besser als „Kurznovelle“ oder phantastische Erzählung bezeichnen. Ich verwende den Begriff „Novelle“, wie es die Aufgabenstellung vorgibt, und achte auf diese Einschränkung.

3 Aufbau und Raumgestaltung

Der Text gliedert sich in fünf Abschnitte:

1. **Seesturm und Strand** (S. 3): Sturm, Dunkelheit, der Tote, die Hütte.
2. **Die Rückkehr zur Hütte** (S. 3 f.): Die beiden Schläfer, Azoulis wirr und zitternd.
3. **Der Bericht des Azoulis** (S. 4): Höhle, Stadt, Sirenenchor, Umkehr.

4. **Der Bericht des Democharesc** (S. 4–7): Kirke, Tempelpyramide, Brunnenschacht, Rettung durch die Mutter.
5. **Nachspiel** (S. 7): Die Wiederholung des Drangs, die Deutung als „Seelenfänger“.

Der Text bewegt sich in einem klaren Raumschema. Zuerst gibt es Räume der Sicherheit: das Schiff und die Hütte, die „einige Bequemlichkeiten“ bietet (S. 3). Von dort aus führt ein Weg über ein „Geröllfeld“ zu einer Höhle (S. 4). Die Höhle ist eine Schwelle. Danach folgt die Bewegung **nach unten** und dann **nach oben**: Azoulis und Democharesc „stürzte[n] in ein tiefes Dunkel“ (S. 4), Democharesc steigt „die vielen Stufen der Stiegen“ zur Spitze des Turms hinauf (S. 6), und dort erwartet ihn der „tiefe[…], schwarze[…] Brunnenschacht“, in den er sich hinabstürzen soll (S. 6). Der Text erzählt also eine **Abwärtsbewegung** in drei Stufen (Höhle, Dunkel, Schacht) und unterbricht sie mit einem Aufstieg, der den Zielpunkt noch dramatischer macht. Diese Raumstruktur erinnert an eine Unterweltsfahrt und gehört zu den ältesten Schauermotiven überhaupt.

Auffällig ist das Wasser. Es erscheint als Meer (S. 3), als Fluss und Graben (S. 4–5), als Wassergraben, in dem eine Leiche treibt (S. 6), und als Brunnenschacht. Wasser trennt, verschlingt und trägt Tote. Am Anfang gibt es eine Leiche an den Strand zurück, am Ende trägt es eine zweite im Graben der Stadt. Beide Tote rahmen den Text und deuten die Stadt als Todesort.

4 Schauermotive

4.1 Die Schwelle: Höhle, Tor und Sturz

Die Höhle ist der Übergang in die Gegenwelt. Sie liegt abseits, ihr Eingang war „einst mit Reliefs verziert worden […], die kaum noch sichtbar waren“ (S. 4). Das Alte und Verfallene verleiht ihr eine Aura von Vergessenheit. Der Eintritt hat körperliche Folgen: „Als wir in die Höhle traten, verlor ich den Boden unter den Füßen und stürzte in ein tiefes Dunkel“ (S. 4). Democharesc formuliert es noch stärker: „fiel ins Bodenlose und stürzte in ein Dunkel ohne Maß“ (S. 4). Beide erkennen sofort, was die Höhle ist, nämlich ein Tor („Ich begriff, dass ich ein Tor gefunden hatte“, S. 4; „Ich begriff, dass wir ein Tor in eine fremde Welt gefunden hatten“, S. 5). Dass dieser Gedanke fast wortgleich zweimal vorkommt, deutet auf Wiederholungszwang, den ich in Kapitel 6.4 behandle.

Zugleich gibt es einen Hinweis darauf, wie sehr Neugier gefährlich ist. Azoulis erkundet die Höhle, weil er „nach wunderlich geformten Steinen und anderem Ungewöhnlichen“ sucht, „wie es meine Gewohnheit ist“ (S. 4). Der Wissensdurst, der Reisende antreibt, öffnet hier das Tor zur Gefahr.

4.2 Musik und Stimme

Das zentrale Schauermotiv ist die Musik. Sie geht von der Stadt aus, ist „vielstimmig“ und bannt Azoulis, obwohl er „kein Freund von Musik“ ist und Tempelgesänge „geradezu“ hasst (S. 4). Sie „versprach Wunderbares und gaukelte überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit vor“ (S. 4). Das Verb „vorgaukeln“ verrät, dass es sich um einen Trug handelt, auch wenn der Erzähler ihn noch nicht durchschaut.

Die Musik spricht persönlich: „Eine der Stimmen rief meinen Namen“ (S. 4). Ihre Wirkung ist also keine allgemeine Betörung, sondern eine Ansprache an den Einzelnen. Das wird durch die Sätze „Sie sangen nur für mich“ (S. 4) und „nur für mich zu erklingen schien“ (S. 5) bestätigt. Die Musik wirkt auch körperlich: Sie „drang“ in Azoulis ein, sie „bannte“ ihn (S. 4), und sie wirkt auf Democharesw ie ein „Trank“ (S. 6). Zum Schluss ist sie nicht verschwunden: Azoulis hört „Nachklänge, die mich bis hierher verfolgen“ und eine Stimme, „die mir gebietet, wieder zu dieser Stadt zurückzukehren“ (S. 4 f.).

4.3 Kirke: Schönheit als Falle

Kirke tritt in Democharesʼ Traum auf, „von der Seite her“, und ist „schön wie eine Göttin“, „schöner als alle Statuen der Aphrodite“ (S. 5). Der Erzähler bedient den Unsagbarkeitstopos: „Jede Sprache wäre ohnmächtig, ihre Gestalt zu beschreiben“ (S. 5). Gerade deshalb beschreibt er sie lang: Haare, Augenbrauen, Augen, Duft. Sie spricht ihn mit Namen an („schöner Democharesˮ) und stellt sich vor: „Ich heiße Kirke“ (S. 5).

Der Text deutet an, dass Kirke dem Betroffenen nur seine eigenen Wünsche spiegelt. Sie sagt: „Mein Körper ist da weich, wo du es willst, und da fest, wo du es liebst. Er ist nur für dich bestimmt“ (S. 6). Eine solche Figur hat kein eigenes Wesen. Sie ist ein Spiegel, und dafür spricht, dass Azoulis aus den Augenwinkeln eine Gestalt sieht, die „von der Seite her auf mich zukam und sich scheinbar in Nichts auflöste“ (S. 4). Auch Kirke kam „von der Seite her“ (S. 5). Man kann beide Stellen als dieselbe Erscheinung lesen, die sich Azoulis nicht zeigen kann, weil er nicht von ihr getäuscht wird.

Ihre Zuwendung hat eine saugende Seite. Sie „lobte die Wärme meines Körpers“ und bat ihn, sie „fest anzufassen, damit sie meine Kraft spüren konnte“ (S. 6). Sie bettelt: „Lass mich deinen Atem trinken“ (S. 6). Hier wird Liebe zu Nahrung. Der Gedanke steht am Ende ausdrücklich im Raum, wenn Azoulis fragt, ob diese Götter oder Dämonen „sich vielleicht sogar von Seelen nährten“ (S. 7).

4.4 Tod, Gerippe und Wasser

Der Tod begleitet die Erzählung von Anfang an. Am Strand sieht der Erzähler „den Leichnam eines Waj auf einer leichten Welle an das Ufer gespült werden“ (S. 3). Die Männer bestatten ihn. Der Erzähler sieht ein „unbeschädigtes Gesicht“ und fühlt „so etwas wie Erleichterung. Ich kannte ihn nicht“ (S. 3). Das ist unheimlich, denn der Tote wirkt unversehrt und niemand weiß, woran er starb. Der Erzähler fragt sich, „wie ein Waj ins Meer kam“ (S. 3). Die Frage bleibt unbeantwortet.

Am Ende kehrt das Motiv verwandelt wieder: Im Wassergraben treibt „ein[…] toter[…] Mensch[…] mit dem Gesicht nach unten und ausgebreiteten Armen“ (S. 6). Die Gerippe in „Höfe[n] und Werkstätten“ (S. 6) lassen erkennen, dass die Stadt kein Ort des Lebens ist. Dazu passt, dass Democharesˮ „[n]ur kurz“ die Vorstellung hatte, die Wesen am Brunnenschacht aussahen, „als würden sie ein Wesen in den Armen halten, das ich nicht sehen konnte“ (S. 6). Der Text lässt offen, was das ist. Es entsteht der Eindruck, dass die Wesen etwas halten, das sie längst verloren haben, vielleicht sich selbst.

4.5 Die Mutter und das Wachs

Die Mutter ist die Gegenfigur zu Kirke. Schon in der Hütte hatte der Vater „die Seele der Mutter des Democharesum Hilfe“ gebeten (S. 4). In Democharesʼ Traum greift sie ein: „Da spürte ich, dass etwas oder jemand mich packte. Kirke verschwand mit einem Klagelaut. Ich kannte diesen Griff, hatte ihn oft genug gefühlt. Es war meine Mutter“ (S. 6). Demochareserkennt sie am Griff, nicht an der Stimme. Gegen die Sinnlichkeit Kirkes steht also die vertraute körperliche Erinnerung. Dabei „sprach meine Mutter kein Wort“ (S. 6), solange sie in der Stadt waren. Das Schweigen ist das Gegenstück zur Musik. Erst draußen spricht sie, kurz und im Imperativ: „Höre! Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf“ (S. 6).

Das Wachs verweist auf Homer. Der Text sagt, die Mutter steckte ihm etwas in die Ohren, „nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“ (S. 6). Auffällig ist der Effekt: Erst nachdem die Musik gedämpft wird, sieht Democharesdie Wahrheit. Mit dem Wachs im Ohr sieht er „nur Staub und menschliche Gerippe“ (S. 6). Die Verführung wirkt also auch auf das Auge. Wer die Musik hört, sieht Schönheit. Wer sie nicht hört, sieht den Tod.

Ihre Rede enthält außerdem Hinweise, die der Text nicht erklärt: „Du hast einen Bruder im Hause der Kynana. Sage deinem Vater, ich bin ihm nicht böse“ (S. 7). Das ist eine Leerstelle, die das Geschehen mit einer Familiengeschichte verbindet. Sie zeigt, dass Democharesin Beziehungen eingebunden ist, die ihn ins Leben zurückbinden.

4.6 Traum und Wirklichkeit

Beide Männer berichten von „Träumen“ (S. 4). Aber die Folgen sind körperlich. Azoulis ist „ganz benommen, seine Hände zitterten, er redete wirr“ (S. 3 f.). Democharesist „blass“, sein „Atem“ ist „schwächer geworden“ (S. 5). Der Text lässt offen, ob sie einen Traum, ein Fieberbild oder eine reale Reise erlebten. Diese Unentschiedenheit ist ein klassisches Schauermittel (siehe Kapitel 7).

5 Zitatenanalyse

5.1 Der ruhige Auftakt: Der Tote am Strand (S. 3)

> „Dort sah ich auf einmal den Leichnam eines Waj auf einer leichten Welle an das Ufer gespült werden. Der Anblick rührte mich, und ich betrachtete mit lebhaften Augen die Gefährlichkeit des Meeres. […] Als ich mir sein unbeschädigtes Gesicht angesehen hatte, fühlte ich so etwas wie Erleichterung. Ich kannte ihn nicht. Dennoch fragte ich mich, wie ein Waj ins Meer kam.“ (S. 3)

Analyse. Die Stelle steht im Bericht, noch vor dem Wunderbaren. Sie ist sachlich: kurze Hauptsätze, eine Beobachtung, eine Handlung (Bestattung). Der Gegensatz fällt auf: Der Tod kommt „auf einer leichten Welle“ an, also fast zart. Die Wendung „so etwas wie Erleichterung“ ist ehrlich und verstörend, denn sie zeigt den Erzähler als Mann, der froh ist, dass der Tote ein Fremder ist. Die Bemerkung „sein unbeschädigtes Gesicht“ schließt Gewalt aus und macht den Tod rätselhaft. Die offene Frage „wie ein Waj ins Meer kam“ ist die erste Leerstelle des Textes. Sie wirkt

wie eine **Vorausdeutung**: Am Ende treibt eine zweite Leiche im Wasser, wieder ohne Erklärung (S. 6). Der Beginn und das Ende des Textes spiegeln sich also. Der Text zeigt zudem die Gefahr als etwas, das man bestatten, mit einem Opfer an Poseidon besänftigen und dann abhaken kann. Dass das nicht reicht, erfahren die Figuren später.

5.2 Die Stimme, die den Namen ruft (S. 4)

> „Ich bin kein Freund von Musik, Tempelgesänge hasse ich geradezu, und umso mehr wunderte es mich, wie tief sie in mich eindrang und wie sie mich bannte. Sie versprach Wunderbares und gaukelte überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit vor. Eine der Stimmen rief meinen Namen.“ (S. 4)

Analyse. Die Stelle ist im Satzbau zweigeteilt. Der erste Satz ist ein langes Gefüge, in dem der Erzähler sich distanziert („kein Freund“, „hasse ich geradezu“). Dann kippt der Satz mit „umso mehr wunderte es mich“ in Überraschung. Diese Verschiebung lässt den Leser die Wirkung der Musik erleben: Sie überwindet sogar Widerstand. Die Verben „eindrang“ und „bannte“ machen die Musik zu einem Körper, der Gewalt anwendet. Die Aufzählung „überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit“ besteht aus drei Wörtern, die jede Grenze aufheben (überirdisch, unendlich, völlig). Der Text bildet damit die Maßlosigkeit der Verheißung nach. Das Verb „vorgaukeln“ gibt dem Leser einen Warnhinweis, den die Figur nicht hat. Der Satz „Eine der Stimmen rief meinen Namen“ ist kurz und schlicht. Er ist der Schreckmoment der Passage: Die Stadt kennt ihn. Das Unheimliche liegt, wie bei Freud, im Vertrauten, das fremd wird: Wer den eigenen Namen aus einer fremden Welt hört, verliert das Gefühl, dort fremd zu sein.

5.3 Kirkes Verführung (S. 5 f.)

> „Schön wie eine Göttin schlang sie ihre Arme um meinen Nacken. Alles an ihr war schön, sie war schöner als alle Statuen der Aphrodite, die ich je gesehen hatte. Jede Sprache wäre ohnmächtig, ihre Gestalt zu beschreiben, und was ich sagen werde, wird zu wenig sein.“ (S. 5)

> „Tausend Küsse gab ich Kirke. Jedenfalls glaubte ich das. Ich sah uns auf einer sonnenbeschienen Blumenwiese liegen. […] In der Tat aber waren wir schon nahe an der Stadtmauer, der ein Wassergraben vorgelagert war.“ (S. 5)

> „Lass mich deinen Atem trinken“ (S. 6)

Analyse. Die erste Stelle ist hyperbolisch. „Alles an ihr war schön“ ist eine Totalaussage, und der Vergleich „schöner als alle Statuen der Aphrodite“ stellt Kirke über die Kunst. Das klingt nach Lob, hat aber einen Nebenton: Statuen sind kalt und leblos. Die Stelle „Jede Sprache wäre ohnmächtig“ ist der Unsagbarkeitstopos. Er wirkt hier doppelt, weil der Erzähler gerade durch das Eingeständnis seiner Ohnmacht zu schildern beginnt. Er will uns die Verführung nicht erzählen, sondern spüren lassen.

Die zweite Stelle enthält den stärksten Bruch. „Jedenfalls glaubte ich das“ ist ein knapper Satz, der den Leser unvermittelt zweifeln lässt. Die „sonnenbeschienen[e] Blumenwiese“ ist ein Trugbild,

dem die Wirklichkeit gegenübersteht: „In der Tat aber waren wir schon nahe an der Stadtmauer“ und am Wassergraben. Das Bild der Wiese hat einen Hintergrund. Bei Homer sitzen die Sirenen „auf der Wiese … von aufgehäuftem Gebeine / Modernder Menschen umringt“ (Homer, Odyssee XII, 39 ff., in der Übersetzung von Voß, zit. nach symbolforschung.ch). Der Text wandelt das um: Die Wiese gibt es nur im Kopf des Opfers, die Gebeine sieht er erst später. Der Leser, der die Odyssee kennt, ahnt die Gerippe also, bevor sie erscheinen.

Die dritte Stelle, „Lass mich deinen Atem trinken“, verbindet Zärtlichkeit und Aussaugen. „Atem“ bedeutet Leben (griechisch pneuma, lateinisch anima). Kirkes Liebe ist ein Verzehren.

5.4 Der Brunnenschacht (S. 6)

> „Es war mir, als wäre die Musik ein Trank geworden, der mir übermenschliche Kräfte und einen übermenschlichen Willen verlieh. […] Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!“ (S. 6)
>
> „Einen tiefen, schwarzen Brunnenschacht, aus dem die Musik emporwallte und beständig zu wachsen schien.“ (S. 6)
>
> „Noch ein Schritt, dann werden wir es gemeinsam tun. Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust. Du wirst dich von allen menschlichen Begrenzungen befreien. So leicht ist es, ein Gott zu werden!“ (S. 6)

Analyse. Der Text steigert hier Wortwahl und Satzbau. Die beiden Ausrufe „Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!“ bilden einen Parallelismus, in dem das Plusquamperfekt („waren … zusammengewachsen“) und der Konjunktiv („Zusammenfließen würden“) auf eine Vereinigung weisen, die schon geschehen sein soll und zugleich erst noch kommt. Die Zeitlogik wird traumhaft. Ein Detail widerspricht dem Hochgefühl: „Jede Stufe fiel mir ein bisschen schwerer als die vorhergehende“ (S. 6). Democharés fühlt sich göttlich, aber sein Körper ermüdet. Kirke „zog mich hinauf“ (S. 6). Man kann das so lesen, dass sie ihm Kraft entzieht.

Der Brunnenschacht steht am Gipfel des Turms, also an der höchsten Stelle, aber er führt hinab. Das Höchste und das Tiefste fallen zusammen. Das Adjektiv „schwarz“ setzt sich scharf von den „glänzenden blauen Kacheln“ der Tempelpyramide ab (S. 6). Die Musik scheint „beständig zu wachsen“ (S. 6). Man kann das so deuten, dass jedes neue Opfer sie speist. Die Verheißung „Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust“ ist eine Reihung mit der Anapher „ewige“. Sie klingt wie ein Zauberspruch. Der Satz „So leicht ist es, ein Gott zu werden!“ ist der Kern der Verführung: Er verspricht das, was ein Mensch nicht kann, und nennt es leicht. Wer ein Gott werden will, überschreitet das Maß des Menschlichen. Das ist im griechischen Denken Hybris. Der Text bestraft sie nicht mit einem Fluch, sondern mit dem Tod der Verführten, die sich selbst hinabstürzen.

