

Hans Richard Brittnacher | Freie Universität Berlin, hansrich@zedat.fu-berlin.de

Apokalyptische Kammermusik – Edgar Allan Poe dichtet den Schiffbruch, Alfred Kubin zeichnet ihn

Zu den zählebigen Illusionen der anthropologischen Selbstermächtigung um 1800 zählt die Überzeugung einer umfassenden Selbstbestimmung des Menschen – nicht nur für das, was er tut, auch für das, was ihm zustößt, hat das Subjekt in Verantwortung zu treten.¹ Die Heroen der Vergangenheit hatten sich, wenn sie scheiterten, noch auf Gottes unerforschlichen Ratschluss herausreden können – jetzt gilt unerbittlich das Prinzip der Selbstverantwortung. Die lange unwidersprochene Geltung dieses Grundsatzes erklärt, warum Freud, rund 100 Jahre später, in seiner Schrift *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* von 1917, den Erfolg seiner psychoanalytischen Hermeneutik zugleich als dritte Kränkung eines naiven Narzissmus verbuchen musste – nach der kopernikanischen Kränkung, die den Menschen zur Einsicht nötigte, keinen Planeten im Zentrum des Weltalls zu bewohnen, nach der darwi-

Abenteuergeschichten
zur See bieten ein
exemplarisches Schema für
moderne Heldennarrative –
sie liefern der bürgerlichen
Welt die ersehnten
›Daseinsmetaphern‹
(Blumenberg), die ihr
kulturelle Überlegenheit
und ökonomische Tatkraft,
männliche Entschlossenheit
und technische Effizienz
bescheinigen. Der einzige
Roman von E. A. Poe irritiert
diesen unverwüstlichen
Optimismus durch sein
poetisches Bekenntnis
zum Untergang. In einer
elegischen Suite von
Untergangserfahrungen wird
das Scheitern so oft variiert,
bis es endlich gelingt – und
von den Akteuren in fast
lüsterner Apathie erlebt wird.
In den Tuschezeichnungen
von Alfred Kubin hat
die diffuse Lockung des
Untergangs ihre kongeniale
Entsprechung gefunden.

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine stark überarbeitete Fassung eines Aufsatzes, der erstmals 2011 erschien (Brittnacher: *Reisen in den Untergang*). Eine neue Perspektivierung und Kontextualisierung erlauben einen zweiten Abdruck.

nistischen, die ihm abverlangte, seine vermeintlich hegemoniale Position im Artenreich zu überdenken, mutete die Psychoanalyse ihm schließlich auch noch zu, nicht einmal »Herr [...] im eigenen Haus« zu sein, sondern »auf kärgliche Nachrichten angewiesen [zu bleiben] von dem, was unbewußt in seinem Seelenleben vorgeht.«²

Trotz Freuds Bedenken blieb das Postulat von der Autonomie menschlichen Handelns wirkungsmächtig. Wenn es richtig ist, dass Literatur und Kunst zentrale Fragen und Probleme der gesellschaftlichen Selbstverständigung exemplarisch durchspielen, kann es nicht wundern, dass hier auch immer wieder der Anspruch auf Autonomie thematisch wird, sei es, dass er in Krisen gerät, sei es, dass er allen Widrigkeiten zum Trotz doch triumphiert. Dies gilt nicht nur für die Leitgattungen des neuen Zeitalters, für Sozialisationsgeschichten und den Bildungsroman, sondern bewährt sich, unmissverständlicher noch, in seinen trivialen Varianten, etwa dem Abenteuerroman, dessen Held, ein Tausendsassa wie Kara Ben Nemsi oder Michael Strogoff, erfolgreich allen Widrigkeiten trotzt, grausame Despoten bekämpft und die Launen des Schicksals übersteht, immer Herr der Lage und seiner selbst.³ In keiner Spielart des Abenteuerromans wird dieses Konzept hochmöglicher und unerschütterlicher Selbstgewissheit und Heldenhaftigkeit stärker gefeiert als in jenen Romanen, die von den Abenteuern zur See erzählen, wo raue Männer mit harten Fäusten fremde Eilande entdecken, Wale jagen, Stürmen trotzen und, sollten sie scheitern, auch noch den Schiffbruch überleben, stoisch Kälte, Durst und Hunger ertragen, nach Wochen der Entbehrung auf abgelegenen Inseln stranden und dort kleine Königreiche errichten.

Niemals, darauf hat der große Ideenhistoriker und Chronist des 19. Jahrhunderts, Dolf Sternberger hingewiesen, ist das Motiv des Schiffbruchs so populär gewesen wie im ausgehenden 19. Jahrhundert, in der Gründerzeit, in der das angeschwollene deutsche Selbstbewusstsein kaum Grenzen kannte. Als Korrektiv der ökonomischen und nationalen Überheblichkeit diente das Motiv des Schiffbruchs und erinnerte an die Unwägbarkeiten der menschlichen Existenz. Nicht nur in Abenteuerromanen, auch in Kinder- und Jugendbüchern oder in Familienblättern wie der *Gartenlaube*, der größten Illustrierten des 19. Jahrhunderts, erscheinen immer wieder dramatische Geschichten über Schiffsuntergänge, Dammbüche, Sturmfluten, über tapfere Matrosen, die bis zum letzten Atemzug kämpfen, über Kapitäne, die als letzte das sinkende Schiff verlassen, über Lotsen, die das Unmögliche

2 Freud: *Vorlesungen zur Einführung*, S. 283f.

3 Vgl. die Beiträge in: Eming/Schlechtweg-Jahn (Hgg.): *Aventiure und Eskapade*.

versuchen und Rettungsboote, die sich in der aufgepeitschten See zu den Ertrinkenden vorkämpfen: »Die ganze Sphäre des gefährlichen Ozeans wird geradezu zur Gegenwelt der bürgerlichen Gesellschaft der Epoche.«⁴

Selten nur gehen Schiffe mit Mann und Maus unter – selbst die *Pequod*, die nach einem Zusammenstoß mit dem weißen Wal kentert und Ahab an seinem eigenen Harpunenseil in die Tiefe reißt und mit ihm fast die gesamte Mannschaft, lässt einen Überlebenden von der Katastrophe berichten. Der junge Matrose treibt tagelang auf dem Meer, unaufhaltsam angezogen von dem Sog, den das untergehende Schiff bildet, wie ein auf ewig ans Rad des Schicksals geketteter mythischer Held: »Immer rundherum also und unablässig auf die knopfartige schwarze Blase in der Achse jenes langsam kreiselnden Rades zu rotierte ich wie ein weiterer Ixion.«⁵ Doch bevor auch ihn der Strudel verschluckt, gibt die Hölle selbst das Mittel zur Rettung frei in Gestalt eines Sarges, den sie aus dem Bauch des untergegangenen Schiffs an die Oberfläche des Meeres emporspeit. Es ist der Sarg Queequegs, des tapferen polynesischen Harpuniers und Freundes des jungen Helden. Was bestimmt war, einen Toten zu bergen, wird dem Schiffbrüchigen zur rettenden Planke. So treibt er auf dem Wasser, begleitet und beschützt von den Haien, bis ein Rettungsschiff den Unglücklichen an Bord nimmt. Als Überlebender, der sich fortan neu definiert – »Nennt mich Ishmael«,⁶ so lauten die ersten Worte des Romans – tritt er dem Leser als Chronist der Geschichte vom Käpt'n Ahab und dem weißen Wal *Moby-Dick* entgegen und, daran besteht kein Zweifel, zu neuen Abenteuern an.

