

Meerstimmigkeiten: Metapher und Modernekritik bei Eduard von Keyserling.

Dissertation

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of
Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University

By

Marcus Breyer, M.A.

Graduate Program in Germanic Languages and Literatures

The Ohio State University

2017

Dissertation Committee:

Bernhard Malkmus, Advisor

Katra Byram

Robert Holub

Copyright by

Marcus Breyer

2017

Abstract

As one of modernity's central metaphors for existence, the sea has shaped the way in which we as humans have contemplated the earth, the cosmos, and our place within. Images such as life's journey at sea with its storms and calms, its shipwrecks, its promise of a port of arrival or its calamitous prospect of veering off course have haunted, captured, and exalted human imagination in profound ways: As an imaginary space for human self-reflexion, the cosmic ocean became either associated with hopes of a new sense of eternity (positive infinity) or, more dominantly, laden with an existential fear of forlornness (negative infinity): The philosopher Manfred Frank gives a detailed account about how the image of the endless journey and particularly its most popular example of the Flying Dutchman came to haunt the post-Copernican imagination until the late 19th century: Drifting on a de-centred cosmic ocean without a port, a beacon or a sense of direction, the endless journey became a metaphor for human forlornness in an infinite and desecrated cosmos. Mid and late 19th century psychology and psychophysics, on the other hand, provide an example of sea imagery associated with positive infinity: For Gustav Theodor Fechner, the metaphor of the cosmic ocean indicated that despite modernity's compartmentalization, everything was connected and all individuals were streaming together as waves of the cosmic ocean.

At the threshold to the 20th century, however, neither the negative infinity of the endless journey nor the positive infinity of the Fechnerian waves maintained their presence and significance in the modern cultural imagination: Technological progress and steam navigation rendered the negative infinity outdated and obsolete. Fechner's theory of the cosmos, on the other hand, seemed increasingly esoteric and was viewed with mockery.

My dissertation examines how these two conflicting associations of the sea constitute the basis of a metaphorical topology in the works of Eduard von Keyserling. While the land becomes the space of negative infinity, the sea is presented as a space of contrastive positive infinity. The way in which these two modes of infinity inform Keyserling's metaphorical topology can be conceived of as ecological: Meditations on the precarious human condition in modernity are not displaced on the waves of the cosmic ocean, but Keyserling instead places them on land, in the environment proper to humans. What appears most precarious about the modern human condition in Keyserling's novels is that humans have shaped and conquered the land in such profound ways that their proper environment does not sustain them any longer: The land has become second nature, every part of it bears the traces of human labor, and its constraints as well as its restrictive and claustrophobic atmosphere torment Keyserling's characters. The sea, on the other hand, is the contrastive metaphorical space of openness and pleasure as well as of a utopian potential. At a time when the sea was about to be conquered, and when the maritime imagination was facing new challenges, Keyserling's metaphorical topology

combined key aspects from the sea's positive as well as negative infinity and offered an ecological reflexion on the land's second nature that can still be relevant for us today.

Acknowledgements

I am deeply thankful to the Department of Germanic Languages and Literatures at The Ohio State University for the generous support I have received during my graduate studies. The rich and stimulating intellectual environment created and cultivated by faculty and fellow graduate students alike helped me achieve more than I had thought possible: I am especially thankful to Natascha Miller and Dr. May Mergenthaler for their assistance in navigating the graduate school logistics, to Barbara Heck, Geoff Algar, and Monica Hamblet for our most pleasant conversations, and to Theresa Bauer for her most delightful company and for helping me proofread my final draft. I am deeply thankful also to Simon Lösch for his intellectual companionship and his friendship since the beginning of our graduate studies.

I am particularly grateful for the support I received from my dissertation committee: The guidance and inspiration I have received from Dr. Bernhard Malkmus, Dr. Katra Byram, and Dr. Robert Holub are invaluable to me, and they have shaped my research and my maturing as a graduate student and as a scholar in most profound ways.

Vita

2013 – present	Ph.D. German Studies. Department of Germanic Languages and Literatures, The Ohio State University.
2013	M.A. German Studies. Department of Germanic Languages and Literatures, The Ohio State University.
2010	Zwischenprüfung. Deutsch, Englisch, Erziehungswissenschaften. Technische Universität Dresden

Publications

2017	“Sensualizing the ‘Over-There’: The Dissolving of Exteriority and Interiority in ‘Geo-thoughts’ and ‘Geo-song.’” <i>The Imagery of Interior Spaces</i> . Eds. Dominique Bauer and Michael Kelly. New York: Punctum, 2017. (forthcoming)
------	---

Fields of Study

Major Field: Germanic Languages and Literatures

Inhalt

Abstract	ii
Acknowledgements	v
Vita	vi
Inhalt	vii
Kapitel 1: Einleitung	1
1.1. Die Kunstwerdung des feudalen Autors	1
1.2. Zu den Allgemeinplätzen!	13
1.2.1. Schlossgeschichten: Geschlossene Welten und verschlossene Räume ...	13
1.2.2. Baltische Geschichten: Vom Untergang des Baltenlands	16
1.2.3. Dekadenz.....	23
1.2.4. Die Umwertung der Allgemeinplätze	32
1.3. Zu den Gestaden!.....	33
1.3.1. Wahrnehmungsveränderungen des Landes.....	36
1.3.2. Wahrnehmungsveränderungen des Meeres.....	59
Kapitel 2: Die Wahrnehmungsphysiologie und ihr maritimer Ursprung.....	74
2.1. Meeresmetaphorik in Fechners Psychophysik	76
Kapitel 3: Metaphern	86
3.1. Metaphorische Anverwandlungen von Mensch und Meer.....	88
3.2. Blumenbergs Metaphorologie in Abgrenzung von Topos und Motiv	93
3.3. Das Meer als Projektionsfläche in der Lyrik Heinrich Heines	108
3.4. Landeinsamkeit: Dumala	120
3.4.1. Landgänge: Vom Rauschen des Meeres an das nüchterne Land	130
3.4.2. Die topologische Dimension und Wendung der Erzählung	138

3.5.	„L’homme et la mer“	146
3.6.	Wellenstimmen und Figurenperspektiven in Wellen	150
3.6.1.	Der Impressionismus nach Fechner	157
3.6.2.	Die Dialogizität der Wellenstimmen	166
3.7.	Verschlossenheitsgeschichten: Um- und Innenwelt in Harmonie.....	198
Kapitel 4: Wiedereintritte und Wiederbegegnungen		216
4.1.	Die ökologische Reflexion als Befreiung von der zweiten Natur	230
4.2.	Wiederbegegnungen mit dem vertrauten fremden Meer	244
4.3.	Von der Irrfahrt zur See zum Irrgang an Land	257
Kapitel 5: Schluss.....		263
Quellen		276

Kapitel 1: Einleitung

1.1. Die Kunstwerdung des feudalen Autors

Die literaturwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Bewertung des vor nunmehr einhundert Jahren verstorbenen Eduard von Keyserling weist bis in die Gegenwart eine bemerkenswert lebhafte Debatte auf, in der stilistische und philosophische Fragen ebenso wie Fragen der Kanonisierung und der Zugehörigkeit zu literarischen Strömungen noch immer mit Eifer diskutiert werden. Die Gründe dafür, weshalb Keyserling die späte Gnade solch reger Aufmerksamkeit selbst in grundlegenden Fragen zuteil wurde und wird, sind vielfältig: Zum einen galt er Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als Autor mit wenig Leserschaft, der allein periodisch in literaturwissenschaftlichen Kreisen eine gewisse Anerkennung fand. So lassen sich etwa in den 1970ern und in den 1990ern Wiederbelebungen Keyserlings erkennen, die eine vergleichsweise hohe Konzentration an Publikationen und Dissertationen aufweisen. Aufgrund dieser Besonderheit gilt Keyserling gemeinhin als der „bemerkenswerte Fall eines Autors, der in regelmäßigen Abständen eine beachtliche Renaissance erfährt“ (Ungern-Sternberg 197). Bis sich in und seit den späten 1990ern durch Neuauflagen und Verfilmungen eine stärkere öffentliche Wahrnehmung und eine neue Keyserling-Renaissance anhand einer wachsenden

Leserschaft erkennen lässt, verblieben Keyserlings Erzählungen an der Peripherie des Kanons und der Curricula verstreut.¹

Abgesehen von einer zyklisch wirkenden Rezeptionsgeschichte, die kaum von einer die Jahrzehnte überdauernden und kontinuierlichen Diskussion und Wahrnehmung zeugt, mag auch eine weitere Eigentümlichkeit der öffentlichen und akademischen Keyserling-Rezeption zu der verzögerten Auseinandersetzung mit seinem Werk und dessen literaturwissenschaftlicher Bedeutung geführt haben: Die Rezeption der Werke Eduard von Keyserlings stand oft unter dem Eindruck bestimmter vorschnell oder stillschweigend akzeptierter Annahmen, die sich somit insbesondere in den ersten Jahrzehnten nach Keyserlings Tod als Allgemeinplätze etablieren konnten. Die stich- und schlagwortartige Rezeption Keyserlings geht mehrheitlich zurück auf den Nekrolog „Zum Tode Eduard Keyserlings“ von Thomas Mann, in dem Keyserlings Werk als „die Verklärung und melancholische Ironisierung, die Kunstwerdung seines feudalen Heimatmilieus“ charakterisiert wird (224). Thomas Mann zufolge handle es sich hierbei um eine Ironisierung und Kunstwerdung, die ohne „kritische Äußerung, irgend etwas wie Urteil, Meinung und ‚Stellungnahme‘“ (ebd. 227) daherkommt. Diese Leichtigkeit und Heiterkeit

¹ Ein Blick auf die Verbreitung von *Wellen* in verschiedenen Medien hilft, diese neue Phase der Keyserling-Renaissance zu verdeutlichen: Zwischen und 2011 allein gab es vier Neuauflagen in großen Verlagshäusern: 1998 im dtv, 2003 bei Suhrkamp/Insel, 2011 bei Fischer und Manesse, hinzu kam auch eine ZDF-Adaption gleichen Namens (2005), sowie 2002 eine Hörbuchfassung bei Hoffmann und Campe und später, 2016, eine vom WDR produzierte Hörspielfassung von *Wellen*. Weitere Neuauflagen in der jüngeren Vergangenheit sind z.B. im dtv *Schwüle Tage* 1998, *Fürstinnen* 2005; bei Manesse *Schwüle Tage* 2005, *Im stillen Winkel* 2006, *Wellen* 2011, *Beate und Mareile* 2013, *Dumala* 2014, *Fräulein Rosa Herz* 2015, bei Steidl *Abendliche Häuser* 2009, *Landpartie* (mit Illustrationen von Karl Lagerfeld) 2010. Hörspielfassungen neueren Datums sind z.B. *Dumala* (WDR, 2011) und *Schwüle Tage* (Hoffmann und Campe, 2005).

der Keyserling'schen Erzählungen führe laut Mann zu einer Wahrnehmung der „Reinheit“ (ebd.).

Mit solch zweifelhaften Ehren aus der Welt der Lebenden verabschiedet, waren auch die Orientierungspunkte gegeben, nach denen kommende Interpreten Keyserlings kunstgewordenes und durchheitertes „feudales Heimatmilieu“ durchquerten. Die *loci communes*, die sich weitgehend aus Thomas Manns Nekrolog ableiten lassen und mit denen manche Lektüre ein zu schnelles Ende fand, sind folgende: Zunächst galt, (1) dass Keyserling ein Chronist der deutschbaltischen² Nobilität und ihres Niedergangs sei, (2) dass er ein Autor oft seichter und in jedem Fall farbenreicher Erzählungen ist, deren kritischer wie philosophischer Gehalt unerheblich sei, (3) dass er große Ähnlichkeit mit Theodor Fontane aufweise,³ und (4) dass er ein Autor von Geschichten in Schlössern, den so betitelten „Schlossgeschichten,“ sei.

² Da die Terminologie je nach geografischen, ethnischen, linguistischen, kulturellen und historischen Kontexten sehr unterschiedlich gebraucht wird und mitunter problematische politische Konnotationen enthält, bedarf es einer Erklärung vorweg: Ich verwende in meiner Arbeit, sofern nicht als Übernahme oder Zitat gekennzeichnet, die Zuschreibungen „Deutschbalten“ und „deutschbaltisch.“ Im Gegensatz zu Gero von Wilpert, der vorschlägt, die seit dem 19. Jahrhundert verbreitete Eigenbezeichnung „Balten“ für die seit dem Mittelalter im Baltikum ansässigen Deutschen zu verwenden (vgl. 10), beabsichtige ich, mit der Präzisierung auf „Deutschbalten“ den Begriff des „Baltischen“ in seiner größtmöglichen Vielfalt von Sprachen, Kulturen, Geschichten und Landschaften zu belassen. Im Gegensatz zu „deutschbaltisch“ und „Deutschbalten“ gilt die von der Sprache „Baltendeutsch“ abgeleitete Bezeichnung „Baltendeutsche“ gemeinhin als jüngere Begriffsschöpfung und Fremdbezeichnung (vgl. Schmidt 30). Sie hat ihren Ursprung im frühen 20. Jahrhundert und wurde noch in der Nazizeit verwandt (vgl. Wilpert 10).

³ Manns Verdikt, „man werde den Namen Fontanes immer nennen, wenn von Keyserling die Rede ist“ (225) wurde zum „locus classicus“ (Markewitz 162) einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung, zu der Mann so gleich das Schlagwort des ‚baltischen Fontane‘ formulierte: „es ist dieselbe Distanzierung und Durchheiterung einer feudalen Wirklichkeit bei Fontane und Keyserling - der märkischen dort, der baltischen hier“ (225). Die Bindung der Keyserling-Rezeption an diesen Vergleich bezeugt nicht zuletzt Gerhart Haugs 1958 publizierter Artikel, der das Schlagwort des „Fontane in Moll“ bereits im Titel führt. Auch folgende Monografien wie Kocs *The German Gesellschaftsroman at the Turn of the Century: A Comparison of the Works of Theodor Fontane and Eduard von Keyserling* (1982) bezeugen die Wirkung des Mann'schen Urteils.

Während die heutige Keyserling-Rezeption von einem geschärften Blick für diese Allgemeinplätze zeugt und diese oft – und nicht immer zu ihrem eigenen Vorteil – vollumfänglich ablehnt, nähert sich die vorliegende Arbeit zunächst auf genealogische Weise den für lange Zeit und auf verhängnisvolle Weise wirksamen Deutungen. Allein als *loci communes* betrachtet, wirken diese Deutungen als allzu oft heran- und herbeizitierte Vorgriffe, die ein Argument verkürzen oder lenken. Als *loci communes* wurden sie mehr beschworen als beschrieben, und dennoch ist nicht alles verzerrt, was in ihrem fahlen Licht sich zeigte. Sie bringen Sinnfälliges in den Blick, das zur Oberfläche durchdringt, ohne dass die darunterliegenden Tiefenstrukturen jedoch zur Anschauung kommen: Zweifelsohne gibt es z.B. Schlossgeschichten, aber werden sie nur kraft des einen Handlungsortes zu selbigen? Eröffnete sich dann irgendein Mehrwert der Erkenntnis, begänne man, *Wellen* als „Strandgeschichte“ oder *Dumala* als „Schneegeschichte“ zu bezeichnen? Der Begriff der „Schlossgeschichte“ muss deshalb nicht sofort verworfen werden, doch bleibt eine tiefer reichende Bestimmung des Begriffs unerlässlich, um die Erzählungen auf mehr als *nur einen* Handlungsort hin zu befragen. Ziel ist hier daher, mit den Allgemeinplätzen nicht auch dasjenige zu verwerfen, was mit genealogischer Tiefenschärfe noch fruchtbar gemacht werden kann: Zweifelsohne spielen Keyserlings Schlossgeschichten auch in Schlössern, doch kommt unter dieser Oberflächenbeschreibung noch weitaus mehr zum Vorschein, als nur die Benennung eines prominenten Handlungsortes in der erzählten Welt. Qua Polysemie des „Schlosses“ eröffnen sich zum Beispiel Bedeutungen der Abgeschlossenheit, der Verslossenheit sowie Erschlossenheit, des Schließens und der Geschlossenheit. Keyserlings Erzählungen

weisen diese weiteren Bedeutungen, die sich aus „Schloss“ ableiten, in vielfältiger Weise auf: Sie beschreiben geschlossene und verschlossene Räume mit „verschlossenen Türen“ (*Fürstinnen* 31; *Wellen* 28) und „verschlossene[n] [...] Zimmer[n]“ (Keyserling, „Das Landhaus“ 75).⁴ Es sind Räume, die sich vor allem durch ihre Verschlossenheit gegen die Außenwelt zu erkennen geben. Die Einkehr vieler Figuren in diese geschlossenen Räume wiederum zeigt sich dergestalt, dass die Polysemie des Schlosses zusätzlich zum Wo des Sich-Befindens auch das Wie folgendermaßen darstellt: So wird in *Harmonie* Felixens Rückkehr ins Schloss wie ein Hineinkriechen „in eine blanke Perlmuttermuschel“ als Suche nach Schutz und Unterschlupf vor einer bedrohlichen und in Meeresassoziationen wahrgenommenen Außenwelt beschrieben (Keyserling, *Harmonie* 27). In *Beate und Mareile* „verschloß sich [Wildhüter Mankow, MB] in seine Gemächer“ und vollzieht damit den Rückzug in sein Haus und ebenso in seine Innerlichkeit (Keyserling, *Beate und Mareile* 14). In *Wellen* hingegen imaginiert Doralice „jenseits des Gartenzaunes“ und hinter den „verschlossenen Türen“ andere Leben, die von Lust und Abenteuer erfüllt sind (Keyserling, *Wellen* 28). Diese verschlossenen Räume sind allesamt als gestaltete Räume markiert. Sie tragen die Spuren menschlicher Geschichte und menschlichen Wirkens, das vor einer Außenwelt geschützt und verschlossen wird, die oft wie im oben genannten Beispiel aus *Harmonie* in Farben und Assoziationen des Meeres erscheint. Ein weiteres Beispiel hierfür ist der „Landpartienverkehr“ (Keyserling, *Wellen* 86) des Geheimrats

⁴ Verschlossene Türen sind allgegenwärtig in Keyserlings Erzählungen und unterstreichen die hier dargestellte Deutung der Schlossgeschichten durch die Polysemie des Begriffs „Schloss.“ In *Fürstinnen* ist beispielsweise sogar „das ganze Schloß [...] voll von [...] verschlossenen Türen“ (31). Auch im „Landhaus“ steht Alda mit ihrem Chauffeur vor „verschlossene[r] Tür“ (Keyserling, „Das Landhaus“ 75).

Knospelius in *Wellen*: In der Ankündigung des von ihm minutiös orchestrierten Festes ordnet er an, dass „das Meer [...] ausgeschlossen [ist], denn das Meer ist nicht gemütlich“ (ebd.). Das Meer wird als Störung der von Knospelius inszenierten und verordneten Feierlichkeit und Gemütlichkeit verbannt.

In der vorliegenden Arbeit werden die Erzählungen Keyserlings durch eine Rückbesinnung auf die Polysemie des Schlosses als Verschlussenheits- und Geschlossenheitsgeschichten gelesen. In dieser Lesart gibt sich eine topologische Grundstruktur in den Erzählungen Keyserlings zu erkennen, die sich noch über die Mauern der Schlösser hinaus erstreckt und sich auf all denjenigen Raum ausdehnt, der von Menschen beherrscht, unterworfen und gestaltet wurde und wird. Der Dualismus von Verschlussenheit und Offenheit, der sich in den dergestalt gelesenen Verschlussenheits- und Geschlossenheitsgeschichten zeigt, spiegelt sich in einer metaphorischen Topologie von Land und Meer wider, die sich in den genannten Beispielen von Felixens Rückkehr ins Schloss und Knospelius' „Landpartie“ schon ankündigt.

Die verschlussenen und geschlossenen ländlichen Räume beherbergen durch und durch erschlossene Welten, in denen eine menschengemachte Ordnung wirkt und ihre Sichtbarkeit erhält: Diese Ordnung des Landes bietet einigen Figuren Schutz und Unterschlupf, wie etwa bei Felix in *Harmonie*, doch hemmen und beengen die Er- und Verschlussenheit andere Figuren, wie zum Beispiel Doralice in *Wellen*, die dieses „dumme Land nicht mehr [verträgt]“ (Keyserling, *Wellen* 21). Auch Marie klagt in *Fürstinnen* darüber, dass „das Leben hier im Schlosse [...] kein Leben [war]“ (Keyserling, *Fürstinnen* 31). Insbesondere an diesen Figuren, die unter der Enge dieses ver- und erschlossenen

Landes leiden und die gleichermaßen die lebensverneinende Verfasstheit desselben erkennen, gibt sich ein Unbehagen zu erkennen, dass sich auf generelle Entwicklungen der Moderne zurückführen lässt: Es ist ein Unbehagen beispielsweise an dem Gefühl der Vereinzelung und an einer menschengemachten Gestaltung der Welt. Figuren wie Doralice in *Wellen* oder auch Erwin Werner in *Dumala* empfinden die Sicherheit und Ordnung gewährende erschlossene Welt des Landes vornehmlich unter dem Eindruck einer lebensfeindlichen Einengung, die inneren Bedürfnissen keine Möglichkeit zur Entfaltung bietet.

In seiner metaphorischen Bedeutung und durch die Polysemie des Begriffs wird im Hauptteil dieser Arbeit deutlich, dass nicht nur die Schlösser, Häuser und Innenwelten der Figuren in ihrer Begrenzung gegen die Außenwelt ein Unbehagen bereiten. Stattdessen lässt es sich metaphorisch und topologisch erweitern zu einem Unbehagen an der Gestaltung und Wahrnehmung menschlicher Lebensräume insgesamt, und zwar dergestalt, dass sich das erschlossene Land in seiner Ganzheit als „verstandesmäßig geschlossene Realität“ zeigt (Keyserling, „Über die Liebe“ 93). Lektüren im metaphorologischen Hauptteil der Arbeit zeigen, dass das von Keyserling beschriebene erschlossene Land und seine „verstandesmäßig geschlossene Realität“ überall die Spuren menschlicher Gestaltung und moderner Technik zeigt, und dass die Erschlossenheit des Landes letztlich zu einer lebensverneinenden und destruktiven Selbstverblendung führt. In den Schlossgeschichten wird darüber hinaus eine Bildlichkeit des Meeres erweckt, die in unterschiedlichen Weisen zum Anderen des Landes wird: Zum Beispiel als Projektionsfläche unverwirklichter Bedürfnisse, als Reflexion über das ausgezehrte Land

und seine nicht minder ausgezehrten Bewohner oder als metaphorische Vergegenwärtigung größerer Lebenszusammenhänge. Als Kontrast zum erschlossenen Land und seiner „verstandesmäßig geschlossenen Realität“ zeigen sich durch die Bildlichkeit des Meeres stattdessen Assoziationen der Offenheit und des Sich-öffnens. Diese Deutung der Schlossgeschichten als Ver- und Geschlossenheitsgeschichten mit einer metaphorischen Topologie von erschlossenem Land und offenem Meer soll exemplarisch für die Möglichkeiten stehen, die sich in der kritischen Rückbesinnung auf die Allgemeinplätze ergeben können. Durch diese kritische Rückbesinnung auf die *loci communes* lässt sich der Weg, den die Allgemeinplätze als Schlagworte nur andeuten, zurück- und weiterdenken. Dabei zeigen sich verschlungene Wege, die sich hier und da überkreuzen, und von denen viele an ein gemeinsames Ziel führen: an das Gestade, die fließend-flüchtige Schwelle von Land und Meer, auf und in die Wellen, zu ihrem Strömen und ihren blauen Tiefen, auf das offene und an das Baltische Meer.

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass die Metaphorik des Meeres auf die eine oder andere Art – als Bild des menschlichen Daseins und als Ausdruck eines Unbehagens an der Moderne – viele Erzählungen Keyserlings strukturiert. Meeresbilder sind nicht nur ein weitgehend unbeachtetes wiederkehrendes Sujet in vielen Erzählungen (z.B. in *Beate und Mareile*, *Dumala*, *Fürstinnen*, *Harmonie*). Sie wirken darüber hinaus entscheidend mit an

der Darstellung, d.h. auf der narrativen Ebene, oder sie formen die Diegese, d.h. die erzählte Welt, gemäß einer Topologie von Land und Meer.⁵

Mit dieser Herangehensweise, die zwar zu den Allgemeinplätzen zurückgeht, sie jedoch auf ihr kritisches Potential hin untersucht, stellen sich die vorliegenden Lektüren zunächst gegen einen erheblichen Teil der Keyserling-Rezeption. Allem voran nimmt es die vorliegende Arbeit mit der Keyserling Rezeption der ersten Stunde auf, deren nachhaltig wirksame Urteile im Folgenden dargestellt werden. Deutlich wird, dass dabei auch die eingangs zitierten Wertungen aus Thomas Manns Nekrolog eine besonders prägende Rolle spielten.

In Stülpnagels vielzitiertem Arbeit über *Graf Eduard von Keyserling und sein episches Werk* (1926) hallen beispielweise die Assoziationen des Mann'schen Nekrologs nach, laut derer Keyserling der unkritische Beobachter der deutschbaltischen Feudalgesellschaft und Chronist ihres Niedergangs sei:

Keyserling [...] bringt uns nur eine Gesellschaft, sie gibt er in allen seinen Werken in den zahlreichsten Variationen wieder. Da er über dieses Ziel nicht hinaus geht, so gelingt es ihm auch, ein getreues Bild klar und streng umrissen von ihr zu geben. Es ist, wie schon gesagt, die baltische Aristokratie.

(Stülpnagel 32)

Keyserlings Neffe Otto von Taube nimmt 1937 infolgedessen Anstoß an einer derartig pauschalen Verquickung der Erzählungen mit dem deutschbaltischen Adel, nur allerdings

⁵ Die Begriffe der Diegese (erzählte Welt, das Erzählte) und der Darstellung (das Erzählen) sind Martínez und Scheffel entlehnt. Sie gebrauchen die Begriffe nahezu Deckungsgleich mit Todorovs Begriffen *histoire* und *discours*.

um sogleich die Spezifik der „Keyserlinge“ unter der deutschbaltischen Nobilität hervorzuheben. So hebt Taube an, zu

berichtigen, als ob das in ihnen erscheinende Leben typisch baltisch wäre. Das ist es nicht; es ist die vergeistigte Darstellung nur eines ganz bestimmten baltischen Kreises, der aus den Paddernschen Keyserlingen

(Taube 59)

Noch in den späten 1960ern lässt sich erkennen, dass die literaturwissenschaftliche Aufarbeitung der Erzählungen Keyserlings noch in weiten Teilen der Annahme anhängt und sich mit ihr begnügt, hier werde die Geschichte des deutschbaltischen Adels im Angesicht seines Endes geschildert. So stellt Hans Baumann seiner Monografie über *Eduard von Keyserlings Erzählungen* (1967) voran, „Keyserling hat diese späte Welt aus der Erinnerung an seine Jugend gestaltet. [...] Gemeint ist seine baltische Heimat“ (9). Auch Baumanns Ekphrasis des Keyserling-Portraits, das Lovis Corinth 1900 anfertigte, steht ganz unter dem Eindruck des Motivs der heimatlichen Sehnsucht nach Livland, Estland und Kurland, nach Žemaitėjė und Ostpreußen:

Seine [Keyserlings, MB] Seele und sein Geist aber weilen wohl träumend in ihrer Heimat, in der trotz allen Einsichten in ihre Schattenseiten geliebten Welt der baltischen Schlösser, die in seinem Werk so zauberhaft klingende Namen erhalten haben wie Dumala, Paduren, Kadullen, Lalaiken.

(Baumann 10)

Der sentimentalische Konservatismus, der dieser und anderen Lektüren innewohnt, der die nur imaginativ wiederbringliche Vergangenheit beweint, erwies der Popularität Keyserlings in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts zweifellos einen Bärendienst. Unter den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen Westdeutschlands der späten 1960er Jahre, die die sogenannten Heimatvertriebenen durch einen „Zangengriff“

(Schott 116) zwischen 68ern und Großkirchen „an den Rand der öffentlichen Wahrnehmung [abdrängten]“ (ebd. 115), mag die Lektüre eines Autors, auf den eben jenes in die Kritik geratene Heimatgefühl gegenüber vormals unter deutschem Einfluss stehenden Gebieten projiziert wurde, an Attraktivität verloren haben. Mit Blick auf die gesamte deutschbaltische Literatur gibt Gero von Wilpert zu bedenken, dass

die letzten, die sich angeblich stärker für sie interessierten, [...] dies aus lauter falschen Gründen [taten], nämlich aus imperialistischem Großmachtdenken. Sie belegten sie mit Beschlag und benutzten sie, um anhand ihrer vermeintlichen Ansprüche auf das Land, in dem sie entstand, als deutschen Kulturboden zu bekräftigen.

(Wilpert 9)⁶

Dies gilt umso mehr, da Eduard von Keyserling bis in die hochpolitische Zeit der 1960er hinein noch immer der Makel kritikloser Sentimentalität anhaftete. Über die „zauberhaft klingende“ Heimat, in deren Licht Baumann die Erzählungen Keyserlings liest, führt er beispielsweise weiter aus, dass Wertung überhaupt nur insofern bestehe, als dass sie den Figuren als nostalgische Verbundenheit zuteil wird:

⁶ Die faschistische Vereinnahmung der Rezeption deutschbaltischer Literatur, die dem Korpus derselben zur Belastung wurde, sieht Wilpert auch in der Tatsache begründet, dass vier von fünf Werken zur (deutsch-)baltischen Literaturgeschichte in der Nazizeit entstanden. Diese Literaturgeschichten dienten „zur Begründung territorialer und protektoraler Ansprüche im Grenz- und Auslanddeutschtum oder zur Stärkung ihrer Theorie vom Herrenvolk“ (Wilpert 19). Unter diesen Werken befindet sich auch Josef Nadlers monumentale *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes* von 1941, der neubetitelten vierten Auflage seiner *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. In einem Abschnitt zur baltischen Literatur, in dem die Keyserlinge zwar durch Paul Graf Keyserling (vgl. Nadler 517), Otto von Taube (vgl. ebd. 514) und Hermann Graf Keyserling (vgl. ebd. 513-514) vertreten sind, Eduard von Keyserling jedoch mit keinem Wort erwähnt wird, wird über baltische Literatur folgendes Urteil gefällt: „Die baltische Landeswehr hatte sich waffenbrüderlich mit den deutschen Freischaren dem roten Ansturm entgegengeworfen. Das gemeinsame Blutopfer schuf eine kurze Gemeinschaft, und in den Erinnerungsbüchern der deutschen Baltenkämpfer stand das Land noch lange wie ein verwehter Wunsch. Das Reich, an das die Befreiten von 1916 und 1919 geglaubt hatten, kehrte seit 1933 in die baltische Hoffnung zurück“ (Nadler 517). Nadler weist damit der Literatur einen besonders starken imperialistischen und revisionistischen Geist zu, der die Kriegs- und Eroberungsabsichten der Nazis im Baltikum legitimierte.

Damit soll nicht gesagt sein, Gesellschaftskritik sei ein zentrales Anliegen des Dichters. In seinem Werk übt er in dieser Hinsicht Zurückhaltung [...] Keyserlings Anliegen betrifft nicht die Gesellschaft als abstraktes Gebilde. Seine ganze Zuneigung gilt den Menschen, die in dieser Ordnung leben und alle in irgendeiner Weise von ihr abhängig sind.

(Baumann 19)

Die Folge der über mehrere Jahrzehnte wirksamen *loci communes* war, dass „Keyserling auch ziemlich lange nach seinem Tod, teilweise noch in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, nicht unwesentlich mißverstanden wurde“ (Hong 218). Keyserling lässt sich damit heute als verspäteter Literat bezeichnen, was sich auch anhand des Umstandes bestimmen lässt, dass es in der Forschungsliteratur ein noch immer erhebliches Erkenntnisinteresse an Fragen der literatur- und geistesgeschichtlichen Einordnung und Bedeutung des Autors gibt: Verwiesen sei hier beispielsweise auf die Debatte darüber, ob Keyserling dem Realismus (Brinkmann), dem Naturalismus (Baumann) oder einer besonders szientistischen Spielart desselben (Hong), einer verspäteten Romantik (Hoge) oder dem Spätimpressionismus (Markewitz) zuzurechnen sei.

Dabei sind die genannten Allgemeinplätze noch immer präsent in den Auseinandersetzungen, wenngleich sich ein kritischer Umgang mit ihnen in der Keyserling-Forschung durchgesetzt hat. So kommt zumindest bis heute keine Keyserling-Monografie umhin, sich auf zustimmende oder ablehnende Weise zum Nekrolog Thomas Manns und den sich infolgedessen verselbstständigenden Schlagworten zu verhalten. Die vorliegende Arbeit macht sich jedoch weder ihre bedingungslose Affirmation noch ihre völlige Ablehnung zu eigen: Weder soll die vorliegende Arbeit sich die Verkürzungen

aneignen, zu denen die Allgemeinplätze verleiten, noch soll sie all das Sinnfällige verwerfen, auf das sie verweisen.

1.2. Zu den Allgemeinplätzen!

1.2.1. Schlossgeschichten: Geschlossene Welten und verschlossene Räume

Sinnfällig ist es beispielsweise, den von Keyserling selbst verwandten Begriff der „Schlossgeschichten“ als Hinweis auf Geschichten über Adlige in Schlössern zu lesen, womöglich sogar über deutschbaltische Adlige in baltischen Schlössern. Der offensichtliche Umstand, dass viele Geschichten sich vornehmlich in Schlössern und deren Außenanlagen entfalten, lässt sich dergestalt in einem Wort bannen. Ein Mehrwert der Erkenntnis lässt sich dem Begriff der „Schlossgeschichte“ hingegen entnehmen, liest man ihn zugleich topologisch, rhetorisch und ökologisch, wie in dieser Arbeit am Beispiel von *Harmonie* dargestellt.

Das theoretische Dreiergespann aus Rhetorik (als Lehre des Sprechens) Topologie (als Lehre von Räumen) und Ökologie (als Lehre von den Zusammenhängen allen Lebens und dessen individuellen Außenweltbeziehungen) beruht auf der Annahme, dass menschliche Habitate in besonderer Weise durch Sprache und Wahrnehmung erschlossen und eröffnet werden, und dass Räume und deren Wahrnehmung in besonderer Weise Rückkopplungseffekte auf die Sprache bewirken können. Ziel dieses Ansatzes eingedenk der Interdependenzen zwischen Topologie, Rhetorik und Ökologie ist es, nicht nur

Annahmen über das „Wo,“ sondern auch über das „Wie“ des Sich-Befindens zu treffen. Um dieses Ziel für die Konzeption der Keyserling'schen „Schlossgeschichten“ zu erreichen und auch um einen analytischen Mehrwert aus dem Begriff zu beziehen, werden hier strukturalistisch-topologische Vorarbeiten aus der Sekundärliteratur mit einer textnahen Lektüre zusammengebracht. Die größtenteils während der strukturalistischen „Keyserling-Renaissance“ der frühen 1990er durchgeführten topologischen Analysen von Schwalb, Weber, Sturies und später auch Ditscherl (2010), geben Einblick in einen topologischen Dualismus, der viele Erzählungen strukturiert, und der de facto einem als Innen/Außen bezeichneten Kultur/Natur-Dualismus folgt. Für die terminologische und konzeptionelle Bestimmung der „Schlossgeschichten“ blieb dieses Erkenntnis bisweilen allerdings folgenlos.

Basierend auf diesen Arbeiten eröffnen sich in dieser Arbeit neue Perspektiven für den von Keyserling selbst verwandten Begriff der „Schlossgeschichten.“ Sie lassen sich nicht nur als Geschichten in Schlössern, die Teil eines Kultur/Natur-Paradigmas sind, erfassen. Vielmehr lassen sich die „Schlossgeschichten“ auch als „Verschlossenheitsgeschichten“ oder „Geschlossenheitsgeschichten“ lesen, in denen das Schloss eine durch die Polysemie des Begriffs codierte Metapher ist: zum einen für individuelle menschliche Verschlossenheit in der Wahrnehmung, in der Außenweltbeziehung und in der Sprache und zum anderen für Geschlossenheit individueller oder kollektiver Lebenswelten. Demgegenüber geben sich das Offene, die Offenheit und das Sich-Öffnen als das Andere der Ge- oder Verschlossenheit zu erkennen. In einem Kapitel zu Keyserlings Erzählung *Harmonie* wird dies ausführlich anhand einer Überlagerung von Schloss- und

Austernmetapher dargestellt: Ähnlich wie die Auster, die sich gegenüber einer bedrohlichen maritimen Außenwelt verschließen kann, verschließen sich auch die Figuren und deren Lebenswelten gegenüber einer als maritim codierten Außenwelt. Aus der Perspektive des Protagonisten Felix von Bassenow beginnt *Harmonie* mit der Wahrnehmung eines von „seidige[n], blaue[n] Schatten“⁷ und „viel tiefe[m] Blau“ überlagerten Landes (*Harmonie* 8). Diese als „gewaltsam“ (ebd.) beschriebene Erfahrung einer in maritimen Assoziationen beschriebenen Außenwelt treibt Felix in das Schloss. Allerdings kehrt der Schlossherr nicht erhobenen Hauptes zu seinem Gut zurück, sondern „wie in eine blanke Perlmuttermuschel [...] kroch man hier herein“ (ebd. 22). Damit wird eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Mensch und Auster hergestellt, die schon in Keyserlings Aufsatz „Über die Liebe“ verbürgt ist: „Das Verhalten des Menschen gegen die Außenwelt ist dem der Auster im Grunde verwandt“ (95). Ähnlich wie die Auster, die sich unter Kraftanstrengung angesichts der Bedrohlichkeit ihrer maritimen Außenwelt verschließen kann, kriecht Felix über die Schwelle in sein Schloss hinein, in einen Raum, in dem es ein Leichtes ist, „die Vorhänge gegen die Außenwelt vorzuziehen“ (*Harmonie* 27). Für die Erweiterung des Begriffs der „Schlossgeschichten“ hin zu geschlossenen Welten und verschlossenen Räumen bedeutet dies Folgendes: Diese Arbeit wird nicht nur zeigen, dass diese Dynamiken des Sich-Schließens und Sich-Öffnens, die die Beziehung des Menschen zur Außenwelt in Keyserlings Erzählungen prägen, die Gattung der „Schlossgeschichten“ in einem neuen Licht erscheinen lässt. Sie wird ebenso zeigen, dass

⁷ Dieser Beschreibung begegnen die Leser wenig später wieder, wenn Thilo vom „blauseidene[n] Meer“ spricht (*Harmonie* 43).

Verschlossenheit und Offenheit häufig als zwei Modi der menschlichen Außenweltbeziehung innerhalb einer Topologie von Land und Meer erkennbar sind.

1.2.2. Baltische Geschichten: Vom Untergang des Baltenlands

Eduard von Keyserling wird üblicherweise zugeschrieben, als Chronist der deutschbaltischen Nobilität in literarischer Weise ihren Niedergang geschildert zu haben. Auch stellt sich in der Perspektive dieser Deutung häufig ein Zusammenhang zur Dekadenz heraus, das als europäisches Kulturphänomen großen Einfluss auf die literarische Produktion um die Jahrhundertwende hatte. Um diese Interpretationen, die die Erzählungen als Schilderungen des Niedergangs deutschbaltischer Adelswelten begreifen, kritisch aufzuarbeiten, müssen sie zunächst auf ihre grundsätzlichen Annahmen hin befragt werden: Zentral sind also zuvörderst die Fragen, ob die Erzählungen deutschbaltisch und ob sie Geschichten vom Untergang sind. Auffallend ist hierbei, wie bereits bei den „Schlossgeschichten,“ dass die Verkürzung einer Deutung auf die Allgemeinplätze dazu verleitet, ausgerechnet die weniger plausiblen Aspekte dieser Allgemeinplätze in den Vordergrund zu rücken.

Zuerst müsste in diesem Zusammenhang geklärt werden, wodurch genau sich die Erzählwelten als baltisch zu erkennen geben. Die in den Erzählungen gemachten Ortsangaben, d.h. die in Baumanns Ohren so „zauberhaft klingende[n] Namen [...] wie Dumala, Paduren, Kadullen, Lalaiken“ (10), geben hierüber keinen Aufschluss. Sie sind

fiktionalisierte Namen ohne einen realen Ort auf den Karten Livlands, Estlands und Kurlands. Mangels eindeutiger und realer Lokalitäten warb erstmals Steinhilber dafür, „das von ihm [Keyserling, *MB*] dargestellte ‚Baltische‘, das heißt vor allem: die Situation der baltischen Oberschicht, nicht als einen ganz speziellen Sonderfall, sondern als eine Art Modell“ (Steinhilber 79) zu betrachten. Unter der vermeintlich voreilig getroffenen Annahme, es handle sich um ein (deutsch-)baltisches Milieu, ahnte Steinhilber Tiefen, die man nun ausloten müsse; zum einen, indem „sein [Keyserlings, *MB*] Milieu auf ganz verschiedene Regionen des deutschsprachigen Raumes übertragen“ werde (ebd.) und zum anderen indem man nun Keyserlings Erzählungen von einer vorgreifenden geografischen Zuschreibung und der auf Thomas Manns Nekrolog zurückgehenden Einengung emanzipieren müsse (vgl. ebd.).

Steinhilbers Einwand veranlasste einige Stimmen dazu, die vormals dominante „räumliche Placierung [...] nicht aufrechtzuerhalten“ (Bittrich 159, vgl. auch Hong 13) und sukzessive aus einer generischen Erzählwelt auch eine generelle Relevanz abzuleiten: Zum Beispiel als „Analysemodell[e] für das Leben im Wilhelminischen Zeitalter“ (Binek 20) oder als „Mittel [...], mit dem der Autor der erzählten Welt [...] einen realistischen Schein und eine gewisse Individualität verleiht“ (Hong 218). Was hier in den erzählten Welten gilt und was über sie ausgesagt werden könne, ist demzufolge nicht an einen konkreten Ort gebunden. Was bei Binek und Hong jedoch lediglich als „Modell“ und „Mittel“ die Ausdehnung der Keyserling-Lektüre auf die sozialen und ästhetischen Auseinandersetzungen um die Jahrhundertwende erlaubt, erweitern andere hin zu einer nahezu globalen Perspektive, die die gesamte westliche Welt umspannt:

Wir befinden uns bei Keyserling assoziativ und ohne viele narrative Details in einem Umkreis größeren Grundbesitzes, wie es ihn auf der Welt – von Amerika über Schweden bis nach Österreich – wiederholt gegeben hat und gibt. Landadel, Forstwirtschaft, bäuerische Lebensfreude und kultivierte Contenance – um das zu sehen und zu beschreiben, musste Keyserling sich nicht ans Baltikum erinnern, sondern nur kurz aus der Residenzstadt München hinausfahren.

(Ungern-Sternberg 199)

Ungern-Sternbergs Polemik gegen jede räumliche Zuschreibung nimmt einen universalisierenden Blick ein, verwischt damit jedoch kulturelle, sozialgeschichtliche, sprachliche und geografische Eigentümlichkeiten. Wenn er beklagt, „dass die meisten Interpreten nur ungenau über die Situation im Baltikum [...] informiert sind“ (ebd. 197-98), so stellt sich hier wenigstens die Frage, wie genau der Verfasser über die Situation „von Amerika über Schweden bis nach Österreich“ im Bilde ist, um diese Uniformität der Gegebenheiten zu unterstellen: Wären Keyserlings Erzählungen noch dieselben, wenn man sie im amerikanischen Südwesten, am Cape Cod, im Zillertal oder an der Küste Norrbottens imaginierte? Derartige Gleichförmigkeit und Beliebigkeit zu unterstellen schließt in sich die Vernachlässigung aller Referenzen auf eine reale oder wie auch immer imaginierte kulturelle oder landschaftliche Besonderheit ein. Diese kulturellen und landschaftlichen Referenzen sind jedoch mehr als nur der austauschbare Hintergrund einer Handlung, die überall in der westlichen Welt – von Amerika bis Schweden – situiert sein kann. Sollte sich das Baltische als kultureller oder geografischer Bezugsraum nicht eignen, muss eine Interpretation nicht im Umkehrschluss eine Beliebigkeit der Lokalität nahelegen. Dies ginge allzu sehr zu Lasten der Eigentümlichkeiten der in Keyserlings Erzählungen imaginierten Landschaften und zu Gunsten einer Ablösung der Handlung von

der Welt, zu der sie gehört.⁸ Landschaftliche, meteorologische und geologische Aspekte wie auch das Fehlen von Gebirgen könnten nach Ungern-Sternberg als ornamentales Beiwerk gelesen werden, das man austauschen und an Gegebenheiten eines anderen Ortes anpassen könnte - und damit sogleich auch sämtliche Namen, Flora und Fauna.

In Keyserlings Erzählungen, in denen die Wahrnehmung von Außenwelten zur Innenschau der Charaktere wird, hätten solche Eingriffe jedoch eine erhebliche Auswirkung auf die Erzählung als Ganzes und ihre Welt als Zusammenhang von gegenseitigen Abhängigkeiten und Rückkopplungen in Wahrnehmungen, Stimmungen und der multiperspektivischen Konstitution der Erzählwelt. In einem folgenden Kapitel zu Keyserlings *Wellen* werden die im Begriff der Stimmung konvergierenden Prozesse des Wahrnehmens und Wahrgenommen-werdens in den Zusammenhang mit einer früh-impressionistischen Poetik gestellt. Die Wahrnehmung eines flüchtigen Augenblicks verdeutlicht, dass die Eigentümlichkeit einer Figur und die Eigentümlichkeit einer Landschaft voneinander untrennbar sind.

Der problematischen Universalisierung zum Trotz hat Ungern-Sternberg recht mit seinem Einwand, dass allein auf Grundlage der Ortsnamen in den Erzählungen keine Rede vom Baltischen sein kann. Doch jenseits expliziter Namensnennung gibt es Verbindungen, die

⁸ Eine geografische Zuordnung könnte sich mangels konkreter Ortsangaben auch an genau diesen beschriebenen imaginierten Landschaften orientieren und den Zusammenhang meteorologischer und geologischer Phänomene ebenso einbeziehen wie Flora und Fauna. Keyserlings *Wellen* beschreibt beispielsweise mehrfach das Aufziehen der West- und Nordostwinde in für die Ostseeregion typischen Assoziationen, die an anderen Gestaden unpassend wären: Während der Westwind als „leichter“ (K. 15) beschrieben wird, der als „sanftes Wehen“ (K. 11) nach einem Sturm kommt und „die Schwüle nur [bewegt], ohne sie zu mildern“ (K. 5), ist der Nordost ein „frischer“ (K. 14), der „das Hinausfahren zum Fischfang verhinderte“ (K. 14).

auch eine Verortung im Baltischen rechtfertigen können, und ein methodisch schwer zu lösendes Problem in Ungern-Sternbergs Artikel weist darauf hin: Er versucht, die „eigentliche Intention“ Keyserlings zu erfassen (ebd. 198), lehnt jedoch zugleich sozialgeschichtliche Kontextualisierungen derart ab, dass er Keyserling, den Urheber jener zugeschriebenen Intentionen, von seinem sozialen, historischen und sprachlichen Umfeld isoliert. So ergibt sich das widersprüchliche Bild einer intentionalen Kommunikationssituation, die keinen Ort in irgendeinem konkreten Leben oder in historischen Zusammenhängen hätte. Die Rekonstruktion von Intentionalität und Kommunikation müsste über eben diese Verortung den Fokus auf die Sozialisierung von Autor und Leserschaft sowie die Bedingungen für deren Kommunikation legen. Wilpert zeigt beispielsweise in seiner sozialgeschichtlich fundierten *Deutschbaltischen Literaturgeschichte* Eigentümlichkeiten der deutschbaltischen Literatur auf, die er auch an Keyserlings Erzählungen darstellt. Zwar bleibt er dem Allgemeinplatz der „traumhaft schönen Bilder aus der Welt des versinkenden Adels“ (Wilpert 221) und der „genau beschreibenden Milieustudie der alten Adelsgesellschaft“ (ebd. 224) auf den ersten Blick verhaftet, doch ist sein Überblickswerk einer sozialgeschichtlichen Perspektivierung und Aufarbeitung nur insofern jener Annahme verpflichtet, als dass sie sie plausibilisiert und damit aus dem Stand des Allgemeinplatzes heraushebt. In jenem sozialgeschichtlichen Strang der Keyserling-Rezeption sticht auch Breggin heraus, der unter oben genannter Prämisse in Keyserlings *Ein Frühlingsopfer* herausfand, dass sprachliche, heidnische und mythologische Referenzen Keyserlings Werk deutlich in Traditionen des Baltikums verorten. Im *Frühlingsopfer* geht es um Orti, ein verschmähtes Mädchen, das sich zur

Rettung ihrer sterbenskranken Adoptivmutter der Muttergottes opfern will, wie sie es aus einer alten Legende kennt. Als Orti sich jedoch verliebt und die Liebe erwidert glaubt, bittet sie die Muttergottes, sie vom Opfer zu entbinden und die Adoptivmutter sterben zu lassen. Letztlich wird Orti von ihrem Geliebten verlassen, woraufhin sie Selbstmord begeht. Nicht nur das Menschenopfer ist für Breggin hier eine „unverkennbar heidnische Tradition“ (Breggin 191), sondern auch die Anbetung der allmächtigen Muttergottes, die hier die zentrale Rolle im Glauben der Figuren einnimmt: In einer für das Christentum ketzerischen Darstellung der allmächtigen Muttergottes besteht eine Kontinuität zu vorchristlichen baltischen Religionen, denen eine „ungewöhnlich[e] Zahl weiblicher Gottheiten“ zu eigen war (ebd.). Der Gemeindeschreiber Julis Stahl demgegenüber, der nur auf eigenen Vorteil bedacht ist und danach sinnt, anderen zu schaden, gilt Breggin durch seine Ähnlichkeit zu „baltisch-volkstümliche[n] Darstellung[en] des Teufels“ als baltische Referenz (Breggin 190). Darüber hinaus verweist auch das *Ligo*-Lied, das immer wieder im *Frühlingsopfer* gesungen wird, auf eine spezifisch (alt-)lettische Tradition: In der Erwartung der Johannisnacht werden ungereimte Verse gesungen, die häufig Frühlingsbilder darstellen, und die von dem Refrain „Ligo“ eingerahmt sind (vgl. ebd. 193; vgl. auch Eckert 69). Neben diesen Referenzen auf die heidnische und die regionale Tradition, entdeckt Breggin auch sprachliche Hinweise auf das Baltikum: Die Bezeichnung „Grashupfer“ beispielsweise, mit der Orti bedacht wird, führt Breggin auf das Litauische zurück. Mit der litauischen Entsprechung „žiogelis“ werden „heute noch im Litauischen unreife Mädchen“ bezeichnet (Breggin 186).

Eine letztliche Beantwortung der Frage nach dem „Baltischen“ ist jedoch kaum nötig. Interpretationen, die den baltischen, wilhelminischen oder universalen Charakter betonen, können ohne letztlich klärende Verortung neben- und miteinander bestehen. Sie dienen dabei als unterschiedliche Perspektiven, die den Blick für diese oder jene textimmanenten, intertextuellen oder kontextuellen Aspekte schärfen. Ob eine Interpretation dann im Allgemeinplatz verharrt, liegt zuvörderst an der Frage, wie sie sich der Tatsache vergewissert, dass der Blick aus diesem oder jenem Winkel Eines freilegt und ein Anderes verbirgt. Sich allein zu Gunsten einer Verortung im Baltikum zu entscheiden hieße, einen über das Baltische hinausweisenden modellhaften Charakter textlicher Reflexionsebenen zu vernachlässigen. Das Baltische zu negieren bedeutete, sich der Gefahr der Ahistorizität auszusetzen. Als unterschiedliche Perspektiven eines flexiblen interpretatorischen Spektrums können sie miteinander bestehen und sich je nach Mehrwert der Erkenntnis der Leserschaft anbieten. Keyserlings *Wellen* kann hierfür Anleitung sein: Wie in *Wellen*, so lässt sich auch hier an der Multiperspektivität festhalten, anstatt die unterschiedlichen Perspektiven zu einer Seite hin aufzulösen. Dem entsprechend geht die vorliegende Arbeit selbst zwar von einem eher überregionalen Anspruch der Keyserling'schen Erzählungen aus, leistet jedoch einiges, um kommenden Untersuchungen neue Fährten ins Baltikum zu legen: Zuvörderst tut sie dies beispielsweise, indem sie im Hauptteil diskursanalytische (und in gewissem Maße auch sozialhistorische und einflussgeschichtliche) Verbindungen der Erzählungen Keyserlings mit der zur gleichen Zeit entstehenden wissenschaftlichen Ökologie aufzeigt.

1.2.3. Dekadenz

Der Annahme, es handle sich um baltische Welten, wird üblicherweise die mit der Dekadenz verbundene Lesart beigestellt, dass sie sich im Prozess ihrer Auflösung befänden (vgl. u.a. Hewitt 55, Löffler 54, Scharnowski 53-54, Zimmer 135-36, Wonderley 83, Borzyszkowska-Szewczy 83-85). Diese Deutung ist in den in vorherigen Kapiteln zitierten frühen Betrachtungen der Keyserling'schen Erzählungen sichtbar, doch sie wirkt bis in die Gegenwart in der populären wie wissenschaftlichen Rezeption fort: Die Klappentexte vieler Neuauflagen bewerben Keyserlings Erzählwerk ausdrücklich als „nostalgisch-kritisch[e] Schilderung der in Konventionen erstarrten Adelswelt seiner Heimat“ (Keyserling, *Abendliche Häuser*) und als „melancholische[n] Rückblick ins 19. Jahrhundert“ (Keyserling, *Am Südhang*). Auch in der wissenschaftlichen Rezeption erklingt ein ähnlicher Ton, so beispielsweise in Markewitz' *Ein letzter Impressionist* (2010), das die Erzählwelten Keyserlings als „musterhafte Tableaus untergehender aristokratischer Lebenswelten“ (Markewitz 11) beschreibt. Und auch Ehinger (2004) gibt an, dass „das gesamte Erzählwerk den Untergang der dekadenten Adelswelt um die Jahrhundertwende schildert“ (Ehinger 77).

Die Rede von den rückbezüglichen Untergangsszenarien stützt sich mehrheitlich auf drei Aspekte: Erstens beruhen sie auf einer autobiografischen Lektüre, die die Lebensumstände Keyserlings als konstitutiv für die Erzählwelten erachtet. Dabei wird die Biografie Keyserlings vornehmlich in den Kontext der sozialhistorischen Umstände der

Russifizierung in den russischen Ostseeprovinzen gestellt.⁹ Zweitens verweisen sie oft auf generationelle Konflikte innerhalb der Erzählungen, anhand derer ein Zerfall und Auseinanderbrechen der bestehenden Ordnung bestimmt wird (vgl. u.a. Zimmer 135-36). Dies betrifft die unerfüllten Sehnsüchte und Leidenschaften sowie die sexuelle Neugier der jüngeren Generation, die mit der bestehenden Ordnung und ihren moralischen Anforderungen bricht. Im Zentrum dieser Lesarten steht der Generationenkonflikt als Ausdruck eines Leidens an der allzu beengenden Ordnung der Elterngeneration, mit der Folge, dass die jüngere Generation auszubrechen versucht. Zum Beispiel übt die von der Adelsgesellschaft entlaufene und infolgedessen verfemte Gräfin Doralice in *Wellen*, die den Grafen Köhne verließ und mit dem Bürgerlichen Hans Grill durchbrannte, eine verheißungsvolle erotische Anziehung auf die jüngere Generation der adligen Gesellschaft aus, während die ältere Generation sich wie die Generalin Palikow distanziert

⁹ Ab Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine estnische bzw. lettische Bürgerschicht mit wachsendem gesellschaftlichen Einfluss und nationalistischen Bestrebungen, begleitet von nun verfügbaren lettisch- und estnischsprachigen Zeitungen (z.B. *Latviešu Avīzes*, *Pēterburgas Avīzes*) und Festen (1869 erstes estnisches Liederfest in Dorpat/Tartu, 1873 lettisches Liederfest). Zur gleichen Zeit entsteht in Lettland und Estland auch volkssprachliche Literatur, z.B. das estnische Nationalepos *Kalevipoeg* von Friedrich Reinhold Kreutzwald (1857). Die Sichtbarkeit der nationalistischen Strömungen in der Öffentlichkeit nahm kontinuierlich zu, z.B. durch die „Jaunā strāva“ (lett. „Neue Bewegung“). 1865 erfolgte die Aufhebung der Fronpacht (vgl. Schmidt 115), ab 1881 (Zar Alexander III.) der Beginn der Russifizierung: Der orthodoxe Glauben gewinnt an Einfluss und wird beworben, Russisch wird Gerichtssprache, 1887 wird Russisch Unterrichtssprache an allen Gymnasien und 1889 an Privatschulen, bevor 1889 alle Universitäten im Russischen Reich ihre Autonomie verlieren und sukzessive das Russische als Vorlesungssprache einführen müssen. 1905 führt die Revolution im russischen Reich zu Kämpfen der landlosen estnischen und lettischen Bevölkerung gegen die baltendeutsche Oberschicht und hatte Trotz der Zerschlagung durch die zaristische Armee zur Folge, dass Zar Nikolaus II. Zugeständnisse machte (mehr bürgerliche Rechte und Freiheiten, Einrichtung des Dumaparlaments): Das faktische Ende der alten Monarchie. 1919 erfolgt die Landreform in Estland und 1920 in Lettland mit weitreichenden Enteignungen der deutschbaltischen Oberschicht (alle Ereignisse und Daten aus Alexander Schmidts *Geschichte des Baltikums* und aus der Monografie *Baltenland* von F.W. von Oertzen, die jedoch wegen ihrer nationalkonservativen Perspektive und einer gewissen Nähe zum Hitlerfaschismus in vielerlei Hinsicht äußerst problematisch ist – vgl. hierzu insbes. Oertzen 337-38). Litauen nahm zur gleichen Zeit eine andere Entwicklung und ist durch das weitgehende Fehlen einer deutschbaltischen Oberschicht (hier gab es eine weitaus größere deutschbaltische Bauernschaft) in diesem Zusammenhang nicht von zentraler Bedeutung.

oder ablehnend wie die Baronin von Buttlär verhält. Die jungen Lolo, Nini, Wedig und Hilmar hingegen stellen Doralice nach und räsonieren heimlich und in imaginierten Abenteuern über den Bruch mit den Erwartungen und Konventionen ihrer Gesellschaft. Lolo schwimmt trotz des Verbots durch die Elterngeneration und trotz der Gefahr für ihr eigenes Leben Doralice sogar nach zur weit im Meer liegenden zweiten Sandbank. In diesen Akten imaginativen Ausbrechens und physischer Grenzüberschreitungen manifestiert sich dann das Verlangen der jungen Generation, die Enge der elterlichen Ordnung zur Lusterfüllung zu verlassen.

Zusätzlich zu dem Zerfallsprozess der Ordnung, der sich am Verhalten der jüngeren Generation durchaus ablesen lässt, kommt als dritter Aspekt der Lektüren vom Untergang die Physiognomie der Figuren hinzu. Die Zeichen des sozialen Auflösungsprozesses übertragen sich als körperliche Symptome auf die Jugend: Sie sind verfeinert, nervös, „so zart“ (Keyserling, *Wellen* 9), haben „Gesichter mit [...] fast krankhaft feinen Zügen“ (ebd.). Die Pathologisierung äußerer Lebensumstände und ihre Abbildung als körperliche Leiden gilt hier ebenso wie die zuvor genannten Aspekte als typisches Dekadenzsujet der Jahrhundertwende.

Um die Deutungen der Keyserling'schen Erzählungen als Untergangsszenarien in der Tradition der europäischen Dekadenzliteratur zu hinterfragen wird hier zunächst der Dekadenzbegriff geklärt. Ausgehend von der für die Dekadenz typischen Vorstellung von Zeitlichkeit wird sich infolgedessen eine Differenz zur Zeitlichkeit in den Erzählungen Keyserlings zeigen. Dekadenz ist zwar ein ausdrücklicher Bestandteil – mitunter Dreh- und Angelpunkt – vieler Keyserling-Lektüren, doch weist die Keyserling-Rezeption einen

Mangel in der Präzisierung dieses Begriffs im Hinblick auf die Erzählungen auf.¹⁰ Dekadenz wird in der Keyserling-Rezeption meist als Formbegriff (vgl. z.B. Scharnowski 53-54, Hewitt 54-55), oft darüber hinaus als Epochenbegriff (vgl. Binek 125-26), aber kaum als modernes Metanarrativ impliziert (vgl. Zimmer 135-36).¹¹

Diese unterschiedlichen Vorstellungen und Kontexte von Dekadenz sind nicht nur dem Umstand geschuldet, dass es kein Gründungsmanifest der Dekadenz gab und somit nicht von einer wie auch immer ausdifferenzierten Bewegung vertreten und beansprucht wurde. Vielmehr zeigt sich, dass spätestens seit den Umwälzungen der Sattelzeit die verfallsgeschichtliche Betrachtung in verschiedenen Ausdrucksformen Teil europäischer Selbstbeschreibungen wurde (vgl. Pross 42, Potolsky v). Als erster Beitrag mit europaweiter Strahlkraft mag zu dieser Zeit Edward Gibbons Werk *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1782) zählen, das den Niedergang des römischen Reiches als Folge fortschreitender moralischer und politischer Zersetzung von innen beschreibt und nicht allein und primär als Konsequenz des Einfallens barbarischer Stämme von außen. Hier wird ein verfallsgeschichtlicher Verlauf beschrieben, dessen Zersetzungskraft ätiologisch nicht durch äußere Faktoren bedingt ist, sondern aus dem

¹⁰ Bei einem eher intuitiven Verständnis und Gebrauch des Terminus, der nicht nur auf die Keyserling-Rezeption beschränkt ist, bleibt das Gemeinte am Ende noch unklarer und unbestimmter als zuvor. In Bineks Untersuchungen zu Dekadenzsujets in Keyserlings Erzählungen ist Dekadenz ein „europäisches Endzeitgefühl [, das] zu einem fatalistischen Lebensentwurf herabgekommen“ ist (Binek 125). Unbesprochen bleibt hier zum einen die suggerierte Dekadenz der Dekadenz, die zu Beginn ein auf gesellschaftliche Veränderungen abzielendes „Gefühl“ war, das dann – in einer für Binek degenerierten Form - als Notwendigkeit und Determinismus Eingang in die Lebenswelten fand.

¹¹ Diese Einteilungen der Dekadenz in drei verschiedene Perspektivierungen nach Form (Topik, Motivik, thematische Eigentümlichkeiten), Epoche der Literaturgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert und Metanarrativ der Moderne (ab dem 18. Jhd.) ist Pross' Standardwerk *Dekadenz: Studien zu einer großen Erzählung der frühen Moderne* entlehnt (vgl. 19-44).

Inneren der sich zersetzenden Sache entsteht. Diese Zersetzung von innen her und aus sich selbst heraus ist genau dasjenige Kriterium, das auch in zeitgenössischen Begriffsbestimmungen der „Dekadenz“ maßgeblich ist:

Etymologically, decadence means to fall down or from (from the Latin de + cadere). By definition, it describes a temporal contrast or comparison. A body, a society, or an artistic form falls away from something prior and better: health, virtue, tradition, and so forth.

(Potolsky v)

Als „fall down or from“ und Verfall ohne äußere Einwirkung war die Verfallsgeschichte fortan Teil des Repertoires moderner Selbstbeschreibungen, die auf einzelne Nationen, gesellschaftliche Schichten oder die Moderne insgesamt bezogen werden konnte. Die Negationsform der Dekadenz, das „*double*‘ und Gegenbild“ (Pross 44) eines sich etablierenden Fortschrittsoptimismus‘ wirkte als Zerrspiegel moderner Rationalität und war damit auch in jedem Kontext Teil der modernen Selbstvergewisserung (vgl. Potolsky vii). Damit ist die Dekadenz nicht un- oder antimodern, sondern bietet sich allen modernen Diskursen als ein zeitliches Kontinuum an, das durch „Anfang, Mitte und Ende“ strukturiert ist und an dessen Ende der zu erwartende Niedergang steht (Pross 41).

Von Literaten, insbesondere denen des späten 19. Jahrhunderts, wurde der Dekadenzdiskurs dergestalt rege aufgenommen, dass der Begriff der Dekadenz als (wenngleich mit allen bekannten Problemen der Periodisierung behafteter) Epochenbegriff für einen Teil der literarischen Produktion um 1900 gelten kann. Typischerweise wird der Blick der *Décadents*, der sich vergleichend auf einen zurückliegenden Zustand bezieht, einer kontinuierlichen oder kontingenten Degeneration

und Verfallsgeschichte gewahr. Das Fehlen der Gegenwart und der antizipierten Zukunft, dem Vergleich mit der idealisierten Vergangenheit nicht standzuhalten, wird dem D cadent zum Ursprung eines Leidens am Fortschrittsoptimismus der Moderne.

Diese r ckbez gliche Konstruktion eines Verfallsszenarios, das die Gegenwart an einer besseren Vergangenheit misst, verweist zunächst auf eine Ähnlichkeit zwischen einem dekadenten Blick auf die Geschichte und den von Wilpert benannten generellen Merkmalen deutschbaltischer Literatur. Für die deutschbaltische Literatur gilt laut Wilpert, dass ihr eine auffällige Rückwärtsgewandtheit zu eigen ist. Die sozialhistorisch fundierte Erklärung dafür basiert auf der kontinuierlichen Erosion der dominanten Stellung der Deutschbalten, die sich zunehmend auf diejenige Zeit beziehen, die dem jeweils zurückliegenden Verlust von Privilegien vorausging: Eine „Golden[e] Zeit [lag] jeweils vor dem letzten Rückschlag: vor der G terenteignung, vor der Revolution, vor der Russifizierung. Und natürlich: vor der Umsiedlung“ (Wilpert 23). Die schreibende deutschbaltische Oberschicht befand sich indessen jeweils in „R ckw rtsverteidigung ihrer Machtstellung und ihrer Privilegien“ (ebd.).¹² Sozialgeschichtlich kommt hier ebenso verstärkend hinzu, dass die zu verteidigenden Privilegien des deutschbaltischen Adels sich aus der Abstammung und nicht aus Leistung ergaben. In dieser grundsätzlichen Rückwärtsgewandtheit und R ckw rtsverteidigung des deutschbaltischen Adels liegt Wilpert zufolge auch der Grund, weshalb utopische Vorstellungen der baltischen Literatur angeblich immer fremd blieben und weshalb die geistesgeschichtliche Entwicklung der

¹² Für einen knappen historischen Abriss über diejenigen Entwicklungen, die zu diesem Machtverlust f hrten, vgl. Fußnote 10 oben.

baltischen Literatur der Entwicklung im Mutterland „um fast eine Generation nachstand“ (Wilpert 15).¹³

Mit dieser sozialgeschichtlichen Perspektive, die sich weitgehend auf Gero von Wilperfs Untersuchungen stützt, könnte man der gesamten deutschbaltischen Literatur des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts eine Nähe zur Dekadenz nachsagen. Hinsichtlich der Erzählungen Keyserlings erweist sich dieses Urteil jedoch als unzureichend, denn kontrastiv zur zeitlichen Rückbezüglichkeit, die in Keyserlings Schlössern behütet ist, zeigen sich in den Erzählungen andere Formen der Zeitlichkeit, die sich dem Eindruck des verfallsgeschichtlichen Verlaufs widersetzen. Eine dieser anderen Formen der Zeitlichkeit ist die fundamentale Offenheit der Zukunft. Hier sei beispielsweise auf das Ende von *Wellen* und *Dumala* verwiesen: Doralice, Knospelius und sein Hund gehen am Ende von *Wellen* am Meer entlang, und während sie ohne ein besonderes Vorhaben darauf warten, „daß das Meer sie freigäbe“ (Keyserling, *Wellen* 173), liegt die Zukunft offen vor ihnen.¹⁴ Am Ende von *Dumala* kehren die beiden Hauptfiguren Erwin und Karola nach einigen Episoden von Abenteuer und Leidenschaft zurück in die Ordnung, aus der sie anfangs ausbrechen wollten: Erwin kehrt zurück zu seiner Frau Lene, und Karola bezieht wieder Schloss Dumala. Damit endet die Erzählung in einer Konstellation, die in ähnlicher Form schon am Anfang vorlag. Von einer

¹³ Wilpert führt hier plausiblerweise an, dass die Durchdringung der Literatur mit einem politischen Ruf zur Revolution und zu den Waffen in der baltischdeutschen Literatur praktisch nicht zu finden ist. Auch diejenigen literaturgeschichtlichen Entwicklungen, die sich im Mutterland in den Dienst einer progressiven Politik stellen ließen, wie z.B. der Naturalismus, blieben den Ostseeprovinzen weitgehend fremd (vgl. 22). Allerdings zeigt sich in den Lektüren im Hauptteil, dass Utopien der deutschbaltischen Literatur nicht so fremd waren, wie Wilpert hier behauptet: In Keyserlings Erzählungen zeigt sich ein utopisches Potential, das für die vorliegende Arbeit noch von hoher Bedeutung ist.

¹⁴ Eine ausführliche Lektüre dieses Endes folgt in Kapitel 4.

Entwicklung zu irgendeinem bestimmten Endpunkt wie Niedergang oder Zerfall kann hier nicht die Rede sein. Ungern-Sternberg urteilt angesichts dieser zeitlichen Auffälligkeiten, dass

Keyserling [...] seine Geschichten nicht im Rückblick oder von einem Ende her [erzählt], auf das sich die Handlung zu entwickelt (das wäre literarisch fassbares ›vergangenheitsorientiertes Erzählen‹). Die Handlung ist vielmehr stets auf eine Zukunft hin ausgerichtet, deren weitere Entwicklung man sich vielleicht vorstellen möchte, die tatsächlich jedoch durchaus offen ist.

(Ungern-Sternberg 210)

Auf die der Nostalgie und Rückwärtsgewandtheit nahestehenden zeitlichen Strukturen der Erzählungen folgt am Ende keine Auflösung in Gestalt eines Niedergangs. Niedergang und Zerfall, die das erwartbare Ende des zeitlichen Kontinuums der Dekadenz bilden (vgl. Pross 41), werden bei Keyserling nicht eingelöst. Vielmehr wirken Niedergang und Zerfall am Ende vieler Erzählungen angesichts ihrer offenen Enden in weite Ferne gerückt: Keyserlings Erzählungen gehen nicht einem erwartbaren Niedergang entgegen, sondern in ihnen „geht das Leben vor allem *weiter*“ (Ungern-Sternberg 210).

Diese Offenheit der Zukunft stellt sich im Kontext der vorliegenden Arbeit noch als wichtiges Merkmal der Erzählungen heraus, denn in ihr liegt ein utopisches Potential, das durch Keyserlings Meeresmetaphorik noch fruchtbar gemacht wird: Das als entzaubert und erschlossen beschriebene Land und die zweite Natur, die über es herrscht, bereitet vielen Figuren ein Unbehagen, da es die Figuren voneinander isoliert (z.B. in *Wellen*) oder da es für Projektionen und Utopien nicht mehr anschlussfähig ist (z.B. in *Dumala*). Das Land und die Geschichte seiner Erschließung und Unterwerfung sind hier nicht nur menschliche Emanzipationsgeschichten gegenüber der Natur, sondern auch Geschichten

von Verlust oder Unerfülltheit. Projektionen und Utopien, auch solche, die die Vereinzelung überwinden lassen, können in Keyserlings Erzählungen jedoch dann erzeugt oder angedeutet werden, wenn das Land und seine zweite Natur für die Metaphorik des Meeres durchlässig werden: In *Wellen* wird etwa in der Darstellungsebene angedeutet, wie aus vereinzelter Figuren ein Meer aus „Wellenstimmen“ werden kann, d.h. wie die Vereinzelung und die manipulativen Verhältnisse zwischen den Figuren in der Utopie eines Neben- und Miteinanders auf Grundlage gegenseitiger Anerkennung überwunden werden können.

Ausführliche Untersuchungen im Hauptteil der vorliegenden Arbeit lassen erkennen, dass die Zuschreibungen der Dekadenz nur einzelnen Sujets der Erzählungen gerecht werden können. Im Gegensatz zu einer Schließung der Erzählung hin zu einem Ende, das als Zerfall und Niedergang gedacht und erwartet wird, kennzeichnet Keyserlings Erzählungen vielmehr eine Offenheit, an die sich Utopien und Projektionen anschließen können. Wenn Ungern-Sternberg sagt, anstelle eines Niedergangs entstehe bei Keyserling der Eindruck, dass „das Leben vor allem *weiter*“ gehe und die Zukunft sei „offen“ (210), dann liegt dies, wie noch ausführlich gezeigt wird, zuvörderst an Keyserlings Metaphorik und der metaphorischen Engführung von Land und Meer, die sich in vielen Erzählungen Keyserlings finden lässt.

1.2.4. Die Umwertung der Allgemeinplätze

Die Rolle der Allgemeinplätze in der Keyserling-Forschung, von denen hier einige exemplarisch vorgestellt wurden, ist durchaus problematisch zu bewerten. Nicht allerdings, da sie die Neugier auf falsche Fährten schicken, sondern vielmehr da sie es der Neugier allzu oft zu leicht machten, sich in Genügsamkeit zu üben und auf halbem Wege zu verharren. Trotz dieser Probleme verweisen die Allgemeinplätze jedoch tatsächlich auf sinnfällige Aspekte der Erzählungen: Sie verweisen etwa auf eine wichtige Rolle der Schlösser und seiner adligen Bewohner oder auf zerfallende Strukturen und Wertvorstellungen.

Wenn Thomas Mann Keyserling nachsagt, ohne „kritische Äußerung, irgend etwas wie Urteil, Meinung und ‚Stellungnahme‘“ geschrieben zu haben (Mann 227), dann konnte dieses Urteil auch deshalb noch später in der Keyserling-Forschung wiederholt werden, weil die Allgemeinplätze so wirksam waren: Sie hatten sich nach Thomas Manns Nekrolog längst als der Weisheit genügsamster Schluss etabliert und hielten allzu viele Interpretationen damit befasst, das vorgefertigte Urteil aufs Neue zu bestätigen, ohne dass einem kritischen Potenzial der Allgemeinplätze nachgespürt wurde.