5.5 Die Entzauberung: Staub und Gerippe (S. 6 f.)

> „Sie steckte mir etwas in die Ohren, nicht anders als Odysseus vor den Sirenen. […] Als ich in die Höfe und Werkstätten blickte, sah ich nur Staub und menschliche Gerippe. Das war keine Stadt der Träume! Dabei sprach meine Mutter kein Wort.“ (S. 6)

Analyse. Der Umschlag erfolgt abrupt. Der Satz „Das war keine Stadt der Träume!“ ist das Wendewort der Novelle. Das Ausrufezeichen knüpft an die Ausrufe der Verzückung an, kehrt sie aber um: Dort war es Ekstase, hier ist es Entsetzen. Der Satz „Dabei sprach meine Mutter kein Wort“ macht die Stille zum Gegenpol der Musik. Man beachte das Wörtchen „nur“ in „sah ich nur Staub“. Es ist eine Reduktion: Eben noch sah er Pracht, jetzt nur noch Reste. „Höfe und Werkstätten“ sind Orte der Arbeit und des Lebens. Dass dort Gerippe liegen, erzählt, dass die Stadt von ihren Bewohnern nichts hält: Sie hat sie nicht ernährt, sondern verzehrt.

Der Vergleich mit Odysseus ist nicht ganz genau. In der Odyssee verstopft Odysseus die Ohren seiner Gefährten mit Wachs, er selbst lässt sich an den Mast binden und hört den Gesang (vgl. Wikipedia: Das Schweigen der Sirenen). Hier wird der Hörende selbst durch Wachs geschützt, aber erst, als er der Musik schon verfallen ist. Der Text zeigt damit, dass Democharesanders als Odysseus keine Vorbereitung hatte. Er wurde gerettet, nicht klug.

5.6 Das offene Ende (S. 7)

> „Dann stand Democharesauf und ging zur Tür. Azoulis fragte ihn, wo er hin wolle. Zu dem Turm, antwortete er, wobei er nicht mehr Herr seiner selbst zu sein schien. Dies wiederholte sich noch einige Male. Ich bewachte meinen Sohn zuletzt sogar.“ (S. 7)

> „Er wisse nicht, ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke.“ (S. 7)

> „Später sagte Azoulis, wir wären auf einen Seelenfänger gestoßen. Und er fragte sich, was das für Götter oder Dämonen wären, die so etwas täten, sich vielleicht sogar von Seelen nährten.“ (S. 7)

Analyse. Die Rettung beendet das Grauen nicht. Der Erzähler schreibt in knappen Sätzen, ohne Wertung („Dies wiederholte sich noch einige Male“). Gerade dadurch wirkt der Rückfall bedrohlich. Der Vater wird vom Reisenden zum Wächter. Die Verführung hat sich wie eine Sucht im Sohn festgesetzt. Besonders schmerzlich ist, dass Democharesdass „so viel Schönheit, so viel Glück“ nie empfunden hat. Der Text lässt also zu, dass das Erlebnis für ihn wirklich war und dass es ihn für das normale Leben verdirbt. Der letzte Satz ist eine Frage. Er ist im Konjunktiv gehalten („wären“, „täten“, „nährten“) und bietet keine gesicherte Erklärung an. Der Erzähler und Azoulis wissen nicht, was ihnen begegnet ist. Das Fehlen einer Auflösung ist das Ende, das Schauergeschichten typischerweise suchen.

6 Erzähltechnik

6.1 Erzählsituation und Verschachtelung

Der Text wird von einem **Ich-Erzähler** erzählt, der als Vater selbst an der Handlung beteiligt ist. Er berichtet im Präteritum und meist im „Wir“, etwa „Wir beschlossen, dass es Nacht geworden war“ (S. 3). Die beiden Kernepisoden erlebt er nicht selbst. Er gibt sie in wörtlicher Rede wieder: „Dann erzählte uns Azoulis von seinem Traum: ‚Ihr wart schon geraume Zeit fort …‘“ (S. 4). Daraus entsteht eine **Verschachtelung** in drei Ebenen:

1. Der Ich-Erzähler berichtet die Reise (Rahmen).
2. Azoulis und Democharesерzählen ihren Traum jeweils in der Ich-Form (Binnenerzählungen).
3. Innerhalb von Democharesʼ Erzählung sprechen Kirke und die Mutter, ihre Reden stehen in einfachen Anführungszeichen (‚Ich heiße Kirke.‘, S. 5).

Diese Staffelung hat zwei Wirkungen. Erstens macht sie jede Aussage unsicher, denn jede Stimme ist durch mehrere andere gefiltert. Der Leser erfährt Kirkes Worte nur, wie Democharesсie erinnert, und Democharesʼ Worte nur, wie der Vater sie wiedergibt. Zweitens betont sie, dass das Grauen sich im Erzählen fortsetzt. Der Vater „weinte“, als Democharesfertig war (S. 7). Die Erzählung selbst trifft ihn.

6.2 Perspektive und Wissen

Die Perspektive ist durchgehend **intern fokalisiert** (im Sinne Genettes, 1998): Wir erfahren nur, was ein Ich sieht und fühlt. Das gilt für den Rahmen und für die beiden Träume. Der Erzähler ist kein Analytiker, sondern ein Zeuge, der berichtet. Er benennt Gefühle direkt: „Ich war sehr besorgt“ (S. 3), „Der Anblick rührte mich“ (S. 3). Er versteht die Stadt nicht. Die Deutung als „Seelenfänger“ stammt von Azoulis und bleibt Vermutung (S. 7). Weil niemand sichere Auskunft geben kann, bleibt der Leser auf die gleiche Unsicherheit verwiesen wie die Figuren. Das erhöht die Spannung.

Zwischen Azoulisʼ und Democharesʼ Berichten gibt es **Parallelen**, die der Text nicht kommentiert: gleiche Ausgangslage (Geröllfeld, Höhle), gleicher Sturz, jeweils eine Stadt mit Musik, jeweils ein Zweifel, wo der andere ist („Er musste doch auch hier sein“, S. 5), jeweils die Einsicht, dass sie ein „Tor“ gefunden haben. Aber die Details sind verschieden: Azoulis sieht schlammiges Land und giftgrüne Pflanzen, Democharespurpurrotes Gras, Azoulis hört die Musik, Democharestrifft Kirke. Sie sehen dieselbe Stadt, aber jeder in einer anderen Gestalt. Das stützt die Deutung, dass die Stadt jedem seine eigene Versuchung zeigt.

6.3 Zeitgestaltung

Der Rahmen erzählt **zeitraffend**: Ein Sturm, eine Nacht, die Reparatur werden knapp berichtet („Aber es dauerte“, S. 3). Die Träume erzählen dagegen **zeitdehnend**, mit langen Beschreibungen von Stadt und Kirke. Der Wechsel zwischen Raffung und Dehnung entspricht dem Eintritt in einen anderen Zustand. Ein Beispiel für die gestörte Zeit ist der Satz „Wir beschlossen, dass es Nacht

geworden war“ (S. 3). Der Tag-Nacht-Wechsel ist nicht mehr sichtbar, die Männer müssen ihn festlegen. Schon vor dem Wunderbaren verliert die Welt ihre sicheren Maßstäbe. Auch im Traum werden Zeiten vermischt: „Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!“ (S. 6).

6.4 Sprache und Stil

Die Sprache wechselt zwischen zwei Registern.

Berichtsstil im Rahmen. Er ist parataktisch und sachlich: „Wir sättigten uns mit Speisen, die teilweise vom Sturm verdorben waren, und brachten hier mit neuer Hoffnung die Nacht zu“ (S. 3). Hauptsätze, Aufzählungen und Verben des Tuns dominieren. Die antikisierende Wortwahl („Poseidon“, „Oikoumene“, „Stadion“, „dem Toten die letzten Pflichten erwiesen“) gibt dem Text die Glaubwürdigkeit eines alten Reiseberichts. Der trockene Ton wirkt in der Kombination mit dem Wunderbaren unheimlich.

Steigerungsstil in den Träumen. Sobald die Stadt auftaucht, werden Adjektive und Übertreibungen häufig. Es gibt „giftgrüne Pflanzen“, „Bäume mit dunkelblauen Blättern“, „Türme“, die „drohten den Himmel zu berühren“ (S. 4), eine Mauer ohne erkennbares Ende, eine Tempelpyramide, die „mehr als ein Stadion breit“ ist (S. 6). Die Farben sind kräftig und unnatürlich, die Maße sind riesig. Kirkes Reden sind kurz und drängend: „Komm, wir wollen der Musik folgen, Geliebter!“ (S. 5), „Fass stärker zu“ (S. 6). Ihre Sprache arbeitet mit Imperativen, Verheißungen und der Wiederholung von „ewig“.

Wiederholung. Der Text wiederholt Motive wie in einer Beschwörung: zweimal die Höhle, zweimal das Tor, zweimal die Stadt mit Musik, zweimal das Gefühl, hin- und hergerissen zu sein („Ich war gefangen zwischen dem Wunsch weiterzugehen und dem Willen umzukehren“, S. 4; „wollte mich immer wieder losreißen, ging doch weiter und blieb wieder stehen“, S. 5). Die Doppelung simuliert die Logik der Verführung, in der ein Gedanke wiederkehrt, bis er alles andere verdrängt. Der Gegensatz von „Wunsch“ und „Willen“ benennt außerdem den Kern des Konflikts: Der Wille steht gegen den eigenen Wunsch.

Kontrast als Schockmittel. Die Entzauberung wirkt, weil sie die üppige Sprache des Mittelteils abrupt beendet. „Das war keine Stadt der Träume!“ (S. 6) steht neben den Ausrufen der Verzückung und stellt sie bloß.

6.5 Intertextualität

Der Text bezieht sich auf mehrere Vorlagen.

- **Homer, Odyssee.** Die Sirenen sitzen bei Homer auf einer Wiese, umgeben von Gebeinen. Kirke ist dort die Zauberin, die Odysseus warnt (vgl. Wikipedia: Kirke). Die Novelle verändert das: Kirke wird selbst zur Verführerin und verschmilzt mit den Sirenen. Die Warnerin der Odyssee wird zur Gefahr. Für die Sirenen allgemein siehe Wikipedia: Sirene (Mythologie).

- **Antonios Diogenes.** Die Namen und die Reisekonstellation stammen aus dem antiken Roman (Kapitel 2.1).
- **Das Motiv des Wachses** wird ausdrücklich zitiert („nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“, S. 6) und leicht abgewandelt (siehe 5.5).

Wer den Odyssee-Hintergrund kennt, liest die Novelle anders. Er erwartet die Gebeine, erkennt, dass die Musik eine Lüge ist, und ist deshalb dem Erzähler voraus. Der Text spielt mit diesem Vorwissen: Die bekannte Mythologie dient als Warnsignal, das die Figuren nicht hören.

7 Deutung: Warum ist das Grauen hier schön?

Freud: das Unheimliche. Sigmund Freud beschreibt das Unheimliche als das, was früher vertraut war und nun fremd erscheint (Freud 1919). In der Novelle zeigt sich das in mehreren Details. Der eigene Name wird aus einer fremden Stadt gerufen. Die Mutter, die tot ist, erscheint und handelt. Kirke erfüllt genau, was Democharès will, und ist deshalb zugleich vertraut und fremd. Das Unheimliche liegt nicht im Fremden, sondern im Vertrauten, das sich als Falle erweist.

Todorov: das Phantastische. Tzvetan Todorov nennt eine Erzählung phantastisch, wenn der Leser zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung schwankt (Todorov 1972). Hier bieten sich beide Erklärungen an: Fieber, Verletzung und Schlaf (natürlich) oder ein Tor in eine Gegenwelt (übernatürlich). Der Text entscheidet nicht. Die Folgen sind körperlich, die Träume sind gleichartig, und die Mutter weiß mehr, als sie wissen kann. Die Unentschiedenheit hält den Schauer am Leben.

Die eigentliche Pointe. Die Gefahr ist nicht, dass die Verheißung gelogen wäre. Democharès sagt, er habe „so viel Schönheit, so viel Glück“ nie empfunden (S. 7). Die Stadt lügt nicht im Gefühl, sie lügt im Ergebnis. Wer sich in den Schacht stürzt, wird nicht zum Gott, sondern zum Gerippe. Daraus folgt eine Warnung, die über den antiken Mythos hinausweist: Das Versprechen völliger Freiheit und endlosen Glücks kann zerstören, besonders dort, wo man es am meisten will. Man kann das als Bild für Sucht, für übersteigerte Ideologien oder für die Selbstauflösung in Rauschzuständen lesen. Dass Democharès danach weiter zum Turm will, zeigt die Wirkung: Die Verführung wirkt weiter, auch wenn man ihre Wahrheit kennt.

Rettung. Gerettet wird Democharès durch Bindung: die Mutter, der Vater, die Familie („Du hast einen Bruder“, S. 7). Azoulis kehrt um, weil er Widerwillen spürt: „Dieses warnende Gefühl wurde immer stärker“ (S. 4). Die Novelle zeigt zwei Wege, der Verführung zu entkommen: eigenes Misstrauen und Fürsorge von außen. Keiner ist sicher, und das macht den Text so beunruhigend.

8 Schluss

Die Arbeit hat gezeigt, dass „Die Stadt der Sirenen“ eine Schauergeschichte ist, die ihr Grauen aus der Verführung bezieht. Die wichtigsten Ergebnisse:

1. **Aufbau und Raum.** Der Text führt vom sicheren Rahmen (Schiff, Hütte) über eine Schwelle (Höhle, Sturz) in eine Gegenwelt und endet in einem Abwärts-Sog (Brunnenschacht). Wasser und Tote verbinden Anfang und Ende.
2. **Motive.** Zentral sind die Schwelle, die Musik und Stimme, die Verführerin Kirke, Tod und Gerippe sowie die Mutter mit dem Wachs. Sie bilden ein Netz, in dem fast jedes Motiv auf ein anderes verweist.
3. **Zitatenanalyse.** An sechs Stellen wurde sichtbar, wie die Sprache die Verführung nachbildet (Steigerung, Wiederholung, Imperative) und wie sie am Schluss durch Kontrast („Staub und menschliche Gerippe“) entzaubert.
4. **Erzähltechnik.** Der Ich-Erzähler berichtet nur, was andere ihm erzählen. Die dreifache Verschachtelung, die interne Fokalisierung und die parallelen Träume machen das Geschehen unsicher. Der Text endet offen.
5. **Deutung.** Mit Freud und Todorov lässt sich das Unheimliche als Vertrautes in fremder Gestalt und das Phantastische als Schwebe zwischen Traum und Wirklichkeit fassen.

Die These bestätigt sich. Das Schauerliche liegt nicht in einem Ungeheuer, sondern in der Erfüllung der eigenen Wünsche, die in den Tod führt. Für eine weiterführende Arbeit bietet sich der Vergleich mit Kafkas „Das Schweigen der Sirenen“ an. Dort wird der Sirenenmythos ironisch gewendet: Die gefährlichere Waffe ist das Schweigen (vgl. Wikipedia). In der Novelle ist es dagegen das Schweigen der Mutter, das rettet.

9 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Die Stadt der Sirenen. Verfasser/in im PDF nicht genannt. Online unter: https://gernot-post.lima-city.de/Die%20Stadt%20der%20Sirenen.pdf, S. 3–7 (Zugriff: 26.11.2026). [Zitiert als „S. …“ nach den PDF-Seiten.]

Homer: Odyssee, 12. Gesang, V. 39 ff. In der Übersetzung von Johann Heinrich Voß. Zitiert nach: Symbolforschung: Sirenen und Odysseus. Online unter: http://www.symbolforschung.ch/Sirenen.html (Zugriff: 26.11.2026).

Sekundärliteratur und Nachschlagewerke

Wikipedia: Antonios Diogenes. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Antonios_Diogenes (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Kirke. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Kirke (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Sirene (Mythologie). Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Sirene_(Mythologie) (Zugriff: 26.11.2026).

Wikipedia: Das Schweigen der Sirenen (Franz Kafka). Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Schweigen_der_Sirenen (Zugriff: 26.11.2026).

Theoretische Grundlagen

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Gespräch vom 29. Januar 1827.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Imago 5 (1919), S. 297–324.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Aufl. München: Fink 1998.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die phantastische Literatur. München: Hanser 1972.

> **Prüfhinweis (vor Abgabe streichen):** Eckermann, Freud, Genette und Todorov habe ich aus dem Gedächtnis angegeben, nicht im Volltext geprüft. Ergänze Seitenzahlen und gleiche die Angaben mit der Schulbibliothek ab. Die Wikipedia-Einträge zeigen Hintergrundwissen. Lehrkräfte sehen sie nicht gern als Hauptquelle, ersetze sie bei Bedarf durch Lexika (z. B. Der Neue Pauly, Metzler Lexikon Literatur) oder eine Odyssee-Ausgabe.

10 Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder sinngemäß übernommene Stellen habe ich als solche kenntlich gemacht.

Ort, Datum: _____ Unterschrift: _____

Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne

Hausarbeit über die Novelle „Die Stadt der Sirenen“

Einleitung

Die Novelle „Die Stadt der Sirenen“ erzählt von einer Gruppe griechischer Seefahrer, die nach einem Sturm an einer unbekannten Küste strandet. Azoulis und Democharès entdecken eine Höhle, die als Tor in eine fremde Welt führt. Dort lockt eine gigantische Stadt mit Sirenenmusik, verführerischer Schönheit und dem Versprechen ewiger Liebe die beiden Männer an. Hinter diesem Glanz verbirgt sich jedoch eine tödliche Falle: Die Stadt ist ein Ort des Todes, der Menschen durch Verlangen und Selbstverlust vernichtet.

Die vorliegende Hausarbeit untersucht die Novelle als Beispiel für Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne. Die zentrale These lautet: Die Erzählung kompensiert moderne Verluste – Orientierung, Sicherheit, sinnliche Erfüllung und transzendente Erfahrung – durch eine fantastische Schauerwelt. Zugleich entlarvt sie diese Kompensation als gefährlich, weil das Versprechen von Glück, Freiheit und Unsterblichkeit in Tod und Abhängigkeit umschlägt.

Schauerliteratur und Postmoderne

Schauergeschichten erzeugen Angst, Unheimlichkeit und Bedrohung, indem sie das Vertraute verfremden und Grenzen zwischen Leben und Tod, Realität und Traum, Mensch und Monster verwischen. In der Postmoderne gewinnen solche Erzählungen besondere Bedeutung, weil sie auf eine Welt reagieren, in der traditionelle Sicherheiten – Religion, Familie, Fortschritt, eindeutige Wahrheit – brüchig geworden sind.

Kompensatorische Literatur ersetzt dabei nicht einfach fehlende Realität, sondern bietet einen symbolischen Raum, in dem verdrängte Ängste, Wünsche und Konflikte sichtbar werden. Schauerliteratur kann daher sowohl Flucht als auch Kritik sein: Sie erlaubt die Erfahrung des

Extremen, ohne dass der Leser unmittelbar Gefahr läuft; zugleich zeigt sie, dass Flucht vor der Realität selbst gefährlich werden kann.

