

Hubert M. Spoerri

Intertextualität in meinen Werken

1. Einleitung

In der Literatur- und auch in der Kulturwissenschaft dient der Begriff der *Intertextualität* vor allem dem Nachweis, dass literarische Texte nie isoliert für sich stehen, sondern stets in einen Überlieferungszusammenhang eingespannt sind, indem sie auf andere, bereits vorhandene Texte verweisen.¹ Der Verweis kann schon im Titel stehen wie beispielsweise in James Joyces *Ulysses* oder Thomas Manns *Doktor Faustus*. Er kann aber ebenso offen oder versteckt im Text des betreffenden Werkes vorkommen, zum Beispiel als direktes Zitat, als Hinweis auf eine literarische Gestalt, als Plagiat, Anspielung, Parodie und dergleichen.

Genauer besehen, ist Intertextualität nur ein spezieller Aspekt der Historizität, einer über Literatur verfügenden *Geschichtlichkeit*. Wir Menschen finden uns mit unserer leibhaftigen Existenz stets a priori in einer uns mehr oder weniger bewussten historischen Situation vor, innerhalb derer wir Wissen erlangen und agierend Ziele verfolgen können. Was für Auffassungsmuster zur Orientierung in der Welt und zur Selbsterkenntnis wir erwerben, ist zwar individuell verschieden, aber eingebunden in eine der jeweiligen Zeit und Geografie entsprechenden Gesellschaft mit ihren religiösen, philosophischen, pädagogischen, wissenschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen. Und diese uns existenziell betreffenden Verhältnisse sind sehr viel mehr als dichterische, belletristische Texte, ja als Texte überhaupt. Es gab in vergangenen Epochen durchaus analphabetische Kulturen, die ohne Texte auskamen und dennoch typisch menschlich waren. Und selbst als die Schrift längst erfunden war, lebten weitaus die meisten Menschen als Analphabeten, also ohne ein *eigenes* Verhältnis zu Texten, zu verschriftlichter Sprache.

Entscheidend ist die Frage, was belletristische Literatur von Wissenschaft unterscheidet. – Wer *Wissenschaft* betreibt, versucht das von ihm ausgewiesene Forschungsfeld nach einer bestimmten Methode auf der Grundlage von überprüfbaren Fakten systematisch begrifflich zu erschließen, um von seinem Gebiet ein möglichst klares und tiefdringendes Wissen zu erlangen. Das ist seine Intention, die sich, historisch gesehen, erst spät ausgebildet hat. So hatten die Antike

¹ Markus Frauser, Einführung in die Kulturwissenschaft, Darmstadt 2003 (WB), S. 139-157

und das Mittelalter, also die Zeiten *vor* der Erfindung des Buchdrucks, noch keine Wissenschaft, die modernen Ansprüchen zu genügen vermöchte. Soweit in Kürze zur Wissenschaft.

Nun zur *Literatur*: Die Absicht des *Dichters* und *Schriftstellers* ist nicht das wissenschaftliche Erforschen verschiedener Gebiete, sondern das *Erzählen*, und das Erzählen ist eine viel urtümlichere menschliche Betätigung als die Wissenschaft. Auch der Erzählende verfügt über Wissen, aber ihm geht es nicht um fachwissenschaftliche Diskurse. – Das *mündliche* Erzählen reicht bis in die Ursprünge des Menschseins zurück. In den Erzählungen wurde das jeweilige Verständnis einer Kultur von der Welt insgesamt und von der Stellung des Menschen in ihr mehr oder weniger differenziert zum Ausdruck gebracht und sinnstiftend erkundet, was in diesem Rahmen den Menschen (Männern und Frauen) für Lebensmöglichkeiten offenstanden oder verwehrt waren. – Das *schriftliche* und damit literarische Erzählen hat diesen Grundgestus aufgegriffen und weitergeführt und befriedigt damit ein Anliegen, das durch die Wissenschaften niemals eingeholt werden kann.