Die Kritiklosigkeit im Umgang mit den Allgemeinplätzen wiederholt nicht nur die Seichtigkeit, die Mann Keyserling nachsagte; die Kritiklosigkeit vieler Kritiker ermöglichte auch, dass die *loci communes* erst ihre Wirkung entfalten konnten. Die vorliegende Arbeit soll nicht nur eine Anregung sein, eine neue Form der Auseinandersetzung mit den

Allgemeinplätzen der Keyserling-Rezeption zu suchen, sondern sie soll auch aufzeigen, welche alternativen Wege zur kritiklosen Affirmation sowie zur kämpferischen Ablehnung möglich sind – und wohin sie führen. Die skizzierten Darstellungen der Schlossgeschichten beispielsweise zeigen (und dieser Eindruck wird sich noch verstärken), dass es lohnt, die Allgemeinplätze ernst zu nehmen, ihnen aufmerksam zu folgen, und dabei offen für das Eigentümliche im Allgemeinen zu sein. Wie sich in diesen exemplarischen und skizzenhaften Untersuchungen einiger *loci communes* zeigte, besteht eine bis heute nicht gewürdigte Eigentümlichkeit der Erzählungen Keyserlings in ihrer metaphorischen Verbundenheit mit dem Meer. Die vorliegende Arbeit stellt dar, wie Keyserlings eigentümliche Adaption dieser modernen Leitmetapher eine reflexionsphilosophische Auseinandersetzung mit menschlichem Dasein unter den Bedingungen der Moderne hervorbringt.

1.3. Zu den Gestaden!

Vom Meer ausgehend und durch das Meer in ein neues Bild gebracht, kommt menschliches Dasein in Keyserlings Erzählungen aus der Distanz in den Blick. Das zeitweise und imaginative Verlassen der ländlichen Umwelt des Menschen in der Bildlichkeit des Meeres erlaubt in jedem Fall eine Position der Distanz und Reflexion, die das Land in seiner Überformung und Vereinnahmung durch die Moderne zeigt und die den Menschen und seine Umwelt aus der Perspektive des elementar Anderen befragen lässt. Damit gibt

Keyserlings Meeresbildlichkeit auch Einblick in die zusammenhängenden Wahrnehmungsveränderungen von Land und Meer: Die Ferne des sich nach allen Richtungen ausweitenden Meeres kann selbst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert noch eine Distanz imaginieren und wahrnehmen lassen, die eine Position und Perspektive der Reflexion über die Landbewohner und ihre Umwelt ermöglicht.

Reflexion bedeutet hier im Sinne Herders die Heraustrennung und Beobachtung einer Sache oder Erscheinung, auf die sich das Bewusstsein erst durch diesen Prozess der Trennung als Objekt des Anschauens und Bedenkens beziehen kann:

Der Mensch beweiset Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei würket, daß sie in dem ganzen Ocean von Empfindungen, der sie durch alle Sinnen durchrauschet, Eine Welle, wenn ich so sagen darf, absondern, sie anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten, und sich bewußt seyn kann, kann, (sic!) daß sie aufmerke. Er beweiset Reflexion, wenn er [...] sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf Einem Bilde freiwillig verweilen, es in helle ruhigere Obacht nehmen, und sich Merkmale absondern kann.

(Herder 52-53)

Das „Absondern,“ das Herder hier zweimal benennt, ist eben jener beschriebene Prozess der Heraustrennung. In diesem Prozess liegt schon jene Räumlichkeit behütet, die ein Innen und Außen voneinander unterscheidet und sie voneinander abscheidet: Etwas vormals Angehöriges wird nun abgesondert und geschieden und damit liegt es in einem abgesonderten und abgeschiedenen Bereich, der nicht mehr unmittelbar dem anschauenden und bedenkenden Bewusstsein angehört. Auch die Ausdrücke, mit denen sich Herder auf das nach der Absonderung entstehende neue Verhältnis bezieht, rufen jene Räumlichkeit hervor, dergemäß eines nicht (mehr) zum anderen gehört und räumlich getrennt ist. Dank dieser räumlichen Trennung kann das Bewusstsein nun in der

Unterscheidung von Subjekt und Objekt „die Aufmerksamkeit auf sie richten“ und „in helle ruhigere Obacht nehmen“ (ebd.), wie etwas, das aus der Ferne betrachtet wird. In seiner Untersuchung dieses auf Herder zurückführbaren Reflexionsbegriffs schreibt Arndt demzufolge auch ausdrücklich von der distanzierten Beziehung, die infolge des von Herder beschriebenen Absonderns entsteht:

In dieser reflexiven Distanz erst treten Subjekt und Objekt als unterschiedene und unterscheidbare Seiten des Reflexionsverhältnisses hervor [...]. Erst aufgrund ihrer Distanz reflektieren sich beide Relate ineinander: das *Erkennen* (Perzeption) ist zugleich ein „bei sich *anerkennen*“ (Apperzeption), welches aber zugleich noch immer das Anerkennen von etwas ist was in der Apperzeption nicht unmittelbar aufgeht.

(Arndt 14)

Für die vorliegende Arbeit und das hierin untersuchte Verhältnis von Land und Meer in Keyserlings Metaphorik heißt dies, dass das Land in der topologischen Unterscheidung zum Meer in den Blick genommen wird. Das eigentlich dem Landbewohner angehörige Land steht damit der Reflexion offen. Die Ferne selbst ist in Keyserlings Erzählungen an Land weder Perzeption noch Apperzeption zugänglich. Auch das Imaginäre der Ferne und der Distanz können zu Lande nicht mehr uneingeschränkt angerufen und empfunden werden, da die Erschließung des Landes zum Beispiel durch neue Möglichkeiten des Transports und der Kommunikation ferne Orte einander näherbrachte und den Raum des Landes dadurch verengte. Was vormals als Ferne eines sich ins Nicht-wahrnehmbare und Unvertraute ausdehnenden Landes wahrgenommen wurde, geriet im 19. Jahrhundert zu einem Gefühl der Enge und der „Vergleichgültigung abseits gelegener Orte durch ihre verkehrstechnische Erreichbarkeit“ (Koschorke 254). Erst die reflexive Distanz, die sich in Keyserlings Topologie und Metaphorik ergibt, ermöglicht hier, das Land und das Dasein

seiner Bewohner zu betrachten und zu bedenken. Insofern dieser Schritt der Reflexion einen distanzierten Bezug zu menschlichem Dasein ermöglicht, ist es auch geboten, Land und Meer innerhalb einer Daseinsmetaphorik zu erfassen.

1.3.1. Wahrnehmungsveränderungen des Landes

„Immerhin ist es schade, daß man nach einer solchen Nacht eine Art Katzenjammer hat, den Katzenjammer der Weite. Das Land erscheint einem unerträglich eng. Dann ist es schon besser, seine Höhle dunkel zu machen und sich darin zu verkriechen.“

(Keyserling, *Wellen* 82)

Die Wahrnehmung des Landes ändert sich im 19. Jahrhundert in fundamentaler Weise, indem imaginativ fruchtbare Vorstellungen von Ferne und Distanz der Erschließung und technischen Eroberung des Landes konträr entgegenstanden. Die Mittel der Technik, so beklagte oder bejubelte man vielerorts, verkleinerten das Land nicht nur, sie zerstörten seine räumlichen Dimensionen sogar (vgl. Buschauer 39, Schivelbusch 118). Das Schlagwort der „Raumvernichtung,“ das im Zusammenhang mit der beschleunigten technischen Erschließung des Landes aufkam und auf dessen Popularität im 19. Jahrhundert sowohl Buschauer als auch Schivelbusch hinweisen, bedarf allerdings weiterer begrifflicher Klärung: Die Verkleinerung und „Vernichtung“ des ländlichen Raumes mit Mitteln der technischen Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten vernichtete tatsächlich keinen Raum, sondern gab das Land vielmehr unter dem Paradigma einer anderen, einer technischen Definition des Raumes preis. Dieses technische Paradigma des ländlichen Raumes, das auf die Messbarkeit und

Vermessbarkeit des Raumes zielt, verdrängt den Anteil, den beispielsweise Imagination und Sinneswahrnehmung an der Konstitution des Raumes haben. Das zerstörerische Werk der „Raumvernichtung“ erstreckte sich damit weniger auf den Raum an sich als auf eine bestimmte Weise der Raumkonstitution, nämlich die sinnlich-imaginative, die sowohl Wahrnehmung als auch Imagination des Subjekts zum Mittelpunkt macht.

Diese im 19. Jahrhundert überspitzt als „Raumvernichtung“ beschriebene Wahrnehmungsveränderung des Landes hin zu einer Abstrahierung von Imagination und Wahrnehmung weist damit auf einen folgeschweren kulturgeschichtlichen Einschnitt hin, der die Erfahrung des Einzelnen abwertete. Der durch ein wahrnehmendes und imaginierendes Subjekt konkret erfahrbare Raum wich dem abstrakten Raum der euklidischen Geometrie. Otto Friedrich Bollnow zufolge zeichnet sich der nun vorherrschende messbare und vermessbare Raum durch die strukturelle Gleichheit aller Punkte und Richtungen aus: Kein Punkt und keine Richtung kann gegenüber anderen privilegiert sein (vgl. Bollnow 17). Diese strukturelle Gleichförmigkeit aller Räume, nämlich ihre Ausdehnung und Organisation anhand gleichartiger Punkte und Richtungen entlang eines vorgestellten Koordinatensystems, ruft die von Koschorke beobachtete „Vergleichgültigung abseits gelegener Orte“ ins Bewusstsein (254), und bezeichnet genau jene Veränderungen in der Wahrnehmung des Landes, die für das 19. Jahrhundert von prägender Bedeutung sind, und die damit im Kontext dieser Arbeit immer bedacht werden müssen. Mit der „Vergleichgültigung“ aller Punkte im Raum

verliert auch das wahrnehmende Subjekt seine Stellung als räumlicher Mittelpunkt, in dem sich der Raum in der Übereinkunft von Eindrücken und Assoziationen eröffnet.¹⁵

Aus dieser Wahrnehmungsveränderung des Landes ergeben sich insbesondere für die literarischen und anderen Künste grundsätzliche Probleme. Für diese Künste bedeutete dies, dass der ihnen gelegene und vertraute imaginative und sinnliche Zugang zum Raum des Landes zunehmend unvereinbar mit dessen technischer Unterwerfung und Instrumentalisierung (oder „Vernichtung“) war:

Die Homogenisierung des Raumes bemächtigt sich auch seiner perspektivischen Ränder; die Imaginationskraft verliert ihren Vorschuß vor dem empirischen Sehen. Das dichterische Schweifen in die Ferne, an vorindustrielle Bewegungsmittel und Wahrnehmungsstandards gebunden, wird von der praktischen Kolonialisierung des Raumes im entfalteten Kapitalismus absorbiert.

(Koschorke 255)

Koschorke bietet damit im Kontext der vorliegenden Arbeit zunächst eine Erklärung dafür an, weshalb und wie sich die Wahrnehmungsveränderung des Landes im 19. Jahrhundert vollzog. Er deutet allerdings auch an, dass die Künste sich selbst angesichts dieser Wahrnehmungsveränderungen neu befragen mussten: Wenn das „dichterische Schweifen in die Ferne“ profaniert wird und die sinnliche und imaginative Erfahrung des Landes hinter die Empirie zurückfallen, wenn Imagination und Sinneswahrnehmung

¹⁵ Diese Erfahrung der „Vergleichgültigung abseits gelegener Orte“ mag unter den Literaten der deutschbaltischen *litterature mineure* besonders präsent gewesen sein, lag das Baltikum doch nicht nur politisch, sondern auch geografisch an der Peripherie des deutschen sowie des russischen Reiches und fand kaum die Anerkennung der „Literaturen von Weltrang“ zu beiden Seiten (Wilpert 17). Die von Zeitgenossen kaum gewürdigten deutschbaltischen Literaten, die somit mit der Literaturgesellschaft auf der baltischen Scholle Vorlieb nehmen mussten, entwickelten ein sprachliches Register, das zum Zwecke der allgemeinen Verständigung im kleinen Kreise der Deutschbalten und im noch kleineren Kreise ihrer Literaten „jede Art von Slang oder Jargon ablehnt[e]“ (ebd. 16). Die zunehmende politische und gesellschaftliche Marginalisierung und Isolation begünstigte die Entwicklung einer Literatur, die „von einer Homogenität war, wie wir sie sonst in der zeitgenössischen abendländischen Literatur nirgendwo antreffen“ (Wilpert 21).

geringer geschätzt werden als geometrische Abstraktion, dann mussten auch neue Ausdrucksweisen hervorgebracht werden, mit denen sich die Künste diesen veränderten Bedingungen stellen konnten.

Die Texte Eduard von Keyserlings lassen eine tiefgründige Auseinandersetzung mit diesen Wahrnehmungsveränderungen erkennen. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Konstitution der Diegese, d.h. in der erzählten Welt, der bei Keyserling oft eine Topologie von Land und Meer zugrunde liegt. In dieser Topologie wird das Land, wie zum Beispiel in Untersuchungen zu *Harmonie* gezeigt wird, auffallend häufig als ausgezehrt, elend und unfruchtbar beschrieben. Auch in *Wellen* lässt sich dies beobachten: Zurück an Land nach einer rauschhaften nächtlichen Ausfahrt zum Fischen, die Hilmar in die ersehnte Nähe zu Doralice brachte, „fühlte er sich elend“ (Keyserling, *Wellen* 82). Während er den „Katzenjammer der Weite“ und des Meeres noch spürt, erinnert er sich an die Worte Hans Grills, dem zufolge „das Land und das Tageslicht uns eng erscheinen“ (ebd. 83). Der „Katzenjammer,“ den die Rückkehr auf das Land bringt, assoziiert das Meer mit dem Rausch und das Land demgegenüber mit Nüchternheit und Niedergeschlagenheit, was vor allem in *Dumala* ein zentrales Thema ist (vgl. Kapitel 3.4.1. und 3.4.2.).¹⁶ Dass Hilmar sich auf dem „eng erscheinen[den]“ Land „elend“ fühlt, nimmt vorweg, dass das Land den Figuren, die es imaginativ verlassen können oder zumindest wollen, fremd erscheint. Das Adjektiv „elend“ ist laut Pfeifers etymologischem Wörterbuch zurückführbar auf „aus der

¹⁶ Die Eindrücke der Rückkehr auf das Land sind so stark, dass Hilmar in diesem Augenblick alles in Assoziationen von nüchternem Land und rauschendem Meer wahrnimmt. Auch seine Verlobte Lolo, die ihm kaum so aufregend wie Doralice erscheint, fügt er in diese Topologie ein: Ihm schien, „als habe sie etwas vom Lande und vom Tageslicht an sich“ (ebd. 83).

Fremde kommend“ oder „nicht einheimisch,“ und weiter: „Das Adjektiv bezeichnet demnach eigentl. ‘den, dessen (Heimat)land ein anderes ist’ als das, in dem er sich (schutzlos) aufhält“ und war in dieser Bedeutung noch bis ins 18. Jahrhundert nachweisbar (vgl. „Elend“ im *DWDS*). Das Land, auf dem Hilmar sich hier „elend“ fühlt, ist ihm demnach kein „(Heimat)land“ mehr, d.h. durch die Konfrontation mit dem Meer vollzieht sich eine Entfremdung vom Land, eine Reflexion über das Land, und gleichermaßen wird ersichtlich, dass das Land wichtige Bedürfnisse, Projektionen oder Sehnsüchte der Figuren nicht einlösen kann. Dieses Unbehagen am Land lässt sich in Keyserlings Erzählungen immer wieder beobachten: Auch Doralice, die Protagonistin aus Keyserlings *Wellen*, beklagt, sie „vertrage dies dumme Land nicht mehr“ (Keyserling, *Wellen* 21), das ihr die ästhetische (Selbst-)Erfahrung verwehrt.

Das Land gibt in Keyserlings Erzählungen oft zu erkennen, dass menschliches Schaffen sich seiner bereits bemächtigt hat, indem es dem Land Namen und Zwecke gibt, es aufteilt und beherrscht. Die Organisation des Landes hin zur von Koschorke beschriebenen „praktischen Kolonialisierung des Raumes“ verwehrt dem sinnlichen und imaginativen Zugang, sich im Prozess von Wahrnehmung als Ich und als Teil eines Lebenszusammenhangs zu erfahren. Anhand einer Episode aus Keyserlings *Fürstinnen* wird die Übereinkunft von einer veränderten Wahrnehmung des Landes sowie der dafür bedeutsamen menschlichen Landgestaltung deutlich. Die Protagonistin Marie und die sie begleitende Gesellschaft spazieren querfeldein über eine Wiese, an deren Ende sie das vor ihnen liegende Land „bewundern“ wollen:

Weit und eben lag das Land da, Stoppelfelder, gemähte Wiesen, hie und da ein Haferfeld, auf kleinen Anhöhen standen Windmühlen ganz im Sonnenschein, graue Ungeheuer mit riesigen Libellenflügeln.

(Keyserling, *Fürstinnen* 47)

Zunächst fällt der Aufzählungscharakter dieser Landschaftswahrnehmung auf, der der gefassten Absicht, das Land zu „bewundern,“ nicht gerecht zu werden vermag. Die Wahrnehmung des „weit und eben“ daliegenden Landes trägt hier vornehmlich die Gestalt eines ent-individualisierten empirischen Sehens, das in der Auflistung die einzelnen beobachtbaren Teile zusammenzählt. Diese Erfassung und Feststellung daliegender Elemente tritt an die Stelle einer imaginativen und sinnlichen Wahrnehmung, durch die das Land andernfalls in den Farben und imaginativen Zusammenhängen einer individuellen oder kollektiven Perspektive erstrahlen könnte. Das empirische Sehen, dessen Siegeszug Koschorke im 19. Jahrhundert beschreibt, lässt als bloße Registrierung des Bestehenden keine Rückführung auf die Eigentümlichkeit einer bestimmten Wahrnehmung und das wahrnehmende Subjekt als deren Mittelpunkt zu. Als literarische Reflexion über die hier zugrunde liegenden Veränderungen in der Wahrnehmung des Landes partizipieren Keyserlings Erzählungen demnach an einer Auseinandersetzung, die um die Jahrhundertwende auch unter dem Stichwort der Wahrnehmungskrise geführt wurde (vgl. Scharnowski 46). Gleichwohl stellen die Erzählungen Keyserlings durch ihre innere topologische Differenzierung eine Erweiterung dieser Auseinandersetzung dar, indem sie Wahrnehmungsveränderungen des Landes und des Meeres in ihren Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten unterscheiden. Mit den im oben zitierten Ausschnitt aus *Fürstinnen* zeigt sich auch die für diese topologische Differenzierung

typische Eigentümlichkeit des Landes, das nach allen Richtungen hin gestaltet und bearbeitet ist. Selbst in der Weite des ebenen Landes zeigt sich ihnen „kein Fleckchen, das nicht von dem Fleiße der Bewohner spricht“ (ebd.). So kann auch nicht überraschen, dass es eben weder das Land selbst noch seine Gestalt ist, die Marie und ihre Begleiter „bewundern.“ Stattdessen zeigen sie sich lediglich entzückt über die Feststellung, „wie weit man sieht“ (ebd.). In der einzigen Bemerkung, die über das bloße Registrieren und Aufzählen hinausgeht, wird das „von dem Fleiße der Bewohner“ sprechende Land mit seinen „Ungeheuer[n] mit riesigen Libellenflügeln“ als bedrohlich empfunden. Dieser Abschnitt aus *Fürstinnen* führt in diesem Bild sowohl das Unbehagen an Veränderungen sowohl des Landes als auch an der Wahrnehmung desselben zusammen, was in folgenden Kapiteln noch vertieft behandelt wird. Dieses Unbehagen der Landbewohner an ihrer ländlichen Umwelt ist auch ein zentrales Thema in Keyserlings Erzählung *Dumala*, die im zweiten Teil dieser Arbeit vorgestellt wird. Das Land ist in *Dumala* weder für Projektionen noch für überhaupt eine ästhetische Erfahrung hinreichend und nachhaltig anschlussfähig. Die Tätigkeit am Land insgesamt, ganz gleich ob in Form materieller und physischer Umgestaltung und Arbeit oder in Form einer ästhetischen Semantisierung, bietet Keyserlings Figuren keine Möglichkeit, die eigene Existenz in größere Lebenszusammenhänge zu stellen und damit zu affirmieren oder wenigstens zu erdulden. Es bietet auch keine Möglichkeit zur Befriedigung: Die Sehnsüchte, die viele Figuren Keyserlings bestimmen, das Rauschen, die Erregung, die Verschmelzung mit der Welt in lustvoller Sinneswahrnehmung, bleiben uneinlösbar auf dem entzauberten Land. Keyserlings Erzählungen eröffnen sich demgegenüber durch ihre Meeresbezüge in

Diegese und Darstellung die Möglichkeit zur Reflexion über die Entzauberung des Landes sowie über die prekäre Situation des Landes, das der Imagination und Wahrnehmung des Subjekts keinen Anschluss gewähren kann.

Die Auseinandersetzung mit den veränderten Wahrnehmungen des Landes spielt mit der verwandten Bildlichkeit und Topologie von Land und Meer nicht nur in der Diegese eine zentrale Rolle, sondern wirkt sich insbesondere auf der Ebene der Darstellung aus, in der aus maritimer Metaphorik heraus eine multiperspektivische erzählte Welt entsteht. Wahrnehmung und Imagination der Figuren sind hier die zentralen Strukturmomente einer erzählten Welt, die sich vornehmlich aus dem Erleben der verschiedenen Figuren zeigt. Dieses narrative Paradigma wurde bei Keyserling schon oft beobachtet, wobei Richard Brinkmanns Ausdruck von der „Objektivierung des Subjektiven,“ d.h. die Aufstellung der erzählten Welt als die jeweilige „Erlebnis-Realität“ der Figur (Brinkmann 244), die wohl größte Wirkung auf die Keyserling-Rezeption entfaltete. Brinkmann zufolge lasse sich bei Keyserling die „Vermischung von deutlich gekennzeichnete subjektiver Perspektive und einem aus der Subjektivität geformten ‚objektiven‘ Bericht“ beobachten (ebd. 243): Was also als erzählte Welt sich der Leserin und dem Leser zeigt, ist kein Ausschnitt einer einheitlichen und objektiven Realität, sondern es zeigt sich immer nur eine durch ein Figurenbewusstsein geformte und wahrgenommene Wirklichkeit. Brinkmanns Beobachtung der „Objektivierung des Subjektiven“ beschreibt dabei eine Illusion von reiner Objektivität, die mit der erlebten Rede zusammenhängt: Das Figurenbewusstsein, durch das die erzählte Welt dargestellt wird, gibt sich nicht in der ersten Person zu erkennen, sondern es wird in der dritten Person und damit scheinbar

aus der relativen Distanz einer Außenperspektive beschrieben. Als „syntaktisch unabhängige indirekte Wiedergabe von Rede oder Gedanken“ und „als Wiedergabe des Bewußtseins einer Figur“ erzeugt die erlebte Rede den Eindruck einer relativen und vermittelten Distanz zur in der dritten Person beschriebenen Figur (Kullmann 9); diese Form des Erzählens steht jedoch tatsächlich in Verbindung mit dem „Zurücktreten des Erzählers und dem zunehmenden Interesse am Figurenbewußtsein“ (ebd.), was die Lektüren in Kapitel 3.6. noch ausführlicher darstellen und exemplifizieren: Die erlebte Rede erweckt den Eindruck relativ objektivierender Distanziertheit, eröffnet jedoch die Möglichkeit zur direkten Anteilnahme an der subjektiven Sicht und Wahrnehmung einer Figur.

Brinkmanns Beobachtungen der „Objektivierung des Subjektiven“ erwiesen sich bisweilen als derart stichhaltig, dass auch zeitgenössische Interpretationen der Keyserling'schen Erzählungen in wesentlichen Punkten mit Brinkmann übereinstimmen. Bineks Keyserling-Monografie, die in den Erzählungen einen Perspektivismus feststellt, in dem sich die Realität aus den unterschiedlichen Empfindungen und Wahrnehmungen der Figurenperspektiven aufstellt (vgl. Binek 13-14), unterscheidet sich damit zwar in der Terminologie, fügt der „Objektivierung des Subjektiven“ darüber hinaus jedoch wenig Neues hinzu. Auch Hoge's Interpretation bleibt zunächst nah bei Brinkmann, wenn sie in Keyserling's Erzählungen den Verlust „objektiver Anhaltspunkte durch die wachsende Dominanz subjektiv-sinnlicher Wahrnehmung“ erkennt (Hoge 39).

Es besteht kein Grund, die grundsätzliche Annahme der „Objektivierung des Subjektiven“ in Zweifel zu ziehen, wenngleich ihre Verortung hinsichtlich der oben beschriebenen

Wahrnehmungsveränderungen im Kontext dieser Arbeit unerlässlich ist. Diese Verortung wird die allgemeine Feststellung der „Dominanz subjektiv-sinnlicher Wahrnehmung“ (ebd.) in Keyserlings Erzählungen zwar in keiner Weise revidieren, doch wird sie aufzeigen, was diese Dominanz bedeutet, wenn sie durch eine Topologie von Land und Meer gerahmt wird. Zunächst fällt insbesondere anhand der Beschreibung Hoges auf, dass die sinnliche und imaginative Wahrnehmung von Raum sich in eine geradezu reflexive Opposition zum oben beschriebenen messbaren und vermessbaren Raumparadigma der Mathematik stellt, das im 19. Jahrhundert wesentlichen Anteil an den als „Raumvernichtung“ empfundenen Wahrnehmungsveränderungen hatte. Selbstbezüglich erscheint die Dominanz dieser Form der Wahrnehmung vor allem, da Keyserlings erzählte Welten weitgehend ohne geografisches Detail und ohne diejenigen Parameter gekennzeichnet sind, die das Land messbar und vermessbar werden lassen. Die erzählten Welten stellen ihre Konstitution durch die Erfahrung eines Figurenbewusstseins oder kollektiver Bewusstseinsstrukturen in den Vordergrund. Die Abwesenheit geografischer Orientierung macht deutlich, dass diese Welten eben nicht durch explizite Verortung und Nennung von Ortsnamen organisiert werden.¹⁷ Gleichwohl erkennt Hoge,

dass sich auch bei Keyserling durchaus historische und geographische Details finden, dies jedoch zum einen in unverkennbar geringerer Zahl und zum anderen in einer auffälligen Unscheinbar- und Beiläufigkeit. Sie werden in der Regel keiner Thematisierung gewürdigt, sind nur selten Gegenstand eines Gesprächs oder einer Diskussion.

¹⁷ Siehe Kapitel 1.2.2. für eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dieser Thematik und auch mit der Frage, ob es sich um baltische Geschichten handle.

Die auch von Hoge bemerkte „auffällig[e] Unscheinbar- und Beiläufigkeit“ von Ortsnennungen führt die tatsächliche Abwesenheit von Orientierung bietenden Koordinaten vor Augen. Wenn beispielsweise Russland, Dresden, Berlin und München in einem Gespräch unter Figuren genannt werden, dann helfen diese Nennungen nicht dabei, der Handlung einen Ort zu geben. Vielmehr machen sie „den Vorgang der Loslösung von Ort und Zeit spürbar“ (Hoge 39).

Mit dieser Form der Sichtbarmachung und Reflexivität der eigenen Raumkonstitution, in der beispielsweise die Nennung von Ortsnamen nicht Orientierung, sondern zusätzliche Verunsicherung hervorruft, und in der die Sinneswahrnehmung konstitutiv für den Raum ist, lassen sich Keyserlings Erzählungen in einem Kontinuum räumlicher Wahrnehmungen auf der Seite des gelebten Raumes verorten. Alle oben genannten Zuschreibungen, die die Konstitution der erzählten Welt wie Brinkmann als „Objektivierung des Subjektiven,“ als Perspektivismus der Wahrnehmung (wie Binek) oder wie Hoge als „Dominanz subjektiv-sinnlicher Wahrnehmung“ begreifen, stellen Keyserlings Erzählungen stillschweigend bereits in das Paradigma des „gelebten Raumes.“ Von diesen Untersuchungen zur Konstitution der Diegese ausgehend, und eingedenk der bis hierhin beschriebenen Wahrnehmungsveränderungen des Landes im 19. Jahrhundert, wird deutlich, dass die Erzählungen an einer grundsätzlichen Auseinandersetzung über Räumlichkeit partizipieren. Die offenkundige und vordergründige Abwesenheit geografischer Details sowie die fortwährende Desorientierung selbst bei Nennung von Ortsnamen weisen eine deutliche Opposition zum abstrakten, messbaren und

vermessbaren Raummodell auf. Stattdessen stehen Keyserlings Erzählungen durch die Vordergründigkeit der eigenen wahrnehmungsbasierten Aufstellung erzählter Welten, in der die Welt nahezu deckungsgleich mit der „Erlebnis-Realität“ der Figuren ist (Brinkmann 244), in der Nähe jenes Raumparadigmas, das die zeitgenössische Theoriebildung als *erlebten* oder *gelebten* Raum kennt.

Im Modell des *erlebten/gelebten* Raumes wird der Raum eben „nicht im euklidischgeometrischen Sinne als messbares Objekt verstanden, sondern als Gegenstand des Erlebens konzipiert“ (Dennerlein 55). Damit spielen Aspekte der Leiblichkeit und der sinnlichen Wahrnehmung, des Bewusstseins und der Stimmung eine zentrale Rolle für die Konstitution des *erlebten/gelebten* Raumes. Diese „grundlegende menschliche Erfahrung des eigenen Körpers im Raum“ (ebd.) wird damit als Ausgangspunkt für die Raumkonstitution bestimmt. Das Erleben des Raumes – untrennbar verbunden damit auch das Erleben der eigenen Leiblichkeit – erhält Vorrang sowohl vor der als unzureichend empfundenen mathematischen Abstraktion vom Raum als auch vor seiner geografischen Bezeichnung. Dennerlein zufolge stehe hier vielmehr die Frage im Mittelpunkt, „wie ein Subjekt oder ein Kollektiv eine räumliche Gegebenheit erlebt, so dass eher dieses Erleben als der Raum selbst beschrieben werden kann“ (Dennerlein 55-56). Dennerleins Trennung und Gegenüberstellung von Erleben und Raum, die den Vergleich beider erst ermöglicht, verweist allerdings schon auf eine gewisse konzeptuelle Unschärfe im Modell des *erlebten/gelebten* Raumes, die eben das Verhältnis der zwei Namensgeber „Erleben“ und „Raum“ betrifft: Die von Dennerlein angedeutete Trennung des Erlebens, das in diesem Modell allerdings immer ein räumliches Erleben ist, vom

Raum, der durch dieses Erleben erst beschreibbar wird, erweist sich für den erlebten Raum als problematische Annahme. Eine kurze Klärung dieser konzeptionellen Grundlagen soll daher zum einen die Implikationen des erlebten/gelebten Raumes hinsichtlich dieser Problematik aufzeigen. Zum anderen soll damit ermöglicht werden, einen Vorgriff auf die ideengeschichtliche Verortung von Keyserlings Erzählungen zu liefern. In der Sekundärliteratur wird Dürckheims Begriff des „gelebten Raumes“ oft als deckungsgleich mit Bollnows Begriff des „erlebten Raumes“ betrachtet (vgl. Dennerlein 55). Die Gleichsetzung der beiden Termini kann immerhin unter Berufung auf Bollnow selbst legitimiert werden, denn Bollnow gibt an, seine Begriffsbildung des „erlebten Raumes“ sei nicht aus inhaltlichen, sondern nur aus rein sprachlichen Gründen motiviert (vgl. Bollnow 19).¹⁸ Sein Begriff des „erlebten Raumes“ suggeriert durch die – immerhin korrekte – grammatikalische Struktur eine Trennung zwischen Erlebendem (Subjekt) und Erlebtem (Objekt). Diese grammatikalisch begründete Trennung ist auch Dennerleins oben beschriebener Annahme vorgängig, derzufolge „eher dieses Erleben als der Raum selbst“ beschrieben werde. Eingedenk dieser grammatikalischen Auseinandersetzung bietet der „gelebte“ gegenüber dem „erlebten Raum“ den Vorzug, das menschliche Raumgefühl/Raumbewusstsein weitaus deutlicher als unmittelbaren Teil des Lebens und

¹⁸ Dürckheims Form des „gelebten Raumes,“ moniert Bollnow, sei sprachlich problematisch, da sie aus dem intransitiven „leben“ ein transitives Verb mache, dessen grammatikalisches Objekt nun der Raum sei. Bollnow hingegen erscheint es ganz und gar „unzulässig, in der Philosophie gegen das Gesetz der Sprache zu verstoßen“ (Bollnow 19). Bollnows eigener Begriff des „erlebten Raumes“ hingegen befinde sich aufgrund der Übereinstimmung von Transitivität und dem beigegebenen Objekt im Einklang mit jenen sprachlichen Gesetzen. Damit verbleibt Bollnow „trotz aller Bedenken bei dem sprachlich richtigen, wenn auch sachlich weniger treffenden und leichter mißzuverstehenden Begriff vom ‚erlebten Raum‘“ (ebd.). Die aus Bollnows gestörtem Sprachempfinden entstandene begriffliche Vielfalt lässt, wenngleich inhaltlich nicht beabsichtigt, teils problematische Implikationen zu, die Bollnow schon als potentielle Missverständnisse antizipiert.

Gelebt-werdens zu erfassen. Das Erleben mag demgegenüber durch seine grammatikalische Transitivität eine Trennung zwischen Erlebendem (Subjekt) und Erlebtem (Objekt) suggerieren, die sowohl im Konzept des „erlebten“ als auch im „gelebten Raum“ aufgehoben werden soll. Aller grammatikalischen Zwietracht zum Trotz liegen die inhaltlichen Bestimmungen beider Begriffe jedoch in ihrer Unterstellung eines nahen und relativ unvermittelten Beziehungsverhältnisses, das in der konkreten sinnlichen Erfahrung gründet, nah beieinander. So ist der gelebte Raum laut Dürckheim zugleich

Medium der leibhaftigen Verwirklichung, Gegenform oder Verbreiterung, Bedroher oder Bewahrer, Durchgang oder Bleibe, Fremde oder Heimat, Material, Erfüllungsort und Entfaltungsmöglichkeit, Widerstand und Grenze, Organ und Gegenspieler dieses Selbstes in seiner augenblicklichen Seins- und Lebenswirklichkeit.

(Dürckheim 389)

Im Gegensatz zum mathematischen Raum, zu dem das Verhältnis nur über die Vermittlung durch ein vorgestelltes Raster von Koordinaten, Linien und Punkten entsteht, ist der gelebte Raum durch relative Unvermitteltheit zwischen Mensch und Raum gekennzeichnet. Zwar beschreibt Dürckheim den Raum als „Medium,“ doch Medium ist er nur insofern er dem Leib die Wirklichkeit überlässt, durch die der Leib auch sich selbst erfahren kann. Vermittelt ist die Beziehung zum Raum damit nur durch die individuelle Gestimmtheit sowie die leiblich-sinnliche Erfahrung des Raumes. Das Paradigma des gelebten Raumes beansprucht somit zusätzlich zu der Ursprünglichkeit gegenüber der mathematischen Abstraktion auch, mittels seiner relativen Unvermitteltheit und Unverstelltheit die Grenze zwischen dem Erleben und dem Erlebten zu verwischen. Was

Dürckheim in der Raumerfahrung als mögliche leibliche und organische Übereinkunft von „Organ und Gegenspieler“ beschreibt, weist bereits auf diesen Umstand hin, der noch expliziter in Bollnows Definition des erlebten Raumes verdeutlicht wird:

Der Raum gehört zum Menschen wie sein Leib, und wir haben auch zu ihm das eigentümlich schwebende Verhältnis, das zwischen Haben und Sein in der Mitte steht. In gewisser Weise können wir auch sagen: Wir sind unser Raum.

(Bollnow 9)

Das Beziehungsverhältnis, dass ein unverstellter Zugang zum umgebenden Raum herstellt, ist demnach durch eine eigentümliche Nähe gekennzeichnet, die die Grenze zwischen Erlebendem und Erlebtem auflösen lässt. So zeigt sich im Paradigma des erlebten/gelebten Raumes, dass der Raum und das ihn erlebende Ich, sein Bewusstsein und sein Leib, zugleich sichtbar werden. Das Erleben gibt nicht nur dem Raum, sondern auch dem Ich seine Gestalt.

Die Formen der Raumwahrnehmung, die mit dem Modell des erlebten/gelebten Raumes beschrieben werden, lassen sich in den Erzählungen Keyserlings in verschiedener Weise finden. Zum einen zeigen sie eine nur flüchtige rauschhafte und sinnlich-imaginative Selbstverwirklichung in der Erfahrung des Landes, die sogleich mit einem Rückschlag kontrastiert wird. Dieses Umschlagen spielt beispielsweise in Kapitel 3.4. in der Lektüre von Keyserlings *Dumala* eine zentrale Rolle. Das Modell des erlebten/gelebten Raumes zeigt sich zum anderen auch als inniges Bedürfnis der Figuren, das erst gar nicht in den Genuss einer flüchtigen Erfüllung kommt. Im oben zitierten Ausschnitt aus *Fürstinnen* ist der Ausblick über die Ebene durch den Wunsch motiviert, das Land zu „bewundern,“ doch Keyserlings Figuren lassen oft erkennen, dass sie eben jene Fähigkeit zur sinnlich-

imaginativen Wahrnehmung verlieren oder verloren haben, die zur Einlösung ihres Wunsches nötig wäre. Was sich in ihrer Landschaftsbeschreibung als Aufzählung und bloße Feststellung der Dinge im Raum offenbart, ist eine Form der Wahrnehmung, die die Einlösbarkeit innerer Sehnsüchte oder ästhetischer Bedürfnisse nicht mehr ermöglichen kann. Das empirische Sehen scheint hier die Wahrnehmung zu dominieren, doch steht sie mit dem Bedürfnis der Figuren, etwas zu „bewundern,“ im Konflikt. Weitere Lektüren in den folgenden Kapiteln zeigen, dass es entweder nur die flüchtige Erfahrung einer sinnlich-imaginativen Beziehung zwischen Ich und Land gibt, oder dass es wie im oben zitierten Beispiel zum offenen Konflikt zwischen Wunsch und Wirklichkeit kommt. Das innere Bedürfnis der Figuren deutet im Kontrast mit der anschließenden Ernüchterung bereits an, dass Keyserlings Erzählungen einen grundsätzlichen Konflikt aufzeigen: Auf der einen Seite das veränderte Land und die veränderten Formen der Wahrnehmung, mit denen es im Bunde steht, auf der anderen Seite zeugen Keyserlings Figuren davon, dass ihre Körper und ihre inneren Bedürfnisse mit der Entwicklung äußerer Umstände und Erfordernisse nicht Schritt hielten. An den Sehnsüchten vieler Figuren und auch an ihrer fortwährenden Suche nach einer sinnlich-subjektiven Raumerfahrung, d.h. nach etwas Anderem als der nüchternen und entzauberten äußeren Wirklichkeit, wird eine leibliche und seelische Resistenz und Beharrlichkeit gegen die sich verändernden Bedingungen und Anforderungen ersichtlich.

Was Gero von Wilpert generell mit der Rückwärtsgewandtheit deutschbaltischer Literatur beschreibt, findet in der Resistenz vieler Keyserling'schen Figuren damit neuen Sinn: Sie sind nicht primär die Letzten eines dem Untergang entgegenblickenden Geschlechts

deutschbaltischer Nobilität. Vielmehr stehen die Figuren für eine Form der seelischen und leiblichen Resistenz ein, die sich selbst angesichts neuzeitlicher Veränderung und Beschleunigung nicht einfach überwinden und unterwerfen lässt. Mehr noch als nur Residuen und Relikte einer unbestimmbaren und fernen Zeit vor der Instrumentalisierung des Landes und seiner Wahrnehmung, sind diese Formen der Resistenz auch Zeugnisse einer eigenen Zeitlichkeit der Figuren, die mit den Anforderungen einer sich beschleunigenden Moderne nicht ohne Weiteres zu synchronisieren ist. Rüdiger Safranski gab dieser eigentümlichen leiblichen Beharrlichkeit und Resistenz jüngst den Namen der „Eigenzeit.“ Mit diesem Begriff meint er zunächst „die körperinternen chronometrischen Regulierungen,“ die ohne das eigene Zutun die Prozesse des Körpers und seiner Organe steuern (Safranski 177). Es bezeichnet damit dasjenige innere Geschehen des Menschen, das ohne Einwirkung des Einzelnen einem eigenen zeitlichen Rhythmus folgt bzw. folgen muss, der laut Safranski „von der Tausendstelsekunde der neuronalen Schwingungen bis zu der zeitlichen Gliederung von Lebensperioden reich[t]“ (ebd. 178). Diese Eigenzeit des Leibes steht mit den zeitlichen Anforderungen der Außenwelt, d.h. mit der „äußeren gesellschaftlichen, abstrakten Zeit“ (ebd. 178) immer in einem Spannungsverhältnis, das sich im Idealfall einer Synchronisation erdulden lässt, in der sich der Rhythmus der Eigenzeit und der Takt der genormten und bewirtschafteten Zeit annähern. In der Gegenwart beobachtet Safranski allerdings, wie dieser Synchronisationsprozess scheitert und dadurch Probleme herbeiführt,

die alle mit der Rücksichtslosigkeit gegenüber der Eigenzeit zu tun haben. erinnert sei hier nur an die durch Beschleunigung bei Konsum und Mobilität verursachten Umweltschäden, an die Phänomene der Verwahrlosung in der Folge des medialen

Trommelfeuers, an den konfliktträchtigen Gegensatz zwischen der beschleunigten Industriewelt und unfreiwilligen Langsamkeit der armen, unterentwickelten Welt; und an die immer häufiger auftretenden Zeitpathologien, die Depressionen und Hysterien, die entstehen, wenn der Einzelne zu stark unter Strom gesetzt oder leer und ausgebrannt zurückgelassen wird.

(Safranski 181)

Die fortwährend ausbleibende Synchronisation der Eigenzeit mit den Zeitregimen der Außenwelt führt demnach zu einer Vielzahl von Problemen, die sich bis auf die Existenz des Einzelnen niederschlagen, denn „wer hartnäckig gegen die Eigenzeit seines Körpers lebt, hat nicht mehr lange zu leben“ (Safranski 178). So stehen die Zeichen des Zerfalls, die in Keyserlings Erzählungen üblicherweise als Merkmale eines umgreifenden Endzeitgefühls gelesen werden (siehe hierzu Kapitel 1.2.3.), auch als Symptome jenes Auseinanderdriftens: Sie verspüren das Bedürfnis nach subjektiv-sinnlicher Erfahrung, aber zugleich verlieren sie die Möglichkeit, diesem Bedürfnis leiblich nachzukommen. Die Bedingungen des gestalteten Landes haben sich schneller und nachhaltiger geändert, als es den Figuren möglich war, ihre ästhetische Sensibilität zu synchronisieren.

Was Safranski hier in seinem 2015 veröffentlichten Werk auf die unmittelbare Gegenwart bezieht, lässt nichtsdestoweniger Rückschlüsse auf die Zeit um die Jahrhundertwende zu, in der die Probleme der Synchronisation von Eigenzeit und äußeren Zeitregimen unter den Schlagwörtern von Nervosität und Neurasthenie ins öffentliche Bewusstsein drangen und sich zugleich als Geburtshelfer der Psychoanalyse erwiesen. Wenn Safranski sich in der Beschreibung scheiternder Synchronisationsprozesse auf die „Beschleunigung bei Konsum und Mobilität,“ die „Verwahrlosung in der Folge des medialen Trommelfeuers“ und auf „Depressionen und Hysterien“ bezieht, aktiviert er zugleich zentrale Topoi der

Nervositätslehre um die Jahrhundertwende, in der sowohl Phänomene der Überforderung als auch der Erregbarkeit als Folgen einer erheblichen Beschleunigung und Überreizung in allen Bereichen des öffentlichen Lebens betrachtet wurden (vgl. Asendorf 74). Wenn Safranski überdies davon spricht, dass „der Einzelne zu stark unter Strom gesetzt oder leer und ausgebrannt [wird],“ holt er auch den für die Jahrhundertwende typischen Zusammenhang von Elektrifizierung und Erschöpfung ein. Die Erfahrung von Beschleunigung und hinzukommend die Vervielfachung der aufgenommenen Reize z.B. durch Elektrifizierung der Städte stellten „ständige Attacken auf das Nervensystem“ dar (ebd.), das kaum hinreichend Ruhe- oder Regenerationsphasen fand, um sich wiederherzustellen und sich auf die neuen Bedingungen einzustellen. Safranskis Untersuchung weist damit punktuell große Ähnlichkeiten mit der Diagnose auf, die bereits Georg Simmel um die Jahrhundertwende über „die Großstädte und das Geistesleben“ anstellte: Die Menschen seien ihm zufolge einer erheblichen „*Steigerung des Nervenlebens*“ ausgesetzt, „die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht“ (Simmel 116). Um „die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft [...], der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren“ (ebd.), bildet sich eine schützende „Verstandesmäßigkeit“ des Weltbezugs heraus (ebd. 118). Dieser psychische Zustand, den Simmel als „Blasiertheit“ bezeichnet (ebd. 121), bietet zwar Schutz gegen die Überforderung durch die Außenwelt, sie ist jedoch auch das Symptom einer „Abstumpfung“ und Erschöpfung (ebd.).

Der hier beschriebene Zusammenhang zwischen divergierenden Bedingungen und Formen der Wahrnehmung und den jeweiligen zeitlichen Strukturen, denen sie angehören, spielt für die Erzählungen Keyserlings eine zentrale Rolle. Die Bedeutung dieses Zusammenhangs lässt sich jedoch nicht allein aus der Verfeinerung der Figuren und ihrer gesteigerten Reizsamkeit heraus erklären, wie beispielsweise Scharnowski vorschlägt.¹⁹ Scharnowski weist anhand von Keyserlings *Wellen* darauf hin, dass die Nervosität der Figuren die physiologische Folge der Erfahrung eines weitreichenden „kulturellen Beschleunigungsprozesses“ sei (Scharnowski 51). Der Fall mag jedoch eingedenk der Thesen Safranskis von einer anderen Seite aufgerollt werden: Die Pathologisierung, die mit den Begriffen der Neurasthenie und Nervosität unweigerlich erfolgte, unterstellt eine Disfunktionalität des Seelenlebens gegenüber der Außenwelt. Dieser Schluss lässt sich mit Safranski von einer anderen Seite befragen: Sind diejenigen Phänomene, die mit Nervosität und Neurasthenie beschrieben werden, nicht auch Anzeichen einer von außen herkommenden „Rücksichtslosigkeit gegenüber der Eigenzeit“ (Safranski 181)? Diese Verschiebung der Perspektive, die das Bedürfnis nach Eigenzeit nicht mit einer Pathologisierung belastet, sondern den ätiologischen Blick zunächst auf die Außenwelt richtet, erscheint umso plausibler, betrachtet man Keyserlings generelles Unbehagen an der Psychologie seiner Zeit. In seinem Aufsatz „Zur Psychologie des Komforts“ beklagt er etwa, die Psychologie habe „unsere Seele und unser Ich wegerklärt,“ mit der Folge, dass Vorstellungen von Seele und Ich „unserem Verstande

¹⁹ In der Tat ist es nicht allein Scharnowskis Interpretation, sondern diese Lesart zählt im weiteren Sinne zu dem in Kapitel 1.2.3. beschriebenen Allgemeinplatz, demzufolge Keyserlings Erzählungen der zeitgenössischen Dekadenz-Strömung nahestanden.

wesenlos und unfäßbar geworden“ seien (Keyserling, „Zur Psychologie des Komforts“ 553). Das „wegerklärte“ Ich sei Keyserling zufolge jedoch der Beginn jeder Konstitution von Wirklichkeit, denn das Ich selbst ist „das eigentlich Wirkliche, von dem alles Andere seine Wirklichkeit erhält, für das alles Andere da ist“ (ebd.). Nicht allein die Pathologisierung soll hier also maßgeblich sein, sondern Anliegen dieser Arbeit ist es ebenso, den erweiterten Kontext zu betrachten und zu befragen: Indem die Erzählungen als Reflexionen über die Bedingungen des menschlichen Daseins gelesen werden, geraten das Zusammenspiel und Auseinanderdriften von Seelenleben und inneren Bedürfnissen auf der einen und die Anforderungen der Moderne auf der anderen Seite in den Blick.

Mehr noch als zu unterstellen, die Figuren seien aufgrund ihrer Nobilität verfeinert und hingen verzweifelt einer goldenen Vergangenheit an, legen die Argumente bis hierhin nahe, an den Figuren einen grundsätzlichen Problemzusammenhang nachzuvollziehen: Die neuzeitliche Unterwerfung des Landes (sie zeigt sich in der Struktur des Landes *und* in den Diskrepanzen unterschiedlicher Wahrnehmungen) trifft auf die leibliche und imaginative Resistenz der Figuren. Anstatt also nur eine Pathologie der Figuren anzugehen, wird hier auch und in besonderer Weise berücksichtigt, unter welchen Bedingungen die ländliche Außenwelt sich zeigt und mit welchen Formen der Wahrnehmung sie in einer konfliktreichen Beziehung steht. Das Unbehagen und Leiden der Figuren, das dabei an ihrem ländlichen Dasein deutlich wird, wird in Keyserlings Erzählungen zum Ausgangspunkt einer im Bild des Meeres sich vollziehenden Reflexion genommen. Was in den folgenden Kapiteln zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand wird, lässt sich hier abermals in einer Stelle aus Keyserlings

Fürstinnen ablesen und andeuten. Eine der Hauptfiguren, Donald von Streith, liegt im Sterben und berichtet dem besuchenden Arzt:

„Ich bin einmal in Pommern“, fuhr Streith fort, „durch den Wald dem Meere zugefahren. Es war der heißeste Tag, dessen ich mich erinnern kann. Die Föhrenstämme, an denen ich hinfuhr, glühten wie überheizte Öfen, die Luft lag auf mir wie eine wollene Decke. Das Atmen war unter diesen Umständen kein Vergnügen, so ließ ich mich stumm und gedankenlos durch den heißen Sand vorwärtsschleppen. Da plötzlich fühlte ich, als würde der Druck, der auf mir lag, leichter, das Atmen wurde bequemer, ein Windchen kam und spielte mir um die Lippen und schmeckte so gut, wie mir lange nichts geschmeckt hatte, und je weiter wir fuhren, um so angenehmer wurde das Atmen, und der kleine Wind kam immer häufiger und verstärkte sich. Er fing schon an in den Föhrennadeln zu flüstern und wurde zu einem leisen Rauschen, und ich sperrte den Mund auf und die Nasenflügel und trank diesen Wind in mich hinein“, denn er schmeckte nach Weite; er roch köstlich nach unendlicher Weite. Und dann hörte ich einen Ton, ganz weit, ganz leise, und doch lag in ihm etwas ganz Großes, etwas Befreiendes, Kühlendes, es lag in diesem leisen, fernen Ton etwas wie das Donnern der Stimme der Unendlichkeit. Sehen Sie, Doktor, das war das Meer.“

(Keyserling, *Fürstinnen* 198)

In dieser Schilderung aus der direkten Rede Donald von Streiths zeigt sich das Land zunächst als beengend und lebensfeindlich. Die auf ihn strahlende Hitze und der Druck der schwülen Luft und der Föhren liegen schwer auf ihm. Sie nehmen ihm den Atem, zugleich jedoch auch die Stimme und die Gedanken. „Stumm und gedankenlos“ sowie in einer körperlich als quälend beschriebenen schleppenden Vorwärtsbewegung erfährt er das Land. Angesichts der nahezu allgegenwärtigen Verweise auf Sinneswahrnehmung in Keyserlings Erzählungen fällt auf, dass das Land mangels weiterer Details hier kaum an Plastizität gewinnt. Vielmehr als über die Beschreibung der wahrnehmbaren Umgebung bezieht sich Donald von Streith mit der vagen Regionsbezeichnung „Pommern“ und dem Verweis auf die Fahrt dem Meer entgegen. Das Land trägt durch die Nennung des geografischen Namens sowie seiner Beschreibung als zielgerichtet durchquerbarer Raum

die Züge des abstrakten Raumparadigmas, das sich im 19. Jahrhundert auf dem Land behauptete. Je näher er jedoch dem Meer kommt, desto vielfältiger wird die Schilderung der subjektiv-sinnlichen Erfahrung. Die Nähe des Meeres aktiviert die Fülle sinnlicher Wahrnehmung erst, die sich sodann in Schilderungen von Gefühl, Geschmack, Geruch und Tönen zeigt. Allein die plötzlich die Schilderung dominierende Vielzahl von Verben der Sinneswahrnehmung belegt dies: Er „*fühlte* [...], als würde der Druck [...] leichter,“ der vom Meer her landeinwärts wehende Wind „*schmeckte* so gut“ und „*schmeckte* nach Weite,“ er „*roch* köstlich nach unendlicher Weite“ und Streith „*hörte* [...] einen Ton“ (*Hervorhebungen MB*).

Was sich hier und auch generell in Keyserlings Erzählungen beobachten lässt, ist ein tief sitzendes Unbehagen an der Entzauberung des Landes. Dass das erschlossene und entzauberte Land bei Keyserling kaum noch als erlebter oder gelebter Raum erfahren wird, lässt sich vor allem kontrastiv durch das Meer beobachten, das wie im oben zitierten Ausschnitt eine Fülle sinnlicher Wahrnehmungsweisen aktiviert. Durch das Meer und die vielfältigen Möglichkeiten seiner Wahrnehmung erfolgt eine kontrastive Reflexion über das entweihte Land, das vornehmlich dann als Raum erlebt und gelebt werden kann, wenn es für die Bildlichkeit des Meeres durchlässig zu werden beginnt, was vor allem in der Lektüre von Keyserlings *Dumala* eine zentrale Rolle spielt.

Mit ihrer Positionierung auf Seiten des erlebten oder gelebten Raumparadigmas leisten Keyserlings Erzählungen damit literarische Reflexionsprozesse über sich verändernde Wahrnehmungen von Land und Meer. Sie lassen die veränderten Bedingungen, unter denen das erschlossene Land wahrgenommen und erfahren werden kann durch die

Gegenüberstellung mit dem Meer reflektieren. Die Erzählungen Keyserlings legen nicht nur nahe, dass die prekäre Beziehung der Landbewohner zu ihrer Umwelt auf ein Synchronisierungsproblem zurückführbar ist, in dem das Land schneller erschlossen wird als sich Modi der Raumwahrnehmung anpassen können. Die Erzählungen verweisen z.B. durch eine Resistenz gegen Abstraktion und geografische Verortung auch auf diejenigen Veränderungen, die dazu führten, dass die Landbewohner sich in einer prekären Situation inmitten einer Umwelt wiederfinden, die ihnen die Erfüllung grundlegender Bedürfnisse nach Selbstverwirklichung verwehrt.

1.3.2. Wahrnehmungsveränderungen des Meeres

Eingedenk des von Koschorke beschriebenen verlorenen imaginativen Vorschusses in der Erfahrung des ländlichen Raumes sowie der nicht mehr gegebenen Möglichkeit, dem Land als Raum Utopien, sinnliche Erfahrung und Projektionen von Ferne anzuschließen, wird (nicht nur) die literarische Imagination im 19. Jahrhundert verstärkt an den Rand des Landes gedrängt, wo dem Blick in die ungewisse Weite des Weltmeeres das „dichterische Schweifen in die Ferne“ (ebd.) noch offensteht. Diese sich ändernde Blickrichtung lässt sich in einer wachsenden Anzahl künstlerischer und literarischer Werke nachvollziehen. Die Wendung zum Meer, dessen Potenzial zur fundamentalen Andersartigkeit für unterschiedlichste Meditationen und Kontemplationen anschlussfähig war, bezeichnet Wick mit Blick auf die gesamte westliche Welt als „thalassomania“ (Wick 160-61). Im

deutschsprachigen Raum kündigt sich diese „thalassomanische“ Wendung beispielsweise schon in den Meeresbildern Caspar David Friedrichs an, sie zeigt sich sodann in Heines Nordsee-Zyklen und in der Lyrik und Prosa Theodor Storms. In ihren Meeresdarstellungen lässt sich auch immer die Suche nach etwas nachvollziehen, das das Land nicht oder nicht mehr bieten kann. Begemann legt dar, dass die „Entzauberung der Ferne“ bereits in Goethes *Werther* „unmißverständlich ausgesprochen [wird],“ und „daß die Reise in die Ferne illusionär ist“ (Begemann n.p.). Schon dem Anblick eines schönen Tals von einer Anhöhe aus liegt die Vergeblichkeit des Versuchs inne, der Schönheit in der Nähe anteilig zu werden: „Wenn das Dort nun Hier wird, ist alles vor wie nach, und wir stehen in unserer Armuth, in unserer Eingeschränktheit, und unsere Seele lechzt nach entschlüpftem Labsale“ (ebd.). Vor dem Hintergrund eines sich am Konkreten, Alltäglichen und Erfahrbaren abnutzenden Fernereizes, erklärt Begemann die Bedeutung von Caspar David Friedrichs Bild des Mönches am Meer:

Die vom Ungenügen am Gegebenen hervorgerufene sehnsüchtige Imagination bedarf einer Folie, auf die sie sich projizieren, eines Gegenstands, um den sie sich kristallisieren kann.

(ebd.)

Diese Semantisierung des Meeres als Projektionsfläche einer Sehnsucht bleibt auch noch für Keyserling abrufbar und spielt in der Lektüre seiner Erzählung *Dumala* eine hervorgehobene Rolle. Auch über den deutschsprachigen Raum hinaus lässt sich beobachten, wie es die künstlerisch-literarische Produktion an das Gestade zieht und drängt, denn in großer Zahl finden nun auch dort Werke, die sich dem Meer zuwenden, das große Interesse der Öffentlichkeit. Mit Melvilles *Moby Dick*, Coleridges „Rime of the

Ancient Mariner“, Poes „MS Found in a Bottle“ oder dem Werk Joseph Conrads seien nur einige weitere literarische Beispiele genannt. In einer kurzen literarischen Meditation über seine sinfonische Dichtung *Jūra* (dt. Meer oder das Meer) beschreibt der litauische Komponist und Maler Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, der das Meer auch mit kleineren Sonaten und symbolistisch-magischen Bildern in die Konzertsäle und Galerien Mitteleuropas brachte, die Bedeutung des Meeres für die Künste wie folgt:

Machtvolles Meer. Groß, unendlich, grenzenlos [...] Du weißt, dass Deine Kraft und Deine Pracht keine Grenzen kennt, Deine Existenz ist unendlich. Großes, mächtiges, wundervolles Meer! Die halbe Welt beschaut Dich bei Nacht, ferne Sonnen senken ihre blinzelnden, geheimnisvollen, schlummernden Blicke in deinen Tiefen, während Du, ewige Königin der Riesen, friedlich und ruhevoll atmest. Du weißt, dass es nur Dich gibt und dass niemand über Dich herrscht.

(Bruveris und Balsys 209, *Übersetzung MB*)

Čiurlionis' wiederholter Verweis auf die Unendlichkeit und Grenzenlosigkeit des Meeres hebt die Besonderheiten des Meeres hervor: Weder die Kraft des Meeres, noch seine räumliche Ausdehnung, noch seine Zeit sind begrenzt. Seine ewig gleichmütige Existenz, die die Zeitlichkeit des Meeres mit dem Kommen und Gehen „ferner Sonnen“ kontrastiert, steht für eine Form des zeitlichen Überdauerns ein, das keine Vorstellung einer Zukunft und Vergangenheit braucht. Es genügt sich in seiner Ruhe und Ewigkeit selbst. Dieser zugeschriebene Gleichmut des Ruhevollen und Unbeherrschbaren setzt das Meer in einen direkten Kontrast gegenüber dem Land, dessen technische Überformung überall die Spuren menschlichen Schaffens und seiner Geschichten trägt. Die Assoziationen, die Čiurlionis' Text hier offenlegt, stehen stellvertretend für die sich im 19. Jahrhundert vollziehende Wendung des „dichterische[n] Schweifen[s] in die Ferne“ (Koschorke 255) hin zum Meer. Diese Hinwendung zum Meer vollzieht sich nicht nur in

der Dichtung. Das weiter unten folgende Kapitel zur Kulturgeschichte der Keyserling'schen Meeresmetaphorik stellt darüber hinaus dar, wie auch die philosophische Reflexion den Menschen und die Neuzeit im Bild des Meeres bedenkt. So zeigen beispielsweise auch die zahllosen Beispiele des Motivs der „unendlichen Fahrt,“ auf die Manfred Frank verweist, dass die Möglichkeiten der maritimen Fernprojektion und die Vorstellungen von der Unendlichkeit des Meeres richtungsweisend für diesen Kurs der Reflexion waren.

Die Wahrnehmungsveränderungen des Landes, bedingt durch seine Erschließung und technische Überformung, sowie eine mit ihnen im Bund stehende Hinwendung zum Meer und seinen Gestaden, liegen auch vielen Erzählungen Eduard von Keyserlings zugrunde. Sei es als Schauplatz wie in *Wellen* oder als Referenz an Schlüsselstellen der Erzählungen wie z.B. in *Harmonie*, *Dumala* oder *Fürstinnen*, als Metapher zur Reflexion über menschliches Dasein unter neuzeitlichen Bedingungen und als Teil einer metaphorischen Topologie; das Meer stellt einen Kontrast mit dem ausgezehrten, bearbeiteten und gestalteten Land her, das durch seine Entzauberung, seine Enge und Geschlossenheit schon nicht mehr der Raum von Projektion, ästhetischer Erfahrung und Reflexion sein kann. Diese durch die Erfahrung und Bildlichkeit des Meeres eröffnete Perspektive, die in verschiedener Weise in Keyserlings Erzählungen ersichtlich ist, vergegenwärtigt demgegenüber all das, was in den an Land eingerichteten modernen Lebenswelten kaum Platz hat: zum Beispiel die natürliche Heteronomie des Subjekts, das seine Ausgeliefertheit an die Natur und seine Eingebundenheit in einen größeren Lebenszusammenhang affirmieren oder wenigstens erdulden kann. Diese Perspektive

vergegenwärtigt überdies die zerstörerische und selbstzerstörerische Wirkung der modernen Weltgestaltung, d.h. den Versuch, den Naturzwang durch den schöpferischen Subjektbegriff des *fabricator mundi* sowie die Unterwerfung der Natur zu überwinden. Keyserlings Metaphorik des Meeres führt über das Land hinaus und konfrontiert somit dessen Ausgezehrtheit, Geschlossenheit und Enge mit einer ans Meer gebundenen Offenheit und einer Vielzahl alternativer Möglichkeiten zur Erfüllung menschlichen Daseins.

Diese Arbeit stellt diese Metaphorik des Meeres und die sie einschließende Topologie in einen genealogischen Zusammenhang mit ausgewählten Beispielen der Meeresbildlichkeit des 19. Jahrhunderts. Anhand der maritimen Metaphorik in Keyserlings Erzählungen lässt sich eine Reflexion über drei miteinander zusammenhängende Aspekte des menschlichen Daseins beobachten: Zum einen reflektiert die maritime Metaphorik die Beziehung der Figuren zu ihrer jeweiligen wahrgenommenen Außenwelt. Die von den Figuren wahrgenommenen Außenwelten lassen sich in ihrer strukturellen Ähnlichkeit in einer Topologie von Land und Meer erfassen, in der die beiden Elemente und Räume auf gegensätzliche Weisen semantisiert sind: Der Ge- und Erschlossenheit des Landes steht die Offenheit des Meeres gegenüber. Viele der Hauptfiguren in Keyserlings Erzählungen (z.B. Erwin und Karola in *Dumala*, Marie in *Fürstinnen*, Doralice in *Wellen*) empfinden das Land als beengend und erdrückend. Dabei verweisen die Figuren oft auf die Er- und Geschlossenheit des Landes und die allgegenwärtigen Zeichen menschlicher Gestaltung, sowie auf seine Resistenz gegen Projektionen und sinnlich-subjektive Wahrnehmung. In *Dumala* lässt sich zum Beispiel

beobachten, wie sich Erwins und Karolas Sehnsucht in einer maritimen Metaphorik ausdrückt, die sich an Heinrich Heines Meeresbilder anschließt. Wann immer Erwin und Karola die Nüchternheit des erschlossenen Landes gegen den Rausch des Offenen und der Weite eintauschen, lassen sich Meeresbezüge in ihren Schilderungen finden. Anhand dieser Lektüren zeichnet die vorliegende Arbeit eine der Metaphorik zugrundeliegende Topologie von Land und Meer nach. In dieser Topologie zeigt sich, dass die eigentliche Umwelt der Landbewohner für innere Bedürfnisse und Sehnsüchte nicht mehr fruchtbar gemacht werden kann.

Zum anderen vollzieht sich in Keyserlings Metaphorik eine Reflexion über konstitutive Aspekte der jeweiligen individuellen Umwelten. Wenn sich beispielsweise das Meer in *Wellen* in einer Vielheit von Farben und Eindrücken zeigt, dann auch aus dem Grunde, dass es aus einer Vielzahl unterschiedlicher Figurenperspektiven (Wellenstimmen) wahrgenommen und beschrieben wird. Diese Figurenperspektiven sind wiederum gekennzeichnet durch die ihnen jeweils eigenen Sinneswahrnehmungen und Erinnerungen. Die Figurenperspektiven und ihre Konstitution weisen Ähnlichkeiten mit Jakob von Uexkülls Umweltbegriff auf. Uexküll geht davon aus,

daß es ebensoviel Welten gibt als Subjekte vorhanden sind, daß alle diese Welten Erscheinungswelten sind, die nur im Zusammenhang mit den Subjekten verstanden werden können.

(J. J. von Uexküll 61)²⁰

²⁰ Uexküll unterscheidet hier die biologische Perspektive, die auf den im Zitat implizierten Umweltbegriff abzielt, von der Perspektive der Physik, in der es nur „eine einzige wirkliche Welt [gibt], die keine Erscheinungswelt ist, sondern ihre absolute Gesetzmäßigkeit besitzt, die von jeder Beeinflussung durch die Subjekte unabhängig ist“ (J. J. von Uexküll 62). Den in dieser Frage unkundigen Menschen will die

Die Umwelt einer Figur entsteht in *Wellen* durch die Wahrnehmung und die Erinnerung der jeweiligen Figur, die auf ein individuelles (gelegentlich auch kollektives) Bewusstsein zurückführbar ist. Damit lassen sich die Umwelten, wie sie im Text erzählt werden, nur durch die unterschiedlichen Bewusstseinsstrukturen verstehen – und umgekehrt: Auch die Figuren in *Wellen* lassen sich nur durch ihre eigenen und identifizierbaren Umwelten verstehen, die ihnen und ihrem Bewusstsein in der Vielheit der Stimmen und Umwelten Gestalt geben. Angesichts dieser Vielzahl unterschiedlicher Stimmen und Umwelten wäre es mit dem Verweis auf Uexküll korrekterweise angebracht, anstelle der erzählten Welt von erzählten Erscheinungswelten oder auch von erzählten Umwelten zu sprechen, die nebeneinander und miteinander existieren, die jedoch auch Konflikte hervorbringen.

Insofern die Einzigartigkeit einer einzelnen Stimme und Umwelt nur durch die Unterscheidung von den anderen Stimmen und Umwelten kenntlich wird, stehen die Figuren in einem Verhältnis der Abhängigkeit zueinander. Nur im Verbund und Zusammenhang, d.h. im Meer der „Wellenstimmen“ kann die einzelne Welle, die einzelne Stimme und Umwelt sich durch ihre Besonderheit herausheben. Die Hör- und Sichtbarkeit sowie die Existenz jeder „Wellenstimme“ ist untrennbar vereint mit dem Zusammenfließen und Zusammenströmen aller „Wellenstimmen.“ So wie eine Meereswelle ohne das Meer nicht denkbar ist, dessen Oberfläche sie formt und bewegt, sind auch die „Wellenstimmen“ in Keyserlings *Wellen* nicht in ihrer Vereinzelung

Physik nun davon überzeugen, „daß die von ihm gesehene Welt voll subjektiver Täuschungen ist“ und dass stattdessen die wirkliche Welt „nur in einem ungeheuren und ewigen Wirbeltanz der Atome besteht, der rein kausal abläuft“ (ebd.). Die biologische Perspektive Uexkülls hingegen „daß er viel zu wenig sieht, und daß die wirkliche Welt viel reicher ist, als er ahnt, weil um jedes Lebewesen eine eigene Erscheinungswelt ausgespannt ist“ (ebd.).

vorstellbar. Die erzählte Welt in *Wellen*, gedacht als großes Fließen und Strömen, steht in einem Verhältnis der wechselseitigen Konstitution mit den Stimmen: Die Stimmen formen und bewegen die erzählte Welt, ohne die die Stimmen selbst wiederum nicht denkbar wären.

Damit führt Keyserlings Metaphorik zu einer Reflexion über die Wechselwirkungen zwischen den jeweiligen Figuren und Umwelten untereinander. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Erzählstruktur in *Wellen*, die durch ihre maritime Metaphorisierung auch auf Konflikte und Probleme in der Handlung und zwischen den Figuren hinweist. Während etwa die Hauptfiguren Hans und Doralice in der erzählten Welt (oder: in ihren jeweiligen erzählten Umwelten) daran leiden, dass das von beiden ersehnte klärende Gespräch über ihre Konflikte nicht stattfindet, deutet die Metaphorik der Wellenstimmen auf der Erzählebene einen dialogischen Zusammenhang an, der Isolation und Vereinzelung überwinden lässt. In Keyserlings Meeresmetaphorik vollzieht sich somit eine reflexionsphilosophische Auseinandersetzung über menschliches Dasein in Wechselwirkung mit den individuell wahrgenommenen Umwelten.

Angesichts ihrer Reflexionsgegenstände weist diese Auseinandersetzung Ähnlichkeiten mit dem wissenschaftlichen Ökologiebegriff auf, der im späten 19. Jahrhundert entsteht. Mit der Ökologie begründete Ernst Haeckel eine Wissenschaft, deren Eigentümlichkeit genau darin bestand, sich einer Perspektive zu bedienen, die „den Wechselbeziehungen

der Organismen unter einander“ verpflichtet ist (Haeckel, *Morphologie der Organismen* 2, 236).²¹ Die Untersuchungsgegenstände der Ökologie definierte Haeckel wie folgt:

Unter Oecologie verstehen wir die gesamte Wissenschaft von den Beziehungen des Organismus zur umgebenden Aussenwelt, wohin wir im weiteren Sinne alle „Existenz-Bedingungen“ rechnen können. Diese sind theils organischer, theils anorganischer Natur.

(ebd. 286)²²

Das hiermit formulierte Erkenntnisinteresse der Ökologie, das Verhältnis des Einzelnen zur belebten und nicht-belebten Außenwelt zu verstehen, lässt sich ebenso auf Keyserlings Meeresmetaphorik übertragen. Die metaphorische Reflexion in Keyserlings Erzählungen betrifft dabei allerdings nicht nur „Existenz-Bedingungen“ (ebd.), die sich als

²¹ Auch für einflussgeschichtlich motivierte Fragestellungen hinsichtlich des Baltikums und der biologischen/ökologischen Forschung der Zeit ergibt sich hier eine Verbindung: Der Chemie-Nobelpreisträger und Universalgelehrte Wilhelm Ostwald, der wie Keyserling in den 1870ern in Dorpat studierte, bevor er eine Professur am Rigaer Polytechnikum erhielt, und der wie Haeckel Mitglied des Monistenbundes war, setzte sich intensiv mit Ernst Haeckels Schriften auseinander und mag somit Anteil an der Rezeption Haeckels im Baltikum gehabt haben (vgl. Gottzmann und Hörner 991). Wilhelm Ostwald war überdies in Dorpat Assistent bei Arthur von Oettingen, bei dem auch ein weiterer Begründer der ökologischen Forschung, nämlich Jakob von Uexküll, studierte (vgl. Goldbach 220). Ostwald und Uexküll tauschten sich am Dorpater Lehrstuhl Oettingens bei der gemeinsamen Arbeit aus (vgl. ebd. 234). Die folgenden Lektüren von Keyserlings Erzählungen, insbesondere die Interpretation von *Wellen* (Kapitel 3.6.) legen nahe, oder ermöglichen zumindest die Vermutung, dass die baltischen Ostseeprovinzen in besonderem Maße an dem entstehenden Ökologiediskurs partizipierten. Sowohl in Jakob von Uexkülls ökologischer Forschung als auch in Keyserlings Erzählungen artikulieren sich ähnliche – und auch für die Zeit ähnlich sonderbare – Formen von Zeitlichkeit und Umwelterfahrung: Gemein ist beiden eine Form der Raumwahrnehmung, die auf die individuelle Sinneswahrnehmung zurückzuführen ist, sowie eine Form der Zeitlichkeit, die weniger Interesse an Teleologie und Kausalität als vielmehr an der augenblicklichen Erfahrung und tatsächlicher oder tendenzieller Gleichzeitigkeit verschiedener Wahrnehmungen von Umwelten hat. Ob die Formen der Zeit in Keyserlings Erzählungen, die Ähnlichkeiten mit Uexkülls biologischer Perspektive auf Umwelten zeigt, auch generell auf eine eigentümliche Zeitlichkeit baltischer Literatur ausgeweitet oder verallgemeinert werden kann, muss hier indes offen bleiben. Dieser Frage kann im Rahmen dieser Arbeit nur andeutungsweise und exemplarisch nachgegangen werden.

²² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass Haeckel selbst, wie Sucker in seinem wissenschaftshistorischen Überblick darstellt, den Begriff der Ökologie dergestalt erweiterte, „daß er um 1900 zu einem Synonym für ‚Biologie‘ im wissenschaftlichen Sprachgebrauch wurde“ (Sucker 55). Sucker stellt außerdem dar, dass Haeckel später auch den Begriff der „Ökonomie der Natur“ für die junge Disziplin etablierte (vgl. ebd. 56). Im Gegensatz zu einer populären und politischen Ausdifferenzierung des Begriffs wird die von Haeckel vorgetragene Definition bis heute in der wissenschaftlichen Disziplin der Ökologie angewandt (vgl. Ingold 4).