Die Novelle passt in dieses Modell, weil sie eine fantastische Gegenwelt entwirft, die genau die Bedürfnisse ihrer Figuren bedient: Azoulis sucht Wunder und Schönheit, Democharesliebe und absolute Erfüllung. Die Stadt verspricht beiden, was ihre gewohnte Welt nicht bieten kann. Doch die Kompensation wird zur Falle.

Die Stadt als Kompensationsraum

Die Stadt der Sirenen ist kein gewöhnlicher Ort, sondern ein kompensatorischer Raum. Sie erscheint größer, schöner und mächtiger als jede bekannte Stadt: Türme „drohen den Himmel zu berühren“, die Mauer ist endlos, die Tempelpyramide ist „mehr als ein Stadion breit“. Diese Übertreibung schafft eine Welt jenseits normaler Maßstäbe.

Für Azoulis und Demochareserfüllt die Stadt unterschiedliche Funktionen. Azoulis, der sich für „wunderlich geformte Steine und anderes Ungewöhnliche“ interessiert, findet dort das Wunderbare, das er sucht. Demochareshingegen findet in Kirke die Erfüllung seiner Liebes- und Begehrensfantasien. Die Stadt bietet jedem genau das, was ihm in seiner gewohnten Welt fehlt.

Diese Struktur ist typisch für kompensatorische Literatur: Die fantastische Welt ist kein neutraler Ort, sondern eine Projektionsfläche für Wünsche. Sie verspricht, was die Realität verweigert – Vollkommenheit, Grenzenlosigkeit, Unsterblichkeit. Gerade deshalb ist sie gefährlich: Was als Erlösung erscheint, entpuppt sich als Falle.

Musik als Medium der Verführung

Die Musik der Sirenen ist das zentrale kompensatorische Element der Novelle. Sie verspricht „überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit“ – genau die Dinge, die in einer begrenzten, sterblichen Welt nicht möglich sind. Die Musik wirkt dabei nicht nur als Hintergrund, sondern als handelnde Kraft: Sie „bannt“, „verfolgt“ und „gebietet“.

Sprachlich wird die Musik selbst zur Sirene. Wiederholungen, Steigerungen und absolute Begriffe erzeugen einen Sog, der den Leser in dieselbe Richtung zieht wie die Figuren. Die Formel „ewige

Liebe, ewige Jugend, ewige Lust“ ist dabei programmatisch: Sie verspricht die Aufhebung aller menschlichen Grenzen – Alter, Tod, Begrenztheit, Verlust.

In der Postmoderne, wo transzendente Erfahrungen oft fraglich geworden sind, bietet solche Musik eine Ersatzreligion. Sie verspricht Erlösung ohne Glauben, Unsterblichkeit ohne Jenseits, Erfüllung ohne Verzicht. Dass dieses Versprechen falsch ist, zeigt die Novelle deutlich: Die Musik führt nicht ins Glück, sondern in den Tod.

Kirke als Verkörperung der Kompensation

Kirke ist die persönlichste Form der kompensatorischen Verführung. Sie erscheint Democharesals perfekte Frau – schöner als jede Aphrodite-Statue, lieblich, zärtlich, verführerisch. Sie erfüllt damit ein Bedürfnis, das in der gewohnten Welt unerfüllt bleibt: bedingungslose Liebe, körperliche Nähe, absolute Hingabe.

Sprachlich wird Kirke in übersteigerter Schönheitssprache beschrieben, die an antike Liebesepik erinnert. Diese Übertreibung ist kein bloßer Schmuck, sondern Teil der Verführung: Kirke wird nicht nur beschrieben, sondern sprachlich in ein Idol verwandelt. Je perfekter sie erscheint, desto stärker wächst Democharesʼ Abhängigkeit.

Gleichzeitig entlarvt die Novelle diese Kompensation als falsch. Kirke will Democharesnicht als Menschen lieben, sondern ihn in den Tod führen. Ihre Zärtlichkeit ist eine Falle. Die „ewige Liebe“ endet nicht in Erfüllung, sondern im Untergang. Damit wird deutlich: Kompensation, die die Realität vollständig ersetzen will, zerstört die Person, die sie retten soll.

Tod als Kehrseite der Erfüllung

Die Novelle zeigt deutlich, dass Kompensation ihren Preis hat. Hinter der schönen Fassade der Stadt verbergen sich Staub, Gerippe und Leichen. Der tote Mensch im Wasser, den Democharesbeim Verlassen der Stadt sieht, macht die Wahrheit unübersehbar: Die Stadt der Träume ist in Wirklichkeit ein Ort des Todes.

Diese Struktur ist typisch für Schauerliteratur: Das Schöne und das Grauenhafte sind keine Gegensätze, sondern zwei Seiten derselben Münze. Die Stadt verspricht Unsterblichkeit, liefert aber

Tod; sie verspricht Freiheit, erzeugt aber Abhängigkeit; sie verspricht Liebe, vernichtet aber die Liebenden.

In der Postmoderne, wo der Tod oft tabuisiert oder verdrängt wird, hat diese Verbindung besondere Bedeutung. Die Novelle zeigt, dass die Flucht vor Endlichkeit und Begrenztheit selbst tödlich sein kann. Wer die menschlichen Grenzen aufheben will, verliert sich selbst.

Rettung durch Bindung

Die Rettung Democharesʼ erfolgt nicht durch eigene Kraft, sondern durch die Intervention seiner toten Mutter. Sie stopft ihm Wachs in die Ohren – eine direkte Anspielung auf Odysseus – und führt ihn aus der Stadt. Diese Szene ist zentral für das Verständnis der Novelle als kompensatorische Literatur.

Die Mutter steht für familiäre Bindung, Erinnerung und moralische Orientierung – genau die Dinge, die in der kompensatorischen Fantasiewelt verloren gehen. Dort gilt nur das Hier und Jetzt der Lust, dort zählt nur die unmittelbare Erfüllung. Die Mutter erinnert Democharesan eine andere Ordnung: Familie, Vergangenheit, Verantwortung.

Interessant ist, dass die Mutter bereits tot ist. Sie kann Democharesnur noch aus der Erinnerung retten, nicht mehr als lebende Person. Das zeigt die Grenze der Kompensation: Was verloren ist, lässt sich nicht zurückholen; aber die Erinnerung daran kann noch schützen.

Offenes Ende als postmoderne Signatur

Das Ende der Novelle ist bewusst offen. Democharesverliert zwar den Drang zur Stadt, als die Gruppe wieder auf See ist, aber er sagt, er wisse nicht, ob er je eine Frau so lieben werde wie Kirke. Die Verführung ist nicht vollständig überwunden, nur unterbrochen.

Azoulisʼ Deutung als „Seelenfänger“ bleibt Hypothese. Die Natur der Stadt, der Sirenen und Kirkes bleibt ungeklärt. Diese Offenheit ist typisch postmodern: Es gibt keine eindeutige Wahrheit, keine endgültige Erklärung, keine sichere Deutung.

Für die kompensatorische Funktion bedeutet das: Die Fantasiewelt bleibt präsent, auch nachdem man aus ihr entkommen ist. Die Sehnsucht nach ihr verschwindet nicht, sondern wird nur

vorübergehend unterdrückt. Das macht die Novelle zu einer ernsten Auseinandersetzung mit der Macht kompensatorischer Fantasien.

Sprache und Spannung

Die sprachliche Form der Novelle unterstützt ihre kompensatorische Funktion. Der nüchterne, chronikartige Grundton verleiht dem Fantastischen Glaubwürdigkeit; die hyperbolische Bildsprache der Stadt und Kirkes steigert die Verführung; die Wiederholungsstrukturen der Träume erzeugen hypnotische Wirkung.

Besonders wirkungsvoll ist der Kontrast zwischen Verheißung und Entzauberung. In der Stadt herrschen Musik, Schönheit, Liebe, Jugend und Unsterblichkeit; draußen sieht Democharés „Staub und menschliche Gerippe“. Dieser Umschlag ist sprachlich abrupt und entlarvt die Kompensation als Falle.

Die Novelle spannend zu machen, bedeutet hier nicht, Action zu häufen. Sie spannt, weil ihre Sprache selbst verführt: Sie lässt den Leser die Anziehungskraft der Stadt miterleben, ohne die Gefahr aus den Augen zu verlieren.

Eigene Stellungnahme

Die Novelle zeigt eindrucksvoll, dass kompensatorische Literatur nicht nur Unterhaltung ist, sondern eine ernste Auseinandersetzung mit menschlichen Bedürfnissen und Ängsten. Die Stadt der Sirenen bietet genau das, was ihre Figuren suchen – Schönheit, Liebe, Erfüllung, Unsterblichkeit –, aber sie nimmt dafür einen hohen Preis.

Gleichzeitig zeigt die Erzählung, dass Kompensation nicht einfach abzulehnen ist. Democharés erlebt in der Stadt ein Glück, das er vorher nie gekannt hat. Seine Sehnsucht danach ist verständlich, nicht verwerflich. Die Novelle verurteilt ihn nicht, sondern zeigt, wie leicht Menschen in eine falsche Vorstellung vom Glück geraten.

Die wichtigste Botschaft ist für mich, dass wahre Erfüllung nicht in der Aufhebung aller Grenzen liegt, sondern im Umgang mit ihnen. Die Stadt der Sirenen verspricht Freiheit, nimmt ihren Bewohnern aber das Leben. Democharés kann entkommen, weil er an seine Familie und an die Realität erinnert wird – nicht weil er die Versuchung aus eigener Kraft besiegt.

Schluss

„Die Stadt der Sirenen“ ist eine vielschichtige Novelle, die Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne exemplarisch vorführt. Die Stadt bietet eine fantastische Gegenwelt, die verlorene Sicherheiten ersetzen soll – Schönheit, Liebe, Transzendenz, Unsterblichkeit. Doch die Kompensation wird zur Falle: Was als Erlösung erscheint, entpuppt sich als Tod.

Die Novelle zeigt, dass kompensatorische Fantasien sowohl notwendig als auch gefährlich sind. Sie ermöglichen die Erfahrung des Extremen, ohne dass der Leser unmittelbar Gefahr läuft; zugleich warnen sie davor, die Flucht vor der Realität zur einzigen Wahrheit zu machen. Die Stadt der Sirenen bleibt als Warnung: Nicht alles, was schön klingt, ist auch gut; nicht jede Erfüllung ist wirklich; nicht jede Freiheit macht frei.

Das Grauen der Erfüllung: Vorbemerkung

Die Hausarbeit ist fertig (etwa 5.200 Wörter, APA 7 mit Belegen im Fließtext) und liegt als Datei bei.

Sie hat sieben Teile:

- **Aufbau:** Einleitung, Theorie, Textanalyse, Kompensationsthese, poetologische Reflexion, Schluss und Literaturverzeichnis.
- **Theorie:** Sie stützt sich auf Freud, Todorov, Lyotard, Jameson, Eco, Rosa und Marquards Kompensationstheorem.
- **Textanalyse:** Untersucht werden Sturm, Hütte und Höhle als Schwelle, die Stadt als Schreckensraum, Musik, Sirenen und Kirke, die Gerippe und die Leiche im Graben sowie das offene Ende. Dazu kommen die Doppelung der Traumberichte und der Gegensatz zwischen nüchternem Erzählton und überhitzter Verführungssprache.
- **Kernthese:** Die Novelle bietet das Versprechen von Transzendenz und Sinn, macht dieses Versprechen aber als das eigentliche Grauen sichtbar. Sie spielt also die Kompensation durch und stellt sie zugleich bloß.
- **Bezüge:** Die Namen der Figuren verweisen auf den antiken Roman des Antonios Diogenes. Zum Vergleich werden Homer, Horkheimer und Adorno sowie Eichendorffs „Marmorbild“ herangezogen.

Das müssen Sie vor der Abgabe prüfen:

- **Sekundärliteratur:** Ich habe sie aus dem Gedächtnis zitiert und nur Diogenes und Photios online gegengeprüft. Prüfen Sie Auflagen, Übersetzer und Seitenzahlen anhand der Bibliotheksexemplare. Das gilt besonders für die Goethe- und Fiedler-Angaben. Direktzitate habe ich bewusst mit Seitenzahlen nur für die Novelle versehen.
- **Autor und Datierung:** Die PDF nennt weder Autor noch Jahr. „Gernot Post“ habe ich allein aus der Domain übernommen, und die Einordnung in die Postmoderne ist als Setzung gekennzeichnet.

- **Begleittexte in der PDF:** Die dort enthaltenen Rezensionen und die Hausarbeit sind laut Vermerk KI-erzeugt. Ich habe sie nicht als Quelle verwendet, nur die Novelle selbst (S. 3–7 der PDF).

Wenn Sie ein anderes Format brauchen (Word oder PDF) oder MLA statt APA, passe ich das an.

Das Grauen der Erfüllung: Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne am Beispiel der Novelle „Die Stadt der Sirenen“

Hausarbeit im Seminar „Phantastik, Schauer und Unheimliches in der Literatur“ (Neuere deutsche Literaturwissenschaft)

Verfasst im November 2026 · Zitierweise: APA, 7. Auflage (deutsche Anpassung)

Inhaltsverzeichnis

10. Einleitung

11. Begriffliche und theoretische Grundlagen
    2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche
    2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont
    2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur

12. Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“
    3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus
    3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle
    3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens
    3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer
    3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam
    3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes
    3.7 Sprache und Spannung

13. Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne
    4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust
    4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren
    4.3 Die Selbstreflexivität der Kompensation

14. Poetologische Reflexion

15. Schluss

16. Literaturverzeichnis

1 Einleitung

Dass sich Schauergeschichten in Zeiten gesellschaftlicher Rationalisierung besonders gut verkaufen, ist ein literarhistorischer Gemeinplatz: Die Gothic Novel des 18. Jahrhunderts entsteht im Zeitalter der Aufklärung, die Schauerromantik reagiert auf die Entzauberung der Welt, und noch der moderne Horrorfilm lebt von einem Publikum, das an keine Gespenster mehr glaubt. Weniger geklärt ist, welche Funktion diese Gattung in der Postmoderne erfüllt, also in einer Epoche, die nach Lyotard (1986) das Ende der großen Erzählungen erlebt und in der nach Baudrillard (1978) Zeichen und Bilder die Wirklichkeit ersetzen.

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass die Schauergeschichte unter postmodernen Bedingungen eine kompensatorische Funktion erfüllt, die sie zugleich selbst in Frage stellt. Sie bietet, so die Hauptthese, einen Erfahrungsraum von Überwältigung, Transzendenz und Sinnversprechen, den die entzauberte Gegenwart nicht mehr bereitstellt. Gleichzeitig führt sie vor, dass genau dieses Versprechen das eigentlich Schauerliche ist. Die Kompensation wird also nicht naiv eingelöst, sondern im Medium des Schauers reflektiert.

Als Untersuchungsgegenstand dient die kurze Novelle „Die Stadt der Sirenen“ (o. J.), die auf der Website von Gernot Post als PDF veröffentlicht ist. Die Novelle erzählt in der Ich-Form des Dinias von einem Schiffbruch, einer Höhle als Tor in eine fremde Welt und einer Stadt, deren Sirenengesang zwei Reisende in den Bann zieht. Sie eignet sich aus drei Gründen als Beispiel: Erstens arbeitet sie mit einem Motivinventar des Schauers (Schwelle, Fremdraum, Verführung, Tod, Verwesung). Zweitens ist sie ein ausgeprägtes intertextuelles Gebilde, das Homers Sirenenepisode, den antiken Roman des Antonios Diogenes und die Verführerin Kirke miteinander verschränkt. Drittens verweigert sie am Ende die Entspannung, indem sie die Verlockung in der Figur des Democharis fortwirken lässt.

Das Vorgehen gliedert sich in drei Schritte. Zunächst werden die Begriffe Schauer, Postmoderne und Kompensation geklärt (Kap. 2). Es folgt eine textnahe Analyse der Schauermotive (Kap. 3). Danach wird die Novelle auf die Kompensationsthese bezogen (Kap. 4), und eine poetologische Reflexion über das Verhältnis von Gattung, Stil und Funktion schließt die Argumentation ab (Kap. 5).

Zur Quellenlage ist anzumerken: Die zitierte PDF-Datei enthält neben der Novelle mehrere Begleittexte (Rezension, Stilanalysen, einen Vergleich mit Kleist und eine Hausarbeit zur Gattung), die laut Vermerk in der Datei von einer KI erzeugt wurden („Alle Sekundärtexte wurden von Perplexity (KI) erzeugt“, S. 2). Sie werden hier nicht als wissenschaftliche Sekundärliteratur herangezogen. Alle Zitate aus der Novelle werden nach den Seitenzahlen der PDF-Datei (S. 3–7) belegt.

2 Begriffliche und theoretische Grundlagen

2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche

Unter einer Schauergeschichte wird hier eine Erzählung verstanden, deren Wirkungsabsicht auf die Erzeugung von Grauen, Beklemmung und Faszination zielt und die dafür ein charakteristisches Inventar nutzt: abgeschlossene oder gefährliche Räume, Schwellenüberschreitungen, Verführung durch Übernatürliches, Tod und Verfall sowie die Unsicherheit darüber, was real ist. Ästhetisch lässt sich der Schauer mit Edmund Burkes Begriff des Erhabenen verbinden. Burke (1757) bestimmt Schrecken als Quelle des Erhabenen, sofern der Betrachter in sicherer Distanz bleibt. Der Genuss des Schauers beruht demnach auf einer Mischung aus Bedrohung und Geborgenheit.

Für die Analyse des Unheimlichen ist Freuds Aufsatz (1919/1999) grundlegend. Freud bestimmt das Unheimliche als jene Art des Schreckhaften, die auf das Altbekannte, längst Vertraute zurückgeht, es ist das Heimliche, das verdrängt war und wiederkehrt. Wichtig für die Novelle ist außerdem Freuds Hinweis, dass Unheimliches entsteht, wenn Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit verschwimmen. Für die Frage, ob ein Text das Übernatürliche akzeptiert oder erklärt, bietet Todorov (1972) die Unterscheidung zwischen dem Unheimlichen, dem Wunderbaren und dem Phantastischen, das auf der anhaltenden Unschlüssigkeit des Lesers beruht.

Die deutsche Tradition kennt zudem die Spielart der romantischen Verführungserzählung, in der Schönheit und Tod zusammenfallen. Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“ (1819/1987) ist hierfür ein Paradigma: Der junge Florio verfällt einer venusgleichen Gestalt, die zugleich Statue, Traumbild und dämonische Verführerin ist, und wird erst durch eine Rettungsfigur und den christlichen Gesang gelöst. Die Struktur, nämlich Lockung, Schwebe zwischen Traum und Wirklichkeit und Rettung durch ein Gegenbild, wird für den Vergleich mit der Sirenen-Novelle herangezogen.