Die umfassendste Form von Erzählungen sind Ganzheitsentwürfe wie das *Gilgamesch-Epos*, der *Herakles-Mythos*, Homers *Odyssee*, Dantes *Göttliche Komödie* oder Goethes *Faust*. In diesen Werken schreitet der betreffende Dichter das Feld seines Menschseins im Rahmen der Errungenschaften und Überzeugungen seiner Zeit ab und erkundet dessen Grenzen. Das heißt aber nicht, dass nur Ganzheitsentwürfe als literarische Werke gelten dürfen. Vielmehr bringen die weitaus meisten Werke der Literatur nur Teilaspekte, vielleicht nur Splitter der Ganzheit zur Sprache. Gedichte sind solche Splitter, in denen sich allerdings vieles spiegeln kann. Aber auch Dramen und Romane werden in der Regel nicht die Weite der erwähnten Werke erreichen. Sie werden sich zum Beispiel der Entwicklung eines bestimmten Menschen zuwenden wie Goethes Roman *Wilhelm Meister* oder einen menschlichen Konflikt mit allen seinen Folgen durchspielen wie Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* oder exemplarisch die Tätigkeiten und Tugenden des Bürgertums hervorkehren wie Gustav Freitags Roman *Soll und Haben*. – Zahlreich sind die Werke, die am Versuch menschlicher Sinnstiftung scheitern, so die Tragödie des *König Oidipus* von Sophokles, Kafkas Romane *Der Prozess* und *Das Schloss* und Samuel Becketts Theaterstück *Warten auf Godot*. – Noch viel zahlreicher sind die Werke, in denen zwar der kulturell gegebene Sinnhorizont des menschlichen Lebens als solcher nicht in Frage gestellt wird, in denen aber Lebensversuche, die gelingen möchten, auf tragische Weise scheitern, zum Beispiel in Shakespeares *Romeo und Julia*. Auch die komische Variante des Scheiterns erfreute sich immer wieder großer Beliebtheit, wie Shakespeares *Was ihr wollt* oder Cervantes' *Don Quijote* demonstrieren. – Eine besondere Art von Werken sind jene, in denen der Schriftsteller sein eigenes Tun thematisiert, so Thomas Manns Erzählung *Tonio Kröger* oder Peter Handkes Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers*.

Doch zurück zur Intertextualität: Ohne auf die von Fauser (Anm. 1) besprochenen Theoreti-

ker derselben einzugehen, stelle ich schlicht fest, dass die Intertextualität keine große Entdeckung, sondern eine Banalität ist, die sich allein schon aus der Tatsache ergibt, dass wir Menschen von Kindsbeinen an in die uns vorgegebene Muttersprache hineinwachsen, die wir mit ihrem besonderen Klang, mit ihrem Wortschatz, ihrer grammatikalischen Struktur, ihren rhetorischen und stilistischen Möglichkeiten übernehmen und literarisieren lernen, ehe wir diesen Tatbestand als solchen reflektieren. Viele Millionen Menschen sprechen von Haus aus Deutsch, Englisch, Spanisch oder andere Sprachen. Und obwohl alle Sprachen sich mit der Zeit wandeln, ist ihre Konstanz erheblich und reicht über Jahrhunderte.

Die SchritstellerInnen und DichterInnen eines bestimmten Sprachgebiets kennen selbstverständlich dessen Literatur (und jene anderer Sprachen) und haben von Jugend an zahlreiche ihrer Werke gelesen und die Biografien ihrer AutorInnen sowie deren geschichtlichen Ort mehr oder weniger ausführlich studiert. Die Texte, die sie verfassen, entstehen also immer schon auf diesem Boden, ohne dass das ein Problem wäre, und sie sind, je größer ihr literarischer Rang ist, trotz alles Vorgegebenen stets etwas ganz Eigenes, Einmaliges, das nur von jeweils diesem Menschen geschaffen werden konnte. Kein anderes Individuum hätte Goethes *Werther*, Schillers *Räuber*, Heines *Winterreise*, Storms *Schimmelreiter*, Fontanes *Stechlin*, Kafkas *Die Verwandlung*, Thomas Manns *Buddenbrooks*, Hesses *Siddhartha*, Stefan Zweigs *Ungeduld des Herzens*, Vicki Baums *Menschen im Hotel*, Frischs *Andorra*, Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, – um nur einige Werke der deutschsprachigen Literatur zu nennen, hervorbringen können. Es ist und bleibt ein Geheimnis des betreffenden Individuums, warum es zu solchen Leistungen fähig war. Die mit äußerlich festzumachenden Fakten arbeitende Wissenschaft kann zwar vieles aufdecken und erhellen, doch vermag ihr verstandesgeleitetes Bemühen (auch das der Psychologie) die Quelle der individuellen Kreativität nicht zu erschließen. Deshalb leugnen fast alle WissenschaftlerInnen, obwohl sie es selbstvergessen voraussetzen, das autonome Individuum, können sie es doch aus historischen, psychologischen und naturwissenschaftlichen Beobachtungen nicht begründen.

Novalis schrieb einmal: „Das grösste Geheimniß ist der Mensch sich selbst – Die Auflösung dieser unendlichen Aufgabe, *in der That*, ist die Weltgeschichte.“² So gesehen, tragen die AutorInnen der verschiedensprachigen Literaturen immerhin zur Auflösung dieser „unendlichen Aufgabe“ bei.

Im Folgenden gehe ich der Intertextualität in meinen belletristischen Werken nach. Informationen dazu finden sich auf meiner Webseite www.spoerri-texte.de unter den Rubriken „Belletris-

² Novalis – Schriften (HKA) – Zweiter Band – Das philosophische Werk I, S. 362, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1981 (Kohlhammer)

tik/Romane“, „Belletristik/Erzählungen“ sowie „Belletristik/Gedichte“.