Faktoren in der Außenwelt verorten lassen. Vielmehr als die „Existenz-Bedingungen“ nur „zur umgebenden Außenwelt“ zu zählen, lässt sich Keyserlings Metaphorik mit der Doppelbedeutung des Genitivs auch als Reflexion über die Existenzbedingungen der Außenwelt verstehen: Zum einen geht es bei Keyserling in Haeckels Sinne um die Bedingungen, die die Außenwelt an eine Figur stellt. Zum anderen geht es jedoch ebenso um die Bedingungen, unter denen die Außenwelt sich formt und unter denen sie erschlossen und eröffnet wird: Ausführliche Lektüren im zweiten Teil der Arbeit zeigen, dass beispielsweise Vorstellungen von Subjektivität neben der eigenen Sinneswahrnehmung sowie der Erfahrung und Erinnerung der Figur eine wichtige Rolle für die Konstitution der jeweiligen Umwelt spielen.

Diese ökologische Perspektive ist weniger eine zusätzliche Begrenzung oder Einengung des menschlichen Daseins, sondern sie ist vielmehr eine Perspektive, die die Begrenztheit der zweiten Natur reflektieren kann. Diese ökologische Perspektive erlaubt es ja, den Menschen in weitaus größeren Lebenszusammenhängen zu beschreiben, als es in einer für natürlich befundenen geschlossenen Realität der Fall ist. Anstatt eine in sich geschlossene Parallelwelt der Kultur zu proklamieren, steht alle belebte und unbelebte Natur in einem Zusammenhang und in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander, worauf erst die Ökologie ihre Aufmerksamkeit lenkt. Die ökologische Perspektive stellt sich dadurch im reflexionsphilosophischen Sinne eher als Befreiung von der Enge, Geschlossenheit und Begrenztheit der zweiten Natur dar: Als Freiheit von einer bestimmten Form der Selbstunterwerfung, (Selbst-)Domestizierung und Selbstverblendung und auch von Tendenzen der Selbstzerstörung, die z.B. an einer

Verelendung und Verengung des gestalteten Landes ersichtlich wird. Dass hier durch die ökologische Perspektive etwas Anderes denkbar wird, das über die gegenwärtige für naturwüchsig befundene und bei Keyserling beengende zweite Natur hinausgeht, trägt hier die Züge einer Befreiung²³ und einer Öffnung der geschlossenen Welten. Als reflexionsphilosophische Auseinandersetzung mit der zweiten Natur bietet die ökologische Perspektive eine Erweiterung des Vorstellbaren und eine Vergrößerung und Öffnung des Raumes, in den die Neugier vorstoßen kann.

Mit der zweiten Natur sind hier die von Menschen gestifteten und gemachten Bedeutungszusammenhänge gemeint, in denen der Mensch existiert und die er als selbstverständliche sowie natürliche Gegebenheiten zu betrachten neigt. Zur zweiten Natur werden diese Zusammenhänge Adorno zufolge vornehmlich dadurch, dass ihre Gemachtheit den Anschein der Natürlichkeit und Naturwüchsigkeit erhält:

Was wahrhaft ein wenn schon nicht von Individuen so doch von ihrem Funktionszusammenhang erst Hervorgebrachtes ist, reißt die Insignien dessen an sich, was dem bürgerlichen Bewußtsein als Natur und Natürlich gilt.

(Adorno 348)

Die zweite Natur entsteht damit laut Adorno durch einen Prozess der Verwechslung und Verblendung, der dazu führt, dass die Urheber dieser gemachten und gewordenen Bedeutungszusammenhänge ihre Urheberschaft vergessen. Infolgedessen erscheint das von Menschen Gemachte oder das, was dank menschlicher Kultur gestiftet wurde, wie das kraft der Natur Gewachsene. Diese Verblendung durch die zweite Natur, die aus

²³ Wie oben beschrieben bedeutet „Befreiung“ hier weniger Befreiung *zu* etwas, sondern ist eher als Befreiung *von* der Enge und Geschlossenheit von Land und zweiter Natur zu verstehen.

Irrtum und Verblendung heraus als natürliche Gegebenheit betrachtet wird, wird also von Adorno auch als ein Vergessen des Gemacht-Seins gestifteter Zusammenhänge und als ein Vergessen der menschlichen Urheberschaft entlarvt. Je dichter das Geflecht gestifteter Bedeutungen und gemachter Zusammenhänge ist, und je enger sich seine Maschen um den Einzelnen legen, „desto unmöglicher, ans Gewordensein des Gespinnsts sich zu erinnern; desto unwiderstehlicher der Schein von Natur“ (Adorno 349). Die größte Gefahr in diesem Verblendungsprozess besteht für Adorno darin, dass alle Aspekte dieser zweiten Natur – auch ihre zerstörerischen Tendenzen – „als unveränderliche Naturgegebenheit hypostasiert“ werden (ebd. 347). Die Gefahr ist damit auch, dass alle Kraft der Vorstellung und Reflexion sich nur in der zweiten Natur verfängt, und nicht mehr über sie hinausdenken und sich nicht über sie hinwegsetzen kann, da es nichts jenseits dieser vermeintlichen Natur vermuten kann.

In den Erzählungen Keyserlings vollzieht sich vermittelt ihrer metaphorischen Engführung von Land und Meer eine Reflexion über eben jene zweite Natur. Die zweite Natur zeigt sich dabei als materiell wie immateriell überformtes und gestaltetes Land, das durch die Metaphorik des Meeres nicht nur in seiner Begrenztheit und Enge, sondern auch in seiner Gestaltung und Gemachtheit beobachtbar wird.

Diese Form der ökologischen Reflexion, die in Keyserlings Meeresmetaphorik den Einzelnen und die zweite Natur in der Bedingtheit mit umgebenden ökologischen Lebenszusammenhängen sehen lässt, kann kulturgeschichtlich als Position in einer größeren Auseinandersetzung um die menschliche Selbstreflexion in Meeresmetaphern verortet werden. Die Eigentümlichkeit dieser Metaphorik, die für die vorliegende Arbeit

von großer Bedeutung ist, besteht in der Besetzung des Meeres mit positiver Unendlichkeit. Diese Semantisierung wird deutlich, vergegenwärtigt man sich die Negativität der Unendlichkeit, mit der viele Meeresbilder noch bis weit ins 19. Jahrhundert Eingang in die philosophische und literarische Reflexion fanden. In der motivgeschichtlichen Untersuchung eines der bedeutsamsten Meeresbilder legt Manfred Frank beispielsweise dar, wie sich der Mensch nach dem Verlust der göttlichen Ewigkeit (als positive Unendlichkeit gedacht) im Bild der unendlichen Fahrt ohne Ankunft bedenkt. Das vorkopernikanische Bild der Lebensfahrt auf dem Meer, dessen Kurs auf die Ankunft im göttlichen Hafen gestellt war, beginnt sich im Zuge der kopernikanischen Umwendung ebenso aufzulösen wie die ihm zugrundeliegende Vorstellung einer göttlich gestifteten Einheit des Kosmos': Im Bild der unendlichen Fahrt driftet das Schiff, getrieben nur von den Kräften der Meere, ohne Aussicht auf Kurs oder Hafen, aller Navigationskunst und -technik zum Trotz fortwährend ins Ungewisse (vgl. Frank 13). Das Meer wird in diesem von Frank exemplarisch beschriebenen Bild, dessen vielleicht populärste Erzählungen die zahlreichen Variationen des *Fliegenden Holländers* sind, ein unendlicher Raum, der die nach der kopernikanischen Wende erfahrene Orientierungslosigkeit des Menschen abbilden und reflektieren lässt. Der Verlust räumlicher Organisation und einer an Hafen, Kurs und Ziel sich orientierenden Fahrt und Navigation belegt das Meer mit negativer Unendlichkeit (vgl. Frank 19-20).

Die Hinwendung zum Meer und die kulturgeschichtliche Verortung der maritimen Daseinsmetaphorik in Keyserlings Erzählungen, die einen Kontrapunkt zur negativen Unendlichkeit darstellt, so argumentiert die vorliegende Arbeit, weist in vielen Punkten

Ähnlichkeiten mit Gustav Theodor Fechners Psychophysik und der ihr innewohnenden Theorie eines wellenförmig strukturierten Kosmos' auf. Im Gegensatz zum Bild der unendlichen Fahrt, in dem vornehmlich die *räumliche* Dimension des Meeres konstitutiv ist, bezieht Fechners Wellenmetaphorik ebenso die *elementare* Beschaffenheit des Meeres und seiner Wellen ein: Das Fließen einzelner Wellen hin zu einem großen und sinfonischen Miteinander-strömen verweist auf eine sich vollziehende Veränderung einer zentralen Metapher menschlicher Selbstbeschreibung. Dieses Miteinander-strömen einzelner Wahrnehmungswellen, dann Bewusstseinswellen und in sodann immerfort mit anderen sich vereinenden und anschwellenden Wellen wird bei Fechner Teil einer kosmischen Wellenstruktur, die die einzelne Welle im großen Wellenkosmos behütet und aufgehen lässt. In diesem kosmischen Miteinander-Strömen lässt sich nicht nur positive Unendlichkeit erkennen, es stellt überdies auch Fechners Versuch dar, seiner Modernekritik einen neuen vereinigenden Gottesbegriff anzuschließen.

Keyserlings Erzählungen knüpfen an diese Umwendung der Meeresbildlichkeit an, allerdings ohne den vereinenden Gottesbegriff, der den Endpunkt von Fechners Wellentheorie des Kosmos' bildet und der Fechner von Ernst Mach und anderen den Vorwurf der Metaphysik einbrachte. Stattdessen zeigt diese Arbeit, wie Keyserlings Bildlichkeit des Meeres in einem Lebenszusammenhang aufgeht, der in Form des Dialogs und der anteilnehmenden Wahrnehmung einen konkreten Ort in der Lebenswelt hat. Mit dieser Besinnung auf den Einzelnen behütende Lebenszusammenhänge driftet die Meeresbildlichkeit von der Fechner'schen Metaphysik bei Keyserling hin zu einer ökologischen Reflexion über den Menschen.

Die Wahrnehmungsveränderungen von Land und Meer zeigen sich in Keyserlings Erzählungen in verschiedenen Zusammenhängen. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich dabei auf drei ausgewählte Kontexte, in denen diese Veränderungen genauer beleuchtet werden: Zunächst geht es um den metaphorologischen Kontext, dann um die damit zusammenhängende und weiter gefasste kulturgeschichtliche Dimension und schließlich um den wahrnehmungsphysiologischen Zusammenhang. Der Blick auf Keyserlings Land und die Keyserling'schen Meere zeigt, wie viel der als „baltischer Fontane“ Gescholtene und teils auf fragwürdige Weise Verehrte uns über den Menschen und seine schöne neue Zeit erzählen kann.

Kapitel 2: Die Wahrnehmungsphysiologie und ihr maritimer Ursprung

Um die Wahrnehmungsveränderungen des Meeres in den Erzählungen Keyserlings zu beschreiben, folgt hier zunächst eine Darstellung der Meeresbildlichkeit Gustav Theodor Fechners, die auffällige Ähnlichkeiten zu Keyserlings maritimer Metaphorik zeigt. Fechners gesamte Psychophysik, eine Art der Sinnesphysiologie und Bewusstseinstheorie, die zur Vorgängerin und Wegbereiterin der modernen Psychologie zu zählen ist, hat ihren Ursprung in einer Meeresmetaphorik, die in Keyserlings Erzählungen aufs Neue fruchtbar gemacht wird. Fechners Theorie der Meereswellen, mit der als Verbildlichungen von Sinneswahrnehmung Fechners Bild der Meereswellen verbildlicht zunächst den Prozess der Sinneswahrnehmung und Bewusstseinskonstitution: Reize treffen in Form von Wellen auf die Sinneswahrnehmung und werden wahrgenommen, sobald sie eine bestimmte Schwelle überspülen, d.h. sobald sie eine gewisse Intensität erreicht haben. Das individuelle Bewusstsein, das sich damit bildet, formt ebenfalls eine Welle, die mit anderen Wellen in einer großen kosmischen Gotteswelle zusammenströmt.

Auf zweierlei Weisen ist Fechner für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung: Aus der Fechner'schen Meeresbildlichkeit entsteht zum einen eine Theorie der Sinnesphysiologie, die als impressionistische Vorlage einen Einfluss auf Keyserling hatte. Diese Form des Impressionismus, die näher bei Fechner als bei Ernst Mach und Hermann

Bahr ist, erklärt das Ich nicht für „unrettbar“ (Bahr, „Das unrettbare Ich“ 45).²⁴ Bei Fechner ist das Ich zwar untrennbar, aber nicht unrettbar mit dem Meer vereint: Als Welle ist das Ich immer schon Teil des kosmischen Meeres – ganz gleich, ob das Ich dies anerkennt oder nicht – doch ist es, wie in diesem Kapitel gezeigt wird, noch immer ansprechbar, identifizierbar und als Ich erkennbar. Zum anderen entsteht aus Fechners Metaphorik gleichermaßen eine Theorie der positiven Unendlichkeit, in der eine neue Form einer verloren geglaubten göttlichen Einheit des Kosmos²⁵ hergestellt wird. Die maritime Metaphorik Fechners erschafft das Bild eines kosmischen Ozeans, der für diejenigen größeren Lebenszusammenhängen einsteht, in die die einzelnen Wellen immer schon eingelassen sind. Ganz gleich wie entzaubert und zersplittert die Welt in der neuzeitlichen „Nachtansicht“ für Fechner ist, im kosmischen Ozean glaubt Fechner, eine neue göttliche Einheit des Ganzen zu finden. Dieser Aspekt ist für Keyserlings Meeresmetaphorik von kaum zu unterschätzender Bedeutung und wird ein zentraler Bestandteil der Keyserling-Lektüren sein: Im Hauptteil und in der Zusammenführung wird dargestellt, wie diese positive Unendlichkeit des Meeres bei Keyserling in der metaphorischen Engführung von Land und Meer integraler Bestandteil einer ökologischen Reflexion wird.

24 Bahr führt dazu aus: „Das Ich ist unrettbar.‘ Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden“ (Bahr, „Das unrettbare Ich“ 45). Dies geht, wie im Folgenden gezeigt wird, auf die Sinnesphysiologie Fechners zurück, radikalisiert sie jedoch hin zu einer Verwischung und Auflösung aller Grenzen.

2.1. Meeresmetaphorik in Fechners Psychophysik

Die Psychophysik nach Fechner war nicht nur durch Primat der Wahrnehmung in der Konstitution von Realität und im Vorgriff auf den Impressionismus von Bedeutung, sondern auch für die Keyserling'sche Daseinsmetaphorik des Meeres und seiner Wellen. Fechner hat diejenigen inneren und äußeren Vorgänge des Ich zum Meer geführt, sie im Spiegel maritimer Bildlichkeit entwickelt und beschrieben. Er hat dabei nicht nur das Bewusstsein und den Bezug des Menschen zur Außenwelt „maritimisiert“, sondern auch in seiner Psychophysik kleine Seestücke von literarischer Qualität geschaffen. Einer der für Keyserlings maritime Daseinsmetaphorik interessantesten Aspekte seiner Psychophysik ist die wellenartige Verfasstheit des Bewusstseins: Das Bewusstsein konstituiert sich für Fechner aus Wellen, die einem bestimmten Sinnesorgan zugeordnet sind, und die einen Reiz überhaupt erst wahrnehmen lassen. Überspült der Kamm einer solchen Welle die Wahrnehmungsschwelle eines bestimmten Sinnes, d.h. verfügt der Reiz über ein gewisses Maß an Intensität, konstituiert dieser als Oberwelle bezeichnete überspülende Teil der Welle das Bewusstsein. Von zentraler Bedeutung für Fechners psychophysischen Zugang zum Ich sind dabei schwellenartige dynamische Grenzen, die bestimmen, ob und wann ein Reiz zur Empfindung wird und ob und wann Bewusstsein und Wachen gegeben sind. Auf der Ebene der äußeren Psychophysik sind dies „Reizschwelle[n], Unterschiedsschwelle[n], Verhältnisschwelle[n]“ (Fechner, *Elemente Bd. 1*, 238-39). Diese zu Wahrnehmungsschwellen zusammengefassten Schwellenkonstellationen sind für jedes Sinnesorgan individuell verschieden. Werden

diese Wahrnehmungsschwellen von Energieströmen der Sinnestätigkeit überschritten, so wird ein Reiz zu einer bewussten Empfindung. In diesem Fall spricht Fechner von einer Oberwelle, die für die Tätigkeit eines bestimmten Sinnes entsteht (vgl. Fechner, *Elemente* Bd. 2, 455-56). Die Gesamtheit der Oberwellen sinnlicher Tätigkeit bildet die Hauptwelle und bildet Fechner zufolge auch die Grundlage des Allgemeinbewusstseins.²⁵ Die Hauptwelle überspült als ein Strom, der sich aus allen Sinnestätigkeiten speist, die Hauptschwelle, die Bewusstes von Unbewusstem trennt. Erst indem diese Hauptwelle oberhalb der Bewusstseinschwelle brandet, wird Allgemeinbewusstsein möglich. Das Allgemeinbewusstsein ist somit durch Wellenbewegungen, genauer gesagt durch den Wellenkamm dieser Bewegungen, bestimmt und strukturiert.²⁶ Der Ort ihrer Brandung oder ihres Brechens bestimmt, ob eine Empfindung bewusst wird oder als latente Empfindung Teil des Unbewussten ist.

Trotz eines wachsenden Bewusstseins für die Allgegenwart von verschiedenen wellenartigen Strukturen und Wirkungen um 1900 ist die Welle, die Fechner zur

²⁵ Den Unterschied zwischen Bewusstsein und Allgemeinbewusstsein macht Fechner an der Frage fest, ob nur die Oberwelle eines Sinnes die Wahrnehmungsschwelle desselben überspült oder ob die Hauptwelle, d.h. die Oberwellen aller Sinne, die Hauptschwelle d.h. die allgemeine Bewusstseinschwelle, überspült. Die Hauptschwelle bleibt im Gegensatz zu anderen Schwellen ein rein spekulatives Konzept bei Fechner: Ganz und gar offen ist, ob sie das imaginierte Mittel aller einzelnen Ober- und Unterschwellen bildet, ob sie eigenen Gesetzen folgt oder ob sie rein inneren psychophysischen Prozessen entspringt. Hier kann nur spekuliert werden, ob das ungelöste Problem der Hauptwelle nicht ein wichtiger Antrieb für Fechner war, sich in seinem späteren Schaffen vermehrt dem Innenleben, d.h. der inneren Psychophysik, zu widmen, und ihr mehr Macht über das Ich einzuräumen.

²⁶ Fechner zufolge werde so „die ganze Gestaltung und der ganze Gang der Bewusstseinsthätigkeit von der gegenwärtigen und folgend sich entwickelnden Form, dem Steigen und Fallen, [der Hauptwelle, MB], die Intensität des Bewusstseins zu jeder Zeit von der jeweiligen Höhe derselben abhängen, und die Höhe dieser Welle irgendwo und irgendwie eine gewisse Gränze, die wir die Schwelle nennen, übersteigen müssen, damit überhaupt Bewusstsein, Wachen stattfinde“ (Fechner, *Elemente* Bd. 2 455). Das „irgendwo und irgendwie“ verdeutlicht Fechners Schwierigkeiten, die Hauptschwelle in den psychophysischen Grundlagen konkret zu fassen.

Leitmetapher seiner Psychophysik macht, als Meereswelle erkennbar. Wellen werden der naturwissenschaftlichen Forschung im späten 19. Jahrhundert als empirisch beobachtbare Wirkungsweisen und Phänomene im Magnetismus, in Elektrizität und Akustik vertraut und zugleich werden Wellen in der Elektrifizierung der Lebenswelten alltäglich (vgl. Asendorf 26-27, 154-56). Dass die Fechner'sche Wellenmetaphorik für das menschliche Dasein jedoch die Welle des Meeres und nicht die der Akustik, der Elektrizität oder des Magnetismus' ist, begründet Fechner folgendermaßen:

Das Meer bietet uns gewissermassen für sich die Wirklichkeit unseres Schemas dar. Da giebt es Wellen, die durch eine allgemeine Ursache wie der Wind erzeugt werden, aber auf denen sich durch speciale Ursachen Kräuselungen, Oberwellen bilden, welche als Störungen einer unabhängig von der specialen Störung bestehenden Form, welche die Unterwelle giebt, angesehen werden können; indess die ganze Welle, wie sie ist, die Hauptwelle oder Totalwelle darstellt. Obwohl nun solche Beispiele, entnommen von nicht psychophysischen Systemen, nichts an sich für psychophysische Systeme beweisen können, so beweisen sie doch in den allgemeinen Bewegungsgesetzen begründete Möglichkeiten, von denen es uns nicht mehr befremden kann, sie auch in den psychophysischen Systemen verwirklicht zu finden, und es wird also gestattet sein, unser Schema in diesem Sinne anzuwenden, in soweit die Wirklichkeit demgemässe Verhältnisse zeigt.

(Fechner, *Elemente* Bd. 2, 458-59)

Bemerkenswert ist hier die Selbstbezüglichkeit der theoretischen Neugier, die ihre eigene Anleitung durch die Bildlichkeit des Meeres so offen reflektiert und ausspricht. Fechner gibt hier zu erkennen, seine Theorie nur auf Grundlage der Meeresmetaphorik entwickeln zu können. Da sich insbesondere die innere Psychophysik, d.h. die Konstitution von Bewusstsein, der Messbarkeit entzieht, nimmt er das Meer zur spekulativen Erkundung der bewusstseinsbildenden Prozesse. Ausgehend von „allgemeinen Bewegungsgesetzen,“ die sich im Meer besonders deutlich darstellen lassen, werden die

Bewegungen der Meereswellen per Analogieschluss auf die Bewusstseinskonstitution übertragen. In dieser Übertragung gibt sich das Meer als Metapher der Fechner'schen Neugier zu erkennen. Dass Fechner die Andersartigkeit des Meeres gegenüber dem Bewusstsein hier zum Anlass nimmt, zuzugestehen, dass Meeresbezüge „nichts an sich für psychophysische Systeme beweisen können“, täuscht nicht über die konstitutive Rolle des Meeres für seine Theorien hinweg. Als Metapher (wie sie oben nach Blumenberg beschrieben sind) erfüllt es mehr als nur das illustrative Interesse. Das Meer wird bei Fechner zur Daseinsmetapher und weiterhin zur Metapher für die Eingebundenheit des Menschen in das Weltganze:

Tritt hinaus an das Meeresufer, höre, sieh die Welle, wie sie an das Ufer schlägt, wie eine Welle nach der andern kommt, das ganze Meer ist bedeckt mit einer wandelnden Herde; und jede sagt: nicht ich bin's, des Ganzen Kraft ist's, was mich und meine Gesellen treibt; was vermöchte ich einzelne Welle; höre, sieh, wie der Sturm kommt, und die Wellen höher und höher hebt, und die Wolken jagt und das Schiff schüttelt, und alle Wimpel nach einer Richtung flattern; in derselben Richtung ziehen die Wolken, in derselben gehen die Wellen; und du selbst erbebst äußerlich und innerlich; so hast du wohl ein andrer Gefühl, als du auf der Schulbank sitzend den weißen Fleck auf dem Globus anschautest und der Lehrer zu dir sagte: das ist der atlantische Ozean und dies ist das mittelländische Meer [...] und sicher ist es die Wahrheit, nur sicher nicht die ganze.

(Fechner, *Zend Avesta* 10-11)

Während zu Beginn das Meer und das Du getrennt sind, bricht dieser Abschnitt die Trennung des wahrnehmenden Du vom Meer sukzessive auf. Zunächst spülen hier die Wellen „höher und höher“ an und treffen das Land. Indem hier der Gesichts- und Gehörsinn in die Ansprache des Du eingebunden sind, geraten auch die Tätigkeit der Sinne, die Wahrnehmung und das Bewusstsein in die Gischt: die Oberwellen fluten die zu den zwei Sinnen gehörigen Wahrnehmungsschwellen. Die Empfindungen des auf das

Meer blickenden und „äußerlich und innerlich [erbebenden]“ Du spiegeln in der für Fechners Psychophysik typischen Parallelität (von Physischem und Psychischem) die inneren Vorgänge.

In diesem Abschnitt konvergiert allerdings auch die Doppelbewegung der Metapher: Sie erhellt den Bereich der Wahrnehmung, indem sie die an der Schwelle von Land und Meer brandenden Wellen als Bild für die Wahrnehmung bietet. Sie verbildlicht, indem sie nach Blumenberg immer über die Verbildlichung hinausweist, wie Mensch und Meer einander in eine Ähnlichkeitsbeziehung gesetzt werden. Äußeres und Inneres verlieren ihre klare Bestimmtheit in der Erkenntnis, dass das Du und das Meer nicht getrennt sind, wie es der objektivierende Blick auf die Karte vermittelt. Anschauung des Meeres und Introspektion des Du überlagern sich hin zu einem Verhältnis, das ihre Gegenüberstellung als Subjekt und Objekt aufhebt: Die Negation seiner Annahmen über die objektivierte Welt lässt das Du am Meer als ein Anderes zu sich selbst kommen; als eines, das mit einem „ander Gefühl“ seine Ähnlichkeit mit dem Meer erkennt und sich „des Ganzen Kraft“ anteilig fühlt.

Die einzelnen Meereswellen, die auf „des Ganzen Kraft“ verweisen, ohne die sie nicht wären, unterstreichen die Unmöglichkeit, ein Einzelnes aus dem psychophysischen Gefüge zu isolieren. Die Meereswelle kann nur in der „Herde“ das Meer bilden, so wie die Oberwelle erst mit anderen Oberwellen in der Hauptwelle aufgehen muss, um Bewusstsein zu ermöglichen. In dem Dualismus, der auf diese Weise das Körperliche und Seelische, das Äußere und Innere, sowie das Einzelne und seine Abhängigkeit von größeren Zusammenhängen in der Welle zusammendenkt, liegt auch der wesentliche

Aspekt des Fechner'schen Parallelismus', demgemäß innere Vorgänge und äußere Vorgänge einander entsprechen. Wellen verbinden sich im Meer wie in der das Bewusstsein erzeugenden Hauptwelle im Inneren des Ich. So wie die Wellen im Meer über ihre individuelle Bedeutung hinausweisen, findet sich auch das Du, das seine Ähnlichkeit mit ihnen erkennt und einer „ganze[n]“ Wahrheit anteilig wird, sich in einem größeren Zusammenhang der Dinge wieder. Indem das Du im zitierten Abschnitt die Selbst-Bezogenheit und -Zentriertheit überwindet, öffnet es sich sowohl psychisch und physisch für über das Du hinausweisende Daseinszusammenhänge: als Teil des kosmischen Leibes sowie der kosmischen Seele (vgl. Liebe 18). Dass hier ein das Du entgrenzender Bezugsrahmen des Panpsychismus' vorliegt, ist in dem offenen Ausgang der Situation am Meer, d.h. in dem „ander Gefühl“ sowie in der damit einhergehenden Erweiterung des Selbst- und Weltverständnisses hin zu ihrer Ganzheit, angedeutet. Fechners Theorie vom kosmischen Gefüge in physischer und psychischer Parallelität, die das zentrale Thema *Zend-Avestas* ist, konturiert in dem beschriebenen Abschnitt eine Übereinkunft von maritimer Bildlichkeit und findet ihre Fortsetzung in Reinhard Liebes Dissertation zu *Fechners Metaphysik*:

Nun tragen im Meer die großen Wogen an ihrer Oberfläche noch zahllose kleine Wellen und Kräuselungen; jede einzelne dieser kleinen "Oberwellen" kann man für sich verfolgen, und doch hängen sie alle mit der großen "Hauptwelle" und durch sie untereinander zusammen. Die Menschenseelen sind wie diese Oberwellen, und Gott ist die Hauptwelle dazu. Denn auch wir leben selbständig, jeder hat sein eigenes Bewußtsein, jeder hat seine eigene Oberwelle, die über seine Bewußtseinsschwelle flutet. [...] Und doch hängen wir alle untereinander und mit Gott zusammen, wie die großen und die kleinen Wellen im Meer.

(Liebe 19)

In ähnlicher Form findet sich der Gedanke der kosmischen Einheit auch in Fechners Manifest für die *Tagesansicht* wieder:

Du denkst ja auch beim Menschen nicht bloß an seine Knochen. Das innere Glutmeer, das feste Gerüste darum, der Ocean, der Luftkreis, die ganze Menschen-, Thier- und Pflanzenwelt, du selbst mit inbegriffen, Alles concentrisch durch eine gemeinsame Kraft um denselben Mittelpunkt zusammengehalten, gemeinsamen Perioden unterliegend.

(Fechner, *Tagesansicht* 33)²⁷

In den zwei zitierten Abschnitten (sowie in der *Tagesansicht* insgesamt) gibt sich eine metaphysische Vereinigung der Dinge zu einem kosmischen Ganzen zu erkennen.²⁸ Wo immer Fechner Zersplitterung sieht, ruft er Kräfte der Vereinigung an und hofft, dass ihre Reaktivierung „den Reichtum einer früheren Weltansicht in den erhabensten Gesichtspunkt der heutigen [aufheben]“ (Fechner, *Tagesansicht* 12) und diese Einheit aller Dinge „ans Ufer der Zukunft bringen“ (ebd. 13) kann.

²⁷ vgl. hier auch das Plagiat von Fechner-Biograf Kurd Lasswitz: „Wenn man die ganze Erde sich vorstellt, wie sie aus dem kosmorganischen Zustand zum einheitlichen Mischsystem eines Organismus sich herausbildet, so muß man nicht bloß an die starre Kruste der Oberfläche denken. Es gehört dazu neben dem inneren Glutmeer, der festen Rinde, dem Ocean, dem Luftkreis auch die ganze Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt, alles durch eine gemeinsame Kraft um denselben Mittelpunkt zusammengehalten, gemeinsamen Perioden unterliegend“ (Lasswitz 143-44).

²⁸ Fechners Unbehagen an der kopernikanischen Katastrophe (nicht nur wie bei Frank als „Umwendung“, sondern hier als Umwendung zum Schlimmsten) und an dem Zerfall der Welteinheit ist unüberhörbar, wenn er über die Transformationen neuzeitlichen Wissens und Erkennens (genau dafür gebraucht er den Begriff der „Nachtansicht“) Folgendes sagt: „Um Gott von der heidnischen Zersplitterung in die Welteinzelheiten zu retten und über deren Niedrigkeit zu heben, hat ihn die Theologie, in Widerspruch zwar mit Sprüchen ihrer eignen Quellen und immer von neuem sich selber widersprechend, von der Welt abdestilliert, hat die Götter in dienende Engel verwandelt, auch diese über die Sterne erhoben. Und nun ist die, nicht nur entgötterte, sondern aus Gott mit einer Gabe mechanischer Kräfte entlassene ja sündhaft von ihm abgefallene, Welt als *caput mortuum* für die Messungen und Experimente der Physiker, für die Lukubrationen der Philosophen, und für die Scheltworte der Theologen zurückgeblieben. So hat das göttliche Bewußtsein seinen Inhalt von unten, die sinnliche Erscheinung ihren Zusammenhalt von oben verloren, jenes ist bis ins Unfaßliche verflüchtigt, dieses bis auf einige Reste geschwunden.“ (Fechner, *Tagesansicht* 11)

Wie eingangs angedeutet, lässt sich hinsichtlich der Beschreibung des Impressionismus und Keyserlings Verortung darin nun präzisieren, dass Keyserling, wenn er ein Impressionist ist, zumindest nicht nur den auf Mach basierenden und von Bahr popularisierten Impressionismus vertritt. Er geht vielmehr den Schritt zurück zu Fechner und tritt ein impressionistisches Erbe an, das sich auf verschiedene Weise näher an Fechner als an Mach hält: Bei Keyserling wird, wie das dritte Kapitel noch ausführlich erläutern wird, das Meer zur Metapher größerer Lebenszusammenhänge, zu denen die einzelnen Menschen sich in unterschiedlicher Weise verhalten; *Wellen* legt nahe, dass sie als einzelne Wellen immer schon Teil der größeren Lebenszusammenhänge sind, während etwa *Harmonie* den Menschen als Auster metaphorisiert, die ihre Klappen vor dem bedrohlich wirkenden Meer verschließen und sich in der eigenen Verslossenheit sicher fühlen kann. Die Stiftung eines umfassenden Lebenszusammenhangs, der die Einzelnen hier als Wellen und dort als Austern umgibt und verbindet, entstammt bei Fechner wie bei Keyserling einer maritimen Metaphorik: Sie schafft größere Zusammenhänge, in denen der Einzelne gedacht und dargestellt wird, ohne dass er in den Fluten untergeht und sich auflöst. Bei Keyserling zeigt sich diese maritime Metaphorik des Lebenszusammenhangs jedoch nicht wie bei Fechner in einer Neu-Entdeckung göttlicher Einheit. Was bei Fechner noch als vor-kopernikanische Sehnsucht die treibende Kraft der heraufbeschworenen „Tagansicht“ ist (s. S. 58, FN 40), ist z.B. in Keyserlings *Wellen* der vereinigenden Kraft des Dialogs gewichen. Das zusammenströmende Moment all der einzelnen Wellen (bei Fechner mündet genau jenes Zusammenströmen aller Oberwellen in der göttlichen Allbewusstseinswelle) ist in Keyserlings *Wellen* durch den dialogischen

Perspektivismus als Stifter jener Vereinigung gegeben. Während Fechners einzelne Wellen noch von „des Ganzen Kraft“ ins göttliche Allbewusstsein getrieben werden, ist es beispielsweise in *Wellen* der dialogische Lebenszusammenhang, der als Utopie andeutet, wie die disparaten Figuren und Bewusstseinsstrukturen aus ihrer Vereinzelung zueinander oder ins Miteinander geführt werden können. Keyserlings Impressionismus ist in seinem Rückgriff auf Fechner ein rettender; die impressionistische Unrettbarkeit des Ich, die nach Bahr zum Schlagwort wurde, wird hier nicht zum Programm. Keyserlings Impressionismus überführt das Ich wie Fechner in ein rettendes Zusammenströmen, indem es wiedererkennbar bleibt, aus dem es jedoch nicht isoliert werden kann.

Es ist allerdings nicht allein das Moment der Vereinigung, das Keyserling und Fechner gemein ist. Es ist vielmehr eine Vereinigung, die von maritimer Bildlichkeit zehrt: Zu Hauptwellen vereinigen sich bei Fechner die ins Bewusstsein zusammenlaufenden Wahrnehmungen der Sinne. Die einzelnen Fechner'schen Bewusstseinsstrukturen sind selbst wiederum Wellen, die im Zusammenhang aller Bewusstseinsstrukturen in einem großen kosmischen *panta rhei* in die göttliche Hauptwelle, das göttliche Allbewusstsein, strömen. Keyserlings „Wellenstimmen“ sind als Bewusstseinsstrukturen durch ihre individuelle Wahrnehmung erkennbar. Zusammen strömen diese einzelnen „Wellenstimmen“ nun nicht in ein metaphysisches Weltganzes, sondern in einen Dialog.

Das Meer wird damit zur Daseinsmetapher eines großen strömenden Lebenszusammenhangs, hier im Zeichen der Metaphysik und dort beispielsweise im Zeichen des Dialogischen. An diesen Metaphern wird deutlich, dass die Neuzeit dasjenige nicht greifen und begreifen kann, von dem sie sich implizit und fortwährend

unterscheidet. Ausgehend von Niklas Luhmanns Konzeption der Unterscheidung, das anhand von Keyserlings *Harmonie* exemplarisch vorgestellt wird, lässt sich hier eine Dynamik erkennen, durch die die Neuzeit sich ihrer selbst vergewissert und durch den sie sich determiniert, sich be- und abgrenzt. Eine Kritik, die die Neuzeit auf dasjenige hin besinnen möchte, vor dem sie sich begrenzt, und die die Neuzeit mit ihrem Anderen konfrontieren möchte, kann im Unbegrifflichen, in der Metapher, Wege zum Re-Kognoszieren der neuen Zeit denken, d.h. sie kann die vorgängigen Unterscheidungen sichtbar machen und dasjenige ins Bewusstsein rufen, was aus ihm verdrängt wurde (dies lese ich als eine Form des Wiedereintritts/re-entry des Unterschiedenen nach Luhmann). Hierin liegt die Epistemologie der Blumenberg'schen Metaphern:

Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam ‚im Rücken‘; noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, ‚kanalisiert‘ in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.

(Blumenberg, *Paradigmen* 92)

Die Doppelbewegungen der Metapher, zum einen etwas vorzudenken und gleichsam die Perspektive zu konstituieren, aus der heraus ein geöffneter Bezirk begangen wird, zum anderen auch etwas ins Bewusstsein zu rufen und zugleich (da auch sie eine Unterscheidung ist) etwas ins Unbewusste zu drücken, lassen es zu, die Metapher als offenen Prozess zu verstehen. Deutlicher gesprochen: Die Metapher kann, und auf dieses kritische Potential hin untersuche ich sie, die Unterscheidung der Neuzeit, ihre Begrenzung und ihre Geschlossenheit sichtbar und re-kognoszierbar machen.

Kapitel 3: Metaphern

Für Keyserlings am Meer situierten Roman über Sommerfrischler an der Küste, der die *Wellen* schon im Titel führt, mag die in Kapitel 1.3. beschriebene Hinwendung zum Meer offenkundig sein. Allerdings ist auch den Erzählungen, die vordergründig im Binnenland spielen, ein besonderes Verhältnis der Nähe zum Meer zu eigen. Dies zeigt sich zum Beispiel an vielfältigen Meeresreferenzen an Schlüsselstellen der Erzählungen (z.B. zu Beginn in *Dumala*, am Ende in *Fürstinnen*) oder an einer Topologie, die durch einen Dualismus von Land und Meer strukturiert ist (insbesondere in *Dumala* und *Harmonie*). Die vorliegende Arbeit revidiert die sowohl explizit vorgebrachte als auch stillschweigend vertretene Ansicht, beim Meer handle es sich um ein „für Keyserling ungewöhnliche[s] Lokal“ (Haenicke 18) und stellt einen Versuch dar, die kaum gewürdigte und weitgehend unbesprochene Bedeutung des Meeres in Keyserlings Erzählungen zu beschreiben. Wichtig ist hierbei, dass Meeresbezüge nicht allein auf einen realen Ort oder Raum in der erzählten Welt verweisen müssen. Auch in Abwesenheit der Wellen und Gestade, in den Ebenen des Binnenlandes und in den Wäldern, Schlössern und Gärten der bürgerlichen und adligen Figuren zeigt sich, dass das Meer ein zentrales Strukturmoment der Erzählungen sein kann. Als Daseinsmetapher, als Teil einer angelegten Großtopologie aus Land und Meer und als Ausdruck einer wahrgenommenen sinnlich-subjektiven Vielheit,

die nicht auf einen Begriff zu bringen ist, lassen sich Meeresbezüge und -bilder in den Erzählungen Keyserlings finden.

In Vorbereitung der folgenden Lektüren von *Dumala* und *Wellen*, die die zentralen Texte dieses metaphorologischen Komplexes sind, folgt zunächst eine konzise Darstellung des hier verwendeten Metaphernbegriffs. Ziel ist es, hier die Begrifflichkeiten und Perspektiven herauszuarbeiten, anhand derer die Meeresbezüge und Meeresbilder in *Dumala* und *Wellen* nach den jeweiligen Lektüren zusammengefasst werden. Die auf den Abschnitt zu Metaphern und zu Blumenbergs Metaphorologie folgende Lektüre *Dumalas* führt dann vor Augen, wie die Erzählung trotz ihres Handlungsortes im verschneiten Binnenland an einem weiten Bildfeld des Meeres Anteil hat und wie dieses Bildfeld die Erzählung auf den Ebenen der Darstellung und der Diegese strukturiert. Wenngleich weder das Schloss Dumala noch das Pastorenhaus des Protagonisten Erwin Werner in der Nähe der Gestade stehen, artikulieren sich zentrale Konflikte der Erzählung in Meeresbildern, auf die die Sehnsüchte der Figuren projiziert werden. Das Meer ist in *Dumala* eine Projektionsfläche metaphorischer Sinnebenen und Assoziationen, die als Ausdruck von Sehnsucht und subjektiv-sinnlichem Erleben immer wieder und an zentralen Stellen der Erzählung sichtbar werden. Diese Meeresbezüge sind nicht nur Redeschmuck und Ornamente der Erzählung, sondern durch sie vollziehen sich weitere Möglichkeiten der Sinnstiftung: Indem zum Beispiel das Seelenleben der Figuren in Meeresbezügen verbildlicht wird, ändert sich nicht allein die Tatsache, dass das Innere der Figuren nun in ein Meeresbild gesetzt werden kann. Diese Verbildlichung ermöglicht und fordert geradezu, das Netz aus Bedeutungen noch weiter auszuwerfen: In diesem

metaphorischen Bild- und Assoziationsfeld das Meer auch mit Begriffen lässt sich infolge dieser bildlichen Zusammenführung auch das Meer mit den Stimmungen und Eindrücken des menschlichen Seelenlebens beschreiben.

3.1. Metaphorische Anverwandlungen von Mensch und Meer

Um die Bedeutungen des Meeres und seine Rolle in der Topologie der Erzählungen Keyserlings zu beschreiben, bediene ich mich einer metaphorologischen Perspektive, die sich an den methodologischen Arbeiten Hans Blumenbergs orientiert.

Zunächst stelle ich jedoch terminologische Ausdifferenzierungen, die sich mit einigen der kulturgeschichtlich bedeutsamsten Beispielen der Meeresbildlichkeit auseinandersetzen, zueinander und beschreibe ihre Konvergenzen. Dies ist allein deshalb notwendig, weil in der ideen- und kulturgeschichtlichen Arbeit am Meer verschiedene methodische Perspektiven bemüht werden, die sich in ihren blinden Flecken und in ihrem Erkenntnisinteresse unterscheiden: Blumenberg befasst sich mit dem Metaphernkomplex des Schiffbruchs mit Zuschauer, Frank widmet sich der Motivgeschichte der unendlichen Fahrt, und Hönig liest die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt als Topos. Zwischen diesen methodologischen Positionen gibt es sinnfällige Konvergenzen, doch verwischen die terminologischen Eigenheiten die Punkte ihrer Berührung. Nach einer kurzen Darstellung der terminologischen und inhaltlichen

Positionen stelle ich an *Wellen* dar, welche Berührungen und Kontakte es zwischen ihnen und Keyserling gibt und welche ideengeschichtliche Spezifik Keyserling heraushebt.

Ernst Robert Curtius erkannte bereits in seinem 1948 veröffentlichten *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* den Topos als tendenziell unmoderne Figur der Rhetorik: Bestimmten Topoi in der Antike noch als „helps towards composing orations“ (Curtius 188) das Repertoire der Redekunst, aus dem sich der Rhetoriker bediente, verloren sie ihre Bedeutung für die literarische Produktion der Neuzeit (vgl. ebd.). Die Rolle der Topoi änderte sich von einer Vorlage der Rede hin zum neuzeitlichen „Instrument der Interpretation“ (Hönig 10), da der Text- und Redeproduktion der Neuzeit eine weit stärkere Tendenz zur Innovation und Originalität innewohnt (vgl. ebd.). Im Gewand der Topik, der Lehre von tradierten rhetorischen Figuren und Bildern, findet der Topos mit Curtius' Werk den Weg zurück in das schreibende, lesende und kritische Bewusstsein der Moderne. All dies tat Curtius mit dem Ziel, wie Traninger darstellt, einen „topischen' Grundbestand an literarischen Motiven“ (Traninger 184) zu identifizieren, der eine „gesamteuropäische Literaturtradition“ (ebd.) verdeutlichen würde, wobei Traningers synonymische Verwendung von Topos und Motiv hier schon Teil der Konvergenzen und terminologischen Verschlingungen ist, die es zu entwirren gilt. Als „Denk- und Ausdrucksschemata, die oft schon seit der Antike als kultureller Gemeinbesitz tradiert und dabei immer wieder abgewandelt werden“ (Hönig 10), stiften sie Traditionszusammenhänge zwischen Moderne und Antike. Hönig gesteht ein, dass hier eine erhebliche Schnittmenge mit der Metapher bestehen kann, wenn einer Metapher eine längere Lebensdauer beschert ist und sich etwa als „konventionelle“ (Hönig 12)

Metapher in der literarischen Produktion und der Lebenswelt behaupten kann. Dennoch besteht Hönig auf einem Strukturmoment im Topos, das ihn von der Metapher abgrenzt, denn, so behauptet er, „die Kraft der Kontinuität macht erst ein sprachliches Gebilde zum Topos“ (ebd. 12). Ein derartiger Toposbegriff konfrontiert die Moderne vor allem mit einer Einsicht: Dass nämlich keine noch so starke Zukunfts- und Gegenwartsbezüglichkeit sich ihrer Verwurzelung in Tradition entziehen kann. Für Hönig ist der Topos dem entsprechend ein Traditionszusammenhang sprachlicher Bilder, der die Textinterpretation um neue ideen- und literaturgeschichtliche Erkenntnisse erweitert, und so einen Mehrwert an Erkenntnis und Deutung herbeiführt (vgl. 11). Das Problem dieser offenen und allgemein gefassten Begrifflichkeit ist jedoch, dass die methodologischen und theoretischen Implikationen selten klar sind und mitunter beliebig werden: Die Bedeutung des anhand des Topos‘ aufgedeckten Traditionszusammenhanges bleibt bei Hönig sonderbar unbesprochen liegen. Dem Topos, wie Hönig ihn verwendet, wird seine methodische Unbestimmtheit zum Verhängnis: Zwar lässt sie ihn zum überaus versatilen Instrument der literatur- und kulturgeschichtlich orientierten Lektüre werden, doch über die Archivierung und Feststellung von bildhaften Kontinuitäten hinaus mangelt es ihm zunächst an kritischem wie subversivem Potential.

Anders verhält es sich mit Manfred Franks Begriff des Motivs: In seiner Untersuchung der *Unendlichen Fahrt* beschreibt Manfred Frank den Begriff des Motivs in seiner Eingebundenheit in die Tradition und seinem Anteil an der Konstitution einer imaginierten oder realen Zukunft. Seinem Begriff des Motivs wohnt daher immer schon

Motivation durch das Alte auf das Kommende inne. Es ist für ihn das „literarische (oder textuelle) Pendant zur Motivation“ (Frank 8). Über das archivarisches Interesse an bildhaften Kontinuitäten hinausgehend hat Frank ein Interesse daran, die menschliche Selbstbeschreibung hinsichtlich der ideologischen Überlagerung von Rückblick, Gegenwart und Projektion darzustellen. Aus Manfred Franks Beobachterperspektive lässt sich menschliche Selbstbeschreibung immer zugleich als Nachvollzug des Vergangenen und als Vorwegnahme einer antizipierten oder ersehnten Zukunft erfassen: „Immer wird von etwas her und im Vorgriff auf etwas gefragt, und das Gegenwärtige wird davon zugleich umgriffen und bestimmt“ (ebd. 8). In diesem Motivbegriff gibt es also eine Überlagerung von Traditionsinhalt und Projektion:

Jedes Motiv, das in literarischen (und allgemein: kulturellen) Gebilden überlebt hat, bricht ein Stück kultureller Erbschaft an, um sie im Vorblick auf ein bestimmtes Projekt von der Zukunft dieser Kultur neu zu deuten: Was immer sich inzwischen verändert haben mag (und wir sind uns heute in fast verstörender Weise bewußt, von den gesellschaftlichen Verbindlichkeiten der Traditionen abgespalten zu sein): - etwas, ein strukturelles Minimum (könnten wir sagen), hat sich durchgehalten: eben das Motiv.

(ebd.)

Ausgehend von der kopernikanischen „Katastrophe (im Sinne von: Um-wendung)“ (ebd. 10), die Mensch und Erde aus dem Mittelpunkt der Schöpfung reißt, verfolgt Frank die Selbstbeschreibung des neuzeitlichen Menschen. Die gesprengte Einheit des Kosmos wird für Frank zu einer „symbolschwangere[n] Ent-stellung, die die prästabilisierte Harmonie zwischen der irrenden Seele und dem Ort, an welchem sie ‚eigentlich‘ zu Hause ist, durchschneidet“ (ebd.). In einfacheren Worten auf einen Punkt gebracht: Mit dem Verlust eines Mittelpunkts im kosmischen und philosophischen Koordinatensystem wird

Unendlichkeit (als ein Gegenteil von Ewigkeit, vgl. ebd. 18-19) denkbar und mehr noch, in ihr gibt es kein Ziel mehr, keine Ankunft und keine Erlösung: „Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt hat im 20. Jahrhundert ihr Ende gefunden. Doch nicht, weil sie ans Ziel gekommen wäre. Sie hat ihr Ziel verloren“ (Hönig 9). Die Erfahrung dieser Unendlichkeit ist in zweierlei Hinsicht konstitutiv für das Bewusstsein der Neuzeit, denn mit der Entgrenzung der kosmischen Einheit geht zum einen das „jubilatorische Pathos der ersten Stunde“ einher (Frank 11). Gleichursprünglich mit dem neuzeitlichen Optimismus sieht Frank jedoch auch, wie ein Unbehagen in jener „ersten Stunde“ entsteht, da sie zugleich Heimat- und Ziellosigkeit bedeutet:²⁹ die „irrend[e] Seele“ verliert ihr „eigentlich[es]‘ zu Hause“ (ebd.). Aus diesem Zwiespalt der Erfahrung von Befreiung und Heimatlosigkeit, von Aufbruch und Ziellosigkeit, entdeckt

die kollektive Phantasie der Seefahrer [...] eines Tages das Gespenst des Fliegenden Holländers auf den Meeren der neuen Welt: »blutrot die Segel, schwarz der Mast«. Ziellos, mit beschädigtem oder weggespültem Steuer und zuweilen ohne lebende Besatzung, geistert es - düsteres Mahnbild in einer optimistischen Zeit- über die Fluten und verhängt über den, der es kreuzt, den Fluch der Ziellosigkeit und des Todes bei Lebzeiten.

(ebd. 13)

Die Selbstverständigung der Neuzeit über ihre Möglichkeit, Subjektivität und Normativität, Reflexion und Telos aus sich selbst heraus zu erzeugen und zu legitimieren, wird nun auf die Meere der Welt verlagert. Im Motiv der unendlichen Fahrt findet sie ein

²⁹ vgl. hierzu auch Habermas, der den gleichen Gedanken in seinen Worten so formuliert: „Diese [die moderne Welt, *MB*] erfährt sich als die Welt des Fortschritts und des entfremdeten Geistes in einem. Deshalb ist der erste Versuch, die Moderne auf den Begriff zu bringen, gleichursprünglich mit einer Kritik an der Moderne“ (Habermas 27). Auch in *Die unendliche Fahrt* an anderer Stelle: „Fortschrittsglaube und Aufklärungskritik sind gleichursprünglich“ (15).

wirkmächtiges Bild, das das Unbehagen an der Unlösbarkeit oder wenigstens der Ungelöstheit dieser Grundprobleme artikuliert. Die Möglichkeit des Scheiterns und der unendlichen und ziellosen Drift ohne Ankunft, Hafen und Ziel, wird Frank zufolge ein mit der Zeit immer bedrohlicher werdendes Bild. Mit jedem scheiternden Versuch, dem Unbehagen etwas entgegen zu setzen, sei es die Verabsolutierung von Vernunft oder die Verabsolutierung des sich selbst setzenden Ich, kommt die ziellose Drift des Fliegenden Holländers umso stärker ins Bewusstsein:

Wie hätte gerade die Neuzeit die unheimliche Vorstellung der Ziellosigkeit entwickeln können, wenn die Lücke, die dem religiösen Bedürfnis durch den Verlust des mittelalterlichen Gottes und der kosmisch geordneten zentrischen Welt geschlagen worden ist, sich durch die prometheische Selbsterlösungsideologie einer absoluten Vernunft hätte schließen lassen?

(ebd. 16)

3.2. Blumenbergs Metaphorologie in Abgrenzung von Topos und Motiv

Zwar übernehme ich Franks Begriff des Motivs nicht, doch gibt es einzelne inhaltliche Aspekte des Motivs der unendlichen Fahrt, mit denen eine Lektüre von Keyserlings Erzählungen bereichert werden kann. Franks kulturgeschichtliche Untersuchung dieses Motivs soll dabei zunächst nur stellvertretend für eine Mehrzahl von Reflexionen stehen, die das Unbehagen der neuen Zeit an ihrer negativen Unendlichkeit in der Bildlichkeit des Meeres problematisieren. „Motiv“ und „Topos“ sind in der vorliegenden Arbeit nicht die methodischen Werkzeuge der Wahl, was jedoch nicht suggerieren soll, dass sie ganz und gar unpassend wären. Im Gegenteil, der Verweis auf Kontinuitäten und einen

genealogischen Zusammenhang in vielfältigen Traditionen, der sowohl dem Motiv als auch dem Topos gemein ist, ist von größter Bedeutung. Allerdings überschneidet sich dieser genealogische Anspruch auch mit Blumenbergs Metaphorologie: In der metaphorologischen Forschung ist der Blick des Genealogen, der Metaphern als Archive der Neugier und Imagination betrachtet, immer schon inbegriffen, doch sie gehen noch weit darüber hinaus. Im Nachwort zu Blumenbergs Nachlasswerk *Quellen, Ströme, Eisberge* weisen Krusche und Bülow auf einen einflussgeschichtlichen Zusammenhang mit Curtius' Toposforschung hin, betonen dabei jedoch, dass Blumenbergs Metaphorologie sich antithetisch aus ihr entwickelt:

Wo er [Blumenberg, MB] die Verwendung einzelner Metaphern historisch verfolgt, interessiert er sich weniger für den Nachweis von Kontinuitäten als für die geschichtlichen Bruchstellen und „Umbesetzungen“. Blumenberg entwickelt seine Metaphorologie in genauem Widerspruch zur Toposforschung. Indem er den Begriff der Metapher ebenso weit definiert wie Curtius den Topos-Begriff, gewinnt seine Methode Universalität.

(Bülow und Krusche 274)

Mehr noch als dem archivarischen Interesse an ideen- und kulturgeschichtlichen Zeugnissen einer wie auch immer gearteten europäischen Einheit, ist Blumenbergs Metaphorologie Zäsuren und Wandlungen im Bezug des Menschen auf die Dinge verpflichtet. Metaphern haben immer auch einen archivarischen Charakter, denn sie konservieren „den Reichtum ihrer Herkunft“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 80) und sind daher „Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 77). Die Metapher konstituiert nach Blumenberg allerdings zugleich einen assoziativen Reichtum, aus dem die menschliche Erkenntnis und Selbstbeschreibung sich bewusst wie unbewusst bedient. In diesem Sinne gibt es

Ähnlichkeiten zum Begriff des „Entwurfs“ bei Heidegger: „Der Entwurf zeichnet vor, in welcher Weise das erkennende Vorgehen sich an den eröffneten Bezirk zu binden hat“ (Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes“ 77). Im Entwurf ist für Heidegger schon die Gesamtheit des durch ein bestimmtes Vorgehen zu Erkennenden eingeschlossen: In ihm ist das zu Erkennende „als das Schon-Bekannte im vorhinein ausgemacht“ (ebd. 78), d.h. der Entwurf bedeutet eine Lenkung der Erkenntnis bei ihrem Vorgehen in dem Bezirk, der alle Möglichkeiten der Erkenntnis in sich schließt. Der Entwurf ist darüber hinaus eine Vorgabe dessen, wonach die Erkenntnis suchen und was sie finden kann, so wie im Beispiel des Weltbildes das Sein im Seienden gesucht und gefunden wird und nicht mehr vom Sein her gedacht werden kann. Blumenbergs Metapher erzeugt ebenso ein Bildfeld, den man eingedenk der Digression über Heidegger auch einen metaphorischen Bezirk nennen kann, wodurch auch ein Repertoire an möglichen Erkenntnissen und Zusammenhängen geschaffen wird. Wird beispielsweise Hönigs Topos der „Lebensfahrt auf dem Meer der Welt“ oder Franks Motiv der „unendlichen Fahrt“ als Metapher nach Blumenberg gelesen, stellt sich beispielsweise ein Arsenal neuer Bilder her, die in die Lebenswelt hineinwirken: Metaphorische Assoziationen wie „vom Kurs abkommen,“ „klar Schiff machen,“ „die Segel setzen,“ „den Kurs halten,“ „das Steuer herumreißen,“ „kein Land mehr sehen“ werden durch die Metapher der Lebensfahrt denkbar und sind immer schon durch sie vorgedacht. Eine Metapher schließt nach Blumenberg immer schon die Möglichkeiten ihrer Weiterentwicklung ein und ist damit konstitutiv für das Vorgehen der „theoretischen Neugierde“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 77).

Blumenbergs Genealogie der Metapher kartografiert die Bezirke, die sich die „theoretische Neugier“ eröffnet und macht die Transformationen und Unterscheidungen sichtbar, die die Entwicklung einer Metapher antreiben. Blumenbergs Metapher ist immer auch rückbezüglich: Immer lässt sie sich auf die Anschauungen oder metaphorischen Verschiebungen hin befragen, die eine bestimmte Metapher erst ermöglichen. Sie zeichnet nicht nur nach, nach welcher Richtung die neuzeitliche Neugier an neuralgischen Punkten ihrer Entwicklung die Segel gesetzt hat, sondern sie zeigen auch, welche anderen Richtungen und Kurse es gegeben hätte. Blumenbergs Metapher ist damit immer auch die Konfrontation der gegenwärtigen Gegebenheiten mit ihren unverwirklichten Möglichkeiten und alternativen sowie verdrängten und vergessenen Realitäten.³⁰

Blumenbergs Metaphernbegriff vereint auf sich jenes subversive Potential der Genealogie und die transformatorische Kraft, mit der sie in die Lebenswelt hineinwirkt und mit der sie sprachliche und Sinnzusammenhänge stiftet, die die Möglichkeiten neuer Metaphern potenzieren. Mit Blumenbergs seefestem Metaphernbegriff lässt sich Motivgeschichte unter anderer Flagge, Toposforschung ohne ungewisse Drift betreiben und sie wirft einen Blick auf Kultur durch die Lupe der Rhetorik: Mit der rhetorisch motivierten Hinwendung zu Kultur als „production, reproduction and transformation of

³⁰ In genau solch eine konfrontative Therapie der Moderne mit ihren unverwirklichten Möglichkeiten lässt sich auch Manfred Frank einbinden, der in seiner Vorlesungsreihe *Was ist Neostukturalismus?* eine Genealogie des Diskurses der Moderne nachzeichnet. Er verfolgt den Diskurs bis in die Zeit zurück, als der Modernediskurs noch nicht in nationale Denktraditionen des französischen Strukturalismus und der deutschen Hermeneutik aufgespalten war. Wie auch Blumenberg (und viele andere – der späte Heidegger, Nietzsche,...) setzt Manfred Frank seine Hoffnungen in den archäologischen Blick: Frank versucht das Unbehagen an der Moderne mit der Alternative einer nicht-entzweiten europäischen (d.h. hier französisch-deutschen) Denktradition zu konfrontieren.

large-scale metaphors“ (Garrard 7) lässt sich die Verwurzelung von Metaphern in Lebenswelten und menschlicher Neugier sowie ihre konstitutive Rolle in denselben aufdecken. Die Metapher ist nach Blumenberg Motiv und Topos, und sie ist doch mehr: sie ist ein anpassungs- und wandlungsfähiges und vor allem ein mächtiges Mittel menschlicher bildhaft-uneigentlicher Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung.

Die Daseinsmetapher des Meeres ist somit nicht nur Redeschmuck, sondern sie bringt Mensch und Meer in Verwandtschaft und Verwandlung näher, lässt sie einander anverwandeln. In seiner Theorie des Unbegrifflichen beschreibt Hans Blumenberg die inhärente Reziprozität der Metapher als „Forcierung des Bewußtseins“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 79), die immer schon in „Rückübertragungsverhältnisse[n]“ (ebd.) mit der Lebenswelt gestanden haben muss. Dass wir eine Metapher dulden und „ertragen“ (ebd.) können, erklärt Blumenberg mit der Verwurzelung sowie der konstitutiven Rolle von Metaphern in der Lebenswelt. Blumenbergs Beispiel ist hier die quintilianische Wiese: „pratum ridet“ (ebd. 78-79). Blumenberg weist darauf hin, dass es keine einseitige illustrative Beziehung zwischen dem Lachen und der Wiese ist, sondern dass beide Teile einander bereichern und dass sie mit diesen neuen Bedeutungen Teil der Lebenswelt werden:

Es bleibt, daß, was Lachen für uns bedeutet, nicht nur einmal auf eine Wiese übertragen‘ worden ist, sondern auch als diese Bedeutung ‚Lachen‘ dadurch angereichert und ‚erfüllt‘ wurde, daß es in der Lebenswelt wiederkehren konnte.
(ebd. 79)

Die Verwandlungskraft innerhalb der Metapher wirkt zugleich in alle Richtungen und auf alles, was eine metaphorische Verbindung eingeht. Das Lachen der quintilianischen Wiese

verändert nicht nur den assoziativen Reichtum, mit dem Imagination und Wahrnehmung eine Wiese erfassen. Die Kombination von „lachen“ und „Wiese“ erweitert auch das assoziative und semantische Feld, das mit „lachen“ abgesteckt ist. Diese nach allen Seiten reichende Verwandlungskraft einer Metapher wirkt damit über die Grenzen des je individuellen sprachlichen Bildes hinaus und in die Lebenswelten hinein, in denen nun neue Assoziationen von „Wiese“ und „lachen“ denk- und artikulierbar werden.

Mit dieser zugleich lebensweltlich-reflektierenden sowie kultur-archäologischen Perspektive grenzt sich Blumenbergs Metaphorologie von klassischen Metapherntheorien ab, insbesondere von der aristotelischen Substitutionstheorie sowie von der Vergleichstheorie der Metapher, die auf Quintilian zurückgeht (vgl. Feng 18-20). Der Substitutionstheorie zufolge stehe ein uneigentlicher bildhafter Ausdruck für ein Eigentliches ein (vgl. Kurz 7-8). Im Paradigma der Substitutionsmetapher erfüllt ein Bild rein funktional die Aufgabe einer Gleichsetzung, die in der Vergleichstheorie nur dadurch modifiziert wird, dass keine exakte Gleichheit, sondern vielmehr eine Verwandtschaftsbeziehung von Bildspender und Bildempfänger zugrundeliege (vgl. ebd. 11). Feng zieht in seiner Untersuchung von Vergleichs- und Substitutionsmetapher das Beispiel „Herkules war ein Löwe“ heran (Feng 18):³¹ Hier handle es sich, im Erklärungsmodell der Substitutions- und Vergleichstheorie verweilend, um eine „semantische Anomalie“ (ebd.) oder um eine „Störung der sprachlichen Ordnung“ (Kurz

³¹ Auch Kurz gruppiert die Vergleichsmetapher zusammen mit der Substitutionsmetapher. Ihm zufolge stellt die Vergleichsmetapher nur einen Sonderfall der Substitution dar (vgl. 8). Auch Feng weist darauf hin, dass man sie zusammenbetrachten könne, da beiden Theorien de facto die Annahme eines Vergleichs zugrundeliegt (vgl. Feng 20).

11). In dieser Störung wird der Begriff des „Löwen“ der Substitutionsmetapher folgend mit der zugeschriebenen Eigenschaft „tapfer“ ersetzt. Im Gegensatz zur reinen Substitution eines Wortes durch ein anderes („A ist C,“ Feng 20) ergibt sich der Perspektive der Vergleichsmetapher folgend nur die Ähnlichkeitsbeziehung des verkürzten Vergleichs „A ist wie B“: „Herkules war *wie* ein Löwe“ (Feng 20). Kurz weist bereits auf die Unangemessenheit dieser beschriebenen klassischen Metapherntheorien hin, da sie auf einer „unhaltbaren Wortsemantik“ (11) basieren, in deren logischen Zwängen sich die Metapher auflöst: Sie „liefert [...] keine neuen Informationen“ und könnte im besten Falle, „wenn sie eine lexikalische Leerstelle ausfüllt [...] wie ein normales Wort behandelt“ werden (ebd.).³² Hierdurch lässt sich zwar die Entstehung einzelner ehemaliger und erstarrter Metaphern beschreiben, doch kann diese Theorie der Metapher darüber hinaus weder einen Platz im Leben noch eine Geschichte geben. Auch die in der Metapher verborgen liegenden verwirklichten wie unverwirklichten weiterführenden Assoziationen kann eine Metapherntheorie dieser Art nicht befragen. In den klassischen Metaphernmodellen wird der sprachliche ebenso wie der kulturelle und kommunikative Zusammenhang nicht ausreichend gewürdigt, um derlei Einlassungen zu ermöglichen.

³² Kurz wendet sich überdies deutlich gegen das der klassischen Theoriebildung folgende Urteil, die Metapher sei eine „Anomalie“ oder „Störung“ der Sprache und der Kommunikation (vgl. 15-16): „Wir nehmen metaphorische Äußerungen auch nicht zuerst als einen Fehler war und vollziehen dann dann nachträglich eine Interpretation, die den Fehler korrigiert. Vielmehr erfahren wir Metaphern als einen außergewöhnlichen Wortgebrauch, als eine Abweichung von der Regel des Gebrauchs und zugleich als eine sinnvolle und aufschlußreiche Abweichung“ (Kurz 15).

Im Gegensatz zu den schematischen Einengungen, die sich in den klassischen Metaphertheorien als „A ist C“ oder „A ist wie B“ abbilden lassen, erlaubt es die von Bülow und Krusche beschriebene „Universalität“ der Methode Blumenbergs, die Metapher auf alles Unbegriffliche auszuweiten, das zunächst in einem bestimmten Bild- und Assoziationsfeld artikuliert wird:

[Blumenberg] broadly examined this realm of what he calls unconceptual thinking, a common and often creative kind of thinking without strict definable concepts, ideas or terms.

(Weigel 55)

Die Universalität, die hier abermals angedeutet wird, hat als einer von mehreren Berührungspunkten dazu geführt, Blumenbergs Metaphorologie in einen Zusammenhang mit der Theorie der „conceptual metaphors“ zu setzen, wie sie von Lakoff und Johnson vertreten wird (vgl. Weigel 56 und Kohl 117). Hierbei deutet Weigel beispielsweise den beiden Theorien zugrundeliegenden offenen Begriff der Metapher an (vgl. ebd.): Die fehlende Genauigkeit einer exakten Definition der Metapher führt sowohl bei Lakoff und Johnson als auch bei Blumenberg dazu, dass die Metapher am besten in Abgrenzung und aus der Negation erfasst wird. Die Metapher ist zum Beispiel *nicht* begrifflich und die durch sie wirkende Organisation zumindest in Teilen *nicht* bewusst. Eine weitere Gemeinsamkeit beider Theorien ist ihr Interesse an lebensweltlichen und kognitiven Folgen metaphorischer Strukturen der Sprache und des Denkens. Lakoff und Johnson gehen davon aus, dass Gewohnheiten der Handlung und Sprache in besonderem Maße durch Metaphern strukturiert sind:

Much of our ordinary conceptual system and the bulk of our everyday conventional language are structured and understood primarily in metaphorical terms.

(Lakoff und Johnson 453)

Mit dieser Beschreibung geben Lakoff und Johnson Metaphern zunächst als Teil einer unbewussten Organisationsstruktur der Lebenswelt an. Die in Metaphern transportierten Bedeutungen und Verknüpfungen prägen Werturteile und Einstellungen und Verhaltensweisen. Ein Beispiel Lakoffs und Johnsons ist die Metapher „argument is war“ (Lakoff und Johnson 454).³³ Die mit dieser „conceptual metaphor“ bezeichnete unbewusste Einflechtung argumentativer Auseinandersetzung in Assoziationen des Krieges führt dazu, dass sich bestimmte Verhaltensweisen und Einstellungen zum Diskutieren ergeben: So folgen aus dieser „conceptual metaphor“ beispielsweise unbewusst gebildete Vorstellungen von Sieg und Niederlage oder auch Absichten der „Kriegsvermeidung,“ mit denen auf argumentative Auseinandersetzungen gar nicht erst eingegangen wird. An der Oberfläche sind Lakoffs und Johnsons Theorie auf der einen und Blumenbergs Metaphorologie auf der anderen Seite somit in ähnlicher Weise an der konstitutiven Rolle interessiert, die Metaphern in der Lebenswelt einnehmen können.³⁴

³³ Hier sei auf das semantische Feld verwiesen, auf das auch Lakoff und Johnson verweisen, um die Tragweite dieser „conceptual metaphor“ im Englischen zu erfassen: „they are having a fight,“ „defending an argument,“ „attacking somebody’s position“ etc. (vgl. Lakoff und Johnson 454-57)

³⁴ Weigel unterstellt hier, Lakoff und Johnson würden den jeweiligen Beispielen für „conceptual metaphors“ (z.B. „argument is war“) universelle Bedeutung zuschreiben. Davon ausgehend grenzt sie Blumenbergs Metaphorologie mit dem Verweis auf deren Berücksichtigung unterschiedlicher Kontexte ab: „In light of Blumenberg’s theory such linguistic images are not to be seen as universal; instead their generation depends on experiences connected to the environment of different cultures (land, sea, agriculture, industrial, rural areas, cities, etc.)“ (Weigel 56). Wenngleich dies für Blumenberg zutreffend beschrieben ist, muss hier auch bedacht werden, dass Lakoff und Johnson sehr wohl unterschiedliche kulturelle und sprachliche Kontexte in Betracht ziehen (so etwa auch in der Vorstellung des genannten Beispiels; vgl. Lakoff und Johnson 454-57). Nicht Lakoffs und Johnsons Beispiele selbst sind universell,

Die Unterschiede liegen indes tiefer und verdeutlichen zentrale Merkmale der Metaphorologie Blumenbergs. Lakoff und Johnson betrachten die Metaphernbildung als natürlichen Impuls und nehmen damit eine biologische Perspektive ein, die vor allem die physiologischen Aspekte sprachlicher Organisation in den Blick nimmt und so in besonderem Maße wohlwollende Beachtung seitens der Neurolinguistik fand. In Lakoffs und Johnsons Theorie mit ihrer biologischen Basis gerät die Metapher „zur anthropologischen Universalie, zu einem Thema der Psychologie und zu einem Phänomen, das an fundamentalen neuropsychologischen Prozessen teilhat“ (Kohl 119). In der Tat behauptet Lakoff die universelle biologische Basis seiner Theorie wie folgt:

The metaphor system [...] provides a *natural mechanism* for relating concrete images to abstract meaning.

(Lakoff 86, *Hervorhebung MB*)

Die Universalität des Metaphernbegriffs, die an der Oberfläche eine gewisse Verwandtschaft der Methode Blumenbergs mit der Theorie Lakoffs und Johnsons suggeriert, erhält hier eine zusätzliche Dimension, die auf einen zentralen Unterschied verweist. Für Lakoff und Johnson ist die Bildung von Metaphern ein universeller *natürlicher* Prozess, der in der biologischen Verfasstheit des Menschen verwurzelt ist. Ziel einer dergestalt an Metaphern interessierten Methode ist folglich die insbesondere in der Neurolinguistik fortgeführte „Erforschung der Interaktion zwischen Körper, Phantasie und Denken“ (Kohl 117). Demgegenüber geht es Blumenbergs Metaphorologie um Metaphern in der philosophischen Tradition und der Reflexion derselben. Somit lässt sich

sondern vielmehr der zugrundeliegende und als biologisch beschriebene Impuls zur Metaphernbildung beansprucht diejenige Form von Universalität, von der Weigel spricht.

die Metapher bei Blumenberg nicht als biologisch fundierte anthropologische Universalie erfassen. Vielmehr „versteht [Blumenberg] die Metapher als Spezialproblem philosophischer Sprache, das es philosophisch zu lösen gilt,“ und das letztlich darauf verweist, dass die menschliche Reflexion sich nicht in einer „rein logisch-begrifflichen Sprache“ vollziehen kann (ebd.).

Trotz einem beiden Theorien innewohnenden Interesse an der konstitutiven Rolle von Metaphern für die Lebenswelt, und trotz einer ähnlich offenen insofern nahezu universellen Definition von Metaphern, folgt die vorliegende Arbeit dem Modell Blumenbergs. Dies geschieht genau aus dem Grund, dass sie es der vorliegenden Arbeit erlaubt, der Kulturgeschichte auf verschiedenen Pfaden nachzugehen und dabei die Gegenwart mit unverwirklichten Möglichkeiten ihrer Denk- und Sprachbilder zu konfrontieren. Blumenbergs Metaphorologie blendet im Nachvollzug der Herausbildung von Vorstellungen und Assoziationen weder die philosophische Reflexion noch die lebensweltliche Dimension aus. Da Blumenberg die philosophische Reflexion auf ihre zugrundeliegenden Metaphern hin befragt, ergibt sich gegenüber der Metapherntheorie wie sie von Lakoff und Johnson vertreten wird auch eine hervorgehobene Stellung für die Literatur- und Kulturwissenschaften. Sie legen wichtige Zugänge sowohl zu den Archiven des philosophischen Sprechens und Denkens als auch hinein in die Lebenswelt.

Mit diesen bis hierhin beschriebenen Eigentümlichkeiten der Metaphorologie Blumenbergs ist die Perspektive vorgegeben, durch die die Lektüre der Keyserling'schen Erzählungen erfolgt: Die metaphorischen Zusammenhänge der Meeresbezüge in den Erzählungen werden unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen kulturgeschichtlichen

Verortung beleuchtet. In dieser metaphorologischen Arbeit steht insbesondere der Interaktionscharakter des Blumenberg'schen Metaphernbegriffs im Mittelpunkt. Mit Interaktion ist gemeint, dass die Metapher kein einseitiges Beziehungsverhältnis bezeichnet, wie es zum Beispiel bei der Substitutionstheorie der Fall ist, bei der ein Teil der Metapher gibt und ein anderer empfängt. Vielmehr verhält es sich bei den Metaphern in der vorliegenden Arbeit wie bei Blumenbergs Beispiel der lachenden quintilianischen Wiese: Alle bild- und sinnstiftenden Teile einer Metapher verwandeln einander, bringen sich einander näher und verfremden damit auch ihre mögliche begriffliche Herkunft. Die Wiese Quintilians verändert sich nach dieser Sicht dergestalt, dass sie lachen kann, und darüber hinaus zum Beispiel eine potentiell unendliche Zahl weiterer Gemütszustände tragen könnte. Da die Wiese über kein Gesicht verfügt, das einen Ausdruck des Lachens erkennen lassen könnte, ändert sich überdies auch das Lachen, beispielsweise insofern es den Eindruck des Strahlens bezeichnet, der vom zurückgeworfenen Sonnenlicht entstehen könnte oder etwa insofern das Lachen eine Übertragung der Stimmung des Betrachters auf die Wiese selbst darstellt. Unabhängig von den vielzähligen konkreten Assoziationen, die sich in der Lektüre ergeben, verweist Blumenbergs Metaphorologie immer auf den Umstand einer gegenseitigen Verwandlung.