2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont

Postmoderne meint im Folgenden keinen festen Stil, sondern einen kulturellen Erfahrungshorizont. Lyotard (1986) bestimmt ihn als „Misstrauen gegenüber den Metaerzählungen“. Verbindliche Sinnentwürfe wie Fortschritt, Emanzipation oder Heilsgeschichte verlieren ihre Legitimationskraft. Jameson (1991) beschreibt die Postmoderne als „kulturelle Logik des Spätkapitalismus“, in der Pastiche an die Stelle der Parodie tritt und historische Tiefe in eine Oberfläche aus Zitaten übergeht. Baudrillard (1978) spricht von Simulakren, Zeichen ohne Referenz. Eco (1984) beschreibt als postmoderne Haltung die ironisch gebrochene Wiederaufnahme des Vergangenen: Man kann nicht mehr naiv sagen „Ich liebe dich sehr“, wohl aber „Wie Liebesroman-Autoren sagen würden: Ich liebe dich sehr“. Für die Literaturwissenschaft ist zudem Fiedlers Aufruf (1969), die Grenze zwischen hoher und populärer Literatur zu überschreiten, ein Schlüsseltext, weil er die Aufwertung von Gattungen wie Horror, Western und Science-Fiction programmatisch einleitet.

Soziologisch lässt sich die Postmoderne an Max Webers Diagnose der Entzauberung anschließen. Rosa (2016) beschreibt die Spätmoderne als Epoche gestörter Weltbeziehungen, in der Resonanz, also das antwortende, berührende In-Beziehung-Treten zur Welt, durch Steigerungszwänge und Verfügbarmachung bedroht ist. Han (2010) liest die Gegenwartsgesellschaft als Leistungsgesellschaft der Erschöpfung. Beide Diagnosen sind Deutungen und keine gesicherten Epochenbeschreibungen, sie liefern aber ein plausibles Bezugsfeld für die Frage, wonach ein Publikum in der Schauerliteratur sucht.

2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur

Der Begriff der Kompensation stammt hier aus der Philosophie Odo Marquards. Marquard (1981) fasst Geisteswissenschaften und Künste als Ausgleich für Verluste auf, die die Modernisierung mit sich bringt: Je stärker die Welt technisch und wissenschaftlich rationalisiert wird, desto größer wird der Bedarf an Orten, an denen Sinn, Erzählung, Überlieferung und das Nicht-Verfügbare erfahrbar bleiben. Diese Theorie ist keine Wirkungspsychologie, sondern ein Funktionsmodell: Literatur kompensiert nicht, weil Autoren es beabsichtigen, sondern weil sie in einem kulturellen System eine Ausgleichsstelle besetzt.

Übertragen auf die Schauerliteratur bedeutet das: Der Schauer stellt Erfahrungen bereit, die die entzauberte Alltagswelt nicht mehr liefert, nämlich das Numinose, die Grenzerfahrung und das Überwältigtwerden. Der Preis dafür ist die Fiktionalität. Die Schauergeschichte gewährt das Fremde

in der Form einer gerahmten, ästhetisch kontrollierten Erfahrung. Dass Burke auf die sichere Distanz besteht, ist insofern eine frühe Fassung desselben Gedankens.

Zwei Einschränkungen gehören zur methodischen Redlichkeit. Erstens ist Kompensation eine Funktionsthese, die an Texten nur plausibel gemacht, nicht bewiesen werden kann. Zweitens kann ein Einzeltext wie die hier untersuchte Novelle nichts über eine ganze Epoche belegen. Sie dient als Fallstudie, an der sich zeigen lässt, wie die Kompensationsfunktion literarisch verhandelt werden kann.

3 Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“

3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus

Dinias, der Ich-Erzähler, berichtet, wie sein Schiff unter dem Steuermann Karmanes in einen Sturm gerät, in vollständiger Finsternis treibt und an einer unbekannten Küste landet (Post, o. J., S. 3). Sein Sohn Democharesh at eine Kopfwunde und fiebert. Die Gruppe findet eine verlassene Hütte, in der Azoulis den Kranken pflegt. Als die anderen vom Schiffsreparieren zurückkehren, schlafen beide und lassen sich nur schwer wecken (S. 3). Azoulis und Democharesberichten nacheinander von einem Traum, in dem sie durch eine Höhle in eine fremde Landschaft mit einer riesigen Stadt gelangt waren. Azoulis hört den Gesang der Sirenen auf der Stadtmauer und kehrt, von einer Kraft zurückgezogen, in die Höhle zurück (S. 4). Democharesbegegnet der schönen Kirke, wird von ihr in die Stadt und auf eine Tempelpyramide geführt und soll sich in einen schwarzen Brunnenschacht stürzen, um ein Gott zu werden (S. 5–6). Seine Mutter reißt ihn zurück, führt ihn mit verstopften Ohren aus der Stadt und zeigt ihm, dass in den Höfen nur „Staub und menschliche Gerippe“ liegen (S. 6). Am Ende drängt es Democharesweiterhin zum Turm, und Azoulis nennt die Stadt einen „Seelenfänger“ (S. 7).

Die Figurennamen Dinias, Democharesh, Karmanes, Meniskos und Azoulis verweisen erkennbar auf den antiken Roman „Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule“ des Antonios Diogenes, von dem nur eine Inhaltsangabe des Photios, einzelne Zitate und Papyrusfragmente erhalten sind (Bernsdorff, 2011; Schmedt, 2019). Bei Photios ist es Dinias, der mit seinem Sohn Democharesan die Ränder der bewohnten Welt verschlagen wird, und auch der Begleiter Azoulis und der Name Karmanes begegnen dort (Photios, 9. Jh./o. J.). Die Novelle nutzt also einen Namens- und Situationsrahmen der antiken Reiseliteratur, um eine eigene Episode zu erfinden, die im überlieferten Roman keine

Entsprechung hat. Damit ist sie eine Fortschreibung im Sinne des Pastiche (vgl. Kap. 4.2), keine Rekonstruktion.

3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle

Die Novelle beginnt mit einem Ausnahmezustand, der als nüchterner Bericht erzählt wird: Das Meer „aufschwoll“, die Wolken „bedeckten den Tag mit erschrecklichen Finsternissen“, und schließlich „fiel auf einmal eine so dichte Nacht herab, dass wir nicht einmal den Schiffsschnabel mehr erblicken konnten“ (S. 3). Bemerkenswert ist das Ende des Sturms: Meer und Wind beruhigen sich, ohne dass Schäden entstehen („Nichts war zerbrochen“), doch „die Dunkelheit blieb“, und die Mannschaft „beschloss“, dass es Nacht geworden sei (S. 3). Diese Passage setzt das Muster des Schauers bereits an: Die natürliche Ordnung, hier der Wechsel von Tag und Nacht, ist außer Kraft gesetzt, ohne dass der Erzähler dies kommentiert. Das Unheimliche liegt in der Unerklärtheit.

Die Ankunft am Ufer wird von zwei Zeichen begleitet, die den Schauerraum vorbereiten. Zum einen wird ein toter „Waj“ angeschwemmt, dessen „unbeschädigtes Gesicht“ den Erzähler zugleich erleichtert und beunruhigt: „Ich kannte ihn nicht. Dennoch fragte ich mich, wie ein Waj ins Meer kam“ (S. 3). Der Tote ist ein erstes memento mori und zugleich eine Spur des Fremden, denn die Welt ist offenbar bewohnt, auch wenn man ihre Bewohner nicht kennt. Zum anderen steht die Hütte, „gut erhalten, aber schon seit längerer Zeit unbewohnt“ (S. 3), im Typus des verlassenen Hauses, das im Schauer üblicherweise das Gedächtnis eines Unglücks birgt. Die Hütte ist freundlich und bietet Bequemlichkeiten, die über jede Erwartung hinausgehen, und diese unverdiente Gunst ist ein klassisches Signal der Falle.

Die Höhle schließlich ist die Schwelle im engeren Sinn. Azoulis entdeckt sie auf einem Geröllfeld, ihr Eingang „einst mit Reliefs verziert“, die „kaum noch sichtbar waren“ (S. 4). Der Sturz in „ein tiefes Dunkel“ beim Eintritt (S. 4) inszeniert den Übergang als Kontrollverlust. Die Höhle steht in der Tradition der Katabasis: Wer in sie eintritt, verlässt die Ordnung der Lebenden. Bemerkenswert ist die Symmetrie der Höhleneingänge, denn der Eingang in der Fremdwelt ist ebenfalls mit „aufwendigen Reliefs“ verziert (S. 4) und liegt im Rücken der Reisenden. Der Rückweg ist damit stets präsent, was die Verführung nicht verringert, sondern zuspitzt: Der Mensch bleibt frei und wählt trotzdem den Weg ins Verderben.

3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens

Die Stadt wird zuerst als Landschaft mit Warnzeichen eingeführt. Der Himmel ist „gleißend“ und „mit schwarzen Wolken“ durchzogen, die Pflanzen sind „giftgrün“, die Bäume tragen „dunkelblaue Blätter“ (S. 4). In Democharesʼ Traum ist der Himmel „fahl“, das Gras „purpurrot“ und scheint „zu schwitzen“ (S. 5). Die Natur ist unheimlich belebt, sie hat körperliche, fast organische Züge. Diese Kontrastierung von Fremdheit und Körperlichkeit erinnert an Freuds Beobachtung, dass das Unheimliche häufig mit der Belebung des Leblosen zu tun hat (Freud, 1919/1999).

Die Stadtarchitektur nimmt ein Inventar auf, das als Babylon-Anklang ausdrücklich benannt wird („Das alles erinnerte mich an Babylon in Mesopotamien“, S. 4): Mauern ohne erkennbares Ende, ein wassergefüllter Graben, Türme, mit Backsteinen gepflasterte Straßen, gemauerte Säulen, blaue Kacheln. Die Tempelpyramide vermittelt zusätzlich Assoziationen an einen Stufentempel (S. 5). Das Setting ist demnach eine Collage aus Elementen verschiedener Kulturen. Die Stadt wirkt gerade deshalb unheimlich, weil sie wie eine bekannte Stadt aussieht, aber keiner Referenz zugeordnet werden kann. Zugleich beschreibt Azoulis das „Abstoßende, Unmenschliche, Widerwärtige, Fremdartige“, das ihn „immer stärker“ warnt (S. 4). Die Erzählung etabliert damit schon früh die Spannung zwischen Anziehung und Abscheu, die das Zentrum des Schauers ausmacht.

Die Bewohner und Besucher sind „vielfältig geformte Wesen von unbekannter Herkunft“, unter denen Azoulis „Menschen, Sphingen oder Kentauren“ vermutet (S. 4). Später sind es „Menschen und Sphingen und Minotauren und Pygmäen und Kentauren und noch viel mehr, für die ich keine Namen habe“ (S. 5). Die Aufzählung ist ein Verfahren des Erhabenen, denn die Sprache stößt an ihre Grenzen. Dasselbe Verfahren findet sich bei Kirkes Beschreibung, bei der der Erzähler den Unaussprechlichkeitstopos nutzt: „Jede Sprache wäre ohnmächtig, ihre Gestalt zu beschreiben“ (S. 5).

3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer

Das zentrale Schauermotiv der Novelle ist nicht Gewalt, sondern Verführung. Der Gesang der Sirenen „versprach Wunderbares und gaukelte überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit vor“ (S. 4). Dass Azoulis ausdrücklich „kein Freund von Musik“ ist und „Tempelgesänge geradezu“ hasst (S. 4), steigert die Wirkung, denn auch der Unempfänglichste wird erfasst. Die Verführung wirkt individualisiert: Die Sirenen „sangen nur für mich“ und die Musik erzählt, „wie

sich alle meine Träume erfüllten“ (S. 4). Auch Democharesерlebt die Musik als eine, die „nur für mich zu erklingen schien“ (S. 5). Genau diese Personalisierung macht die Stadt zum perfekten Verführungsapparat, weil sie jedem das gibt, was er begehrt.

Die Figur der Kirke verdoppelt das Sirenenmotiv. Die homerische Kirke, die Odysseus’ Gefährten in Schweine verwandelt, und die Sirenen, vor denen sie Odysseus warnt (Homer, ca. 8. Jh. v. Chr./2008, 12. Gesang), sind hier in einer Figur zusammengefallen. Die Verschmelzung ist poetologisch aufschlussreich, denn Kirke verführt nicht mit Gesang, sondern mit Körperlichkeit, Duft und Sprache: „Lass mich deinen Atem trinken“, bettelt sie mit „dunkel gurrender Stimme“ (S. 6). Der Satz ist ein Vampirmotiv in antiker Gestalt, die Verführerin ernährt sich vom Lebenshauch des Opfers. Auch ihre Versprechen („Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust. Du wirst dich von allen menschlichen Begrenzungen befreien. So leicht ist es, ein Gott zu werden!“, S. 6) sind kein Betrug im herkömmlichen Sinn, sondern Versprechen, die für den Verführten auf ihre Weise stimmen. Wer in den Schacht springt, wird tatsächlich von seinen Begrenzungen befreit, nämlich durch den Tod.

Horkheimer und Adorno (1969) haben die Sirenenepisode als Urszene der Aufklärung gelesen: Odysseus lässt sich an den Mast binden und die Ruderer das Wachs in die Ohren stecken, damit der Genuss des Gesangs ohne Folgen bleibt. Das Subjekt behauptet sich, indem es sich dem Verlockenden entzieht, und die Kunst wird zur folgenlosen Betrachtung. Die Novelle kehrt diese Konstellation um. Nicht der Held bindet sich selbst, sondern die Mutter rettet ihn, indem sie ihm etwas „in die Ohren“ steckt, „nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“ (S. 6). Die Rettung ist keine Leistung der Vernunft, sondern der Zuwendung. Man kann in dieser Verschiebung eine implizite Kritik am aufklärerischen Selbstbehauptungsmodell sehen, ohne dass die Novelle dies ausspricht.

3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam

Der stärkste Schockeffekt der Novelle liegt im Umschlag vom Prunk zum Tod. Auf dem Rückweg sieht Democharesеin die Höfe und Werkstätten“ und erkennt „nur Staub und menschliche Gerippe“ (S. 6). Der Satz „Das war keine Stadt der Träume!“ (S. 6) markiert das Ende der Illusion. Hinzu kommt der im Wassergraben treibende tote Mensch „mit dem Gesicht nach unten und ausgebreiteten Armen“ (S. 6), ein Bild, das mit dem anfangs angeschwemmten Toten (S. 3) korrespondiert. Die Novelle ist damit durch zwei Leichen gerahmt, deren erste noch einen

unbeschädigten, beinahe friedlichen Ausdruck hat und deren zweite die Konsequenz der Verführung zeigt.

Poetologisch bemerkenswert ist, dass diese Entzauberung nicht vom Erzähler, sondern durch die Wahrnehmung des Geretteten geleistet wird, und zwar im Beisein einer schweigenden Mutter („Dabei sprach meine Mutter kein Wort“, S. 6). Der Verwesungsbefund ist ein Gegenbild zum Zauber der Musik: Während die Musik alles verspricht, zeigt das Gerippe die Wahrheit der Stadt. Die Stadt der Träume ist ein Friedhof, die Metropole eine hochorganisierte Todesordnung. Hier wird das Unheimliche im Freud’schen Sinn greifbar: Die Gerippe sind das Verdrängte, das hinter der glänzenden Fassade der Wunscherfüllung liegt, und zugleich eine Wiederkehr des Todes, den die Verheißung der Unsterblichkeit leugnet. Auf diese Spannung zwischen Lust und Tod lässt sich Freuds spätere Theorie des Todestriebs beziehen (Freud, 1920/1999), ohne dass die Novelle dadurch psychoanalytisch festgelegt wäre.

3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes

Die gesamte Stadthandlung wird als Traum bezeichnet, doch die Erzählung hält diese Zuordnung in der Schwebe. Zwei Männer träumen voneinander getrennt und aus unterschiedlicher Perspektive dieselbe Stadt, dieselbe Höhle und denselben Weg, und beide erwähnen eine Kraft oder Person, die sie zurückzieht. Dass Democharesʼ Atem schwächer und sein Gesicht blass geworden ist (S. 5) und dass die Männer ihn körperlich bearbeiten müssen, um ihn zurückzuholen, markiert, dass das Geschehen leibliche Folgen hat. Dieser Befund spricht für Todorovs (1972) Kategorie des Phantastischen: Weder ist das Geschehen eindeutig als Halluzination des Fiebers erklärt, noch wird es zweifelsfrei als übernatürliches Ereignis anerkannt. Allerdings neigt die Novelle am Ende zur Position des Wunderbaren, denn Azoulisʼ Deutung („Seelenfänger“, S. 7) und der Hinweis der Mutter auf einen Bruder „im Hause der Kynana“ (S. 7) setzen eine reale, wenn auch jenseitige, Instanz voraus.

Die Doppelung der Traumberichte ist der wichtigste erzähltechnische Befund. Sie entspricht der Struktur der Rahmenerzählung mit eingelagerten Binnenerzählungen, wie sie die antike Reiseliteratur kennt. In der Novelle dient sie aber dem Schauer: Der Leser sieht die Stadt zweimal, einmal als Landschaft des Hörens und einmal als Landschaft des Begehrens. Die Wiederholung ist dabei keine Redundanz, sondern ein Beweis, denn die Übereinstimmung der Berichte beglaubigt, was sich der Beglaubigung entzieht.

Die Schlusspassage ist für die Gattungsfrage entscheidend. Nach der Rückkehr steht Democharesauf und will „zu dem Turm“, wobei er „nicht mehr Herr seiner selbst zu sein schien“, und dies „wiederholte sich noch einige Male“ (S. 7). Erst auf See lässt der Drang nach. Und selbst dann gesteht er, „so viel Schönheit, so viel Glück habe er nie empfunden“ und wisse nicht, „ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke“ (S. 7). Das Ende ist darum kein Happy End. Die Gefahr ist gebannt, die Sehnsucht aber nicht, und sie wird zur Wunde. Dies ist ein Merkmal der Schauerliteratur seit der Schauerromantik: Das Grauen wird nicht beseitigt, sondern verinnerlicht. Im Vergleich dazu endet Eichendorffs „Marmorbild“ trotz aller Bedrohung in einer religiös gestützten Wiederherstellung der Ordnung (Eichendorff, 1819/1987), während die Sirenen-Novelle diese Wiederherstellung nur halb zulässt.

3.7 Sprache und Spannung

Die Sprache der Novelle ist berichtend, parataktisch und leicht archaisierend. Wörter wie „Oikoumene“, „Stadion“ oder „Waj“, die Opfer an Poseidon und die Gebete an Hera (S. 3–5) erzeugen den Eindruck eines antiken Reiseberichts. Dieser Ton hat eine eigene Funktion: Der nüchterne Stil des Beobachters bürgt für die Glaubwürdigkeit des Ungeheuerlichen. Der Gegensatz zwischen sachlichem Duktus und übersteigertem Inhalt gehört zu den Grundtechniken des Phantastischen. Die Emotionen des Erzählers werden meist direkt benannt („Ich war sehr besorgt“, S. 3; „weinte ich“, S. 7), was den Figuren eine typenhafte Qualität verleiht und die epische Distanz wahrt.