2. Meine Erzählungen *Vier Frauen – Abenteuer in Parallelwelten* (2017)

Das einleitende Kapitel *Zum Geleit* verweist auf Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, um zu verdeutlichen, wie die vier in diesem Band versammelten Erzählungen beim Betrachten von Fantasy-Bildern aus dem Netz entstanden sind.

Außerdem wird in Bezug auf die Rahmengeschichte E.T.A. Hoffmanns in Dresden spielende Erzählung *Der goldene Topf* und der darin vorkommende Magier Archivarius Lindhorst erwähnt. Die Figur Lindhorsts sowie Dresden als Ausgangspunkt habe ich übernommen und für meine Zwecke abgewandelt.

3. Mein Roman *Ein magisches Tor zur Freiheit* (Teil 1 der Trilogie *Der Ring der Himmelingen*, 2015²)

Die beiden vorangestellten Mottos von Goethe und Renoir sind Zitate.

Weil der Tanz eine zentrale Rolle spielt, finden sich zahlreiche Hinweise auf historische Musikstücke von de Falla, Grieg, Schumann, Liszt u.a., die getanzt werden, sowie auf den Choreografen Tom Schilling u.a.

Der Hinweis auf meinen Essay bzw. Vortrag zur anthropologischen Ästhetik mit dem Titel *Himmelschau* (S. 37) ist ein ausdrückliches Selbstzitat.

Die in diesem Werk und anderswo auftauchenden Gedichte, soweit nicht ausdrücklich von einem anderen Autor zitiert, stammen von mir. Entweder habe ich sie eigens für den jeweiligen Text verfasst, oder es sind Selbstzitate aus früherer Produktion.

Auf S. 60 findet sich ein Zitat aus Isoldes Schlussarie in Wagners *Tristan und Isolde*.

S. 89 ff. schildert Aram eine aus mehreren Quellen stammende Kritik der Darwinschen Evolutionstheorie.

Auf S. 159 steht ein Hinweis auf Schillers *Wilhelm Tell*, auf S. 160 eine Abwandlung des Schillerschen Rütlichschwurs.

Das Kapitel 10 *Besuch in einer Gelehrtenrepublik* (S. 203 ff.) habe ich im Wesentlichen dem 1985-1987 entstandenen, mit Bleistift geschriebenen Manuskript meines unvollendeten Jenseitsromans *Palanguma* entnommen.

Auf S. 252 wird aus Goethes Gedicht *Gesang der Geister über den Wassern* zitiert.

Auf S. 264 wird auf Hermann Hesses *Glasperlenspiel* hingewiesen.

4. Mein Roman *Götter zum Anfassen* (Teil 2 der Trilogie, 2015²)

Von den zwei Mottos zu Beginn (S. 4) ist eines ein Zitat von Goethe.

Das umfangreiche Gedicht *Die Blütenzweige der Liebe* im Anhang (S. 433 ff.) stammt von mir und ist eine Nachdichtung des indischen Prosamärchens *Die Blütenzweige der Tscheti*, überliefert vom Engländer Francis William Bain. Der Nachweis ist in Anm. 11, S. 433 unten, angegeben.

Auf S. 9 steht ein Zitat aus Goethes *Faust I (Schülerszene)*.

Auf S. 38 findet sich ein Jugendgedicht aus meiner Feder.

Auf S. 51-52 habe ich das metrische Schema und das Reimschema der 154 siebenzeiligen Strophen meines Blütenzweigegedichtes erläutert sowie einzelne Strophen angeführt. Auch im weiteren Text sind ausgewählte Strophen abgedruckt.

Boris' Abenteuer in der Astralwelt (S. 218 ff.) ist im Wesentlichen meinem *Palanguna*-Manuskript (s.o.) entnommen.

Die Meditationen auf S. 235 habe ich 1985 im Zusammenhang mit dem Thema der Umstülpung des Bewusstseins verfasst.

5. Mein Roman *Garten der Freude* (Teil 3 der Trilogie, 2015²)

Meditationen, Fantasiereisen und Ähnliches im laufenden Text in diesem und in meinen anderen Werken sind ein Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit moderner Esoterik und mit dem Mentaltraining Kurt Tepperweins.

Das Motto auf S. 5 von Friedrich Schlegel war mir sehr willkommen, weil es meine Einschätzung der Position des Romanautors teilt.

Auf S. 6 wird Aldous Huxleys die Möglichkeiten des Rauschgifts erkundender Essay *Die Pforten der Wahrnehmung* erwähnt.

Hier wie in den anderen Romanen trifft man auf zahlreiche kulturgeschichtliche Bezüge, doch ist in der Regel kein bestimmter Text gemeint.

Auf S. 87 werden das *Nibelungenlied* und Wagners *Ring* in den Dialog einbezogen.

Die Meditation auf S. 91 ist eine Formulierung von mir, die theosophisches Gedankengut aufgreift und weiterentwickelt.