Per Analogieschluss bedeutet dies für Keyserlings maritime Daseinsmetaphorik insbesondere in *Wellen*, dass zeitgleich mit Keyserlings „Maritimisierung“ des Menschen, d.h. mit seiner Beschreibung des Menschen im Bild der Meereswellen, dementsprechend auch eine Vermenschlichung des Meeres stattfindet. Dieser Prozess der beiderseitigen Anverwandlung ist nicht nur eine Denkfigur, sondern wird bei Keyserling zum konkret

beobachtbaren und nachvollziehbaren Vorgang: So ist in der Erzählung *Wellen* geschildert, „daß die Wellen sich hoch aufreckten und wie betrunken taumelten“ (Keyserling, *Wellen* 120). Die Wellen sind „große weiße Gestalten, die sich aufrecken“ (ebd. 114) und die „weiß[e] Bärte“ (ebd. 20) tragen. Zu dieser äußeren Erscheinung, die das Meer und seine Wellen anthropogenisieren, sind dem Meer auch Gemütszustände zugeschrieben: „das Meer wurde ernst und traurig“ (ebd. 60). Da das Meer darüber hinaus auch Stimmen hat, gibt es auch Momente des Gesprächs zwischen Meer und Figuren: Doralice, die Hauptfigur in *Wellen*, „sprach [...] laut, redete die Wellen an“ (ebd. 152) und so wie Doralice „in das Rauschen der Wellen hineinsprach“ (ebd. 169), sprechen die Wellen zurück, „als wollte das Meer sie zu etwas überreden“ (ebd.). In der Daseinsmetapher in *Wellen* gibt es somit eine Annäherung von Mensch und Meer, eine wesenhafte Verwandtschaftsbeziehung, die das dialogische Dasein des Menschen ebenso konstituiert wie es das Meer mit Stimmen sowie der Fähigkeit zu Handlung und Gemüt assoziiert.

In *Dumala* zeigt sich insbesondere, wie ein einmal aufgespanntes metaphorisches Bild- und Assoziationsfeld einzelne Phrasen und Ausdrücke in einem anderen Licht erscheinen lässt und sie mit neuen Bedeutungen anreichert. An *Dumala* lässt sich darüber hinaus erkennen, dass sowohl lebendige als auch tote Metaphern, d.h. vormals bildliche und per Konventionalisierung und Abnutzung durch Gebrauch begrifflich gewordene Ausdrücke, eine neue oder verlorene Bildhaftigkeit bekommen, durch die sie Teil des metaphorischen Netzes werden, in das die Geschichte Erwin Werners gewebt ist. Die in der Enge des Landes unerfüllte Sehnsucht der Hauptfiguren Erwin Werner und Baronin Karola drückt

sich in sprachlichen Meeresbildern aus. Das Imaginäre des Meeres wird zugleich mit Ferne und den Bedürfnissen des Seelenlebens assoziiert: Rausch, sinnliche Erfahrung, Hingabe und ein Verschmelzen in einem sich verflüssigenden Ganzen sind häufig wiederkehrende Assoziationen. Allerdings ist das Meer in *Dumala* weder ein real erfahrbarer Ort noch ist es Teil der realen Topologie der erzählten Welt. Das Meer tritt nur durch die Imagination der Figuren in Erscheinung: Zum Beispiel, wenn Karola im Sonnenuntergang spürt, wie das farbenvolle Licht der untergehenden Sonne „an einem niederfließt [...] wie die Wellen [...] rosa und goldene Wellen“ (Keyserling, *Dumala* 55), oder wenn Erwin Werner „die Welt eng, ganz eng“ wurde, bevor er „draußen [...] das weiße, kalte Fließen“ genießt (Keyserling, *Dumala* 76). In diesen und anderen Momenten der Erzählung sind die lustvolle sinnliche Erfahrung sowie die Befreiung von der Enge des Landes an Bilder und Assoziationen des Meeres gebunden. Vor dem Hintergrund dieser Überlagerung der Meeresbildlichkeit mit Bedürfnissen des Seelenlebens zeigen sich weitere Ausdrücke und Phrasen, die diesem metaphorischen Zusammenhang entspringen. So etwa wenn Erwin von einer großen Kraft erfüllt ist, die ihm „unendlich und ewig“ scheint und ihm einen „Rausch“ gibt (Keyserling, *Dumala* 13), unter dessen Eindruck er an das Fenster tritt und den Nachthimmel beschaut: „Oben am Himmel war Aufregung unter den Wolken, zerfetzt und gebläht wie Segel schoben sie sich aneinander vorüber“ (ebd.). Erwins aufgebrachtes Seelenleben überträgt sich hier auf den Anblick des Nachthimmels, der ihm nun als Meer erscheint, auf dem Boote vorübersegeln. Die Segel sind „zerfetzt“ und dennoch „gebläht,“ sind bewegt und haben Schaden davon genommen, sind getrieben vom Wind und lassen die Wolkenschiffe „aneinander vorüber“ driften, ohne dass es zur

Kollision oder sonst einem Kontakt kommt. Damit eröffnet das Bild der Segel ein metaphorisches Assoziationsfeld, das auch Erwins weitere Entwicklung, die im folgenden Kapitel dargestellt wird, vorwegnimmt: Es lässt sich auf seine Erregung und sein sehnsuchtsvolles innerliches Bewegt-sein gegenüber Karola übertragen. Dass es zwischen beiden nicht zum ersehnten Kontakt kommt, lässt ihn letztlich in Form einer inneren Entzweiung Schaden nehmen. Auch an scheinbar weitaus weniger komplexen Bildern zeigt sich die Überlagerung von Meeresbildlichkeit und Seelenleben. Wenn Erwin „in Gedanken [versank]“ (ebd. 71), liegt hier eine Exmetapher vor, ein totes sprachliches Bild, das in dem beschriebenen metaphorischen Zusammenhang neu belebt wird: Die Sehnsucht nach Karola, der Erwin in diesem Augenblick anhängt, breitet sich hier als imaginäres Meer aus, in dem Erwin gedanklich versinkt. Die Hilflosigkeit und Bedrohlichkeit, aber auch die Bewegung hinab in unbekannte Tiefen, die dem Bilde des inmitten eines Meeres Versinkenden entspringen, sind abermals eine Vorwegnahme von Erwins weiterer Entwicklung. Dass mit diesem Blick auf *Dumala* selbst Exmetaphern zu neuem Leben verholfen wird, d.h. dass erstarrte Begriffe, deren metaphorische Herkunft nicht mehr vordergründig ist, aufs Neue Teil der metaphorischen Bedeutungsvielfalt werden, ist ebenso der metaphorologischen Perspektive geschuldet, die auch die folgenden Lektüren bestimmt.

3.3. Das Meer als Projektionsfläche in der Lyrik Heinrich Heines

Das oben angedeutete metaphorische Netz in Keyserlings *Dumala* wird gleich zu Beginn der Erzählung ausgeworfen. Die Hauptfigur Erwin Werner singt hier das von Franz Schubert unter dem Titel „Am Meer“ vertonte Gedicht „Das Meer erglänzte weit hinaus“ von Heinrich Heine. Das Gedicht erzeugt das bereits angesprochene Netz, in das sich eine Vielzahl von maritimen Assoziationen und Bildern einknüpfen lässt. Damit strukturiert das Heine-Gedicht Keyserlings Erzählung und gibt ihr eine Bildlichkeit vor, durch die die zentralen Konflikte der Erzählung verhandelt werden. Um diese Konflikte und ihre Verankerung in der beschriebenen Bildlichkeit zu verdeutlichen und zu interpretieren, folgt zunächst eine Interpretation der Meeresbildlichkeit in ausgewählten Gedichten Heines. Die im Folgenden analysierten Gedichte weisen große Ähnlichkeiten in ihrer maritimen Bildlichkeit und ihrem Verhältnis zu den in Kapitel 1.3. dargestellten Wahrnehmungsveränderungen des Landes auf. Keyserlings Erzählung verleiht sich diese Auseinandersetzungen ein, indem ihr dieser Bezug zu Heines Lyrik vorangestellt ist, und entwickelt von Heine ausgehend eine eigene Metaphorik des Meeres, die anschließend in Kapitel 3.4. beleuchtet wird.

In Heines Gedicht „Das Meer erglänzte weit hinaus“ spricht ein Ich über den Fortgang der Liebe zu einer Frau: Während das Ich und dessen Geliebte in der ersten Strophe als „wir“ gemeinsam am „am einsamen Fischerhaus“ am Meer sitzen (V. 3), gerät die romantische Liebe sukzessive unter den Verdacht, dass die durch sie hervorgebrachte Einswerdung der Liebenden nur eine Täuschung ist. Die Bewusstwerdung dieser Täuschung spiegelt sich in

einer zunehmenden räumlichen und pronominalen Dissoziation zwischen lyrischem Ich und der Geliebten wieder. Die Dissoziation der romantischen Liebe wird bereits im vierten Vers der ersten Strophe angekündigt: „Wir saßen stumm und alleine.“ In der Doppeldeutigkeit der Formulierung beginnt das Ich, den unheilvollen Verlauf dieser Liebe, von dem im Rest des Gedichts die Rede ist, schon vorwegzunehmen. Gemeint ist hier vor allem der Kontrast von „wir“ und „alleine,“ der je nach Gewichtung zwei verschiedene Lesarten des Verses hervorbringt, deren Widersprüchlichkeit Teil des romantischen Liebesentwurfs ist: Zum einen, sofern das „Wir“ über das „alleine“ herrscht, ist hier das Ich und seine Geliebte als eine durch die Liebe gestiftete Einheit gemeint. Nach dieser Lesart des Kontrasts von „Wir“ und „alleine“ saßen sie als Einheit am Meer, ohne dass andere Menschen die Einträchtigkeit zu zweien störten. Wird das „alleine“ gegenüber dem „Wir“ stärker gewichtet, beginnt hier bereits die Dissoziation. In dieser zweiten Deutung saßen sie zu zweien zwar, aber dennoch nicht mit-, sondern vielmehr nebeneinander und jeweils für sich als Einzelne.

Indem der vierte Vers beide Bedeutungen in sich einschließt und keiner den Vorzug gewährt, nimmt er auch die Spannung innerhalb der romantischen Liebe vorweg, die das Gedicht als Ganzes reflektiert. Jene romantische Spannung liegt in der romantischen Zusammenkunft von Einswerdung und Selbstfindung, in dem „Identischbleiben beim Aufgehen im Anderen“ (Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* 178). Die romantische Liebe gründet damit vor allem in einem Paradox, „sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht“ (ebd. 172).

Heines „Das Meer erglänzte weit hinaus“ greift genau diese Paradoxie heraus, um anhand ihrer das Umschlagen der romantischen Liebe zur Täuschung und Ent-täuschung zu thematisieren. Dieses Umschlagen wird vor allem in pronominaler Form im Gedicht gezeigt: Während in der ersten Strophe noch ein „Wir“ benannt ist (V.3, 4), das als Ausdruck der „Einheit einer Zweiheit“ (Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* 172) und als Zeichen der romantischen Liebe gelesen werden kann, spricht das lyrische Ich in der zweiten Strophe zu einem Du (V. 7, 9, 11):

Aus deinen Augen, liebevoll,
Fielen die Thränen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand,
Und bin auf's Knie gesunken;
Ich hab' von deiner weißen Hand
Die Thränen fortgetrunken.

(Heine V. 7-12)

Dieser erste Wechsel der Pronomina vom „Wir“ zum „Ich,“ das ein „Du“ anspricht, verdeutlicht zunächst den Aspekt Selbstfindung in der Zweiheit der romantischen Liebe. In der Einheit des „Wir“ sind die einander anerkennenden und sich durch den Anderen erkennenden Personen nicht aufgelöst, sondern erst in dieser Einheit finden sie sich selbst jeweils als „Ich,“ das „im Glück des anderen sein eigenes Glück finde[t]“ (Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* 174). Demgemäß beginnt das Gedicht mit dem „Wir“ (V. 3, 4) und lässt dann in der zweiten und dritten Strophe „Ich“ und „Du“ aus der Einheit hervortreten, sodass sich die Einheit des „Wir“ als Zweiheit von „Ich“ und „Du“ zeigt. Am Ende hingegen schlagen die Pronomina in einer Volta in die dritte Person um, über die das lyrische Ich nun aus der Distanz spricht (V. 15, 16):

Mich hat das unglücksel'ge Weib
Vergiftet mit ihren Thränen.
(Heine V. 15-16)

Von der anfänglichen Selbstfindung des „Ich“ im „Wir“ ausgehend reflektiert das lyrische Ich nun die Geschichte seiner Selbstfindung in der Liebe als Täuschung. Genauer gesagt rekonstruiert das lyrische Ich aus der Distanz die Selbstfindung in der Zweiheit mit der Geliebten als Geschichte der eigenen Ent-täuschung. Das lyrische Ich erkennt die eigene Täuschung über die Zweiheit der romantischen Liebe und holt jenes Moment der eigenen Ent-täuschung durch den Wechsel in die dritte Person pronominal ein. Die Aufdeckung des eigenen Unglücks, sich in der romantischen Liebe getäuscht zu haben, wird mit der Selbstdiagnose einer Vergiftung durch die in der dritten Person Angesprochene überhöht. Mit diesem Bild der Liebe als Vergiftung einhergehend trifft der Schuldspruch dann „das unglücksel'ge Weib“, das ihn durch die Tränen „vergiftet“ hat.

Jene Schilderung der Liebe als eine Vergiftung, die durch das Forttrinken der Tränen ausgelöst wird, erregte seit ihrer Veröffentlichung Häme und Ablehnung. Dem Urteil Eduard Engels zufolge wäre das Lied „zu den Perlen deutscher Lyrik“ zu zählen, wäre da nicht diese „unechte letzte Strophe“ (Engel 170). Polemischer noch setzt der national-konservative Deutschbalte Grotthuß „Perle“ in Anführungszeichen und beklagt „das Unpoetische des Schlusses, die höchst geschmacklose Konsequenz in der Durchführung des Bildes vom Trinken der vergifteten Thränen“ (Grotthuß 25). Die Vergiftung durch die fortgetrunkenen Tränen, an denen „der Dichter dahinsiecht, wie etwa eine Ratte an vergiftetem Speck“ (ebd.), verurteilt Grotthuß wegen ihrer unerklärten Ausschweifung ins Sentimentale. Er disqualifiziert sie als „weibische Sentimentalität,“ die der „durch und

durch „mannhaftige[n]““ Volkslieddichtung widerspräche (ebd. 26). Die Tränen wirken dem Kritiker „beiläufig“ (ebd. 9) und „ohne ersichtlichen Grund“ (ebd. 25) vergossen. Bemerkenswert ist neben der Hilflosigkeit der Interpretationen auch die Schuldzuweisung an die Geliebte, die in diesen Deutungen der Schilderung des lyrischen Ich unkritisch folgen. Sie wiederholen damit eine weitere Selbsttäuschung des lyrischen Ich.

Es liegt schließlich nicht nur die oben eingangs beschriebene Ebene der Selbsttäuschung in diesem Gedicht, sondern auch eine zweite, derer sich das Ich nicht bewusst ist. Nachdem das Ich die romantische Liebesvorstellung der Selbstfindung im Anderen und das Ideal der „Einheit einer Zweiheit“ (Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* 172), als Illusionen und Vergiftung erkennt, täuscht sich das Ich im Schuldspruch ein zweites Mal selbst, denn es wurde nicht willentlich von der Geliebten „vergiftet.“ Vielmehr trank das Ich ohne Zutun der Geliebten die (metaphorischen oder realen) Tränen und führte damit seine eigene Intoxikation, herbei:

Ich hab' von deiner weißen Hand
Die Thränen fortgetrunken.
(Heine V. 11-12)

Der Frau wird die Schuld am eigenen Sehnen, an der Lust am Lieben, gegeben. Das Verhängnis, das der „unglückselge[n]“ und insofern verhängnisvollen Geliebten unterstellt wird, führt das Ich selbst herbei, indem es die Tränen trinkt.

Auch wenn die Geliebte nun fort ist und das Ich sie als „unglückselge[s] Weib“ verurteilt, bleibt das Ich nun der Liebe als Sehnsucht verhaftet. Dieses Sehnen des Ich richtet sich jedoch nicht auf eine Geliebte, sondern es richtet sich ziellos in die Ferne. Das seelische

und körperliche Liebesverlangen hat sich von einem konkreten Objekt des Liebens abgelöst:

Sein jener Stunde verzehrt sich mein Leib,
Die Seele stirbt vor Sehnen

(ebd. V. 13-14)

Nachdem das Ich die trügerische Idee der Selbstfindung im Verschmelzen mit der Geliebten erkannte, hebt es die romantische Liebe auf. Was in der romantischen Liebe als Gleichzeitigkeit des Selbstfindens und Selbstverlusts, als „Einheit einer Zweiheit,“ geschieht, vollzieht sich nun als Zweiheit einer Einheit: Das Ich wird auf sich selbst zurückgeworfen („verzehrt sich mein Leib“), erkennt sich und findet zu sich selbst als Leib und Seele. Dies fällt jedoch mit der gleichzeitigen Tendenz des Selbstverlusts im sich verzehrenden Leib und der sterbenden Seele zusammen. Die mit der Tendenz der Selbstfindung zusammenfallende Tendenz des Selbstverlusts zeigt sich auch darin, dass „die Seele“ nicht ausdrücklich und mittels Possessivum vom Ich beansprucht wird – ganz im Gegensatz zum vom Ich behaupteten Leib. Während die romantische Liebe Selbstverlust in der Einheit sowie Selbstfindung in der Zweiheit erleiden lässt (und damit durch die soziale Reflexivität eines Ich/Du-Verhältnisses bedingt ist) vollziehen sich diese beiden Tendenzen nun in ihrer Aufhebung *im Ich*. In der Konvergenz von Selbstfindung und Selbstverlust im Ich, das nun ohne das Moment der Reflexivität der Liebe anheimgegeben ist, richtet sich das Sehnen des Ich nicht mehr auf ein Du, sondern es entäußert sich in ein entgrenztes Außen und schließt sich der Ferne an. Das Gedicht lässt offen, wonach sich der Leib verzehrt und wonach sich die Seele sehnt.

Dass die Schilderung des Ichs mit der Aufstellung einer Meeresszene beginnt, verdient hier besondere Aufmerksamkeit, denn es ist die Weite des Meeres selbst, die die Anschlussfähigkeit für diese Form des Sehns in sich birgt.

Das Meer erglänzte weit hinaus
Im letzten Abendscheine;
Wir saßen am einsamen Fischerhaus,
Wir saßen stumm und alleine.

(V. 1-4)

Die Ferne, die sich dem Ich im „weit hinaus“ erglänzenden Meer zeigt, lässt den im Gedicht vollzogenen Abschied von der Geliebten in ein unbestimmtes Sehnen, in eine Liebe ohne konkretes Ziel übergehen. Das Meer trägt hier noch die Konnotationen des „Unbestimmten und Unbestimmbaren, die sie geeignet machte, ein Projektionsfeld persönlicher und kollektiver Wünsche zu sein“ (Koschorke 253). In seiner Anschlussfähigkeit an das persönliche Verlangen ist das Meer in Heines Gedicht noch das Projektionsfeld, auf das sich die Liebe und das Sehnen des Ich richten lassen. Dies ist dem Ich selbst unter dem Eindruck der eigenen Ent-täuschungsgeschichte noch möglich. Das Sehnen, das dem Ich verbleibt, spiegelt als Ausweitung eines inneren Bedürfnisses das „weit hinaus“ erglänzende Meer. Die räumliche Erhabenheit (und die zeitliche der *longue duree*) des Meeres bietet der Sehnsucht das Projektionsfeld, in dem es sich sowohl verliert als auch findet.

Diese metaphorische Anschlussfähigkeit des Meeres an die Projektionen eines Ich ist ein in Heines Meeresgedichten wiederkehrendes Thema. So zum Beispiel im Gedicht

„Abenddämmerung“ aus dem Nordsee-Zyklus, in dem ein von schweren Gedanken belastetes Ich den Sonnenuntergang am Meer beschaut:

Am blassen Meeresstrande
Saß ich gedankenbekümmert und einsam.
(V. 1-2)

Das Ich blickt auf die „weißen, weiten Wellen“ (V. 5), die „von der Flut gedrängt“ (V. 6) dem Ufer „näher und näher“ (V. 7) kommen. Sie bringen „ein seltsam Geräusch“ (V. 8), das dem Ich magische Erfahrungen aus der eigenen Kindheit vergegenwärtigt, in denen es „am Sommerabend“ (V. 15) von den „Nachbarskindern“ (V. 14) „verschollne Sagen, / Uralte, liebliche Märchen“ (V. 11-12) hörte. Die gegenwärtige Erfahrung des Sonnenuntergangs am Meer und der „Sommerabend“ aus der Kindheitserinnerung bilden als miteinander verwandte Bilder nebeneinander, allein die Stimmung des Ich unterscheidet sie: Hier das „gedankenbekümmert[e] und einsam[e]“ Ich, dort das Kind mit anderen Kindern, wie sie gemeinsam mit „Mit kleinen, horchenden Herzen / Und neugierklugen Augen“ (V. 18-19) Märchen und Sagen hören.

Das Meer lässt das Ich den Zauber der kindlichen Erfahrung in die gedankenschwere Einsamkeit holen. Im Genuss dieser Erinnerung an die Nachbarskinder, die Märchen, die „duftenden Blumentöpf[e]“ (V. 21) und „Rosengesichter“ (V. 23) überwindet das Ich seinen gegenwärtigen Kummer und seine Einsamkeit. Dieses Ineinandergreifen von Gegenwart und Vergangenheit wird auch durch das letzte Wort des Gedichts verdeutlicht: „mondbeglänzt“ (V. 24) ist es nun, was sowohl auf die Abenddämmerung der Kindheit als auch auf diejenige des am Meer stehenden Ichs bezogen werden kann. Die bildliche

Verwandtschaft der zwei Abenddämmerungen, die der fernen Kindheit von „einst“ (V. 13) und die spätere, konvergieren hier, was einen Gleichmut zwischen lustvoller Kindheit und kummervollem Erwachsenenalter nahelegt. Ermöglicht wird all dies erst durch die anrauschenden Meereswellen, die dem kummervollen und einsamen Ich ein Feld für Projektionen von Lust, Gemeinsamkeit und Zauber bieten.

Auch in Heines „Sonnenuntergang,“ wie „Abenddämmerung“ ebenfalls aus dem ersten Nordsee-Zyklus, zeigt sich das Meer als Projektionsfeld, in dem das Ich auf affirmative Weise zu sich selbst findet. Das Gedicht hebt an, ohne dass das Ich sich benennt oder im Pronomen zu erkennen gibt. Es beschreibt, wie die Sonne „Hinab ins weit aufschauende / silbergraue Weltmeer“ (V. 2-3) steigt, was die Geschichte der römischen Götter Luna und Sol ins Bewusstsein ruft, die „Einst am Himmel glänzten / Ehlich vereint“ (V. 11-12), nun zur ewigen Wanderschaft durch Meer und Himmel hindurch entzweit sind:

Und die armen Götter, oben am Himmel
Wandeln sie, qualvoll,
Trostlos unendliche Bahnen,
Und können nicht sterben,
Und schleppen mit sich
Ihr strahlendes Elend.

(V. 47-52)

Das Meer ist hier zunächst die Projektionsfläche für die Unendlichkeit, die dem lyrischen Ich als bedauernswertes Treiben erscheint, in dem Sonne und Mond Tag für Tag und Nacht für Nacht dem Meer entsteigen um immer wieder in das „flutenkalt[e]“ Bett zu eilen. Erst nachdem dieses unendlich fortwährende Unglück beschrieben ist, behauptet sich das lyrische Ich dagegen und gibt sich als Ich zu erkennen:

Ich aber, der Mensch,
Der Niedrig-gepflanzte, der Tod-beglückte,
Ich klage nicht länger.

(V. 53-55)

Die Aussicht auf die eigene Sterblichkeit ist eine befreiende Selbstbehauptung des menschlichen Ich. Die Unendlichkeit des Schauspiels am „Weltmeer“ ermöglicht ihm, seine Fehlbarkeit und Sterblichkeit klaglos und mit Gleichmut zu erdulden.

In Heines „Sonnenuntergang“ ist das Meer damit die Projektionsfläche, anhand derer das Ich seine eigene Verfasstheit über die Gegenspiegelung erkennt: Das auf das Meer projizierte Treiben der Unsterblichkeit und Unendlichkeit wird selbst den Göttern zum Verhängnis, so dass das Ich sich affirmativ auf seine eigene Endlichkeit und Fehlbarkeit beziehen kann. Ebenso wie zuvor in „Abenddämmerung“ zeigt sich das Meer als anschlussfähig für sinn- und identitätsstiftende Projektionen des Ich. In der Ausdehnung des Meeres als „Weltmeer“ („Sonnenuntergang“) mit seinen „weiten Wellen“ (Abenddämmerung) bestätigt sich das Meer bei Heine als Projektionsfläche des Ich, die es auch in „Das Meer erglänzte weit hinaus“ ist. Diese Ausführungen über Heines Gedichte „Das Meer erglänzte weit hinaus,“ „Abenddämmerung“ und „Sonnenuntergang“ lassen Folgendes verallgemeinern: Mit seiner in die Ferne verweisenden Ausdehnung, die die sinnliche Wahrnehmung des Ich übersteigt und somit Imagination und Erinnerungen heranzieht, ermöglicht diese Projektionsfläche Erduldung und Gleichmut. Sei es die Erduldung der gedankenschweren Einsamkeit („Abenddämmerung“) oder das eigene Dasein als fehlbares und sterbliches Wesen („Sonnenuntergang“), sei es auch die Ent-täuschung über die Liebe: Das „weit hinaus“

erglänzende Meer und seine „weiten Wellen“ bilden ein Projektionsfeld, das dem Ich Erduldung und Gleichmut ermöglicht und Selbstbehauptung sowie -findung gewährt.

Vor dem Hintergrund beginnender Umformungen des Landes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erklärt sich, weshalb das Ich zur Suche und Findung seiner selbst am Gestade stehend den Blick auf das Meer richtet. Die Anschlussfähigkeit des Landes für Projektionen der „weit hinaus“ reichenden Ferne und räumlichen Erhabenheit nimmt bereits zu Lebzeiten Heines in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ab, als die in Europa entstehenden und wachsenden Schienen- und Eisenbahnnetze die Ferne zu Lande profanierten. Koschorke beschreibt die damit zusammenhängenden Wahrnehmungsveränderungen des Landes als tiefgreifende Veränderungen, die eine „Simultaneität von Alltag und Fernereiz“ erzeugten (253). Schon vor der ersten mit Dampf betriebenen Schienenbahn ließen die Entwicklungen der Dampfmaschinenteknik und der von Pferden gezogenen Schienenbahnen erahnen, wie die weitere Entwicklung verlaufen würde. Zu Lande stellte diese Entwicklung die Anschlussfähigkeit der Ferne für individuelle und kollektive Projektionen vor kaum zu bewältigende Herausforderungen. Diese neue Entwicklung des Landes, über das sich ein wachsendes und sich verzweigendes Netz von Schienen und Trassen ausbreitete, wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft unter dem Schlagwort der „Raumvernichtung“ beschrieben und beklagt:

Dieser Umbruch [...] findet seinen Ausdruck in der wiederkehrenden Vorstellung eines schrumpfenden oder verschwindenden Raums, eines Zusammen- oder Heranrückens von Orten bzw. der Überwindung zeiträumlicher Distanz.

(Buschauer 37)

So urteilte auch Heine selbst vor dem Hintergrund dieses Einschnitts in die Erfahrung von Raum 1843: „Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet“ (zit. d. Koschorke ebd.). Zwar mahnt Buschauer, dieses Urteil Heines auch in affirmativer Wertung als „eine vorgestellte Erweiterung des eigenen Wahrnehmungs- und Handlungsraums“ zu verstehen (Buschauer 39), doch bezeugt Heines Urteil eben auch das dunkle Vorgefühl einer neuen und unbekannten Kraft mit einem „schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend“ (Heine, *Sämtliche Werke* 301). Aufgrund der sich verändernden Wahrnehmung des Landes, dem die Undeutlichkeit und Unerreichbarkeit der Ferne verloren geht, richtet sich der Blick des Ich auf das Meer. Dass das Meer in Heines „Das Meer erglänzte weit hinaus“ und in Gedichten der Nordsee-Zyklen das Projektionsfeld ist, etwa für eine imaginative und auch sinnliche Erfahrung von Ferne, muss daher auch angesichts der technischen Erschließung des sich verengenden und verkleinernden Landes gelesen werden. Dieser sich beschleunigende Prozess der Erschließung und Vernetzung des Landes führt dazu, dass sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts das Netz der Trassen und Linien in immer dichteren Maschen über das Land legt, und so

kommt auch die für die frühe Eisenbahnperiode so charakteristische Redewendung „Vernichtung von Raum und Zeit“ außer Gebrauch. Sie gibt keinen Sinn mehr, denn inzwischen ist die neue Geographie, die die Eisenbahn geschaffen hat und die zuerst schockhaft erlebt wurde, zur zweiten Natur geworden.

(Schivelbusch 118)

Diese Einrichtung in einer „zweiten Natur“ des erschlossenen Landes, die in Kapitel 1.3. in ihrer allgemeinen Charakteristik ausführlich dargestellt ist, hat auch der hier vorgestellten Lyrik Heinrich Heines Auswirkungen darauf, ob und wie sich Projektionen an Land und Meer anschließen lassen. Während das Ich in Heines Lyrik den Blick aufs

offene Meer richtet, verliert das Land hinter ihm schon seine Tragfähigkeit für jene Projektionen, die dem Ich Selbstfindung und -behauptung gleichermaßen ermöglichen. Diese Blickrichtung lässt sich auf Keyserlings Erzählungen übertragen, wenngleich die Bedingungen, unter denen Land und Meer sich zu erkennen geben, um die Schwelle zum 20. Jahrhundert bereits geändert haben: Die Figuren in Keyserlings Roman *Dumala* stehen am vorläufigen Endpunkt dieser Etappe, die vormals noch unter dem Eindruck eines kollektiven Schocks als „Raumvernichtung“ bezeichnet wurde. Ihnen ist jede Möglichkeit abhanden gekommen, das Land für Projektionen und für Sublimierung innerer Verlangen in einer ästhetischen Erfahrung dauerhaft fruchtbar zu machen. Dieser Prozess der opak werdenden „Raumvernichtung“ erlaubt damit eine neue Lektüre *Dumalas*, die die Erzählung hinsichtlich ihrer veränderten realen und imaginativen Geografie befragen lässt.

3.4. Landeinsamkeit: *Dumala*

Die Veränderungen in der Anschlussfähigkeit von Land und Meer an kollektive und individuelle Projektionen, genauer gesagt: die Verschiebungen von Ferne-Projektionen auf das der Imagination zugängliche Meer, lassen sich in Keyserlings Roman *Dumala* erkennen. Die Erzählung beginnt mit dem Vortrag des von Heine gedichteten (und von Schubert als „Am Meer“ vertonten) „Das Meer erglänzte weit hinaus“ und verleiht sich damit zum einen die Sujets des Gedichts ein, und setzt sich darüber hinaus auch strukturell mit dem Gedicht auseinander. Sowohl in der Diegese als auch in der Darstellung lässt sich, wie im Folgenden gezeigt wird, in *Dumala* eine Auseinandersetzung

mit Heines Meeresdichtung erkennen.³⁵ Insofern erlauben die vorangegangenen Ausführungen über das Meer in Heines Lyrik, die Land/Meer-Topologie in *Dumala* zugleich als narratives und diegetisches Strukturmoment zu beschreiben, das die veränderten Bedingungen des Landes für Projektionen und das Erzählen widerspiegelt. Keyserlings *Dumala* weist somit große Ähnlichkeiten mit Heines „Das Meer erglänzte weit hinaus“ auf, unterscheidet sich jedoch dadurch, dass Figuren und Handlung ausschließlich auf dem festen Land situiert sind, fernab der „weit hinaus“ erglänzenden See, fernab ihrer Wellen und Gestade. Die dadurch fehlende Möglichkeit, jenseits der Enge des Landes Projektionen dauerhaft und imaginativ fruchtbar zu machen, beeinflusst in der Diegese die Handlung der Figuren und die Resolution der Erzählung. Entlang der für viele Erzählungen Keyserlings typischen Topologie von Land und Meer sind verschiedene Assoziationen an das eine wie an das andere Element und dessen Raum gebunden: Das Land ist nicht nur der feste Boden, auf dem die Figuren stehen, sich bewegen und ihren Alltag verbringen; das Land ist der gestaltete Raum, in dem Häuser, Schlösser und Wege als Materialisierungsformen menschlicher Schöpferkraft stehen. Darüber hinaus und als nicht-materielles Strukturmoment ist das Land auch der Raum, auf den hin sich menschliche Kultur ausdehnt und den sie überformt. Das Meer ist in *Dumala* und in anderen Erzählungen demgegenüber der ungestaltete und offene Raum, der der ästhetischen Erfahrung zugänglich und damit auch zur Projektionsfläche werden kann. Die räumliche und kulturelle Enge und Geschlossenheit des Landes verschuldet, dass

³⁵ Die Begriffe der Diegese (erzählte Welt, das Erzählte) und der Darstellung (das Erzählen) sind Martínez und Scheffel entlehnt. Sie gebrauchen die Begriffe nahezu Deckungsgleich mit Todorovs Begriffen *histoire* und *discours*.

Projektionen und Sehnsüchte irrlichternd sich an das Imaginäre des Meeres zu verlieren suchen, von wo aus sie jedoch immer wieder auf den festen Boden zurückgerufen werden. Keyserlings *Dumala* reflektiert die hier zugrundeliegenden Veränderungen des Landes, das durch die Neue Zeit und den technischen Fortschritt, den sie bringt, entzaubert wird. So stellt sich *Dumala* in der folgenden Lektüre auch als Antwort auf Heines Klage dar, derzufolge der Raum „durch die Eisenbahn [...] getötet“ werde, wenn der Protagonist Erwin Werner aus Keyserlings Erzählung konstatiert:

Wie die Pakete im Güterwagen, so stehn die Menschen nebeneinander. Ein jeder gut verpackt und versiegelt, mit einer Adresse. Was drin ist, weiß keines von dem andern. Man reist eine Strecke zusammen, das ist alles, was wir wissen.

(Keyserling, *Dumala* 170-71)

In dieser Selbstbetrachtung Erwin Werners stecken zwei wesentliche Aspekte des Romans. Das Bild der Eisenbahn steht hier zum einen für die Vereinzelung und Einsamkeit der Figuren sowie für ihre Verslossenheit. „Verpackt und versiegelt,“ ohne Einblick zu gewinnen oder zu gewähren stehen sie isoliert nebeneinander, jedes für sich. Im Bild des Güterwagens ist ihr Weg darüber hinaus schon durch die Schienen und durch das Kursbuch vorgegeben. Dieses Ausgeliefert-Sein an eine fremde Macht haben die Pakete aus dem Bild mit den Figuren aus *Dumala* gemein. Sie werden gelenkt, ohne Einfluss auf das ihnen vorgegebene Ziel zu haben, obwohl das soziale Umfeld und die Kultur doch genau dies von den Figuren verlangen. Darin liegt auch einer der zentralen Konflikte der Erzählung: Erwin Werner sieht sich innerlich zerrissen durch Kräfte, die ihn in mehrere Richtungen gleichzeitig zerren und verzweifelt an den Erwartungen „diese[r] sogenannte[n] Kultur“ (Keyserling, *Dumala* 125), die Rechenschaft von einem

vermeintlich aus freiem Willen und aus Mündigkeit handelnden Einzelnen einfordert und die überdies Verzicht verlangt. An der einen Seite zieht seine Sehnsucht nach Karola ihn in maritim codierte Rauscherlebnisse; auf der anderen Seite zerren verinnerlichte gesellschaftliche Konventionen der Ehe und des Umgangs.

Das Bild der Eisenbahn weist darüber hinaus, und insofern bezieht es sich auf Heines oben zitierte Betrachtung, auf das erschlossene und dadurch entzauberte Land hin. Im durch die Technik der Neuen Zeit erschlossenen Land ging nicht nur eine von Heine beklagte Erfahrung von Ferne verlustig, sondern auch die Anschlussfähigkeit des Landes für Projektionen, in denen innere Verlangen etwa als ästhetische Erfahrung sublimiert werden könnten. Umso deutlicher wird eben dieser Aspekt des entzauberten Landes in der Unterhaltung Erwin Werners mit dem schwerkranken Baron Werland, in der es um ein Leben nach dem Tod geht. Seine Zweifel an dieser Vorstellung vorbringend greift Baron Werland ebenfalls auf das Bild der Eisenbahn zurück. Pastor Werner, so bemerkt Werland, habe es leicht über die schöne Vorstellung eines Lebens nach dem Tod zu reden, da er seines Alters und seiner Gesundheit wegen wie aus einer Position der Unbetroffenheit darüber urteilen könne. Werland vergleicht diese unbetroffene Perspektive mit dem „Schnellzug[s] nach Paris,“ dessen Durchfahrt von Unbeteiligten und Umstehenden lakonisch und unbetroffen zur Kenntnis genommen werde: „Dann ist’s Ihnen gleich, wann der Schnellzug nach Paris geht und ob er Anschluss hat. Sie sagen wohl so im Allgemeinen – ach – der Schnellzug, wie schön!“ (Keyserling, *Dumala* 30). Als jemand, der schwerkrank und dem Tode nah ist allerdings, also als jemand, dessen „Koffer gepackt sind“ (ebd.), verlange dieses Thema von Werland einen höheren Grad an

Genauigkeit, woraufhin er bilanziert: „es gibt keinen Anschluss. Wir bleiben liegen“ (ebd.). Werlands Polemik gegen die Vorstellung von der Unsterblichkeit der Seele ist hier bildlich vereint mit dem fehlenden Anschluss eines Zuges. Das Bild des fehlenden Anschlusses stellt einen Zusammenhang her zwischen dem Verlust der Projektion und der Expansion der Eisenbahn, wodurch sich Werlands nüchternes Fazit als Selbstreferenzialität der Erzählung zu erkennen gibt: „Es gibt keinen Anschluss,“ weder für den Zug ins nächste Leben, noch für irgend welche Projektionen im entzauberten Land. Genau aus diesem Grund wird den Figuren *Dumalas* das Land zum Verhängnis: Im Unterschied zu Heines am Meer stehenden lyrischen Ich finden Keyserlings Landbewohner keine Projektionsfläche, durch die sie ihre Sehnsüchte und ihre nicht erfüllbaren inneren Verlangen in der ästhetischen Erfahrung dauerhaft sublimieren können.

Hauptfiguren der Erzählung sind der Pastor Erwin Werner und die Baronin Karola aus Schloss Dumala, zu der sich Erwin hingezogen fühlt. Aus der gewohnten und häuslichen Enge seiner Ehe mit Lene zieht es Erwin hin zu Karola, die wiederum eine unerfüllte Ehe mit dem alten, gelähmten Baron Werland führt. Obwohl Erwins Sehnsucht nach Karola von Beginn an ironisiert wird und obwohl Erwin früh bewusst wird, einer trügerischen Vorstellung romantischer Liebe zu erliegen, treibt seine Sehnsucht ihn immerfort ins Schloss Dumala, wo nun der Baron und Schürzenjäger Behrent Rast eine Affäre mit Karola eingeht. Von Eifersucht getrieben beschließt Erwin, Rast auf dem Weg zum Schloss von der „Galgenbrücke“ stürzen zu lassen. Im letzten Moment entscheidet er sich jedoch dagegen und ergibt sich fortan mehr und mehr seiner Einsamkeit. Ebenso zieht sich Karola

nach dem Ende der Affäre mit Rast und nach dem Tod ihres Mannes in die Einsamkeit Dumalas zurück, wo sie nun alleinige Schlossherrin ist.

Keyserlings Roman folgt damit in weiten Teilen den Sujets des Gedichts: Einer zu Beginn aufgestellten Meeresszene folgt eine Andeutung darüber, dass eine Täuschung über die Liebe vorliegt, die auch als solche erkannt wird. In der Vermittlung sowie in der Resolution unterscheiden sich beide Texte jedoch: Während das Ich des Gedichts die Sehnsucht um ihrer selbst willen und als Zweiheit von Selbstfindung sowie Selbstverlust affirmiert, wendet sich die Sehnsucht in *Dumala* auf destruktive Weise. Ohne Möglichkeit, sich noch an etwas zu heften, eine fruchtbare Fläche zur Projektion zu finden, gelingt es den Figuren in *Dumala* nicht, eine affirmative Haltung zu imaginieren, in der sie mit sich und ihrem Sehnen versöhnt sein können. Am Ende verbleibt mit allen Figuren die große Enttäuschung über jeden Versuch, die eigene Einsamkeit zu überwinden, ein Projektionsfeld zu finden, das dem Ich dauerhaft die Erduldung jener Einsamkeit erlauben würde oder das Selbstfindung und Selbstverlust in einer Ferne-Projektion fruchtbar machen könnte, wie es dem Ich in Heines Gedicht widerfährt.

Die dem Roman zugrundeliegende Topologie von Land und Meer, die den Konflikt der Figuren (und wie weiter unten dargelegt wird, auch die narrative Struktur der Erzählung) vorzeichnet, wird gleich zu Beginn der Erzählung aufgestellt: Hier das mit Sehnsucht besetzte Meer, an das sich die Illusion bindet, die eigene Einsamkeit zu überwinden; dort das Land, das keine Projektion mehr für die Erfüllung dieser Sehnsucht erlaubt. Der Protagonist und Pastor Erwin Werner singt, am Klavier begleitet von seiner Frau Lene, das von Schubert als „Am Meer“ vertonte Heine-Gedicht „Das Meer erglänzte weit hinaus.“

Der Beginn, der bereits auf Erwin Werners heimliche Sehnsucht zur Baronin Karola hindeutet, zeigt aus der Figurenperspektive Erwin Werners, welche tiefe Verbindung Erwins Gesang und Stimmung mit den Versen eingehen: Wenn Erwin spürt, „wie die Brust sich weitete“ (Keyserling, *Dumala* 5), hallt in seinem Gefühl das „weit hinaus“ erglänzende Meer aus dem Lied wieder. Und wenn „die Töne in ihr [seiner Brust, MB] schwellen“ (Keyserling, *Dumala* 5), dann dringt hier ebenso hervor, wie im Gedicht „das Wasser schwoll“ (V. 5). Wenn Erwins Töne in die Ferne „ausklingen“ und „weich hinschmelzen“ (Keyserling, *Dumala* 5), wenn „all das Süße und Starke, all die Leidenschaft [aus ihm] herausströmten“ (ebd. 6) weist auch sein Gesang wie Heines Meer „weit hinaus“ und nimmt überdies eine flüssige Erscheinungsform an. In seiner stimmungsvollen Einswerdung mit den Versen, durch die sich sein Körper und seine ‚flüssigen‘ Töne in die Ferne hin ausweiten, artikuliert sich Erwin Werners Sehnen durch das Meeresbild des Gedichts. Das Imaginäre des Meeres, wie es in „Das Meer erglänzte weit hinaus“ verdichtet wird, wird Erwin zur Projektionsfläche der Sehnsucht und des Verlangens, das im Gewohnten der Häuslichkeit keine Befriedigung findet, das sich im Meer zu verlieren begehrt und das sich zu Beginn noch in eine unbestimmte Ferne richtet.

Die Bedeutung von „Das Meer erglänzte weit hinaus“ für Keyserlings *Dumala* ist kaum zu unterschätzen, da sich der Roman als zeitgemäße Interpretation des Gedichts entwickelt. Auch im weiteren Verlauf sind die seltenen und flüchtigen Momente, in denen sich die Projektion der inneren Gefühle an eine sowohl imaginierte als auch erlebte Außenwelt anschließt, an das Vokabular des Heine'schen Gedichts gebunden. Die maritime Ferne, die dem Ich des Gedichts zum „weit hinaus“ reichenden Projektionsfeld wird, findet in

Dumala allerdings keine eindeutige Entsprechung. Die Handlung, in der sowohl Erwin Werner als auch die Baronin Karola aus Schloss Dumala sich danach sehnen, ihrer gewohnten Häuslichkeit zu entkommen, findet nur auf festem Land statt, dessen Enge alles zu erdrücken scheint. Diejenigen Momente allerdings, in denen sich aus der Figurenperspektive zeigt, dass ein flüchtiger Anschluss der ländlichen Außenwelterfahrung an Projektionen von Zweisamkeit noch möglich ist, sind maritim codiert und verweisen durch Ähnlichkeiten in Vokabular und Situation wiederholt auf Heines Lied. Bedingt durch die Verfasstheit der ländlichen Außenwelt können diese Projektionen jedoch nicht nachhaltig fruchtbar gemacht werden, weshalb alle Figuren am Ende in die Häuslichkeit und Einsamkeit zurückkehren, der sie anfangs noch entkommen wollten.

Während der zwei Aufeinandertreffen von Erwin und Karola im Wald wird sowohl die angesprochene Meeresbildlichkeit als auch der Bezug zum Heine-Gedicht besonders deutlich: Beim ersten Mal treffen sie sich während „die Sonne [...] im Untergehen“ ist und (Keyserling, *Dumala* 55), was das Bild des Sonnenuntergangs am Beginn von „Das Meer erglänzte weit hinaus“ ins Bewusstsein ruft. Im Wald stehend, unter einem „fliederfarbenen Himmel“ (ebd.), erweitert sich das Bild des Sonnenuntergangs hin zu einem Meeresbild, wenn Karola Erwin zuruft: „Fühlen Sie, wie’s an einem niederfließt? Ich spür ordentlich, wie die Wellen kommen, rosa und goldene Wellen“ (ebd.). Die Eindrücklichkeit dieses Erlebnisses kehrt beim zweiten Aufeinandertreffen im Wald wieder, wenn Karola „wieder das schöne Licht [...] wie [...] das letzte Mal im Abendrot“ (ebd. 93-94) bemerkt, was Heines Vers „Im letzten Abendscheine“ (V. 2) fast direkt zitiert.

Abermals erglänzt das Licht des Sonnenuntergangs als Verweis auf ein maritimes Bild der Außenwelt, denn es „floss wieder grell über die Ebene“ (ebd. 95). Anders als Guilliard hier feststellt, ist es nicht nur die farbgewaltig untergehende Sonne, die Karola und Erwin „in eine festliche Ausnahmestimmung [versetzt]“ (Guilliard 136). Von ebenso großer Bedeutung ist hier der Rückbezug auf Heines Lied und die Überlagerung des Sonnenuntergangs mit Meeresassoziationen, durch die jene Ferne des Sonnenuntergangs erst spürbar wird: Das farbenvolle Untergehen der Sonne trifft auf sie „wie die Wellen“ (Keyserling, *Dumala* 55), „floss [...] über die Ebene“ (ebd. 95) und erweckt damit in den Figuren den Eindruck, „als könnten sie das Licht trinken“ (ebd. 55). Die warmen Farben des Sonnenuntergangs im Wald dringen erst durch ein maritimes Bildfeld des Fließens und der Wellen zu den Figuren. Erwin und Karola werden dieses Fließens anteilig, indem sie ihre Münder öffnen³⁶ und sich vorstellen, die heranrauschenden Wellen zu trinken. Wenn sich die Figuren hier für einen Augenblick in einem „unbegrenzten Naturraum“ wiederfinden, wie Guilliard nahelegt (vgl. 138), dann darf seine imaginative Verfasstheit, genauer gesagt seine imaginative Verwandlung ins Maritime, nicht unerwähnt bleiben. Erst indem sich das Land in Bewegungen und Formen des Maritimen zeigt und indem die Transgression der Wellen die Ebene verwandelt, kann die Enge des ländlichen Raums entgrenzt und zum Projektionsfeld werden. Die Projektion einer Überwindung ihrer inneren Einsamkeit ist Erwin und Karola hier nur durch das Bild des Meeres möglich, das

³⁶ Auch Bewegungen des Sich-öffnens sind in Keyserlings Erzählungen wiederkehrende Assoziationen des Maritimen. Das Sich-öffnen und die Offenheit stehen bei Keyserling üblicherweise im Zusammenhang mit dem Meer, während das Sich-schließen und die Ge-/Verschlossenheit Teil eines ländlichen Paradigmas sind. Siehe hierzu Kapitel 1.2.1.

sich der Verfasstheit des Landes in der Erzählung widersetzt. Während das Land fest, starr, weiß, schneebedeckt und nebelverhangen ist, wird das Land in den Momenten, in denen Projektion möglich wird, durch maritime Assoziationen überformt: Die Welt wird fließend und farbenvoll. Ihre Wellenbewegungen, und der wogende „Atem einer Riesenbrust,“ den sie abbilden, belebt die Welt zu einer „große[n] Kraft“ (39), die die Figuren in sich aufgehen lässt. Durch diese Transgression des Meeresbildes und durch seine Wellenbewegungen in das Innere des Landes sowie in das Innere der Figuren kann das Land der Raum werden, in dem die Sehnsucht nach einem gemeinsamen Erleben flüchtig Erfüllung findet. Bevor „alles [...] so schnell – schnell vorüber [geht], wie Laterna-magica-Bilder“ (Keyserling, *Dumala* 94) können die Projektionen der Figuren für kurze Dauer einen imaginativen Raum finden, an den sie sich anschließen können.

Dieser imaginativen Transgression, in der das Meer das Land überformt, folgt üblicherweise die einengende und bedrückende Gegenbewegung. Schon im Anschluss an den Beginn, an dem sich Erwins Sehnen in der Meeresbildlichkeit des Gedichts ausdrückt, werden Land und Haus kontrastiv als diejenigen Räume eingeführt, die dieser sehnenenden Tendenz zur Ausweitung des Ich entgegenstehen: „Die Wände des Zimmers [...], all das beengte ihn, drückte auf ihn“ (Keyserling, *Dumala* 8). Dem ans Meer gebundenen Versuch, sich in die Ferne hin auszuweiten, folgt nun eine Gegenbewegung des Einengens und Erdrückens mit den Assoziationen von Länd- und Häuslichkeit, die das rauschhafte Erlebnis profanieren und entzaubern. Nach dem kurzen Moment der imaginativen sehnsuchtsvollen Ausweitung des Ich, und „wenn er sich mit Gefühl vollgetrunken hatte, dann kam der Rückschlag“ (Keyserling, *Dumala* 8). In der Gewohnheit und Gewöhnlichkeit

dieses häuslichen Ambientes „am Esstisch unter der Hängelampe war alles Fremde und Erregende fort“ (ebd. 9). Die räumliche Enge, die den imaginativen Anschluss der Sehnsucht an maritime Ferneprojektionen unterdrückt, bleibt jedoch nicht nur auf das Häusliche allein bezogen. Neben dem Haus und Pastor Werners Sakristei mit ihren „engen, weißen Wänden“ (ebd. 17) ist auch die verschneite und nebelverhangene Welt der Erzählung als Ganzes betroffen, wenn beispielsweise „ein weißer Nebel sich über die Ebene legte, das Haus ringsum wie in feuchte Watte einpackte und die Welt eng, ganz eng machte“ (ebd. 76) oder wenn Erwin Werner sich auf „engen Waldwegen“ bewegt (Keyserling, *Dumala* 39).

3.4.1. Landgänge: Vom Rauschen des Meeres an das nüchterne Land

Länd- und Häuslichkeit kontrastieren den flüchtigen Rausch der Weite und die für einen Augenblick sich in den Farben und Formen des Meeres erfüllende Sehnsucht nicht nur, sie ironisieren sie auch. Diese Ironisierung der Sehnsucht geschieht beispielsweise durch den Erzählerkommentar. Während *Dumala* aus den für Keyserlings Erzählungen typischen Figurenperspektiven, allen voran aus der Perspektive Erwin Werners, erzählt ist, wird an einigen Stellen der Erzählung eine auktoriale und außerhalb der Diegese stehende Stimme hörbar. Diese Stimme kommentiert und ironisiert und entlarvt damit die Täuschungen und Selbsttäuschungen der Figuren (vgl. Ehinger 115). Noch während Erwin Werners Gesang beschreibt diese heterodiegetische Erzählerstimme:

Sie [die schmelzenden Liebestöne, *MB*] drangen durch die Fenster hinaus in die Ebene, wo die Nacht über dem Novemberschnee lag; ja vom nahen Bauernhof antwortete ihnen ein Hund, mit lang gezogenem, sentimentalem Geheul. [...] Die Katze erwachte in ihrer Ecke, die alte Tija fuhr sich mit der Hand über das Gesicht und murmelte: „Ach – Gottchen!“

(Keyserling, *Dumala* 7)

Bevor Erwin Werner selbst bewusst wird, dass es „nur ein Lied“ war und „etwas, das ein anderer erlebt hat“ (Keyserling, *Dumala* 8), veranlasst der Wechsel in die Perspektive des Erzählerkommentars zur ironischen Distanz: Den „wilden und schmelzenden Liebestönen“ (ebd. 7), in denen Erwin mit dem Ich des Heine’schen Liedes noch eins ist, folgt der „Rückschlag“ und das profanierende Echo mit dem widerhallenden „sentimentale[n] Geheul“ vom Nachbarhof und mit der gerührten Erstauntheit der Haushälterin.³⁷ Erwin Werner selbst, der in diesem Moment noch eins mit dem Lied ist, hat noch nicht das reflektierende Bewusstsein, um aus der eigenen Figurenperspektive diese Ereignisse mitzuteilen. Der Erzählerkommentar füllt diese Abwesenheit des reflektierenden Moments und privilegiert die Leserin und den Leser, indem er vorwegnimmt, wie der maritime Rausch in die häusliche und ländliche Nüchternheit umschlägt. Das Zusammenspiel von Land und Meer und ihren Assoziationen von Nüchternheit/Kultur und Rausch/Sehnsucht, entwickelt sich mit dem Verlauf der Handlung immer mehr zu einem Kampf des einen gegen das andere. Wenn die Hauptfiguren Erwin und Karola sich am Ende ihrer Verslossenheit und Einsamkeit

³⁷ Über „die alte Tija“ verrät die Erzählung nicht viel. Aufgrund der häuslichen Tätigkeiten, mit denen sie beschrieben wird, gehe ich davon aus, dass sie Haushälterin des Pastorats ist. Da die Erzählung vornehmlich aus der Perspektive Erwins erzählt wird, dessen Sehnsucht ihn aus der Enge seiner Umgebung fortreibt, tritt sie als Vertreterin des Häuslichen kaum weiter in Erscheinung. Ebenso bezeichnend für Erwins Perspektive ist, dass von den Kindern nur an einer Stelle - und obendrein sehr spät - in der Erzählung die Rede ist (vgl. 103).

ergeben, behauptet sich damit einhergehend das ländliche Paradigma – nicht nur auf der Ebene des Erzählten, sondern auch auf derjenigen des Erzählens selbst. Der Sieg der ländlichen Nüchternheit über den maritimen Rausch zeigt sich nicht nur in der Handlung, sondern er spiegelt sich auch in ihrer narrativen Vermittlung wieder.

Dieses Umschlagen des maritimen Rauschs in Nüchternheit, der ausgenüchterte Blick zurück auf einen gerade erlebten Rausch, schließt dabei schon die toxigenen Assoziationen ein, die Heines Gedicht als Vergiftung beschreibt. Die sehnsuchtsvolle Vorstellung von der romantischen Liebe, die die Einsamkeit überwindet, ist eine Täuschung, und als solche wird sie auch schon von den Figuren erkannt. So stellt Erwin ernüchtert fest, dass bei all dem Predigen und Singen „das Herz [...] so empfindlich und so erregt [wird], dass es auf alles hineinfällt“ (Keyserling, *Dumala* 14), und dass Karola „es leicht mit uns [hat]“ (ebd. 162). Trotz dieser Nüchternheit der Reflektion wird Erwin die Sehnsucht nach Karola zur „Qual“ (ebd. 137), und jeder Anblick der Zweisamkeit von Karola und Rast „schmerzte“ ihn (ebd. 162). Obwohl Erwin die illusionäre Vorstellung reflektiert und sich bewusst ist, die Sehnsucht nicht einlösen und seine Einsamkeit mit der Liebe zu Karola nicht überwinden zu können, intensiviert sich die „Vergiftung“ durch seine Liebe als seelisches und körperliches Leiden. Dem Rausch der Weite, der sich immer wieder in Meeresassoziationen ausdrückt, folgt die Ent-täuschung, in der der Rausch als Vergiftung des Körpers und der Seele wahrgenommen wird:

Warum – sagte sich Werner, warum musste dieses Weib so furchtbar tief in sein Fleisch hineingeschrieben sein? [...] Und doch jede Faser, jeder Nerv seines Körpers fieberte. Betrogen und bestohlen fühlte sich dieser Körper. Da stand er [...] und hungerte nach diesem Weibe, hungerte, wie er noch nie nach etwas gehungert hatte.

(Keyserling, *Dumala* 135)

Erwins Leiden, sein fieberndes Fleisch, in das Karola „so furchtbar tief [...] hineingeschrieben“ ist, wird hier nicht nur pathologisch, sondern es führt daraufhin auch zur Dissoziation und Entzweiung seiner selbst: Erwin tritt auf zwei Weisen in Erscheinung, als er selbst und als „der andere,“ als spaltete sich sein Ich auf in eines, das nach Rausch, Sehnsucht und maritimen Projektionen strebt, und eines, das das Ich kraft seiner Reflektion und Ent-täuschung auf den festen Boden einholen will. Die innere Zerrissenheit, einerseits in kulturellen Normen des Umgangs zu leben, andererseits von einer Sehnsucht geleitet zu werden, die aus dieser Enge auszubrechen verlangt, spielt sich in Erwins Wahrnehmung als Kampf zweier Figuren ab. Erfüllt von Eifersucht auf Behrent Rast, der während der Nacht immer wieder über die Galgenbrücke nach Dumala zu Karola eilt, bedenkt Erwin seine eigene Zerrissenheit zwischen innerem Verlangen auf der einen sowie Erwartungen und Normen auf der anderen Seite:

Wie hässlich und wiedernatürlich doch diese sogenannte Kultur war. Zwei hassten sich. Was es da nicht schöner, sich zu fassen, um den Leib, das fiebernde Fleisch aneinanderzudrücken [...] und zu suchen, einander wehzutun... zu verwunden [...] Stattdessen reicht man sich die Hand, lächelt.

(Keyserling, *Dumala* 125)

Die „sogenannte Kultur,“ die Erwin immer wieder in Form eines „Rückschlags“ einholt und von ihm Verzicht einfordert, legt sich als erdrückende Enge um sein natürliches Verlangen. Um das Auskosten dieser nach Karola verlangenden Sehnsucht wiederum,

deren Erfüllung nur in den oben genannten flüchtigen Augenblicken mit Karola möglich war, fühlt Erwin sich „betrogen und bestohlen“ (ebd. 135), was ihn nach Vergeltung sinnen lässt. In einer Nacht, während er an der Galgenbrücke den vorbeieilenden Rast erwartet, spitzt sich diese Zerrissenheit zwischen Sehnsucht/Natur und Nüchternheit/Kultur zu. Ohne Möglichkeit, in der ästhetischen Erfahrung dauerhaft das innere Verlangen zu sublimieren, wird ein Teil Erwins zum lauernden „Raubtier“ (ebd. 129), das aus dem Raum der Kultur zu entkommen sucht. Ein als fremde Macht wahrgenommener Teil seiner selbst ergreift die Kontrolle über Erwins Handeln. Auf der Galgenbrücke stehend, erwartet Erwin den von Karola zurückkehrenden Rast, der die Brücke bald überqueren wird:

„Wenn einer zufällig mit dem Fuß oder mit der Hand eines dieser Bretter verschiebt“ – klang es in ihm wieder, eintönig, eigensinnig, wie ein sinnloser Refrain.

(Keyserling, *Dumala* 131)

Dieser Gesang, der aus Erwins Figurenperspektive wahrgenommen und beschrieben wird, weist auf zwei zentrale Aspekte hin: Zum einen zeigt er, dass der Gesang nicht mehr das Medium einer ästhetischen Erfahrung und der maritimen Verschmelzung von Ich und Außenwelt ist; und zum anderen lässt sich anhand des Bezugs auf diesen Gesang erkennen, dass ein „es“ als fremdbestimmende Kraft wirkt. Das Singen, das am Beginn beim Vortrag des Heine’schen Liedes noch durch seine Ausdehnung und Entgrenzung des Ich mit dem „weit hinaus“ erglänzenden Meer verschmilzt, hat hier seine entgrenzende Kraft und damit seine ästhetische Qualität verloren: Wohingegen zuvor die Töne aus ihm „herausströmten“ und seine Töne und die Brust gleichermaßen in wachsendem

klanglichen Volumen „schwollen“ (ebd. 5-6), ist die Steigerung und Intensivierung der anschwellenden Bewegung verschwunden und der Gesang nunmehr „eintönig.“ Während sein Gesang zuvor noch „weit hinaus“ reichte und gleichermaßen seine „Brust sich weitete“ (ebd. 5), ist der Gesang hier nur „eigensinnig,“ auf sich selbst bezogen und ohne Möglichkeit der Ausweitung und Entgrenzung. Dasjenige, was hier vom Gesang noch übrig bleibt, klingt „wie ein sinnloser Refrain.“ Damit verliert das Singen auch die Kraft jener sinngebenden Ästhetisierung des Landes, die zu Beginn und in kurzen Episoden der Erzählung noch seine maritime Überformung bewirkt.

Dieser Gesang vereint das Ich nicht mit der Außenwelt in der ästhetischen Erfahrung; vielmehr lässt er einen Prozess der Entzweiung und Dissoziation erkennen, der sich in der Folge noch verstärkt. Die Dissoziation seiner selbst, die Erwin an der Galgenbrücke erfährt, schlägt sich vor allem darin nieder, dass er einen Teil von sich selbst als etwas Fremdes erlebt, das er wiederholt als „es“ bezeichnet: Wenn Erwin den Gesang wahrnimmt, als ob „es in ihm wieder[klang],“ dann wird er selbst zum Klangkörper, durch den eine fremde Stimme resoniert. In ihm schallen Klänge wieder, die er nicht als seine eigenen wahrnimmt.

In der Nacht, in der Erwin die Bretter von der Galgenbrücke entfernt und seinem Konkurrenten Behrent Rast somit eine Falle stellt, zeigt sich die Zuspitzung dieser Dissoziation. Lauernd betrachtet er die Brücke, die Rast jeden Moment überqueren muss, und bedenkt sich selbst als einen anderen: „Wie fern, wie fremd schien ihm der Werner“ der Vergangenheit (Keyserling, *Dumala* 141). Die Fremdartigkeit des früheren Erwin Werner, die sich hier auch in der Selbstnennung beim Familiennamen ausdrückt, bezeugt

auch Erwins Reflexion der „Vergiftung“ durch die Liebe zu Karola. Wenngleich er seine Täuschung reflektiert und sich damit auch ent-täuscht, überwindet er nicht die Entzweiung seiner selbst, zu der ihn seine Täuschung führt. Die als „es“ bezeichnete fremde Macht, die sich seiner bemächtigt, tritt nun immer wieder in seine Wahrnehmung: „Halt!“, rief es aus ihm heraus“ (Keyserling 142, *Hervorhebung MB*) während er Behrent Rast vor der Überquerung der durch ihn selbst beschädigten Galgenbrücke warnt. Im folgenden Gespräch mit seinem Widersacher „hörte Werner sich sagen,“ die Brücke sei morsch gewesen (ebd. 148), bevor er Rast gegenüber eingesteht, die Bretter selbst entfernt zu haben. Die Dissoziation seiner kommt hier aus der Selbstwahrnehmung aus einer Außenperspektive zum Vorschein: Sich selbst beobachtend und zuhörend wird er seiner Ich-Entzweiung gewahr, durch die er sich als Anderen erfährt. Rast vermutet im Gespräch mit Erwin, derjenige, der diese Falle stellte, müsse gewartet und gelauert haben, woraufhin Erwin erwidert:

„Ja, er wartete“, fuhr Werner fort, „er wartete. – Ich wartete.“ Etwas wie Spott klang aus der Stimme, die das sagte. Spott über den anderen, der durchschaut war.

(ebd. 150)

Im pronominalen Wechsel in Erwins Selbstbezug reflektiert Erwin einen Teil seiner selbst als etwas Fremdes und als „den anderen.“ Dieses Andere ist mal derjenige Teil, der nach rauschhafter Sehnsucht strebt, und mal der Teil, der nüchtern und von außen auf das nach Rausch strebende Verlangen blickt. Ab dem hier beschriebenen Moment seines Geständnisses gegenüber Rast jedoch schüttelt er die rauschhafte Sehnsucht völlig ab. Der andere, „der durchschaut war“ und der mit dem Geständnis bloßgestellt wird, wird

als Fremder entäußert und das mit ihm assoziierte Verlangen aufgegeben. Indem Erwin die Täuschung seiner Liebe reflektiert, wird er auch der zerstörerischen Kraft seiner Sehnsucht gewahr, die sich ohne dauerhafte und fruchtbare Sublimierung gegen andere (wie etwa Behrent Rast) und gegen sein eigenes Ich wendet. Die zerstörerische Sehnsucht, die als solche erkannt wird, spaltet Erwin ebenso von sich ab wie diejenigen Taten, zu denen sie ihn antrieb. Über seinen nächtlichen Plan, Behrent Rast von der beschädigten Brücke stürzen zu lassen, reflektiert er nun:

Die Nacht im Walde, sie stand in keiner Verbindung zu seinem Leben. Sie gehörte zu ihm, und doch vermochte er sie sich nicht zu eigen zu machen. Das Leben ging weiter, als wüsste es nichts von dieser Tat. Was ist eine Tat, die nicht gegen uns aufsteht und uns an sich erinnert?

(Keyserling, *Dumala* 156)

Mit der Entzweiung des Ich verschwindet nicht nur die Sehnsucht, sondern alles, was sie vom Ich verlangte. Seine Tat, die nun „in keiner Verbindung zu seinem Leben“ steht, wird als die Handlung und Verantwortung eines anderen wahrgenommen, als die Tat des „anderen, der durchschaut war.“ Die Tragweite dieser Entzweiung des Ich darf hinsichtlich ihrer Bedeutung für die eingangs beschriebene Topologie von Land und Meer nicht unterschätzt werden: Mit der völligen Entäußerung der Sehnsucht und des Rausches, nach dem sie strebt, geht auch die Meeresbildlichkeit aus der Wahrnehmung der Figuren und aus der Erzählung insgesamt verloren. Mit dem Verschwinden der Empfänglichkeit für den Rausch der Weite, der immer wieder in der Bildlichkeit des Meeres in die Erzählung tritt, vollziehen sich in der Erzählung mehrere Wendungen. Zum einen erliegt Erwin einer willenslosen Selbstaufgabe und verschließt sich fortan in seiner Einsamkeit als Landbewohner. Zum anderen, und dies spiegelt die Einsamkeit der Figuren

wieder, verliert die Erzählung ihre narrative Komposition aus den Figurenperspektiven. Der Zusammenhang zwischen Innenschau und Außenweltbezug, der sich in den Figurenperspektiven Erwins und Karolas in der Übereinkunft vom rauschhaften Erleben einer „festliche[n] Ausnahmestimmung“ (Guilliard 136) und maritimer Überformung der Welt zeigt, greift nicht mehr.

3.4.2. Die topologische Dimension und Wendung der Erzählung

Stattdessen vollzieht sich mit dem Verlust der Sehnsucht und ihrer Beschreibbarkeit aus der Perspektive des Ich, das sie erleidet, eine Entwicklung auf der Erzählebene, die den Paradigmen von Land und Meer folgt: Als ländliches narratives Paradigma bezeichne ich diejenige Tendenz der Erzählung, die dem nüchternen und auktorialen Gestus des Erzählerkommentars mehr Raum gibt. Der heterodiegetische Erzählerkommentar, der schon eingangs Erwins Gesang ironisierte und den freigewordenen Platz der nüchternen Reflektion einnahm, den Erwin im rauschhaften Erleben seines Gesangs hinterlassen hatte, wird nun deutlicher sichtbar und gibt sich auch durch ihre Selbstbezüglichkeit zu erkennen. Bereits nach der Warnung an Rast, nicht über die von Erwin manipulierte Brücke zu fahren, zeigt sich diese Stimme. Behrent Rast bittet Erwin, auf seinem Schlitten Platz zu nehmen, um mit ihm zum Moorkrug zu fahren:

Werner ließ es geschehen. Willenlosigkeit lag lähmend auf ihm, wie wir sie in einem schweren Traum empfinden, wenn wir die düsteren Traumereignisse widerstandslos über uns ergehen lassen müssen.

(Keyserling, *Dumala* 143)

Hier wird nicht nur deutlich, dass Erwin fortan mit einer „traumhaften Willenlosigkeit“ lebt, „die er nicht abschütteln konnte“ (Keyserling, *Dumala* 145), sondern auch dass der Erzählerkommentar mit einem einnehmenden „wir“ sichtbar wird. Die Innenschau, die Auskunft über Erwins Zustand gibt, erfolgt nicht mehr wie zuvor aus der Figurenperspektive, sondern wird durch eine heterodiegetische Stimme vermittelt, die ihre Nicht-Zugehörigkeit zur erzählten Welt und vermeintliche Zugehörigkeit zur implizierten Leserschaft im „wir“ pronominal zu erkennen gibt. Aus der heterodiegetischen Perspektive, die nun mit dem „wir“ auf die Geschlossenheit der erzählten Welt verweist, außerhalb derer sich sowohl die Erzählerstimme als auch die implizierte Leserschaft befinden, werden nun das Seelenleben der Figuren, ihre Vereinzelung, ihr Leiden und ihre ent-täuschte Sehnsucht erzählt. So geschieht es auch, wenn Erwin am häuslichen Kamin sitzt, Rechnungen begleicht und seine Gedanken „einen gewohnten Weg“ gehen (Keyserling, *Dumala* 155), bis Karola diesen Weg seiner Gedanken kreuzt. Erwin denkt kurz an sie „wie wir einer gedenken, die wir verloren“ (ebd.). Erwins dem „weit hinaus“ erglänzenden Meer folgende Sehnsucht, die sich zu Beginn der Erzählung noch in Vokabular und Sujets an das Heine'sche Lied hält aus Erwins Perspektive geschildert wird, unterliegt schon gleich im Anschluss einer Distanzierung und Ironisierung durch die Erzählerstimme. Nun, nach seiner ent-täuschten Entzweiung und dem Verschwinden seiner Sehnsucht, weicht Erwins Figurenperspektive nachhaltig einer distanzierten Erzählhaltung. Das „wir“ dieser distanzierten Erzählerstimme, das Erzähler und implizierte Leserschaft mit dieser einnehmenden Geste in einem Raum außerhalb der erzählten Handlung verortet, übernimmt zwar auch die Vermittlung der Gedanken und

Gefühle, beschränkt sich meist jedoch auf eine protokollarische und nüchterne Haltung gegenüber der erzählten Welt:

Man sprach vom Frost, der nun endlich gekommen war und gleich mit großer Schärfe einsetzte. So lange Eiszapfen am Dach hatte man lange nicht gesehen. Der Baron erzählte von Eiszapfen früherer Jahre. Die Rehe mussten fleißig gefüttert werden. Die Hasen machten verzweifelte Anstrengungen, um an die Spitzen der jungen Bäume zu gelangen. Zuweilen hörte man, wie draußen vom Dach ein Eiszapfen fiel.

(Keyserling 173-74)

Diese Zusammenfassung des Gesprächs verweist auf eine mit dem ländlichen Erzählparadigma zusammenhängende Tendenz: Während *Dumala* bis hierhin weitgehend an Figurenperspektiven gebunden ist und szenisch, d.h. in Dialog und direkter Rede, wiedergegeben wird, folgt nun eine Wendung zur tendenziell berichtenden Erzählung.³⁸ Neben dem Primat der Auktorialität über die Figurenperspektiven weist das ländliche narrative Paradigma hier auch einen eher protokollarischen und nüchternen Gestus auf, der die Handlung nur äußerlich und in stark geraffter Zeit wiedergibt. Ohne genauere Auskünfte darüber zu geben, was genau „man [...] vom Frost“ hielt, was es mit „Eiszapfen früherer Jahre“ auf sich hatte, reiht die Erzählerstimme Gesprächsthemen aneinander. Ebenso unklar bleibt hier, wer an diesen Gesprächen in welcher Weise teilhat. Das unpersönliche „man“ verstärkt somit den Effekt der Distanzierung, den die anwachsende Bedeutung der heterodiegetischen Erzählerstimme auf die Erzählung hat. Ähnliches

³⁸ Die szenische Struktur der Erzählung ergibt sich nicht nur aus der Unmittelbarkeit der Vermittlung durch die Figurenperspektiven und vor allem durch direkte Rede und Dialog. Der Eindruck der szenischen Erzählung wird noch verstärkt durch den Aufbau des Romans, der in 21 kurze Abschnitte eingeteilt ist. Wechsel der Handlungsorte und der handelnden Personen sind meist mit dem Beginn eines neuen Abschnitts verbunden. Diese kurzen Abschnitte weisen daher eine große Ähnlichkeit zu dramatischen Szenen auf.

vollbringt die Zeitraffung, die sich in der Schilderung der Erzählerstimme zeigt. Diese protokollarische Zusammenfassung des Dialogs, die nicht mehr nach dem „Wie“ und „Wer“ des Erlebens und Sprechens fragt, und das „Was“ nur als Auflistung und Reihung wiedergibt, erlaubt keine Anteilnahme mehr, die über ein bloßes Zur-Kenntnis-Nehmen hinausgeht. Durch die Abwesenheit identifizierbarer Stimmen in dem zusammengefassten und gerafften Gespräch wird überdies Erwins „traumhaft[e] Willenlosigkeit“ hervorgehoben (145), die „lähmend auf ihm“ liegt (143). Das ländliche Paradigma des Erzählens erzeugt damit eine parallele Entwicklung auf den Ebenen des Erzählens und des Erzählten: Den sich in die Einsamkeit zurückziehenden Figuren entspricht der wichtiger werdende Erzählerkommentar. Das Umschlagen von maritimem Rausch in ländliche Nüchternheit, das die Figuren in der Diegese erleiden, vollzieht sich somit auch in der Darstellung.