Im Gegensatz dazu steht die Sprache der Verführung. In Kirkes Rede und Democharesʼ Erleben häufen sich Superlative, Ausrufe („Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!“, S. 5) und erotische Metaphern („das Heiligtum der Liebe“, S. 5). Die stilistische Überhitzung ist ein Mittel der Darstellung: Die Sprache simuliert den Rausch, dem der Erzählte erliegt. Der Kontrast zum kargen Satz der Mutter („Höre! Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf“, S. 6) ist deutlich, denn die rettende Rede ist knapp und sachlich, die verführende üppig und rhythmisch. Die Novelle verteilt also die Stilebenen nach Funktion, und Nüchternheit ist ihr Gegenmittel zum Rausch.

4 Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne

4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust

Welche Verluste kompensiert nun die Novelle? Auf der Ebene der Erzählung ist ihr Gegenstand selbst eine Kompensation: Die Stadt verspricht, was das Leben nicht gibt, nämlich „ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust“ und „völlige Freiheit“ (S. 4, 6). Der Verführte ist ein Kranker, der gerade eine Kopfverletzung davongetragen hat und im Fieber liegt (S. 3). Seine Schwäche macht ihn empfänglich. Man kann hierin eine Parabel auf die Struktur der Kompensation sehen: Wer an einem Mangel leidet, nimmt das Versprechen der Fülle an.

Auf der Ebene der Rezeption bietet die Novelle ihrerseits ein Gegenstück zu den Erfahrungsverlusten der Gegenwart. Sie liefert das Numinose, nämlich einen Ort, an dem Schönheit überwältigt und Götter und Dämonen real sind. Mit Rosa (2016) gesprochen erzeugt der Text eine Form von Resonanz, weil Musik den Hörer ergreift und die Welt „antwortet“. Zugleich thematisiert er die Pathologie dieser Resonanz: Die Sirenenmusik ist eine Resonanz ohne Gegenüber, eine perfekte Antwort, die den Hörenden tötet. In dieser Ambivalenz zeigt sich, dass die Novelle das Bedürfnis nach Resonanz aufnimmt und es zugleich als gefährdet vorführt.

Dass die Novelle in einer fiktiven Antike spielt, ist kompensatorisch lesbar. Der Rückgriff auf eine mythisch aufgeladene Vergangenheit stellt einen Weltzustand her, in dem das Wunderbare noch möglich ist. Die Antike ist hier ein Archiv des Staunens, wie sie es schon für den antiken Roman war, dessen Titel „Unglaubliche Dinge“ versprach. Dieser Befund bleibt allerdings eine Deutung, denn die Novelle selbst kommentiert ihren Rückgriff nicht.

4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren

Die Verfahrensebene ist stärker als die Thematik postmodern geprägt. Die Novelle bedient sich aus mindestens vier Quellen: Homers Sirenen und Kirke (Homer, ca. 8. Jh. v. Chr./2008), dem Namens- und Reisehorizont des Antonios Diogenes (Bernsdorff, 2011; Schmedt, 2019), einer vorderasiatisch-mesoamerikanisch anmutenden Stadtarchitektur und dem Verführungsmuster der romantischen Novelle (Eichendorff, 1819/1987). Dass Kirke und die Sirenen, die in der Odyssee getrennte Gefahren sind, zu einem einzigen Verführungsapparat verschmelzen, ist ein typischer Fall der postmodernen Montage. Jameson (1991) würde hier von Pastiche sprechen, einer Nachahmung ohne parodistische Distanz, die historische Stile als verfügbares Material behandelt. Man kann dem zustimmen und doch einwenden, dass die Novelle nicht oberflächlich bleibt, denn die Zitate werden

funktional neu verknüpft und erzeugen eine eigene Bedeutung, nämlich die Verführung als Todesordnung.

Ecos Bestimmung (1984), wonach postmodern sei, wer die Unschuld der Vorbilder nicht wiederherstellen könne und deshalb ironisch zitiere, passt nur teilweise. Die Novelle ist kaum ironisch. Ihr Ernst ist der eines Berichts, und gerade diese Unironie unterscheidet sie vom postmodernen Standardverfahren. Man könnte von einer „Postmoderne ohne Ironie“ sprechen, die das Zitat ernst nimmt und ihm dadurch seine Gefährlichkeit zurückgibt.

4.3 Die Selbstreflexivität der Kompensation

Die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass die Novelle die Kompensation nicht nur vollzieht, sondern auch durchschaubar macht. Drei Beobachtungen stützen sie.

Erstens ist die Verführung des Textes strukturell identisch mit der Verführung im Text. Der Leser wird durch üppige, rhythmisch gesteigerte Passagen (S. 5–6) in einen Sog gezogen und dann durch den Befund der Gerippe (S. 6) ernüchtert. Die Lektüre durchläuft damit, in abgeschwächter Form, den Weg des Democharesː Anziehung, Rausch, Entzauberung. Der Text praktiziert, was er beschreibt.

Zweitens ist die Rettungsfigur kein Ideal, sondern eine Gegenmacht, die den Verführten festhält. Die Mutter greift zu („Ich kannte diesen Griff, hatte ihn oft genug gefühlt“, S. 6), und ihr Schweigen verweist auf Fürsorge statt auf Argumente. Der Satz „Noch einmal kann ich dich nicht retten“ (S. 6) beschränkt zudem ihre Macht. Die Novelle bietet damit keine einfache Gegenwelt von Vernunft oder Religion an. Sie benennt, was den Menschen hält, nämlich Beziehung, Herkunft und Verantwortung („Du hast einen Bruder im Hause der Kynana. Sage deinem Vater, ich bin ihm nicht böse“, S. 7), und entzieht sich damit einer Lösung durch Ideologie.

Drittens deutet das Ende die Kompensation als Sucht. Dass Democharesnach der Rettung weiter zum Turm will und erst auf See „diesen Drang“ verliert (S. 7), beschreibt eine Abhängigkeitsstruktur. Kompensation verliert hier ihren harmlosen Charakter: Das Ersatzglück wird zur Droge, die das Leben entwertet („ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke“, S. 7). Die Novelle schließt, wo der Kompensationsbegriff ins Pathologische umschlägt. Damit lässt sich die These so formulieren: Die Schauergeschichte kompensiert in der Postmoderne nicht, indem

sie Sinn liefert, sondern indem sie den Wunsch nach Sinn als Gefahr und Faszination zugleich erfahrbar macht.

Diese Lesart lässt sich als Deutung begründen, aber nicht als einzige. Man kann die Stadt mit Azoulis' offener Frage als Dämonen- oder Götterwerk lesen, als Suchtstruktur, als Bild für Ideologien, die in Wunscherfüllung locken, oder als Medienkritik im weiteren Sinn, da ein auf Dauerreiz angelegter Verführungsapparat, der jeden individuell adressiert, auch an gegenwärtige Aufmerksamkeitsökonomien erinnert. Solche Aktualisierungen sind plausibel, bleiben aber spekulativ, weil der Text selbst keinen Hinweis auf die Gegenwart gibt.

5 Poetologische Reflexion

Die Analyse wirft Fragen auf, die über die Einzelinterpretation hinausreichen und die Poetik der Schauergeschichte betreffen.

Erstens ist die Gattungsbezeichnung selbst zu reflektieren. Die Novelle trägt keine Gattungsangabe, die über den Untertitel hinausgeht, und ihre Kürze, ihr zentrales Ereignis und die Rahmen-Binnen-Struktur legen eine Zuordnung zur Novelle im weiten Sinn nahe. Ein „unerhörtes Ereignis" im Sinne der Novellentheorie (Goethe, 1827/1998) ist die Traumreise in die Sirenenstadt zweifellos. Das Dingsymbol, das für die klassische Novellentheorie typisch ist, lässt sich in der Höhle oder im Brunnenschacht erkennen. Ob die Gattungszuordnung für die Interpretation notwendig ist, bleibt offen. Sinnvoller ist es, sie als heuristisch zu begreifen.

Zweitens zeigt die Novelle, dass Schauer ein Effekt der Darstellungsweise ist und nicht allein des Stoffes. Dasselbe Geschehen, nämlich Verführung zum Selbstmord, könnte nüchtern als Bericht über eine Sekte oder als pathologischer Fall erzählt werden. Der Schauer entsteht erst durch Dehnung (Sturmschilderung, Höhlenabstieg, Aufstieg über „viele Stufen", S. 5), durch Wiederholung (zwei Traumberichte, wiederholte Versuche zum Turm), durch Kontrast (Pracht und Gerippe) und durch Verweigerung von Erklärung. Kleist hat solche Verzögerung und trockene Berichtsprache zum Prinzip gemacht; ein ausführlicher Vergleich wäre eigenes Thema und kann hier nur angedeutet werden.

Drittens betrifft die Reflexion die Frage der Erzählerinstanz. Der Ich-Erzähler Dinias ist kein Beteiligter am Erlebnis der Stadt, sondern Zeuge zweier Erzählungen. Das Grauen kommt dadurch aus zweiter Hand und wird in der Weitergabe beglaubigt. Dieser Erzählmodus erinnert an die

Tradition der Rahmenerzählung als Authentisierungsverfahren. Im Kontext der Postmoderne lässt sich einwenden, dass diese Beglaubigung ihrerseits brüchig ist, denn alles, was der Leser über die Stadt weiß, stammt aus Berichten von Träumenden. Die Novelle erzählt gewissermaßen vom Erzählen des Unbeglaubigten. Das verbindet sie mit dem antiken Vorbild, dessen Titel „Ta hyper Thulen apista“, die „unglaubwürdigen Dinge“, die Zweifelhaftigkeit schon im Titel trägt (vgl. Bernsdorff, 2011).

Viertens ist die Frage nach der moralischen Wirkung zu stellen. Die Novelle moralisiert kaum, und Azoulis’ Schlussfrage nach den Göttern oder Dämonen, die sich „von Seelen nährten“ (S. 7), bleibt unbeantwortet. Das ist poetologisch konsequent, weil eine Antwort das Grauen binden würde. Der Verzicht auf Auflösung entspricht der Funktion des Schauers, eine Irritation zu hinterlassen, die über die Lektüre hinaus wirkt.

Schließlich ist die Eigenposition dieser Arbeit zu benennen. Die Analyse hat gezeigt, dass die Kompensationsthese für die Novelle fruchtbar ist, aber ihre Grenzen hat: Sie erklärt gut, warum eine entzauberte Leserschaft Schauergeschichten sucht, erklärt aber nicht, was die ästhetische Qualität eines Textes ausmacht. Dass etwa die Figurenzeichnung von Karmanes und Meniskos funktional bleibt und die Vater-Sohn-Beziehung stärker behauptet als ausgearbeitet wird, ist ein ästhetischer Befund, der nichts mit Kompensation zu tun hat. Eine funktionale Gattungstheorie sollte deshalb durch Formanalyse ergänzt werden, wie sie hier versucht wurde.

6 Schluss

Die Arbeit ging der Frage nach, ob und wie Schauergeschichten in der Postmoderne eine kompensatorische Funktion erfüllen, und untersuchte dies an der Novelle „Die Stadt der Sirenen“. Die Textanalyse hat gezeigt, dass die Novelle ein dichtes Inventar des Schauers aufbietet: den unerklärten Ausnahmezustand, die verlassene Hütte, die Höhle als Schwelle, die Stadt als Fremdraum, die Verführung durch Musik und Kirke, den Tod in Gestalt von Gerippen und Leichnam sowie das offene Ende, das den Geretteten nicht freigibt. Die Kompensationsthese konnte plausibel gemacht werden. Der Text bietet Erfahrungen von Überwältigung, Schönheit und Transzendenz, die die entzauberte Gegenwart nur eingeschränkt zur Verfügung stellt. Er tut dies aber in einer Form, die das Kompensationsversprechen als das eigentliche Grauen erkennbar macht: Die Stadt der Sirenen ist die Verkörperung einer Wunscherfüllung, die den Wünschenden vernichtet.

Der Beitrag der Arbeit liegt in der Verbindung von Motivanalyse und Funktionstheorie. Offen bleiben mehrere Punkte. Die Novelle ist ein einzelner, kurzer Text, aus dem sich keine Aussagen über eine Epoche ableiten lassen. Die Datierung und Urheberschaft sind der Quelle nicht zu entnehmen (der Text trägt keine Jahresangabe), sodass seine Einordnung in die Postmoderne eine Setzung bleibt, die durch Verfahren (Pastiche, Intertextualität) gestützt, aber nicht bewiesen ist. Weiterführend wären ein Vergleich mit Texten der deutschsprachigen Gegenwartsphantastik, eine eingehende Untersuchung der Beziehung zu Eichendorffs „Marmorbild“ und eine Analyse der rezeptiven Seite, etwa durch Leserstudien.

Die Novelle endet mit einer Frage: Was für Götter oder Dämonen sind es, die sich von Seelen nähren (S. 7)? Wer die Schauergeschichte als Ausgleich für die Verluste der Gegenwart liest, kann diese Frage auch an die Literatur selbst richten, ohne sie abschließend beantworten zu müssen.

7 Literaturverzeichnis

Baudrillard, J. (1978). *Agonie des Realen* (L. Kurzawa & V. Schaefer, Übers.). Merve.

Bernsdorff, H. (2011). *Antonios Diogenes: Interpretationen zu den „Unglaublichen Dingen jenseits von Thule“*. De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110217636

Burke, E. (1757/1989). *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen* (F. Bassenge, Übers.). Meiner.

Eco, U. (1984). *Nachschrift zum „Namen der Rose“* (B. Kroeber, Übers.). Hanser.

Eichendorff, J. von. (1987). Das Marmorbild. In W. Frühwald et al. (Hrsg.), *Werke in sechs Bänden* (Bd. 2). Deutscher Klassiker Verlag. (Original erschienen 1819)

Fiedler, L. (1969). Cross the border – close the gap. *Playboy, 16*(12), 151, 230, 252–254, 256–258.

Freud, S. (1999). Das Unheimliche. In *Gesammelte Werke* (Bd. 12, S. 227–268). Fischer. (Original erschienen 1919)

Freud, S. (1999). Jenseits des Lustprinzips. In *Gesammelte Werke* (Bd. 13, S. 1–69). Fischer. (Original erschienen 1920)

Goethe, J. W. von. (1998). Gespräche mit Eckermann (Eintrag vom 29. Jan. 1827). In *Sämtliche Werke* (Bd. 39). Deutscher Klassiker Verlag.

Han, B.-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft*. Matthes & Seitz.

Homer. (2008). *Odyssee* (A. Weiher, Übers.). Artemis & Winkler. (Original ca. 8. Jh. v. Chr.)

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1969). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. S. Fischer. (Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung)

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Lyotard, J.-F. (1986). *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (O. Pfersmann, Übers.). Böhlau. (Original erschienen 1979)

Marquard, O. (1981). *Abschied vom Prinzipiellen: Philosophische Studien*. Reclam.

Photios. (o. J.). Bibliotheke, Codex 166 (Antonios Diogenes, *Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule*) [Inhaltsangabe]. Englische Übersetzung abrufbar unter https://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/photius_copyright/photius_04bibliotheca.htm

Post, G. (o. J.). *Die Stadt der Sirenen* [Novelle, PDF]. https://gernot-post.lima-city.de/Die Stadt der Sirenen.pdf

Rosa, H. (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp.

Schmedt, H. (2019). *Antonius Diogenes, Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar.* De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110600148

Todorov, T. (1972). *Einführung in die fantastische Literatur* (K. Kersten et al., Übers.). Hanser. (Original erschienen 1970)

Hinweise zur Zitation: Der Name „Gernot Post“ als Verfasser ergibt sich allein aus der Domain der Quelle und sollte vor Abgabe geprüft werden. Seitenangaben der Novelle beziehen sich auf die PDF-Datei. Bitte alle Seitenzahlen und Auflagenangaben der Sekundärliteratur anhand der Bibliotheksexemplare abgleichen.

Plagiat

Ist die untersuchte Novelle ein Plagiat von Clark Ashton Smith's Geschichte Die Stadt der singenden Flamme?

Nach dem, was ich beurteilen kann, ist es kein Plagiat im strengen Sinn. Eine Anlehnung ist aber sehr wahrscheinlich, und Sie sollten sie in der Hausarbeit ansprechen. Ich habe Smiths Text für diese Antwort nicht neu gelesen und beziehe mich auf mein Gedächtnis. Prüfen Sie die Einzelheiten also an der Ausgabe.

Gemeinsamkeiten

Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“ (1931) ist eine bekannte Erzählung. Ihre Grundkonstellation ähnelt der Novelle stark:

- Ein verborgenes Tor führt in eine fremde Welt. Bei Smith ist es ein Felsspalt, in der Novelle eine Höhle.
- Dahinter liegt eine fremdartige Stadt, aus der eine unwiderstehliche Musik kommt.
- Wesen jeder Art strömen zur Quelle der Musik und stürzen sich hinein. Bei Smith ist es eine singende Flamme, in der Novelle ein schwarzer Brunnenschacht.
- Die Verlockung verspricht Verwandlung und Verklärung, und das Ende lässt die Sehnsucht der Rückkehrer nicht erlöschen.

Unterschiede

- **Antike Verankerung:** Die Novelle ist ein antikisierender Reisebericht. Sie nutzt Homers Sirenen und Kirke sowie die Namen aus dem Roman des Antonios Diogenes. Smith erzählt eine moderne Fantasy- und Science-Fiction-Geschichte.
- **Verführung:** Bei Smith übt die Flamme die Anziehung allein aus. In der Novelle kommen Sirenen, Kirke, die erotische Verführung, die Mutter als Retterin und die Gerippe hinzu.
- **Deutung:** Die Novelle stellt die Frage nach den „Seelenfängern“. Smith betont dagegen das Schöne und die Ambivalenz der Verwandlung.

Einordnung

Die Motivparallelen sind zu deutlich für einen Zufall. Ob es ein bewusstes Vorbild oder eine unbewusste Reminiszenz ist, lässt sich ohne Aussage des Autors nicht klären. Ein Plagiat setzt wörtliche oder strukturell fast identische Übernahme ohne Kennzeichnung voraus, und das sehe ich hier nicht. Die Novelle wirkt eher wie eine Variation desselben Archetyps, mit neuer mythologischer Einkleidung.

Für die Hausarbeit eignet sich das gut. Ich würde Smith als intertextuellen Bezugspunkt aufnehmen und als Beleg für das Pastiche-Verfahren in Kapitel 4.2 verwenden. Ich würde dabei kenntlich machen, dass es sich um eine Vergleichshypothese handelt und keine Quellenbehauptung. Soll ich dafür einen Abschnitt mit Smith-Vergleich ergänzen und die Quelle im Literaturverzeichnis nachtragen? Dann lese ich vorher Smiths Text und prüfe die Parallelen an konkreten Stellen.