Die Meditation auf S. 130 stammt ganz von mir und ist schon *vor* diesem Roman entstanden, ebenso die Meditation auf S. 167.

S. 187 ff.: Die räuberischen Urozkuras, die Biliuma erobern möchten, und überhaupt alle Rede von UFOs besitzenden raumfahrenden Außerirdischen in meinen Romanen hängt mit meiner

Lektüre einer Reihe von Büchern zu diesem Thema zusammen, doch spielen diese Außerirdischen und die UFOs in meinen Werken absichtlich eine lediglich nebenbei erwähnte Rolle. Die Biliumaner und ihre Verwandten sind ebenfalls Außerirdische, aber ihre Fähigkeiten sind primär magischer, nicht technischer Art, weshalb sie auf UFOs nicht angewiesen sind.

S. 268: Das Zitat „Wenn der weiße Flieder wieder blüht, ...“ ist ein bekannter Schlagertext der Zwischenkriegszeit. – Die abgewandelte, ins Bedeutsame gehobene Version dieses Schlagertextes, die ihm gegenübersteht, stammt von mir.

S. 311: Die zwei (von insgesamt vier) Umstülpungsmeditationen habe ich 1985 als Kurzformel im Zusammenhang mit einem Vortrag über die Umstülpung des Bewusstseins verfasst. (Siehe dazu den auf meiner Webseite zu findenden Essay *Zur Umstülpung des Bewusstseinsfokus* sowie Kap. 3.4.2. meines Buches *Spirituelle Philosophie – Zur Metaphysik des Menschseins*.)

6. Meine Erzählungen unter dem Titel *Wege und Entscheidungen* (2019²)

Ich verfolge Intertextualität entlang der Titel im Inhaltsverzeichnis:

- Die Erzählung *Weggabelung* (2013) enthält zwar Hinweise auf klassische Klaviermusik, aber nicht auf Literatur.
- *Plötzliche Trennung* (1986): Die ganze Geschichte ist, verbunden mit leichter Umarbeitung, meinem *Palanguna*-Manuskript (s.o.) entnommen.
- *Die Unfassbare* (2009): Alexander und sein Vater, beide Banker, kommen in meinem Jugendroman *Aus müßiger Zeit* (1963-65) vor, ebenso Sonja (im Roman ist sie Schauspielerin, in der Erzählung Berufscellistin), Alexanders Geliebte, ferner die Party, an der sich verschiedene Akteure versammeln. Die Party wurde freilich radikal umgearbeitet, und die Unfassbare als Hauptperson, Dr. Natalia Lerchenfeld, ist ganz spontan neu erfunden. – Auch der Ich-Erzähler ist ein anderer als im Jugendroman. – In die Gespräche der Akteure fließt viel Kultur, besonders Musik und Tanz, auch Bildende Kunst und Literatur ein. S. 91 und 92 werden Hermann Hesse und Erich Maria Remarque, S. 93 Goethe, S. 95 Platon und S. 97 Kafka erwähnt, um nur die Literaten zu nennen.
- *Überirdische Zusammenkunft* (1986) ist ebenfalls meinem *Palanguna*-Manuskript entnommen. Die Hauptfigur, Edgar Weizenkamp, wird später in meinem Roman *Abschied und Aufbruch* (2019) eingehen und dasselbst durch seinen Sohn Luzius Weizenkamp erheblich nachwirken.
- *Letzte Tage mit Wladimir* (2009): Diese Erzählung greift einerseits sehr indirekt Motive aus meinem Jugendroman *Aus müßiger Zeit* auf. Andererseits spielt eine von mir erlebte Dreiecksge-

schichte hinein, die aber *so* nicht stattgefunden hat. – Die drei Hauptfiguren unternehmen besondere Ferien in Italien. Während sie Tage in Florenz verbringen, kommt die Rede auf Somerset Maughams Florenzroman *Oben in der Villa* und im Zusammenhang damit über das Eigentümliche der Zeit in der Literatur. Dieses Werk hat mich echt begeistert. Ich finde seinen Plot etwas vom Genialsten in der Romanliteratur. – Auch Giovanni Pico della Mirandas Abhandlung *Die Würde des Menschen* fließt in die Unterhaltung der drei ein. – Selbstverständlich ist die Bildende Kunst, besonders Michelangelo, und das antike Theater in Fiesole präsent. – Später werden außerdem Françoise Sagans Bestseller *Bonjour Tristesse* und Aldous Huxleys utopischer Roman *Eiland* erwähnt. Schließlich sprechen die drei über Katherine Anne Porters Roman *Das Narrenschiff* und dessen Verfilmung. Beim Abschied am Leuchtturm von Portofino zitiert Wladimir den Anfang eines Rilke-Gedichtes: „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir.“