Zu Beginn der Erzählung entwickelt sich ein narratives Paradigma, das ich demgegenüber als maritimes bezeichne. In diesem Paradigma gibt es im Gegensatz zur nüchternen Erzählerstimme ein Übergewicht der Figurenstimmen und der direkten Rede. Insbesondere die Perspektivierung der Diegese durch die Wahrnehmungen der Figuren erzeugt Nähe und Empathie, die dem ländlich-nüchternen Paradigma entgegenstehen. Sie ermöglicht auch den Mitvollzug oder die Anteilnahme an der ästhetischen Erfahrung der erzählten Welt und ihrer rauschhaften maritimen Überformung. Um dies zu gewähren, benötigen die erzählenden Stimmen dieses Paradigmas ein tendenziell zeitdeckendes Erzählen gegenüber der Zeitraffung des oben beschriebenen Erzählerkommentars. Ein derartiges zeitdeckendes Erzählen ergibt sich durch die Dialoge

als auch die Perspektivierungen der Diegese durch einzelne Bewusstseinsstrukturen.³⁹

Die oben beschriebenen Zusammenkünfte Werners und Karolas im Wald sind eben solche Szenen, an denen sich dieses zeitdeckende Erzählen deutlich machen lässt. Da sie weitgehend in direkter Rede verfasst sind, und nur sporadisch durch Einschübe unterbrochen sind, die sowohl Erzählerkommentar als auch Wahrnehmungen aus der Figurenperspektive oder den -perspektiven sein könnten.

Zusätzlich zur tendenziell szenischen Komposition, die im maritimen Paradigma präsenter ist, sind die genannten Figurenperspektiven in hohem Grade an der Konstitution der Diegese beteiligt. Durch die Gleichzeitigkeit von Innenschau und Außenweltbezug erlaubt die perspektivische Konstitution in *Dumala*, die maritime Überformung des Landes in den Augenblicken des ästhetischen Erlebens mit den Figuren zu vollziehen, was an einem Beispiel verdeutlicht werden soll: Während des zweiten Zusammentreffens von Karola und Werner „[floss] das Abendlicht [...] wieder grell über die Ebene, als sie aus dem Walde traten“ (Keyserling, *Dumala* 95). Hier ist die Wirklichkeit der erzählten Welt an die Figurenperspektiven Werners und Karola gebunden. In dem fließenden Licht, das hier beschrieben wird, vermengt sich die Augenblickswahrnehmung mit der Erinnerung an das erste Treffen, bei dem das Licht die Ebene „ganz übergossen“ (ebd. 54) hat und an Karola „niederfließt [...] wie die Wellen“ (ebd. 55). In der Intimität der Schilderung, die sich aus dieser Übereinkunft von Erinnerung, Dialog und Wahrnehmung ergibt, erstrahlt die Welt in den Farben und Formen des Figurenbewusstseins. Diese Form der figurengebundenen

³⁹ Die Terminologie folgt Martínez und Scheffel, die in ihrer auf Lämmert und Genette beruhenden Kategorisierung von Erzählgeschwindigkeiten die Dramenszene und das szenische Erzählen als prototypisch für das zeitdeckende Erzählen beschreiben.

Ästhetisierung des Landes verweist auf ein wahrnehmendes und erlebendes Subjekt, das nicht wie der Erzähler heterodiegetisch, außerhalb der Diegese, seinen Platz hat. Die Intimität und Unmittelbarkeit, mit der die Erzählung die Leserschaft teilhaben lässt, zeigt sich solange das maritime Paradigma des Erzählens den Vorrang hat in Bildern des Meeres, die die ästhetische Erfahrung der Figuren mit-erlebbar machen und die die Welt maritim verwandeln. So auch in dem Moment, in dem Werner nach dem Gesang des Heine'schen Liedes am Fenster stehend „in die Nacht hinaus [schaute]“ (Keyserling, *Dumala* 13):

Oben am Himmel war Aufregung unter den Wolken, zerfetzt und gebläht wie Segel schoben sie sich aneinander vorüber. Der Mond musste irgendwo sein, aber er wurde verdeckt, nur ein schwaches, müdes Dämmerlicht lag über der Ebene.

(Keyserling, *Dumala* 13)

Die Perspektivierung durch Erwins Bewusstsein ist hier nicht nur aus dem Kontext gegeben, in dem Erwin am Fenster platziert ist, sondern auch durch die sprachliche Struktur, dass der Mond „irgendwo sein [musste].“ Die Verwendung des Modalverbs „müssen“ verweist hier auf ein Subjekt, das sich auf seine Erfahrung und sein individuelles Weltwissen stützt, um eine Annahme über die Welt auszudrücken. Die Struktur vermittelt auch zeitdeckend und zugleich den Blick des betrachtenden Subjekts, das den Himmel nach einem Fixpunkt absucht. Überdeckt von Segeln und in einem somit maritim überformten Himmel lässt sich seine Position jedoch nicht bestimmen. Die ästhetische Überformung der Wolken als Segel, die „zerfetzt und gebläht“ sind, stellt ein assoziatives Bildfeld auf, in dem die Motive Sturm, Unruhe, Verlust des Kurses durch überdeckte Himmelskörper, Zerrissenheit und Schiffbruch als Scheitern der Lebensfahrt inbegriffen

sind. Die individuelle Wahrnehmung Erwins, derer die Leserin und der Leser hier anteilig werden, deutet zum einen voraus auf die imminente Gefahr des Selbstverlusts durch eben jene assoziativen Bedrohungen. Zum anderen lässt diese Ästhetisierung auch an Erwins „Rausch“ (ebd.) teilhaben.

Diese Ausführungen zur topologischen Dimension des Erzählens, das an zwei unterschiedliche räumliche wie elementare Paradigmen gebunden ist, verweisen darauf, dass sich nicht nur die Diegese, sondern auch das Erzählen durch eine Topologie von Land und Meer beschreiben lässt. Die Implikationen dieser Strukturierung werden im Folgenden noch deutlicher ersichtlich an Keyserlings Roman *Wellen*, als dessen „semantisch-intertextuell[e] Vordeutung“ *Dumala* gelten kann (Markewitz 94). In ihrer Keyserling-Monografie *Ein letzter Impressionist* deutet Markewitz im Vergleich von *Dumala* und *Wellen* eher beiläufig an, dass „der Schnee verschließt, was das Wasser offen darbietet“ (Markewitz 89) und suggeriert damit einen räumlichen oder elementaren Zusammenhang der zwei Erzählungen, der allerdings noch der Klärung bedarf. Markewitz' Wortwahl ist allerdings bereits bezeichnend für einen Zusammenhang, auf dessen Betrachtung sich die vorliegende Arbeit konzentriert: Vom winterlichen Schnee und Nebel, der „sich über die Ebene legte, das Haus ringsum wie in feuchte Watte einpackte und die Welt eng, ganz eng machte“ (Keyserling, *Dumala* 76), wird das Land verschlossen und wird damit auf der Ebene der Diegese widerständig gegen seine Anschlussfähigkeit für Projektionen und ästhetische Erfahrung. Bezeichnend für die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Verschlossenheit ist, dass die Hoffnungslosigkeit des überaus naturalistisch-szientistisch denkenden Baron Werland laut Erwin „alle Tore des Lebens zu

schließen“ schien (Keyserling, *Dumala* 33). Die Entzauberung, die es den Landbewohnern verwehrt, ästhetische Erfahrungen des Landes dauerhaft und nachhaltig fruchtbar zu machen, und in der die Hoffnungslosigkeit ihrer Projektionen bereits inbegriffen ist, wird sowohl auf der Ebene der Diegese als auch auf der Ebene der Darstellung reflektiert und mit Strukturmomenten sichtbar gemacht, die sich in folgender Weise zusammenfassen lassen:

Diegese	Meer Natur, „große Kraft“ Sehnsucht, Lust, Gefühl	Land „diese sogenannte Kultur“ 125 Konventionen des Umgangs und der Moral
	Rauschhaftes Erleben	Entzauberung, moderne Technik (Eisenbahn)
	Weite/Ferne, Ausweitung des Innern Offenheit Überwindung der Einsamkeit	Enge Geschlossenheit Einsamkeit
Darstellung	meist Figurenperspektive und Dialog Zeitdeckung Nähe, Empathie	mehr Erzählerkommentar Zeitraffung Distanz, Ironie

Das Umschlagen vom maritimen zum ländlichen Paradigma in *Dumala* vollzieht sich in einer Wendung von der Anteilnahme und Betroffenheit hin zur Nüchternheit, die sich in Diegese und Darstellung erkennen lässt. In der Diegese ergeben sich die Figuren nach der ästhetischen Erfahrung des maritimen Bilderrausches der Enge und Geschlossenheit von Land und Haus; sie ergeben sich der Nüchternheit sowie ihrer Vereinzelung und Entzweiung. Parallel dazu schlägt die Darstellung um von einem an Figurenperspektiven gebundenen Erzählen, durch das Leserin und Leser jener ästhetischen Erfahrung der Figuren erst anteilig werden, in ein stärker auf den heterodiegetischen Erzähler

verweisendes Erzählen. In dieser Wendung spiegelt die Nüchternheit in der Darstellung die Nüchternheit der Figuren nach dem maritimen Rausch.

3.5. „L’homme et la mer“

Wenn *Dumala*, wie Markewitz nahelegt, die „semantisch-intertextuell[e] Vordeutung“ von *Wellen* ist (94), dann ließe sich das wie folgt darstellen: Während *Dumala* die zweite Natur des erschlossenen Landes sowie seine Enge und seine Geschlossenheit in flüchtigen Augenblicken erweitert, in denen das ländliche Paradigma für das Paradigma des Meeres durchlässig wird, vollzieht *Wellen* die Engführung von Land und Meer in einer radikalisierten Form. Während *Dumala* noch mit dem Menschen als Landbewohner operiert, der flüchtig an maritimen Bildern Anteil nehmen kann, wird das Meer in *Wellen* zur Allgegenwart größerer Lebenszusammenhänge. Auf noch deutlichere Weise sind die Figuren in *Wellen* immer schon in diejenigen Zusammenhänge eingelassen, die in der Metaphorik des Meeres behütet sind – ganz gleich, ob sie es wahrnehmen und erkennen oder nicht. *Wellen* stellt die Figuren als „Wellenstimmen“ dar, die in der Ebene der Darstellung als „Wellenstimmen“ in einem Meer beobachtbar werden. Die Figuren stehen also nicht nur in Augenblicken der Verschmelzung oder der rauschhaften Sinnlichkeit im Bunde mit der Metaphorik des Meeres, sondern in *Wellen* sind sie immer schon in das Meer eingelassen und gehen damit eine vielschichtige Verbindung mit dem Meer ein: In der Metapher der „Wellenstimmen“ stellt die Erzählung ein Ähnlichkeitsverhältnis

zwischen Mensch und Meer her, das thematisch bereits mit Charles Baudelaires Gedicht „L'homme et la mer“ eingeführt wird, dessen dritte Strophe *Wellen* vorangestellt ist.⁴⁰ Anders als Heines „Das Meer erglänzte weit hinaus“ in *Dumala* ist die Strophe Baudelaires nicht Teil der erzählten Welt, sondern sie ist im Paratext und als Motto angefügt. Ähnlich wie in der Lektüre *Dumalas* soll daher zunächst das vorangestellte Gedicht, anhand dessen bereits zentrale Themen der Erzählung erschlossen werden können, zum Gegenstand der Interpretation werden. Die Strophe – nebst ihrer von Stefan George angefertigten Übersetzung – lautet wie folgt:

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets: Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes, O mer, nul ne connaît tes richesses intimes, Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets.	Beide lebt ihr in finsterner und heimlicher flucht. Mensch noch sind unerforscht deine innersten gründe! Meer noch sind unentdeckt deine kostbarsten schlünde! Unversöhnliche brüder! ewige streiter!
---	---

(Baudelaire und George 30)

Diese Strophe führt bereits die für Keyserlings Erzählung wesentliche Ähnlichkeitsbeziehung von Mensch und Meer ein: „ténébreux et discrets“ sind beide, vom Licht der Aufklärung noch nicht ins letzte Dunkel und die letzten „abîmes“ ausgeleuchtet.

⁴⁰ Dieses Motto, die vorangestellte dritte Strophe aus Baudelaires Gedicht, fehlt in vielen Neuauflagen aus nicht ersichtlichen Gründen. Denkbar erscheint, dass hier insbesondere die frühe Rezeption Keyserlings eine Rolle spielte, die seinen Erzählungen nicht den Anspruch einer philosophischen und kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung und Tiefe beimaßen. Thomas Manns nachhaltig wirksames Verdikt, die Erzählungen Keyserlings kämen in ihrer Leichtigkeit ohne „kritische Äußerung, irgend etwas wie Urteil, Meinung und ‚Stellungnahme‘“ daher (227), könnte in dem Maße zur im ersten Kapitel diskutierten „Kunstwerdung des feudalen Autors“ beigetragen haben, dass auch Verlage sich dieses Urteils als Vermarktungsstrategie bedienten und die schöne Keyserling'sche Welt mit den Provokationen aus *Les Fleurs du Mal* für unversöhnlich hielten.

Die innersten „secrets“ von Mensch und Meer sind in einer Bildlichkeit dargestellt, die dem jeweils Anderen nähersteht: hier, beim Menschen sind es „le fonde de tes abîmes“ und dort, beim Meer, „tes richesses intimes.“ Während das Meer mit Reichtum assoziiert wird, beschreiben die Tiefen und der Abgrund den Menschen. Die Assoziation des einen mit Zuschreibungen des anderen nimmt als metaphorischer Chiasmus die Anverwandlung vorweg, die Keyserlings Meeresmetaphorik in den „Wellenstimmen“ und in der Anthropomorphisierung des Meeres fortführt.

Mensch und Meer gehen hier eine Ähnlichkeitsbeziehung ein, doch folgt daraus noch keine Vertraut-Werdung des Menschen und des Meeres. Vielmehr werden Mensch und Meer durch die Einverleibung des jeweils anderen verfremdet. Diese Anverwandlung hat zur Folge, dass der Mensch sich selbst als einen anderen beobachtet, und dass er auch das Meer unter dem Eindruck einer verfremdenden Metaphorik betrachtet. Durch diese Ähnlichkeitsbeziehung von Mensch und Meer ist die Anschauung des Meeres immer auch Introspektion und Selbstbeobachtung. Meer und Mensch werden einander ähnlich und beide werden bzw. bleiben fremd. Sowohl der Mensch als auch das Meer haben und bewahren ihre Geheimnisse („garder vos secrets“) in ihren nicht erforschten Tiefen ihrer Abgründe („fond de tes abîmes“): Baudelaires Metaphorik, die die Tiefen des Meeres mit der Unerforschtheit der seelischen Abgründe und des menschlichen Bewusstseins verbindet, steht diskursanalytisch in der Nähe Fechners, der mittels des Meeres genau diesen Bereich des menschlichen Daseins beschreibt, erklärt und weiterdenkt.⁴¹ Es steht

⁴¹ Vgl. Kapitel 2 für eine detaillierte Darstellung von Fechners Metaphorik und ihrer konstitutiven Bedeutung für seine Erkenntnisse über das menschliche Bewusstsein bzw. das Unbewusste.

überdies zu vermuten, dass Baudelaires Leserschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert die besagten unerforschten Abgründe des menschlichen Seelenlebens in einer ungeheuerlichen Analogie zu den unerforschten Tiefen des Meeres las: Unter den Ozeanologen des 19. Jahrhunderts war die Annahme weit verbreitet, die Tiefen des Meeres behausten kein Leben, weshalb die Erkundung der Tiefsee nicht lohnen würde (vgl. Deacon 7; vgl. Deacon und Deacon 22). Deacon deutet an, dass hinter dieser Theorie der azoischen Tiefen weniger die wissenschaftliche Abwägung stand als vielmehr die Angst vor Ungeheuern in den Tiefen (vgl. ebd.).

Im Verweis auf ihre Unerforschtheit und ihre geheimnisvollen Tiefen ruft Baudelaires Gedicht auch die Erotik des Meeres und des Menschen an: Die Konvergenz der Anschauung des Meeres und der menschlichen Introspektion vollzieht sich im vollen Bewusstsein des Geheimnisses und mit der Absicht, es zu behüten. Das Meer soll hier nicht entweiht, nicht erkärt und erforscht werden, sondern seine Fremdheit soll ebenso wie seine Unerforschtheit zugelassen werden. Fremdheit und Unerforschtheit werden als Teil dieser metaphorischen Anverwandlung auch zu Bedingungen der menschlichen Introspektion und Selbstreflexion.

Keyserlings *Wellen* hat nicht nur die metaphorische Anverwandlung zwischen Mensch und Meer mit Baudelaires Strophe gemein; die Erzählung bezeugt darüber hinaus eine vergleichbare Sensibilität dafür, die Geheimnisse und die Unerforschtheit von Mensch und Meer zu erdulden: Hans Grill, ein Maler und eine der Hauptfiguren in Keyserlings *Wellen*, fährt immer wieder hinaus auf das Meer, denn er „wollte das Meer studieren“ (Keyserling, *Wellen* 154), um aus der Erforschung all seiner Zustände sein

„Durchschnittsgesicht“ zu konstruieren (ebd. 146). Keyserlings *Wellen* zeigt jedoch, dass die Erotik des Meeres nicht dergestalt entweiht werden darf, dass dem formlosen Meer eine Form gegeben wird. Um das Meer als Quelle der Inspiration (für den Maler Hans Grill) und Introspektion (für Keyserlings Leserschaft) nicht auszutrocknen, muss der Akt der Verbildlichung offen und das Geheimnis gewahrt bleiben.

3.6. Wellenstimmen und Figurenperspektiven in *Wellen*

Versucht man, Keyserlings Beschreibungen des Meeres auf einen Begriff zu bringen, ihre Vielfalt auf eines zu reduzieren und damit zu entweihen, so ergeht es einem bald schon wie dem besagten Hans Grill oder Malwine Bork, die ebenfalls Malerin ist. Obgleich sie zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen gehören, Hans als Bürgerlicher, der mit der entlaufenen Gräfin Doralice verheiratet ist, und Malwine Bork, die als Gesellschafterin Teil der von Buttlär'schen Entourage ist, führt sie die Sommerfrische am Meer zusammen. Die adlige Gesellschaft kehrt im Bullenkrug hinter den Dünen ein, während sich Hans und Doralice in einem Fischerhaus am Strand einquartieren. Die Erzählung beschreibt verschiedene Begegnungen der Parteien, in denen Doralice zur Hauptfigur wird, die von der Gesellschaft des Bullenkrugs abgelehnt oder bewundert wird. Mit Hans Grill und Malwine Bork haben beide Parteien eine Malerin bzw. Maler in den Reihen. Beide Figuren versuchen dem Meer beizukommen, es einer bestimmten künstlerischen Programmatik zu unterwerfen und ins Bild zu setzen. Beiden künstlerischen Programmatiken liegen

Weisen der Abstraktion zugrunde, die mit den eingangs beschriebenen Wahrnehmungsveränderungen des Landes im neunzehnten Jahrhundert zusammenhängen. An Hans Grills und Malwine Borks Bildern zeigt sich der Versuch, die Abstraktion von der sinnlich-subjektiven Wahrnehmung, die im neunzehnten Jahrhundert ein zentrales Merkmal der ländlichen Wahrnehmungsveränderungen war, auf das Meer zu übertragen. An die Stelle einer sinnlich-subjektiven Erfahrung tritt in ihren Bildern eine gestaltende Absicht, die das Meer gemäß abstrakter Vorstellungen wie der Linienbildung formt.

Die Vorstellungen von Malerei, die sich in Hans Grills und Malwine Borks Bildern zeigt, werden jedoch durch die Bewegung und den Wechseln von Licht und Farbe, an der fortwährend sich ändernden Ausdehnung und wechselnden Stimmung des Meeres vor Probleme gestellt. Hans Grill kann sein Bild vom Meer ebenso wenig malen wie er seinen Plan einer „Synthese von [Doralice] und dem Meer“ (Keyserling, *Wellen* 25) realisieren kann. Auf einer Düne am Meer sitzend erklärt der Maler Hans Grill seiner Frau Doralice den Anspruch seines eigenen künstlerischen Programms folgendermaßen:

Durchsichtig und grün. Ein Stück Glas ist auch durchsichtig, ein Stück Stoff kann grün sein. Nein, das ist noch kein Meer. Das Meer muss gezeichnet werden, siehst du, nur die Linie hat Bewegung und Leben. Ich kann dein blaues Kleid malen, nichts leichteres als das, aber es so zu malen, daß jeder sieht, du steckst da drin unter dem Blauen, das ist die Kunst. Im Meer steckt eben auch unter dem Durchsichtigen und Grünen etwas, das lebt und sich bewegt und *das* ist eben das Meer.

(Keyserling, *Wellen* 52-53)

Auffallend ist zunächst die Zweideutigkeit von „nur die Linie“: Hansens Urteil, dass nur sie „Bewegung und Leben“ habe, könnte sowohl auf eine bestimmte Linie in seinem Bild als auch auf die Linie im allgemeinen kunsttheoretischen Sinne gemünzt sein. Erster Lesart zufolge, die die Betonung auf „die“ legen würde, wäre Hansens Aussage ein Eingeständnis über die eigene Unzulänglichkeit, das Meer zu malen, denn die für ihn wesentlichen Merkmale des Meeres, „Bewegung und Leben,“ gibt es nur in *einer* Linie seines Bildes, auf die er verweist. Nach zweiter Lesart, in der die Betonung auf „Linie“ fällt, formuliert Hans hier seine allgemeine kunsttheoretische Position. In einem bis in die Renaissance zurückreichenden kunstgeschichtlichen Antagonismus zwischen Linie und Farbe (vgl. Barasch 19) ist Hans Grill hier als Neo-Poussinist positioniert, der die Linie gegenüber der „Emanzipation“ (Thaler 159) der Farbe wiedererweckt. Als Abstraktion von der sinnlich wahrgenommenen Erscheinung ist die Linie die Arbeit des Verstandes, der einer Sache eine relative Trennschärfe von der Umgebung gibt, sie vermittelt Abstraktion aus dem Gefüge ihrer Umgebung heraushebt und eine Grenze setzt und suggeriert, wo tatsächlich nur ein sich fortwährend veränderndes Zusammenwirken von Licht und Farbe den Sinnen zu erkennen gibt. Die Linie steht in diesem Paradigma für den Versuch, das subjektiv Wahrgenommene zu überlisten, indem die trügerische Sinneswahrnehmung zugunsten einer verstandesmäßig abstrahierten Objektivität abgewertet wird:

The adherence to line was understood as an expression of the desire to make an objective statement about the reality portrayed; the predilection for color, on the other hand, was understood as indicating the wish to reproduce physical reality as it appeared to the senses, without the intermediacy of inquisitive, discriminating observation.

(Barasch 26)

Derartige Tendenzen zu einer linienhaften Einfassung des Meeres zeigen sich ebenso in den Meeresbetrachtungen Malwine Borks, der zufolge das Meer „von den zwei regelmäßigen weißen Strichen umsäumt“ (Keyserling, *Wellen* 8) sei. Überdies offenbart Malwine Borks Perspektive ein Misstrauen gegen die Sinne, das auch Hans Grills künstlerischem Programm zugrunde liegt: Für Malwine Bork ist die Fläche des Meeres zu den Seiten von zwei Linien eingerahmt. Zwischen diesen begrenzenden Linien ist das Meer allerdings ganz und gar „undeutlich von all dem Glanze, der auf ihm schwamm“ (ebd. 8). Damit zeigt sich abermals, wie versucht wird, die an die Veränderungen des Landes gebundene Abstrahierung von der sinnlichen Wahrnehmung auf das Meer zu übertragen: Für Malwine Bork ist das Meer als dasjenige den Sinnen nicht zugängliche abstrahiert, das unter dem sinnlich wahrnehmbaren „Glanze“ liegt, „der auf ihm schwamm“ (ebd.). Das Misstrauen gegen die Sinne führt zu dem Versuch, sich an die Abstraktion zu heften, indem unter der wahrnehmbaren „undeutlich[en]“ Oberfläche das Eigentliche vermutet und gesucht wird. Hier wird deutlich, und Gleiches zeigt sich an Hansens Ausführungen, dass nicht die sinnliche Wahrnehmung der Dinge die Trägerin der Kunst ist. Kunst wächst bei Hans Grill und Malwine Bork vielmehr aus der Abstraktion und damit aus dem, was der Verstand diesen Erscheinungen vorstellt bzw. unterstellt: Zum einen eine linienhafte Trennschärfe zur Umgebung und zum anderen, wie auch Hans oben darlegt, die Erfassung einer monolithischen Eigentlichkeit, die aus der Vielheit des Meeres eine Einheit machen soll. Das zu malende Meer ist für Hans Grill ganz und gar verschieden von der Summe und dem flüchtigen Zusammenspiel der sinnlich wahrnehmbaren Reize. Hans Grills Kunst überträgt nicht die Stimmung eines Augenblicks ins Bild, sondern hegt

starkes Misstrauen gegen die Einzigartigkeit einer Erscheinung und damit gegen die Sinne generell: das „Blaue,“ das „Durchsichtige“ und das „Grüne“ sind ganz sekundäre Qualitäten, die sich über das Wesen der Dinge legen. Die fortwährend sich verändernden Erscheinungen versperren den Sinnen den Zugang zum vermeintlich darunter liegenden statischen Wesen der Dinge. Erst unter den sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen „steckt [...] etwas [...] und *das* ist eben das Meer.“ Das ist, was Hans Grill mit dem „etwas“ bezeichnet: Das ins Bild zu setzende Wesen des Meeres, das der flüchtigen sinnlichen Wahrnehmung fortwährend entgleitet. Was sich damit in Hans Grills und Malwine Borks künstlerischer Programmatik zeigt, ist eine Ausweitung der Wahrnehmungsveränderungen des Landes auf das Meer. Die in Kapitel 1.3. dargestellten Abstrahierungen, durch die das Land hinsichtlich seiner Messbarkeit und Vermessbarkeit zum mathematischen Raum wird, überträgt sich durch die Geometrie der Linie auf das Meer.

Malwine Borks und Hans Grills Meeresbetrachtungen sind somit misstrauisch gegen die Sinne und verpflichten sich dem Vorhaben, die Fülle sich fortwährend verändernder Erscheinungen auf einen wesenhaften Kern umzubilden. So wie sich in diesem Paradigma von Kunst jedes noch so komplexe Zusammenspiel von Licht und Farbe auf genau einen abzubildenden Kern reduzieren lässt, ist auch die Abbildung selbst von jeder Mehrdeutigkeit befreit. Hans Grills Kunst beansprucht für ihre Betrachtung und ihren Genuss ebenso nur die Geltung einer Lesart: „daß jeder sieht, du steckst da drin unter dem Blauen“ – ebenso wie die Künstlerin hier und der Künstler dort der eigenen sinnlichen Wahrnehmung misstraut und Kunst als verstandesmäßige Abstraktion von den

Sinnen betreibt, müssen Betrachterin und Betrachter eine einzig wahre und wesensgemäße Lesart erschließen.

An dem Versuch, die Vielheit des Meeres zu einer objektiven und abstrakten Einheit zu fassen, scheitern Hans Grill und Malwine Bork auf jeweils eigene Weise: Malwine Borks Meeresbilder beispielsweise zeigen ein geradezu prototypisches Meer, das auf so wenige als wesentlich erachtete Bildelemente reduziert ist, dass das Meer sich nur als Klischee im Tableau bannen lässt: „[Fräulein Bork] zeichnete das Meer. Sie zeichnete immer das Meer, lange leichtgewellte Linien, am Horizont ein Segelboot“ (Keyserling, *Wellen* 44). Diese Ekphrasis der Bilder Malwine Borks ist eine der wenigen Einschübe einer Erzählperspektive, die nicht direkt einem benennbaren Figurenbewusstsein entspringt. Eine unpersönliche und nicht-figürliche Erzählperspektive bringt hier eine Beschreibung der Bilder vor, die im Kontext der gesamten Erzählung vom Leser zum vernichtenden Urteil gedeutet werden muss, denn von all der in *Wellen* so augenfälligen Vielheit des Meeres ist hier nichts mehr übrig.

Hans Grills Verzweiflung am Meer hat die gleichen Ursachen, artikuliert sich jedoch auf andere Weise. Während Malwine Bork ihre, obgleich reduktionistischen, Meeresbilder tatsächlich malt, bleibt Hans Grills Plan, eine „Synthese von [Doralice] und dem Meer“ (Keyserling, *Wellen* 25) zu malen, unerfüllt:

Überhaupt eine verteilte Geschichte mit diesem Meere, es lässt sich nicht fassen, ich kriege die Logik seiner Linien und Bewegungen nicht heraus, sein Durchschnittsgesicht, wissen Sie, denn bei dem Porträt muß ich mir in dem Modell ein Durchschnittsgesicht konstruieren, das die Möglichkeit aller Augenblicksgesichter in sich schließt. Nun, bei dem Meere bringe ich das nicht fertig, und ich studiere es doch in- und auswendig. Ich schwimme Stunden in ihm

herum, ich fahre auf ihm bei Tag und bei Nacht, ich beschleiche es zu allen Tageszeiten. Wahrhaftig, es wird für mich zu einer Art Besessenheit.

(Keyserling, *Wellen* 146-47)

Der Versuch, aus der Vielheit des Meeres eine Einheit zu formen, sie auf einen wesenhaften Kern zu reduzieren und als „Durchschnittsgesicht“ zu verbildlichen, scheitert: „es läßt sich nicht fassen“ und „es hat alle fünf Minuten ein anderes Gesicht“ (ebd.). Die Bewegung und Dynamik des Meeres entzieht sich der Linie und der Logik, die der Verstand an sie heranträgt und die der Verstand ihnen vor- und unterstellen möchte. Was in Hansens Selbstbeschreibung hier noch „Besessenheit“ ist, führt ihn in der Folge wohl in den Tod während einer nächtlichen Ausfahrt.⁴² Hans „[ging hinaus] an das Meer. Er tat das jetzt öfters des Nachts, er wollte das Meer studieren“ (Keyserling, *Wellen* 154) und fährt mit Fischer Steege hinaus auf das Meer, wo er Schiffbruch erleidet und stirbt.⁴³ Hans Grills Besessenheit, das Meer zu „beschleiche[n]“ und zu „studiere[n],“ um aus der Vielheit eine Einheit zu machen, steigert sich zur Selbstzerstörung.

⁴² Hans Grill kehrt von seiner Ausfahrt nicht zurück. Der Tod Hansens ist nicht belegt, aber plausibel in Anbetracht des Unwetters auf See, das die Erzählung benennt. Diese Plausibilität verpflichtet, sodass ich in meiner Lektüre von Hansens Tod durch Schiffbruch ausgehe.

⁴³ Aus Doralicens Perspektive erzählend ergibt sich eine weitere Erklärung für Hans Grills nächtliche Ausfahrten zu diesem Zeitpunkt in der Erzählung: Doralice „wußte es wohl, auch [Hans] konnte nicht schlafen, auch er litt“ (Keyserling, *Wellen* 154). Ganz gleich, ob man Doralicens Vermutung hier traut, gibt es (hinzukommend zur direkten Aufeinanderfolge in der Erzählung) eine Kontinuität zwischen Hans' „Besessenheit“ und den sich nun häufenden nächtlichen Ausfahrten: ein kompensatorisches Verhältnis lässt sich ablesen zwischen Hansens immer offensichtlicher werdenden Scheitern daran, Doralice und dem Meer einen Rahmen zu geben und sie zu verbildlichen und der zeitgleich sich steigernden „Besessenheit“ vom Meer – eine Besessenheit bis hin zur Selbstaufgabe, denn Hans begibt sich trotz eines drohenden Gewitters (vgl. ebd. 155) mit Steege und „seinem alten Kasten von Boot“ (ebd. 161) weiter hinaus aufs Meer als üblich, denn „da draußen soll es eine Stelle geben, an der bei solchem Wetter die Butten so fest liegen, daß man sie im Netz wie Kartoffeln aus dem Sande pflügen kann“ (ebd. 155-56). vgl. auch 148: „Plötzlich warf Hans seinen Pinsel fort und meinte, diese Erscheinung müsse er näher beobachten, er wolle auf das Meer hinausfahren“ (ebd. 148).

Die Deutlichkeit also, mit der Keyserlings *Wellen* die Modelle der vereinheitlichenden Verbildlichung des Meeres scheitern lässt, kann als Kommentar der Erzählung über sich selbst verstanden werden und als ein Hinweis auch für die Leserin und den Leser, sich auf Vielheit einzulassen. So wie Malwine Bork und Hans Grill mit ihren Versuchen der Verbildlichung des Meeres scheitern, scheitern auch diejenige Leserin und derjenige Leser, die Keyserlings Meer auf *einen* Begriff oder in *ein* Bild bringen möchten. „Es lässt sich nicht fassen“ – diese Klage nicht wie Hans Grill zu „Besessenheit“ und unauflöslicher wie destruktiver Frustration werden zu lassen, sondern als Eingeständnis affirmativ oder gleichmütig dulden zu können, beschreibt die eigentliche Spezifik der Keyserling'schen Meeresmetaphorik in *Wellen*. Die Vielheit des Meeres, die ich in Kapitel 3.6. genauer beschreibe, ist ein Widerstreit von Perspektiven und Erscheinungen, die sich nur in ihrem offenen Wechselspiel entfalten können. Ihre Monologisierung hin zu einer Einheit geht zu Lasten der Wahrnehmung und allem, was mit ihr eine Verbindung eingeht: Malerei, Sprache, Positionierung und Bezug des Ich zum Meer. Diese Vielheit des Meeres steht jedoch auch im Bunde mit einer impressionistischen Poetik, die im Folgenden auf Gustav Theodor Fechner zurückgeführt wird.

3.6.1. Der Impressionismus nach Fechner

Gustav Theodor Fechners Bedeutung für die Erzählungen Keyserlings ist, wie in Kapitel 2 angekündigt, vielfältig: Zum einen ist Fechners Psychophysik selbst von maritimen Metaphern durchzogen, die von der individuellen Reiz- und Sinneswahrnehmung

ausgehend eine Theorie der positiven Unendlichkeit vorstellbar und denkbar machen. Zum anderen ist Fechners Psychophysik, wenngleich heute mit „amusement, mockery and contempt“ (Heidelberger 217) betrachtet und belächelt,⁴⁴ vor allem in ihrer Mach'schen Wendung eine nicht zu unterschätzende Inspiration für Ich- und Realitätskonzeptionen in Psychologie sowie impressionistischen Malerei und Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Fechners direkter Einfluss auf die Entwicklung der frühen Psychologie im Werk Ernst Machs und Wilhelm Wundts situiert Fechners Psychophysik an der Schwelle von experimenteller und empiristischer Psychologie,⁴⁵ und damit insbesondere im ideengeschichtlichen Vorlauf des Impressionismus (vgl. Werner 121-23, der den Impressionismus direkt auf Fechner zurückführt). Sofern Keyserlings Erzählungen als impressionistisch gelten können, stehen sie in einer auffälligen Nähe zu Fechner und stellen sich damit auch in Opposition zu einigen Annahmen des Bahr'schen und Mach'schen Impressionismus'.

Keyserlings Berührung mit dem Impressionismus lässt sich an der Bedeutung individueller und situativer Wahrnehmung der Dinge erkennen, wie sich an den einzelnen Figurenperspektiven und „Blickfeldern“ in der Darstellung in *Wellen* zeigt. Das Meer zeigt

⁴⁴ Mit viel Skepsis wird insbesondere den panpsychischen Tendenzen bei Fechner begegnet: In der Fechner-Rezeption wurde die Beseeltheit des Kosmos als das allzu spekulative und esoterische Pendant der experimentellen Erkenntnisgewinnung gesehen, wenngleich moderne Forschung an künstlicher Intelligenz wiederum diese Positionen neu bewerten lässt (vgl. Heidelberger 217).

⁴⁵ Diese ideengeschichtlichen und wissenschaftshistorischen Termini übernehme ich von Judith Ryan, die „experimental' psychology“ und „empiricist' psychology“ unterscheidet (Ryan 2): Während die erstgenannte Form sich auf wissenschaftliches Experimentieren verlässt, gründet die andere in der Philosophie der britischen Aufklärung (vgl. ebd.). Mit Wilhelm Wundt und Ernst Mach gibt es jeweils einen Protagonisten aus beiden Lagern, der Fechner als Inspiration für das eigene Werk beschreibt: Für Ernst Mach war Fechner nach eigenem Bekunden die „stärkste Anregung“ (Mach, *Analyse der Empfindungen* viii), und Fechners Einfluss auf Wundt ist einflussgeschichtlich wie wissenschaftshistorisch ebenso stichhaltig belegt (vgl. Walach 183), (vgl. Diamond 35).

sich in einer irreduziblen Vielheit von Erscheinungen: mal lässt sich beobachten, „daß die Wellen sich hoch aufreckten und wie betrunken taumelten“ (Keyserling, *Wellen* 120), und mal sind die Wellen „große weiße Gestalten, die sich aufrecken“ (ebd. 114). Hier legen sich die Wellen als „weiße Schaumtücher“ über den Strand (ebd. 36) oder gleichen „rosa Musselintücher[n]“ (ebd. 11), und dort sind sie „hart und kalt wie schwarzes Metall“ (ebd. 135). Mit dem Primat der Eigentümlichkeit jeder augenblicklichen Wahrnehmung über die Abstraktion kann es kein „Durchschnittsgesicht“ des Wahrgenommenen geben, wie Hans Grill es zu malen beabsichtigt (ebd. 146). Vielmehr geht es im Impressionismus Keyserlings um die Einzigartigkeit einer flüchtigen Erscheinung, die sowohl innerhalb eines „Blickfeldes“ einer Figure als auch in der Vielzahl von „Blickfeldern“ behütet ist. Anstelle der Abstraktion des Verstandes verlässt sich der literarische Impressionismus Keyserlings auf die sinnliche Wahrnehmung:

The impressionist writer strove to produce a unique image of a scene, generally with less regard for thematic concerns and the significance of the narrative message. In renouncing philosophical abstraction and the validity of axiomatic truth, the artist concentrated on sensory data as the source of knowledge, ignoring or denying the object in and of itself, i.e., in its permanent features, for the fleeting and transitory perceptions of it by an observer in a particular setting or at a particular time. [...] The impressionist cared little for how the tree looked generally, but how it appeared, for instance, to a melancholic observer at seven o'clock on a stormy evening.

(Weber 36)

Indem „fleeting and transitory perceptions“ die impressionistische Poetik anleiten, verändert sich nicht nur der Blick des Künstlers, sondern mit ihm auch die Dinge selbst. Das hier formulierte Eingeständnis, dass die Welt in sinnlicher Wahrnehmung erfahren wird und nicht in der Abstraktion, entsubstanzialisiert die Dinge zugleich. Anstelle ihrer

wesenhaften Verfasstheit erscheinen sie in ihrer individuellen Spezifität: Die impressionistische Poetik emanzipiert das „Eigentümliche“ gegenüber dem „Eigentlichen“ der Dinge (vgl. Markwardt 411-12).

Markwardt beobachtet im literarischen Impressionismus darüber hinaus das Erscheinen der Dinge in „Stimmungsskizzen“ (Markwardt 411) mit denen der Impressionismus „von Stimmung zu Stimmung“ (ebd.) kommend sich dem Eigentlichen der Dinge nähert, es jedoch nie greifen kann. Stimmung ist kein Phänomen der Innerlichkeit, sondern ist hier immer an die Wahrnehmung gebunden und wirkt in beide Richtungen: in das Bewusstsein hinein und vom Bewusstsein her auf das Wahrgenommene. Die impressionistische Annäherung an die Untrennbarkeit von Wahrnehmung und Stimmung, d.h. die Färbung des Wahrgenommenen in den Tönen eines Bewusstseins sowie das Umschlagen der Stimmung durch die Wahrnehmung, ist in Keyserlings Werk allgegenwärtig und soll hier nur exemplarisch verdeutlicht werden: Nach einem Zwist über Doralices adlige Vergangenheit, von der Hans befürchtet, sie könnte sich zwischen ihn und Doralice stellen, schwimmt er im Meer. In seiner Perspektive wird die Welt durch Farbwahrnehmung und Stimmung beschrieben: „Diese bleiche Dämmerung legte über das grauwerdende Meer eine unendliche Einsamkeit, das Meer wurde ernst und traurig“ (Keyserling, *Wellen* 58). Begriffe der Wahrnehmung (bleich, grauwerdend) und der Stimmung (unendliche Einsamkeit, ernst, traurig) konvergieren hier in einer flüchtigen Augenblicksbeschreibung, in der insbesondere die „bleiche Dämmerung“ einen Doppelsinn trägt, sowohl als wahrnehmbares Naturphänomen als auch als der Prozess der Bewusstwerdung (i.S.v. etwas dämmert ihm): Die Dämmerung ist nicht nur ein

externes und beobachtbares Naturschauspiel, das als Sinneswahrnehmung in Hansens Bewusstsein gelangt, sondern steht auch für einen in gegenläufiger Richtung sich vollziehenden Prozess. Eine Bewusstwerdung (z.B. indem es ihm dämmert, dass sein Wunsch, Doralice zu besitzen, unerfüllbar ist)⁴⁶ wird veräußerlicht und bedeckt das Meer mit „unendliche[r] Einsamkeit“. In dieser Durchlässigkeit nach allen Richtungen ist nicht eindeutig, wie die impressionistische „Stimmungsskizze“ den Anschauenden und die Umgebung zueinander ins Verhältnis setzt: Dass die Umgebung die Farben des Inneren trägt und dass Stimmung etwas Subjektimmanentes sein kann, ist ebenso plausibel wie die Deutung, dass das Subjekt die Stimmung als aus der augenblicklichen Konstellation der Umgebung herkommend wahrnimmt. In dieser Übereinkunft von Bewusstsein und Wahrgenommenem vollzieht sich die für den Impressionismus typische Entmaterialisierung und Entstofflichung der Dinge. Die impressionistische Poetik verwehrt sich nicht nur gegen eine fixe, stabile Realität, mit ihr lösen sich die Grenzen der Dinge vollends auf.

Gegenstände sind nicht mit sich selbst identisch, Gehalt und Form sind nicht feste, rational fassbare Gegebenheiten, sondern sind abhängig von dem Blick der sie wahrnimmt, von der Beleuchtung, in der sie wahrgenommen werden. Licht und Farbe, die Optik des Betrachters modifizieren das Aussehen, lösen scheinbar unveränderliche Konturen so, sodass Grenzen von Menschen und Dingen verschwimmen.

(Nehring 286)

⁴⁶ vgl. hierzu „Du mußt mein Alltag sein, mein tägliches Brot, dann erst besitze ich dich ganz“ (Keyserling, *Wellen* 55), und weiter: „Warum mußte er sie so schmerzhaft begehren, jetzt wo er sie besaß? Warum hatte er nie das ruhige, glückliche Gefühl des Besitzes, warum mußte er, wenn er sie am festesten hielt, stets fürchten, sie zu verlieren“ (ebd. 56).

Einer Kunst, die dieser Poetik der Entstofflichung und Entgrenzung folgen würde, so antizipierte Herrmann Bahr bereits in seiner manifestartigen Abhandlung über die „Philosophie des Impressionismus“, würde sich immer gegen die Pragmatik des Alltags verteidigen müssen. Er betont in seiner Abhandlung die Sonderstellung des Impressionismus als Befreiung für die einen und Teufelswerk für die anderen:

Menschen, welche noch meinen, daß, was wir in Gedanken, um die Welt unserer Erscheinungen zu ordnen, damit wir mit ihr operieren können, abtrennen und abgrenzen, „wirklich“ getrennt und begrenzt sei, und welche nicht fühlen, daß alles ewig fließt, eines in das andere verrinnt und in unablässiger Verwandlung nur immer wird, niemals ist, werden eine Malerei verwünschen, die mit einem Behagen, das ihnen teuflisch scheinen muß, alle Grenzen verwischt und alles nur in ein tanzendes Flirren und Flimmern auflöst.

(Bahr, „Philosophie des Impressionismus“ 52)⁴⁷

Die ideengeschichtlichen Grundlagen, auf die sich Bahrs freudige Verkündung der verwischten Grenzen und des alles auflösenden „tanzenden Flirren[s]“ und „Flimmern[s]“ berufen, liegen in Ernst Machs Abhandlungen zur Sinnesphysiologie. „Machs mächtige Anschauung“ (Bahr, „Das unrettbare Ich“ 45) der Elemente, obgleich ideengeschichtlich wiederum Fechners Psychophysik verpflichtet, fand in Bahr und anderen Verkündern und

⁴⁷ In ihrer zuweilen etwas kryptischen Keyserling-Monografie *Ein letzter Impressionist*, verlegt Markewitz genau diesen Streit, in dem sich der „teuflische“ Impressionismus befand, in Keyserlings *Wellen*. Hansens Tod auf dem Meer liest sie als eine poetologische Selbstbezüglichkeit der Erzählung, indem hier ein Verweis auf die Behauptung des Impressionismus liegt: Hans, dessen Malerei am Meer scheitert, findet selbst auf dem Meer seinen Tod. In ihrem Duktus liest es sich folgendermaßen: „In *Wellen* perspektiviert das große Wasser das Ende des Textes [...] daß es ein Maler ist, der nicht mehr zurückkommt, potenziert die Engführung von literarischem Impressionismus als Keyserling zugeschriebener Literaturrechtung, des Malstils, der dieser zugrundeliegt (als Wasserkunst) und der Ausdrucksform des Malers, die mit ihm gestorben ist“ (Markewitz 111). So einfach und einleuchtend es auch klingt, aus Hans ein Exempel zu machen, an dem etwas dargestellt werden soll; wenn er als Vertreter erhalten und sein Tod im Lichte eines Poetik-Streits erklärt werden soll, bedeutet auch, einen Autor oder Erzähler als herrschende Instanz innerhalb der Erzählung zu implizieren. Für die Gegenwart einer monologisierenden Instanz gibt es in der Erzählung nicht hinreichend Belege.

Künstlern des Impressionismus eine begeisterte Leserschaft. Diese Mach'schen Elemente sind „Farben, Töne, Drücke, Räume, Zeiten“ (Mach, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung* 454; Mach, *Analyse der Empfindungen* 23-24). Entsprechend dem Fechner'schen Parallelismus von Physischem und Psychischem (vgl. Fechner, *Elemente Bd. 2* 377-79),⁴⁸ sind diese Elemente selbst nicht exklusiv dem Physischen oder Psychischen beigeordnet, sondern werden ihrem Wesen nach in physischen und psychischen Kontexten nicht voneinander unterschieden (vgl. Mach, *Analyse der Empfindungen* 51). Vielmehr haben die Elemente psychische und physische Realisierungen, deren psychische und physische Zusammenhänge einander entsprechen. Die genannten Mach'schen Elemente konstituieren als Komplexe sämtliche Objekte. So wird jedes Objekt in physischer Hinsicht ein Elementenkomplex und hinsichtlich seiner psychischen Zusammenhänge eine Empfindung (vgl. Mach, *Analyse der Empfindungen* 36).

Die hierin liegende Auflösung von Materie in eben jene Mach'schen Elemente ist in den meisten Erzählungen Keyserlings ein allgegenwärtiges Gestaltungsmittel. Die Form der elementaren Auflösung, die sich die hier versammelten Erzählungen durchweg zu eigen machen, ist die Substantivierung von Farbadjektiven. Anstatt zu beschreiben, dass das Meer groß ist, sich bewegt und leuchtet, wird das Meer „das große bewegte Leuchten“ (Keyserling, *Wellen* 9). Anstelle von ‚fließenden und flimmernden goldenen Spiegelungen im Wasser‘ wird der Mondschein, der sich im Meer spiegelt, zum „goldene[n] Fließen und

⁴⁸ Dieser Parallelismus ist eine Korrespondenzhypothese, auf deren Grundlage Fechner seine Untersuchungen im Bereich der inneren Psychophysik durchführt: Dieser Hypothese nach entspreche jedem Physischen ein Psychisches. So kann Fechner den für ihn sonst unzugänglichen inneren psychischen Raum per Analogieschluss beschreiben.

Flimmern“ (ebd. 20). An anderer Stelle wird „die Natur [...] ganz rücksichtslos da mit all diesem Rot und Gold überschüttet“ (ebd. 40) und „das Rot und das Blond der Haare [...] blühten und leuchteten“ (ebd. 70). Auch der Beginn von *Harmonie* zehrt von jener Konstitution der Dinge durch die Elemente der Sinneswahrnehmung, wenn Felix von Bassenow „immer viel tiefes Blau“ (Keyserling, *Harmonie* 8) über dem Land sieht. Die konstitutive Rolle der Elemente führt zu einer sich in solchen Farb-Nominalisierungen niederschlagenden Entstofflichung und Dynamisierung der Realität. Durch die inhärente Dynamik der Elemente, z.B. in Form sich stets verändernder Licht-, Farb-, Klang-, Raum- und Schattenverhältnisse, entwertet die zugrundeliegende Mach'sche Elementenlehre die absolute zugunsten einer nur noch relativen Stabilität aller Dinge:

Es gibt in der Natur kein unveränderliches Ding. Das Ding ist eine Abstraction, der Name ein Symbol für einen Complex von Elementen, von deren Veränderung wir absehen.

(Mach, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung* 454)

Relativ ist die Stabilität der Dinge nur noch insofern die sie konstituierenden Elementenkomplexe in räumlichen und zeitlichen Empfindungszusammenhängen beispielsweise als langsamer oder als räumlich näher beieinanderliegend wahrgenommen werden. Namen der Dinge täuschen hingegen eine Solidität vor, die es nicht geben kann angesichts der nur relativen Stabilität der Elemente, die ein Ding der Wahrnehmung des Ich zugänglich macht. Mach verwirft die absolute Bestimmtheit der Dinge, die bei Fechner in einem metaphysischen Dritten ein Refugium findet, und erklärt die Dinge zu „Gedankensymbol[en] für Elementenkomplexe (Empfindungskomplexe)“ (Mach, *Analyse der Empfindungen* 23; vgl. Mach, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung* 454).

In Fechners Psychophysik gründet das Bewusstsein bereits direkt und unmittelbar in der Wahrnehmung. Diese Erkenntnis, die Ernst Mach direkt von Fechner übernimmt, weiterdenkt und radikalisiert, macht die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt völlig durchlässig:

No longer did I exist because I thought (the *cogito* of the Cartesians), but I was the one who saw, and I was identical with what I saw [...] The self was no longer firmly anchored in the body but in consciousness itself, but this included everything that was within the individual field of perception.

(Ryan 9)

Da sich das Ich in einem flüchtigen Zusammenspiel von äußeren Reizen und ihrer Wahrnehmung konstituiert, befindet es sich de facto in einem Prozess des fortwährenden Sich-auflösens und Sich-zusammensetzens, in gleichzeitiger De-komposition und Re-komposition.⁴⁹ Judith Ryans Hinweis auf die zentrale Bedeutung des „individual field of perception“ und „field of vision“ (ebd. 12) deutet eine ideengeschichtliche Konvergenz zwischen der frühen Psychologie und der Dialogphilosophie Bachtins an. In der mehrstimmig werdenden Realität des Romans, die Bachtin beschreibt, existiert das Ich nur in dem, was es wahrnimmt. Anstatt den Weg des psychophysischen Ich konsequent in die Ich-Entgrenzung führen zu lassen, überwindet Bachtins Dialogphilosophie den Solipsismus und die Entsubstantialisierung der Mach'schen Psychophysik. Das Ich

⁴⁹ All der Flüchtigkeit des Ich zum Trotz, die Mach von Fechner her denkt und noch rigoroser (und ohne metaphysisches Seelen-Postulat) auf das Ich bezieht, räumt er dem Ich eine relative Beständigkeit ein: Wahrnehmungen (d.h. seine konstitutiven Elemente) sind an Erinnerungen und Gefühle gebunden (vgl. Mach, *Analyse der Empfindungen* 7; vgl. ebd. 2) und suggerieren zusammen mit der relativen Langsamkeit alterungsbedingter Veränderungsprozesse, dass das Ich über größere Zeiträume beständig bleibt. Mach spricht daher von einer relativen Stabilität dieses „Grundstock[s] des Ich“ (Mach, *Analyse der Empfindungen* 3). Diese Position beschreibt Judith Ryan auch als einen Schritt hin zum Pragmatismus William James'. In einer am Pragmatismus orientierten Auslegung Machs wurde das Ich zu einem „convenient, practical label, which we attach to our ever-changing sense impressions“ (Ryan 14).

überlebt und existiert bei Bachtin als „Blickfeld,“ das nur im Dialog mit anderen zusammen in seiner Einzigartigkeit existieren kann. Die Eigentümlichkeit des jeweiligen Ich, d.h. der Wiedererkennungswert seines spezifischen Bewusstseins, wird zum Eigentlichen und Wesenhaften des Ich: Als „Blickfeld“ ist das Ich eine von den anderen klar unterscheidbare Perspektive, d.h. eine bestimmte einzigartige Sicht auf die Welt sowohl im Sinne der Wahrnehmung als auch im Sinne einer ideologischen Überformung. Auch monologische Überformungen wie bei Hans Grill und Malwine Bork (s. Kapitel 3.6.), die dem Meer eine monolithische Einheit zulegen und aufzwingen, sind Ideologien, die die Erkennbarkeit und Legitimität eines Ichs als „Blickfeld“ sichtbar machen.

3.6.2. Die Dialogizität der Wellenstimmen

Die augenfälligste Weise, in der das Meer in die Erzählungen eingebunden wird, ist die sinnliche und assoziative Fülle, in der die Figuren es wahrnehmen: Mal ist das Meer „groß und grüngrau, ein mächtiges, stilles Atmen“ (Keyserling, *Wellen* 35), es ist mit „Rosenrot“ gefüllt (ebd. 39-40) und brennt in „Rotgold“ (ebd. 40) oder ist „weiß von Schaum wie kochende Milch“ (ebd. 165). Die Wellen des Meeres sind „weiße Schaumtücher“ (ebd. 36) und „rosa Musselintücher“ (ebd. 11), die das Land bedecken. An anderer Stelle sind sie menschengleich „große, weiße Gestalten, die sich aufrecken, sich neigen, niederfallen“ (ebd. 114) oder sie „[taumelten] wie betrunken“ (ebd. 120). Vom Boot aus betrachtet, ist den Figuren, als glitten sie „über weiße Schaumhügel in graugrüne Wellentäler“ (ebd. 80),

während das Meer an anderer Stelle „hart und kalt wie schwarzes Metall“ ist (ebd. 135). Die Widersprüchlichkeit dieser Meereswahrnehmungen kann nicht in einer einheitlichen Vorstellung oder einem „Durchschnittsgesicht“ aufgehen.

Über das Meer hinsichtlich seiner assoziativen und sinnlichen Fülle zu sprechen, verlangt also, Folgendes anzuerkennen: Die sinnliche Vielheit des Meeres in *Wellen* und sein Assoziationsreichtum müssen durch die Koexistenz verschiedener Figurenperspektiven bedingt sein. Ein „Durchschnittsgesicht“ ist hier mehr noch als nur eine assoziative und sinnliche Verarmung, denn sie ist auch eine Eliminierung von eigenständigen Perspektiven zugunsten einer vereinheitlichenden Abstraktion. Eine auf monolithische Einheit oder Hierarchie abzielende Systematik der Figurenwelten, die die Vielheit von Perspektiven nicht gelten lässt und sie reduziert, bezeichnet Bachtin als monologische Gestaltung. Sie kann sowohl die gestalterische Grundlage einer Erzählung sein als auch ihrer Interpretation:

Im monologischen Roman ist der Held in sich geschlossen und die Grenzen seiner Bedeutung sind fest umrissen: er handelt, erlebt, denkt und erkennt innerhalb der Grenzen dessen, was er ist, d. h. innerhalb seiner als Wirklichkeit genau bestimmten Gestalt; er kann nicht aufhören, er selbst zu sein, d. h. die Grenzen seines Charakters, seines Typus, seines Temperaments sprengen, ohne gleichzeitig die monologische Absicht des Autors zu zerstören. Eine solche Gestalt wird in der dem Bewußtsein des Helden gegenüber objektiven Welt des Autors geschaffen; die Konstruktion dieser Welt - mit ihren Perspektiven und abschließenden Bestimmungen - setzt eine feste Position außerhalb voraus, einen festen Horizont des Autors. Das Selbstbewußtsein des Helden ist in den festen, ihm von innen nicht zugänglichen Rahmen des ihn bestimmenden und darstellenden Autorenbewußtseins eingefügt und auf dem festen Hintergrund der äußeren Welt dargestellt.

In einem monologischen Paradigma sind die Figuren Teile eines auktorialen Gefüges, mit deren Hilfe ein philosophischer oder literarischer Diskurs geführt wird. Das auktoriale Gefüge wird hier nicht von ihnen geprägt und geformt, sondern liefert den Hintergrund, vor dem die Figuren als Objekte versammelt und arrangiert werden. Auf diese Szenerie gibt es nur *eine* Perspektive, nämlich die auktoriale Autorenstimme, und das mit ihr in Übereinstimmung gebrachte Blickfeld und die Perspektive des Autorbewusstseins (M. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 31; vgl. ebd. 87). Jene Monologisierung von perspektivischer Vielheit und Mehrstimmigkeit ist es, die sich in derjenigen Keyserling-Forschung lange und beharrlich hielt, die mit Telos und Figurentypologien operierte. Was sich insbesondere an *Wellen* stattdessen zeigt, ist eine Vielheit von erzählten Umwelten, die sich eines Zugriffs durch Auktorialität entziehen.

⁵⁰ Im Original: „В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, т. е. в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, т. е. выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира — с его точками зрения и завершающими определениями — предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 257).

Die erste Fassung des Textes, *Проблемы творчества Достоевского* von 1929, unterscheidet sich in einem Punkt von der zweiten Fassung *Проблемы поэтики Достоевского* von 1963: In der ersten Fassung fehlt mit „изнутри“ (dt. „von innen“) der Verweis darauf, dass ihm (d.h. dem Helden; ему, Dativ) das zuvor beschriebene feste Gestell (твердую оправу) von innen (изнутри) unzugänglich (недоступную) ist (vgl. Bachtin, „Проблемы творчества“ 50). Der Unterschied scheint mir hier allerdings nur durch einen stilistischen Eingriff hervorgebracht zu sein. Abgesehen von einer verstärkten Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Unzugänglichkeit „von innen“ gibt es keinen mir augenfälligen Unterschied. Von wo aus sollte eine Figur auch sonst Zugang zu der Ordnung haben, in die sie gesetzt wurde?

Hier mag ein Grund dafür liegen, weshalb die Vielheit der Meereswahrnehmungen, die insbesondere in *Wellen* so offenbar ist, lange ein Problem für die Keyserling-Forschung darstellte. Weder hat sich bisher irgendeine Lektüre dieses Werkes versöhnlich und affirmativ auf einen Begriff der dialogischen Vielstimmigkeit einlassen können, noch ist eine Lektüre in anderer Weise der Vielheit des Meeres gerecht geworden. Die Vielheit des Meeres tritt stattdessen üblicherweise wie auch die unterschiedlichen Bewusstseinsstrukturen, die diese Vielheit hervorbringen, zugunsten einer monologischen Deutung immer weiter in den Hintergrund. Das Meer ist dann als „feste[r] Hintergrund der äußeren Welt“ (ebd. 58) nicht durch koexistierende Bewusstseinsstrukturen und Umwelten der Figuren konstituiert, sondern primär Teil einer einzigen erzählten Welt (siehe zum Beispiel Bineks Interpretation unten). Dies ist umso verwunderlicher, als dass *Wellen* eben eine dialogische Mehrstimmigkeit, die auch zur Utopie der Erzählung wird, wie folgt in den Vordergrund rückt: Die Meeresbeschreibungen ergeben sich nicht nur aus den Bewusstseinsstrukturen unterschiedlicher Figuren und den ihnen angehörigen Perspektiven in der Diegese, sondern die Meeresmetaphorik verweist auch auf die perspektivische Struktur der Darstellung. Bachtins Konzept der Dialogizität hilft hier, die Ebene der Diegese und Darstellung in ihrer Unterschiedlichkeit zu erfassen und ihr metaphorisches Zusammenspiel zugunsten einer angedeuteten Ethik des dialogischen Miteinanders zu deuten. Auf der Ebene der Diegese, d.h. der erzählten Welt, verweist eine Vielheit der Meeresbeschreibungen auf unterschiedliche Wahrnehmungen und klar identifizierbare Figurenperspektiven. Die einzelnen Figuren behaupten sich und ihre Perspektive durch

ihre einzigartige und unverwechselbare Umwelt, die sich aus der Übereinkunft von Sinneswahrnehmung und Erinnerung einer Figur ergibt. In der Darstellung hingegen, d.h. auf der narratologischen Ebene, lassen sich Tendenzen erkennen, die dieser Selbstbehauptung entgegengesetzt sind. Hier erscheinen die einzelnen Perspektiven in einem Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeiten: Sie brauchen einander, um sich von anderen Stimmen zu unterscheiden und somit ihre Eigentümlichkeit zu behaupten. Im Folgenden wird die vorliegende Arbeit zeigen, dass sich dieser Gegensatz von monologischer Selbstbehauptung und Individualität in der Diegese und Abhängigkeit in der dialogischen Darstellung in *Wellen* durch die Metapher des Meeres entfaltet. Während sich die Perspektiven in der Diegese als identifizierbare und einzelne „Wellenstimmen“ zeigen (Keyserling, *Wellen* 11), die zum Dialog nicht fähig sind, lenkt die Darstellung die Aufmerksamkeit auf das Meer, in dem sie als Vielzahl von Wellen zusammenströmen. Der Metaphorik der „Wellenstimmen,“ die in *Wellen* selbstbezüglich thematisiert wird, wohnt auch eine noch zu verwirklichende Ethik inne, die die Vereinzelung der Figuren in einen offenen dialogischen Prozess aufhebt, der die beiderseitige intersubjektive Anerkennung zur Bedingung hat. Die metaphorische Selbstbezüglichkeit, die die Erzählung aufweist, zeigt sich erstmals zu Beginn, wenn Lolo, Nini und Wedig, die allesamt die Kinder der adligen Gesellschaft des Bullenkruges sind, auf die Veranda treten und das Meer betrachten:

Das Rauschen war nicht mehr so geordnet eintönig und taktmäßig; es war, als ließen sich die einzelnen Wellenstimmen unterscheiden, wie sie einander riefen und sich in das Wort fielen.

(Keyserling, *Wellen* 11)

Zu Beginn verweist die Erzählung in einer kollektiven Perspektive der Kinder bereits auf den Auflösungsprozess einer auktorialen Ordnung. Einheitlichkeit („eintönig“) und Regelmäßigkeit („taktmäßig“) gehen im Gewirr der „Wellenstimmen“ unter. In einer Keyserling-typischen Wiederbegegnung mit dem „Takt“ wird die Wahrnehmung dieses Auflösungsprozesses verstärkt: Das Meer, das in Malwine Borks Perspektive „von einem schläfrigen Taktstock geleitet“ ist (ebd. 8), ist den Kindern „nicht mehr so [...] taktmäßig.“ Somit wird zu Beginn der Erzählung bereits deutlich, wie sehr Darstellung und Diegese mittels der Metapher der Meereswellen einander durchdringen: Mit dem Zerfall monologisierender Strukturmomente wie Ordnung, Takt und Eintönigkeit erhalten hier die ersten Töne des perspektivischen Vielklangs in *Wellen*; dieser Vielklang der „Wellenstimmen“ des Meeres wiederum entsteht erst in der perspektivischen und dezentralen Mehrstimmigkeit. Diese Selbstreferenzialität der Erzählung durch die Bildlichkeit des Meeres, d.h. die Thematisierung der eigenen Multiperspektivität durch Meeresbeschreibungen, bleibt ein wiederkehrendes Muster: Mit Hans am Meer entlanggehend hört Doralice das Meer als „Durcheinander großer Stimmen, die sich überschrien und einander ins Wort fielen“ (114). Wenig später, am Fenster des Fischerhauses sitzend, bemerkt sie: „Zeitweise schien [das Meer] zu schweigen, dann fuhr eine Welle auf und murmelte etwas und nach einer Weile erst erwachte eine andere und antwortete verträumt“ (132).

Was die Erzählung hier in maritimer Verbildlichung über sich selbst offenbart, weist einige Gemeinsamkeiten mit Bachtins Dialogizitätskonzept auf, das er in seiner Analyse von Dostojewskis Romanen entwickelt. Im Vergleich mit zeitgenössischen europäischen

Romanen, die mittels Auktorialität jeweils *eine* Ordnung stiften, zu der die einzelnen Figurenstimmen versammelt werden, lässt Dostojewski den Roman aus einer Vielheit von Stimmen erzählen. Diese Dialogizität, die Bachtin daraus herleitet, „konstituiert sich durch eine Vielfalt selbständiger, unveränderter, vollberechtigter und der Stimme des Autors gegenüber gleichberechtigter Stimmen und Bewusstseine“ (J. Schmidt 112). Anstelle einer einstimmigen Welt, innerhalb derer die Figuren von einer Autorinstanz zusammengerufen werden, entsteht bei Dostojewski aus den koexistierenden „Blickfeldern“⁵¹ der einzelnen Figuren eine mehrstimmig erzählte Welt. In einer „ewige[n] Harmonie selbständiger Stimmen“⁵² sowie in ihrem „nicht verstummende[n], ausweglose[n] Streit“ (Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 37)⁵³ lässt die Erzählung die Blickfelder und Stimmen als Miteinander, Gegeneinander und Nebeneinander einer Vielzahl von Stimmen erkennen:

Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen. Die Haupthelden Dostoevskijs sind der schöpferischen Absicht des Künstlers nach nicht nur Objekte des Autorenwortes, sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutungsvollen Wortes.

⁵¹ „Blickfeld“ ist die in der vorliegenden deutschen Ausgabe verwandte Übersetzung des „кпърозор“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 219). In der englischen Bachtin-Rezeption bezieht man sich auf die von Caryl Emerson etablierte Übersetzung der „fields of vision“ (Bachtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 21).

⁵² Im Original: „вечная гармония неслиянных голосов“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 219)

⁵³ Im Original: „неумолчный и безысходный спор“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 219)

Die Dialogizität vollzieht sich demzufolge zunächst auf zwei Weisen: Zum einen sieht Bachtin einen Dialog zwischen der Stimme des Autors und den Figuren, die nicht von außen durch die Stimme des Autors beschrieben und gesteuert werden, und sich somit in der Erzählung als eigenständige Bewusstseinsstrukturen zu erkennen geben. Zum anderen lässt sich auch im Verhältnis der Figuren zueinander von Dialogizität sprechen, da sie in Gestalt unterschiedlicher Wahrnehmungen und Perspektiven in einen Zusammenhang treten. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem dieser letztgenannte Aspekt der Dialogizität von besonderer Bedeutung, da er die Bedeutung der Meeresmetaphorik in *Wellen* im Verweis auf die narrative Struktur der Erzählung zu beschreiben erlaubt.

Was Bachtin im oben zitierten Ausschnitt als polyphone Innovation in den Romanen Dostojewskis beschreibt, lässt sich nicht nur in der Selbstreferenzialität von Keyserling *Wellen*, d.h. dem metaphorischen Verweis auf die eigene Mehrstimmigkeit in Gestalt der

⁵⁴ „Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского, действительно, в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного непосредственно значащего слова“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 208).

In *Проблемы творчества Достоевского* fehlt der Hinweis auf „характеров“ (vgl. 14), so dass es in der Textfassung von 1929 heißt: „Не множество судеб и жизней“ (Bachtin, „Проблемы творчества“ 14), zu Deutsch: „Keine Vielzahl von Schicksalen und Leben...“ (Übers. MB). Demgegenüber *Проблемы поэтики Достоевского*: „Keine Vielzahl von Figuren, Schicksalen und Leben...“ (Übers. MB). Wie bereits in der obigen Textstelle liegt hier eher ein stilistischer Eingriff vor, der mehr Aufmerksamkeit auf die Vielzahl dessen lenkt, was zugleich Figur, Schicksal und Leben ist.

„Wellenstimmen,“ vernehmen. Der folgende Ausschnitt verdeutlicht, wie sich ein solch individueller, an ein Figurenbewusstsein gebundener Zusammenhang von Blickfeld und Stimme artikuliert. Unglücklich über die „Traurigkeit und Alltäglichkeit“ (Keyserling, *Wellen* 109) ihrer Ehe mit Hans sitzt Doralice im Fischerhaus im Sessel und denkt an Hans sowie an Hilmars Annäherungsversuche:

Wie sicher er [Hans, *MB*] ihrer war! Wie sicher, daß er ein ganzes Leben vor sich hatte, um mit ihr zusammen zu sein, ein ganzes Leben. Ein ganzes Leben! Klang es eintönig in ihr wider nach dem Takte des Regens, der da draußen mit seinem flachen Plätschern eifrig in die große, schicksalsvolle Stimme des Meeres hineinplauderte. Wie er [Hilmar, *MB*] dort oben vor ihr gekniet hatte. Wie hatte er doch von seinem Reiten gesagt? „Man denkt nur eins, man will nur eins, so stark, daß man sich wundert, daß das Ziel einem nicht entgegenkommt.“

(Keyserling, *Wellen* 110)

Auffallend ist hier, dass dieser Ausschnitt zwei Episoden miteinander vermengt, die Doralice zuvor erlebt hat: eine Unterhaltung mit Hilmar, in der Hilmar ihr seine Gefühle offenbart (vgl. ebd. 103-5) sowie ein Gespräch mit Hans, der jede Eifersucht leugnet und die Liebe zu Doralice als selbstverständlich und gegeben betrachtet (vgl. ebd. 107-8). Die Auslassung von Namen und der bloße Verweis auf die Personen mit dem Pronomen „er“ implizieren, dass in der Redeperspektive klar sei, von wem hier gesprochen werde. Die Perspektive ist demnach als eine zu erkennen, für die das Wissen um die Personen, auf die die zwei „er“ sich beziehen, eine Selbstverständlichkeit ist. Ebenso klar ist für die Sprecherin in dieser Perspektive, wer was gesagt hat. Hierfür ist weniger der Verweis auf die Personen mittels Namen erforderlich als das damit verbundene unmittelbar Erfahrene. Der mehrmalige Gebrauch des „er,“ das für jeweils unterschiedliche Figuren

einsteht, verweist also auf Vertrautheit der sprechenden Stimme mit dem Inhalt der Rede.

Die Wiederholungen „wie sicher“ und „ein ganzes Leben“ und das anaphorische „Wie“ rufen Doralicens Erinnerungen heran. Das sich wiederholende „wie er dort“ und „wie hatte er doch“ vermittelt Erinnerungen nicht aus einer dritten Instanz, sondern aus individuell und unmittelbar Erlebtem. Der assoziative Charakter dieser Wiederholungen verbindet sich mit der Wahrnehmung des Regens und bringt in einer Innenschau Sinneseindrücke und Erinnerungen zusammen. Mit dem epischen Präteritum der Erinnerungen und ihrer spontanen zweifachen Einbindung in den von Doralice wahrgenommenen „Takte des Regens“ und dann wiederum in die „große, schicksalsvolle Stimme des Meeres“ steht die Rede in dieser Perspektive auf der Schwelle zwischen erlebter Rede und Bewusstseinsstrom. Das Ineinandergreifen von Bewusstseinsstrom und erlebter Rede geben den Perspektiven in *Wellen* generell ihre erkennbar individuelle Welt der Erfahrung, die mit individuellen Erinnerungen und Reflexionen bedacht ist. Die Perspektiven der Figuren, für die ich hier Bachtins Konzept der Blickfelder gebrauche, konstituieren sich in *Wellen* auf die gleiche Weise wie der oben zitierte Ausschnitt: sie gehen in der Wahrnehmung einer Figur auf und überlagern sie mit bestimmten Erinnerungen der Figur. Was dann durch Wortwiederholungen und syntaktischen Strukturen wie zum Beispiel Ellipsen, syntaktische Auslassungen und Interjektionen zur Rede kommt, ist an ein klar identifizierbares Figurenbewusstsein gebunden. Um ein Beispiel für solche an eine Figurenperspektive gebundenen elliptischen Strukturen und Interjektionen zu geben:

Dieses Atmen [des Meeres, *MB*] erinnerte Doralice an etwas, was war es? Ach ja, an Hans, an seine Brust, die sich dort in dem Zimmer hob und senkte. Sie begann am Strande entlang zu gehen, der Wind fuhr ihr in die Röcke, er trieb sie, sie spürte es deutlich, wie er zu kleinen Stößen ausholte, bald von hinten, bald von der Seite sie anfiel und das war ein köstlich erfrischendes Spiel, so muß es den Wellen zumute sein, sie wiegte sich im Gehen. [...] Jetzt brande ich, jetzt brande ich, dachte sie.

(Keyserling, *Wellen* 36)

Zusammen mit der sich selbst gestellten Frage ergibt die Interjektion „ach ja“ den unmittelbaren Eindruck eines Selbstgesprächs, dem Leserin und Leser folgen. Die erlebte Rede stellt eine unmittelbare Nähe zu Doralicens Perspektive her, indem sie abermals Erinnerung (an das Atmen des schlafenden Hans) und Erleben in Engführung stellt. Die darauf folgende parataktische⁵⁵ Satzstruktur spiegelt das Erleben der Wellenbewegungen: In einem losen parataktischen Verbund des individuell Wahrgenommenen klingen die „kleinen Stöße“ der Wellen und des Windes nach. Die parataktische erlebte Rede verbindet die einzelnen Eindrücke und Bewegungen, doch die Auslassung von Konjunktionen überlässt jedem Element dieses Erlebten seine Eigenständigkeit in der Sprache. Jeder dieser Eindrücke ist so mangels Kausalität, Ursache und Wirkung wie ein einzelner „kleiner Stoß“ zu lesen: identifizierbar als Einzelnes und zugleich eingebunden in das dynamische Ganze des parataktischen Neben- und Miteinanders. So entsteht eine Unmittelbarkeit des Erlebten, die auf Überformung des

⁵⁵ Bei „wie er zu kleinen Stößen ausholte, bald von hinten, bald von der Seite sie anfiel“ handelt es sich nicht um einen Haupt- sondern um einen Objektsatz, der mit nebengeordneten elliptischen Strukturen fortgeführt wird und somit eine parataktische Struktur innerhalb einer parataktischen Struktur anderer Ordnung. Zwar ist der Objektsatz ein untergeordneter Satz, jedoch besteht seine Besonderheit gegenüber anderen hypotaktischen Strukturen darin, nur eine syntaktische Abhängigkeit zum vorangehenden Satz zu stiften. Kausale oder zeitliche Ordnung als Ursache und Folge vermag ein Objektsatz allein kraft seiner inneren Struktur und Funktion nicht zu schaffen.