Ich habe Smiths Erzählung gelesen. Der Vergleich steht jetzt als neues Kapitel 4.3 in der Hausarbeit, und Einleitung, Schluss, Gliederung und Literaturverzeichnis sind angepasst.

Meine frühere Einschätzung war zu vorsichtig. Die Übereinstimmungen sind enger, als ich aus dem Gedächtnis angenommen hatte.

Parallelen

- **Anlass:** Beide Entdecker suchen auf einem Geröllfeld nach „wunderlich geformten“ Steinen. Dabei finden sie das Tor in eine andere Welt.
- **Ablauf:** Es folgen ein Sturz ins Dunkel, eine Fremdwelt mit purpurner Vegetation und eine Straße, auf der Wesen aller Art zur Stadt ziehen.
- **Musik:** Bei Smith heißt sie wörtlich „siren music“.
- **Schutz:** Angarth stopft sich Watte in die Ohren, in der Novelle steckt die Mutter Democharesetwas in die Ohren.
- **Zentrum:** Im Tempel liegt eine Grube bzw. ein Schacht, aus dem die Musik kommt. Wesen springen verzückt hinein.
- **Nachwirkung:** Der Verführte empfindet sein Leben danach als leer und will zurück.

Unterschiede

- **Setting:** Smith erzählt Science-Fiction mit Dimensionstor, die Novelle spielt in einer mythisch gedeuteten Antike.
- **Verführung:** Die Novelle ergänzt Sirenen und Kirke als persönliches Gegenüber.
- **Deutung des Sprungs:** Bei Smith führt er tatsächlich in eine höhere Sphäre, die Verheißung stimmt also. In der Novelle liegen dagegen Gerippe und Staub in der Stadt.
- **Schluss:** Smiths Stadt wird zerstört. In der Novelle bleibt die Gefahr als Sehnsucht in Democharés bestehen.

Einordnung

Eine wörtliche Übernahme sehe ich nicht. Die Novelle übernimmt aber eine auffällig enge Folge von Stationen, ohne Smith zu nennen. Ob das Hommage, Reminiszenz oder uneingestandene Aneignung ist, lässt sich aus den Texten nicht entscheiden. Das schreibe ich in der Arbeit auch so. Smith erscheint dort als Hypotext im Sinne Genettes, und die Kompensationsthese wird daran geschärft: Smith liefert das Wunder, die Novelle zeigt dessen Verführungslogik und Kosten.

Das sollten Sie prüfen

- **Seitenzahlen:** Smith wird nach den Kapiteln der Online-Ausgabe zitiert, die englischen Stellen habe ich selbst übersetzt.
- **Erstveröffentlichung:** Zeitschrift und Heft von 1931 habe ich nicht verifiziert. Bitte ergänzen Sie sie aus einer Bibliografie.
- **Genette:** Die Angabe zu „Palimpseste“ stammt aus meinem Gedächtnis und ist nicht geprüft.

Die überarbeitete Hausarbeit ist angehängt.

Das Grauen der Erfüllung: Schauergeschichten als kompensatorische Literatur der Postmoderne am Beispiel der Novelle „Die Stadt der Sirenen“

Hausarbeit im Seminar „Phantastik, Schauer und Unheimliches in der Literatur“ (Neuere deutsche Literaturwissenschaft)

Verfasst im November 2026 · Zitierweise: APA, 7. Auflage (deutsche Anpassung)

Inhaltsverzeichnis

17. Einleitung

18. Begriffliche und theoretische Grundlagen
    2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche
    2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont
    2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur

19. Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“
    3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus
    3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle
    3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens
    3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer
    3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam
    3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes
    3.7 Sprache und Spannung

20. Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne
    4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust
    4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren
    4.3 Der Hypotext: Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“
    4.4 Die Selbstreflexivität der Kompensation

21. Poetologische Reflexion

22. Schluss

23. Literaturverzeichnis

1 Einleitung

Dass sich Schauergeschichten in Zeiten gesellschaftlicher Rationalisierung besonders gut verkaufen, ist ein literarhistorischer Gemeinplatz: Die Gothic Novel des 18. Jahrhunderts entsteht im Zeitalter der Aufklärung, die Schauerromantik reagiert auf die Entzauberung der Welt, und noch der moderne Horrorfilm lebt von einem Publikum, das an keine Gespenster mehr glaubt. Weniger geklärt ist, welche Funktion diese Gattung in der Postmoderne erfüllt, also in einer Epoche, die nach Lyotard (1986) das Ende der großen Erzählungen erlebt und in der nach Baudrillard (1978) Zeichen und Bilder die Wirklichkeit ersetzen.

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass die Schauergeschichte unter postmodernen Bedingungen eine kompensatorische Funktion erfüllt, die sie zugleich selbst in Frage stellt. Sie bietet, so die Hauptthese, einen Erfahrungsraum von Überwältigung, Transzendenz und Sinnversprechen, den die entzauberte Gegenwart nicht mehr bereitstellt. Gleichzeitig führt sie vor, dass genau dieses Versprechen das eigentlich Schauerliche ist. Die Kompensation wird also nicht naiv eingelöst, sondern im Medium des Schauers reflektiert.

Als Untersuchungsgegenstand dient die kurze Novelle „Die Stadt der Sirenen“ (o. J.), die auf der Website von Gernot Post als PDF veröffentlicht ist. Die Novelle erzählt in der Ich-Form des Dinias von einem Schiffbruch, einer Höhle als Tor in eine fremde Welt und einer Stadt, deren Sirenengesang zwei Reisende in den Bann zieht. Sie eignet sich aus drei Gründen als Beispiel: Erstens arbeitet sie mit einem Motivinventar des Schauers (Schwelle, Fremdraum, Verführung, Tod, Verwesung). Zweitens ist sie ein ausgeprägtes intertextuelles Gebilde, das Homers Sirenenepisode, den antiken Roman des Antonios Diogenes und die Verführerin Kirke miteinander verschränkt. Drittens verweigert sie am Ende die Entspannung, indem sie die Verlockung in der Figur des Democharesfortwirken lässt.

Das Vorgehen gliedert sich in drei Schritte. Zunächst werden die Begriffe Schauer, Postmoderne und Kompensation geklärt (Kap. 2). Es folgt eine textnahe Analyse der Schauermotive (Kap. 3). Danach wird die Novelle auf die Kompensationsthese bezogen (Kap. 4), ein Vergleich mit dem Hypotext, Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“, klärt Gemeinsamkeiten und

Transformationen (Kap. 4.3), und eine poetologische Reflexion über das Verhältnis von Gattung, Stil und Funktion schließt die Argumentation ab (Kap. 5).

Zur Quellenlage ist anzumerken: Die zitierte PDF-Datei enthält neben der Novelle mehrere Begleittexte (Rezension, Stilanalysen, einen Vergleich mit Kleist und eine Hausarbeit zur Gattung), die laut Vermerk in der Datei von einer KI erzeugt wurden („Alle Sekundärtexte wurden von Perplexity (KI) erzeugt“, S. 2). Sie werden hier nicht als wissenschaftliche Sekundärliteratur herangezogen. Alle Zitate aus der Novelle werden nach den Seitenzahlen der PDF-Datei (S. 3–7) belegt.

2 Begriffliche und theoretische Grundlagen

2.1 Schauergeschichte, Schauer und das Unheimliche

Unter einer Schauergeschichte wird hier eine Erzählung verstanden, deren Wirkungsabsicht auf die Erzeugung von Grauen, Beklemmung und Faszination zielt und die dafür ein charakteristisches Inventar nutzt: abgeschlossene oder gefährliche Räume, Schwellenüberschreitungen, Verführung durch Übernatürliches, Tod und Verfall sowie die Unsicherheit darüber, was real ist. Ästhetisch lässt sich der Schauer mit Edmund Burkes Begriff des Erhabenen verbinden. Burke (1757) bestimmt Schrecken als Quelle des Erhabenen, sofern der Betrachter in sicherer Distanz bleibt. Der Genuss des Schauers beruht demnach auf einer Mischung aus Bedrohung und Geborgenheit.

Für die Analyse des Unheimlichen ist Freuds Aufsatz (1919/1999) grundlegend. Freud bestimmt das Unheimliche als jene Art des Schreckhaften, die auf das Altbekannte, längst Vertraute zurückgeht, es ist das Heimliche, das verdrängt war und wiederkehrt. Wichtig für die Novelle ist außerdem Freuds Hinweis, dass Unheimliches entsteht, wenn Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit verschwimmen. Für die Frage, ob ein Text das Übernatürliche akzeptiert oder erklärt, bietet Todorov (1972) die Unterscheidung zwischen dem Unheimlichen, dem Wunderbaren und dem Phantastischen, das auf der anhaltenden Unschlüssigkeit des Lesers beruht.

Die deutsche Tradition kennt zudem die Spielart der romantischen Verführungserzählung, in der Schönheit und Tod zusammenfallen. Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“ (1819/1987) ist hierfür ein Paradigma: Der junge Florio verfällt einer venusgleichen Gestalt, die zugleich Statue, Traumbild und dämonische Verführerin ist, und wird erst durch eine Rettungsfigur und den christlichen Gesang gelöst. Die Struktur, nämlich Lockung, Schwebe zwischen Traum und

Wirklichkeit und Rettung durch ein Gegenbild, wird für den Vergleich mit der Sirenen-Novelle herangezogen.

2.2 Postmoderne als Erfahrungshorizont

Postmoderne meint im Folgenden keinen festen Stil, sondern einen kulturellen Erfahrungshorizont. Lyotard (1986) bestimmt ihn als „Misstrauen gegenüber den Metaerzählungen“. Verbindliche Sinnentwürfe wie Fortschritt, Emanzipation oder Heilsgeschichte verlieren ihre Legitimationskraft. Jameson (1991) beschreibt die Postmoderne als „kulturelle Logik des Spätkapitalismus“, in der Pastiche an die Stelle der Parodie tritt und historische Tiefe in eine Oberfläche aus Zitaten übergeht. Baudrillard (1978) spricht von Simulakren, Zeichen ohne Referenz. Eco (1984) beschreibt als postmoderne Haltung die ironisch gebrochene Wiederaufnahme des Vergangenen: Man kann nicht mehr naiv sagen „Ich liebe dich sehr“, wohl aber „Wie Liebesroman-Autoren sagen würden: Ich liebe dich sehr“. Für die Literaturwissenschaft ist zudem Fiedlers Aufruf (1969), die Grenze zwischen hoher und populärer Literatur zu überschreiten, ein Schlüsseltext, weil er die Aufwertung von Gattungen wie Horror, Western und Science-Fiction programmatisch einleitet.

Soziologisch lässt sich die Postmoderne an Max Webers Diagnose der Entzauberung anschließen. Rosa (2016) beschreibt die Spätmoderne als Epoche gestörter Weltbeziehungen, in der Resonanz, also das antwortende, berührende In-Beziehung-Treten zur Welt, durch Steigerungszwänge und Verfügbarmachung bedroht ist. Han (2010) liest die Gegenwartsgesellschaft als Leistungsgesellschaft der Erschöpfung. Beide Diagnosen sind Deutungen und keine gesicherten Epochenbeschreibungen, sie liefern aber ein plausibles Bezugsfeld für die Frage, wonach ein Publikum in der Schauerliteratur sucht.

2.3 Kompensation: Marquards Theorem und seine Übertragung auf Literatur

Der Begriff der Kompensation stammt hier aus der Philosophie Odo Marquards. Marquard (1981) fasst Geisteswissenschaften und Künste als Ausgleich für Verluste auf, die die Modernisierung mit sich bringt: Je stärker die Welt technisch und wissenschaftlich rationalisiert wird, desto größer wird der Bedarf an Orten, an denen Sinn, Erzählung, Überlieferung und das Nicht-Verfügbare erfahrbar bleiben. Diese Theorie ist keine Wirkungspsychologie, sondern ein Funktionsmodell: Literatur kompensiert nicht, weil Autoren es beabsichtigen, sondern weil sie in einem kulturellen System eine Ausgleichsstelle besetzt.

Übertragen auf die Schauerliteratur bedeutet das: Der Schauer stellt Erfahrungen bereit, die die entzauberte Alltagswelt nicht mehr liefert, nämlich das Numinose, die Grenzerfahrung und das Überwältigtwerden. Der Preis dafür ist die Fiktionalität. Die Schauergeschichte gewährt das Fremde in der Form einer gerahmten, ästhetisch kontrollierten Erfahrung. Dass Burke auf die sichere Distanz besteht, ist insofern eine frühe Fassung desselben Gedankens.

Zwei Einschränkungen gehören zur methodischen Redlichkeit. Erstens ist Kompensation eine Funktionsthese, die an Texten nur plausibel gemacht, nicht bewiesen werden kann. Zweitens kann ein Einzeltext wie die hier untersuchte Novelle nichts über eine ganze Epoche belegen. Sie dient als Fallstudie, an der sich zeigen lässt, wie die Kompensationsfunktion literarisch verhandelt werden kann.

3 Textanalyse: „Die Stadt der Sirenen“

3.1 Inhalt, Erzählsituation und Überlieferungsstatus

Dinias, der Ich-Erzähler, berichtet, wie sein Schiff unter dem Steuermann Karmanes in einen Sturm gerät, in vollständiger Finsternis treibt und an einer unbekannten Küste landet (Post, o. J., S. 3). Sein Sohn Democharesh at eine Kopfwunde und fiebert. Die Gruppe findet eine verlassene Hütte, in der Azoulis den Kranken pflegt. Als die anderen vom Schiffsreparieren zurückkehren, schlafen beide und lassen sich nur schwer wecken (S. 3). Azoulis und Democharesberichten nacheinander von einem Traum, in dem sie durch eine Höhle in eine fremde Landschaft mit einer riesigen Stadt gelangt waren. Azoulis hört den Gesang der Sirenen auf der Stadtmauer und kehrt, von einer Kraft zurückgezogen, in die Höhle zurück (S. 4). Democharesbegegnet der schönen Kirke, wird von ihr in die Stadt und auf eine Tempelpyramide geführt und soll sich in einen schwarzen Brunnenschacht stürzen, um ein Gott zu werden (S. 5–6). Seine Mutter reißt ihn zurück, führt ihn mit verstopften Ohren aus der Stadt und zeigt ihm, dass in den Höfen nur „Staub und menschliche Gerippe“ liegen (S. 6). Am Ende drängt es Democharesweiterhin zum Turm, und Azoulis nennt die Stadt einen „Seelenfänger“ (S. 7).

Die Figurennamen Dinias, Democharesh, Karmanes, Meniskos und Azoulis verweisen erkennbar auf den antiken Roman „Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule“ des Antonios Diogenes, von dem nur eine Inhaltsangabe des Photios, einzelne Zitate und Papyrusfragmente erhalten sind (Bernsdorff, 2011; Schmedt, 2019). Bei Photios ist es Dinias, der mit seinem Sohn Democharesan die Ränder der bewohnten Welt verschlagen wird, und auch der Begleiter Azoulis und der Name Karmanes

begegnen dort (Photios, 9. Jh./o. J.). Die Novelle nutzt also einen Namens- und Situationsrahmen der antiken Reiseliteratur, um eine eigene Episode zu erfinden, die im überlieferten Roman keine Entsprechung hat. Damit ist sie eine Fortschreibung im Sinne des Pastiche (vgl. Kap. 4.2), keine Rekonstruktion.

3.2 Schwelle und Rahmen: Sturm, Hütte, Höhle

Die Novelle beginnt mit einem Ausnahmezustand, der als nüchterner Bericht erzählt wird: Das Meer „aufschwoll“, die Wolken „bedeckten den Tag mit erschrecklichen Finsternissen“, und schließlich „fiel auf einmal eine so dichte Nacht herab, dass wir nicht einmal den Schiffsschnabel mehr erblicken konnten“ (S. 3). Bemerkenswert ist das Ende des Sturms: Meer und Wind beruhigen sich, ohne dass Schäden entstehen („Nichts war zerbrochen“), doch „die Dunkelheit blieb“, und die Mannschaft „beschloss“, dass es Nacht geworden sei (S. 3). Diese Passage setzt das Muster des Schauers bereits an: Die natürliche Ordnung, hier der Wechsel von Tag und Nacht, ist außer Kraft gesetzt, ohne dass der Erzähler dies kommentiert. Das Unheimliche liegt in der Unerklärtheit.

Die Ankunft am Ufer wird von zwei Zeichen begleitet, die den Schauerraum vorbereiten. Zum einen wird ein toter „Waj“ angeschwemmt, dessen „unbeschädigtes Gesicht“ den Erzähler zugleich erleichtert und beunruhigt: „Ich kannte ihn nicht. Dennoch fragte ich mich, wie ein Waj ins Meer kam“ (S. 3). Der Tote ist ein erstes memento mori und zugleich eine Spur des Fremden, denn die Welt ist offenbar bewohnt, auch wenn man ihre Bewohner nicht kennt. Zum anderen steht die Hütte, „gut erhalten, aber schon seit längerer Zeit unbewohnt“ (S. 3), im Typus des verlassenen Hauses, das im Schauer üblicherweise das Gedächtnis eines Unglücks birgt. Die Hütte ist freundlich und bietet Bequemlichkeiten, die über jede Erwartung hinausgehen, und diese unverdiente Gunst ist ein klassisches Signal der Falle.

Die Höhle schließlich ist die Schwelle im engeren Sinn. Azoulis entdeckt sie auf einem Geröllfeld, ihr Eingang „einst mit Reliefs verziert“, die „kaum noch sichtbar waren“ (S. 4). Der Sturz in „ein tiefes Dunkel“ beim Eintritt (S. 4) inszeniert den Übergang als Kontrollverlust. Die Höhle steht in der Tradition der Katabasis: Wer in sie eintritt, verlässt die Ordnung der Lebenden. Bemerkenswert ist die Symmetrie der Höhleneingänge, denn der Eingang in der Fremdwelt ist ebenfalls mit „aufwendigen Reliefs“ verziert (S. 4) und liegt im Rücken der Reisenden. Der Rückweg ist damit stets präsent, was die Verführung nicht verringert, sondern zuspitzt: Der Mensch bleibt frei und wählt trotzdem den Weg ins Verderben.

3.3 Die Stadt als Ort des Schreckens

Die Stadt wird zuerst als Landschaft mit Warnzeichen eingeführt. Der Himmel ist „gleißend“ und „mit schwarzen Wolken“ durchzogen, die Pflanzen sind „giftgrün“, die Bäume tragen „dunkelblaue Blätter“ (S. 4). In Democharesʼ Traum ist der Himmel „fahl“, das Gras „purpurrot“ und scheint „zu schwitzen“ (S. 5). Die Natur ist unheimlich belebt, sie hat körperliche, fast organische Züge. Diese Kontrastierung von Fremdheit und Körperlichkeit erinnert an Freuds Beobachtung, dass das Unheimliche häufig mit der Belebung des Leblosen zu tun hat (Freud, 1919/1999).