- *Eine merkwürdige Ausstellung* (1988): Auch diese Erzählung ist aus meinem *Palanguna*-Manuskript entnommen und dann umgearbeitet worden.
- *Das Bäumlein* (1962): In dieser Erzählung sind Anklänge an damals gelesene Literatur zu spüren. Insbesondere der hochgestelzte Dialog zwischen Walter und Frau Sommer auf S. 157-158 geht auf den damaligen Einfluss von Henry Benraths *Erinnerungen an die Erde* zurück, auf ein Buch, das mir mein Jugendfreund Walter Huser geschenkt hat, dem diese Erzählung gewidmet ist, denn sie ist durch seinen damaligen Kuraufenthalt in Bex Les Bains (Wallis) angeregt worden. Ein Gedicht aus meiner Feder mit demselben Titel wie die Erzählung entstand schon *vor* derselben.
- *Wortloser Abschied* (1965): Auch diese Erzählung übernimmt ein Motiv aus meinem Jugendroman *Aus müßiger Zeit*, wobei Marco als Name erhalten bleibt, wogegen Natalie durch Ina ersetzt wird.
- *Was gewollt war* (2015): Diese Geschichte verarbeitet auf humorvolle Weise Eindrücke aus meiner Ottersberger Dozentenzeit. Ab S. 171 wird eine Ringelnatz-Rezitation erwähnt, die ich real erlebt habe. Etwas später wird auch die Biografie von Joachim Ringelnatz angesprochen. – Einige Figuren dieser Erzählung entsprechen realen Personen, andere sind frei erfunden, so Helga, die weibliche Hauptfigur.
- *Rubikon* (2015): Diese Erzählung verarbeitet auf verschlüsselte Weise eine turbulente Liebesbeziehung, die ich hatte, greift aber kaum auf ein literarisches Vorbild zurück, wenn man vom Hinweis auf Friedrich Schiller auf S. 186, auf die Erwähnung Goethes auf S. 189 unten und davon absieht, dass Arno Weiß, die fiktive Hauptfigur, Schriftsteller ist. – Dafür wird die Ge-

schichte mit all ihren Personen später in den Roman *Abschied und Aufbruch* (2019) übernommen und fortgesetzt, so der Schriftsteller Arno Weiß, die mit einem Rechtsanwalt verheiratete Heidrun von Mirow und Camilla Mahran, Arnos Geliebte. Und der Ort, an dem diese Personen teilweise oder ganz wohnen, nämlich das *Hofgut am See*, rückt im genannten Roman sogar zum Hauptschauplatz auf. – Auch die Kurzfassung von Arnos Roman *Andenflamme* geht in *Abschied und Aufbruch* ein.

7. Mein Roman *Abschied und Aufbruch* (2019)

Hier ist die Intertextualität, sowohl der Bezug auf externe Literatur als auch die Anleihe aus eigenen Werken, besonders komplex.

Die weibliche Hauptfigur in diesem Roman ist Ines Ruland. Die SchauspielerIn, welche in der Verfilmung von Hesses *Steppenwolf* die Hermine gespielt hat, schwebte mir als Vorbild vor. Sie gefiel mir außerordentlich. Da ich die DVD des Films nicht mehr habe, ist das Vorbild eher vage, doch ist es teilweise in Ines eingeflossen. Das ist allerdings nicht eigentlich intertextuell, denn Hesses Roman hätte mich im Gegensatz zu seiner Verfilmung nicht dazu angeregt.

Das vorangestellte *Motto* stammt aus Goethes *Märchen*, was angesichts der Bedeutung des Gesprächs in diesem Roman naheliegend ist.

Den *Prolog* übernahm ich mit Abwandlungen von meinem Jugendroman *Prosakomposition*. – Auf S. 7-9 wird das Thema des gelingenden Lebens in der Literatur angesprochen, was zugleich eine Selbstreflexion in Bezug auf ein Hauptanliegen dieses Romans ist. Dabei wird Shakespeares *Romeo und Julia* mit dem Hinweis kritisiert, dass diese Geschichte genauso gut einen glücklichen Ausgang nehmen könnte.

S. 20-21 und an manchen anderen Stellen lasse ich die *innere Stimme* sprechen. Ich kenne sie aus eigener Erfahrung, die sich verschiedentlich im Traum- und im Tagebuch niedergeschlagen hat.

Im Kap. 3, *Dreierunde*, liest Iwo Eigner, die männliche Hauptfigur des Romans, drei kurze Prosatexte seines Vaters vor. Der erste schildert eine Stunde in den Grotte di Catullo auf der Halbinsel Sirmione im südlichen Gardasee, der zweite einen Tag in Venedig, der dritte ein Opernerlebnis. Diese drei Texte sind Jugendprosa aus meiner Feder. Sie wurden leicht bearbeitet.