Erlebten durch Kausalisierung und syntaktische Anordnung als Ursache und Wirkung verzichtet. Diese Unmittelbarkeit ist am Ende des Abschnittes nochmal gesteigert durch die Auslassung von Anführungszeichen in einem Zitat, in dem Doralice sich auf sich selbst bezieht.

Die Perspektive von Doralice konstituiert sich hier in der Zusammenkunft von Erinnerung und Wahrnehmung und artikuliert sich in bestimmten sprachlichen Strukturen, die den Effekt der Unmittelbarkeit eines bestimmten Figurenbewusstseins erzeugen. Im obigen Ausschnitt aus der Figurenperspektive Doralicens kommt genau der Teil der Erinnerungen mit der Wahrnehmung zusammen, der erst durch das Wahrgenommene vergegenwärtigt wird. Mit Blick auf Dostojewski bietet Bachtin folgende Erklärung dafür an:

Seine Helden erinnern sich [...] an nichts, sie haben keine Biographie im Sinne von Vergangenheit oder von etwas gänzlich Überstandenen. Sie erinnern sich aus ihrer Vergangenheit nur an das, was für sie nicht aufgehört hat, Gegenwart zu sein und was von ihnen als gegenwärtig erlebt wird.

(Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 35-6)⁵⁶

Durch die Perspektive eines Figurenbewusstseins betrachtet, teilt sich Bachtin zufolge nur derjenige Teil der Erinnerungen einer Figur mit, der gegenwärtig ist, wird oder bleibt. Nur wenn eine Erinnerung durch individuelle Wahrnehmung wachgerufen wird, bekommt eine Figur eine für Leserin und Leser greifbare (Vor-)Geschichte. Dies ist auch, was Torell dialogischen Erzählungen zuschreibt, wenn er davon spricht, die Leserin und der Leser „erwecken den Text zum Leben“ (Torell 149, *Übersetzung MB*)⁵⁷: Die Bindung der

⁵⁶ Im Original: „герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее“ (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 234).

⁵⁷ Im schwedischen Original: „väcker texten till liv“ (ebd.)

Erinnerung an Wahrnehmung führt zu einem lebendigen und organischen Kennenlernen der Figuren, das sich primär anhand des Bewusstseins der Figur entfaltet und das bedingt, dass Leserin und Leser sich empathisch auf die individuelle Perspektive einlassen und die Figur sein lassen können. Die Erinnerung „an Hans, an seine Brust, die sich dort in dem Zimmer hob und senkte“ (Keyserling, *Wellen* 36) wird hier erst durch das „Atmen“ (ebd.) des Meeres wachgerufen und zur Sprache gebracht. Was an dem oben zitierten Textabschnitt eher Detail ist, ist allerdings charakteristisch für die gesamte Erzählung: Über Doralicens Vergangenheit, und gleiches gilt auch für die anderen Figuren, lernen Leserin und Leser nur das, was ihr und den anderen Figuren selbst gegenwärtig wird („переживается ими как настоящее“ – „von ihnen als Gegenwart empfunden“). So dringt auch Doralicens (Vor-)Geschichte, d.h. die Einsamkeit und Langeweile ihres Elternhauses und später die unglückliche Ehe mit dem Grafen, nur als Traumreflexion in die Erzählung (vgl. Keyserling, *Wellen* 27-29).⁵⁸

Dass Keyserlings Erzählweise insbesondere in *Wellen* durch wechselnde Figurenperspektiven gekennzeichnet ist, ist in der Forschung zwar noch kein Allgemeinplatz, aber ebenso wenig ist es eine Neuigkeit. Melanie Binek wies bereits darauf hin, dass *Wellen* in beispielhafter Weise perspektivisch erzählt sei: In Keyserlings Perspektivismus, so führt sie allerdings weiter aus, „sind Reaktionen und Gedanken vorweggenommen“ (Binek 132), so dass in ihm ein „deterministische[s] Weltbild“ (ebd.)

⁵⁸ „Jede Nacht führte er [der Traum, MB] sie in ihr früheres Leben zurück, jede Nacht mußte sie ihr früheres Leben weiterleben“ (Keyserling, *Wellen* 27). Im gesamten zweiten Kapitel ist die Figurenperspektive Doralicens dann durch Nachbilder eines Traumes überlagert: Nach dem Aufwachen „hatte [Doralice, MB] nicht die Empfindung, als sei dieses die Wirklichkeit, wirklich für sie war noch die Welt des Traums, aus der sie eben emportauchte“ (ebd.).

zum Ausdruck kommt. Sie begründet dies mit Verweis auf die Vorwegnahme von Figurenrede in einem „zeitweise[n], auktoriale[n] Gestus des Erzählten“ (ebd. 131), d.h. sie sieht im Bericht einer bestimmten Figurenperspektive die Vorwegnahme der Rede einer anderen Figur, wie im folgenden Ausschnitt:

Er [Baron Buttlär, *MB*] wurde *gefühlvoll*: „Mondschein und Meer, Mondschein und Meer“, sagte er und wiegte sachte seinen Kopf, „da kann man *gefühlvoll* werden, ja, da muß man *gefühlvoll* werden.“

(Keyserling, *Wellen* 64, *Hervorhebungen MB*)

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Perspektive, die hier der direkten Figurenrede vorausgeht, einen auktorialen Gestus bedient. Dieser Gestus, der hier deutlicher als an anderer Stelle durchschimmert, entsteht aus einer weniger klar gekennzeichneten Perspektive. Zwar beginnt die Erzählung mit dem neuen Absatz, Baron Buttlär zu fokussieren, was im Kontext von *Wellen* auch als Signal für den Wechsel von einer Figurenperspektive zu einer anderen gelten kann, doch ist die Perspektive Baron Buttlärs hier nicht so eindeutig markiert wie etwa die zuvor beschriebene Perspektive Doralicens. Aus dieser Unterbestimmtheit der Perspektive, die durch ein spezifisches Blickfeld oder die Eigentümlichkeit einer Stimme nicht hinreichend markiert ist, leitet Binek ab, es handle sich um auktoriale Einschübe, die mitunter die Handlung und die Rede der Figuren vorwegnehmen.

Bineks Beobachtung, dass die mehrstimmige Erzählung an bestimmten Stellen aufgebrochen wird und sich eine Erzählperspektive zu erkennen gibt, die keinem Figurenbewusstsein entspringt, ist richtig. Ihre Schlussfolgerung, hier offenbare sich ein Determinismus in *Wellen*, lässt sich jedoch revidieren, da die Hierarchie, die Binek

suggeriert, zweifelhaft ist: Zusätzlich zu den Textstellen, an denen sie die Figurenrede als Wiederholung und Bestätigung dessen deutet, was zuerst als Erzählung vor das Auge der Leserin und des Lesers tritt, gibt es mehrere Stellen, an denen figürliche Rede oder Gedanken dem Erzählten vorausgehen: Nachdem sich Lolo von Buttlär und Doralice auf der Sandbank treffen, berichtet Doralice in direkter Figurenrede, Lolo hätte ein Gesicht gemacht, „als habe sie ein ganz verwegenes, ganz verbotenes Abenteuer zu bestehen“ (Keyserling, *Wellen* 59-60). Wenig später, während eines Strandspazierganges, vermittelt ein wiederum nicht deutlich an ein Figurenbewusstsein gebundener Erzähltext, Lolo „erzählte ihr Abenteuer“ (ebd. 67). An anderer Stelle bemerkt Hans Grill, Fischer Steeges Frau mache bei ihres Mannes Heimkehr „ein Gesicht wie ein verdrießlicher *Gläubiger*, dem ein säumiger Schuldner endlich doch seine Schuld bezahlt hat“ (ebd. 129-30, *Hervorhebung MB*). „Wie *Gläubiger*, die ihre Rechnung präsentieren“ (ebd. 141, *Hervorhebung MB*) melden sich dann später „die Ereignisse der Nacht“ (ebd.), in der Lolo beinahe ihren Opheliatod im Meer gestorben wäre. Auch der Satz, mit dem *Wellen* schließt, kommt zuerst aus der direkten figürlichen Rede: „„Freilich, freilich,‘ sagte Knospelius heiter, [...] wir warten ruhig ab, bis das Meer uns freigibt““ (ebd. 173), bevor sie dann am Strand stehen und darauf warten, „daß das Meer sie freigäbe“ (ebd.). Wenn hier direkte Figurenrede einer ungebundenen Erzählperspektive vorangeht, kann mit Blick auf die Erzählung nicht gefolgert oder verallgemeinert werden, dass die Figurenrede nur die Erfüllung eines auktorial verfassten Plans sei. Die Erzählerrede, die keinem Figurenbewusstsein zugeteilt ist, entstammt einer aufs Beobachten reduzierten Perspektive, die nicht Teil der erzählten Handlung ist. Ihre Beobachterrolle erlaubt es ihr

auch nicht, die Figuren durch einen Zugriff auf ihr Seelenleben zu beschreiben. Da die Erzählerstimme außerhalb der Handlung situiert ist und somit auch nicht ihre eigene Geschichte erzählt, lässt sich nach Martínez und Scheffel von einer heterodiegetischen Perspektive sprechen (vgl. II.3.c).

Durch ihren Sitz außerhalb der Geschichte unterscheidet sich diese heterodiegetische Perspektive zwar von den Figuren, doch bildet sie keinen Widerspruch zur Dialogizität der Erzählung. Vielmehr nimmt diese Stimme eine Rolle ein, die Bachtin als Autorenstimme bezeichnet, eine Bezeichnung, die nicht unbedingt der historischen Person Keyserlings selbst zum Eintritt in die Erzählung verhilft, sondern die zunächst und vornehmlich einen zu den anderen Perspektiven gestellten unbeteiligten Erzählerbericht markiert. Der beobachtende Gestus dieser Stimme befähigt sie weder zur Innenschau noch zu einem tieferen Studium der Figuren. Das Seelenleben, die Intentionen und Gefühle der Figuren bleiben der Erzählerstimme fremd, sodass die Figuren selbst und ihre erzählten Umwelten nicht aus der Außenschau, sondern aus einer individuellen Wahrnehmung sowie aus einem individuellen und identifizierbaren Bewusstsein entstehen, wodurch die Figuren letztlich selbst zu Wort kommen. Die heterodiegetische Erzählerstimme in *Wellen* hat damit zwar einen auktorialen Gestus, aber keine auktoriale Kompetenz und Macht. Ihre eigentliche Einbindung in die Erzählung als eine von vielen „Wellenstimmen“ und Perspektiven zeigt sich deutlich an der Vorwegnahme ihrer Rede durch die Figuren, die belegt, dass die Figuren hier und da einen Wissensvorsprung gegenüber dieser Stimme haben. Diese Stimme ist keine auktoriale Stimme, sondern eine Stimme neben und mit anderen. Die Koexistenz verschiedener Stimmen betrifft somit nicht nur die Stimmen

innerhalb der Handlung, sondern bezieht auch die Stimme mit ein, die sich heterodiegetisch zu ihr verhält. Da hier aus der Verschiedenartigkeit der Stimmen, d.h. ihrer unterschiedlichen Distanz zur erzählten Geschichte, keine Hierarchie abgeleitet werden kann, kann *Wellen* insofern auch nicht als deterministische Erzählung gelten.

Indem Binek den Perspektivismus in *Wellen* in einer auktorialen Ordnung situiert, gibt ihre Interpretation einen schlagenden Beweis dafür, dass perspektivisches Erzählen und Dialogizität sich auch antonymisch zueinander verhalten können. Es kommt nun darauf an, zwischen einem auktorialen und damit in Bachtins Begrifflichkeit monologischen Perspektivismus und seinem dialogischen Gegenentwurf klar zu unterscheiden. Im monologischen Perspektivismus wären die Figuren zwar als Stimmen am Erzählen beteiligt, doch wären sie noch immer Objekte, an denen etwas in auktorialer Weise demonstriert wird. Ihr Seelenleben läge der Erzählerstimme offen dar und könnte nicht nur zum Gegenstand der Beschreibung, sondern auch der Bewertung und Deutung werden. In einer dialogischen Erzählung hingegen begegnen Leserin und Leser „dem Text wie einer Zusammenkunft zwischen Menschen“ (Torrell 150, *Übersetzung MB*)⁵⁹. Für die

⁵⁹ Im schwedischen Original: „texten som ett möte mellan människor“ (ebd.). Torrell schließt in seiner reader-response Verständigung über Bachtin ausdrücklich die Leserin und den Leser in dieses „Treffen“ ein, wenn er nach der Rolle fragt, die unsere Begegnung als Leserin und Leser mit einer von unserem Geist zum Leben erweckten Figur für uns bedeutet: „Wie kann ich aus den Buchstaben eine Seele erwecken, die mir fremd ist? Wenn ich es bin, der als Leser den Text zum Leben erweckt, wie kann ich dann eine fremde Identität im Text durch eine interpretatorische Arbeit konkret fassen, die ich voll und ganz innerhalb und außerhalb meiner eigenen Identität betreibe – oder in einer Gruppe zusammen mit anderen Identitäten, die natürlich gleichermaßen im selben distanzierten Verhältnis zum fremden Temperament des Textes stehen müssen, wie ich es tue?“ (ebd. 149, *Übersetzung MB*). Bachtin dient Torrell in diesem Zusammenhang auch als Gegenposition zu einem als problematisch dargestellten Verhältnis des Neostukturalismus zur Verantwortung gegenüber den „zum Leben erweckten“ Texten und Figuren. Torrell argumentiert, dass Ansätze, die Derridas Dekonstruktion folgen, die Texte für „elternlos“ („föräldralös“, 150) halten und die Arbeit mit Texten somit von dieser konkreten Form der Verantwortung weitgehend freisprechen (vgl. ebd. 150-51).

Feststellung von Dialogizität in literarischen Texten ist dieser Unterschied von zentraler Bedeutung: Im monologischen Entwurf werden Figuren als Objekte versammelt, an denen etwas gezeigt und exemplifiziert werden soll (z.B. Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 58). Dies kann explizit in der Erzählung stattfinden und auch in Interpretationen wirken, wie es z.B. beim von Binek diskutierten auktorialen Determinismus der Fall ist. Im Unterschied dazu konstituiert Dialogizität sich erst mit der hierarchiefreien Mehrstimmigkeit erzählter Wirklichkeiten. Eine notwendige Bedingung für diese Entfaltung der Mehrstimmigkeit ohne ein hierarchisch strukturierendes Prinzip ist in der oben beschriebenen Gleichrangigkeit der Figurenstimmen und der Erzählerstimme (oder „Autorstimme,“ wie Bachtin sie nennen würde) in *Wellen* gegeben.

Doch Dialogizität beinhaltet mehr als nur die Vermeidung einer auktorialen Autorstimme: Eine weitere notwendige Bedingung ist auch die Auflösung zeitlich strukturierter Determinismen wie z.B. der linkshegelianisch gewendeten Dialektik (Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 32-33),⁶⁰ Telos oder auch die Auflösung von Kausalität, die sich nach außerhalb der Figuren liegenden Prinzipien von Ursache und Wirkung vollzieht (vgl. ebd. 36).⁶¹ All diese zeitlichen oder teleologischen Zusammenhänge gelten Bachtin als Mittel der Verdinglichung („овеществление“) des Lebens, da sie die Figuren wiederum

⁶⁰ Im Original vgl. Bachtin, „Проблемы поэтики“ 268-69)

⁶¹ Bachtin argumentiert hier, es gäbe in Dostojewskis „Romanen keine Kausalität, keine Genesis, keine Erklärungen aus der Vergangenheit, aus Einflüssen der Umgebung, der Erziehung oder ähnlichem. Jede Handlung des Helden geschieht ganz in der Gegenwart und ist in diesem Sinne nicht vorherbestimmt: der Held wird vom Autor als freier Mensch konzipiert und dargestellt“ (36). Im russischen Original: vgl. Bachtin, „Проблемы поэтики“ 40.

zu Objekten eines zeitlich oder teleologisch strukturierten Autordiskurses machen.⁶² Anstelle einer zeitlichen Strukturierung steht für Bachtin demzufolge das Prinzip der Gleichzeitigkeit im Zentrum, das „Prinzip der Gleichzeitigkeit“ (Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 36).⁶³ Erst die tatsächlich oder tendenziell gleichzeitige Koexistenz verschiedener Perspektiven erzeugt die Welt eines Textes als irreduzible Vielheit. Ich schreibe von tendenzieller Gleichzeitigkeit, da die Konventionen der Schrift üblicherweise eine räumliche Strukturierung im Drucksatz sowie eine zeitliche Strukturierung beim Lesen bedingen. Gleichzeitigkeit kann sich so in der Montage verschiedener Sichtweisen ein und desselben Phänomens oder Ereignisses zeigen, das in jeder Perspektive klar identifizierbar dasselbe ist. In Anbetracht der Bedingungen von Schrift lässt sich eine Tendenz zur Gleichzeitigkeit allerdings auch aus der Vernachlässigung des zeitlichen Verlaufs ableiten: Wenn eine Erzählung auffallend wenig zur zeitlichen Strukturierung, Kausalisierung und Ausrichtung des Handlungsverlaufs nach einem bestimmten Zweck oder Ziel beiträgt, liegen solche Strategien vor, die sich allesamt der von Bachtin gescholtenen Dialektik und Kausalität widersetzen. Beide Varianten, sowohl die tendenzielle als auch die tatsächliche Gleichzeitigkeit, lassen sich an Keyserlings *Wellen* beobachten, womit dann zugleich auch der zweite Hinweis auf dessen Dialogizität

⁶² Ohne Bachtin hier den Wind aus den Segeln nehmen zu wollen, sei hier schon angekündigt, dass ich sein Ansinnen nach Unabhängigkeit der Figuren zumindest nicht in dieser inbrünstigen Leidenschaft teile, denn natur- und evolutionsgeschichtliche Zusammenhänge stellen eine zeitliche Dimension menschlichen Daseins dar, die anerkannt werden muss. Zu Bachtins Verteidigung wäre wohl zu sagen, dass er es eher auf "философская завершенность" (Bachtin, „Проблемы поэтики“ 237), d.h. auf philosophische Abgeschlossenheit, abgesehen hat und insbesondere Dialektiken des Geistes und die materialistische Dialektik im Visier hat und naturgeschichtliche Zusammenhänge für ihn nicht von unmittelbarem Interesse sind.

⁶³ Im Original: „принцип одновременности“ („Проблемы поэтики“ 234). So auch in Bachtin, „Проблемы творчества“ 40.

gegeben wäre. Tendenzielle Gleichzeitigkeit wird vor allem durch die Vermeidung temporaler Adverbialsätze und die geringe Anzahl von Adverbien der Zeit erzeugt. Durch diesen Mangel an zeitlicher Strukturiertheit wird der zeitliche Ablauf von Ereignissen zuweilen unscharf, wenngleich auch nicht immer zweifelsfrei von reiner Gleichzeitigkeit gesprochen werden kann.

Einen unzweifelhaften Fall von tatsächlicher Gleichzeitigkeit bietet hingegen Lolos Ankunft auf der Sandbank: Zunächst schwimmen Lolo und Nini im Meer, doch bald schon entfernt sich Lolo immer weiter von Nini und schwimmt weit hinaus. Mit letzter Kraft erreicht sie die Sandbank, zu der auch Doralice schwimmt. Beschrieben wird das Geschehen durch Wedigs Perspektive und die Perspektive der restlichen adligen Gesellschaft, die allesamt von der Düne aus aufs Meer blicken, in Sorge um Lolo und so erleichtert wie irritiert über die Hilfe von Doralice. Wedig beobachtet Lolos Ankunft auf der Sandbank und schildert:

Jetzt reicht sie [Doralice, *MB*] Lolo die Hand [...] ah, jetzt steht Lolo, die Dame legt ihr den Arm um die Taille und Lolo stützt sich auf ihre Schulter.

(Keyserling, *Wellen* 46)

Hiernach springt die Erzählung hinüber auf die Sandbank zu Lolo und Doralice. Lolo „war bleich geworden und atmete schnell“ (ebd. 47), so dass sie Doralices Hilfe beanspruchen muss. Doralice spricht zu ihr:

Oh, ich halte Sie schon [...] legen Sie den Arm auf meine Schulter, so wie man beim Tanzen den Arm auf die Schulter des Herrn legt – so.

(ebd. 47)

Aus der kurzen Unterhaltung der beiden Frauen auf der Sandbank, der einen Übergang zu Lolos Perspektive darstellt, wird das von Wedig zuvor beschriebene Geschehen ein zweites Mal geschildert. Das zweimalig verwandte „jetzt“ („Jetzt reicht sie Lolo die Hand [...] jetzt steht Lolo,“ *Hervorhebungen MB*) hebt die Gleichzeitigkeit des Erzählens mit dem beobachteten Ereignis deutlich hervor. Dieser Effekt wird durch die Interjektion „ah“ noch verstärkt, die dem Verdacht einer nachträglich vermittelnden Rede zusätzlich entgegenwirkt. Auf der Sandbank hingegen implizieren die an Lolo gerichteten Aufforderungen, dass die Handlung zu einem Zeitpunkt einsetzt, der vor dem von Wedig beschriebenen Aufstützen liegt: „legen Sie den Arm auf meine Schulter“ fordert erst noch das Ereignis ein, das Wedig im Text zuvor schon beobachtete und schilderte. Doralicens abschließendes „– so“ verweist sodann darauf, dass ihren Aufforderungen entsprochen wurde bzw. wird. Die Ankunft der entkräfteten Lolo und ihr erfolgtes Aufstützen auf Doralice markieren in beiden Perspektiven die klar erkennbaren Anfangs- und Endpunkte desselben Ereignisses.

Diese Ausführungen zur Konstitution der Figurenperspektiven und zum mehrstimmigen Wechselspiel der Perspektiven in *Wellen* soll hier zunächst auf Folgendes hinweisen: Durch die mehrstimmige Wahrnehmung des Meeres in der dargestellten dialogischen Verfasstheit eröffnet sich der Leserin und dem Leser die metaphorische Selbstbesprechung der Erzählung. Die individuellen Bewusstseinsstrukturen der Figuren, die sich in der Erzählung artikulieren, vollbringen in der Struktur(losigkeit) der mehrstimmigen Darstellung ohne Absicht und Ahnung etwas, woran sie allein auf der Ebene der Diegese scheitern: Sie koexistieren als Stimmen und finden sich damit in einem

dialogischen Zusammenhang wieder. Dieser Aspekt des Dialogs wird in der Darstellung insbesondere dadurch kontrastiv verstärkt, dass es zum klimaktisch sich ankündigenden Moment des klärenden Gesprächs zwischen Hans und Doralice in der Diegese nicht kommt. Die Erwartung von Hansens und Doralicens Gespräch über die Enttäuschungen ihrer Liebe füreinander, über Eifersucht und Verlustangst, „legte [...] in alle Schläfrigkeit und Alltäglichkeit etwas wie das geheime Fieber einer Erwartung“ (Keyserling, *Wellen* 150), doch das Gespräch findet nicht statt. Zur von beiden ersehnten „großen Szene der Rechtfertigung, der Demütigung und Versöhnung“ (ebd. 151-52) und zur „Stunde der großen Aussprache, der Versöhnung“ (ebd. 149) kommt es allein in der Diegese und Handlung nicht. Die ausbleibende Aussprache in der Figurenhandlung ist eine offensichtliche Diskrepanz gegenüber der mehrstimmigen dialogischen Konstruktion der Darstellung und ihres utopischen Moments. Genau hier liegt die Bedeutung der Meeresmetaphorik für Keyserlings *Wellen*: In der Diegese zeigen sich die Figuren als einzelne Wellen, d.h. als Individuen mit einer unverwechselbaren eigenen Zusammenkunft aus Sinneswahrnehmung und Erinnerung. In ihrer Unfähigkeit zu einem auf beiderseitiger Anerkennung beruhenden und gleichberechtigten Dialog miteinander und in ihrer unerfüllten Erwartung eines Gesprächs lässt sich jedoch auch die Vereinzelung dieser Wellen erkennen, die aufbrausen und sich behaupten, deren Zusammenströmen mit anderen jedoch nicht Teil ihrer Selbstwahrnehmung wird. Das Verhältnis der Figuren zueinander, das sich in der Diegese zeigt, spiegelt die Wahrnehmung des Meeres aus den Figurenperspektiven: Die Figuren erkennen das vor ihnen liegende Meer als „Durcheinander großer Stimmen, die sich überschrien und

einander ins Wort fielen“ (*Wellen* 114) und es erscheint ihnen, „als ließen sich die einzelnen Wellenstimmen unterscheiden, wie sie einander riefen und sich in das Wort fielen“ (ebd. 11). Die Wellen werden hier von den Figuren als einzelne erkannt, die einander rufen, einander das Wort abschneiden, gleich den einzelnen Wellen, die aufbrausen, sich überschlagen und abflauen. Wie aber die Wellen vornehmlich als einzelne Wellen und nicht als Teile des Meeres geschildert werden, dem sie entspringen und zu dem sie gehören, sind auch die Figuren in der Diegese einzelne, die trotz ihres Rufens nacheinander nicht in einen Dialog treten können. Obwohl die Figuren wie Hans und Doralice das klärende Gespräch herbeisehnen, verhallt ihr Rufen folgenlos, wodurch die Figuren allein auf dieser Ebene der Betrachtung einzelne bleiben.

Erst auf der Ebene der Darstellung wird damit das, was sich in der Diegese als Gegen- und Nebeneinander der Figuren zeigt, metaphorisch in ein Miteinander überführt. Ihre Abhängigkeit voneinander, die sie als Teil eines größeren Zusammenhangs erfassen lässt, offenbart sich der Leserin und dem Leser erst durch die Ebene der Darstellung: In der Darstellung erhalten die Figuren ihre Sichtbarkeit in der Unterscheidung von anderen Stimmen. Hier erst wird die Einbindung der Figuren in einen dialogischen Zusammenhang sichtbar, der in der Diegese nicht zu seiner vollen Entfaltung kommt, und hier erst öffnet sich durch die Metaphorik der Erzählung das Meer, in dem die Wellen zusammenströmen können. Der Kontrast, der hier zwischen Diegese und Darstellung zwischen dem Nebeneinander der einzelnen Wellen und ihrem Zusammenströmen im Meer entsteht, entfaltet sich durch eine Wellen- und Meeresmetaphorik, deren Rolle sich in *Wellen* als Reflexion und Vermittlung zwischen Diegese und Darstellung beschreiben lässt. Die

Metaphorik der „Wellenstimmen“ und die in der Diegese der Erzählung wiederkehrende Selbstthematisierung der eigenen Bildlichkeit geben den Blick auf das Meer frei, das die Stimmen in der Darstellung dialogisch verbindet. Die Metaphorik des Meeres, die in der Darstellung zum Vorschein kommt, kontrastiert nicht nur die Vereinzelung der „Wellenstimmen“ und ihren Mangel an Dialog, sondern sie deutet auch die Überwindung der Vereinzelung an. Die Meeresmetaphorik der Darstellung deutet, genauer gesagt, die Möglichkeit und Notwendigkeit an, als einzelne Teil eines Ganzen sein zu können, klar identifizierbar als Ich, das sich behaupten kann, das jedoch gleichermaßen seine Abhängigkeit von der umgebenden Vielzahl anderer Stimmen erkennt.

Diese intersubjektive Abhängigkeit, sich selbst erst in der Begegnung und im Dialog mit anderen zu erkennen, zeigt sich der privilegierten Perspektive der Leserin und des Lesers zugleich als utopisches Moment der Erzählung und als noch zu verwirklichendes Potential des menschlichen Daseins. Die Metaphorisierung der Meeresoberfläche als „Wellenstimmen,“ die sich auf die erzählten Umwelten der einzelnen Figuren übertragen lässt, wird in der narratologischen Ebene zur noch einzulösenden Verheißung eines in der Diegese unerfüllten und an Bedingungen geknüpften Dialogs. Der bis hierhin weitgehend deskriptiv gebrauchte Begriff der Dialogizität erhält durch diese Verheißung und die impliziten Bedingungen für den Dialog einen ethischen Imperativ der intersubjektiven Anerkennung: Laut Eskin verlangt diese Form des Bachtin'schen Dialogs die Anerkennung der Eigentümlichkeit des Anderen sowie die Einsicht, nicht nur für sich selbst da zu sein (vgl. Eskin 80-3). Eskin beschreibt dieses Verhältnis zwischen einem Ich und Anderen wie folgt:

The other depends on me, and I, conversely, need and depend on the other as on someone who is solely capable of bestowing a distinct shape on my life, of gathering me into a whole by supplying those moments which are by definition inaccessible to me from within my singular place and time.

(Eskin 81)

Zwischen Ich und Anderem besteht somit ein Verhältnis der Abhängigkeit, das darauf beruht, dass das Ich durch den „surplus of vision“ des Anderen, d.h. dessen Möglichkeit, das Ich aus einer dem Ich fremden Außenperspektive zu sehen, einen unzugänglichen Teil seiner selbst affirmativ annehmen kann. Diese Affirmation des Anderen – im Anderen wie auch im Ich – wird von Keyserlings Figuren in der Diegese nicht geleistet. Ein Dialog in diesem Sinne scheitert stattdessen an monologisierenden Vorstellungen, die von einigen Figuren vertreten werden. Beobachten lassen sich diese monologisierenden Vorstellungen zum Beispiel an Hans Grills Verhalten gegenüber Doralice. So wird Hansens vorgebliche Liebe zu Doralice wiederholt als manipulative Beziehung sichtbar, die Besitzansprüche formuliert und Erwartungen stellt, deren Einlösung von Doralice verlangt wird. Die Erfüllung der Ehe mit Doralice sieht Hans darin, ihr „einen Rahmen [zu] schaffen“ (Keyserling, *Wellen* 113), dessen Begrenzungen Doralice dergestalt formen, dass sie das Abbild von Hansens Erwartungen wird. Seine Vorstellungen führt Hans wie folgt aus:

Ein Häuschen irgendwo, sagen wir in einem Vorort von München, ein Häuschen, das deine eigenste Schöpfung ist, der Ausdruck deines Wesens, dort waltest du. Mein Atelier ist natürlich in der Stadt, ich komme zu Mittag heim und du erwartest mich [...] du hast dein Hauswesen, dem du dein Gepräge gibst.

(Keyserling, *Wellen* 54)

Hansens Wunsch, dass Doralice voller Erwartung seiner Rückkehr im Haus ihre Bestimmung findet, weist auf die Einseitigkeit der Beziehung hin: Doralicens eigener

Perspektive wird hier ebenso die Wertschätzung verwehrt wie einem Prozess der beiderseitigen Anerkennung als Bedingung dafür, dass sich ein wie auch immer geartetes Miteinander entfalten kann. In Hansens Vorstellung ist sie nur für ihn und seine Vorstellungen da. Da Doralice nur den „Rahmen“ (ebd. 113) ausfüllen soll, den Hans ihr aufspannt, lässt sich von einer zutiefst instrumentellen und manipulativen Beziehung sprechen, in der das Recht auf eine eigene Entwicklung der Persönlichkeit keinen Platz hat: Das von Hans erdachte Leben, das sie für ihn führen soll, und in dem das Haus der „Ausdruck [ihres] Wesens“ sei, versagt Doralice jede Möglichkeit zur Eigenständigkeit. Stattdessen liegt Hansens Wunsch die Vorstellung zugrunde, die persönliche Entfaltung Doralicens könne an einen Endpunkt gelangen, an dem ihre eigentliche Persönlichkeit sich realisiere und an dem ihr Wesen walten könne. Anstelle einer fortwährend sowie unter wechselnden Umständen und Beziehungen sich vollziehenden Erneuerung der persönlichen Entfaltung, artikuliert sich in Hansens Vorstellung die Annahme, die Entwicklung der Persönlichkeit erreiche zu einem bestimmten Zeitpunkt ihre wesensgemäße Realisierung und sei damit abgeschlossen. Diese Abgeschlossenheit, die Hans in der Diegese darstellt, steht im Widerspruch zur dialogischen Konstitution der Figuren, die die Darstellung der Leserin und dem Leser eröffnet. Anstelle einer Abgeschlossenheit der Figuren und statt die Eigentümlichkeit einer Figur mit einer Vorstellung von Eigentlichkeit zu verwechseln, macht die Darstellung die Offenheit zur Bedingung für den Dialog. Offenheit meint hier sowohl die Offenheit für das Eigentümliche im Anderen und im Ich als auch die Offenheit der Zukunft. Diese Bedingungen, die sich aus der Diskrepanz zwischen nicht stattfindendem Dialog der

„Wellenstimmen“ der Diegese und der dialogischen Komposition der Darstellung ergeben, lassen Ähnlichkeiten zu den dialogischen Bedingungen erkennen, die Michael Eskin in seiner Lesart der Bachtin'schen Dialogizität benennt.

In seiner Interpretation des Bachtin'schen Dialogizitätskonzepts nennt Eskin drei Bedingungen für die dialogische Koexistenz, die, wie im Folgenden gezeigt wird, im obigen Zitat Hans Grills allesamt negiert werden: Diese Bedingungen sind „outsidedness,“ ein „surplus of vision“ sowie das Wechselspiel von „completeness“ und „incompleteness“ (vgl. Eskin 80). Mit „outsidedness“ bezeichnet Eskin die Anerkennung der Tatsache, dass das Ich und die/der Andere nicht identisch sind. In seinen Vorstellungen von der Zukunft versucht Hans jedoch, Doralice „einen Rahmen [zu] schaffen“ und sie in sein „Häuschen“ zu sperren, wodurch sich anstelle der von Eskin beschriebenen „outsidedness“ eine ihr entgegengesetzte Vereinnahmung der Anderen ergibt. Aus einer Anerkennung der grundsätzlichen Andersartigkeit der Anderen, d.h. der Nicht-Identität, ergibt sich für Eskin die Möglichkeit, den „surplus of vision“ der Anderen anzuerkennen. Damit meint Eskin, dass die dem Ich fremde Außensicht der Anderen Teil eines Wechselspiels von „completeness“ und „incompleteness“ wird. Die dem Ich unzugängliche Perspektive der Anderen, in der das Ich von außen wiederum als ein Anderes wahrgenommen wird, komplettiert Eskin zufolge das Ich.⁶⁴ Durch die mittels des „surplus of vision“ gewonnene Erkenntnis seiner selbst komplettiert sich das Ich, doch schließt dieser

⁶⁴ Genau dies meint Eskin auch mit dem oben gegebenen Blockzitat, wonach das Ich erst in einer Begegnung, die durch beiderseitige Anerkennung bedingt ist, etwas von sich erfährt und erhält, was ansonsten unbemerkt bleibt: “[I] need and depend on the other as on someone who is solely capable of [...] gathering me into a whole by supplying those moments which are by definition inaccessible to me from within my singular place and time” (Eskin 81).

Prozess die Entwicklung des Ich nicht ab. Anstelle der Abgeschlossenheit fällt jeder Moment der Komplettierung notwendigerweise mit einer neuen „incompleteness“ überein. Dies geschieht zum einen, da die Perspektive des Anderen sich der völligen Kenntnis und Wahrnehmung des Ich entzieht, und zum anderen, da auch die Komplettierung des Ich durch die Außensicht des Anderen dazu führt, dass sich zwei Personen erneut und als Andere begegnen. Dialogizität basiert damit für Eskin auf einer Offenheit für das Andere, die eine offene, d.h. unabschließbare, Erneuerung in der Begegnung ermöglicht (vgl. Eskin 83). Diese Deutung der Bachtin'schen Einforderung von „prinzipielle[n] Unabgeschlossenheit und [...] dialogische[n] Offenheit“ (Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* 305) bringt die normative Dimension der Dialogizität, d.h. die Bedingungen für ein dialogisches Miteinander, in den Vordergrund.

Wenn Hans Grill also Doralice für seine Pläne vereinnahmt, ihr nur den engen Bezugskreis von „Häuschen“ und „Rahmen“ gewähren möchte, und überdies in der Erfüllung seiner Pläne die Abgeschlossenheit und Vollendung von Doralicens Entwicklung vorhersieht, dann liegen hier allesamt Strategien der Dialogvermeidung vor, in denen die in Eskins Bachtin-Lektüre genannten Bedingungen unerfüllt bleiben. Hansens Verhältnis zu Doralice ist vielmehr monologisch und monologisierend. Es sind dieselben monologisierenden Tendenzen, die beispielsweise in den eingangs beschriebenen Vorstellungen seiner eigenen Malerei zugrunde liegen, die für die Andersartigkeit und Vielheit des Meeres nicht offen ist und stattdessen in jeder Vielfalt der sich ändernden Erscheinungen nach Möglichkeiten sucht, die Vielfalt zu entmachten und sie abschließend und ein für allemal *einer* Eigentlichkeit und *einem* „Durchschnittsgesicht“ zu unterstellen

(Keyserling, *Wellen* 146). Ähnliche Tendenzen der Monologisierung lassen sich auch anhand anderer Figurenperspektiven in *Wellen* verdeutlichen. Auch der Geheimrat Knospelius weist diese instrumentellen und manipulativen Züge auf, die die gegenseitige Anerkennung und Abhängigkeit nicht ermöglichen. Bereits sein Blick auf die anderen Figuren der Erzählung konstituiert ein hierarchisches und distanziertes Verhältnis, in dem die Anderen Objekte seiner Unterhaltung werden. Von seinem Haus am Strand aus durch den „Kneifer“ blickend „betrachtete [er] aufmerksam, als säße er in einer Theaterloge, das Schauspiel“ der am Strand aufeinandertreffenden Adelsgesellschaft des Bullenkrugs mit Hans und Doralice (Keyserling, *Wellen* 97). An anderer Stelle wirft ihm die Generalin von Palikow vor, „unsere Mädchen an[zusehen], wie man Käfer ansieht, die man sammelt“ (Keyserling, *Wellen* 98). Am deutlichsten wird Knospelius' monologisierende Vereinnahmung der anderen Figuren jedoch während seines Festes, seines „Landpartienverkehr[s]“ (Keyserling, *Wellen* 86), dessen Regie er zur eigenen Unterhaltung in minutiöser Weise übernimmt:

Der Geheimrat sprang auf und rief: „Ich bitte, mit dem Tanzen zu beginnen. Baron Buttlär, ich bitte, den Ball, die *fête champêtre* zu eröffnen. Die Sonne geht unter, also richtige Beleuchtung. Baron Hamm, bitte, nicht zu vergessen, daß die Geselligkeit des Deutschen Reiches auf dem Leutnant beruht.“

(Keyserling, *Wellen* 88)

Indem Knospelius hier den Fortgang der Feier von der Beleuchtung bis hin zum Tanz orchestriert und die Umsetzung seiner Anweisungen einfordert, selbst wenn z.B. Baronin Buttlär sich „sträubte“ (ebd. 89), wird ersichtlich, wie er sie zum Gegenstand seiner eigenen Unterhaltung macht. Wenn die versammelte Gesellschaft seinen Anweisungen zu Tanz und Geselligkeit nachkommt, genießt und betrachtet „er das Bild vor sich mit

einer fast gierigen Aufmerksamkeit“ (ebd.). Für Knospelius, und das hat er mit Hans gemein, sind Andere nur Zweck. Die Anderen sind nur für ihn da und zum Zweck seiner Unterhaltung. Ein gleichberechtigtes dialogisches Verhältnis muss somit scheitern, da die Anderen nicht als eigenständig und grundsätzlich andersartig wahrgenommen werden, sondern nur als Mittel, die Knospelius zweckdienlich sind und die damit voll und ganz für seine eigenen Absichten der Unterhaltung und Belustigung vereinnahmt werden. Mit Blick auf Doralice und Hans, die sich während der Feier unter der ihnen nicht wohlgesonnen Adelsgesellschaft des Bullenkrugs befinden, sinniert Knospelius: „Ein *outsider*, das wirkt erregend wie Zitronensäure auf Soda“ (ebd.), und, während er beobachtet, wie hier und da Eifersucht und Zwietracht aufkommen: „Bravo! Das Brausepulver ist komplett“ (ebd.). Auch der „*outsider*“ nimmt nur eine weitere Rolle in Knospelius' Theater ein und ist durch seine Vereinnahmung schon kein „*outsider*“ mehr, sondern eine von Knospelius mit einer Rolle versehene Figur und Teil seines Plans.

Diese einzelnen Wellenstimmen strömen trotz ihrer monologisierenden Tendenzen, sich der anderen Figuren zu bemächtigen und sie zu vereinnahmen, nebeneinander in der Darstellung. Die Darstellung deutet in der Metaphorik des Meeres die Überwindung ihrer Vereinzelung, ihrer verhallenden Rufe und ihrer monologisierenden Vereinnahmung an: Hier strömen die einzelnen Wellen vor den Augen der Leserin und des Lesers notwendigerweise nebeneinander und machen einander sichtbar und geben einander Gestalt durch ihren ständigen Wechsel. Sie deuten ein mögliches Zusammenströmen auf Grundlage gegenseitiger Anerkennung als Utopie an. Der Leserin und dem Leser bietet sich dieser Widerspruch offen dar: In der privilegierten Sicht der Leserin und des Lesers

spiegelt jede „Wellenstimme“ eine individuelle erzählte Umwelt neben anderen. Während einige sich zu anderen in eine Beziehung setzen wollen, streben gerade so viele Stimmen nach der Vereinnahmung der Anderen, dass dialogische Koexistenz nicht entstehen kann. Ohne dass die Darstellung die Ethik des Dialogs ausspricht, an der es den Figuren in der Diegese mangelt, und ohne, dass die Darstellung einen Imperativ an die Leserin und den Leser formuliert, führt sie dennoch in performativer Weise vor, dass die Anerkennung der Anderen die Bedingung zur Entfaltung des Einzelnen ist. Leserin und Leser wird durch den ständigen Wechsel der Figurenperspektiven die Eigentümlichkeit der einzelnen „Wellenstimmen“ und ihrer Umwelten (d.h. ihre „outsidedness“ gegenüber den Anderen) vor Augen geführt. Die Leserin und der Leser begegnen Stimmen, von denen einige einander rufen und zueinander finden wollen, die es jedoch nicht schaffen. Die Leserin und der Leser begegnen auch Stimmen, die anderen ins Wort fallen, die sie übertönen und Gehorsam einfordern. Hier zeigen sich die oben beschriebenen monologischen Tendenzen einzelner Perspektiven, die nach manipulativen und instrumentellen Beziehungen streben, und die aus ihrer Ichbezogenheit heraus keine Offenheit für das Andere entwickeln, sondern es zu Vereinnahmen versuchen. Die Darstellung von *Wellen* zeigt hingegen auf, dass Vielheit und Eigentümlichkeit einander bedingen: Die Vielheit des Meeres, wie sie in der Erzählung vor die Augen der Leserinnen und Leser tritt, entsteht erst durch die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Bewusstseinsstrukturen der nebeneinander existierenden Figuren. Die oder der Einzelne ist hier jedoch nur zu erkennen, sofern sie oder er, gleich einer Welle dem Meer, einem größeren Zusammenhang übergeben. Die Metaphorik der Wellen und ihrer Stimmen, in

der Keyserlings Erzählung sich an mehreren Stellen selbst thematisiert, schließt eine Übertragung von der Diegese in die Darstellung ein, indem die Wellen ins Meer entlassen werden. In der Metaphorik des Meeres und ihrer Übertragung von der Diegese in die Darstellung deutet sich damit die Einsicht in die Bewahrung von Eigentümlichkeit, Vielheit und Offenheit an.

In diesem Kontext lässt sich auch das rätselhafte Ende der Erzählung deuten, an dem die Zurückgebliebenen, Doralice und Knospelius samt Hund, am Meer entlanggehen. Zuerst heißt es aus Knospelius' Perspektive: „Wir warten, wir warten ruhig ab, bis das Meer uns freigibt“ (ebd. 173), bevor der Erzählerkommentar die Zeile wiederholt: „Sie warteten alle drei darauf, daß das Meer sie freigäbe“ (ebd.). Die am Gestade verbliebenen Figuren beginnen, ihre Eingebundenheit als „Wellenstimmen“ im Meer anzuerkennen, und warten nun darauf, dass der sie erhaltende Zusammenhang des Meeres sie als Wellen an die Oberfläche schickt, sie damit „freigibt“ und ihnen Gestalt und Sichtbarkeit gibt. In ihrem Warten artikuliert sich die Anerkennung einer gewissen Ausgeliefertheit an größere Lebenszusammenhänge sowie die Anerkennung einer offenen Zukunft. Es ist kein Erwarten, keine Erwartung an jemanden oder etwas, sondern hier deutet sich die Anerkennung der Offenheit der Zukunft an, die für dialogische Koexistenz unabdingbar ist. Hier deutet sich auch an, dass die Utopie eines bedingungslosen und auf gegenseitiger Anerkennung beruhenden dialogischen Zusammenströmens möglich ist.

3.7. Verschlossenheitsgeschichten: Um- und Innenwelt in *Harmonie*

Wenngleich nicht wie *Wellen* am oder im Meer situiert, ist *Harmonie* durch ein Bildfeld präfiguriert, das der Erzählung einen durch Land und Meer codierten Zwiespalt voranstellt. Der Gegensatz zwischen dem sich des Subjekts bemächtigenden Meer und der formbaren und vertrauten Gestalt des Landes, das sich der Mensch mittels Arbeit und Vorstellung urbar macht, eröffnet am Beginn der Erzählung eine Arena, innerhalb derer die literarische Selbstreflexion des modernen Subjekts die Figuren herbeiruft. *Harmonie* beginnt mit der Rückkehr Felix von Bassenows nach längerer Reise, die ihn unter anderem nach Capri führte. Er kehrt zu seiner Frau Annemarie zurück, die er während einer ausbrechenden Krankheit verließ, „um von diesem Mitleid loszukommen“ (*Harmonie* 15). Kaum ist er zurück im Schloss, gesellen sich Annemaries Onkel Thilo und Mila, eine Pflegetochter von Annemaries Gesellschafterin von Malten, hinzu. Während Felix sich zur lustvollen Lebendigkeit Milas hingezogen fühlt, kommen Annemarie und Thilo einander liebevoll näher. Thilos Einschiffung beendet die Affäre und versetzt Annemarie in großen Kummer. Sie stürzt sich nachts in den Teich, an dessen Ufer Felix und Mila liegen, und ertrinkt.

Felix' Rückreise zum Schloss steht ganz und gar unter dem Zeichen eines Konflikts zwischen Land und Meer: „Der Wagen fuhr durch Felder hin. Ebnes, grellgrünes Land, über das seidige, blaue Schatten hinschillerten“ (ebd. 8). Wenngleich nicht explizit benannt, ist hier durch die Adjektive „seidig“ und „blau“ klar auf das Meer verwiesen. Thilo spricht später in der Erzählung selbst vom „blauseidene[n] Meer“ (ebd. 43) und

bewirkt mit dem Kompositum beider Adjektive eine für Keyserlings Erzählungen typische nahezu wortgleiche Wiederholung zentraler Motive oder Aussagen.⁶⁵ Neben der farblichen Überlagerung des Landes durch das Meer bringt das Bild der „hinschillernden Schatten“ eine uneindeutige und unfassbare Dynamik in das gleichförmige („ebene“) Land. Das „Schillern“ beschreibt die Erscheinung einer Sache bereits in unbeständigen Farb- oder Helligkeitsverhältnissen, doch intensiviert sich genau diese Dynamik obendrein mit dem auf Bewegung verweisenden Präfix „hin-“. Das sowohl in der Farbe („grellgrün“ 8, „in all dem Grün“ 8, „das grüne Land“ 9) als auch in der Gestalt beständige Land, das Felix auf der Reise passiert, ist durch die Farben und wirkmächtige Dynamik des Meeres überformt.

Mit dieser Überlagerung führt *Harmonie* auch diejenigen Assoziationen von Land und Meer ein, mit denen die Erzählung dann operiert. Obgleich nicht am Meer situiert, überformen Nachbilder vom Meer das Land in Felix' Wahrnehmung. Sie assoziieren mit dem Meer eine nicht zu fassende Dynamik und stellen einen Kontrast zum Land her, das in einheitlicher Farbe (grün) und Gestalt (eben) gezeichnet ist. Mehr noch als nur eine Überformung, wird das Land zuweilen ganz und gar unkenntlich in „grelle[n] Visionen, die

⁶⁵ Andere Beispiele für solche nahezu wortgleichen Wiederholungen zentraler Motive sind die Folgenden:

„bis das Meer uns freigibt“/„daß das Meer sie freigäbe“ (Keyserling, *Wellen* 173)

„Nein, ich danke, das ist nicht für mich“ (Keyserling, *Harmonie* 12)/ „O nein – ich danke – nicht für mich.“ (ebd. 88)

„wie die Pakete im Güterwagen, so stehn die Menschen nebeneinander. Ein jeder [...] versiegelt, mit einer Adresse. Was drin ist, weiß keines von dem andern“ (Keyserling, *Dumala* 71)/„dann geht ein jeder seinen Weg und weiß nicht, was in dem andern vorgegangen ist. Höchstens grüßt einer den anderen aus seiner Einsamkeit heraus“ (ebd. 200). Auch zwischen verschiedenen Erzählungen, z.B. in der Verteidigung einer Ausgegrenzten: „Marie aber trat für sie ein“ (Keyserling, *Fürstinnen* 68)/ „Aber ich – ich bin für Sie“ (Keyserling, *Landpartie* 36)/ „Aber ich bin für sie.“ (Keyserling, *Wellen* 50)

nicht zur Ruhe kommen konnten, wie wirr durcheinanderfahren, wie aufgescheucht [...] immer viel tiefes Blau, gewaltsames Licht" (ebd. 8). In abermaliger Anrufung der Farbe Blau und ihrer zusätzlichen Modifikation durch das Adjektiv „tief“ wiederholt und verstärkt sich die marine Bildlichkeit, die sich Felix' Wahrnehmung bemächtigt. In der sich verstärkenden Dynamik dieser Überlagerung, die nun völlig chaotisch wird („wirr durcheinanderfahren,“ „aufgescheucht,“ „nicht zur Ruhe“), erscheint Felix das Land „fremd und unwahrscheinlich“ (ebd. 9).

Wenngleich die fokalisierte Beschreibung zunächst Felix' Empfänglichkeit für die Dynamik und Transitorik andeutet, weicht ihr Effekt auf Felix einem distanzierenden „Lächeln“ (ebd. 9) über die „Bilder [, die] in ihm stritten, um für ihn wirklich zu sein“ (ebd.). Die Verdrängung des Nachbildes mit einem Lächeln ist aufgrund des „für ihn“ überdies als egozentrische Handlung markiert: Im Mittelpunkt des Bilderstreits steht ein Ich, das zwar von Bildern umkämpft wird, das seine eigene Unverletzlichkeit und Autonomie jedoch wiederherstellt, diesen Streit (der sich ja nur „für ihn“ ereignet) auskostet und sich in ihm behauptet. Felix entzieht sich der Gewalt („gewaltsam“ 8) der Meeresbilder und erkennt das Land als den einzigen Raum, der ihm erlaubt, in seinen Grenzen Subjekt zu sein. Selbstredend tragen Keyserlings Figuren, von denen Viele Adlige sind, schon in ihren Namen eine besonders feste Beziehung zum Land, indem der Name auf Landbesitz und ländliche Herkunft verweist.⁶⁶ Kaum verwunderlich ist dann, dass sich Felix auch auf

⁶⁶ Felix von Bassenow in *Harmonie*, Günther von Tarniff in *Beate und Mareile*, Generalin von Palikow und Hilmar von Hamm in *Wellen*, Adelheid von Neustatt-Birkenstein in *Fürstinnen*, Frau von Landen in *Landpartie* – um nur einige zu nennen. Allerdings ist diese Nähe zum Land nicht nur dem Adel zugelegt. Mit dem bürgerlichen Maler Hans Grill fällt auch „ein ganz gewöhnlicher Mensch“ (*Wellen* 13) hier rein.

seinen Namen beruft, denn „die Bassenows waren [...] von jeher mehr für das Ländliche gewesen“ (ebd. 27). Angemerkt sei hier, dass ich Land/ländlich bei Keyserling nicht im Gegensatzpaar Stadt/Land lese, sondern immer die elementare Beschaffenheit mitlese, die für viele Erzählungen Keyserlings von so zentraler Bedeutung ist. Zweifellos ist der ländliche (als Gegensatz zum städtischen) Raum dominant, doch ist es seine elementare Beschaffenheit, die hier im Hinblick auf das Subjekt und seinen Bezug zur Welt vordergründig von Interesse ist. Nachdem die Meeresbilder aus dem Sinn sind, gelangt Felix von Bassenow an das Ziel seiner Reise:

Die Lichter des Schlosses schimmerten schon durch die Parkbäume. Der frisch gestreute Kies knirschte angenehm unter den Rädern. [...] Ein angenehmes Herrengefühl kitzelte ihm das Herz.

(ebd. 15)

Das „Herrengefühl,“ das sich Felix ankündigt, ist an ein gestaltetes Land gebunden: künstliches Licht, Bäume im artifiziellen Ensemble eines Parks und das Geräusch eines gestalteten Bodens nähren jenes Gefühl nach „Arbeit, Verantwortlichkeit – Befehlen“ (ebd. 10) um damit „wieder Herr – etwas wie der liebe Gott [zu] sein“ (ebd.). Neben der Aufstellung der Zweiheit von Land und Meer führt dieser einleitende Abschnitt damit auch das problematische Verhältnis des Ich zu beiden Räumen ein: Das Land ist der Raum der Allmachtsfantasien des Subjekts, das „Gott“ sein möchte, und es ist der Raum der Vorlaufsprojektionen insofern sie die Hoffnungen auf zukünftige Erfüllung eines kreativen Potentials (Herr werden durch Arbeit, Verantwortlichkeit) antreiben.

In Analysen von *Harmonie* und anderen Erzählungen wird sich zeigen, dass ein Ich, sofern es sich als Subjekt behaupten will, bei Keyserling an ein geschlossenes ländliches Paradigma gebunden ist. In einer topologischen Zweiteilung vieler Keyserling'scher Erzählwelten steht das Subjekt dem Meer ablehnend gegenüber, zieht sich in eine sichere Innenwelt zurück, in der es sich seiner selbst als Subjekt vergewissern kann. Hier soll allerdings nicht der Eindruck entstehen, dass das Meer die Umwelt des Menschen im Uexküll'schen Sinne sei, dass der natürliche menschliche „Bauplan“ (J. von Uexküll 4) im Meer die geeignete Außenwelt erkennen ließe. Anhand der Seeigel, die in seinem Werk *Umwelt und Innenwelt der Tiere* am meisten Raum einnehmen, erklärt Uexküll sein Umweltkonzept folgendermaßen:

Es herrscht im Seeigel [...] der einheitliche Plan, der die ganze Umgebung des Seeigels mit in seine Organisation hineinbezieht. Er wählt von den nützlichen und feindlichen Gegenständen der Umgebung diejenigen Wirkungen aus, die als Reize für den Seeigel geeignet sind. [...] So ist auch der Seeigel nicht einer feindlichen Außenwelt preisgegeben, in der er einen brutalen Kampf ums Dasein führt, sondern er lebt in einer Umwelt, die wohl Schädlichkeiten neben Nützlichkeiten birgt, die aber bis aufs letzte so zu seinen Fähigkeiten paßt, als wenn es nur eine Welt gäbe und nur einen Seeigel.

(J. von Uexküll 95)⁶⁷

⁶⁷ In ähnlicher Weise formuliert Uexküll diesen Gedanken auch zu Beginn. Hier verweist er überdies auf die synchrone Betrachtung der Lebewesen gegenüber einer diachronen Betrachtung. Die Höher-Entwicklung bestimmter Lebewesen in einem diachronen Modell ist für ihn weniger interessant als Außenweltbezug und Konstitution der Umwelt, die jedem individuellen Wesen eigen ist: „Der Bauplan eines jeden Lebewesens drückt sich nicht nur im Gefüge seines Körpers aus, sondern auch in den Beziehungen des Körpers zu der ihn umgebenden Welt. Der Bauplan schafft selbsttätig die Umwelt des Tieres. An seine Umwelt ist das einzelne Tier nicht mehr oder weniger gut angepaßt, sondern alle Tiere sind in ihre Umwelten gleich vollkommen eingepaßt.“ (J. von Uexküll 4)

So steht außer Frage, dass der „Plan“, der im Menschen herrscht, das Meer nicht als eine Umwelt einbezieht, die „bis aufs letzte so zu seinen Fähigkeiten paßt.“ Das Meer ist auch bei Keyserling ein Raum des Überlebenskampfes, und jede Interpretation, die das Meer als lustbesetzten Raum der Entgrenzung und Andersartigkeit deutet, verleibt sich auch fragwürdige und ahistorische Momente ein. Dabei ist es in der dünnen Quellenlage zu Keyserlings Meer (selbst hinsichtlich *Wellen*) kein ungewöhnlicher Zug, einschlägige Episoden in *Wellen* als Versuche zu lesen, in einer Ich-Entgrenzung eine „bedrohlich erfahrene Wirklichkeit poetisch-imaginativ zu erweitern“ (Koopmann 79). So hebt Scharnowski etwa Doralice als Figur hervor, die zur „lustvollen [...] Auflösung des Ich“ (Scharnowski 60) fähig ist:

Diese Sehnsucht [Doralicens, MB], der Starrheit des sozialen Rahmens [...] zu entkommen, spiegelt sich in der Wahrnehmung der Natur, vor allem des Meeres: [...] ist sie die einzige Romanfigur, die sich ohne die selbstzerstörerischen Absichten des Mädchens Lolo ins Meer stürzt, um darin zu schwimmen, die immer wieder die Nähe des Wassers sucht und die Verschmelzung mit dem Element auch ohne Schwindel und Beklommenheit genießt und erträgt.

(Scharnowski 58-59)

Nach der Rückkehr von der nächtlichen Ausfahrt, auf die Scharnowski sich hier als positives Entgrenzungsbeispiel bezieht, „schossen mit flatternden Tüchern und Röcken wie gierige Möwen die Fischerfrauen auf die Boote zu“ (Keyserling, *Wellen* 81), ähnlich wie es nach Doralicens lustvollem Spiel mit den Wellen geschieht („Jetzt brande ich, jetzt brande ich!“ (Keyserling, *Wellen* 36):

Vor den Fischerhäusern auf der Düne standen Fischerfrauen, ihre grauen Röcke, ihre roten Tücher flatterten und [...] schauten auf das Meer hinaus nach den Männern, die in der Nacht zum Fischfang hinausgefahren waren.

Die sinnliche Fülle des Meeres in den Entgrenzungs-Episoden in *Wellen* ist also oft kontrastiert mit direkt darauf folgenden Verweisen auf die am Strand wartenden Fischersfrauen, die in Sorge um die Fischer und in der Hoffnung auf ihre Rückkehr auf das Meer blicken. Die Verklärung und die Realität des Überlebenskampfes der Menschen am Meer liegen hier oft direkt nebeneinander. Wenn ich also von der Landgebundenheit des Subjekts spreche, dann ist dies keine Klage darüber, dass die Uexküll'sche Umwelt des Menschen (noch) nicht das Meer ist. Sie ist und wird es auch bei Keyserling nicht. Da das Meer bei Keyserling immer eine Metapher der menschlichen Selbstbeschreibung und Reflexion ist, liegt der Fall anders: Hier wird eine topologische Zweiteilung von Land und Meer Teil metaphorischer Introspektionen, Selbstbeobachtungen und Selbstbeschreibungen des modernen Subjekts.

Irmelin Schwalb schlägt vor, Keyserlings Erzählungen in einer „Großtopologie“ (Schwalb 24) zu lesen, die sie an einer strukturalistischen Gegenüberstellung von Natur und Kultur festmacht: In einer Figurentypologie ordnet sie dem Naturraum wie auch dem Kulturraum bestimmte Figurentypen zu. Obwohl ihre Figurentypologie ebenso wie Sturies' (vgl. z.B. Sturies 49-53) oder Webers Typologien (vgl. Weber 217-18) sich in Problemen verfangen,⁶⁸ stellt sie zumindest mit ihrer „Großtopologie“ eine für die Keyserling-

⁶⁸ Es leuchtet ein, von Ähnlichkeiten zu sprechen, doch von Typen zu sprechen, heißt auch, die Figuren abzuwerten, ihre Rolle in der Konstitution der Erzählwelt nicht anzuerkennen. Als Typen sind sie die Instrumente eines Erzählers, der an ihnen etwas darstellt und in dessen Bewusstsein allein sich die Wirklichkeit des Romans zu erkennen gibt. Damit hieße dies auch, z.B. in *Wellen* das dialogische Verhältnis der Erzählperspektive/n nicht erklären zu können. Typologien sind monologisierende Vereinfachungen, die in der Keyserling-Forschung (oder angesichts der Häufung der Monografien in der Zeit: Keyserling-Renaissance) der frühen 1990er bemerkenswert populär waren: Sturies 1990, Schwalb 1993, Weber 1990.

Forschung innovative These auf. Diese These vom Dualismus aus Kulturraum und Naturraum gilt es nun in der maritimen Metaphorik Keyserlings auf den Dualismus von Land und Meer hin zu präzisieren: Zwar beschreibt Schwalb in ihrer Analyse einen „insularen Charakter“ des Kulturraums (Schwalb 41), doch ist das Meer weder ein strukturierendes Moment in ihrer Analyse noch ist es in sonst einer Form von erheblicher Bedeutung. Auch Weber meint festzustellen: „the sea is hardly mentioned in works other than *Wellen*“ (Weber 191).

Durch ihre Großtopologie von Kultur und Natur und den beschriebenen „insularen Charakter“ des domestizierten Raum gibt Schwalb dennoch einen wichtigen Impuls für diejenige Großtopologie, die ich hier entwickle: So ist ein jedes ans Land gebundene Subjekt wie auf einer einsamen Insel, die zwar gestaltet werden kann, deren ständig wechselnde Landabbrüche und Ansandungen dem Subjekt jedoch jeden Einfluss auf Grenzziehung verwehren; „das Meer ist ausgeschlossen“ (Keyserling, *Wellen* 86), dekretiert Knospelius in *Wellen*, und liefert hiermit den Sinnspruch, unter dem die „Schlossgeschichten“ und ihre Topologie neu gelesen werden können. In diesem Bild – und in Keyserlings Erzählungen – wird die Heteronomie durch das umgebende Meer zur Bedingung für die Existenz des ländlichen Subjekts. Eine Neigung zur Dekadenz, die bei Keyserling oft thematisiert und mitunter auch plausibel ist, zeigt sich darin, dass diesem Stück gestaltbarer Welt mehr Landabbruch als Ansandung widerfährt. Das Land untersteht bei Keyserling mit seiner „verstandesmäßig geschlossene[n] Realität“ (Keyserling, „Über die Liebe“ 93) einem generellen Unbehagen, das sich als Unbehagen an der Verfasstheit des modernen Menschen herausstellen wird. Im und am Meer sowie

in seiner Bildlichkeit, in seiner „wirr[en]“ und „gewaltsam[en]“ (*Harmonie* 8) Dynamik und Unendlichkeit aus Licht und Farben, finden Keyserlings Erzählungen einen Raum zur Reflexion moderner Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung.

Die Betonung der topologischen Zweiheit von Land und Meer als zentrales Strukturmoment in Keyserlings Erzählungen hat hier auch Auswirkungen auf die Konzipierung des Begriffs der „Schlossgeschichte.“ Zuerst explizit als Untertitel des Romans *Beate und Mareile* in Erscheinung getreten, entwickelte sich der Begriff in der Rezeptionsgeschichte zu einer auf das Gesamtwerk Keyserlings anwendbaren Formel: Wo ein Schloss war, sprach man in der Rezeptionsgeschichte von Schlossgeschichte. Der einfachen Kongruenz eines mehr oder weniger zentralen Handlungsortes mit der textuellen Gestalt muss hier mit mehr Vorsicht begegnet werden. Ohne Zweifel sind Schlösser wiederkehrende Orte in Keyserlings Erzählungen, doch ist es lohnenswert, nach mehr als nur der offensichtlichen örtlichen Referenz oder nach der Benennung eines Gebäudes als Handlungsraum zu fragen. Das Schloss ist vielmehr eine Keyserling'sche Leitmetapher für die Verfasstheit des menschlichen Subjekts innerhalb der Topologie der Erzählungen.

Mehr noch als das „Wo?“ der Handlung offenbart sich in dieser Schloss-Metapher das „Wie?“ der Weltbezüge: So ist Felix' Rückreise in das Schloss in *Harmonie* nicht nur der Schritt über die Schwelle in das Schlossgebäude hinein, sondern sie verkündet ein sehr spezifisches Verhältnis des Ich zur Welt: Jener Schritt über die Schwelle ins Schloss verdeutlicht das metaphorische Arsenal, dessen sich die Keyserling'sche Topologie und damit auch die Schlossmetapher bedient: „Wie in eine blanke Perlmuttermuschel, wie

Annemarie sie liebte, kroch man hier herein“ (ebd. 22). Der Schritt ins Schloss ist nicht der stolze Schritt des Herren. Das oben erwähnte erhebende „Herrengefühl“, das er noch auf der Fahrt zum Schloss spürt, weicht hier einer Schutzbedürftigkeit, die im Hineinkriechen impliziert ist. Es ist die Bewegung eines Unterschlupf suchenden Wesens, das Schutz vor einer zuvor als „gewaltsam“ (ebd. 8) erfahrenen Meeresbildlichkeit sucht. Das Schloss wird hier generell als ein Innenraum markiert, als „Welt hinter den Vorhängen“ (ebd. 27) und eine „Welt für sich“ (ebd.), die mit „weißen Vorhängen“ (ebd.) verhängt ist. Das Hineinkriechen in das Schloss wie „in eine blanke Perlmuttermuschel“ (ebd. 22), mit dem der Innenraum und der bedrohliche Außenraum voneinander geschieden werden, macht aus der Schlossgeschichte nun vielmehr eine Verslossenheits- oder Geschlossenheitsgeschichte. Die etymologische Verbindung von Verslossenheit und Geschlossenheit mit dem Schloss wird in *Harmonie* mit einer überlagernden Austermetapher beschrieben, mit der Keyserling in seinem Essay „Über die Liebe“ seine Anthropologie beschreibt:

Für eine Auster gibt es, meine ich, nur in der Welt nur *eine* Auster, ihre Schale, das Seewasser, welches ihr die Nahrung zuspült, und das Dunkle und Feindliche, vor dem man die Schale zu schließen hat. Das Verhalten des Menschen gegen die Außenwelt ist dem der Auster im Grunde verwandt.

(Keyserling, „Über die Liebe“ 95)

In den sich überlagernden Metaphern von Schloss und Auster zeigt sich Keyserlings Anthropologie, die den Menschen in Dualismen des Öffnens und Schließens sowie der empathischen Teilhabe und Vereinzelung beschreibt: Die Klappen einer Auster sind in Ausgangsstellung geöffnet und können nur unter großer Kraftanstrengung geschlossen

werden. Der durch die geschlossenen Schalenklappen geschützte Innenraum ist damit nur vorübergehend dem unmittelbaren Einfluss der Außenwelt, d.h. des umgebenden Meeres, entzogen. Um die Schale der metaphorischen Auster zu schließen und verschlossen zu halten, bedarf es anders als bei der biologischen Auster allerdings mehr als nur der Bemühung eigener Kraft, denn auch das soziale Umfeld Annemaries, insbesondere die Gesellschafterin von Malten, ist in diese Bemühungen eingespannt. Frau von Malten, beseelt vom Bedürfnis „die ganze Welt für sie [Annemarie, MB] [zu] wattieren“ (Keyserling, *Harmonie* 18) und „die Vorhänge gegen die Außenwelt vorzuziehen“ (ebd. 27), übernimmt diese Funktion wann immer Annemarie es selbst nicht leisten kann.

Diese Diskrepanz zwischen der anthropomorphisierten und der natürlich existierenden Auster, deren Schale in Ausgangsstellung geöffnet ist und die diese mit eigener Spannung und Kraft nur verschließen und geschlossen halten (nicht jedoch öffnen) kann, rückt die mit der Auster metaphorisierte Topologie von Innen und Außen in den Mittelpunkt: Die menschliche Selbstbeschreibung anhand der Austernmetapher entsteht aus ihrer Diskrepanz zum natürlichen Verhalten der biologischen Auster. Dabei problematisiert die Austernmetapher zunächst die Einrichtung der Innenwelt, die von einer Außenwelt abgetrennt werden soll. Anders als bei einer Auster, der das Meer zwar bedrohlich werden kann, sie aber zugleich nährt und erhält, und die daher in Ausgangsstellung geöffnet und bei Bedrohung geschlossen ist, wollen sich die zur Auster metaphorisierten Figuren ganz und gar verschließen.

Diese Form der Abtrennung von der Außenwelt ist vor allem an Annemarie deutlich. Annemaries eigener Beitrag zur Wahrung ihrer von der Außenwelt abgetrennten Lebensweise trägt dabei regressive Züge, wenn sie im Spiel mit perlmutternen Sachen ihre eigene Unbetroffenheit gegenüber der Außenwelt kultiviert: „sie saß stundenlang teilnahmslos da und spielte mit [...] Perlmutterdöschen“ (14-15). Dieses Spiel mit dem sich schließenden und öffnenden Perlmutterdöschen kann als Wiederholung eines Verzichts auf Trieberfüllung und des darauf folgenden möglichen selbstbestimmten Lustgewinns gedeutet werden. Ein solches Spielverhalten ist nach Freud Ausdruck einer „großen kulturellen Leistung“ (Freud „Jenseits des Lustprinzips“ 11), womit die Spezifik der Austermetaphorik anhand der Figur Annemarie in Gestalt von versuchter Überwindung der Natur hervortritt. Die Herrschaft des Subjekts über eigene Triebe und deren Befriedigung ist den Annahmen der Freud’schen Psychoanalyse als kulturstiftende Leistung, die trotz des Verzichts und der Triebsublimierung Einzelner einen allseitigen Lustgewinn und somit gegenseitigen Nutzen ermöglichen kann. Dieser kulturstiftende Verzicht auf Triebbefriedigung gerät in Keyserlings *Harmonie* allerdings auf zweierlei Art zu einem Problem: er mündet in selbstzerstörerischer Lebensferne und Lebensverneinung unter dem Etikett vornehmer Lebensart. Dieser Verzicht perpetuiert auch die Illusion eines autonomen Subjekts, dem die Heteronomie durch die Außenwelt zur Bedrohung wird, gegenüber der die perlmutterne Schale zu schließen sei. Nicht nur Annemarie legt davon Zeugnis ab, sondern auch Thilo ist Verzicht und Lebensferne aus vornehmer Lebensart deutlich zu eigen, wenn er angibt, sich nicht fortpflanzen zu wollen,

um als Letzter seines Geschlechts auszusterben, denn „Aussterben ist vornehm“ (Keyserling, *Harmonie* 27).

Wenn dieses Verhalten noch als kulturstiftende Leistung geltend gemacht werden kann, dann nur noch insofern Kultur als Vornehmheit nur sinnentleerter Solipsismus ist und insofern sie jeder Form von aufrichtiger Betroffenheit als unzugänglich gilt: „stille sitzen und an hübsche, helle Dinge denken, das ist Kultur“ (*Harmonie* 34). Das Leben in eben dieser Kultur unter dem Zeichen des Vornehmen kann dann nur unbetroffen und „teilnahmslos“ („*Harmonie*“ 14) vollzogen werden. In der Vornehmheit wähnen sich die Figuren vor Heteronomie und der Betroffenheit durch die Außenwelt geschützt wie eine Auster, die ihr Inneres durch ihre Schale vor dem offenen Meer behütet. Der „Rückzug“ der Auster in die innere Sicherheit ihrer Schalenklappen kann allerdings nicht von Dauer sein: Ihrer Umwelt, ihrem maritimen Habitat, kann die Auster sich nur temporär verschließen. Die anthropomorphisierte Auster in Keyserlings *Harmonie* kann dies ebenso nur unter Aktivierung psychischer, physischer und kollektiver Kraft vollziehen, mithilfe derer das Schaleninnere geschützt wird.

In *Harmonie* ist dieser geschützte Innenraum nicht nur auf das Schloss begrenzt, sondern umfasst das Land in seiner Ganzheit. Teich und Park tragen ebenso wie der Wald, der zu einer „dämmerigen Stube“ (Keyserling, *Harmonie* 49) domestiziert wird, die Insignien menschlicher Kultivierung, Arbeit und Gestaltungskraft. Sie sind vereint als Illusionsraum des modernen Subjekts, das sich der Natur bemächtigt und sie beherrschen kann. Das „Herrengefühl“, das Felix bei seiner Ankunft fühlt, ist eine ans Land gebundene Vorstellung, die gegen das Meer verteidigt wird. Die ländliche und domestizierte

Innenwelt ist durch das Schließen und Geschlossen-halten der Klappen als ein von Gewalt und Chaos („wirr“ und „gewaltsam“, *Harmonie* 8) bedrohter Raum markiert, dessen Subjekte sich gegen die marine Umschließung und die damit einhergehende drohende Fremdbestimmung behaupten müssen. Dass Keyserling die allein unter der Macht des Verstandes stehende Realität in „Über die Liebe“ als „verstandesmäßig *geschlossene* Realität“ (Keyserling, „Über die Liebe“ 93, *Hervorhebung MB*) beschreibt, verdient gerade in diesem Zusammenhang und in der Lektüre seiner Schlossgeschichten als Ver- oder Geschlossenheitsgeschichten besondere Rücksicht.

Während das Land mit Assoziationen von Schloss, schließen, Verslossenheit und Geschlossenheit semantisiert ist, ist das Meer mit Bewegungen des Öffnens assoziiert. Die Geschlossenheit beschränkt sich nicht nur auf Schlösser, Häuser und Gärten mit ihren Zäunen und Gittern. Sie zeigt sich auch, wenn beispielsweise Doralice die Föhrenschonung wie eine „Schulstube während der Nachmittagsstunde“ erscheint (Keyserling, *Wellen* 130), wenn Marie in *Fürstinnen* den Wald als „Spielstube“ betrachtet (Keyserling, *Fürstinnen* 26) oder wenn der Wald während der Jagdgesellschaft in *Harmonie* „einer stillen, dämmrigen Stube [gleich]“ (Keyserling, *Harmonie* 49). Viele Figuren in Keyserlings Erzählungen legen Zeugnis ab über ein generelles Unbehagen an dieser Enge und Eingegrenztheit von Stuben: „man verschwindet still in dem schwarzen Loch, die Tür knarrt, die Welt voll schöner, erregender Möglichkeiten bleibt draußen“ (Keyserling, *Wellen* 131) und „in den Stuben war diese Ruhe nicht zu finden, dort war es zu eng und zu heiß“ (Keyserling, *Wellen* 51). Dieses Unbehagen an der Stube gegenüber der Assoziation des Meeres mit Ausweitung und Öffnung leitet auch *Dumala* ein.