Die Literaturgeschichte des Schiffbruchs⁷ kennt freilich auch elegische Varianten, in denen der Untergang weniger spektakulär inszeniert wird und sich zudem auch noch eines insgeheimen Einverständnisses seiner Protagonisten sicher sein darf. Der einzige Roman Edgar Allan Poes, *Die Geschichte des Arthur Gordon Pym aus Nantucket* (1838), spinnt nicht nur das übliche Seemannsgarn anderer maritimer Texte, sondern reichert es noch weiter an: Es geht nicht nur um Sturm und Havarie, sondern auch um Meuterei, um ein Gespensterschiff und um die Idee des Malstroms, ein Sog, der am Südpol verirrte Schiffe ins Innere der Erde reißt. Vor allem aber ist Poe der erste, der die heimliche Lust am Untergang in Szene setzt: nicht die Lust der Zuschauer am Untergang Anderer, die von Lukrez bis zu

4 Sternberger: *Hohe See*, S. 236.

5 Melville: *Moby-Dick*, S. 809.

6 Ebd., S. 3.

7 Ausführlicher dazu die Beiträge in: Brittnacher/Küpper (Hgg.): *Seenöte, Schiffbrüche*.

Blumenberg die Philosophen beschäftigte,⁸ sondern die regressive Lust der Untergehenden selbst, ihre Sehnsucht, die Welt hinter zu lassen, ins Nirwana des ozeanischen Gefühls einzugehen. In der Geschichte der apokalyptischen Literatur ist mir kein Text bekannt, der die Sehnsucht nach dem Untergang in der Handlung so unbekümmert, in der Sprache so poetisch und in der Sache so kompromisslos in Szene gesetzt hat wie Poes Roman. Der Erzähler beschreibt die Abenteuer Pym's als eine leise, sich zwar beschleunigende, aber immer elegisch bleibende, einem unheimlichen Sog folgende Reise in den Tod. Während der Untergang in der reichen Tradition der apokalyptischen Literatur mit der Lust an furiosen Vernichtungen paktiert und die Zerstörung mit Pauken und Trompeten orchestriert, ertönt hier die Apokalypse als Kammermusik.

Poes Roman hat zudem den Vorzug, in Alfred Kubin einen überragenden Illustrator gefunden zu haben, der für die 1918 erschienene Übersetzung eine Titelzeichnung und 15 ganzseitige Illustrationen, Strichätzungen nach Federzeichnungen im Format 249 mm auf 171 mm anfertigte.⁹ Kubin hat es offensichtlich genossen, nach der dramatischen Apokalypse, von der Perle, die Hauptstadt eines tibetanischen Traumreiches in seinem eigenen Roman *Die andere Seite* (1909) heimgesucht wird, jene heimliche und leise Lust am Untergang zu illustrieren, der T. S. Eliot mit seinen Versen in *The Hollow Men* gedachte: »This is the way the world ends / not with a bang but a whimper.«¹⁰ Kubins Zeichnungen – das unterscheidet sie deutlich von anderen Illustrationen des Romans – illustrieren nicht die Abenteuer der Seefahrer, sondern deren Todessehnsucht, also den phantastischen Subtext des Romans.

Zunächst ist auch Poes Roman wie viele der großen amerikanischen Romane ein Jugendbuch – man denke an Coopers Grenzer-Romane, an den *Letzten Mohikaner*, an Melvilles *Moby Dick*, an Beecher-Stowes *Onkel Toms Hütte* oder Twains *Tom Sawyer und Huckleberry Finn*. Leslie A. Fiedler hat in seiner großen Mythographie der amerikanischen Literatur den Hang zu Kindheit und Jugend auf den Anspruch auf Unschuld zurückgeführt, mit dem sich die Literatur Nordamerikas von der erzählenden Prosa Europas

8 Lukrez: *De rerum natura*, II. Buch, V. 1–10; Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*.

9 Im Folgenden wird daher meinem Kommentar zu Poe und zu Kubins Illustrationen die dt. Übers. von Hedda Eulenberg zugrunde gelegt, die Kubin als Vorlage gedient hat. Die Illustrationen von A. Kubin finden sich in der Ausgabe: *Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym*, übers. von H. Eulenberg, München 1970. Nach dieser Ausgabe zitiere ich im laufenden Text parenthetisch. Bei Bedarf werden die Zitate mit der neuen kritischen Ausgabe abgeglichen: *Die Geschichte des Arthur Gordon Pym aus Nantucket*, übers. von H. Schmid, Hamburg 2008.

10 Eliot: *The Hollow Men*, S. 59.

unterscheiden wollte: »Die großen Werke der amerikanischen Erzählliteratur sind notorisch in der Kinderabteilung der Bibliothek zuhause, und ihre Gefühlswelt entspricht der von noch nicht erwachsenen Menschen.«¹¹ Die »Ausweichstrategie« vor den Kalamitäten von Eros und Leidenschaft, wie sie den europäischen Roman so nachhaltig beschäftigten, mache die amerikanische Literatur »so entzückend kindlich und so entsetzlich kindisch«.¹² Auch der maritime Abenteuerroman erzählt fast durchweg vom Traum eines Jungen, ein Leben auf der See zu führen, unter harten Männern, beim Walfang und beim Robbenschlachten, und von der Entdeckung tropischer Eilande, wo anmutige Insulanerinnen dem vom Kampf mit den Elementen ermüdeten Helden ein Lager unter Palmen richten.

Schon von Kind an will der junge Pym zur See – aber weniger, weil er die Lust des Abenteurers teilt, selbst Akteur zu sein, sondern weil ihn die Phantasie beseelt, ergriffen zu werden von Gewalten, die sich seiner Kontrolle entziehen: »Meine ganzen Vorstellungen gingen auf Untergang hinaus, auf Hungersnot, Tod und Gefangenschaft bei einem barbarischen Stamme, auf ein Dasein voll Leid und Gefahr, auf irgendeiner einsamen Felseninsel kümmerlich gefristet, in fremden, unbekanntenen Meeren.« (S. 22)

Die Geschichte, die Poes Roman erzählt, steht nicht unter dem Zeichen des Abenteuerromans, sondern des Melodrams, folgt nicht dem Ethos des Tuns, sondern dem Pathos des Duldens.¹³ Als 14-Jähriger endlich verwirklicht Pym mit seinem zwei Jahre älteren Cousin Augustus seinen Traum einer Segelfahrt – der nächtliche Ausflug ohne Proviant und Ausrüstung, eine buchstäbliche Schnapsidee der angetrunkenen Jungen, wird wegen eines plötzlich aufziehenden Sturms zur Havarie und endet als Desaster, als ein gewaltiger Walfänger das Schiff überfährt. Pym Vetter gerät in einen Sog und wird von dem Tau, mit dem er sich an Wrackteile festgebunden hatte, fast stranguliert. Pym ist, an die Unterseite einer Jolle genagelt, den wütenden Elementen schutzlos preisgegeben:

Ein Pflock, der das Holzwerk des Fahrzeuges zusammenhielt, war durch das Kupfer gedrungen und hatte mich, als ich unter dem Schiffe hergeschleudert wurde, aufgehalten. Der Kopf des Pflocks hatte den Kragen meiner Jacke von grobem Tuch durchbohrt, war zwischen zwei Flechsen unterhalb des rechten Ohres eingedrungen und hielt mich auf diese Weise fest. (S. 18)

Die beiden Schiffbrüchigen werden von der Besatzung des Walfängers gerettet. Obwohl das Leben Pym »allem Anschein nach [...] längst entflo-

11 Fiedler: *Liebe, Sexualität und Tod*, S. 9.

12 Ebd., S. 12.

13 Vgl. dazu Brunotte: *Koloniale Grenze*, S. 267.

hen war« (ebd.), kann der Ausreißer einige Stunden später, nachdem der Walfänger im Hafen angelegt hat, beim häuslichen Frühstück so tun, als sei nichts geschehen. Die Poe-Forschung hat die absurde Zeitleiste der Ereignisse dieser Nacht rekonstruiert: Ihr zufolge endet die nächtliche Gesellschaft, bei der sich die beiden betrinken, um ein Uhr nachts. Um zwei stechen die Jungen in See. Um drei havarieren sie, um vier werden sie gerettet. Um 7.30 erwacht der schwerverwundete Pym aus dem Koma, um 9.00 legt das Schiff im Hafen an, so dass sich beiden jungen Abenteurer pünktlich um 9.30 zum Frühstück bei ihrem Oheim einfinden können – ein Beispiel für Poes narrative Technik der ›präzisen Irrealität‹, die eben auch andeutet, dass wir es entweder mit einem schlecht recherchierten und konzipierten Roman zu tun haben oder mit einem, der dem Leser unbekümmert oder gar absichtsvoll derartige Rechenfehler zumutet, weil es ihm um anderes geht.¹⁴

Als Abenteuerroman geht der Text zunächst weiter: denn zwei Jahre später schiffte sich der unbelehrbare Pym erneut ein, diesmal als blinder Passagier an Bord eines Walfängers, auf dem sein Vetter Augustus als Matrose angeheuert hat. In einer sargähnlichen Kiste unter Deck, zwischen lecken Tranfässern und ohne ausreichend Wasser und Nahrung droht der alleingelassene, gewissermaßen bei lebendigem Leibe begrabene Pym – ein Lieblingsmotiv Poes – den Verstand zu verlieren und schließlich zu sterben, weil Augustus, der Vetter, sich nicht in der vereinbarten Frist sehen lässt. Auch hier wieder haben Poe-Forscher herausgefunden, dass kein Mensch mit den Mengen Brot und Wein, die Poe wie immer in unerbittlicher Genauigkeit angegeben hat, hätte überleben können. So sicher wie Pym schon an dem Bolzen gestorben ist, der sich durch seinen Hals bohrte, so sicher stirbt er auch jetzt, bei lebendigem Leibe im Schiffsrumpf begraben. Zumindest hat er sich auf der Ebene des Wortlauts schon mit seinem Tod abgefunden, als endlich Augustus auftaucht und von einer Meuterei an Bord des Schiffes berichtet. Zusammen mit Dirk Peters, einem der Meuterer, der jedoch die Seiten gewechselt hat, einem herkulisch gebauten »Mischling«,¹⁵ gelingt es den beiden jungen Männern schließlich, die Aufrührer, die ein Massaker unter der Mannschaft angerichtet haben, zu überwältigen Aber

14 Vgl. Bezanson: *The Troubled Sleep*, S. 153f.

15 Spätestens das in Fragen von ›race‹ and ›color‹ sensibilisierte Bewusstsein der modernen Leser kann die rassistischen Implikationen des Romans nicht übersehen, der vor allem in Menschen dunkler Hautfarbe triebgesteuerte, gewalttätige und destruktive Wesen erkennt – wie den mörderischen Koch, »ein wahrer Teufel« (S. 51), der die Meuterei anführt, aber auch die heimtückischen Eingeborenen auf Tsalal. Die vom Romantext mehrfach als ›Mischling‹ apostrophierte Gestalt des Dirk Peters gehört eben nur zur Hälfte dieser bedenklichen Welt des Wilden an, kann also auch mit der zivilisierten Gegenseite sympathisieren – und für deren Vertreter Dienste verrichten, zu denen diese selbst nicht in der Lage sind.

erneut zerschlägt ein Sturm das Schiff, die drei Freunde und einer aus der Gruppe der Meuterer, der wie sie die Havarie überlebte, treiben auf dem manövrierunfähigen Schiffswrack dahin, wie schon einmal schutzlos den Elementen preisgegeben. Wann immer in diesem Roman die Rettung naht, droht das nächste, noch größere Unglück. Weit schlimmer als der Kampf mit der entmenschten Crew der Meuterer ist der Kampf gegen Hunger und Durst, gegen Haifische und Delirien, den die vier Schiffbrüchigen in der Folge ausstehen haben. Sie erkennen, dass die einzige Möglichkeit, ihr Leben zu verlängern, im äußersten Frevel, dem Kannibalismus besteht: Sie ziehen Strohhalme; Parker, der Meuterer, muss dran glauben, der monströse Peters vollstreckt das Todesurteil. Aber trotz der stärkenden Kost und dem Blut, mit dem sie ihren Durst löschen, stirbt Augustus, Pym's Vetter, der bei dem Kampf mit den Meuterern schwer verletzt wurde. Er verfault bei lebendigem Leibe – eine Metapher für den allmählichen Verfall von Pym's Bindung an die kultivierte Welt. Sein Leichnam wird von Peters entsorgt – das treuherzige Monster, das tut, was getan werden muss, muss selbst einem naiven Leser, der sich seinen Helden ohne Fehl und Tadel wünscht, als das dunkle Alter Ego Pym's erscheinen, der diesem die schmutzige Arbeit abnimmt. Dirk Peters (Abb. 1) wird vom Roman als monströse Kreatur beschrieben, ein Quasimodo, den es vom Glockengestühl in Notre Dame aufs Meer verschlagen hat:

Dirk Peters [...] war der Sohn einer Indianerin [...] einer der fürchterlichst aussehenden Menschen, die ich je gesehen. Von kleiner Gestalt, nicht mehr als vier Zoll hoch, doch muskulös wie ein Herkules. Vor allem seine Hände waren so dick und breit, dass sie kaum noch wie Menschenhände wirkten. Seine Arme und Beine, sonderbar gebogen, schienen an sich nicht die geringste Biegsamkeit zu besitzen, sein Kopf war ebenfalls mißgestaltet, von ungeheurer Größe und hatte oben eine Kerbe – außerdem war er vollständig kahl. Um diesen letzten Mangel zu verdecken, der nicht im Alter seinen Ursprung hatte, trug er gewöhnlich eine Perücke aus haarähnlichem Material – abwechselnd gebrauchte er dazu das Fell eines spanischen Hundes oder des amerikanischen Grisly-Bären. [...] Sein Mund ging fast von einem Ohr zum anderen. Die Lippen waren dünn und schienen [...] jeder natürlichen Bewegung unfähig. Den Ausdruck seines Gesichtes kann man sich einigermaßen vorstellen, wenn man bedenkt, daß seine Zähne lang und vorstehend waren und nicht einen Augenblick lang auch nur teilweise von den Lippen bedeckt wurden. Wenn man den Menschen flüchtig betrachtete, mußte man glauben, er sei von einem Lachkrampf ergriffen; ein aufmerksamer Blick ließ schauernd erkennen, daß, wenn dieser Ausdruck Heiterkeit bedeutete, diese Heiterkeit die eines Satans sein mußte. (S. 52)

Peters steht nicht nur zwischen den ›Rassen‹, sondern auch den biologischen Arten, ein hybrides Geschöpf. Kubin beschränkt sich auch bei dieser Illustration auf die Federzeichnung, aber er verdüstert das Strichbild zu einem so engmaschigen Liniennetz, dass Peters als ein Kaliban der Meere erscheint, mehr schwarz als indianisch, die Horrorfantasie eines Baumwollplantagenbesitzers aus dem Süden, ein Sklave, der seinen Peini-



Abb.1

ger schlachtet und verspeist. Die Zeichnung stellt ihn als grinsenden und disproportionierten Wilden vor, die fast groteske Verkörperung des ewig gutgelaunten Schwarzen, wie er bald nach Kubins Zeichnung seine Karriere im Film antreten sollte.¹⁶ Die scheinbar nachlässig ausgeführte Federzeichnung gibt alle Details von Poes Beschreibung wieder: das breit grinsende Gesicht, die großen Zähne, die krummen Glieder, den gedrungenen Körper, aber sie zeigen dem Leser kein kannibalisches Monstrum, sondern eher den Bi-Ba-Butzenmann des Kinderreims, vor dem man sich nicht fürchten muss. Die nicht ausgeführten Gliedmaßen verstärken noch das Kindchenschema, nach dem dieses Monstrum konzipiert ist, ein Spielkamerad aus der Sandkiste, die Schiffslaterne wie ein Eimerchen in der plumpen Hand, gleichzeitig kraftvoll und anarchisch. Der Dirk Peters der Zeichnung ist eher ein Kobold als ein Monstrum, erinnert mit dem hochgezogenen Bein geradezu an einen Hampelmann, einen Popanz, wie ihn sich eine kindliche

16 Als ›cooning‹ (von ›raccoon‹ – Waschbär) bezeichnete man im Film das freiwillige ›blackfacing‹ von Schwarzen selbst, also die zumeist übertrieben stereotype Darstellung von Schwarzen vor einem weißen Publikum, im Austausch gegen eine gewisse soziale Akzeptanz; vgl. dazu Boss: *Solimans*.

Phantasie als Spielkameraden wünscht, den sie nach Belieben tanzen und hüpfen lassen kann, wenn die Zumutung des Erwachsenendaseins drohen und Subordination verlangen.

Immer wieder glauben die Schiffbrüchigen in der Ferne ein rettendes Schiff zu sehen, müssen dann aber realisieren, einer Täuschung erlegen oder aber einem Totenschiff begegnet zu sein, einem herrenlos auf den Weltmeeren treibenden Segelboot, dessen Besatzung an der Pest oder anderen Krankheiten zugrunde ging.¹⁷ Aber von Verzweiflung ist die Bilderwelt der delirierenden Schiffbrüchigen weit entfernt (Abb. 2):

Kurze Zeit darauf fiel ich in eine Art von Bewußtlosigkeit, in der meine Sinne meiner Phantasie die lockendsten Bilder vorgaukelten. Ich sah Bäume in schwellendem Grün, prächtige Fluren, in denen reife Getreidefelder wogten, lange Züge junger Tänzerinnen, glänzende Reiterkavalkaden und andere Phantasmagorien. Wenn ich jetzt zurückdenke, erinnere ich mich, dass in allem, was meine Träume mir damals vorspiegelten, die *Bewegung* der herrschende Gedanke war. Ich träumte von keinem einzigen Gegenstande, von einem Haus etwa oder einem Berge, aber in schier endloser Folge zogen Windmühlen, Schiffe, riesige Vögel, Reiter, rasend dahinjagende Wagen an mir vorüber. Als ich aus



Abb. 2

17 Berühmte Beispiele der Literaturgeschichte sind Wilhelm Hauffs *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (1825), Georg Heyms Novelle *Schiff* (1911) oder *Schiffsgeschichte* (1952) von Marie Luise Kaschnitz.

diesem sonderbaren Zustand erwachte, war, soweit ich schätzen konnte, die Sonne schon seit ungefähr einer Stunde aufgegangen. Nur mit Mühe erinnerte ich mich der Umstände, die mit meiner Lage zusammenhingen. (S. 91f.)

Dass der erwachende Pym sich an den Sarg erinnert, in dem er lebendig begraben war, markiert seine Phantasie als Nahtoderfahrung. Die rigorose Beschränkung auf die Federzeichnung, das nervöse Skizzieren von Impressionen, von augenblicklich aus dem Souterrain des Halbschlafs aufgestiegenen Bildern, die im Moment der zeichnerischen Fassung schon wieder zerfallen und sich neu zusammensetzen, gibt nicht nur die wechselnden Impressionen des Delirierenden wieder, sondern verleiht auch seinem geistigen Zustand flüchtige Konturen. Kubins Zeichnung nimmt der Phantasie Pym's noch mehr als Poes etwas spröde Beschreibung allen Schrecken durch die Kunst der Aussparung und Konzentration: nichts von Getreidefeldern und dahinjagenden Kutschen, nichts von Schiffen und Ballons, nur wenig von Windmühlen und Reitern – eine kleine Windmühle links unten, ein paar kleine Reiter rechts unten – umso mehr aber widmet sich Kubin den von Poe bzw. Pym in der Aufzählung fast versteckten »Züge[n] junger Tänzerinnen«. Kubin rückt sie ins Zentrum seiner Darstellung, mehr noch, er füllt die ganze Vorstellungswelt Pym's mit ihnen an. Er scheint sich bei den Revuegirls des Moulin Rouge inspiriert zu haben, um die Phantasien vom Ertrinken als Lockung der Sirenen vorzustellen, die in zauberhafter Anmut, von den Fluten des Meers wie von leichten Gaseschleiern umspielt, durch das Delirium Pym's geistern, eine Polonaise bezaubernd unzüchtiger Balletteusen. Wer wollte einem solchen Tod Widerstand leisten?