Die Struktur der Ferientage auf Sylt in Kap. 4, *Eine Insel für zwei*, habe ich genau meinem Tagebuch entnommen, jedoch mit anderen Personen und Dialogen ausgestattet. – S. 37 ff.: Zum Thema Lichtkörper, Lichtkörperprozess und Aufstieg ins Lichtkörperdasein las ich diverse Literatur, die hier und an anderen Stellen des Romans in meine Erwägungen hineinspielt. – S. 39: Das Buch

Sternensaat stammt von Lyssa Royal & Keith Priest. – S. 40: Wolfgang Schadewaldts *Griechische Sternsagen* ist ein Klassiker. – Auf dieser Seite findet sich auch eine Anspielung auf Barbara Marciniaks Plejadierbuch *Boten des Neuen Morgens*. – S. 52: Das Buch mit dem Titel *Das Tao der Trance* ist von Moritz Boerner verfasst worden. – S. 53: Der Hinweis auf Beuys ist selbstverständlich satirisch gemeint. – Der Film *Forest Gump* gehört zu den Hollywood-Klassikern der 1990er Jahre.

In Kap. 5, *Die Rotkäppchenreligion*, dient das bekannte Märchen Iwo als Vorlage, um in seiner Vorlesung die Entstehung einer Religion aus diesem Märchen modellhaft zu skizzieren.

In Kap. 6, *Überraschendes Zusammentreffen*, reden Iwo und Serafina anlässlich einer zufälligen Begegnung in einem Boulevard-Café unter anderem über Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*. Es wird auch zitiert. – S. 75: Serafinas das Ästhetische verdeutlichender Vergleich zwischen einer Theaterszene und derselben Szene im realen Leben greift auf eine von Thea geschilderte Passage in meinem Roman *Die Menschen Idumas* zurück.

Im Kap. 7, *Hoffnungsfroher Sommer*, wird auf S. 84 zum erstenmal der Name Luzius Weizenkamp genannt. Damit beginnt die Übernahme der unter 6. erwähnten Erzählung *Überirdische Zusammenkunft*. – Auf S. 85 schildert Iwo seinen Mini-Hausaltar. Es handelt sich in der Hauptsache um eine kleine Nachbildung des *Tempels der Schöpfung* in meinem Roman *Garten der Freude*. – S. 90 ff. enthält ein Gespräch zwischen Ines, Serafina, Hermine und Iwo, bei welcher Gelegenheit Ines auf das Negative in der Literatur zu sprechen kommt. Dabei bezieht sie Horst Wolfram Geißlers bekannten Roman *Der liebe Augustin* mit ein. – Iwo radikalisiert anschließend noch ihre Ausführungen.

Kap. 9 enthält die Hochzeitsreise von Iwo und Ines, die als Studienreise durch Mexico mit Badeverlängerung in Cancun berichtet wird. Die Struktur dieser Reise ist genau meinem Tagebuch entnommen, aber mit anderen Personen und Dialogen ausgestattet.

In Kap. 10, *Erweiterte Runde*, kommt Luzius Weizenkamp ins Spiel. Er knüpft ausdrücklich an seinen Vater, Edgar Weizenkamp, an, von dem er auch berichtet. Damit fließt die Erzählung *Überirdische Zusammenkunft* konkret in den Roman ein. Das wird später noch fortgesetzt.

Die Meditation auf S. 165 habe ich eigens für diesen Roman verfasst.

S. 168 ff. fließt die Inhaltsangabe des in der Erzählung *Rubikon* erwähnten Romans *Andenflamme* ein. Im übrigen beschäftigt man sich mit Arnos vierteiligem Romanprojekt, das schon in Kap. 3 skizziert wurde. – Auf S. 172 nenne ich als Beispiele für positiv verlaufende Geschichten Homers *Odyssee*, Lessings *Nathan der Weise* und Goethes *Iphigenie*. – Auf S. 176 wird ein Aphorismus Friedrich Schlegels über die Romane seiner Zeit zitiert. – Es folgt eine Betrachtung über Apoll als Anführer der Musen und die indische Göttin Sarasvati als Beschützerin der Wissenschaften und Künste.

Kap. 11, *Entdeckung eines neuen Kontinents*, enthält Berichte von Träumen, welche verschiedene GesprächsteilnehmerInnen gehabt haben. Diese Träume, denen später noch weitere hinzugefügt werden, stammen alle aus meinem Traum- und Meditationsbuch. Luzius begleitet die Berichte mit kompetenten Kommentaren, die weitgehend ebenfalls meinem Traum- und Meditationsbuch entnommen sind, und macht das Erbe seines Vaters geltend, womit wiederum die Erzählung *Überirdische Zusammenkunft* einfließt.

Kap. 12: Das Kapitel *Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Erzählens* aus meinem Buch *Spirituelle Philosophie* wird hier teilweise reaktiviert, ebenso durch Luzius meine Erzählung *Überirdische Zusammenkunft*. – Die auf S. 207 berichtete Geschichte vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwand, habe ich in Rüdiger Safranskis Buch *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?* gelesen. Ich hatte schon viel früher davon gehört.