Während Pastor Erwin Werner das von Schubert vertonte Heine-Lied „Das Meer erglänzte weit hinaus“ singt, beginnt er, „angenehm zu spüren, wie die Brust sich weitete, wie die Töne in ihr schwellen“ (Keyserling, *Dumala* 5). In einer sich ankündigenden Bewegung der Ausweitung und Ausdehnung „war [es] zu schön, wie der Mann [...] sich wiegte [...] wie all das Süße und Starke, all die Leidenschaft herausströmten“ (Keyserling, *Dumala* 6), und Erwin glaubt, „etwas Großes zu erleben“ (Keyserling, *Dumala* 8). Doch mit dem Ende des Liedes „war alles Fremde und Erregende“ fort (ebd. 9). Anstatt einer Ausdehnung und Ausweitung überkommt ihn ein Gefühl der Enge: „die Wände des Zimmers mit ihren Photographien, die großen schwarz und rot gemusterten Möbeln all das beengte ihn“ (Keyserling, *Dumala* 8). Das Unbehagen an der Enge domestizierter Räume erstreckt sich auch explizit auf das Land: So ist das Land „eine Gemeinheit“ (Keyserling, *Wellen* 126), „unerträglich eng“ (Keyserling, *Wellen* 82) und „schlecht“ (Keyserling, *Harmonie* 11), an anderer Stelle nur das „dumme Land“ (Keyserling, *Wellen* 21). Bewegungen des Ausdehnens, Erweiterns und Öffnens lassen sich überdies nicht nur in Entgrenzungsepisoden finden, sondern auch als ausdrückliche Beschreibungen von Bewegungen des Öffnens, z.B. in *Wellen*: „Die Mädchen [...] schauten unverwandt auf das Meer und öffneten die Lippen“ (Keyserling, *Wellen* 9). Und deutlicher noch in *Fürstinnen*: Der im Sterben liegende Graf Donald von Streith erinnert sich daran, wie er „durch den Wald dem Meere zugefahren“ ist (Keyserling, *Fürstinnen* 198). Während er in seiner Erinnerung seewärts fährt und sich sterbend dem Meer nähert, und aus dem „Atmen“ des Meeres ein „Rauschen“ und bald „das Donnern der Stimme der Unendlichkeit“ wird (ebd.), „sperrte [er] den Mund auf und die Nasenflügel“ (ebd.).

Wenn aus dem Innenraum oder Kulturraum, d.h. aus dem geschlossenen Land heraus, über das offene Meer gesprochen wird, so geschieht dies in *Harmonie* (und auch in *Wellen*) meist aus der Distanz desjenigen, der aus der Behaglichkeit und Domestiziertheit des Landes heraus ein Unbehagen an der See ästhetisch zu nivellieren und zu unterdrücken bemüht ist. Deutlich ist dies an Felixens und Thilos Meeresbeschreibungen zu erkennen, die sich unterschiedlicher stilistischer Überformungen bedienen und sich im Rekurs auf zum Klischee gewordene Topoi ihrer Unbetroffenheit vergewissern. Felix berichtet Thilo und Annemarie von seiner zurückliegenden Reise:

O! sehr hübsch [...] Gerade um diese Zeit voriges Jahr in Capri. Vollmond von der einen Seite, auf der anderen der Vesuv mit einem riesigen Feuerbusch auf dem Kopf, das Meer, Neapel mit den Lichtern - unglaublich.

(Keyserling, *Harmonie* 42)

In der elliptischen Verknappung dieser Beschreibung liegt eine bittere Parodie einer in Poesie zur Sprache gebrachten Betroffenheit. Das einleitende „O!“ als Interjektion unmittelbaren Entzückens, das wie nach dem natursprachlichen Paradigma Herders als „das feurige O“ (Herder 8) und als unmittelbare Wirkung der Natur dem Sprecher abverlangt wird, steht bereits in einer Spannung zur Mittelbarkeit und Distanziertheit des folgenden „sehr hübsch.“ Durch den Rückverweis der folgenden Phrase auf Felix als denjenigen, der ein ästhetisches Urteil über ein ihm genehmes und wohlgefälliges Naturphänomen trifft, nicht zuletzt in der Lakonie des Wortes „hübsch,“⁶⁹ kommen Zweifel an der aufrichtigen Betroffenheit des Vorausgegangenen und des Folgenden. Der

⁶⁹ Man vergleiche es beispielsweise mit der aus dem Langvokal resultierenden weniger lakonischen Wirkung eines „schön.“

die räumliche Konstellation von Vesuv und Vollmond sprachlich nachbildende Chiasmus kann ebenso wenig Betroffenheit verbürgen wie der Rest von Felixens Beschreibung, die tatsächlich eine elliptische Reihung visueller Eindrücke ist, an denen nichts „unglaublich“ ist außer der bemerkenswerten Leere eines Bildes, das mit einem „O!“ auf den Lippen gezeichnet wird. Die Unbetroffenheit seiner Beschreibung, d.h. die distanzierte Teilnahmslosigkeit und das Nicht-Mitempfinden mit den Dingen, tritt am deutlichsten in seinem Bezug aufs Meer hervor, das trotz seiner Bedeutung für die Erzählung und ihre Figuren mit keiner weiteren Silbe beschrieben wird. Es liegt da mit den anderen Elementen als Bestand einer leeren und entrückten Ästhetik der Unbetroffenheit. Das Meer fügt sich in eine sprachliche Momentaufnahme ein, die von Teilnahmslosigkeit und Distanz zeugt, und die mit der maritimen Überformung von Felixens Eindrücken bei seiner Reise zurück zu Annemarie nicht recht zusammengedacht werden kann. Während sich in Felixens Beschreibung Unbeholfenheit und Unbetroffenheit die Hand reichen und ein Bild zeichnen lassen, das keinem „O!“ gerecht werden mag, durchschaut Thilo Felixens Perspektive als den Blick aus einer „Theaterloge“ (ebd., 43). Seine eigene Entgegnung, Amalfi sei der passendere Ort für Annemarie, steht Felix in seiner Lakonie und Unbetroffenheit allerdings in nichts nach: „das ist ihr [Annemaries, *MB*] Hintergrund, das blauseidene Meer - und so -“ (ebd., 43). Das Meer, hier mit dem klischeehaften Attribut „blauseiden“ bedacht, gerät abermals zum Mittel einer bis in den Hintergrund ästhetisierten Distanz. Von dort, wo das Meer in wohlgefälliger Entfernung und „blauseiden“ liegt, kann es die Kulisse menschlicher Selbstbespiegelung werden. Thilos Skizzierung des Meeres kommt völlig ohne eine Bestandsaufnahme des bildlichen

Inventars aus und verweist mit dem „und so“ auf den in Topos und Klischee verfügbaren Schatz von Assoziationen, Attributen und Konfigurationen, die nicht erst Teil der Aufzählung werden müssen, um aktiviert zu werden. Die Leere seines Bildes entsteht damit nicht aus einer unbetroffenen Ekphrasis. Sie entsteht vielmehr im expliziten Verweis auf die allgemeine Verfügbarkeit des bildlichen Bestands.

Kapitel 4: Wiedereintritte und Wiederbegegnungen

Innerhalb des in *Harmonie* bezeichneten Bereichs der Austernmetapher liegen vornehmlich Bezüge und Assoziationen, die mit der kulturgeschichtlichen Prägung und Bedeutung der Auster zusammenhängen. Die Auster in *Harmonie* verweist zunächst auf einen kulturellen Topos im Sinne eines kulturgeschichtlich präfigurierten Bedeutungsfeldes von Isolation, Solipsismus, Einsamkeit, Verslossenheit, und damit verleibt es sich diejenigen Dinge ein, die auch Rebecca Stott als abrufbare kulturelle Assoziationen benennt:

Humans have anthropomorphized the oyster [...] to describe the imagined essential forlornness of the oyster's condition: most often a combination of loneliness, mournfulness, melancholy, nostalgia and unrequited love [...] closed to the world, sealed off, and thus to have suffered: as silent, solitary and secret as an oyster.

(Stott 10)

Diese Assoziationen lassen sich mit Blick auf die kulturgeschichtliche Rezeption der Auster leicht ausfindig machen. Als Beleg und Beispiel für diese Bedeutungen und ihre Kontinuität, mit der sie auch in *Harmonie* aufgegriffen wird, soll hier Joseph von Scheffels Gedicht „Eine traurige Geschichte“ stehen (Scheffel 21-22), das die genannten Assoziationen in eine Schilderung unerwidelter Liebe aufnimmt. In diesem Gedicht geht es um eine Auster, die von einem Hering umworben wird, sein Werben jedoch nicht

erwidert. Als sie ihre Schalen für einen kurzen Moment öffnet, stürzt sich der liebestrunkene Hering auf sie, woraufhin die Auster ihn durch das plötzliche Schließen der Schalen „guillotiniert“ (V. 20). Der kopflose Hering schwimmt nun im Meer und denkt; „In meinem Leben / Lieb' ich keine Auster mehr“ (V. 23-24). Scheffels Gedicht aktiviert hiermit vor allem den kulturgeschichtlichen Topos der Verslossenheit der Auster, wenn sie sich dem „Dichten und Trachten“ (V. 3) des Herings nicht öffnet und den „Kuß von ihrem Mund“ (V. 4) damit verwehrt:

Die Auster, die war spröde,
Sie blieb in ihrem Haus;
Ob der Hering sang und seufzte,
Sie schaute nicht heraus.

Nur eines Tags erschloß sie
Ihr duftig Schalenpaar;
Sie wollt' im Meeresspiegel
Beschauen ihr Antlitz klar.

(V. 5-12)

Ähnlich wie Keyserlings *Harmonie* überlagern sich Schalenklappen und Haus bzw. bei Keyserling das Schloss (und qua metaphorischer Erweiterung dazu das Land). Dieser häusliche Rückzugsraum ist zudem – wie auch in *Harmonie* – mit Narzissmus besetzt: Der Außenwelt öffnet sich diese Auster nur, insofern sie sich in der Außenwelt selbstbespiegeln kann (V. 11-12). Gleiches lässt sich an Keyserlings ländlichem Innenraum erkennen, der durch eine große Rastlosigkeit und Unruhe der Figuren gekennzeichnet ist: In der Arbeit, Tätigkeit, im fortwährenden Treiben als „Tun, tun“ (Keyserling, *Wellen* 61; ebd. 75) und „Machen, machen“ (ebd. 53) zeigt sich in Keyserlings Erzählungen das

Verlangen des Subjekts nach Selbstvergewisserung.⁷⁰ Der Außenraum ist bei Keyserling hingegen mit der narzisstische Kränkung der kopernikanischen Wende assoziiert: das Meer bereitet „das seltsame Gefühl, ganz winzig inmitten einer Unendlichkeit zu stehen“ (Keyserling, *Wellen* 11). So aktiviert Scheffels Gedicht ebenso wie *Harmonie* neben Assoziationen von Narzissmus auch die von Stott identifizierten kulturgeschichtlichen Topoi der Verslossenheit, Isolation, Einsamkeit und auch der unerwiderten Liebe, die in einer an die *Wahlverwandtschaften* erinnernden Konstellation einander überkreuzender Liebschaften ebenfalls in *Harmonie* zu finden sind.

Während in der Austernmetapher in *Harmonie* vornehmlich kulturgeschichtliche Bezüge und Assoziationen konvergieren, erweist sich die Naturgeschichte der Auster als das Abgeschiedene und Nicht-Bezeichnete, das mit der kulturgeschichtlichen Dimension seine unbequeme Wiederbegegnung erlebt, sobald die vorgängige Unterscheidung sichtbar und reflektierbar wird. Die Leistung der Keyserling'schen Meeresmetaphorik, und insbesondere diejenige der Austernmetapher aus *Harmonie* wird greifbarer und lässt sich in dieser Hinsicht präziser beschreiben, ergänzt man die Methode Blumenbergs um Niklas Luhmanns systemtheoretische Denkfigur des „reentry,“ die er von George Spencer Brown übernimmt (vgl. Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* 80). Im Modell der Systemtheorie konzeptualisiert der „reentry“ den Zusammenhang von Fremd- und

⁷⁰ Dieser Gedanke spielt in 4.3. eine zentrale Rolle: Hier zeigt sich, dass das Land der Raum der negativen Unendlichkeit wird, auf dem sich das fortwährende Treiben nicht mehr in der Irrfahrt auf dem Meer zeigt. Die Ziellosigkeit und Rastlosigkeit, die vormals mit dem Meer assoziiert waren, sind bei Keyserling an Land verortet, was einen wichtigen Aspekt der ökologischen Reflexion seiner Metaphorik bildet: Das Unbehagen an der Moderne wird an Land reflektiert, wo die Moderne sich als gestaltete Umwelt und zweite Natur zeigt.

Selbstreferenz, der jedem System als Bedingung seiner Konstitution zugrunde liegt. Verfügte ein System nicht über eine ihm vorgängige Möglichkeit der Fremd- und Selbstreferenz, „verlören die Bezeichnungen ‚selbst‘ und ‚fremd‘ ihren Sinn“ mit der Folge, „daß das System sich selbst laufend mit der Umwelt verwechselt“ (Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* 26). Um die konstitutive Unterscheidung zu vergegenwärtigen, ist ein Instrumentarium nötig, durch das in einer Beobachtung zweiter Ordnung die Unterscheidungen eines Systems oder Konzepts in Fremd- und Selbstreferenz herausgearbeitet werden können. Was Luhmann somit für systemtheoretische Betrachtungen verallgemeinert, lässt er ebenso für Metaphern gelten:

Die Metaphorik ist [...] im Übrigen eine der ältesten Quellen des systemischen Denkens, längst in Gebrauch, bevor man das Wort „System“ mit einer gewissen Prominenz versah, längst natürlich auch, bevor man von „Systemtheorie“ im eigentlichen Sinne sprechen konnte.

(Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* 42)

Als „eine der ältesten Quellen des systemischen Denkens“ stehen Metaphern Luhmann zufolge nicht nur in einer operativen Nähe zur Systemtheorie; sie stellen vielmehr eine Systemtheorie *avant la lettre* dar, in der kulturtheoretische Operationen wirken, bevor sich zum Beispiel mit der Entstehung der Systemtheorie selbst ein Vokabular dafür entwickelte. Was Luhmann hier nur mit einer gewissen Beiläufigkeit erwähnt, stellt sich bei genauerer Betrachtung als schlüssige Konvergenz heraus, denn wie dem System liegt auch der Metapher eine vorgängige Unterscheidung von Fremd- und Selbstreferenz zugrunde. Jede metaphorische Bezeichnung und Vorstellung erschließt einen bestimmten Bereich, bringt das in ihm Behütete zur Sprache und macht ihn somit der Einbildungskraft

und Artikulation zugänglich. Diese Unterscheidung, die der Metapher und dem System zum Zwecke der Bezeichnung eines als „selbst“ und Vertrautes sichtbar macht und ein anderes als „fremd“ aus der Wahrnehmung ausschließt, ist üblicherweise kein bewusster Prozess, sondern er wird „blind‘ verwendet“ (Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* 27). So entstehen mit jeder Bezeichnung auch blinde Flecke der konstitutiven Unterscheidung: Der durch die Unterscheidung bezeichnete Bereich, der der Imagination und Sprache erschlossen wird, grenzt sich gegen einen anderen Bereich ab; dieser andere, abgeschiedene Bereich ist zwar durch die Bezeichnung nicht mehr direkt vernehmbar, kann jedoch durch die Rückführung auf den Prozess der Unterscheidung wieder zu dem Bezeichneten hinzutreten. Als abgeschiedener Bereich besteht er weiterhin dergestalt neben dem Bezeichneten fort, dass er dem markierten und bezeichneten Bereich seine Form gibt. Diese Denkfigur zwingt jede Beobachtung, sich der vorgängigen Unterscheidungen zu vergegenwärtigen und anzuerkennen, dass auch das Abgeschiedene in das Bezeichnete hineinwirkt: Es tritt, Luhmann zufolge, bei einer Beobachtung zweiter Ordnung, d.h. der reflektierenden Rückführung auf den Prozess der Unterscheidung, wieder in die Unterscheidung ein, insofern es seine Sichtbarkeit wiedererhält. Das Abgeschiedene und Fremde kehrt in dieser Beobachtung zum Vertrauten zurück, von dem es unterschieden wurde. Die Wiederkehr des Abgeschiedenen erfolgt laut Luhmann ausdrücklich nicht als Dialektik oder Aufhebung, sondern vollzieht sich allein als eine der Beschreibung zugängliche Operation des systemimmanenten Potentials, sich selbst zu erschaffen und zu reproduzieren (vgl. Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* 77). Diesen beobachtbar werdenden Prozess

bezeichnet Luhmann als Autopoiesis: „Das System erzeugt sich selber“ (Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* 110). Diese Autopoiesis beginnt mit der Selbstreferenz, die eine „Anschlussfähigkeit“ für weitere Operationen der Unterscheidung herstellt (Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* 78). Luhmann betont dabei,

dass ein System seine eigenen Operationen nur durch das Netzwerk der eigenen Operationen erzeugen kann. Und das Netzwerk der eigenen Operationen ist wiederum erzeugt durch diese Operationen.

(Luhmann, *Einführung in die Systemtheorie* 109)

Das heißt, innerhalb des Systems vollzieht sich ein potentiell unendlicher Prozess der Selbstreproduktion, der inneren Unterscheidung und Ausdifferenzierung. Blumenbergs metaphorologische Untersuchung des *Schiffbruchs mit Zuschauer* gibt einen Einblick, wie solch eine innere Eigendynamik der Ausdifferenzierung sich genealogisch auch in der Metapher nachzeichnen lässt: In der Geschichte der Schiffbruchmetapher zeigt Blumenberg beispielsweise eine sukzessive „Herauslösung“ der Natur aus dem Bildfeld (vgl. 64) sowie das schrittweise Verschwinden des Zuschauers, der beispielsweise bei Schopenhauer mit dem Schiffbrüchigen eins wird und seine Verwandlung zum „Weltzuschauer“ erfährt (ebd. 63). Diese graduellen Verschiebungen ließen sich mit Verweis auf Luhmanns Systemtheorie als Ausdifferenzierungen innerhalb eines metaphorischen Systems beschreiben, die zwar immer mit dem gleichen Bildbestand, aber immer in jeweils anderer Weise operieren.⁷¹

⁷¹ Dass dieser Prozess der systemischen Selbstreproduktion sich ebenso für die Metaphorologie fruchtbar machen lässt, kann auch von Blumenberg selbst hergeleitet werden. Blumenberg geht davon aus, dass „wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt [sind]“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 92). Das heißt, dass Metaphern in ihrer weiteren Entwicklung immer auf einen Vorrat zurückführbar sind, aus dem sie geschöpft

Die Beobachtung der Unterscheidung, die dem Abgeschiedenen nachspürt und es vergegenwärtigen lässt, dient in den untersuchten Erzählungen allerdings nicht nur wie bei Luhmann einem deskriptiven Interesse, sondern sie erhält in Keyserlings metaphorischer Engführung von zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen eine normative Dimension im Sinne einer Theorie duldsamer und beiderseitiger Anerkennung: Da sowohl der eine wie auch der andere Teil der Unterscheidung in seiner alleinigen Herrschaft über die Figuren destruktive Tendenzen zeigt, stellt sich heraus, dass der qua Unterscheidung abgeschiedene Bereich größerer Lebenszusammenhänge als Teil eines offenen Konflikts mit der zweiten Natur bewahrt und erduldet werden muss.

Zunächst soll dieser Zusammenhang am Beispiel der Austernmetapher aus *Harmonie* verdeutlicht werden. In der Unterscheidung, die der Austernmetapher in *Harmonie* zugrunde liegt, wird ein kulturgeschichtlich semantisierter Bereich eröffnet und ein anderer naturgeschichtlicher Bereich abgeschieden und ausgeschlossen: Etwas wird als Auster bezeichnet und damit wird ein „marked space“ geschaffen (Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* 69), d.h. mittels der Austernmetapher wird ein semantisches Feld erschlossen. Dieser „marked space“ ist als das Bezeichnete der einzige Teil der Unterscheidung, der ohne Reflexion, d.h. ohne eine Beobachtung zweiter Ordnung, wahrgenommen und vernommen werden kann, wenngleich seine Grenzen und

werden und aus dem sie sich selbst anbieten. Die Genealogie der Schiffbruchmetapher, die Blumenberg von Lukrez bis Schopenhauer darstellt, kann hier abermals als Beleg angeführt werden. Trotz der Unterschiedlichkeit der einzelnen Beispiele, die sich im Verschwinden des Naturzusammenhangs oder im Verschwinden des Zuschauers zeigt, bleibt der „Bildervorrat“ in der Konstellation von Schiff, Meer, Unglück und Zuschauer mit relativer Konstanz erhalten. Dass die Natur nach und nach aus dem Bild herausgelöst wird (vgl. ebd. 64), lässt auf eine sich in gleicher Weise wiederholende innere Unterscheidung und Ausdifferenzierung und damit auf eine Autopoiesis dieser Metapher schließen.

seine exakte Gestalt erst mit dem Nachvollzug der vorgängigen Unterscheidung vollends sichtbar werden. Gleichursprünglich entsteht mit dem „marked space“ auch ein unbezeichneter Raum, gegen den sich der qua Metapher markierte Bereich („marked space“) abgrenzt: Dieser unbezeichnete Raum ist damit ein blinder Fleck desjenigen, der spricht. Die Rekonstruktion der Unterscheidung eines markierten von einem unmarkierten Bereich bietet eine theoretische Grundlage, mit der die epistemische Verortung und Ausdehnung der Austernmetapher aus ihrer Entstehung beschrieben werden kann. Sie ermöglicht darüber hinaus, in der Sichtbarmachung der Unterscheidung den markierten Bereich mit dem Unmarkierten in eine metaphorische Engführung zu setzen.

Hinsichtlich Keyserlings Metapher der Auster aus *Harmonie* lässt sich Folgendes daraus ableiten: Der mit der Austernmetapher erschlossene semantische Bereich, d.h. ihr „marked space,“ wird in *Harmonie* mit kulturgeschichtlich tradierten Bedeutungen und Assoziationen der Verslossenheit und Isolation aufgefüllt (vgl. Stott 10).⁷² Während die Austernmetapher in *Harmonie* bestimmte kulturgeschichtliche Topoi auf den von ihr bezeichneten Raum vereint (Selbstreferenz), wird sie gegen die Naturgeschichte und die Natürlichkeit der Auster abgegrenzt (Fremdreferenz). Als das Fremde und Nicht-Bezeichnete, das sich in der Beobachtung zweiter Ordnung als qua Unterscheidung abgeschiedener semantischer Bereich zeigt, ist die naturgeschichtliche Dimension der Auster das Negativ, das der Austernmetapher ihre Eigentümlichkeit gibt. Die

⁷² Die genauen kulturgeschichtlichen Bezüge, die hier eine Rolle spielen, werden weiter unten ausführlich dargestellt.

Naturgeschichte und Natürlichkeit der Auster steht, wie noch gezeigt wird, ebenso für diejenigen als Bedrohung erfahrenen Naturzusammenhänge, die die Figuren in die Verslossenheit und (Selbst-)Domestizierung treiben.

Das Fremde und Unmarkierte, von dem hier unterschieden wird, ist die über 200 Millionen Jahre andauernde Evolutionsgeschichte der Auster. Als Austern sich vor 135 Millionen Jahren im Panthalassa in großer Zahl ausbreiteten, waren sie den Austern, die wir seit Beginn der Menschheitsgeschichte in den Weltmeeren finden, bereits nahezu identisch (vgl. Stott 13). Diese Stabilität und Kontinuität in der Entwicklung der Austern, die sich seit dem Kambrium mit relativer genetischer Invarianz gehalten haben, prägte nach dem im 19. Jahrhundert reifenden evolutionsgeschichtlichen Verständnis vom Leben das Bild von Austern als Überlebenskünstler (vgl. ebd. 19, 117-20). Als größte und nachhaltigste Bedrohung für die Austern kann hingegen nur menschliche Nutzung gelten, die nachweislich bis vor die Schwelle von Pleistozän zum Holozän zurückreicht. Seit den als „køkkenmøddinger“ oder „shell middens“ bekannten Schalenhaufen der Jungsteinzeit bis heute hat sich die menschliche Nutzung der Austern zu einer großen Nahrungsmittelindustrie entwickelt.⁷³ Heute – und tatsächlich schon seit dem späten 19. Jahrhundert – ist die Überfischung der Austern zusammen mit der Verunreinigung der Meere die Hauptursache für ein drohendes Ende einer langen evolutionären

⁷³ Eine Sonderstellung gegenüber anderen Bereichen industrieller Nahrungsmittelproduktion aus Tieren nimmt die Austernindustrie dennoch ein, wie Matthiessens Bericht über die Austernkultur auf Fishers Island zeigt. Die Austernzucht lässt sich nämlich in einem geschlossenen System aufgrund eines großen Ressourcenbedarfs, den Fütterung, Temperaturregelung und Salinität bedeuten, nicht effizient durchführen (vgl. Matthiessen 128, 143-44.). Austernkulturen sind kaum in einem von Meer abgeschlossenen System zu erhalten. Sie können, so Matthiessen, am effizientesten nur in lagunenartigen Küstenformen der Meere bewirtschaftet werden, die immer einer gewissen Kontingenz und Unkontrollierbarkeit unterliegen.

Erfolgsgeschichte (vgl. Matthiessen 2, 21; vgl. Stott 56). Trotz ihrer gegenwärtigen Bedrohung durch anthropogene Faktoren sind Austern Zeitzeugen der „deep time“: Sie erzählen von der Evolution und vom Sterben ganzer Arten im Mesozoikum sowie von der raschen Entwicklung der Säugetiere und insbesondere des Menschen. Diese Kontinuität und Konstanz der Spezies gelangt, wie ich im Folgenden zeige, als nicht-bezeichnete naturgeschichtliche Dimension in die Erzählung.

Ist nun die Unterscheidung von kultur- und naturgeschichtlicher Dimension selbst, die der Keyserling'schen Austernmetapher vorgängig (i.S.v. vorangegangen und vorausgehend) ist, als Unterscheidung sichtbar, lassen sich damit Kulturgeschichte und Naturgeschichte als zwei einander komplementäre Kontexte bzw. als zwei komplementäre semantische Bereiche der Unterscheidung beobachten. Die Kontexte sowohl der Natur- als auch der Kulturgeschichte zeigen sich als gleichursprünglich aus dem Vorgehen der Unterscheidung entstanden: Mit der Selbstreferenz, die allein kulturgeschichtliche Bedeutungen einschließt, grenzt sich die Metaphorik der Auster zugleich per Fremdreferenz gegen (in diesem Fall) naturgeschichtliche Kontexte ab. Indem das Unterscheiden von Selbst- und Fremdreferenz auf diese Weise nachvollzogen und beobachtet wird, werden auch die naturgeschichtlichen Kontexte, die als „unmarked space“ aus den Augen und aus dem Sinn gerieten, wieder sichtbar. Wenn die einer Bezeichnung vorangegangene Unterscheidung beobachtet wird, wird auch dasjenige wieder vernehmlich, gegen das die Bezeichnung definiert wird (i.S.v. lat. *definire*, dt. abgrenzen). Tritt die Unterscheidung, die einer Bezeichnung zugrunde liegt, wieder ins Bewusstsein, so kommt damit auch das Nicht-Markierte und Abgeschiedene wieder in

den Sinn: Genau dies bezeichnet der „reentry“ des Nicht-Markierten in die Unterscheidung. Der entscheidende Schritt ist also die Sichtbarmachung des Unterscheidens selbst, durch die der „unmarked space“ in die Unterscheidung erst wieder eintreten kann, und durch die dieser naturgeschichtlich markierte „unmarked space“ erst wieder begehbar und re-kognoszierbar wird.

Der Wiedereintritt der Naturgeschichte durch die Metapher in die Erzählung konfrontiert dann das offenkundige Unbehagen der Figuren am neuzeitlichen Differenzverhältnis zur Vergangenheit und an der Ungewissheit der Zukunft (Luhmann, *Beobachtungen der Moderne* 14) mit der naturgeschichtlichen und evolutionsgeschichtlichen Kontinuität der Auster. An den Figuren in *Harmonie* lässt sich das Unbehagen an der modernen Sprengung eines zeitlichen Kontinuums von Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft (vgl. Luhmann 136) ablesen, das sich in einem angstvollen Zukunftsbezug und der Loslösung der Gegenwart von der Vergangenheit offenbart: Die Figuren sind in eine Erzählung eingebettet, die wenig Gebrauch von Mitteln der Rückbindung an die Vergangenheit macht. Vielmehr bleibt die Vergangenheit der Figuren in der Erzählung nahezu unbesprochen, obwohl die beiläufig genannten Ereignisse der Vergangenheit für die Erzählung von Bedeutung sind: Annemaries Erkrankung wird ebenso wenig erklärt wie ein nur en passant erwähnter „Tod des Kindes“ (*Harmonie* 14). Auch die Reise, von der Felix zu Beginn der Erzählung zurückkehrt, und während der er Annemarie allein zurückließ, ist nahezu losgelöst von der Gegenwart der Erzählung: Es heißt, er „wollte von diesem Mitleid loskommen“ (Keyserling, *Harmonie* 15), doch ob dies gelang und welche Bedeutung dies für das Verhältnis zu seiner kranken Frau Annemarie hatte bzw. hat, bleibt

ebenso unkommentiert. Da auch Adverbiale und Konjunktionen, die Konsekutivität und Kausalität stiften könnten, kaum Teil des Vokabulars der Erzählung sind, entsteht der Eindruck einer von der Vergangenheit isolierten und entwurzelten Gegenwart.

Auch der Zukunftsbezug unterliegt in *Harmonie* insofern einer Störung, als dass die Zukunft selbst nicht mehr anschlussfähig für die Vorlaufsprojektionen der Moderne ist. Die Ungewissheit der Zukunft ist in *Harmonie*, anders als Luhmann es der Moderne attestiert, nicht das „noch nicht“ der unerfüllten Erwartungen und Hoffnungen der Gegenwart (vgl. *Beobachtungen* 11). Vielmehr wird das Kommende trotz und wegen seiner Ungewissheit als Bedrohung erfahren und beschrieben. Diese Ungewissheit artikuliert sich bei Annemarie schon in der Angst vor dem kommenden Tag: „Ich fürchtete mich eigentlich vor ihm [dem kommenden Tag, MB] [...] Plötzlich kommt etwas – ist da und man will dann gar nicht mehr leben“ (*Harmonie* 38). Diese Angst vor der ungewissen Zukunft prägt auch die Wahrnehmung der Außenwelt, zum Beispiel, wenn die Nachtigall so „singt – als ob sie sich fürchtete – vor etwas, das kommen könnte, wenn alles still und dunkel und sie allein ist“ (ebd. 45). Die Zukunft ist dermaßen angstbesetzt, dass die Figuren keine Hoffnungen mehr in das Kommende setzen können. Auch für ein kreatives Potential des Subjekts und dessen Realisierung kann die Ungewissheit der Zukunft nicht mehr fruchtbar gemacht werden.

Diese Angst gegenüber der Zukunft ist angesichts eines Wiedereintritts der Naturgeschichte in die Erzählung ein weiterer Verweis darauf, dass sich die Moderne zuvor vermeintlich aus dem Bann der Natur befreit hat und nun – in Keyserlings *Harmonie* – wieder in einen Zusammenhang mit der Natur gebracht wird. Solch ein

Naturzusammenhang wohnt der Moderne bereits von Beginn an inne, wenn sie für einen Optimismus gegenüber der Zukunft die Annahme ihres eigenen Wachstums und ihrer kontinuierlichen Verbesserung in Anspruch nimmt. In seiner begriffsgeschichtlichen Betrachtung der Moderne stellt Reinhart Koselleck fest, dass die Moderne in ihrer Fortschrittsgläubigkeit ein Narrativ der steten Verbesserung vorgibt, das jedoch mit allgegenwärtigen organischen und natürlichen Phasen des Wachstums und des Niedergangs unvereinbar ist (vgl. Koselleck 167-68): „Die Assoziation eines Niedergangs wird ausgeblendet und damit ein unendlicher Fortschritt erschlossen“ (ebd. 168). Die Rückbindung des modernen Zeitbewusstseins an Naturzusammenhänge ist dem entsprechend mit der Einsicht verbunden, dass das Fortschreiten der Zeit nicht allein im Sinne einer Verbesserung möglich ist, sondern dass Verfall und Niedergang unausweichlich sind, wie Koselleck mit Blick auf die konstitutive organische Wachstumsmetaphorik der Moderne bemerkt: „Jede naturale Wachstumsmetapher enthält, wörtlich genommen, die Unentrinnbarkeit des endlichen Verfalls“ (ebd.).

Vollzieht sich in der Austermetapher Keyserlings also der „reentry“ der Naturgeschichte, d.h. wird die Austermetapher in den Naturzusammenhang gestellt, dem sie entspringt, so wird offenbar, dass die Austernschalen nicht bis ans Ende der Tage den Schutz vor der Außenwelt bieten können: als Dinge der Natur werden sie porös, korrodieren und brechen. Die leeren Kalkschalen auf dem Grund des Meeres oder an den Gestaden erinnern an das vergangene Leben, das sie schützend beherbergten. In dieser Vergegenwärtigung eines notwendigerweise mit dem Wachsen einhergehenden Niedergangs, eines möglichen Zerfalls und letztlich eines notwendigen Fortgangs zum

Tode liegt zugleich die Einsicht, einer ungewissen und fremdbestimmten Zukunft ausgeliefert zu sein.

Die Zukunft kann für Keyserlings Figuren auch deswegen nicht für eine wie auch immer geartete schöpferische Kraft des Subjekts fruchtbar gemacht werden, weil auch das Land als gestaltbarer und urbarer Raum erschöpft und ausgezehrt ist, wie sich nicht zuletzt in den vorangegangenen Lektüren zu *Dumala* und *Fürstinnen* zeigte. Typisch für die Erzählungen Keyserlings ist, dass das Land nicht mehr der Raum ist, in dem menschliche Kraft gestaltend sich ein Fundament für die bessere Zukunft legt. Vielmehr ist das Land hemmend, ermüdend und ein Raum der Lethargie und Hilflosigkeit. Schilderungen menschlicher Arbeit am Land trennen Arbeit von dem sie motivierenden und definierenden Zweck und Nutzen. Laut Marx ist Arbeit eine „Verausgabung menschlicher Arbeitskraft in besondrer zweckbestimmter Form“ (Marx und Engels 13). Arbeit ist eine „zweckmäßige Tätigkeit“ (ebd. 193), in der der Arbeiter „im Natürlichen zugleich seinen Zweck, den er weiß, der die Art und Weise seines Tuns als Gesetz bestimmt und dem er seinen Willen unterordnen muß, [verwirklicht]“ (ebd.). Die Vergeblichkeit aller Arbeit und ihre Zwecklosigkeit in Keyserlings *Harmonie* zeigen sich beispielsweise, wenn „die Pferde sich umsonst [mühten]“ (Keyserling, *Harmonie* 30) und „der Knecht [...] in sinnloser Wut auf die Tiere ein[hieb]“ (ebd.). Sie zeigen sich darüber hinaus in den sich wiederholenden Schritten einer als monoton und paralysierend beschriebenen Arbeit:

Blank und schwer legten sich die Erdschollen um. Das Pferd und der Mann gingen müde und faul immer wieder das Stück Acker auf und ab. Das Land lag still unter der Mittagssonne da.

(Keyserling, *Harmonie* 48; vgl. 82)

Neben dem „Immer wieder“ der Mühsal spiegelt die repetitive Struktur der Paare „müde und faul,“ „blank und schwer“ und „auf und ab“ den Takt und die Leere der Arbeit performativ. Die Adjektive der Beschreibung (auch s.o. „schwer [...] müde [...] faul [...] still [...] schläfrig“, ebd. 48) vermitteln eine lähmende und hemmende Atmosphäre. „Das Land war schlecht“ (ebd. 11) und erschöpft. Der Motivation einer durch Mühsal einlösbaren besseren Zukunft kann das Land in *Harmonie* nicht mehr urbar gemacht werden.

4.1. Die ökologische Reflexion als Befreiung von der zweiten Natur

Das Re-kognoszieren einer vorgängigen Unterscheidung, d.h. die Konfrontation der „zweiten Natur“ mit dem Wiedereintritt unbeherrschbarer Naturzusammenhänge, ist nicht nur eine Leistung der Austernmetaphorik in *Harmonie* allein. Die systemtheoretische Rückführung auf die Unterscheidung der „zweiten Natur“ von großen Naturzusammenhängen lässt sich auch auf andere untersuchte Metaphern anwenden, die in einer topologischen Zweiteilung die vertraute „zweite Natur“ des Landes von der Fremdheit des Meeres unterscheiden. Indem nun im Folgenden die maritime Metaphorik Keyserlings und ihre Topologie auf die ihnen vorgängigen Unterscheidungen hin untersucht werden, lässt sich der metaphorische Befund in präziserer Form einholen und verallgemeinern: Dabei wird deutlich, dass die maritime Metaphorik Keyserlings auch ihre Eigentümlichkeit aus einer Unterscheidung zwischen einer erschlossenen und

verschlossenen zweiten Natur des Landes und der Offenheit des Meeres und der durch das Meer metaphorisierten größeren Lebenszusammenhänge bezieht.

In der Metaphorik Keyserlings vollzieht sich generell eine topologisch verbildlichte Unterscheidung zwischen der „zweiten Natur“ des Landes und den größeren Lebenszusammenhängen, die sich in der Metaphorik des Meeres andeuten, so dass sich in der Konfrontation der zweiten Natur mit demjenigen, von dem sie sich fortwährend unterscheiden muss, das vormals Abgeschiedene vergegenwärtigt wird: In der Reflexion kehrt sowohl das vergessene Gemacht-Sein der zweiten Natur als auch ihre vergessene Einbettung in größere Naturzusammenhänge in das Bewusstsein. Genau hierin besteht, was ich in Kapitel 1.3.2. als ökologische Erweiterung einer reflexionsphilosophischen Auseinandersetzung mit der zweiten Natur ankündigte: Die geschlossene Realität des Landes wird als zweite Natur aus einer Außenperspektive sichtbar gemacht und um die Möglichkeit ihrer Einbindung in größere Lebenszusammenhänge erweitert. In erheblicher Weise zeigen sich damit Ähnlichkeiten mit der zur gleichen Zeit entstehenden wissenschaftlichen Ökologie, deren Untersuchungsgegenstände die Beziehungen zwischen einzelnen Organismen und ihren Außenwelten sind. In den kommenden Ausführungen stellt sich heraus, dass sich die in diesem Sinne ökologische Form der Reflexion über die zweite Natur – und damit über die erschlossene, gemachte und gestaltete Umwelt einschließlich ihrer inneren Ordnungsprinzipien – als Leistung der maritimen Daseinsmetaphorik Keyserlings verallgemeinern lässt.

Die reflexionsphilosophische Form der Befreiung aus der geschlossenen zweiten Natur und der Enge des Landes erfolgt als Befreiung *von* der (Selbst-)Einsperrung und (Selbst-

)Domestizierung und eröffnet eine Erweiterung des Vorstellbaren und Denkbaren. Folgende Rückbezüge auf die Interpretationen der Erzählungen Keyserlings zeigen überdies, dass diese Erweiterung des Vorstellbaren und Denkbaren nicht das Eine gegen das Andere, d.h. die „zweite Natur“ gegen die größeren Lebenszusammenhänge, ausspielt, sondern dass beide als Aspekte des menschlichen Daseins in ihrem offenen Streit miteinander bedacht und bewahrt werden müssen.

In *Harmonie* vollzieht sich die qua „reentry“ ermöglichte Reflexion wie oben beschrieben durch die Metapher der Auster, die ein Unbehagen an einer als unversöhnlich empfundenen Gegenüberstellung eines erschlossenen, komfortablen und geordneten Innenraums und eines unerschlossenen und bedrohlichen Meeres aufzeigt. Die fundamentale Gegensätzlichkeit im Verhalten der Figuren gegenüber Land und Meer verleiht der Austernmetapher die oben beschriebene Widersprüchlichkeit: Zwar vermag eine Auster, ihre Schalen für kurze Dauer vor dem Meer zu verschließen, jedoch entledigt sie sich damit nicht der Abhängigkeit vom nährenden Meer. Die hier enthaltene metaphorische Topologie bringt eine Reflexion über die Bedingungen eines menschlichen Daseins hervor, das sich einer Bedingtheit durch größere und unkontrollierbare Zusammenhänge unter Preisgabe der Möglichkeiten zur Rettung aus der eigenen Einsperrtheit zu entziehen bemüht. Die Austernmetapher bringt hier zusätzlich zum oben beschriebenen naturgeschichtlichen Reflexionszusammenhang auch das Folgende in den offenen Prozess der metaphorischen Auseinandersetzung ein: Ihre maritim codierte Außenwelt ist nicht ausschließlich lebensbedrohend oder -verneinend, sondern sie impliziert, dass auch diejenigen Lebenszusammenhänge, die nicht den gestaltenden

Kräften der Figuren unterliegen, nicht als feindliche aus einem fremden Außenraum kommende Bewegungen ausgeschlossen, sondern auch als Bedingungen des eigenen Daseins affirmiert oder erduldet werden müssen. Das Meer und das, was es metaphorisch leistet, bietet somit nicht nur eine Reflexion über eine prekäre Eingeschlossenheit in der zweiten Natur, sondern verweist auf Aspekte, die der Fülle des menschlichen Daseins ebenso angehören. Was hier wie eine erneute Einengung menschlichen Daseins klingt, die den Menschen in der ökologischen Reflexion auf seine Ausgeliefertheit an die Natur zurückwirft, ermöglicht eine Befreiung: Reflexionsphilosophisch betrachtet vollzieht sich in der metaphorischen Topologie von Land und Meer eine Aufspaltung der als verschlossen wahrgenommenen Räume und geschlossenen Grenzen der „zweiten Natur,“ durch die die Vorstellbarkeit und Denkbare menschlichen Daseins erweitert wird.

Innerhalb der Metaphorik Keyserlings fungiert die zweite Natur als „marked space,“ dem eine Unterscheidung vorausgeht. Indem diese Unterscheidung durch den „reentry“ beobachtbar wird, wird auch die zweite Natur als das Geschlossene und Verschlussene sichtbar gemacht. Ihre Sichtbarkeit als „verstandesmäßig geschlossene Realität“ (Keyserling, „Über die Liebe“ 93) erhält sie durch die topologische Unterscheidung mit der Offenheit, die mit dem Meer assoziiert wird. Die Topologie, die Keyserlings Metaphorik innewohnt, macht die Unterscheidung sichtbar, die der zweiten Natur vorgängig ist, und durch die sie sich von der Ausgeliefertheit an die größeren Lebenszusammenhänge befreit. Indem die Gemacht-heit und Überformung des Landes qua Unterscheidung sichtbar gemacht wird, wird die „zweite Natur“ allerdings auch in einer bestimmten Weise

hinsichtlich der Unterscheidung vernehmbar: Die zweite Natur, die mit dem Land übereinkommt, wird in Gestalt der Meeresbezüge mit ihren (noch) unverwirklichten Potentialen konfrontiert.

Dies lässt sich zum Beispiel an *Wellen* beschreiben: In ihrer Kindheit entwickelt Doralice in der ereignislosen Enge ihres Schlosses und des Parks ein „angenehme[s], geheimnisvolle[s] Erwartungsgefühl“ (Keyserling, *Wellen* 28) und imaginiert, dass „jenseits des Gartenzaunes eine schöne Welt der Ereignisse auf sie wartete“ (ebd.). Bis zu dem Moment, an dem sie die vom Gartenzaun begrenzte Welt, ihre geschlossene innere Ordnung und das „tenue ma chère“ verlassen kann, fühlt sie eine „seltsame Unruhe in ihrem Blut, sie hörte es fast, wie wir das Stimmengewirr eines Festes hören, vor dessen verschlossenen Türen wir stehen“ (ebd.). Die Möglichkeit, diese Projektion und Utopie zu erfüllen, und somit dem „Stimmengewirr“ hinter den „verschlossenen Türen“ und „jenseits des Gartenzaunes“ näherzukommen, deutet sich in *Wellen* nur durch die Meeresmetaphorik der Darstellung an: Die angedeutete Utopie, die „verschlossenen Türen“ zu öffnen und mit dem „Stimmengewirr“ in ein dialogisches Verhältnis zu treten, ist ein durch die Metaphorik des Meeres verbildlichtes unverwirklichtes Potential der geschlossenen zweiten Natur. Der „reentry“ eines strömenden Lebenszusammenhangs in der Darstellung vergegenwärtigt, dass die vereinzelt „Wellenstimmen“ der Diegese auf verhängnisvolle Weise vom Zusammenhang des Meeres isoliert wurden.

Monologisierende Praktiken und Annahmen⁷⁴, die *Wellen* in der zweiten Natur darstellt, und durch die das dialogische Verhältnis eines strömenden Lebenszusammenhangs Utopie bleibt, müssen sich demzufolge den Anspruch ihrer uneingeschränkten Selbstbehauptung über Andere zugunsten eines größeren Lebenszusammenhangs zurückstellen, in dem sie als abhängige Stimmen neben und mit vielen strömen. Die Anerkennung größerer Lebenszusammenhänge, die in *Wellen* mittels der Meeresmetaphorik in der Darstellung angedeutet werden, konfrontiert die Annahmen und Praktiken der zweiten Natur mit Bedingungen: Erst eingedenk einer offenen Duldung dieses Konflikts zwischen größeren Lebenszusammenhängen und dem Wunsch nach Selbstbehauptung könnte sich das als Utopie angedeutete dialogische Verhältnis entfalten, das die maritime Metaphorik in der Darstellung andeutet.

In *Dumala* lässt sich auf ähnliche Weise beobachten, wie sich die Unterscheidung der zweiten Natur von den über sie hinaus verweisenden Lebenszusammenhängen entlang der Meeresbildlichkeit entfaltet. Rauschhafte Projektionen eröffnen sich immer und nur dann, wenn das Land und die Nüchternheit der zweiten Natur („diese sogenannte Kultur“) für die Fremdheit des Meeres geöffnet werden. Durch die Meeresbezüge wird damit dasjenige sichtbar, das der Selbstreferenz des Landes als Nüchternheit fremd ist – und

⁷⁴ Gemeint sind hier die monologisierenden Tendenzen, die eingangs in der Lektüre von *Wellen* beschrieben werden, und durch die die Vielheit der Erscheinungen durch eine Reduktion auf einen einheitlichen Entwurf beherrschbar wird. Dazu zählen jedoch ebenso diejenigen Praktiken, denen zufolge Doralice als „fortgelaufene Gräfin“ (Keyserling, *Wellen* 14) von der Adelsgesellschaft des Bullenkrugs mehrheitlich abgelehnt wird. Dazu gehört überdies auch Hans Grills Machismo, wenn er beispielsweise Doralice „einen Rahmen schaffen“ will (Keyserling, *Wellen* 113) und ihr „ein Häuschen“ zu geben gedenkt, „das [ihre] eigenste Schöpfung ist, der Ausdruck [ihres] Wesens“ (ebd. 54). Die Beschränkung Doralicens auf eine vermeintliche Erfüllung in einem häuslichen Leben, dem sie ihr „Gepräge“ gibt, während sie der Heimkehr ihres Mannes harren soll (vgl. ebd. 54), ist ebenso destruktiv für eine Verwirklichung des dialogischen Verhältnisses der „Wellenstimmen.“

gegen das sich „diese sogenannte Kultur“ abgrenzt. So erfahren und imaginieren Erwin Werner und Karola Werland Rausch und Lust in maritimen Überformungen des Landes, die die Enge des Landes und „diese[r] sogenannte[n] Kultur“ zumindest kurzzeitig überwinden (Keyserling, *Dumala* 125). Wenn sie beispielsweise bei ihren Begegnungen das Fließen des Abendlichts und die heranrauschenden „Wellen“ des Abendscheins erleben (vgl. ebd. 55, 95), liegen solche Momente vor, in denen Wahrnehmung und Imagination von der Geschlossenheit der zweiten Natur befreit werden und sich flüchtig in einem maritim erscheinenden „unbegrenzten Naturraum“ wiederfinden (Guilliard 138).

Letztlich wird dieser Konflikt in *Dumala* jedoch nicht in seiner Offenheit erduldet, sondern schlägt vielmehr vom maritimen Paradigma des Rausches in das ländliche Paradigma der Nüchternheit um. Für irgend eine Projektion, die das lyrische Ich Heines nach seiner Enttäuschung noch fruchtbar machen kann, gibt es in *Dumala* keinen Anschluss mehr: Das lyrische Ich in Heines „Das Meer erglänzte weit hinaus“ kann die Weite des Meeres für Projektionen von Ferne dergestalt fruchtbar machen, dass sich sein eigenes unerfülltes Sehnen nach der verflossenen Liebe nun ohne ein konkretes Ziel dem „weit hinaus“ glänzenden Meer anschließen kann.⁷⁵ Dass der Konflikt beider Paradigmata in *Dumala* hingegen nicht offen bleibt, sondern vom Meer zum Land und vom Rausch zur

⁷⁵ Gemeint ist hier, wie in 4.2. ausführlich beschrieben, dass das lyrische Ich in der letzten Strophe von „Das Meer erglänzte weit hinaus“ schildert, wie sich sein Leib „verzehrt“ und wie stark das „Sehnen“ ist, ohne dass sich jedoch diese Gefühle an ein konkretes Objekt oder eine Person binden. Die Gefühle, die mit dem Fortgang der Geliebten ihr Ziel verloren haben, verlaufen nun ziellos in die Weite, womit die letzte Strophe des Gedichts wiederum die Eröffnung des Gedichts am „weit hinaus“ erglänzenden Meer in der ersten Strophe einholt.

Nüchternheit kippt, spiegelt sich in der Entzweiung Erwin Werners, die sich, wie oben beschrieben, in der Selbstbeschreibung und -erfahrung als Fremder zeigt und die auch pronominal eingeholt wird.

Da sowohl das eine als auch das andere Paradigma als zerstörerische Kraft wirkt, sofern es sich Erwin Werner bemächtigt, ergibt sich nur als Negativ zum Umschlagen des Einen ins Andere, dass der offene Konflikt und Streit beider Paradigmata erduldet werden und somit offen bleiben muss. Ebenso wie in *Wellen* verbleibt auch in *Dumala* die Möglichkeit unerfüllt, den Konflikt von zweiter Natur und den über sie hinaus verweisenden Lebenszusammenhängen offen zu halten. Während *Wellen* allerdings noch in der Metaphorik der Darstellung andeutet, dass solch eine Form der Duldung in einer offenen Zukunft möglich werden kann, bietet sich ein dergestalt utopisches Moment in *Dumala* nur als Negativ, indem sich beide Paradigmata in jeweiliger Alleinherrschaft über das Ich als zerstörerisch erweisen: Hier die Übermacht des maritimen Rausches, der Erwin zum „Raubtier“ (Keyserling, *Dumala* 129) und beinahe zum Mörder seines vermeintlichen Nebenbuhlers macht, und dort die Herrschaft der beengenden Nüchternheit des Landes, wo die Einzelnen „wie die Pakete im Güterwagen“ inmitten einer entzauberten und erschlossenen Welt vereinsamen (ebd. 171). Die Zerstörung, die „diese[r] sogenannte[n] Kultur“ (ebd. 125) sowie der rauschenden und belebenden „große[n] Kraft“ (ebd. 39) innewohnt, ließe sich nur vermeiden, indem der Moment des Umschlagens vom einen in das andere Paradigma vermieden wird und indem der Konflikt in seiner Offenheit erduldet wird.

Wenn ich die als „Schlossgeschichten“ betitelten Erzählungen Keyserlings insofern als Verschlussenheits- oder Geschlossenheitsgeschichten bezeichne, dann artikuliert sich darin genau die bis hierhin beschriebene Reflexion über die Enge und Geschlossenheit der „zweiten Natur.“⁷⁶ In der Topologie zeigt sich die „zweite Natur“ als dem Land angehörig, dessen Verfasstheit den Figuren beispielsweise als „unerträglich eng“ (Keyserling, *Wellen* 82), als „eine Gemeinheit“ (ebd. 126) und als „schlecht“ (Keyserling, *Harmonie* 11) erscheint. Die Verfasstheit des Landes einschließlich der Praktiken und Annahmen, die das als „zweite Natur“ erschlossene Land prägen, erweist sich als Quelle eines Unbehagens, das aus der Unerfülltheit wesentlicher Aspekte des menschlichen Daseins herrührt.⁷⁷ Demgegenüber artikuliert sich in der Metaphorik des Meeres in den hier untersuchten Erzählungen das Bestreben, die „verstandesmäßig geschlossene Realität“ (Keyserling, „Über die Liebe“ 93) um ein öffnendes Prinzip zu erweitern, und die ihr innewohnenden Tendenzen der Selbstzerstörung und der Vereinzelung mit einer Duldsamkeit offener Konflikte und Streits zu konfrontieren.

Kurzum lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Ergänzung der Metaphorologie um systemtheoretische Konzepte es ermöglicht, in Keyserlings Metaphorik eine reflexionsphilosophische Auseinandersetzung darzustellen, die aus einer Unterscheidung

⁷⁶ Siehe hierzu Kapitel 3.7. über die Ausweitung der Keyserling'schen Schlossgeschichten über die Grenzen des Schlosses hinweg auf das Land.

⁷⁷ Gemeint ist hier beispielsweise die Vereinzelung in *Wellen* und *Dumala*, die sinnliche Verarmung in *Wellen* und *Fürstinnen*, die Fluchtbewegungen in die Innerlichkeit in *Harmonie* sowie die verstandesmäßige Herrschaft über die eigenen Verlangen, die in nahezu allen Erzählungen Keyserlings eine zentrale Rolle spielt. Die über das Land ausgebreitete und beengende „zweite Natur“ steht, wie in vorangegangenen Kapiteln gezeigt, in einem direkten Zusammenhang mit diesen Problemen. Wird dieser Zusammenhang nicht explizit durch die Erzählung hergestellt, ergibt er sich kontrastiv aus der metaphorischen Topologie von Land und Meer.

von domestizierter zweiter Natur und den nicht-domestizierbaren größeren Lebenszusammenhängen besteht. Der Konflikt zwischen zweiter Natur und den größeren Lebenszusammenhängen, der dadurch beobachtbar wird, lässt sich allerdings nicht nur beschreibend darstellen. Zusätzlich zum deskriptiven Interesse, das Luhmann in der Systemtheorie geltend macht, liegt im Konflikt zwischen zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen auch eine normative Dimension: Die Offenheit des Konflikts muss bewahrt bleiben, um weder den destruktiven Tendenzen des einen noch denen des anderen zu erliegen. Mit der metaphorischen Engführung von zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen vollzieht sich eine Erweiterung der zweiten Natur sowie des Vorstell- und Denkbaren. In diesem Sinne vollzieht sich auch, wie im Folgenden gezeigt wird, die ökologische Reflexion über die zweite Natur als Befreiung aus der (Selbst-)Domestizierung und (Selbst-)Einsperrung in der zweiten Natur.

Diese Form der Befreiung im Sinne einer Freiheit *von* der Enge und Geschlossenheit der „zweiten Natur“ holt Vorstellungen der Freiheit metaphorisch ein, die in der Diegese von Keyserlings Figuren als Freiheit *zu* etwas postuliert werden. Hier sei zuvörderst auf Hans Grills pathetisch formuliertes Freiheits-Postulat verwiesen, das letztlich nur als eine andere Form des Zwangs und des Einschließens inmitten einer ohnehin verengten Welt entlarvt wird. Seine Vorstellung von Freiheit offenbart er Doralice wie folgt:

„Gewiß, gewiß“, begann Hans in seiner eifrigen Art, „Möglichkeiten, natürlich Möglichkeiten, das ist es, was der freie Mensch hat, es ist gleich, ob er etwas tut, aber nichts zwingt ihn, nichts schiebt ihn, nichts bindet ihn, was er tut, tut er auf eigene Verantwortung“

(Keyserling, *Wellen* 17)

Hans Grills Begriff von Freiheit setzt all sein Vertrauen in diejenigen Gesetze, die „der freie Mensch“ sich selbst gibt, und über die er nur vor sich selbst Rechenschaft ablegen muss. Diesem modernen und autonomen Subjektkonzept ist – in all seiner Überzeichnung – das Bewusstsein für jedwede nicht durch das Subjekt selbst gesetzte Bedingtheit des eigenen Daseins verloren gegangen. In *Wellen* zeigt sich diese Freiheit zur Autonomie eines Menschen, der vermeintlich außer seiner selbst keine Verantwortung und keine Limitierung erfahre, nicht nur als Gefangenheit des Ich in Isolation. Diese Freiheit zur Autonomie wird auch spätestens dann zur Karikatur ihrer selbst, wenn Hans Doralice seine Pläne mitteilt: Seine Vorstellung einer Zukunft mit Doralice besteht in „etwas Nüchternheit, so eine selbstgeschaffene Bürgerlichkeit, in die man sich fest einschließt“ (Keyserling, *Wellen* 25). Die Freiheit, die Hans meint, ist demnach nur eine andere Form des Zwangs und Einschließens inmitten einer ohnehin verengten Welt, wie auch Doralice lakonisch einwirft:

Uff, wenn man da nur atmen kann, ganz eng, fest eingesperrt und riecht nach Kartoffelsuppe. [...] Es ist ja ganz hübsch, wenn eine Tür immer offen steht, aber man braucht doch nicht beständig drauf hinzuweisen. Die Freiheit wird dann fast ebenso langweilig wie das ‚tenue ma chère‘ dort.

(ebd.)

Die deutliche Zurückweisung dieser widersprüchlichen Illusion von Freiheit, die den autonomen und „freie[n] Menschen“ feiert und zugleich sowohl ein Einschließen und Einsperren als auch die Bevormundung Anderer beinhaltet, gibt Doralice der Lächerlichkeit preis: Diese Freiheit jenseits der Adelsschlösser, in denen das „tenue ma chère“ Konformität der Haltung und des Benimms einfordert, durchschaut sie als nahezu identische Form des Eingesperrt- und Eingeschlossen-Seins mit der Folge, dass sie „den

ganzen Vormittag allein dasitzen und dem Hauswesen mein [Doralice, *MB*] Gepräge geben“ soll (ebd. 54).

Die metaphorische Reflexion über die zweite Natur führt hier dazu, dass auch die Praktiken und Grundannahmen, die die zweite Natur durchwirken, zum Gegenstand der reflexiven Auseinandersetzung und Beobachtung der zweiten Ordnung werden. Dem Freiheitsbegriff, der sich als Freiheit *zur* Autonomie zeigt, wird somit ein weiterer Freiheitsbegriff gegenübergestellt, nämlich die Befreiung *von* einer in Teilen illusorischen (und oppressiven) Vorstellung von Autonomie, die sich in der zweiten Natur als schöpferische, gestaltende und gesetzgebende Subjektivität behaupten kann. Diese Befreiung vom Verhängnis der Eingesperrtheit in der zweiten Natur vollzieht sich erst durch die metaphorische Topologie der Erzählungen Keyserlings, die durch die Unterscheidung von Land und Meer die zweite Natur sichtbar macht und im Prozess der Beobachtung zweiter Ordnung das von der zweiten Natur Abgeschiedene einholt. Diese Befreiung von als beengend empfundenen Aspekten der zweiten Natur im Sinne einer Erweiterung dessen, was denkbar und vorstellbar wird, vollzieht sich jedoch, ohne dass die damit verbundene Frage, *wozu* diese Befreiung sich ereignen könnte, letztlich konkret beantwortet wird. Der hier entstehende offene Konflikt zwischen zweiter Natur und der Bedingtheit des menschlichen Daseins durch größere Lebenszusammenhänge, die über die zweite Natur hinaus verweisen, wird nicht aufgelöst. Der Offenheit dieses Konflikts wird bei Keyserling keine Aussicht auf eine Schließung gegeben. Vielmehr folgt aus Keyserlings Erzählungen, dass die (Selbst-)Einsperrung und (Selbst-)Domestizierung dadurch überwunden werden kann, dass die Abhängigkeiten zwischen zweiter Natur und

den ökologischen Zusammenhängen, die sie durchdringen und die über sie hinaus verweisen, in ihrer Offenheit affirmiert oder erduldet werden.⁷⁸

Die Duldsamkeit gegenüber der Offenheit wird am Ende von *Wellen* besonders deutlich: Der in der Erzählung entwickelte Konflikt der vereinzelter „Wellenstimmen“ in der Diegese und der metaphorischen Andeutung ihrer Eingebundenheit in das Meer der Darstellung wird nicht aufgelöst. Stattdessen kündigt sich auch in der Diegese diejenige Offenheit an, die eine Verwirklichung der Utopie des dialogischen Verhältnisses erst

⁷⁸ Die Offenheit des Konflikts zwischen der „zweiten Natur“ und den Lebenszusammenhängen, in denen sie verwurzelt ist, lässt sich aufgrund der reflexionsphilosophischen Ähnlichkeiten mit dem „Urstreit“ zwischen „Welt“ und „Erde“ vergleichen, aus dem Heidegger seine Meditation über den „Ursprung des Kunstwerkes“ entwickelt (Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“ 42). Als „Welt“ bezeichnet Heidegger die Bedeutungszusammenhänge, die den Menschen in ein bestimmtes Verhältnis zum Seienden stellen, d.h. „Welt“ ist nicht die bloße Gesamtheit aller Dinge, sondern vielmehr „das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen“ (ebd. 30). „Welt“ selbst wurzelt in „Erde“, d.h. in der fundamental-ontologischen Ebene des Seins, und stellt auf eine bestimmte Art ein Verhältnis zum Sein her: „Die Welt gründet sich auf die Erde und Erde durchragt Welt“ (ebd. 35). Das Verhältnis von „Welt“ und „Erde“ zueinander wiederum ist durch einen offenen Streit zweier konträrer Bewegungen gekennzeichnet: Während die „Welt“ von Heidegger als „die sich öffnende Offenheit“ (ebd. 35) zeigt, ist die Erde das „zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden“ (ebd.). Während das zur „Erde“ gehörige Sein sich verschließt, stellt die „Welt“ die Zusammenhänge her, durch die sich ein Teil des Sichverschließenden auf eine bestimmte Weise bedenken lassen und eröffnen kann. Der „Urstreit“ zwischen beiden darf dabei nicht einer Schließung oder Schlichtung zugeführt werden, sondern muss in seiner Offenheit bewahrt bleiben, „damit der Streit ein Streit bleibe“ (ebd. 36). Diese Vergegenwärtigung eines offenen Streits, die dem Menschen erlaubt, nicht nur die gestifteten Bedeutungszusammenhänge seines Daseins zu bedenken, sondern auch die Zusammenhänge, die über sie hinaus verweisen, trägt auch bei Heidegger Züge einer Befreiung. Indem nämlich die Welt um den Bereich erweitert wird, in dem sie verwurzelt ist und dem sie entspringt, wird der Mensch in die Lage versetzt, die vorgebliche Natürlichkeit dieser „Welt“ als Täuschung zu durchschauen und sie vielmehr als eine von potentiell unendlichen vielen Möglichkeiten des Daseins zu bedenken. Diesen Gedanken formuliert Heidegger wohl am deutlichsten in der Beantwortung seiner „Frage nach der Technik“: Bedenkt der Mensch die Nicht-Notwendigkeit des Gegebenen, wird er „unverhofft in einen befreienden Anspruch genommen“ (Heidegger, „Die Frage nach der Technik“ 26). Die philosophische Reflexion eröffnet dergestalt eine Befreiung von den Ideologemen der „zweiten Natur“, da sie vermittels einer Doppelbewegung des Sich-Öffnens und des Sich-Verschließens über die „zweite Natur“ hinaus zu den größeren Zusammenhängen denkt, in denen sie als eine von vielen möglichen Daseinsformen verwurzelt ist. Damit Heidegger hier kein Unrecht getan wird: Die Befreiung vollzieht sich durch das Bedenken des „Gewährenden“, das den Menschen „so oder so in die Entbergung schickt“ (Heidegger, „Die Frage nach der Technik“ 33), d.h. das den Menschen ein wie auch immer geartetes „Geschick“ beschert. Die Befreiung und Rettung vor einem Geschick, das sich etwa wie das „Ge-stell“ in zerstörerischer Weise allen Lebens bemächtigt und es verdinglicht, liegt für Heidegger allein im Bedenken eines anderen Geschicks, das noch kommen kann. Die Rettung liegt also allein in der *vita contemplativa*, was vor allem Hannah Arendt in *The Human Condition* Anlass zur Kritik und Revision gab.

ermöglichen könnte. Nachdem die Buttlärs abgereist sind und nachdem Hans Grill für schiffbrüchig erklärt wurde, gehen Doralice und der Geheimrat Knospelius samt Hund am Meer entlang:

„Freilich, freilich“, sagte Knospelius heiter, „wir haben Zeit, wir haben hier gelernt, Zeit zu haben, wir warten, wir warten ruhig ab, bis das Meer uns freigibt.“ – [...] Sie warteten alle drei darauf, daß das Meer sie freigäbe.

(Keyserling, *Wellen* 173)

Die am Gestade Zurückgebliebenen warten, ohne allerdings etwas zu erwarten. Die Offenheit für das Unerwartbare und Kommende liegt hier auch darin behütet, dass nur dem Meer die Kraft zugesprochen wird, das Warten aufzulösen und die Figuren freizugeben. Da das Warten der am Gestade Zurückgebliebenen nicht an ein durch sie herbeizuführendes Ziel gebunden ist, kann jeder kommende Augenblick der Aufgang von etwas Neuem sein. Auch das dialogische Verhältnis, das sich in *Wellen* in der Ebene der Darstellung metaphorisch andeutet, bleibt damit als Möglichkeit einer offenen Zukunft bestehen.

Die Befreiung von der Geschlossenheit ländlicher Welten und ihrer inneren Ordnung erfolgt damit auch zugunsten einer Öffnung der Vorstellung für Utopien und Projektionen, für die das Land den Figuren keinen Anschluss mehr bietet. In der Offenheit des Konflikts zwischen zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen kündigt sich in *Wellen* die Möglichkeit an, sich als einzelne Wellenstimme zu behaupten und dennoch die eigene Eingebundenheit in ein Meer als Gewirr von „Wellenstimmen“ zu erkennen, ohne der Vereinzelung zu erliegen und ohne den eigenen Untergang im Meer zu erleiden.

Die ökologische Reflexion, die sich aus der metaphorischen Engführung von zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen ergibt, trägt die Züge einer Befreiung, allerdings nicht vornehmlich *zu* etwas, sondern vielmehr als Befreiung *von* den engen Grenzen des ländlichen Daseins und *von* der als eng dargestellten zweiten Natur. Da der Konflikt zwischen zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen nicht aufgelöst wird, sondern in seiner Offenheit erduldet oder affirmiert werden muss, erweitert sich der Raum des Denk- und Vorstellbaren über die als beengend empfundenen Grenzen der zweiten Natur hinaus. Bedingung für den bis hierhin beschriebenen Konflikt und die Unterscheidung zwischen Land und Meer, zwischen zweiter Natur und größeren Lebenszusammenhängen, ist, dass die grundlegende Fremdartigkeit des Meeres zugelassen wird. Im Folgenden wird nun gezeigt, wie sich die Fremdreferenz aus einer grundsätzlichen Fremdheit ergibt, die zu einer Zeit aktiviert wird, als das Meer dem Menschen in hohem Maße vertraut geworden war.

4.2. Wiederbegegnungen mit dem vertrauten fremden Meer

Utopien und Projektionen von Lust, Rausch und Abenteuer werden in den untersuchten Erzählungen Keyserlings dort imaginiert und erfahren, wo die zweite Natur mittels der Meeresmetaphorik geöffnet und durchlässig wird, wo sich also Bruchstellen in ihrer Geschlossenheit und Verslossenheit ergeben und wo die Fremdheit des Meeres zugelassen wird.

Diese Fremdheit, die räumliche und elementare Andersartigkeit des Meeres, ist die Bedingung für die Unterscheidung und die Reflexion über das Land als durch und durch gestalteter Raum und zweite Natur: Das Raumparadigma des Landes trägt etwa wie in *Dumala* die Spuren einer umfassenden Entzauberung, in der sich die Landbewohner „wie die Pakete im Güterwagen“ beschreiben: „Ein jeder gut verpackt und versiegelt, mit einer Adresse. [...] Man reist eine Strecke zusammen, das ist alles, was wir wissen“ (Keyserling, *Dumala* 170-71). Die als „beeng[end]“ und „drück[end]“ (ebd. 8) empfundene Verfasstheit dieses Paradigmas steht nicht nur in Verbindung mit der Erschließung des Landes und der Profanierung seiner Ferne mittels der Eisenbahn. Die Enge der „zweiten Natur“ des Landes, an der viele Figuren Keyserlings leiden, trägt gleichermaßen materielle wie immaterielle Züge. Neben der materiellen Gestaltung und Erschließung sind es auch „diese sogenannte Kultur“ (ebd. 125), d.h. Formen des Umgangs sowie als restriktiv empfundene moralische Vorgaben, und die Vereinzelung und Nüchternheit, die zu Quellen eines Unbehagens werden.

Das Meer zeigt sich in der Metaphorik Keyserlings demgegenüber als unbeherrschtes Element und unerschlossener Raum, der Assoziationen von Weite und Ferne sowie die Möglichkeit auf sich vereint, in der Verschmelzung mit dem Anderen die eigene Vereinzelung wenigstens flüchtig zu überwinden.⁷⁹ In der metaphorischen Topologie Keyserlings bedeuten die Grenzen des festen Landes auch die maximale Ausdehnung

⁷⁹ Hier sei insbesondere auf die Begegnungen Erwins und Karolas in *Dumala* verwiesen, in denen sie unter dem Eindruck einer maritimen Überformung des Wahrgenommenen auch ihre Einsamkeit für einen Moment überwinden. Auch sei hier an die Bedeutung der Meeresmetaphorik in *Wellen* verwiesen, die in der Darstellungsebene einen als Meer verbildlichten Zusammenhang der „Wellenstimmen“ verdeutlicht.

derjenigen Aspekte der „zweiten Natur,“ an denen viele Figuren leiden. Aufgrund dieser Kontrastierung erst kann das Meer in seiner Fremdheit gegenüber dem gestalteten und geschlossenen Land mit Projektionen der an Land unerfüllten Utopien, der rauschhaften und lustbesetzten Erlebnisse und Abenteuer assoziiert werden.

Die zeitgenössische Vertrautwerdung mit dem Meer spielt damit in der Bewertung von Keyserlings Meeresmetaphorik eine besondere Rolle. So zentral die Fremdheit des Meeres in Keyserlings Metaphorik auch ist, ist sie um 1900 keine Selbstverständlichkeit mehr. Schon seit dem Beginn der Neuzeit wurde das Meer als Raum erschlossen, auf den hin sich die modernen Modelle der Welterklärung und Weltgestaltung ausweiten konnten. Dank einer Akkumulation des Wissens über das Meer, das sich in zahlreichen Disziplinen und Praktiken ausdifferenzierte und dank neuzeitlicher Technik spricht der Geograf Friedrich Ratzel von einem „Wachsen der Vertrautheit mit dem Meere“ (Ratzel 68), die die „Unterwerfung des Meeres unter Geist und Willenskraft“ beschleunige (ebd.). Die Vertrautheit des Menschen mit dem Meer sei Ratzel zufolge im neunzehnten Jahrhundert dergestalt angewachsen, dass der Mensch sich an der Schwelle zum zwanzigsten Jahrhundert wirtschaftlich, militärisch und politisch auf dem Meer „heimisch gemacht“ habe (Ratzel 82).

Diese „Unterwerfung des Meeres,“ auf dem sich der moderne Mensch „heimisch“ macht, zeigt sich beispielsweise in der Politisierung des Meeres in Ratzels Geopolitik (erste Auflage 1900) und auch in der Revolutionierung der Seefahrt durch die Dampfmaschine (ab den 1870ern), wodurch die Seefahrt nun unabhängig von Windstillen der Kalmenzonen berechenbar wird (vgl. Bohn 98-99). Darüber hinaus entsteht in den

1880ern die Ozeanologie unter diesem Namen und als eigenständige Disziplin neben der Geologie und der Biologie (vgl. Deacon und Deacon 19). Zeitgleich entsteht an den Küsten Europas eine lebendige Badekultur und ein florierendes Seebadwesen.⁸⁰

Angesichts dieser Vertrautwerdung mit dem Meer wird die Fremdheit des Keyserling'schen Meeres erst durch die Eigentümlichkeit der metaphorischen Komposition erzeugt und gegen das sich ausdifferenzierende Wissen vom Meer und die zeitgenössische Vertrautwerdung des Meeres um die Jahrhundertwende behauptet.⁸¹ Keyserlings Meeresmetaphorik, die nahezu frei von Bezügen zu moderner Technik der Navigation und Schifffahrt ist, steht in einem Spannungsverhältnis zur sich entwickelnden menschlichen Beherrschung des Meeres, die sich durch wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt, die geopolitische Erschließung sowie durch kulturelle Praktiken wie das Badewesen vollzieht. Dabei zehrt Keyserlings Betonung der Fremdheit des Meeres auch von Residuen einer Ehrfurcht vor dem Meer, die trotz seiner Vertrautwerdung um die Jahrhundertwende noch immer aktivierbar sind. Zu jung ist die Geschichte der maritimen Erschließung und zu lebendig sind noch die angstmachenden Assoziationen des unbeherrschten Elements: „Until recently man and the sea have had a

⁸⁰ Am Beispiel des Ostseebads Doberan zeigt Horst Prignitz, dass das Seebad noch um 1800 vornehmlich als „Ort der Unterhaltung“ galt, d.h. als Ort des gesellschaftlichen Verkehrs an Land (Prignitz 30). Erst in der Folge stieg der Anteil der badenden Gäste. Mit diesem Anstieg änderten sich auch die Praktiken des Badens, was den Titel von Prignitz' Buch inspirierte: *Vom Badekarren zum Strandkorb*, von der Sommerfrische an der Küste bis hin zum Massentourismus der arbeitenden Bevölkerung, zeichnet er die Entwicklung der Seebäder insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert nach.