Auch die Begegnung mit dem Gespensterschiff, an sich eine der gruseligsten Szenen des Romans, profitiert wie die Zeichnung Kubins (Abb. 3) von einer eigentümlich makabren Ästhetik, die dem Tod das Privileg eines erhabenen Schreckens abspricht. Während der Tod in der Tradition einer Ästhetik des Erhabenen zum Anlass einer Selbstvergewisserung des Subjekts wird, das sich angesichts seiner Begegnung mit dem äußersten Schrecken innewird, seiner kreatürlichen Beschränkung enthoben zu sein, erweist sich hier der Tod in seiner krassen Evidenz als eine buchstäblich jede Tröstlichkeit annihilierende Erfahrung.¹⁸ An der Reling des sich nähernden Schiffes erkennen die Schiffbrüchigen die Figur eines Mannes,

der uns neugierig zu betrachten schien. [...] Er war groß und kräftig und von schwarzer Gesichtsfarbe, und er schien uns zur Geduld ermahnen zu wollen, denn er nickte uns

18 Vgl. dazu Brunotte: *Koloniale Grenze*, S. 266. Zur Ästhetik des Erhabenen, auch seiner eher behaupteten als begründeten sittlichen Leistung vgl. Pries: *Das Erhabene* und Lehmann: *Das Erhabene ist das Unheimliche*.

freundlich, doch seltsamerweise in einem fort zu und lächelte unaufhörlich, wobei er uns zwei Reihen glänzender Zähne zeigte. Als das Fahrzeug näher kam, sahen wir, wie seine rote Wollmütze vom Kopf ins Wasser wehte; doch schien ihn das nicht weiter zu bekümmern, denn er hörte nicht einen Augenblick auf, in seiner bizarren Weise zu uns herüber zu grinsen und zu nicken. Ich muß erwähnen, daß ich alle diese Dinge und Umstände genauso erzähle, wie sie mir damals erschienen. [...] die Brigg war uns auf fünfzig Schritte nahe gekommen [...] als eine starke Welle die Brigg zur Seite drehte, so daß wir [...] ihr Deck überschauen konnten. Niemals werde ich diesen entsetzlichen Anblick vergessen. Fünfundzwanzig oder dreißig männliche und weibliche Leichname lagen in dem grausamsten Zustand der Verwesung auf dem Boden umher. Wir sahen, daß auf diesem fluchbeladenen Schiff nicht eine einzige lebende Seele mehr war. Und doch riefen wir in unserer Verzweiflung die Toten um Hilfe an – baten in wüster, hoffnungsloser Angst diese schweigenden Larven, den Lauf ihres Schiffes aufzuhalten, damit wir nicht würden wie sie, und uns in ihre scheußliche Gesellschaft aufzunehmen. (S. 100f.)¹⁹



Abb. 3

Bald freilich müssen Peters und Pym auch den Grund für das freundliche Nicken des Mannes an der Reling erkennen:

19 Im Original ist im letzten Halbsatz von »goodly companie« die Rede, was wohl einen Vers aus *The Rime of the Ancien Mariner* zitiert, in dem es heißt: »To walk together to the kirk, / With a goodly company.« Schmid übersetzt daher freier, aber zutreffender »prächtige Gesellschaft«. Vgl. Poe: *Die Geschichte*, S. 200.

Auf seinem Rücken [...] saß eine große Seemöwe, die sich an dem schauerhaften Fleische gütlich tat. Ihr Schnabel und ihre Klauen waren tief in dem Körper vergraben, ihr weißes Gefieder war über und über mit Blut besudelt. Als die Brigg noch weiter um uns herumglitt, zog der Vogel mit vieler Mühe seinen Kopf hervor, sah uns einen Augenblickwie verblüfft an, verließ dann schwerfällig den Leichnam, an dem er geschmaust hatte, und flog über unser Deck, flog wieder zurück, hin und her, ein blutig faules Stück Fleisch immer in seinem Schnabel. Plötzlich fiel der gräßliche Bissen aufklatschend gerade vor Parkers Füßen nieder. (S. 101f.)

Diese Passage, wieder eine intertextuelle Referenz an Samuel Taylor Coleridges *Rime of the Ancient Mariner* (1798), dient erzähltechnisch als Scharnier für das Kannibalismusmotiv. Gleichzeitig aber ist diese Szene bei aller Grässlichkeit doch auch eine sehnsüchtige Anrufung des Todes, am deutlichsten vielleicht, wenn die Schiffbrüchigen die Toten anflehen, »den Lauf ihres Schiffes aufzuhalten [...] und uns in ihre scheußliche Gesellschaft aufzunehmen« (S. 101). Bestätigt und besiegelt wird dieser Todeswunsch durch die lächelnde Leiche, die Kubin eben nicht als ein Memento-mori-Skelett gezeichnet hat, sondern als eine etwas derangierte Gestalt, die von ferne an jemand erinnert, mit dem man schon manche Nacht durchzechet hat, ein Galgenvogel, auf dessen Humor todsicher Verlass ist. Er versichert den Helden eben nicht seiner kühlen, hochmütigen Distanz zum Tod, sondern seiner kreatürlichen, gutmütigen Gemeinschaft mit ihm. Sein Grinsen entspricht dem des hilfsbereiten Monstrums, sein Nicken bestätigt dem Helden, was auch der Zeichner weiß: Der Tod ist nicht das Ende, man lebt durchaus vergnügt in der ›scheußlichen‹, aber vielleicht auch ›prächtigen Gesellschaft‹ derer, die die Qual des Lebens hinter sich haben.

Die nächste Zeichnung, die Kannibalismusszene (Abb. 4), bestätigt geradezu mustergültig den Lektüreeindruck von Schopenhauers Willensmetaphysik auf Kubins bildkünstlerische Phantasie.²⁰

Die beiden Gestalten im Hintergrund sind Pym und Peters, die in der Haltung und mit dem Appetit von Bauarbeitern beim zweiten Frühstück in ihr Mahl beißen, unbekümmert um den verletzten Augustus. Das Grässliche erhält hier eine Note von fast bukolischer Behaglichkeit und bekräftigt einerseits einen zentralen Aspekt grotesker Ästhetik, deren exponiertes Interesse am Verfall des menschlichen Körpers zugleich eine Apologie der Unzerstörbarkeit des Lebens ist: »Die Welt gebiert sterbend«.²¹ Sie erhält andererseits einen philosophischen Index durch die implizite Rekurrenz auf den berühmten Paragraphen 27 von Schopenhauers *Die Welt als Wille*

20 In seinen Aufzeichnungen *Aus meinem Leben* (S. 16 und 24) beschreibt Kubin eindringlich, wie ihn die Lektüre Schopenhauers bewegt und geprägt hat.