Die Stadtarchitektur nimmt ein Inventar auf, das als Babylon-Anklang ausdrücklich benannt wird („Das alles erinnerte mich an Babylon in Mesopotamien“, S. 4): Mauern ohne erkennbares Ende, ein wassergefüllter Graben, Türme, mit Backsteinen gepflasterte Straßen, gemauerte Säulen, blaue Kacheln. Die Tempelpyramide vermittelt zusätzlich Assoziationen an einen Stufentempel (S. 5). Das Setting ist demnach eine Collage aus Elementen verschiedener Kulturen. Die Stadt wirkt gerade deshalb unheimlich, weil sie wie eine bekannte Stadt aussieht, aber keiner Referenz zugeordnet werden kann. (Zum literarischen Vorbild des Stadtmotivs bei Smith siehe Kap. 4.3.) Zugleich beschreibt Azoulis das „Abstoßende, Unmenschliche, Widerwärtige, Fremdartige“, das ihn „immer stärker“ warnt (S. 4). Die Erzählung etabliert damit schon früh die Spannung zwischen Anziehung und Abscheu, die das Zentrum des Schauers ausmacht.

Die Bewohner und Besucher sind „vielfältig geformte Wesen von unbekannter Herkunft“, unter denen Azoulis „Menschen, Sphingen oder Kentauren“ vermutet (S. 4). Später sind es „Menschen und Sphingen und Minotauren und Pygmäen und Kentauren und noch viel mehr, für die ich keine Namen habe“ (S. 5). Die Aufzählung ist ein Verfahren des Erhabenen, denn die Sprache stößt an ihre Grenzen. Dasselbe Verfahren findet sich bei Kirkes Beschreibung, bei der der Erzähler den Unaussprechlichkeitstopos nutzt: „Jede Sprache wäre ohnmächtig, ihre Gestalt zu beschreiben“ (S. 5).

3.4 Musik, Sirenen und Kirke: Die Verführung als Schauer

Das zentrale Schauermotiv der Novelle ist nicht Gewalt, sondern Verführung. Der Gesang der Sirenen „versprach Wunderbares und gaukelte überirdisches Glück, unendliche Freude und völlige Freiheit vor“ (S. 4). Dass Azoulis ausdrücklich „kein Freund von Musik“ ist und „Tempelgesänge geradezu“ hasst (S. 4), steigert die Wirkung, denn auch der Unempfänglichste wird erfasst. Die Verführung wirkt individualisiert: Die Sirenen „sangen nur für mich“ und die Musik erzählt, „wie

sich alle meine Träume erfüllten“ (S. 4). Auch Democharesерlebt die Musik als eine, die „nur für mich zu erklingen schien“ (S. 5). Genau diese Personalisierung macht die Stadt zum perfekten Verführungsapparat, weil sie jedem das gibt, was er begehrt.

Die Figur der Kirke verdoppelt das Sirenenmotiv. Die homerische Kirke, die Odysseus’ Gefährten in Schweine verwandelt, und die Sirenen, vor denen sie Odysseus warnt (Homer, ca. 8. Jh. v. Chr./2008, 12. Gesang), sind hier in einer Figur zusammengefallen. Die Verschmelzung ist poetologisch aufschlussreich, denn Kirke verführt nicht mit Gesang, sondern mit Körperlichkeit, Duft und Sprache: „Lass mich deinen Atem trinken“, bettelt sie mit „dunkel gurrender Stimme“ (S. 6). Der Satz ist ein Vampirmotiv in antiker Gestalt, die Verführerin ernährt sich vom Lebenshauch des Opfers. Auch ihre Versprechen („Ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust. Du wirst dich von allen menschlichen Begrenzungen befreien. So leicht ist es, ein Gott zu werden!“, S. 6) sind kein Betrug im herkömmlichen Sinn, sondern Versprechen, die für den Verführten auf ihre Weise stimmen. Wer in den Schacht springt, wird tatsächlich von seinen Begrenzungen befreit, nämlich durch den Tod.

Horkheimer und Adorno (1969) haben die Sirenenepisode als Urszene der Aufklärung gelesen: Odysseus lässt sich an den Mast binden und die Ruderer das Wachs in die Ohren stecken, damit der Genuss des Gesangs ohne Folgen bleibt. Das Subjekt behauptet sich, indem es sich dem Verlockenden entzieht, und die Kunst wird zur folgenlosen Betrachtung. Die Novelle kehrt diese Konstellation um. Nicht der Held bindet sich selbst, sondern die Mutter rettet ihn, indem sie ihm etwas „in die Ohren“ steckt, „nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“ (S. 6). Die Rettung ist keine Leistung der Vernunft, sondern der Zuwendung. Man kann in dieser Verschiebung eine implizite Kritik am aufklärerischen Selbstbehauptungsmodell sehen, ohne dass die Novelle dies ausspricht.

3.5 Entzauberung: Gerippe, Staub, Leichnam

Der stärkste Schockeffekt der Novelle liegt im Umschlag vom Prunk zum Tod. Auf dem Rückweg sieht Democharesеin die Höfe und Werkstätten“ und erkennt „nur Staub und menschliche Gerippe“ (S. 6). Der Satz „Das war keine Stadt der Träume!“ (S. 6) markiert das Ende der Illusion. Hinzu kommt der im Wassergraben treibende tote Mensch „mit dem Gesicht nach unten und ausgebreiteten Armen“ (S. 6), ein Bild, das mit dem anfangs angeschwemmten Toten (S. 3) korrespondiert. Die Novelle ist damit durch zwei Leichen gerahmt, deren erste noch einen

unbeschädigten, beinahe friedlichen Ausdruck hat und deren zweite die Konsequenz der Verführung zeigt.

Poetologisch bemerkenswert ist, dass diese Entzauberung nicht vom Erzähler, sondern durch die Wahrnehmung des Geretteten geleistet wird, und zwar im Beisein einer schweigenden Mutter („Dabei sprach meine Mutter kein Wort“, S. 6). Der Verwesungsbefund ist ein Gegenbild zum Zauber der Musik: Während die Musik alles verspricht, zeigt das Gerippe die Wahrheit der Stadt. Die Stadt der Träume ist ein Friedhof, die Metropole eine hochorganisierte Todesordnung. Hier wird das Unheimliche im Freud’schen Sinn greifbar: Die Gerippe sind das Verdrängte, das hinter der glänzenden Fassade der Wunscherfüllung liegt, und zugleich eine Wiederkehr des Todes, den die Verheißung der Unsterblichkeit leugnet. Auf diese Spannung zwischen Lust und Tod lässt sich Freuds spätere Theorie des Todestriebs beziehen (Freud, 1920/1999), ohne dass die Novelle dadurch psychoanalytisch festgelegt wäre.

3.6 Traum, Wirklichkeit und die offene Wunde des Endes

Die gesamte Stadthandlung wird als Traum bezeichnet, doch die Erzählung hält diese Zuordnung in der Schwebe. Zwei Männer träumen voneinander getrennt und aus unterschiedlicher Perspektive dieselbe Stadt, dieselbe Höhle und denselben Weg, und beide erwähnen eine Kraft oder Person, die sie zurückzieht. Dass Democharesʼ Atem schwächer und sein Gesicht blass geworden ist (S. 5) und dass die Männer ihn körperlich bearbeiten müssen, um ihn zurückzuholen, markiert, dass das Geschehen leibliche Folgen hat. Dieser Befund spricht für Todorovs (1972) Kategorie des Phantastischen: Weder ist das Geschehen eindeutig als Halluzination des Fiebers erklärt, noch wird es zweifelsfrei als übernatürliches Ereignis anerkannt. Allerdings neigt die Novelle am Ende zur Position des Wunderbaren, denn Azoulisʼ Deutung („Seelenfänger“, S. 7) und der Hinweis der Mutter auf einen Bruder „im Hause der Kynana“ (S. 7) setzen eine reale, wenn auch jenseitige, Instanz voraus.

Die Doppelung der Traumberichte ist der wichtigste erzähltechnische Befund. Sie entspricht der Struktur der Rahmenerzählung mit eingelagerten Binnenerzählungen, wie sie die antike Reiseliteratur kennt. In der Novelle dient sie aber dem Schauer: Der Leser sieht die Stadt zweimal, einmal als Landschaft des Hörens und einmal als Landschaft des Begehrens. Die Wiederholung ist dabei keine Redundanz, sondern ein Beweis, denn die Übereinstimmung der Berichte beglaubigt, was sich der Beglaubigung entzieht.

Die Schlusspassage ist für die Gattungsfrage entscheidend. Nach der Rückkehr steht Democharesauf und will „zu dem Turm“, wobei er „nicht mehr Herr seiner selbst zu sein schien“, und dies „wiederholte sich noch einige Male“ (S. 7). Erst auf See lässt der Drang nach. Und selbst dann gesteht er, „so viel Schönheit, so viel Glück habe er nie empfunden“ und wisse nicht, „ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke“ (S. 7). Das Ende ist darum kein Happy End. Die Gefahr ist gebannt, die Sehnsucht aber nicht, und sie wird zur Wunde. Dies ist ein Merkmal der Schauerliteratur seit der Schauerromantik: Das Grauen wird nicht beseitigt, sondern verinnerlicht. Im Vergleich dazu endet Eichendorffs „Marmorbild“ trotz aller Bedrohung in einer religiös gestützten Wiederherstellung der Ordnung (Eichendorff, 1819/1987), während die Sirenen-Novelle diese Wiederherstellung nur halb zulässt.

3.7 Sprache und Spannung

Die Sprache der Novelle ist berichtend, parataktisch und leicht archaisierend. Wörter wie „Oikoumene“, „Stadion“ oder „Waj“, die Opfer an Poseidon und die Gebete an Hera (S. 3–5) erzeugen den Eindruck eines antiken Reiseberichts. Dieser Ton hat eine eigene Funktion: Der nüchterne Stil des Beobachters bürgt für die Glaubwürdigkeit des Ungeheuerlichen. Der Gegensatz zwischen sachlichem Duktus und übersteigertem Inhalt gehört zu den Grundtechniken des Phantastischen. Die Emotionen des Erzählers werden meist direkt benannt („Ich war sehr besorgt“, S. 3; „weinte ich“, S. 7), was den Figuren eine typenhafte Qualität verleiht und die epische Distanz wahrt.

Im Gegensatz dazu steht die Sprache der Verführung. In Kirkes Rede und Democharesʼ Erleben häufen sich Superlative, Ausrufe („Zusammengewachsen waren unsere Leiber! Zusammenfließen würden unsere Seelen!“, S. 5) und erotische Metaphern („das Heiligtum der Liebe“, S. 5). Die stilistische Überhitzung ist ein Mittel der Darstellung: Die Sprache simuliert den Rausch, dem der Erzählte erliegt. Der Kontrast zum kargen Satz der Mutter („Höre! Widerstehe der Musik und suche die Stadt nie wieder auf“, S. 6) ist deutlich, denn die rettende Rede ist knapp und sachlich, die verführende üppig und rhythmisch. Die Novelle verteilt also die Stilebenen nach Funktion, und Nüchternheit ist ihr Gegenmittel zum Rausch.

4 Die Novelle als kompensatorische Literatur der Postmoderne

4.1 Kompensation von Entzauberung und Resonanzverlust

Welche Verluste kompensiert nun die Novelle? Auf der Ebene der Erzählung ist ihr Gegenstand selbst eine Kompensation: Die Stadt verspricht, was das Leben nicht gibt, nämlich „ewige Liebe, ewige Jugend, ewige Lust“ und „völlige Freiheit“ (S. 4, 6). Der Verführte ist ein Kranker, der gerade eine Kopfverletzung davongetragen hat und im Fieber liegt (S. 3). Seine Schwäche macht ihn empfänglich. Man kann hierin eine Parabel auf die Struktur der Kompensation sehen: Wer an einem Mangel leidet, nimmt das Versprechen der Fülle an.

Auf der Ebene der Rezeption bietet die Novelle ihrerseits ein Gegenstück zu den Erfahrungsverlusten der Gegenwart. Sie liefert das Numinose, nämlich einen Ort, an dem Schönheit überwältigt und Götter und Dämonen real sind. Mit Rosa (2016) gesprochen erzeugt der Text eine Form von Resonanz, weil Musik den Hörer ergreift und die Welt „antwortet“. Zugleich thematisiert er die Pathologie dieser Resonanz: Die Sirenenmusik ist eine Resonanz ohne Gegenüber, eine perfekte Antwort, die den Hörenden tötet. In dieser Ambivalenz zeigt sich, dass die Novelle das Bedürfnis nach Resonanz aufnimmt und es zugleich als gefährdet vorführt.

Dass die Novelle in einer fiktiven Antike spielt, ist kompensatorisch lesbar. Der Rückgriff auf eine mythisch aufgeladene Vergangenheit stellt einen Weltzustand her, in dem das Wunderbare noch möglich ist. Die Antike ist hier ein Archiv des Staunens, wie sie es schon für den antiken Roman war, dessen Titel „Unglaubliche Dinge“ versprach. Dieser Befund bleibt allerdings eine Deutung, denn die Novelle selbst kommentiert ihren Rückgriff nicht.

4.2 Intertextualität und Pastiche als postmodernes Verfahren

Die Verfahrensebene ist stärker als die Thematik postmodern geprägt. Die Novelle bedient sich aus mindestens fünf Quellen. Die fünfte, Clark Ashton Smiths Erzählung „The City of the Singing Flame“ (1931), wird wegen ihres Gewichts gesondert in Kapitel 4.3 behandelt. Die übrigen vier sind Homers Sirenen und Kirke (Homer, ca. 8. Jh. v. Chr./2008), der Namens- und Reisehorizont des Antonios Diogenes (Bernsdorff, 2011; Schmedt, 2019), eine vorderasiatisch-mesoamerikanisch anmutende Stadtarchitektur und das Verführungsmuster der romantischen Novelle (Eichendorff, 1819/1987). Dass Kirke und die Sirenen, die in der Odyssee getrennte Gefahren sind, zu einem einzigen Verführungsapparat verschmelzen, ist ein typischer Fall der postmodernen Montage. Jameson (1991) würde hier von Pastiche sprechen, einer Nachahmung ohne parodistische Distanz,

die historische Stile als verfügbares Material behandelt. Man kann dem zustimmen und doch einwenden, dass die Novelle nicht oberflächlich bleibt, denn die Zitate werden funktional neu verknüpft und erzeugen eine eigene Bedeutung, nämlich die Verführung als Todesordnung.

Ecos Bestimmung (1984), wonach postmodern sei, wer die Unschuld der Vorbilder nicht wiederherstellen könne und deshalb ironisch zitiere, passt nur teilweise. Die Novelle ist kaum ironisch. Ihr Ernst ist der eines Berichts, und gerade diese Unironie unterscheidet sie vom postmodernen Standardverfahren. Man könnte von einer „Postmoderne ohne Ironie“ sprechen, die das Zitat ernst nimmt und ihm dadurch seine Gefährlichkeit zurückgibt.

4.3 Der Hypotext: Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“

Die Novelle steht, das ergibt der Vergleich, in einem engen und bislang nicht ausgewiesenen Verhältnis zu Clark Ashton Smiths Erzählung „The City of the Singing Flame“ (1931/o. J.). Smiths Text ist als Tagebuch des Schriftstellers Giles Angarth angelegt, der auf dem Crater Ridge zwischen zwei Felsblöcken in eine andere Dimension fällt, eine Riesenstadt (Ydmos) mit einer singenden Flamme in ihrem Tempel entdeckt und schließlich mit seinem Freund Ebbonly und einem dritten Berichterstatter in den Verlockungen der Flamme sein Schicksal sucht. Im Anschluss an Genette (1993) kann man Smiths Text als Hypotext und die Sirenen-Novelle als Hypertext bezeichnen, sofern man eine transformierende Beziehung nachweisen kann. Dies geschieht im Folgenden anhand von Textstellen. Alle Übersetzungen aus dem Englischen stammen von mir.

Strukturelle Parallelen. Die Handlungsfolge stimmt in ihren wesentlichen Stationen überein:

Stationen	Smith (1931/o. J.)	„Die Stadt der Sirenen“ (Post, o. J.)
Anlass	Angarth sucht auf einem Geröllfeld nach einem Stein, „der hinreichend kurios und grotesk in seiner Form war, um als Kuriosität aufbewahrt zu werden“ (Kap. I, „rubble-fields“)	Azoulis geht über ein „Geröllfeld“ und sucht „nach wunderlich geformten Steinen und anderem Ungewöhnlichen, wie es meine Gewohnheit ist“ (S. 4)
Tor	Zwei Felsblöcke, „seltsam gleich“ geformt, deren Zwischenraum den Übergang öffnet; in der Fremdwelt stehen im Rücken zwei gleich weit entfernte Säulen als Rückweg (Kap. I)	Eine Höhle mit Reliefs; in der Fremdwelt „hinter mir“ ein ähnlicher Höhleneingang (S. 4–5)

Übergang	„unvermittelter Sturz in blinde und eisige Abgründe“ (Kap. I)	„stürzte in ein tiefes Dunkel“ (S. 4)
Fremdwelt	Violettes Gras, Wälder in Purpur und Gelb, ein bernsteinfarbener Himmel ohne Sonne	Giftgrüne Pflanzen, dunkelblaue Blätter, gleißender Himmel mit schwarzen Wolken; bei Democharés „purpurrotes Gras“, fahler Himmel (S. 4–5)
Stadt und Straße	Gewaltige Stadtmauern, ein offenes Tor, eine „Cyclopean highway“, auf der Wesen verschiedenster Art der Stadt zustreben	Riesige Stadt, breite Straße, die „vielfältig geformte Wesen von unbekannter Herkunft“ der Stadt zustreben (S. 4)
Musik	Eine „Siren music“, die „aus dem Herzen der Titanenstadt“ kommt und zeitweise wie „eine wollüstige weibliche Stimme“ klingt (Kap. I–III)	Der „vielstimmige Chor“ der Sirenen; Kirkes lockende Stimme (S. 4–6)
Schutz	Angarth stopft sich Watte in die Ohren („cotton-wadding“); „Ich verdanke mein Leben wahrscheinlich dieser einfachen und alltäglichen Vorsichtsmaßnahme“ (Kap. II)	Die Mutter steckt Democharés „etwas in die Ohren, nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“ (S. 6)
Zentrum	Tempel mit einer „kreisförmigen Grube“, über der eine Flammenfontäne schwebt, die „Quelle der wilden, überirdischen Musik“	Tempelpyramide mit einem „tiefen, schwarzen Brunnenschacht, aus dem die Musik emporwallte“ (S. 5)
Sog zum Sprung	„Ein verrückter Gedanke wurde in mir geboren, nämlich wie wundervoll und ekstatisch es wäre, vorwärts zu laufen und sich kopfüber in das singende Feuer zu stürzen“ (Kap. II)	„den jähen Wunsch, mich hineinzustürzen, um mich in einen Gott zu verwandeln“; Wesen „sprangen verzückt in die Tiefe“ (S. 5)
Opfer	Zwei geflügelte Wesen fliegen „wie Motten zur Kerze“ in die Flamme	Wesen springen „von gleichem Verlangen ergriffen“ in den Schacht (S. 5)
Nachwirkung	Das Leben mit „langen, monotonen, sich wiederholenden Tagen“ erscheint Angarth „unwirklich und sinnlos“ im Vergleich zum „herrlichen Tod“ (Kap. III)	Democharés drängt „zu dem Turm“, und er wisse nicht, „ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke“ (S. 7)

Diese Übereinstimmungen sind zu zahlreich und in ihrer Abfolge zu eng, um als Zufall zu gelten. Besonders auffällig sind drei Details. Erstens die Gewohnheit des Suchens nach merkwürdigen

Steinen als Anlass des Torfunds, die bei Smith den Schriftsteller und in der Novelle den Gefährten Azoulis trifft. Zweitens die „Geröllfelder“ als Ort des Übergangs. Drittens das Verfahren, die Ohren zu verstopfen, das zwar in der Odyssee vorgebildet ist, bei Smith aber ausdrücklich in dem Moment auftaucht, in dem die Musik als „siren music“ bezeichnet wird. Dass die Novelle den Homer-Bezug explizit ausspricht („nicht anders als Odysseus vor den Sirenen“, S. 6), lässt sich als Rücküberführung von Smiths impliziter Anspielung in den antiken Mythos lesen.