Kap. 13: Die Geschichte von Julius Hart und von seinem Schlachtenseeprojekt habe ich aus dem Netz, die anthroposophische Szene im Vergleich damit kenne ich aus eigener Erfahrung. – Ab S. 235 wird die Bedeutung Irunas und alles, was mit ihr zusammenhängt, entwickelt, so auch das Dimensionstor und die Bilokation. Hier fließt meine Romantrilogie ein. Später werden auch Figuren aus derselben reaktiviert. Und die Schilderungen der Astralwelten, die nach und nach den restlichen Teil des Romans durchziehen, wäre nicht ohne meine vielfältige Lektüre esoterischer Literatur möglich geworden, obwohl sie zugleich eine echte Neuentwicklung ohne direktes Vorbild ist.

Kap. 14, S. 249: Der Hinweis Kurt Brahms auf Poincarés Vierphasenmodell des kreativen Prozesses ist ein Ergebnis meiner Beschäftigung mit Kreativitätsforschung. – S. 250: In Serafinas Zimmer in Bremen steht noch das Büchergestell mit ihrer Jugendliteratur. Dabei werden Astrid Lindgren, Karl May und Michael Ende erwähnt. – S. 251-252: Als Serafina Hermine die Bremer Innenstadt zeigt, gibt es kunstgeschichtliche Reminiszenzen, die aber nicht literarischer Art sind. – S. 262 ff.: Die Berichte aus Serafinas Traumbuch über ihre Erlebnisse an der Grenze zum Schlaf stammen wie schon jene weiter oben aus meinem Meditations- und Traumbuch. – S. 270: Der Hinweis auf Robert Monroe verweist auf dessen von mir seinerzeit gelesene Bücher über das Astralwandern. – S. 271-272: Iwos Bericht über paranormale Erlebnisse ist ebenfalls meinem Meditations- und Traumbuch entnommen.

Kap. 16: Das Buch *Lichtnahrung* der Australierin Jasmuheen habe ich Ende 1997 gelesen, worauf ich mich zum Lichtnahrungsretreat in Melleck gegenüber Lofen anmeldete. Den vorbereitenden Abend mit Jasmuheen in Bremen und das Retreat im Sommer 1998 habe ich real, wie geschildert, erlebt, doch auf die zwei Personen Serafina und Hermine verteilt.

Kap. 17: S. 331 wird wieder Poincarés Vierphasenmodell des kreativen Prozesses erwähnt, und auf S. 332-33 kommt die Rede auf Otto Kankelits Buch über das Schöpferische, wobei C.G. Jung, Hermann Kasack und auf S. 336 Stefan Andres erwähnt werden.

Kap. 19: Auf S. 395-396 fließt das Märchen *Der gestiefelte Kater* ins Gespräch der Hofgutrunde ein.

Der *Epilog* bildet mit dem Prolog den Rahmen des Romans. Meine Romanfiguren sind aus Somna (dem Schlaf, dem Unterbewussten) entstanden. Am Schluss verschwinden sie wieder in Somna, allerdings mit einer Ausnahme: Kiruna (und ihresgleichen). Dieses Meisterwesen unterliegt nicht der üblichen irdischen Bewusstseinsbeschränkung.

8. Mein Roman *Die Menschen Idumas* (2015)

Bei der Entstehung dieses Werkes hat die Lektüre des in der Antike spielenden Romans *Geschichte des Agathon* von Christoph Martin Wieland insofern anregend gewirkt, als mir die Figur des Hippias im ersten Teil des Buches gefiel. Sie beeinflusste meine Gestalt des Hedonisten Hippolyt, der in Halikor, einer Stadt mit ausgeprägtem Unterhaltungs- und Vergnügungssektor, lebt. Zwar schildern auch *Die Menschen Idumas* Geschehnisse der Antike, die allerdings nicht in der uns bekannten, sondern in einer feineren Parallelwelt zu derselben sich ereignet haben.

Die Geografie im Iduma-Roman weist unausgesprochene Parallelen zum antiken Griechenland auf, wie folgende Tabelle veranschaulicht. (Ich habe die etwas ausführlicheren Beschreibungen einschließlich der Architektur in einer eigenen Datei des Iduma-Ordners untergebracht.)

<u>Griechenland</u>	<u>Iduma</u>
Delos	Aiolia
Sparta	Asparna
Ephesos	Aspasion
Athen	Athanasia
Mittelmeer	Blaues Meer
Donau	Danakos
-----	Bukali (eine Stadt an der Donau)
Epidaurus	Dauria
Schwarzes Meer	Graues Meer
Halikarnassos	Halikor

Gegend nördlich von Theben (verändert)	Illikostal
Ägypten	Kêmet
Korinth	Koreia
Olympia	Lymania
Delphi	Mantinia
Parnass	Parakin
Persien	Parissa
Larisa (im mittleren Thessalien)	Tirmala

Die *Rahmenhandlung* umfasst die Kapitel 1 (*Eine andere Vergangenheit*), Kapitel 3 (*Erstes Intermezzo*) und Kapitel 11 (*Zweites Intermezzo*).