21 Bachtin: *Wolfgang Kayser's Theorie des Grotesken*, S. 27.



Abb. 4

und Vorstellung, der im Willen als Lebentäußerung die Aktivität eines gefräßigen Prinzips begreift, das nichts anderes will, als zu sein und dabei über Leichen geht.²² Das Opfer sehen wir vorne im Bild, es wurde von Peters mit einem Stich in den Rücken erlegt und anschließend weidgerecht zerlegt – erinnern wir uns, der Mann ist ein halber ›Indianer‹, der nach Auskunft der Literatur die Existenz eines Jägers führt, das Fleisch der erbeuteten Tiere verspeist und konserviert, die Felle sammelt und hier Kopf und Fuß als die ungenießbaren Teile beiseitegelegt hat. Dass dadurch der Eindruck entsteht, der Kopf des Ermordeten fresse den eigenen Fuß, illustriert Schopenhauers Kerntheorem, demzufolge der gefräßige Wille auch ein sich selbst verschlingender Wille ist, der alles, was materiell ist auf dieser Welt, rücksichtslos dem Gebot der eigenen Regeneration unterstellt.

22 »Die deutlichste Sichtbarkeit erreicht diese allgemeine Kraft in der Thierwelt [...] indem jedes Tier sein Daseyn nur durch die beständige Aufhebung eines fremden erhalten kann, so daß der Wille zum Leben durchgängig an sich selber zehrt und in verschiedenen Gestalten seine eigene Nahrung ist, bis zuletzt das Menschengeschlecht, weil es alle anderen überwältigt, die Natur für ein Fabrikat zu seinem Gebrauch ansieht [...] und homo homini lupus [...] wird.« Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 198.

Dagegen hat Schopenhauer die Askese als eine Möglichkeit gepriesen, der Vergottung der Materie die Grundlage zu entziehen: Die ausgemergelten indischen Mystiker, deren fast ätherische physische Existenz Zeugnis ablegt von einem erfolgreich zurückgewiesenen Willen, sind eher fähig als der gefräßige Materialist, den trügerischen Schleier der Maya zu durchreißen. In diesem Sinne erscheint die Todessehnsucht von Poes Helden nur als trickreiche Variante eines Willens zum Leben, der in anderer Gestalt weiter an sich zehren will.

Als das Schiffswrack schließlich kieloben treibt und die beiden Helden ein Opfer der Haie zu werden drohen, naht die Rettung in Gestalt eines Forschungsschiffes, der Jane Guy, das die beiden Überlebenden an Bord nimmt. Die Fahrt geht gegen Süden, der Kapitän des Schiffes will unsicher lokalisierte Inseln kartographisch präzise erfassen. Die Helden, in erstaunlich kurzer Zeit von ihrer Erschöpfung und auch von ihren psychischen Traumata genesen, erleben mit eher noch gesteigerter Abenteuer- und Entdeckerlust den Vorstoß in die ›terra australis‹, die unbekanntes Welten des äußersten Südens. Nach dem Durchbrechen der Eisgrenze erreichen sie bald wieder wärmere Regionen – nur beiläufig sei hier darauf hingewiesen, dass zu Poes Zeiten die Theorie kursierte, dass sich jenseits der südlichen Eisgrenze wärmere Gefilde erstreckten, die über eine Öffnung im Südpol ins Erdinnere führten, wo verschwundene Völker (die Überlebenden von Atlantis, der zwölfte Stamm Israels usw.) neue Zivilisationen begründet haben sollen.²³ Angesichts solcher wunderbaren Metamorphosen der Natur kann es kaum verwundern, dass allmählich das blaue Meerwasser seine Farbe verliert, immer milchiger und immer wärmer wird. Schließlich stoßen die Helden jenseits der Eisgrenze auf tropische Inseln, deren zunächst friedliche Bewohner, pechschwarze Insulaner, sich zuletzt als tückische Wilde erweisen, die den weißen Forschern ans Leben wollen und in eine Falle locken, wo sie von einer künstlich ausgelösten Steinlawine verschüttet werden.²⁴

Wieder finden die Helden sich bei lebendigem Leibe begraben, können sich aber wieder gegen jede Wahrscheinlichkeit befreien und vor den aufgebrachten Schwarzen fliehen, wobei sie einen dieser Eingeborenen als Beute mit sich führen – wie zuvor einen der Meuterer: Was immer in diesem Roman geschieht, geschieht genauso mindestens noch einmal, manchmal auch öfter. Wieder treiben sie in einem kleinen, manövrierunfähigen Kanu

23 Hohlwelttheorien sind auch heute noch lebendig und erfreuen sich vor allem bei Rechtsradikalen großer Beliebtheit. Zu Geschichte und Aktualität des Motivs vgl. ausführlicher Brittnacher: *Das Herz der Welt*.

24 Der in den entsprechenden Passagen ostentative Rassismus des Autors hat die Poe-Philologie nachhaltig beschäftigt. Vgl. dazu Kennedy/Weisberg (Hgg.): *Romancing the Shadow*.

auf dem Ozean dahin, der immer wärmer und weißer wird, geisterhafte weiße Vögel schwirren durch die Luft, und stoßen ein schreckliches tikeli-li aus. Englisch ausgesprochen – tikelei-lei – lässt es den Scheincharakter, das Lügenhafte dieses narrativen Gespinstes deutlich werden. Die unerschrockenen Helden, unwiderstehlich von der unheimlichen magnetischen Gewalt des Südpols angezogen, führen weiter ihre Reisetagebücher, registrieren in stoischer Gelassenheit die zunehmenden Temperaturen, beschreiben genau den weißen Aschenregen, der auf sie niederfällt und sie bedeckt, und vermessen und taxonomieren mit zoologischer Gründlichkeit die sonderbaren Lebewesen der Südpolregion. Anders als bei Robinson Crusoe, auch er ein manischer Diarist, dient hier die Niederschrift nicht als Ausdruck literaler Aneignung und der schriftinduzierten Ausbeutung der üppigen Natur, sondern als Ausdruck einer Untergangserfahrung, mit der ein Schiffbrüchiger den systematischen Verlust seiner Souveränität durchaus zustimmend protokolliert.

Auffällig ist die weibliche Codierung der Gefahren, der Höhlen und Bäume, in denen die Helden gefangen gehalten werden, der Fluten, die nach ihnen greifen, der weißen Tücher, in die die Leichen eingeschlagen werden, der Tiergestalten, die das Wasser bewohnen. Je mehr sich Pym und seine Freunde dem Süden nähern, desto weiblicher wird die Welt um sie herum. Der antarktische Lebensraum ist nicht kalt, sondern der Ort einer mütterlichen, geradezu hypnotischen Wärme, das Wasser verliert seine klare Konsistenz, wird milchig und trübe, die Lebewesen dieser sonderbaren Fauna haben ein plüschiges weißes Fell, rote Krallen und Lippen. Je mehr sich die Schiffbrüchigen dem Pol nähern, desto mehr häufen sich die Epiphanien des Weiblichen, desto milchiger wird das Wasser, desto lauter schreien die Vögel, desto kraftloser werden die Helden.