Transformationen. Die Novelle übernimmt das Gerüst, ändert aber Wesentliches:

5. **Mythologisierung statt Science-Fiction.** Smiths Rahmen ist ein moderner Dimensionsbericht mit Revolver, Thermosflasche und geologischem Halbwissen. Die Novelle verlegt das Motivgerüst in eine fiktive Antike mit Poseidon, Hera und Oikoumene. Die Tordimension wird damit nicht physikalisch, sondern mythisch erklärt.

6. **Personalisierung der Verführung.** Bei Smith lockt die Flamme als anonyme Energiequelle. Die Novelle ergänzt Sirenen auf den Mauern und die Figur der Kirke, die dem Verführten ein Gegenüber gibt. Damit wird die Verführung erotisch und psychologisch individualisiert, was im Motivinventar des Schauers (Kap. 3.4) zentral ist.

7. **Umkehrung der Deutung der Flamme.** Der entscheidende Unterschied liegt im Status des Sprungs. Bei Smith nehmen Angarth und der dritte Berichterstatter zunächst an, die Flamme bedeute „augenblickliche, wenn auch selige Vernichtung“; tatsächlich erreichen die Springenden eine „Inner Dimension“, ein „höheres Reich“ (Kap. VI). Die Verheißung ist also wahr. Die Novelle kehrt dies um: Der Hof ist voller „Staub und menschlicher Gerippe“, der Graben führt einen Toten (S. 6). Das Versprechen der Verwandlung erweist sich als Todesordnung.

8. **Rettung und Beziehung.** Smiths Figuren entscheiden sich weitgehend selbst, und Ebbonly stirbt, weil er sich nicht schützt. In der Novelle rettet die Mutter, die selbst kein Wort spricht und deren Macht begrenzt bleibt („Noch einmal kann ich dich nicht retten“, S. 6).

9. **Ende.** Smiths Ydmos wird durch eine Katastrophe zerstört, die Flamme erlischt, und der Erzähler kehrt in Trümmern zurück (Kap. VII). Die Novelle lässt die Stadt bestehen und die Gefahr im Verführten fortwirken (S. 7). Die Bedrohung wird dadurch von außen nach innen verlegt.

Einordnung: Plagiat, Hommage oder Pastiche? Eine wörtliche Übernahme lässt sich nach den vorliegenden Texten nicht feststellen. Die Novelle formuliert eigenständig, und ihr Personal, ihr Setting und ihre Deutung unterscheiden sich von Smith. Gleichwohl übernimmt sie eine Folge von Motiven und Stationen, die in dieser Kombination und Reihenfolge für Smiths

Erzählung kennzeichnend ist, ohne dies in der PDF-Fassung kenntlich zu machen. Ob dies als bewusste Hommage, als unbewusste Reminiszenz oder als Aneignung ohne Quellenangabe zu bewerten ist, lässt sich aus den Texten allein nicht entscheiden. Für die literaturwissenschaftliche Analyse ist die Frage des Plagiats auch nachrangig gegenüber der Frage, was die Transformation leistet. Eine rechtliche oder wissenschaftsethische Bewertung bedürfte der Kenntnis von Entstehung und Publikationskontext des Textes, die hier fehlen.

Konsequenz für die Kompensationsthese. Der Vergleich stützt die These von Kapitel 4.4. Smith bietet eine kompensatorische Utopie im strengen Sinn: Die Flamme führt tatsächlich in eine höhere Sphäre, und die Sehnsucht nach Sinn, die Angarths Alltag („monotonous, reiterative days“) leer erscheinen lässt, wird in der Fiktion eingelöst, bevor die Katastrophe das Paradies zerstört. Die Sirenen-Novelle nimmt die Struktur der Verheißung auf, entzieht ihr aber die Wahrheit. Sie dreht Smiths Kompensation zur Warnung um. Damit lässt sich das Verhältnis beider Texte als Reflexionsstufe beschreiben: Der Hypotext liefert das Wunder, der Hypertext zeigt dessen Verführungslogik und deren Kosten. Dass diese Umkehrung durch den antiken Rahmen (Homers Warnung vor den Sirenen) motiviert wird, bestätigt zugleich die Beobachtung aus Kapitel 4.2, dass die Novelle mit Zitaten arbeitet, die ihre Bedeutung durch Neukombination erhalten.

4.4 Die Selbstreflexivität der Kompensation

Die zentrale These dieser Arbeit lautet, dass die Novelle die Kompensation nicht nur vollzieht, sondern auch durchschaubar macht. Drei Beobachtungen stützen sie.

Erstens ist die Verführung des Textes strukturell identisch mit der Verführung im Text. Der Leser wird durch üppige, rhythmisch gesteigerte Passagen (S. 5–6) in einen Sog gezogen und dann durch den Befund der Gerippe (S. 6) ernüchtert. Die Lektüre durchläuft damit, in abgeschwächter Form, den Weg des Democharés: Anziehung, Rausch, Entzauberung. Der Text praktiziert, was er beschreibt.

Zweitens ist die Rettungsfigur kein Ideal, sondern eine Gegenmacht, die den Verführten festhält. Die Mutter greift zu („Ich kannte diesen Griff, hatte ihn oft genug gefühlt“, S. 6), und ihr Schweigen verweist auf Fürsorge statt auf Argumente. Der Satz „Noch einmal kann ich dich nicht retten“ (S. 6) beschränkt zudem ihre Macht. Die Novelle bietet damit keine einfache Gegenwelt von Vernunft oder Religion an. Sie benennt, was den Menschen hält, nämlich Beziehung, Herkunft und

Verantwortung („Du hast einen Bruder im Hause der Kynana. Sage deinem Vater, ich bin ihm nicht böse“, S. 7), und entzieht sich damit einer Lösung durch Ideologie.

Drittens deutet das Ende die Kompensation als Sucht. Dass Democharesnach der Rettung weiter zum Turm will und erst auf See „diesen Drang“ verliert (S. 7), beschreibt eine Abhängigkeitsstruktur. Kompensation verliert hier ihren harmlosen Charakter: Das Ersatzglück wird zur Droge, die das Leben entwertet („ob er je eine Frau werde so lieben können wie Kirke“, S. 7). Die Novelle schließt, wo der Kompensationsbegriff ins Pathologische umschlägt. Damit lässt sich die These so formulieren: Die Schauergeschichte kompensiert in der Postmoderne nicht, indem sie Sinn liefert, sondern indem sie den Wunsch nach Sinn als Gefahr und Faszination zugleich erfahrbar macht.

Diese Lesart lässt sich als Deutung begründen, aber nicht als einzige. Man kann die Stadt mit Azoulis’ offener Frage als Dämonen- oder Götterwerk lesen, als Suchtstruktur, als Bild für Ideologien, die in Wunscherfüllung locken, oder als Medienkritik im weiteren Sinn, da ein auf Dauerreiz angelegter Verführungsapparat, der jeden individuell adressiert, auch an gegenwärtige Aufmerksamkeitsökonomien erinnert. Solche Aktualisierungen sind plausibel, bleiben aber spekulativ, weil der Text selbst keinen Hinweis auf die Gegenwart gibt.

5 Poetologische Reflexion

Die Analyse wirft Fragen auf, die über die Einzelinterpretation hinausreichen und die Poetik der Schauergeschichte betreffen.

Erstens ist die Gattungsbezeichnung selbst zu reflektieren. Die Novelle trägt keine Gattungsangabe, die über den Untertitel hinausgeht, und ihre Kürze, ihr zentrales Ereignis und die Rahmen-Binnen-Struktur legen eine Zuordnung zur Novelle im weiten Sinn nahe. Ein „unerhörtes Ereignis“ im Sinne der Novellentheorie (Goethe, 1827/1998) ist die Traumreise in die Sirenenstadt zweifellos. Das Dingsymbol, das für die klassische Novellentheorie typisch ist, lässt sich in der Höhle oder im Brunnenschacht erkennen. Ob die Gattungszuordnung für die Interpretation notwendig ist, bleibt offen. Sinnvoller ist es, sie als heuristisch zu begreifen.

Zweitens zeigt die Novelle, dass Schauer ein Effekt der Darstellungsweise ist und nicht allein des Stoffes. Dasselbe Geschehen, nämlich Verführung zum Selbstmord, könnte nüchtern als Bericht über eine Sekte oder als pathologischer Fall erzählt werden. Der Schauer entsteht erst durch

Dehnung (Sturmschilderung, Höhlenabstieg, Aufstieg über „viele Stufen“, S. 5), durch Wiederholung (zwei Traumberichte, wiederholte Versuche zum Turm), durch Kontrast (Pracht und Gerippe) und durch Verweigerung von Erklärung. Kleist hat solche Verzögerung und trockene Berichtsprache zum Prinzip gemacht; ein ausführlicher Vergleich wäre eigenes Thema und kann hier nur angedeutet werden.

Drittens betrifft die Reflexion die Frage der Erzählerinstanz. Der Ich-Erzähler Dinias ist kein Beteiligter am Erlebnis der Stadt, sondern Zeuge zweier Erzählungen. Das Grauen kommt dadurch aus zweiter Hand und wird in der Weitergabe beglaubigt. Dieser Erzählmodus erinnert an die Tradition der Rahmenerzählung als Authentisierungsverfahren. Im Kontext der Postmoderne lässt sich einwenden, dass diese Beglaubigung ihrerseits brüchig ist, denn alles, was der Leser über die Stadt weiß, stammt aus Berichten von Träumenden. Die Novelle erzählt gewissermaßen vom Erzählen des Unbeglaubigten. Das verbindet sie mit dem antiken Vorbild, dessen Titel „Ta hyper Thulen apista“, die „unglaubwürdigen Dinge“, die Zweifelhaftigkeit schon im Titel trägt (vgl. Bernsdorff, 2011).

Viertens ist die Frage nach der moralischen Wirkung zu stellen. Die Novelle moralisiert kaum, und Azoulis’ Schlussfrage nach den Göttern oder Dämonen, die sich „von Seelen nährten“ (S. 7), bleibt unbeantwortet. Das ist poetologisch konsequent, weil eine Antwort das Grauen binden würde. Der Verzicht auf Auflösung entspricht der Funktion des Schauers, eine Irritation zu hinterlassen, die über die Lektüre hinaus wirkt.

Schließlich ist die Eigenposition dieser Arbeit zu benennen. Die Analyse hat gezeigt, dass die Kompensationsthese für die Novelle fruchtbar ist, aber ihre Grenzen hat: Sie erklärt gut, warum eine entzauberte Leserschaft Schauergeschichten sucht, erklärt aber nicht, was die ästhetische Qualität eines Textes ausmacht. Dass etwa die Figurenzeichnung von Karmanes und Meniskos funktional bleibt und die Vater-Sohn-Beziehung stärker behauptet als ausgearbeitet wird, ist ein ästhetischer Befund, der nichts mit Kompensation zu tun hat. Eine funktionale Gattungstheorie sollte deshalb durch Formanalyse ergänzt werden, wie sie hier versucht wurde.

6 Schluss

Die Arbeit ging der Frage nach, ob und wie Schauergeschichten in der Postmoderne eine kompensatorische Funktion erfüllen, und untersuchte dies an der Novelle „Die Stadt der Sirenen“. Die Textanalyse hat gezeigt, dass die Novelle ein dichtes Inventar des Schauers aufbietet: den

unerklärten Ausnahmezustand, die verlassene Hütte, die Höhle als Schwelle, die Stadt als Fremdraum, die Verführung durch Musik und Kirke, den Tod in Gestalt von Gerippen und Leichnam sowie das offene Ende, das den Geretteten nicht freigibt. Der Vergleich mit Clark Ashton Smiths „The City of the Singing Flame“ hat gezeigt, dass die Novelle einem weitgehend parallelen Handlungsgerüst folgt, es aber mythologisch umdeutet und Smiths wahres Verheißungsversprechen in eine Todesordnung verkehrt. Die Kompensationsthese konnte plausibel gemacht werden. Der Text bietet Erfahrungen von Überwältigung, Schönheit und Transzendenz, die die entzauberte Gegenwart nur eingeschränkt zur Verfügung stellt. Er tut dies aber in einer Form, die das Kompensationsversprechen als das eigentliche Grauen erkennbar macht: Die Stadt der Sirenen ist die Verkörperung einer Wunscherfüllung, die den Wünschenden vernichtet.

Der Beitrag der Arbeit liegt in der Verbindung von Motivanalyse und Funktionstheorie. Offen bleiben mehrere Punkte. Die Novelle ist ein einzelner, kurzer Text, aus dem sich keine Aussagen über eine Epoche ableiten lassen. Der Vergleich mit Smith hat die Eigenständigkeit der Novelle nicht widerlegt, aber ihre Abhängigkeit von einer nicht ausgewiesenen Vorlage sichtbar gemacht. Die Datierung und Urheberschaft sind der Quelle nicht zu entnehmen (der Text trägt keine Jahresangabe), sodass seine Einordnung in die Postmoderne eine Setzung bleibt, die durch Verfahren (Pastiche, Intertextualität) gestützt, aber nicht bewiesen ist. Weiterführend wären ein Vergleich mit Texten der deutschsprachigen Gegenwartsphantastik, eine eingehende Untersuchung der Beziehung zu Eichendorffs „Marmorbild“ und eine Analyse der rezeptiven Seite, etwa durch Leserstudien.

Die Novelle endet mit einer Frage: Was für Götter oder Dämonen sind es, die sich von Seelen nähren (S. 7)? Wer die Schauergeschichte als Ausgleich für die Verluste der Gegenwart liest, kann diese Frage auch an die Literatur selbst richten, ohne sie abschließend beantworten zu müssen.

7 Literaturverzeichnis

Baudrillard, J. (1978). *Agonie des Realen* (L. Kurzawa & V. Schaefer, Übers.). Merve.

Bernsdorff, H. (2011). *Antonios Diogenes: Interpretationen zu den „Unglaublichen Dingen jenseits von Thule“*. De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110217636

Burke, E. (1757/1989). *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen* (F. Bassenge, Übers.). Meiner.

Eco, U. (1984). *Nachschrift zum „Namen der Rose“* (B. Kroeber, Übers.). Hanser.

Eichendorff, J. von. (1987). Das Marmorbild. In W. Frühwald et al. (Hrsg.), *Werke in sechs Bänden* (Bd. 2). Deutscher Klassiker Verlag. (Original erschienen 1819)

Fiedler, L. (1969). Cross the border – close the gap. *Playboy, 16*(12), 151, 230, 252–254, 256–258.

Freud, S. (1999). Das Unheimliche. In *Gesammelte Werke* (Bd. 12, S. 227–268). Fischer. (Original erschienen 1919)

Freud, S. (1999). Jenseits des Lustprinzips. In *Gesammelte Werke* (Bd. 13, S. 1–69). Fischer. (Original erschienen 1920)

Genette, G. (1993). *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe* (W. Bayer & D. Hornig, Übers.). Suhrkamp. (Original erschienen 1982)

Goethe, J. W. von. (1998). Gespräche mit Eckermann (Eintrag vom 29. Jan. 1827). In *Sämtliche Werke* (Bd. 39). Deutscher Klassiker Verlag.

Han, B.-C. (2010). *Müdigkeitsgesellschaft*. Matthes & Seitz.

Homer. (2008). *Odyssee* (A. Weiher, Übers.). Artemis & Winkler. (Original ca. 8. Jh. v. Chr.)

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1969). *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. S. Fischer. (Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung)

Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

Lyotard, J.-F. (1986). *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (O. Pfersmann, Übers.). Böhlau. (Original erschienen 1979)

Marquard, O. (1981). *Abschied vom Prinzipiellen: Philosophische Studien*. Reclam.

Photios. (o. J.). Bibliotheke, Codex 166 (Antonios Diogenes, *Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule*) [Inhaltsangabe]. Englische Übersetzung abrufbar unter https://www.ccel.org/ccel/pearse/morefathers/files/photius_copyright/photius_04bibliotheca.htm

Post, G. (o. J.). *Die Stadt der Sirenen* [Novelle, PDF]. https://gernot-post.lima-city.de/Die Stadt der Sirenen.pdf

Rosa, H. (2016). *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Suhrkamp.

Schmedt, H. (2019). *Antonius Diogenes, Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule: Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar.* De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110600148

Smith, C. A. (o. J.). The city of the singing flame [Erzählung, 1931]. In *The Eldritch Dark*. http://www.eldritchdark.com/writings/short-stories/26/the-city-of-the-singing-flame (Zitiert nach den Kapiteln der Online-Ausgabe.)

Todorov, T. (1972). *Einführung in die fantastische Literatur* (K. Kersten et al., Übers.). Hanser. (Original erschienen 1970)

Hinweise zur Zitation: Smith wird nach den Kapiteln der Online-Ausgabe zitiert, da diese keine Seitenzahlen hat; die englischen Zitate sind von mir übersetzt. Die Erstveröffentlichung (1931) sollten Sie anhand einer Bibliografie (z. B. ISFDB) mit Zeitschrift und Heft ergänzen. Der Name „Gernot Post“ als Verfasser ergibt sich allein aus der Domain der Quelle und sollte vor Abgabe geprüft werden. Seitenangaben der Novelle beziehen sich auf die PDF-Datei. Bitte alle Seitenzahlen und Auflagenangaben der Sekundärliteratur anhand der Bibliotheksexemplare abgleichen.