Kapitel 1: Ein Schriftsteller, der im Traum eine merkwürdige Vision von einer anderen Antike hatte, begegnet in den Bergen einem geheimnisvollen Mann, der ihn ermutigt, sich in seinen Traum meditativ zu vertiefen. Dann werde er die positive Parallele zur Antike (Iduma) en Detail entdecken, und die solle er schildern. Das Kapitel enthält eine generelle Kritik der abendländischen Geschichte seit dem klassischen Griechenland, wobei Namen wie Aristoteles und Perikles erwähnt werden. – Bereits in dieser Einleitung wird das Aufstiegsmotiv erwähnt und eine Verbindung zum fernen Planeten Biliuma hergestellt, der ja in meiner Romantrilogie *Der Ring der Himmelnungen* eine zentrale Rolle spielt, und sie gibt einen ersten Vorblick auf Iduma, die idyllische, positive Parallele zur geschichtlich überlieferten Antike.

Kapitel 2, *Verbeißungsvoller Frühling*: Mantinia hat ein angesehenes Internat. Eine Priesterin zieht mit einer Schülergruppe vom Tempel zum Theater hinauf, um dort mit ihnen einen Reigen einzustudieren. Nach dem Mittagessen gibt es eine Telepathieübung, womit schon ein wesentlicher Unterschied menschlicher Fähigkeiten im Vergleich mit irdischen Verhältnissen angesprochen ist. Am Abend versammelt man sich in der Halle der Musik und des Tanzes, wo zuerst Vorführungen der Schülerinnen und Schüler zu Orchestermusik geboten werden. – Danach spricht der Dichter Sporakandros ein meditatives Gedicht und erzählt die bewegende Geschichte einer jungen Frau, die vor langer Zeit Tänzerin war und fliegen lernen wollte. Es handelt sich um die Priesterin Phyllis, die als Wiederverkörperte in Mantinia lebt und Sporakandros' Geliebte ist, wie sich herausstellen wird. – Schließlich kündigt er, passend zu seiner Erzählung, eine Flugdemonstration einiger Biliumaner an, die große Begeisterung hervorruft. – Nach der Veranstaltung folgt eine Liebesnacht des Sporakandros mit Phyllis, der besagten Priesterin. Aus ihrer Verbindung entsteht eine besondere, mit Aufstieg verbundene Schwangerschaft, die noch eine große Rolle

spielen wird. – So enthält dieses Kapitel in nuce die Spannweite des gesamten Romans. – Hier wie überall fließen meine Vorstellungen von der Antike mit hinein.

3. Kap. *Intermezzo*: Auch dieses Rahmenkapitel enthält – im Vergleich mit Iduma – wieder eine Kritik der irdischen Verhältnisse, besonders ihrer einengenden Moralvorstellungen. Der Meister in den Bergen, der sich als Person der idumanischen Vergangenheit entpuppen wird, weist auf die Lehre vom kleinen und vom großen Glück hin und zeigt, dass die Idumaner höher als die Erdemenschen stehen. Er unterscheidet im übrigen verschiedene komische Gruppierungen, so auch die Biliumaner von den Idumanern. – Hier spiegeln sich einmal mehr meine weitgespannten kulturgeschichtlichen Interessen und Lektüren, ohne die ich den Iduma-Roman nicht hätte ausstatten können. Unerachtet dieser Einflüsse aber hat dieses Werk ein ganz eigenes Gepräge.

4. Kap. *Abschied von der Kindheit*: Hier wird als sensationelle Neuheit die Erfindung eines Luftschiffes mit Antischwerkraftgenerator in Szene gesetzt. Das ist eine Übernahme der Atlantis-Fähre, die schon in meiner Romantrilogie vorkommt und von den Biliumanern zum Vergnügen nachgebaut wird. Später tritt noch die Erfindung des Replikators (der Beliebigen vervielfältigt) hinzu. Er gehört in meinem Roman *Garten der Freude* bereits zu den technischen Errungenschaften des *GALIZ Garten der Freude*. – Auch die Entwicklung der Harfe zum Klavier bzw. Flügel (Tastensharfe) nimmt später einen wichtigen Platz ein.

Die weiteren Kapitel: In diesem Roman spielt wie schon in meiner Trilogie der Aufstieg ins Lichtkörperdasein eine zentrale Rolle, und es kommt auch hier vor dem Aufstieg zu einem Ausflug der Aufstiegs-kandidaten nach Biliuma, ihrer künftigen Heimat. Insofern ist der Iduma-Roman trotz seiner unbestreitbaren Eigenheiten mit der Trilogie *Der Ring der Himmelingen* eng verbunden, und auch eine Kritik der irdischen Kultur tritt wiederholt auf.

*

Damit dürfte klargestellt sein, inwieweit meine belletristischen Werke von Intertextualität durchzogen sind.