Am Ende erfasst das Boot ein gewaltiger Sog, eine finale Agonie, die nach der verschleppten Heimkehr nur als Erlösung empfunden werden kann: »Und dann schossen wir in einen Spalt des Kataraktes [...] schon öffnete sich ein Abgrund, ums uns zu empfangen – doch da erhob sich auf unserer Bahn die lakenumhüllte Gestalt eines Mannes, der größer war als je ein Bewohner der Erde – und die Hautfarbe des Mannes hatte die makellose Weiße des Schnees.« (S. 205)²⁵

Jugendbücher, erst recht die in Ich-Form geschriebenen, enden nicht mit dem Tod des Helden – dies ist nicht der einzige Einwand gegen eine

25 Auch hier ist Eulenbergs Übersetzung apodiktisch. »[A] shrouded human figure« hat Schmid richtiger als »verhüllte menschliche Gestalt« übersetzt und damit an der Voraussetzung des notorischen Deutungsreichtums dieser Formulierung festgehalten.

gewissermaßen mimetische Lektüre, die sich vom Wortlaut des Romans verführen lässt. Denn mehr als eine Abenteuergeschichte ist der Roman eine Geschichte von Wiederholungen: Zwar gehören Wiederholungen zur Struktur des Abenteuerromans, aber nur, um die wachsende Stärke und Geschicklichkeit des Helden zu demonstrieren, der mit der zunehmend effektiveren Meisterung seiner Abenteuer eine Probe seiner Reife ablegt. In Poes Roman siegt nicht der Held über seine Widersacher, sondern dieser, der Tod, über ihn – und er darf sich auch noch der Einwilligung seines Opfers sicher sein. Mehrfach hat der Roman das Schema von Tod und Wiedergeburt variiert: Der immer wieder bei lebendigem Leib Begrabene wird aus den Armen des Todes freigegeben, aber nur, um neuen, noch schlimmeren Gefahren entgegenzusehen. Der immer wieder orientierungslos Umhertreibende wird gerettet, nur um erneut ausgesetzt und von der magnetischen Kraft des Pols angezogen zu werden. Der immer wieder in einen Sog Geratene wird endlich von einem gewaltigen Strudel, dem Malstrom, den Poe auch in einem anderen Text als den ultimativen Abgrund beschworen hat, verschlungen.²⁶ Und in der großen weißen Gestalt am Ende des Romans lässt sich durchaus, wie es der Expressionist Georg Heym später in seinen Südpoltexten vorgeschlagen hat, die große weiße Mutter erkennen, der Schrecken schlechthin.²⁷

Poes Roman folgt, so Leslie A. Fiedler, der eine suggestive Interpretation des Romans vorgelegt hat, äußerlich dem Rhythmus der Flucht, »die Pym immer weiter von der Zivilisation in die primitive Isolierung treibt«, aber »der idyllische Traum des Amerikaners wird zum Alptraum« – das Phantasma der Reise in den unschuldigen weißen Westen wird hier überboten durch die Reise in die ultimative Wüste, das ewige Eis, und an die Stelle der Bewährungsprobe tritt die Erfahrung »einer trügerischen Hoffnung, die [...] zur unvermeidlichen Enttäuschung und Verrat führt.«²⁸

Der Interpretation des Romans als Katabasis und damit als Absage an das die Literatur des 19. Jahrhunderts geradezu magistral beherrschenden Schema der Entwicklung lässt sich kaum widersprechen, sie berücksichtigt jedoch zu wenig die eigentümliche Lakonie und gleichzeitige libidinöse Besetzung dieser Reise in den Untergang. Denn Poes Helden sterben nicht erst am Ende des Romans, sie sind bereits mehrfach gestorben. Es scheint,

26 *Ein Sturz in den Malstrom (A Descent into the Maelström).*

27 Explizit in Heyms Novelle *Das Schiff*, weniger explizit, aber in der Metaphorik gleichwohl signifikant in den nachgelassenen Prosastücken und Skizzen zu den Südpolfahrern und dem Tagebuch Shakletons. Vgl. Heym: *Dichtungen und Schriften*, Bd. 2, S. 52–64 u. 120–143. Vgl. dazu auch Metzner: *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang*.

28 Fiedler: *Liebe, Sexualität und Tod*, S. 312, 313.

genau besehen, sogar so zu sein, dass sie ziemlich stümperhaft sterben, dass sie immer wieder vergeblich zu sterben versuchen, bis es ihnen endlich, am Ende des Romans, der sie ans Ende der Welt geführt hat, auch gelingt.

Die formale Struktur dieses eigentümlichen Romans, in dem alles immer wieder passiert, das Unglück, das Begrabensein, die Rettung, das Verschlungenwerden, erinnert an das Schema der ›rites de passage‹, der Übergangsriten, die den Helden, nach allerlei Umwegen, an das Ziel seiner Reise führen, in den Sog hinein, der seine Lebensreise beherrschte. Die Metapher des Sogs ist von Klaus Heinrich als Bewegungsform der Selbstzerstörung beschrieben worden, ein Getriebensein, das dem Konzept der Autonomie – modern gesprochen: von ›agency‹ – fundamental widerspricht.²⁹ An der Oberfläche erzählt der Roman von den Schrecken des Untergangs, im Subtext aber von der eigentümlichen Lust dessen, der untergeht – ein eigenwilliges poetologisches Experiment, dem Kubins Zeichnungen bildkünstlerisch zu entsprechen suchen.

Vor diesem Hintergrund wird auch die einfache, scheinbar kunstlose Illustration der finalen Kataraktszene verständlich. (Abb. 5)



Abb. 5

29 Heinrich: *Sucht und Sog*; vgl. auch Brunotte: *Hinab in den Maelstrom*.



Abb. 6



Abb. 7

Sie stellt Kubins eigenwillige Deutung des Romanendes dar, deren besondere Qualität im Vergleich mit zwei anderen Illustrationen der gleichen Szene von A. D. McCormick (Abb. 6) aus einer amerikanischen Ausgabe von 1898 und von Carlo Nicco (Abb. 7) aus einer italienischen Ausgabe von 1946 deutlich wird. Nichts in Poes Werk ist so kontrovers und vielfältig interpretiert worden wie die »lakenumhüllte Gestalt des Mannes / verhüllte menschliche Gestalt« (»a shrouded human figure«, heißt es im Original), die sich am Ende des Romans aus dem Nebel materialisiert. Die einen sehen in ihr den Tod, die anderen eine Lazarus-Figur, die den Tod besiegt hat, das Gute, aber auch das Schlechte, das zerstörerische Potenzial des Menschen, aber auch das Wissen, das Perverse, aber auch die Liebe, eine Allegorie auf die Begrenztheit des menschlichen Wissens oder auf das Ausufernde der menschlichen Imagination; man hat in ihr das Bild eines Titans, eine Gottheit, eines Engels oder eines Eisbergs erkannt, aber auch einfach nur eine Metapher für die weiße Seite am Ende eines Buches.³⁰ Das ist nur eine kleine Auswahl der Deutungen, die Poes Romanende erfahren hat. Gemeinsam ist ihnen – wie übrigens auch den beiden Illustrationen

30 Vgl. den Kommentar in Poe: *Die Geschichte*, Anm. 25, S. 372–374.

von McCormick und Nicco – die Überzeugung, in der weißen Gestalt eine aufschlussreiche Allegorie zu sehen, deren Enthüllung auch das Geheimnis des Romans preisgebe.

Kubin hingegen, der sich mit Rätseln auskannte, weil seine Zeichnungen sie ständig produzierten, verlagert den Akzent von der Erscheinung auf ihre Wahrnehmung. Die Konturen der geisterhaften weißen Vögel und der weißen chimärischen Gestalt verschwimmen zu weißen Flecken in der diffusen Schraffierung des Bildes. Anstatt eine weitere anthropomorphe Vergegenständlichen des Nicht-Darstellbaren, des Todes zu liefern, einen zürnenden weißbärtigen Cherubim (wie bei McCormick) oder einen gespenstischen Wächter des Abgrunds (wie bei Nicco), belässt Kubin es bei der Leerstelle und ihrer Vieldeutigkeit: weiße Flecken, die am Himmel vage die Konturen der weißen Geistervögel andeuten und auf der Wasserfläche vage die des Sogs, in dem die Helden eintauchen werden. Entscheidender als die Repräsentation der Macht ist die Imagination ihrer Duldung. Kubin stellt nicht die vom Text auf die Phantasie des Lesers losgelassene Gestalt einer tödlichen Macht dar, sondern die vom Text zwar intendierte, aber verschwiegene Haltung der Schiffbrüchigen, die den Tod, endlich am Ziel ihrer Wünsche angelangt, mit weit ausgebreiteten Armen begrüßen.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Eliot, Thomas Stearns: *The Hollow Men*. In: ders. *Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt, Brace and Company 1952, S. 56–59.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. In: ders.: *Studienausgabe*, Bd. I. Hg. Alexander Mitscherlich. Frankfurt/M.: S. Fischer 1969.
- Heym, Georg: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 2: *Prosa und Dramen*. Hg. Karl Ludwig Schneider. Hamburg: Verlag Henrich Ellermann 1962.
- Kubin, Alfred: *Aus meinem Leben*. Hg. Ulrich Riemenschneider. München: Nymphenburger 1974.
- Lukrez: *De rerum natura / Von der Natur der Dinge*. Übers. Karl Ludwig von Knebel. Leipzig: Reclam 1947.
- Melville, Herman: *Moby-Dick; oder: Der Wal*. Übers. Friedhelm Rathjen. Hg. Norbert Wehr. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2004.
- Poe, Edgar Allan: *Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym*. Übers. Hedda Eulenberg. München. Nymphenburger 1970.
- Poe, Edgar Allan: *Die Geschichte des Arthur Gordon Pym aus Nantucket*. Übers. Hans Schmid. Hgg. Hans Schmid, Michael Farin. Hamburg: Mare 2008.

Poe, Edgar Allan: *Ein Sturz in den Malstrom*. In: ders.: *Das gesamte Werk in 10 Bänden*. Bd. 4. Hgg. Kuno Schumann, Hans Dieter Müller. Herrsching: Pawlak Verlagsgesellschaft 1979, S. 522–548.

Schopenhauer, Artur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I. Zürich: Diogenes 1977.

Forschung

Bachtin, Michail: *Wolfgang Kayzers Theorie des Grotesken*. In: ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M.: Ullstein 1985, S. 24–31.

Bezanson, Walter E.: *The Troubled Sleep of Arthur Gordon Pym*. In: *Essay in Literary History presented to J. Milton French*. Hgg. Rudolf Kirk, C. F. Main. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 1960, S. 149–175.

Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1997.

Boss, Ulrich: *Solimans ›ungeschicktes Theater‹. Zum Stereotyp des ›Coons‹ in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. »KulturPoetik« 12.1 (2012), S. 58–71.

Brittnacher, Hans Richard: *Das Herz der Welt. Hohlwelttheorien in der Literatur-, Wissens- und Konspirationsgeschichte*. In: *Das Unnütze Wissen in der Literatur*. Hgg. Antonia Eder, Jill Bühler. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2015, S. 25–43.

Brittnacher, Hans Richard: *Reisen in den Untergang. Alfred Kubin als Illustrator Edgar Allan Poes*. In: *Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick*. Hg. Peter Assmann. Wetzlar: Phantastische Bibliothek 2011, S. 25–48.

Brittnacher, Hans Richard; Küpper, Achim (Hgg.): *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen: Wallstein 2018.

Brunotte, Ulrike: *Hinab in den Maelstrom. Das Mysterium der Katastrophe im Werk Edgar Allan Poes*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.

Brunotte, Ulrike: *Koloniale Grenze und Moderne Literatur. Edgar Allan Poes Fahrten ins Herz der Finsternis*. In: *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Maritime Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Hgg. Hans Richard Brittnacher, Achim Küpper. Göttingen: Wallstein 2018, S. 263–278.

Eming, Jutta; Schlechtweg-Jahn, Ralf (Hgg.): *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*. Göttingen: V & R unipress 2017.

Fiedler, Leslie A.: *Liebe, Sexualität und Tod. Amerika und die Frau*. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1987.

Heinrich, Klaus: *Sucht und Sog. Zur Analyse einer aktuellen gesellschaftlichen Bewegungsform*. In: ders.: *Anfangen mit Freud. Reden und kleine Schriften I*. Frankfurt/M.: Ça ira 1997, S. 39–61.

Kennedy, Gerald; Weisberg, Liliane (Hgg.): *Romancing the Shadow. Poe and Race*. Oxford: Oxford UP 2001.

Lehmann, Hans-Thies: *Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses*. »Merkur« 43 (1987), S. 751–764.

Metzner, Thomas: *Persönlichkeitszerstörung und Weltuntergang: Das Verhältnis von Wahnbildung und literarischer Imagination*. Tübingen: Niemeyer 1976.

Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH 1989.

Sternberger, Dolf: *Hohe See und Schiffbruch. Zur Geschichte einer Allegorie*. In: ders.: *Ve-xierbilder des Menschen*. Frankfurt/M.: Insel 1981, S. 229–245.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Edgar Allan Poe: *Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym*. München: Nymphenburger 1970, S. 53.
- Abb. 2: Ebd., S. 93.
- Abb. 3: Ebd. S. 103.
- Abb. 4: Ebd., S. 118
- Abb. 5: Ebd., S. 197
- Abb. 6: A. D. McCormick: Illustration zu Edgar Allan Poes *Arthur Gordon Pym. A Romance*, New York um 1898. Hier nach: Edgar Allan Poe: *Die Geschichte des Arthur Gordon Pym aus Nantucket*. Hgg. Hans Schmid, Michael Farin. Hamburg: Mare 2002, unpaginiert nach S. 480.
- Abb. 7: Carlo Nicco: Illustration zu Edgar Allan Poes *Le avventure di Arturo Gordon Pym*, Turin u.a. 1946, hier nach: Edgar Allan Poe: *Die Geschichte des Arthur Gordon Pym aus Nantucket*. Hgg. Hans Schmid, Michael Farin. Hamburg: Mare 2002, unpaginiert nach S. 480.