⁸¹ Diese Ausdifferenzierung des Wissens vom Meer vollzog sich in den 1890ern besonders rasant in Deutschlands und den skandinavischen Ländern (vgl. Deacon 10). Die Gründung des Museums für Meereskunde zu Berlin im Jahr 1900 ist ebenso ein Beleg dafür wie Albrecht Pencks Artikel hierzu. Penck lobt: „rasch gewachsen ist die Anteilnahme Deutschlands am Weltverkehr, groß geworden sind seine Seeinteressen“ (Penck 2), bevor er seine Leserschaft im restlichen Artikel von Raum zu Raum, Exponat zu Exponat durch das Museum für Meereskunde führt.

fairly difficult relationship,“ urteilt der Meeresforscher Jacques Cousteau, und führt weiter aus: „the sea frightened mankind. It was a symbol of mystery, inspiring tales and legends, and was the home of monsters“ (Cousteau 8). Diese mythische Angst vor dem Meer, die Cousteau hier benennt, ist noch nicht lange überwunden und verblieb bis zum Entstehen eines „collective desire for the shore“ im 18. Jahrhundert noch vorherrschend im kollektiven Bewusstsein (Corbin 53), sei es als Geburtsort von Monstern oder als Mahnung an die mythische Sintflut, d.h. als „instrument of punishment, [...] remnant of the disaster“ (Corbin 2-3). Wenngleich der Eintritt in die Neuzeit mit einer beschleunigten Ablösung der mythischen Angst einherging, die im Meer gleichermaßen eine Erinnerung an vergangene Sünden und eine Drohung künftiger Strafe vernahm, waren selbst die Ozeanologen des ausgehenden 19. Jahrhunderts von derartigen Ängsten nicht völlig frei: Mit erstaunlicher Beharrlichkeit hielt sich beispielsweise bis in die 1860er Jahre noch die Theorie der azoischen Tiefe, der zufolge das Meer ab einer bestimmten Tiefe ganz und gar uninteressant sei, da dort kein Leben existieren könne. Erst mit der Verlegung von Kabeln im Nordatlantik wurde diese Annahme von Ozeanologen, sozusagen per Zufall, revidiert. David Forbes' Ruf aus dem Jahre 1869, die Meereskunde möge nun den „advancing strides of biology and geology“ (Forbes 367) folgen und die Theorie azoischer Tiefen aufgeben, war eine Zäsur der Meereskunde. In ihren wissenschaftshistorischen Untersuchungen zur Ozeanologie des 19. Jahrhunderts legt Margaret Deacon allerdings nahe, dass die azoische Theorie nur ein vorgeschobener Grund dafür war, keine Erkundungen in den Meerestiefen durchzuführen (Deacon 7). Deacon vermutet stattdessen, dass hier vielmehr ein Überrest jener mythischen Urangst der eigentliche

Grund hinter der dominanten Stellung der Theorie azoischer Tiefen war (vgl. ebd.; vgl. Deacon und Deacon 22).

Dass dem Fortschrittsoptimismus bei der Eroberung des Meeres zur Jahrhundertwende noch die mythische Ehrfurcht und Angst vor den von Cousteau beschriebenen Ungeheuern in den Gliedern steckt, lässt sich beispielsweise an Zeitungsberichten über Schiffbrüche erkennen.⁸² Während die technischen Details der Schifffahrt und der Maschinentechnik in nüchterner und begrifflicher Sprache verfasst sind, wird der Hergang des Unglücks selbst in bildlichen Ausdrücken beschrieben. Die Sprache oszilliert damit zwischen *termini technici* der modernen Dampfschifffahrt und dem Unbegrifflichen und Unbegreifbaren des Meeres. Die Sprache der Berichterstattung legt nahe, dass ein Residuum der mythischen Angst vor dem Meer noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts für ein breites Publikum abrufbar und aktivierbar war. Nachdem zum Beispiel der Dampfer „Elbe“ des Norddeutschen Lloyd am 30. Januar 1895 nach einer Kollision mit dem englischen Kohlendampfer „Crathie“ versunken war, berichtete die *Marburger Zeitung* eine Woche später über den Hergang. Zu den nüchternen Gutachten mehrerer Fachmänner und den technischen Spezifikationen des Schiffes bis hin zur Beschreibung der Leistungsfähigkeit einer im Schiff verbauten „dreicylindrigen Compoundmaschine“ (ebd. 3) gesellen sich angesichts des „lähmenden Eindruck[s] des

⁸² Tatsächlich müssen Schiffbrüche eine erhebliche Rolle dabei gespielt haben, die mythische Angst vor dem Meer zu reaktivieren oder zu bewahren, denn zeitgleich mit der verheißungsvollen Expansion moderner Maschinentechnik auf das Meer und zeitgleich mit ihrer rapiden Entwicklung dringen über die Mittel moderner Kommunikation immer mehr Berichte über Schiffbrüche in die öffentliche Wahrnehmung, so dass Blumenberg feststellt, dass „das 19. Jahrhundert [...] in quantitativer Betrachtung sicher *die* Epoche der Schiffbrüche [war]“ (Blumenberg, *Schiffbruch* 64).

entsetzlichen Vorfalls“ (ebd.) bildhafte Ausdrücke: So versank die „Elbe“ nicht bloß im Meer, sondern „in den Wogen des Oceans“ (ebd. 2). Aus ihren Überlebenden werden die „dem Wellengrabe Entrissenen“ (ebd. 3), und im Moment des Untergangs offenbart sich nicht das bloße und profane Sinken des Schiffes, sondern der Artikel beschreibt, wie „die hereinbrechende See alle menschlichen Anstrengungen zunichte machte“ (ebd. 3). In den Momenten also, in denen der Text die Umkehr des Verhältnisses von Naturbeherrschung und Naturzwang beschreibt, verändert sich auch die Sprache: Anstelle technischer und nüchterner Ausdrücke und Begriffe treten an genau diesen Stellen Redefiguren in den Text, die dem Meer eine andere sprachliche Domäne zuweisen und das Meer aus dem technischen Kontext des Artikels herausheben. Indem die Begrifflichkeit der Technik hier nicht zur angemessenen Vermittlung herangezogen wird, wird einer bildlichen Ästhetisierung des Ereignisses der Raum eröffnet: Im Pars pro Toto der „Wogen des Oceans“ wird das Unglück von seinem tatsächlichen und konkreten Ort in der Nordsee, nahe einem Leuchtfeuer und „80 Kilometer von Lowestoft entfernt“ („Der Untergang des Dampfers 'Elbe'“ 7), auf die sich immerfort bewegenden Wellen des Ozeans verlegt. Die Ungenauigkeit der Ortsbestimmung „Ozean“ wird dergestalt mit den „Wogen“ desselben, die nie an einem Ort bleiben, zugleich ästhetisiert. In der Verortung des Unglücks auf den „Wogen des Oceans“ kommt nun eine Orientierungslosigkeit zur Sprache, die ohne Seefeuer und Seekoordinaten die vormals so präsente negative Unendlichkeit des Meeres anruft. Wenn nun diese nicht lokalisierbaren „Wogen des Oceans“ zum „Wellengrabe“ der Verunglückten werden, vergegenwärtigt diese Sprache auch die Angst vor dem todbringenden und nicht zu navigierenden Meer. Deutlich kommt in der Metapher des

„Wellengrabe[s]“ (so auch bezeichnet in *Neue Freie Presse* 1) ein Affront zur Sprache, der das Meer zum Grab macht, mit der Ausnahme, dass das Gedenken und die Erinnerung an die Toten im „Wellengrabe“ nicht an einen konkreten Ort gebunden sind. Es ist nicht nur ein Affront, da hier die westliche Tradition des Begräbnisses entwurzelt wird, sondern auch aus dem Grund, dass in der todbringenden Orientierungslosigkeit der nicht kartographierbaren „Wogen des Oceans“ die negative Unendlichkeit des Meeres wieder aufgerufen wird. In diesen Artikeln deutet sich damit an, dass trotz der fortschreitenden Erschließung des Meeres die vormals mit dem Meer assoziierte mythische Angst im kollektiven Bewusstsein aktivierbar bleibt. Weitere Beispiele für die Aktivierung einer mythischen Angst lassen sich auch in einem Artikel aus der *Neuen Freien Presse* über den Untergang der „Elbe“ finden: „Die Wellen des empörten Meeres fluthen vernichtend in das Innere des dem Verderben geweihten Schiffes“ (*Neue Freie Presse* 1). In diesem als willentlich dargestellten Akt der Zerstörung wird das Meer durch Emotionen und Intentionen zwar personifiziert, doch aller Personifizierung zum Trotz ist das „Brausen der stürmisch erregten Fluthen“ (ebd.) gleichgültig und mitleidlos gegenüber dem Menschen. Wenn „das Meer [...] seine Opfer [fordert]“ (ebd.), dann wird es hier überdies als mythische Instanz überhöht, die den ihm zustehenden Tribut erstreitet. So erscheint dann auch das Ringen der Zivilisation mit einer höheren Natur- oder Gottgewalt, das die *Neue Freie Presse* im Kampf des Kapitäns mit dem Meer beschreibt, nicht nur als Kampf zwischen Mensch und Natur, sondern auch als Kampf zwischen Mensch und Gottheit (vgl. ebd.). Diese Assoziation des Meeres mit göttlichen Absichten, die die Zivilisation zu zerstören drohen, rufen beispielsweise die mythischen Ängste vor der biblischen Sintflut

ins Bewusstsein: Alain Corbin spricht in seiner Kulturgeschichte des Meeres, *The Lure of the Sea*, davon, dass das Meer bis in die frühe Neuzeit noch vornehmlich als „instrument of punishment, [...] remnant of the disaster“ galt (Corbin 2-3).

Wenn die Berichterstattung überdies die technischen Errungenschaften der Zivilisation in einen Antagonismus mit der Kraft des Meeres stellt, die „alle menschlichen Anstrengungen zunichte machte“ („Untergang eines Personendampfers“ 3), wird der Eindruck erweckt, die Zivilisation sei kein Teil der Natur, sondern stehe in Opposition zu ihr. Die Erklärung des Schiffbruchs, der nicht nur Sinnbild und Metapher, sondern auch sehr reale Erfahrung zivilisatorischer Unvollkommenheit ist, wird damit auch nicht in einen Zusammenhang mit der zweiten Natur gestellt. Vielmehr wird für die Erklärung des menschlichen Scheiterns eine Instanz herangezogen, die durch ihre Assoziationen mit natürlicher und göttlicher Gewalt im Verhältnis größtmöglicher Andersartigkeit zur zweiten Natur des modernen Menschen steht.

Die Artikel bezeugen damit vornehmlich zwei Dinge, die im Kontext der vorliegenden Arbeit von besonderem Interesse sind: Zum einen bezeugen sie, dass trotz des vertraut werdenden Meeres und der Erschließung seiner Ferne und seiner Gestade noch um die Jahrhundertwende ein Rest der mythischen Ehrfurcht im kollektiven Bewusstsein liegt. Das Meer kann demnach unter bestimmten Umständen noch immer in fundamentaler Weise als Fremdes erfahren werden, das der zweiten Natur nicht einverleibt worden ist – und als göttliche oder natürliche Übermacht womöglich auch nicht einverleibt werden kann. Die Möglichkeit, das Meer selbst angesichts seiner umfassenden Vertrautwerdung noch als Fremdes darzustellen, ist für Keyserling von erheblicher Bedeutung: Obwohl er

zweite Natur und Meer nicht auf die gleiche Weise als Feinde gegeneinander in Stellung bringt, kann seine Metaphorik die oben beschriebene Reflexion doch nur anleiten, wenn zweite Natur und Meer sich überhaupt plausibel in grundsätzlicher Fremdheit darstellen und denken lassen. Zum anderen bezeugen die Artikel durch ihre Sprache auch, dass dort, wo die technische Erschlossenheit an ihre Grenzen kommt, metaphorische Sprache herrschen kann, indem Unbegreifliches und Unbegriffliches ihre Übereinkunft halten: Wenn das „Elbe“-Unglück nicht mit technischen und menschlichen Fehlern erklärt wird, wird die Unglücksursache auf Instanzen abgeschoben, die außerhalb der zweiten Natur liegen und die ihr feindlich gesinnt sind. Das Unglück, das kaum begreifbar ist, kommt nicht in Begriffen zur Sprache, sondern in einer Metaphorik, die es erlaubt, die Verantwortung für das Unglück wenigstens teilweise an das „Brausen der stürmisch erregten Fluthen“ und die „Wellen des empörten Meeres,“ das „seine Opfer [fordert],“ abzugeben.

Was hier hinsichtlich der Metaphorik Keyserlings von besonderem Interesse ist, ist die Möglichkeit, Residuen eines fremden und nicht-entweihten Meeres zu aktivieren, und sie metaphorisch fruchtbar zu machen. Diese Residuen des unbeherrschten Meeres werden bei Keyserling jedoch nicht in Form einer Opposition zwischen zweiter Natur und göttlichem bzw. natürlichem Agens dargestellt. Sie werden vielmehr durch eine Meeresbildlichkeit wachgerufen und bewegt, die von den Mitteln menschlicher Herrschaft und Expansion befreit ist.

Das Meer von den Mitteln der menschlichen Herrschaft und der modernen Erschließung zu befreien, heißt bei Keyserling vor allem, das Bild zu verzerren, das sich die neuzeitliche

Wissenschaft vom Meer bereits gemacht hat. Als Bild soll hier in diesem Zusammenhang im Sinne Heideggers eine Form der Systematisierung von Bedeutungen stehen, die über ihre eigene Künstlichkeit hinwegtäuscht. Das Bild, wie es Heidegger versteht, zeigt sich als zweite Natur, die ihren Ursprung verschleiert:

Sich über etwas ins Bild setzen heißt: das Seiende selbst in dem, wie es mit ihm steht, vor sich stellen und es als so gestelltes ständig vor sich haben. [...] „Wir sind über etwas im Bilde“ meint nicht nur, daß das Seiende uns überhaupt vorgestellt ist, sondern daß es in all dem was zu ihm gehört und in ihm zusammensteht, als System vor uns steht.

(Heidegger, „Die Zeit des Weltbildes“ 89)

Das Bild ist für Heidegger Teil eines Selbstverblendungsprozesses der Neuzeit. Das neuzeitliche Denken ist laut Heidegger in einem „System“ von Seiendem verfangen, ohne dass es seine eigene Verfangenheit in dieser ontischen Dimension erkennen kann. So bleibt diesem Denken das Nächste, d.h. der Seinsbezug oder die fundamental-ontologische Dimension, am fernsten: „Das Sein ist das Nächste. Doch die Nähe bleibt dem Menschen am fernsten. Der Mensch hält sich zunächst immer schon und nur an das Seiende“ (Heidegger, *Über den Humanismus* 23). Wie bereits oben dargestellt (Kapitel 3.2.), ist laut Heidegger im neuzeitlichen Denken das Seiende als das zu Erkennende „als das Schon-Bekannte im vorhinein ausgemacht“ (ebd. 78). Das Bild in diesem Sinne ist also die Umstellung des menschlichen Denkens mit demjenigen, was nach neuzeitlicher Wissenschaft erkannt werden kann. In der Metapher kann dieser umstellte/umgestellte Bezirk re-kognosziert und der Weg zu seiner Entstehung neu begangen werden. Legt man diesen Heidegger'schen Begriff des Bildes zugrunde, so lässt sich hier sagen, dass Keyserlings Metaphorik insofern ent-bildlichend ist, als dass sie die Grenzen des Bildes,

d.h. der als natürliche Gegebenheiten erscheinenden systematisierten Bedeutungen und der zweiten Natur reflektieren lässt.⁸³

Während das Meer also im Heidegger'schen Sinne zum Bild wird, d.h. während es beherrscht und erschlossen wird, reißt Keyserlings Metaphorik das vertraut werdende Meer aus den Zusammenhängen moderner Technik heraus und vergegenwärtigt es als unerschlossener Raum und unbeherrschtes Element. Keyserlings Metaphorik aktiviert damit Residuen eines nicht-entweihten und fremden Meeres, die mit dem entweihten und entzauberten Land kontrastiert werden. Diese Fremdheit des Meeres ist die Bedingung dafür, dass das Meer von der Erschlossenheit des Landes und seiner zweiten Natur unterschieden werden kann und auch dafür, dass sich durch diese Unterscheidung eine Reflexion über die zweite Natur ergibt, die sich als ökologisch beschreiben lässt.

Ohne sich die Möglichkeiten einzuverleiben, dass Meer mit moderner Navigationstechnik und Dampfschiff zu bezwingen, eröffnet Keyserlings Meeresmetaphorik eine topologische Unterscheidung von Land und Meer, in der die prekäre Situation des Menschen nicht wie im von Manfred Frank beschriebenen Motiv der unendlichen Fahrt auf das Meer verschoben und deplatziert wird. Vielmehr wird das Unbehagen an der Moderne und ihren eigentümlichen Entwicklungen inmitten des von Menschen bewohnten und erschlossenen Landes sichtbar gemacht, indem es durch eine metaphorische Gegenüberstellung von Land und Meer reflektiert wird. Was hier den Unterschied etwa gegenüber der von Frank beschriebenen unendlichen Fahrt ausmacht

⁸³ Für eine Darstellung von Konvergenzen zwischen Heideggers „Weltbild,“ Blumenbergs Metaphorologie und der in der Metapher sich vollziehenden „Entbildlichung“ siehe Kapitel 3.2. oben.

ist, dass das Meer durch Mittel der Technik nahezu unerschlossen ist und somit für Utopien und Projektionen offen und anschlussfähig ist, und diejenige Perspektive und Unterscheidung ermöglicht, aus der die „verstandesmäßig geschlossene Realität“ des Landes als die zweite Natur erscheint.

In *Wellen* zeigt sich beispielsweise die Vereinzelung der Landbewohner, die nicht in ein gleichberechtigtes Verhältnis gegenseitiger Anerkennung treten können, und die gleichermaßen ihre eigene Abhängigkeit von anderen nicht erkennen. Die prekäre Vereinzelung der Figuren an Land wird hier durch die Gegenüberstellung mit der dialogischen Komposition der Darstellung reflektiert: Anstelle einzelner und vereinzelter „Wellenstimmen“ in der Diegese zeigt sich in der Darstellung ihre Verbundenheit, d.h. in der Metaphorik der Erzählung gesprochen: Ihre Verbundenheit miteinander eröffnet sich als ein Zusammenhang von Wellen im Meer. Die dialogische Komposition der Darstellung erweist sich als ein durch die Meeresmetaphorik offener Lebenszusammenhang, in dem einzelne Umwelten in ihrer Abhängigkeit voneinander behütet sind. Das Meer, das in *Wellen* ein dialogisches Verhältnis in der Darstellung auf metaphorische Weise eröffnet, ist somit grundsätzlich ein anderes als das Meer der unendlichen Fahrt, des erlebten oder beobachteten Schiffbruchs oder der Lebensreise. Durch die völlige Abwesenheit jeglicher Bildelemente der Technik, die im 19. Jahrhundert Bestandteile metaphorischer (auch motivischer oder topischer) Kompositionen waren, steht die Meeresmetaphorik in Negation zum erschlossenen Land. Das Unbehagen an der Moderne sowie ihre Herausforderungen an den Menschen werden nicht auf das Meer ausgelagert, sondern ihre Verwurzelung im Land bleibt in Keyserlings Metaphorik erhalten. Das Meer

und seine vielfältigen Assoziationen bietet hingegen als anderer Raum und als anderes Element die Möglichkeit, die Erschlossenheit des Landes in seinen destruktiven Formen reflexionsphilosophisch und aus einer Außensicht zu bedenken. Die Engführung und Kontrastierung von Land und Meer in Keyserlings Erzählungen, die diese Reflexion mit hervorbringt, verleibt sich nicht nur Aspekte positiver und negativer Unendlichkeit ein; sie stellt auch das Motiv, dessen Geschichte Manfred Frank als unendliche Fahrt bis zur kopernikanischen Wende zurückverfolgt, auf den Kopf.

4.3. Von der Irrfahrt zur See zum Irrgang an Land

Keyserlings Erzählungen kehren die räumliche Konstellation aus Franks unendlicher Fahrt um, indem sie die mit dem Meer assoziierte Rast- und Ziellosigkeit an Land bringen. Die negative Unendlichkeit wird bei Keyserling nicht in der Fahrt und Drift auf dem Meer imaginiert, sondern sie findet sich auf dem Land wieder: Diese negative Unendlichkeit wird damit Teil des Raumes, dessen Gestaltbarkeit und Formbarkeit den Menschen der neuen Zeit als *fabricator mundi* erscheinen lässt. Keyserlings Erzählungen beschreiben ein verelendetes Land, erschöpft und ausgezehrt, das die Einlösbarkeit der Projektionen des modernen Subjekts nicht mehr gewähren kann. Im Folgenden stelle ich dar, wie sich in Keyserlings Topologie von Land und Meer eine Verschiebung der negativen Unendlichkeit vom Meer auf das Land vollzieht: Aus der neuzeitlichen Irrfahrt zur See wird bei Keyserling der Irrgang an Land.

Das fortwährende Treiben, das Frank als Treiben auf dem Meer beschreibt, wird bei Keyserling zum fortwährenden Treiben als Tätigkeit, Betreiben, als Tun und Machen an Land: „Tun, tun, siehst du, das fehlt uns“ (Keyserling, *Wellen* 61), erwidert Hans auf die Disharmonie zwischen ihm und Doralice, und wenig später in Doralices Perspektive wiederkehrend: „Tun, tun, hatte Hans Grill gesagt“ (ebd. 75). An anderer Stelle, an der Hans sich darüber beklagt, das Meer nicht recht ins Bild bringen zu können: „„Machen, machen““, wiederholte Hans, „das ist es eben. Ich möchte wissen, wo Teufel mein Talent hingekommen ist““ (ebd. 53). Die direkt aufeinander folgenden Verben „tun“ und „machen“ geben, als Aufzählung gelesen, durch ihre Bedeutung und vor allem durch den klanglichen Rhythmus der unmittelbaren Wiederholung den Eindruck einer fortwährenden Tätigkeit.

Berücksichtigt man die klangliche Mehrdeutigkeit von „Machen, machen“ und „Tun, tun,“, so kommen Assoziationen von „das Tun tun“ und das „das Machen machen“ hinzu. Die Verdopplung einer nicht näher bestimmten Tätigkeit verdoppelt ebenso Agens und Urheberchaft: „das Machen machen“ impliziert damit, durch das eigene Machen (dessen Subjekt man ist) ein Machen zu schaffen, dessen Subjekt abermals man selbst ist: Wer anders sollte sonst das „gemachte Machen“ machen? Wer das Machen macht, sei also die erste Frage, wer das „gemachte Machen“ macht, die nächste. In der (potentiell regressus ad infinitum fortführbaren) Reihung von Verben unbestimmter Tätigkeit artikuliert sich ein fast Nietzscheanisches Unbehagen an Agens und Subjekt: Hansens „Tun, tun“ und „Machen, machen“ rufen das Nietzscheanische „Thun-thun“ ins Bewusstsein, eine Polemik gegen einen solchen am Agens orientierten Subjektbegriff und

gegen ein Subjekt, das sich selbst als Weltenschöpfer und als deren Mittelpunkt sieht. Es ist ein Unbehagen an einer Subjektivität, die ihren Autonomieanspruch nicht aufgeben kann und deren Selbstvergewisserung auch Selbsttäuschung ist:

es giebt kein „Sein“ hinter dem Thun, Wirken, Werden; „der Thäter“ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, — das Thun ist Alles. Das Volk verdoppelt im Grunde das Thun, wenn es den Blitz leuchten lässt, das ist ein Thun-Thun: es setzt dasselbe Geschehen einmal als Ursache und dann noch einmal als deren Wirkung.

(Nietzsche *GM I-13*)

Das Subjekt ist hier Selbstverblendung und Fehlschluss aus der grammatikalischen Struktur der Sprache. Es ist Corngold zufolge „a fiction added to an act or event, an imputation (something shoved under as a support), a supplementary metaphor of origin“ (Corngold 120).⁸⁴ Hansens „Tun, tun“ und „Machen, machen“ können als Verweis darauf gelesen werden, wie das Subjekt sich selbst ins Zentrum setzen will: Durch Vergewisserung im Tun, in der Tätigkeit.

Solch „Betrieb [...] Betrieb“ (Knospelius in *Wellen* 52) und „Tatendurst, Tatendurst!“ (Hans in ebd. 156), ist in *Wellen* und anderen Erzählungen Keyserlings an das Land gebunden. Sie kommt zum Vorschein, wenn beispielsweise eine „Spannung in der Luft [...] die Menschen mit einer gereizten und freudlosen Unruhe in den engen Räumen [des Bullenkrugs, *MB*] herumtrieb“ (ebd. 115): „Meine Schar“, beschreibt die Generalin die

⁸⁴ Corngold soll hier nicht völlig Unrecht geschehen: Er übernimmt nicht bloß die Subjektkritik aus Abschnitt zum „Thun-Thun“, sondern bietet mit Blick auf *GM II-8* an, dass es nicht nur „Treiben, Wollen, Wirken“ (*GM I-13*) gibt aus dem heraus ein Subjekt als dessen Wirkung denkbar ist; Corngold weist darauf hin, dass es neben dieser polemischen Formulierung ein „Selbstgefühl“ (*GM II-8*) gibt, dass noch dem ersten Verhältnis zweier Personen, dem zwischen „Käufer und Verkäufer, Gläubiger und Schuldner“ (ebd.) zueinander vorausging. Dieses „Selbstgefühl“ des Menschen als das „Wesen, welches Werthe misst, werthet und misst, als das abschätzende Thier an sich“ (ebd.) ist hier keine hinzugedichtete Ursache: „The self is not a fiction or an underpinning or a concept subsequently added tot he essential act of thought marking difference and likeness“ (Corngold 120).

Szene weiter, „geht hier heute umher wie die Eisbären im Käfig“ (ebd.). Wiederholungen verstärken den Eindruck nimmermüder Tätigkeit: „Herr von Buttlär ging mit kleinen nervösen Schritten im Zimmer auf und ab“ (ebd.) und „Lolo ging [...] im Zimmer unruhig auf und ab“ (ebd.). Das fortwährende „auf und ab“ ohne ein Ziel wird bei Keyserling zur Wandlung der unendlichen Fahrt. Aus der Irrfahrt der Modernen auf dem offenen Meer wird der rastlose und ziellose Irrgang zu Land.

Dieser Irrgang ist Bewegung ohne Fortschritt und Tätigkeit ohne Ziel und Produkt. Es ist Tätigkeit, in der sich ein am Meer korrodierendes Subjekt seiner selbst vergewissert. In Knospelius' Worten heißt es wie folgt:

„Sehen Sie, ich habe viel zu rechnen, das ist mein Beruf, aber in schlaflosen Nächten muß ich auch rechnen, Rechnungen, die nie stimmen, die keinen Sinn und kein Resultat haben, das ist doch menschenunwürdig. Wenn Karo mal so daliegt, und mit der Nase im Buche der Natur liest, dann wittert er wirkliche Hasen und wirkliche Hühner, nicht sinnlose Tiere, die es gar nicht gibt; nein, nein, ich sage, nicht schlafen können ist ein Skandal und dürfte einem gar nicht passieren“ Knospelius schwieg und schaute ärgerlich aufs Meer hinaus.

(ebd. 38)

Tätigkeit, die „keinen Sinn und kein Resultat“ hat, ist hier Ausdruck einer in Rastlosigkeit umgekippten Selbstvergewisserung von Subjektivität. Es ist Tätigkeit nur um der Tätigkeit willen, ohne Zweck und Produkt. Dieses fortwährende Treiben in Keyserlings Erzählungen kommt dem Landgang des Frank'schen Fliegenden Holländers gleich: Man denke hier zum Beispiel an Baron Behrent Rast aus *Dumala*, der stets nur zu Pferde zwischen Siel'schem Schloss und Schloss Dumala unterwegs ist, und dessen Name schon auf das benannte Problem verweist: Als sprechender Name macht er ihn zum rasenden Baron, und als

Nomen „die Rast“ gelesen weist der Name auf genau jenes hin, was ihm ganz und gar fehlt. Wie bezeichnend auch, dass er als „der Teufel“ (Keyserling, *Dumala* 98) beschrieben ist, steht er doch in seiner Unfähigkeit zum Innehalten und Verweilen für eine unbändige mephistophelische Rastlosigkeit.

Man denke hier auch an den Besuch des Prinzen in *Fürstinnen*, der um Eleonores Hand bittet: „ich bin ihr [Eleonore, MB] wohl zu unruhig, das verstehe ich, ich bin mir selbst zu unruhig“ (Keyserling, *Fürstinnen* 55), gesteht er, und beginnt darauf hin alle Anwesenden für die Zeit seines Aufenthalts fortwährend zu Tätigkeit aufzufordern: „„Jetzt wollen wir Tennis spielen‘, schloß er, ohne Eleonores Antwort abzuwarten, ‚und nach dem Frühstück angle ich, und ihr alle schaut zu‘“ (ebd.), und weiter: „nach dem Dinner verlangte der Prinz nach einem Mondscheinspaziergang“ (ebd. 59) und abermals: „es soll genug sein‘, beschloß der Prinz, ‚jeder ißt jetzt eine Birne‘“ (ebd.). Auch Knospelius‘ „Landpartienverkehr“ (Keyserling, *Wellen* 86), ein „ländliches Fest“ (Keyserling, *Wellen* 85), weist große Ähnlichkeit zum Besuch des Prinzen in *Fürstinnen* auf, wenn Knospelius seine Gäste fortwährend zum Tanz, Gesang und zur Konversation auffordert.

Das Land ist bei Keyserling somit der Raum einer bisweilen mephistophelischen und fruchtlosen Betriebsamkeit. Sie wiederum ist der Ausdruck einer Subjektivität, die sich nicht anders legitimieren und erklären kann als in der fortwährenden Vergewisserung ihrer Fähigkeit zum Handeln. Die Erzählungen Keyserlings weisen immer dann, wenn die Erzählung solch rastlose Figuren perspektiviert, eine die Leserin und den Leser fordernde Hektik auf: direkte Rede in kurzen Sätzen, dazu Desorientierung durch häufige Wechsel des Ortes und damit Änderungen der Figurenkonstellationen. Gerade wegen dieses

(über-)fordernden Effekts ist es verwunderlich, dass dieses sinnentleerte und meist ziel- wie rastlose Treiben ein in der Forschungsliteratur unbeachtetes Problem ist. Verwunderlich ist es, zumal die Assoziationen mit dem Meer ganz und gar nichts mit Rastlosigkeit zu tun haben: Im Gegenteil, wenn Doralice sich wünscht, „dort drüben über dem Meer [...] eine Hängematte aufhängen“ (Keyserling, *Wellen* 19-20) zu können, und wenn sie „ganz still liegen, sich nicht bewegen“ (Keyserling, *Wellen* 52) mag, dann ist das Meer der Raum des Innehaltens, der Ruhe und des Verweilens. Anstelle eines ziellosen Treibens zur See, das Manfred Frank als Motiv der Moderne liest, beschreibt Keyserling das ziellose Treiben zu Lande. Diese Übertragung der Ziel- und Rastlosigkeit auf das ‚mephistophelische‘ Land ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für Keyserlings Topologie von Land und Meer, in der sich viele seiner Erzählungen entfalten.

Durch die Umwendung der motivischen Elemente, vom (Umher-)Treiben zur See zum (Be-)Treiben zu Lande, wäre Keyserling eine Zäsur oder wenigstens ein Sonderfall in der Geschichte des Motivs, dem Manfred Frank nachspürt. Motivgeschichte hat jedoch einen weitaus geschulteren Blick für Kontinuität als für die Zäsur und die Umwendung. Genau dies ist ein Grund, weshalb das Konzept des Motivs in einer auf die Zäsur zielenden Analyse von Keyserlings Erzählungen immer einen Nachteil hat. Anders verhält es sich mit der Metapher, die eine weitaus größere Aufmerksamkeit für Brüche und Umdeutungen zulässt.⁸⁵

⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.1. und 3.2. für eine ausführlichere und vergleichende methodologische Darstellung von Metaphorologie, Topik und Motivgeschichte.

Kapitel 5: Schluss

Die ideengeschichtliche Bedeutung und Eigentümlichkeit von Keyserlings maritimer Metaphorik erhält zusätzlich neue Konturen, wenn sie in einen Zusammenhang mit dem sich verändernden Bezug des Menschen zum Meer in der Moderne gestellt wird. Dabei zeigt sich, dass in Keyserlings maritimer Metaphorik mit Gustav Theodor Fechners und Manfred Franks Meeresbildern zwei einander unversöhnlich gegenüberstehende Formen einer zentralen Leitmetapher der Moderne in Engführung stehen: Keyserlings Metaphorik weist hinsichtlich des Meeres Ähnlichkeiten mit der positiven Unendlichkeit Fechners auf; hinsichtlich des Landes hingegen verleibt sie sich die negative Unendlichkeit ein, die Frank beschreibt. Mit der Engführung von positiver und negativer Unendlichkeit, die bis dahin in zwei gegensätzlichen Bildern auf das Meer projiziert wurden, steht Keyserlings Metaphorik im Widerspruch zur weltgeschichtlich und geopolitisch prägenden Teilung von Land und Meer.

In seiner „weltgeschichtlichen Betrachtung“ von *Land und Meer*, einer kulturgeschichtlichen, geopolitischen und anthropologischen Untersuchung über die Rolle des Meeres in der Moderne, identifiziert Schmitt zwei Raumrevolutionen, in denen sich das Verhältnis zum Meer grundlegend veränderte. Die erste Raumrevolution verortet Schmitt im 16. und 17. Jahrhundert; sie bezeichnet eine fundamentale Veränderung in

der denkbaren und vorstellbaren Ausdehnung und Tiefe und die zunehmende Bedeutung der „Vorstellung eines unendlich leeren Raumes“ (ebd. 65), die vormals nur einem Expertenpublikum zugänglich war und nun weithin greifbar und erfahrbar wird und somit ins öffentliche Bewusstsein dringt.⁸⁶ Ab diesem Zeitpunkt nimmt die eigentliche Erschließung der Meere ihren Anfang, denn von dieser Raumrevolution ausgehend beobachtet Schmitt, dass das Meer nun erst zum Raum wird. Den Begriff des Raumes stellt Schmitt in *Land und Meer* dabei in eine enge Definition, die sich an bestimmten Kulturtechniken orientiert, aus denen sich eine Raumordnung ergibt: Schmitt zufolge ist das Meer als Raum dadurch gekennzeichnet, dass sich an ihm das Grundgesetz der menschlichen Geschichte, der „Nomos der Erde“ als Nehmen, Teilen und Weiden zeigt (vgl. Schmitt 71). Inbesitznahme, Beherrschung und Bewirtschaftung sind diejenigen Kulturtechniken, anhand derer sich etwas vormals Elementares und nicht primär Räumliches nun in seiner Totalität als Raum zu erkennen gibt. Die Ausweitung dieses Nomos‘ auf das Meer markiert den Beginn einer Unterwerfungsgeschichte, insofern das Meer nach und nach als „Kraftfeld menschlicher Energie, Aktivität und Leistung“ erschlossen wird (Schmitt, *Land und Meer* 106).

⁸⁶ Carl Schmitt beschreibt hier, dass sich in unterschiedlichen Lebensbereichen das im fundamentalen Sinne neue Verständnis von dreidimensionaler Räumlichkeit und Unendlichkeit entwickelt: Nachvollziehen lässt sich das Ausmaß dieser ersten Raumrevolution anhand weitreichender Veränderungen in allen Bereichen menschlichen Daseins: z.B. in der Malerei der Renaissance, in der Menschen und Dinge nun in einem Raum verstreut sind, „der perspektivisch eine leere Tiefe ergibt“ (Schmitt, *Land und Meer* 68). Die Architektur der Renaissance wiederum stellt die Figuren und Skulpturen in einen freien Raum und befreit sie damit von den Säulen und Mauern, an die sie noch in der gotischen Architektur gebunden waren. Auch im Theater und in der Oper des Barock sieht Schmitt, dass sich die Figuren nun in der „leeren Tiefe eines szenischen Bühnenraums bewegen“ (ebd. 69).

Die quantitative Erweiterung des potentiell gestaltbaren und zu unterwerfenden Raumes auf das Meer konvergiert dabei dergestalt mit einer qualitativen Veränderung des menschlichen Daseins, dass sich nun im geopolitischen Sinne die Notwendigkeit ergibt, sich zwischen einer see- und einer landgebundenen Weise des Daseins zwischen dem als Walfisch dargestellten Leviathan und dem Landtier Behemoth zu entscheiden (vgl. ebd. 16).⁸⁷ Mit der Entscheidung, ihre Existenz auf das Meer zu verlagern und „wie ein Schiff oder wie ein Fisch [...] an einen anderen Teil der Erde [zu] schwimmen“ (vgl. ebd. 94), treiben die europäischen Seefahrernationen die Unterwerfungsgeschichte des Meeres voran. Einen Höhe- und Wendepunkt dieser Geschichte sieht Schmitt in einer nur als Ausblick angedeuteten zweiten Raumrevolution um 1900. Den Prozess der Raum-Werdung des Meeres beschreibt er an der Schwelle zum 20. Jahrhundert als nahezu abgeschlossen, was sich abermals in einer fundamentalen Veränderung des menschlichen Bezugs zum Meer niederschlägt: Die moderne Maschinenteknik, allem voran die Dampfschiffahrt, und die beschleunigte industrielle Revolution insgesamt „verwandelte[n] die aus dem Element des Meeres geborenen Kinder der See in

⁸⁷ Hier findet sich der theoretische Kern der politischen Theologie Carl Schmitts, der zufolge alles im politischen Sinne auf eine Freund-Feind-Unterscheidung zurückzuführen sei, die sich in verschiedenen Konstellationen auf seine anderen Untersuchungen überträgt, wie hier in Form der Entscheidung zwischen Land/Behemoth und Meer/Leviathan. Die Begrifflichkeit des Feindes ist hier nicht mit dem Bestreben der Vernichtung gleichzusetzen, sondern weist durchaus und in einer Lektüre des Link-Schmittianismus' auf die Notwendigkeit der Unterscheidung des Selbst als Bedingung für die Anerkennung des Anderen hin: Wenngleich der Feind eine existenzielle Bedrohung darstellen kann, ist seine Anwesenheit zur Selbstvergewisserung und damit überhaupt Politisches sich entfalten kann dennoch notwendig. Aus der Freund-Feind-Unterscheidung folgt damit eher eine Praxis der beiderseitigen Anerkennung als der Akt der Vernichtung (vgl. Schmitt, *Der Begriff des Politischen* 28-30). In der politischen Theorie wird ein ähnlicher Links-Schmittianischer Ansatz beispielsweise von Chantal Mouffe vertreten, die in der Freund-Feind-Unterscheidung sogar eine Möglichkeit sieht, eine Krise der zu sehr am Kompromiss orientierten liberalen westlichen Demokratie zu theoretisieren und zu überwinden, indem nicht der Kompromiss, sondern der offene Streit der einander „feindlichen“ Meinungen und Argumente das Politische prägt (vgl. Mouffe 6-7).

Maschinenbauer und Maschinenbediener“ (ebd. 99). Die Jahrhundertschwelle markiert demnach zum einen den vorläufigen Höhepunkt der Unterwerfungsgeschichte des Meeres und gleichermaßen die (Selbst-)Unterwerfung derjenigen, die sich vormals der maritimen Weise des Daseins öffneten, und deren Verhältnis zum Meer nun durch Maschinen vermittelt wird: „Zwischen das Element des Meeres und die menschliche Existenz wurde ein maschineller Apparat eingefügt“ (ebd. 98).⁸⁸

An diesem Wendepunkt der Moderne, an dem das Meer technisch unterworfen und erschlossen und an dem es im Schmitt'schen Sinne zum Raum wurde, aktivieren Keyserlings Erzählungen in bemerkenswerter Konsistenz eine Metaphorik, die das Meer von den Zusammenhängen seiner technischen Unterwerfung befreit: Keyserlings Meer ist nicht im Schmitt'schen Sinne Raum und „Kraftfeld menschlicher Energie, Aktivität und Leistung,“ sondern es ist unerschlossene Tiefe, Ferne und Ausdehnung und zugleich unbeherrschtes Element. Dem in dieser Weise dargestellten Meer, das von den Zusammenhängen seiner technischen Erschließung befreit wird, wird in Keyserlings Metaphorik ein ausgezehrtes und in verhängnisvoller Weise erschlossenes Land gegenüberstellt. In dieser topologischen Konstellation konvergiert die Meeresbildlichkeit, die Manfred Frank in seiner *Unendlichen Fahrt* beschreibt, mit der ihr unversöhnlich gegenüberstehenden Meeresmetaphorik Gustav Theodor Fechners. An diesem Wendepunkt der Moderne also, an dem das Bild der unendlichen Fahrt kaum noch

⁸⁸ „Die Maschine veränderte das Verhältnis des Menschen zum Meer. Der verwegene Menschenschlag, der bisher die Größe der Seemacht bewirkt hatte, verlor seinen alten Sinn. Die kühnen seemännischen Leistungen der Segelschiffe, die hohe Kunst der Navigation, die harte Zucht und Auswahl eines bestimmten Menschenschlages, alles das verblaßte in der Sicherheit des modernen, technisierten Seeverkehrs“ (ebd. 98).

wirksam sein kann, da die Orientierungs- und Ziellosigkeit auf dem Meer in der Blütezeit der Dampfschiffahrt allzu befremdlich wirkte, und in der Fechners ozeanische Theorie des Kosmos selbst von der verstärkt empirischen und positivistischen Ausrichtung der Psychophysik überholt wurde, bringen Keyserlings Erzählungen beide Metaphern in einem Bild zusammen.⁸⁹

Keyserlings Metaphorik vereint auf sich sowohl die von Frank beschriebene negative als auch die von Fechner hergeleitete positive Unendlichkeit. Die Möglichkeit, diese unversöhnlich einander gegenüberstehenden Formen der Unendlichkeit auf sich zu vereinen, ist der topologischen Dimension der Keyserling'schen Metaphorik geschuldet: Im Gegensatz zu Manfred Franks Motiv der unendlichen Fahrt, ist das Meer bei Keyserling nicht der Raum, in dem der Verlust einer heilsgeschichtlichen Gewissheit beklagt wird. Vielmehr lasten diese Ziellosigkeit und negative Unendlichkeit auf dem Land, und zwar in Gestalt eines unendlichen Treibens und endloser Betriebsamkeit, in der sich die ziel- und erfolglose Selbstvergewisserung der *fabricatores mundi* ausdrückt. Der Wille, kreatives Subjekt zu sein, das dank seiner Schöpferkraft nur seinen eigenen Gesetzen folgen muss, fällt hier auf ausgezehrten Boden und auf schlechtes Land, auf denen sich die Figuren

⁸⁹ Tatsächlich enden Manfred Franks motivgeschichtliche Untersuchungen der unendlichen Fahrt an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Frank deutet an, dass es zwischen 19. und 20. Jahrhundert zu einer „Wendung“ gekommen sei, die er allerdings nicht weiter ausführt. Den spekulativen Aspekten aus Fechners Psychophysik, und dazu zählt vornehmlich seine Wellentheorie des kosmischen Meeres, wurde und wird mit Hohn begegnet, wie Heidelberger zeigt (vgl. 217). Schon Zeitgenossen und Schüler Fechners setzten Fechners Werk unter Vernachlässigung eben dieses nahezu allgegenwärtigen Aspektes und unter positivistischen und empirischen Vorzeichen fort. Die spekulative Theorie des kosmischen Meeres, die von der zeitgenössischen Psychophysik kaum ernst genommen wurden, waren bestenfalls noch Gegenstand theologischer Theoriebildung, wie Reinhard Liebes Inaugural-Dissertation von 1903 bezeugt, oder fanden eine Leserschaft in den Kreisen der *science fiction*-Autoren wie Kurt Lasswitz, der Fechners Werk und Wirkung 1896 eine ganze Monografie widmete.

vermittels Geltung und Gestaltung nicht mehr selbstbespiegeln können. Das Meer hingegen trägt in den untersuchten Erzählungen Züge einer positiven Unendlichkeit, indem es größere und über die zweite Natur hinausweisende Lebenszusammenhänge bietet und vergegenwärtigen lässt, in denen die Einzelnen immer schon behütet sind – ganz gleich wie eng sich das Netz der zweiten Natur um sie legt.

Ähnlich wie Fechners Meeresmetaphorik, die sich mit dem Unbehagen an der Moderne auseinandersetzt, ohne eine teleologische Auflösung dieses Unbehagens anzubieten, ist auch Keyserlings maritime Auseinandersetzung mit der zweiten Natur durch und durch un-teleologisch. Sowohl bei Fechner als auch bei Keyserling geht es vielmehr darum, diejenigen an Meeresbildlichkeit gebundenen Zusammenhänge anzuerkennen, in denen die Einzelnen immer schon behütet sind – ganz gleich, ob sie es sehen und sehen wollen oder nicht. Bei Fechner strömen die Einzelnen als Hauptwellen, in denen wiederum die kleineren Wellen der Sinneswahrnehmung strömen, in der göttlichen Hauptwelle zusammen. Bei Keyserling stiftet die Bildlichkeit des Meeres in ähnlicher Konsequenz diejenigen Zusammenhänge, in denen die Figuren immer schon existieren und die über die zweite Natur hinaus verweisen, z.B. die Abhängigkeit von der Außenwelt oder von Anderen, die naturgeschichtliche Dimension des Daseins, die eigene Ausgeliefertheit an unbeherrschte Kräfte, oder die Möglichkeit einer lustvollen und rauschhaften Erfahrung und Verschmelzung. Anstelle einer Teleologie ist Fechner und Keyserling ein utopisches Moment gemein, insofern sie die Auseinandersetzung mit dem Unbehagen an der Moderne zur Frage der Anerkennung dessen werden lassen, was immer schon Teil des menschlichen Daseins ist. Vermittels einer Öffnung für die Vielfalt des eigenen Daseins

und seiner Eingebundenheit in Lebenszusammenhänge, die sich der völligen Unterwerfung entziehen, stehen sowohl Fechners als auch Keyserlings Meeresmetaphorik für einen Prozess der Vergegenwärtigung ein: Eine Vergegenwärtigung dessen, was ist, auch um für das Kommende offen zu sein. Während Fechner des neuen Tages harrt, dessen naturnotwendiger Aufgang die „Nachtansicht“ in eine „Tagesansicht“ verwandeln würde, wartet man mit Keyserling auf die nicht minder naturnotwendige Öffnung der geschlossenen Austernschalen, in die sich etwa die Figuren in *Harmonie* zurückziehen.

Was Keyserlings metaphorische Konstellation trotz all der Ähnlichkeit von Fechner unterscheiden lässt, und was letztlich auch zur metaphorischen Engführung der von Frank und Fechner beschriebenen maritimen Leitmetaphern führt, ist vor allem ihre zugrundeliegende Topologie von Land und Meer. Indem Keyserlings Erzählungen Land und Meer mit jeweils konträren Assoziationen belegen und das Unbehagen an der zweiten Natur nicht wie in der unendlichen Fahrt auf das Meer auslagern, sondern die menschliche Beziehung zum gestalteten und erschlossenen Land problematisieren, eröffnen sie eine reflexionsphilosophische Auseinandersetzung mit der Moderne. Diese Auseinandersetzung, die der topologischen Einteilung entspringt, lässt sich als ökologisch beschreiben: Das erschlossene Land wird hier als zweite Natur thematisiert, während das Meer für diejenigen Zusammenhänge einsteht, die über die zweite Natur hinaus verweisen und sich der von Schmitt thematisierten Beherrschung des Meeres und der totalen Überformung der Natur durch eine zweite Natur entziehen. Nicht das Meer muss in Keyserlings Metaphorik für das Unbehagen an der Moderne herhalten, sondern es ist

die dem Menschen zukommende ländliche Umwelt selbst, die hier zu dem Raum wird, in dem sich das Leiden an zerstörerischen Tendenzen der Moderne sowie die Sorge um den Menschen manifestieren. Die Verortung des Unbehagens an der Moderne auf dem Land einschließlich einer angedeuteten Perspektive seiner Überwindung entsteht allerdings erst aus der metaphorischen Unterscheidung von Land und Meer, die die zweite Natur sichtbar macht, reflektieren lässt und mit demjenigen zusammendenken lässt, was aus ihr ausgeschlossen wurde und wird. Durch diese Unterscheidung von Land und Meer, die für die hier untersuchten Erzählungen Keyserlings somit von zentraler Bedeutung ist, entsteht eine metaphorische Engführung von positiven und negativen Vorstellungen von Unendlichkeit, die sich bei Frank und Fechner finden lassen: Das Land wird zum Raum von Ziellosigkeit und negativer Unendlichkeit, während sich in der Metaphorik des Meeres eine positive Unendlichkeit andeutet. Maßgeblich für die Reflexion dieser Unterscheidung ist die operative Nähe von Hans Blumenbergs Metaphorologie und Niklas Luhmanns systemtheoretischem Begriff des „reentry,“ demzufolge das qua Unterscheidung Nicht-Bezeichnete und Ausgeschlossene im Nachvollzug des Unterscheidungsprozesses dem Bezeichneten sichtbar gemacht und gegenübergestellt wird.

Mit dieser metaphorischen Engführung führt Keyserling nicht nur zwei einander konträre Semantisierungen des Meeres zusammen; Keyserling verwirft damit auch jene Notwendigkeit zur Entscheidung, die Schmitt zufolge für den Fortgang der Weltgeschichte prägend ist: Anstatt sich für oder gegen das Meer zu entscheiden und somit ein existenzielles Bekenntnis zum Behemoth oder Leviathan abzulegen, folgt aus Keyserlings

metaphorischer Topologie die Notwendigkeit, den Konflikt zwischen Land und Meer offen zu halten und zu bewahren. Die Notwendigkeit zur Offenheit dieses Konflikts, die in Keyserlings metaphorischer Topologie von Land und Meer verankert und verwurzelt ist, offenbart sich in *Wellen* wie folgt: Während das Land mit der zweiten Natur assoziiert ist, in der die Figuren vereinzelt und unfähig zum Dialog sind, stellt das Meer das unverwirklichte Potential zur Eingebundenheit der „Wellenstimmen“ in einen dialogischen Lebenszusammenhang dar. Dieser Konflikt kann nicht zur einen oder anderen Weise des Daseins beschlossen werden: Das Land allein und die zweite Natur, die es behütet, zeigen in der Vereinzelung der Figuren zerstörerische Tendenzen, z.B. in der manipulativen und monologischen Beziehung der Figuren zueinander. Zu lebendig sind allerdings die Bilder des bedrohlichen Meeres, als dass das Meer allein eine Alternative zur geschlossenen Welt und Ordnung der Landbewohner sein könnte: Wie auch in *Dumala* stellt das Meer in *Wellen* die Bedrohung des Selbstverlusts: In *Dumala* treibt der maritime Rausch Erwin dazu, zum „Raubtier“ zu werden und allein der Leidenschaft zu verfallen, die aus ihm „herausströmte,“ und in *Wellen* droht Lolo, sich selbst im Meer zu verlieren und zu ertrinken, während Hans und Steege von ihrer Ausfahrt nicht zurückkehren. Anstatt also das Meer als Projektionsraum eines erfüllteren Daseins zu glorifizieren, der aus der Ferne und der Geschlossenheit der zweiten Natur heraus zum Objekt einer schmerzvollen Sehnsucht wird, setzt in Keyserlings metaphorischer Topologie eine reflexive Auseinandersetzung mit Land und Meer ein. Weder das eine noch das andere allein erweist sich als der Erfüllung menschlichen Daseins geeignet. Nur in der Duldung ihres offenen Konflikts lässt sich vermeiden, den zerstörerischen

Tendenzen zu erliegen, die sowohl dem einen als auch dem anderen Paradigma innewohnen.

Durch diese metaphorische Engführung des ländlichen und maritimen Paradigmas nimmt Keyserlings Metaphorik nicht nur die Last zur Entscheidung für oder gegen die eine oder andere Weise des Daseins, sondern sie ist auch eine reflexionsphilosophische Befreiung von einer als eng empfundenen zweiten Natur. Wenn hier also von Ähnlichkeiten mit der Ökologie die Rede ist, dann ist damit nicht nur gemeint, dass es um die Verlegung eines Unbehagens an der zweiten Natur vom Meer in die eigentliche Umwelt des Menschen geht. Es geht auch nicht nur um die Beziehungen von Einzelnen zu ihrer individuellen Außenwelt. Gemeint ist auch, dass die Gemachtheit der zweiten Natur des Landes in der Unterscheidung mit dem unerschlossenen Meer erkennbar wird und damit Gegenstand der Reflexion werden kann. Diese Reflexion bewirkt mit der ihr zugrundeliegenden Teilung in Land und Meer, dass die zweite Natur um die Dimension größerer Lebenszusammenhänge erweitert wird. Reflexionsphilosophisch hat diese Befreiung aus einer als eng empfundenen und dargestellten zweiten Natur den Charakter einer Befreiung, einer Befreiung von der (Selbst-)Domestizierung.

Um zu dieser Erkenntnis einer ökologisch wirksamen reflexionsphilosophischen Auseinandersetzung zu gelangen, musste Keyserling nicht neu erfunden werden. Vielmehr waren, wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, grundlegende Elemente der beschriebenen Reflexion über die zweite Natur schon bekannt, und zwar als Allgemeinplätze der Keyserling-Rezeption. Die Schlossgeschichten, ihre Dekadenz Sujets und die impressionistischen Elemente der Erzählungen waren lange bekannt und wurden

ebenso lange heranzitiert oder grundsätzlich abgelehnt, wenn es darum ging, Keyserlings Werk zu interpretieren und zu kontextualisieren. Durch die kritische Rückbesinnung auf diese Allgemeinplätze, d.h. durch die Rückführung auf das Sinnfällige, das sie bezeichnen, hat die vorliegende Arbeit gezeigt, dass sich in ihnen ein kritisches Potential fruchtbar machen lässt, durch das sich in Keyserlings Werk grundsätzliche ideengeschichtliche Reflexionen an einem Wendepunkt der Moderne erkennen lassen.

Ab diesem Punkt wäre es in weiterführenden ideengeschichtlichen und metaphorologischen Arbeiten lohnenswert, den Fortgang der maritimen Leitmetaphorik auf weitere ökologische Bezüge hin zu untersuchen, um in einer verallgemeinernden Weise die Frage anzugehen, ob die „Raumwerdung“ des Meeres und seine damit einhergehende Wahrnehmungsveränderung über Keyserling hinausgehend zu einer Verschiebung dieser zentralen Leitmetapher der Moderne führte. Ähnlichkeiten etwa in Thomas Manns Novellen wie *Tonio Kröger* könnten hierfür eine fruchtbare Ausgangsposition für folgende Untersuchungen sein.

Auch wäre es bedenkenswert, ob nicht die spezifische Situation der baltischen Ostseeprovinzen der hier beschriebenen Reflexion und Zusammenführung verschiedener metaphorischer Konstellationen in besonderer Weise zuträglich war. Wenn die deutschsprachige Literatur der baltischen Ostseeprovinzen die Rolle einer kulturellen „Mittlerin“ zwischen den großen Nachbarn zu beiden Seiten einnahm (Wilpert 17), dann wäre denkbar, dass sie aus der Auseinandersetzung mit beiden „Literaturen von Weltrang“ (ebd.) nicht nur Aspekte übernehmen konnte, sondern auch verstärkt eine eigene integrative Sensibilität entwickeln konnte, die es ermöglichte, Konvergenzen zu

erzeugen, wo sich sonst nur Gegensätze darstellten. Da Keyserling während seiner Studienzeit an der Universität Dorpat selbst Vorlesungen in russischer Literatur belegte, und eingedenk der Ähnlichkeiten, die sich beispielsweise zwischen Keyserlings Wellen-Metaphorik und Bachtins Dostojewski-Lektüren ergeben, scheint sowohl die Mittlerrolle an der Peripherie zweier großer literarischer Traditionen sowie die aus ihr sich ergebende Vertrautheit mit der deutschen wie mit der russischen Literatur solch einer Sensibilität förderlich gewesen zu sein.

Im Zusammenhang mit der deutschbaltischen Ideengeschichte wäre auch reizvoll, die Entstehung und Rezeption der Ökologie im Baltikum daraufhin zu untersuchen, ob die spezifische Situation der baltischen Ostseeprovinzen nicht auch eine eigene Form der Zeitwahrnehmung hervorbrachte, die für bestimmte ökologische Theorien in besonderer Weise empfänglich war. Gemeint ist hier zuvörderst das horizontale Modell der Zeitlichkeit, das sich auf den Moment oder koexistierende Momente der Wahrnehmung bezieht. Diese Form der Zeitlichkeit, die sich von der vertikalen Deszendenzlehre Darwins abgrenzt, findet sich in den Studien über Umwelten, die einer der Wegbereiter der Ökologie anfertigte: der Schwede und Deutschbalte und Dorpat-Student Jakob von Uexküll. Diese Form der horizontalen Zeitlichkeit, d.h. der tendenziellen oder tatsächlichen Gleichzeitigkeit, findet sich auch, wie hier dargestellt, in Keyserlings *Wellen*. Denkbar ist, dass die von Gero von Wilpert angedeutete deutschbaltische Skepsis gegen große Narrative und Teleologien Teil dieses Zusammenhangs ist: Wilpert weist in seiner *deutschbaltischen Literaturgeschichte* darauf hin, dass die Literatur einen „konservativen Grundcharakter“ habe (Wilpert 16) und dass sie aus sozialhistorischen Gründen „keine

baltische Utopie“ hervorbringen konnte (ebd. 22). Wenngleich diese Schlussfolgerungen sich mit Blick auf Keyserling revidieren lassen, weist Wilpert dennoch auf Phänomene der Zeitlichkeit hin, die den Eindruck eines baltischen Alleinstellungsmerkmals wecken. Lohnenswert wäre hier, der sozialhistorischen Perspektive Wilperts eine interdisziplinäre und ideengeschichtliche Untersuchung beizustellen, die sich des Phänomens dieser besonderen Zeitlichkeit unter Einbeziehung ökologischer, philosophischer und kulturgeschichtlicher Perspektiven annimmt.

Quellen

Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966. Print.

Arndt, Andreas. *Dialektik und Reflexion: Zur Rekonstruktion des Vernunftbegriffs*. Meiner, 2014. Print.

Asendorf, Christoph. *Ströme und Strahlen: Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Giessen: Anabas, 1989. Print.

Bachtin, Michail. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser, 1971. Print.

---. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Hg. von Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.

---. „Проблемы поэтики Достоевского (1963)“. *Проблемы творчества Достоевского; Проблемы поэтики Достоевского*. Kiev: Firm „Next“, 1994. 204–492. Print.

---. „Проблемы творчества Достоевского (1929)“. *Проблемы творчества Достоевского; Проблемы поэтики Достоевского*. Kiev: Firm „Next“, 1994. 8–201. Print.

Bahr, Hermann. „Das unrettbare Ich“. *Kritische Schriften*. Hg. von Gottfried Schnödl und Claus Pias. Bd. 9. Weimar: VDG, 2010. 36–46. Print.

---. „Philosophie des Impressionismus“. *Kritische Schriften*. Hg. von Gottfried Schnödl und Claus Pias. Bd. 9. Weimar: VDG, 2010. 47–53. Print.

Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*. New York: New York University Press, 1998. Print.

- Baudelaire, Charles, und Stefan George. *Die Blumen des Bösen*. G. Bondi, 1901. Print.
- Baumann, Hans. *Eduard von Keyserlings Erzählungen. Eine Interpretation des Romans „Abendliche Häuser.“* Zürich: Atlantis Verlag, 1967. Print.
- Begemann, Christian. „Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer: Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990): n. pag. Print.
- Binek, Melanie. *Leben im Wilhelminischen Zeitalter: Ausgewählte Prosa von Eduard von Keyserling*. Frankfurt am Main: Lang, 2006. Print.
- Bittrich, Burkhard. „Eduard Graf Keyserling und seine preußischblau kolorierte deutschbaltische Adelswelt“. *Von Goethe zu Krolow: Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur*. Hg. von Heinz-Peter Niewerth. P. Lang, 2008. 149–162. Print.
- Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Print.
- . *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Print.
- Bohn, Robert. *Geschichte der Seefahrt*. München: Beck, 2011. Print.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Mensch und Raum*. 11. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer. Print.
- Borzyszkowska-Szewczy, Miłostawa. „„Adligkeit‘ in fiktionalen Welten kodiert: Eduard von Keyserlings Harmonie und Abendliche Häuser“. *Projektionsflächen von Adel*. Hg. von Silke Marburg und Sophia Kuenheim. Berlin: de Gruyter, 2016. 67–86. Print.

- Breggin, Benjamin. „Baltisches und Heidnisches in Eduard von Keyserlings Theaterstück ‚Ein Frühlingsopfer‘“. *Baltisches Welterlebnis: Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Alexander, Eduard und Hermann Graf Keyserling*. Heidelberg: Winter, 2007. 185–196. Print.
- Brinkmann, Richard. *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1957. Print.
- Bruveris, Jonas, und Eduardas Balsys. *Čiurlioniui 100*. Vilnius: Vaga, 1977. Print.
- Bülow, Ulrich von, und Dorit Krusche. „Nachwort“. *Quellen, Ströme, Eisberge: Beobachtungen an Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. n.p. Print.
- Buschauer, Regine. *Mobile Räume: Medien- und diskursgeschichtliche Studien zur Tele-Kommunikation*. transcript, 2015. Print.
- Corbin, Alain. *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World 1750-1840*. Berkeley: University of California Press, 1994. Print.
- Corngold, Stanley. *The Fate of the Self: German Writers and French Theory*. New York: Columbia University Press, 1986. Print.
- Curtius, Ernst Robert. *European literature and the Latin Middle Ages*. Übers. von Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2013. Print.
- Deacon, George E. R., und Margaret B. Deacon. „The History of Oceanography“. *Oceanography: The Last Frontier*. Hg. von Richard C. Vetter. New York: Basic Books, 1973. 12–27. Print.

- Deacon, Margaret B. „Introduction“. *Oceanography: Concepts and History*. Hg. von Margaret B. Deacon. Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross, 1978. 1–13. Print.
- Dennerlein, Katrin. *Narratologie des Raumes*. Walter de Gruyter, 2009. Print.
- „Der Untergang des Dampfers ‚Elbe‘“. *Innsbrucker Nachrichten* 29 (1895): 6–9. Print.
- Diamond, Solomon. „Wundt before Leipzig“. *Wilhelm Wundt and the Making of a Scientific Psychology*. Hg. von R.W. Rieber. New York: Plenum, 1980. 3–70. Print.
- Dürckheim, Karlfried Graf von. „Untersuchungen zum gelebten Raum. Erlebnismöglichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II.“ *Neue Psychologische Studien*. Hg. von Felix Krüger. Bd. 6. München: Beck, 1932. 383–480. Print.
- Eckert, Rainer. *Aktuelle Probleme der Baltistik*. Essen: Blaue Eule, 1996. Print.
- Ehinger, Franziska. *Gesang und Stimme im Erzählwerk von Gottfried Keller, Eduard von Keyserling und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. Print.
- „Elend“. *DWDS - Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Web. 15. März 2017.
- Engel, Eduard. *Geschichte der Deutschen Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart*. 5. Aufl. Leipzig: Freytag, 1913. Print.
- Eskin, Michael. *Ethics and Dialogue: In the Works of Levinas, Bakhtin, Mandelstam, and Celan*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000. Print.
- Fechner, Gustav Theodor. *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879. Print.
- . *Elemente der Psychophysik*. Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Print.
- . *Elemente der Psychophysik*. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Print.

- . *Zend Avesta oder: über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkt der Naturbetrachtung*. 3. Aufl. Bd. 1. Hamburg: Leopold Voß, 1906. Print.
- Feng, Xiaohu. *Konzeptuelle Metaphern und Textkohärenz*. Tübingen: Narr, 2003. Print.
- Forbes, David. „The Depths of the Sea“. *Oceanography: Concepts and History*. Hg. von Margaret B. Deacon. Stroudsburg: Dowden, Hutchinson & Ross, 1978. 366–367. Print.
- Frank, Manfred. *Die unendliche Fahrt: ein Motiv und sein Text*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Print.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004. Print.
- Goldbach, Karl Traugott. „Die musiktheoretische Lehre der Naturwissenschaftler Arthur von Oettingen und Wilhelm Ostwald an der Universität Dorpat“. *Universität und Musik im Ostseeraum*. Hg. von Ekkehard Ochs. Berlin: Frank & Timme, 2009. 217–240. Print.
- Gottzmann, Carola L., und Petra Hörner. *Lexikon der deutschsprachigen Literatur des Baltikums und St. Petersburgs: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. de Gruyter, 2007. Print.
- Grotthuß, Jeannot Emil von. *Heinrich Heine als deutscher Lyriker: Eine litterarische Ketzerrei*. Stuttgart: Belser'sche Verlangsbuchhandlung, 1894. Print.
- Guilliard, Barbara. *Differierende Formen des Geniessens in Eduard von Keyserlings „Schlossgeschichten“*. Frankfurt am Main: Lang, 2010. Print.
- Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. Print.

Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen: allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie. Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*. Reimer, 1866. Print.

Haenicke, Diether H. „Vitalität und Dekadenz: Beobachtungen zum Typus des Helden in Eduard von Keyserlings Roman Wellen“. *Eduard von Keyserling: A Symposium*. Hg. von A. Wayne Wonderley. Lexington: APRA, 1974. 17–21. Print.

Heidegger, Martin. „Die Zeit des Weltbildes“. *Holzwege*. 9. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann, 2015. 75–113. Print.

---. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2000. Print.

Heidelberger, Michael. „Gustav Theodor Fechner and the Unconscious“. *Thinking the Unconscious: Nineteenth-Century German Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 200–240. Print.

Heine, Heinrich. „Das Meer erglänzte weit hinaus“. *Buch der Lieder*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1827. 193. Print.

---. *Sämtliche Werke*. Trenkel, 1832. Print.

Herder, Johann Gottfried von. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin: Voß, 1772. Print.

Hewitt, Theodore B. „The Novels of Eduard von Keyserling“. *The German Quarterly* 4.2 (1931): 51–55. Print.

- Hoge, Boris. „Kreuzzeitung‘ und ‚russische Grenze‘: Das historische und geographische Detail bei Theodor Fontane und Eduard von Keyserling“. *Moderna Språk* 2 (2010): 33–44. Print.
- Hong, Jin Ho. *Das naturalistisch-szientistische Literaturkonzept und die Schlossgeschichten Eduard von Keyserlings*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. Print. Epistemata Bd. 570.
- Hönig, Christoph. *Die Lebensfahrt auf dem Meer der Welt: der Topos: Texte und Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. Print.
- Ingold, Tim. *The Appropriation of Nature: Essays on Human Ecology and Social Relations*. Manchester: Manchester UP, 1986. Print.
- Keyserling, Eduard von. *Abendliche Häuser*. Bremen: ELV, 2013. Print.
- . *Am Südhang*. 2. Aufl. Coesfeld: Elsinor, 2011. Print.
- . *Beate und Mareile*. Zürich: Manesse, 2013. Print.
- . „Das Landhaus“. *Sommergeschichten*. Hg. von Klaus Gräbner. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991. 70–82. Print.
- . *Dumala*. Zürich: Manesse, 2014. Print.
- . *Fürstinnen*. München: dtv, 2005. Print.
- . *Harmonie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Print.
- . *Landpartie*. Göttingen: Steidl, 2010. Print.
- . „Über die Liebe“. *Harmonie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 93–122. Print.
- . *Wellen*. München: dtv, 1998. Print.

- . „Zur Psychologie des Komforts“. *Werke*. Hg. von Rainer Gruenter. Frankfurt am Main: Fischer, 1973. 551–568. Print.
- Kohl, Katrin. *Metapher*. Stuttgart: Metzler, 2007. Print.
- Koopmann, Helmut. „Entgrenzung: Zu einem literarischen Phänomen um 1900.“ *Fin de Siecle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hg. von Roger Bauer et al. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. 73–92. Print.
- Koschorke, Albrecht. *Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp., 1990. Print.
- Koselleck, Reinhart. *Begriffsgeschichten: Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. Print.
- Kullmann, Dorothea. „Einleitung“. *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Hg. von Dorothea Kullmann. Wallstein, 1995. 9–14. Print.
- Kurz, Gerhard. *Metapher, Allegorie, Symbol*. 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Print.
- Lakoff, George. „How Metaphor Structures Dreams: The Theory of Conceptual Metaphor Applied to Dream Analysis.“ *Dreaming* 3.2 (1993): 77–98. Print.
- Lakoff, George, und Mark Johnson. „Conceptual Metaphor in Everyday Language“. *The Journal of Philosophy* 77.8 (1980): 453–486. Print.
- Lasswitz, Kurd. *Gustav Theodor Fechner*. Stuttgart: Frommanns, 1896. Print.
- Liebe, Reinhard. *Fechners Metaphysik im Umriss dargestellt und beurteilt*. Leipzig: Weicher, 1903. Print.

Löffler, Fritz. „Das epische Schaffen Eduard v. Keyserlings“. Buchdruckerei der Dr. Güntzschen Stiftung, 1928. Print.

Luhmann, Niklas. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdt. Verl., 1992. Print.

---. *Einführung in die Systemtheorie*. Hg. von Dirk Baecker. Heidelberg: Carl-Auer, 2004. Print.

---. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. Print.

Mach, Ernst. *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Psychischen zum Physischen*. 9. Aufl. Jena: G. Fischer, 1922. Print.

---. *Die Mechanik in ihrer Entwicklung*. Leipzig: Brockhaus, 1883. Print.

Markewitz, Sandra. *Ein letzter Impressionist: Eduard von Keyserling und die Farben*. Bielefeld: Aisthesis, 2010. Print.

Markwardt, Bruno. *Das zwanzigste Jahrhundert*. de Gruyter, 1967. Print.

Marx, Karl, und Friedrich Engels. *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*. Bd. 1. Berlin: Dietz, 1962. Print.

Matthiessen, George C. *Oyster Culture*. Oxford: Blackwell Science, 2001. Print.

Mouffe, Chantal. *The Challenge of Carl Schmitt*. Verso, 1999. Print.

Nadler, Josef. *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*. Bd. 4. Berlin: Propyläen-Verlag, 1941. Print.

Nehring, Wolfgang. „Eduard von Keyserlings Impressionismus“. *Baltisches Welterlebnis: Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Alexander, Eduard und Hermann Graf*

- Keyserling*. Hg. von Michael Schwidtal und Jaan Undusk. Heidelberg: Winter, 2007. 285–296. Print.
- Nietzsche, Friedrich. „Zur Genealogie der Moral“. *eKGWB*. N.p., o. J. Print.
- Oertzen, Friedrich Wilhelm von. *Baltenland*. München: Bruckmann, 1939. Print.
- Penck, Albrecht. „Das Museum für Meereskunde zu Berlin“. *Meereskunde: Sammlung volkstümlicher Vorträge zum Verständnis von Meer und Seewesen*. Berlin: Mittler, 1907. Print.
- Potolsky, Matthew. „Introduction“. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 35.4 (2004): V–XI. Print.
- Prignitz, Horst. *Vom Badekarren zum Strandkorb: zur Geschichte des Badewesens an der Ostseeküste*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1977. Print.
- Pross, Caroline. *Dekadenz*. Wallstein. Print.
- Ratzel, Friedrich. *Das Meer als Quelle der Völkergröße: Eine politisch-geographische Studie*. 2. Aufl. Berlin: Oldenbourg, 1911. Print.
- Ryan, Judith. *The Vanishing Subject: Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 1991. Print.
- Safranski, Rüdiger. *Zeit: Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*. München: Hanser, 2015. Print.
- Scharnowski, Susanne. „Wahrnehmungsschwellen: Die Krise des Sehens und die Funktion der poetischen Rede in Eduard von Keyserlings Roman *Wellen*“. *Schwellen: Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 46–61. Print.

- Scheffel, Joseph Viktor von. *Gedichte aus dem Nachlaß*. Stuttgart: Bonz, 1889. Print.
- Schivelbusch, Wolfgang. *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Hanser, 1977. Print.
- Schmidt, Alexander. *Geschichte des Baltikums: Von den alten Göttern bis zur Gegenwart*. München: Piper, 1992. Print.
- Schmidt, Jochen. *Vielstimmige Rede vom Unsagbaren: Dekonstruktion, Glaube und Kierkegaards pseudonyme Literatur*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006. Print.
- Schmitt, Carl. *Der Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker und Humblot, 1991. Print.
- . *Land und Meer: Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Köln: Hohenheim, 1981. Print.
- Schott, Christian-Erdmann. *Geh aus Deinem Vaterland: Vertreibung - Integration - Vermächtnis der evangelischen Schlesier: Vorträge, Aufsätze, Predigten*. Münster: LIT, 2008. Print.
- Schwalb, Irmelin. *Eduard von Keyserling: Konstanten und Varianten in seinem erzählerischen Werk ab 1903*. Frankfurt am Main: Lang, 1993. Print.
- Simmel, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben“. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, und Otthein Rammstedt. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 116–131. Print.
- Steinhilber, Rudolf. *Eduard von Keyserling: Sprachskepsis und Zeitkritik in seinem Werk*. Agora Verlag, 1977. Print.
- Stott, Rebecca. *Oyster*. London: Reaktion, 2004. Print.
- Stülpnagel, Ulrich. *Graf Eduard von Keyserling und sein episches Werk*. Rostock: Carl Boldt'sche Hof-Buchdruckerei, 1926. Print.

- Sturies, Andreas. *Intimität und Öffentlichkeit: Eine Untersuchung der Erzählungen Eduard von Keyserlings*. Frankfurt am Main: Lang, 1990. Print.
- Sucker, Ulrich. *Das Kaiser-Wilhelm-Institut für Biologie: Seine Gründungsgeschichte, seine problemgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Voraussetzungen (1911-1916)*. Franz Steiner Verlag, 2002. Print.
- Taube, Otto von. *„Das“ Buch der Keyserlinge: an der Grenze zweier Welten: Lebenserinnerungen aus einem Geschlecht*. Berlin: Fischer, 1937. Print.
- Thaler, Alice. *Von ontologischen Dualismen des Bildes: Philosophische Ästhetik als Grundlage kunstwissenschaftlicher Hermeneutik*. Schwabe AG, 2015. Print.
- Torell, Örjan. „Tomma texter och texter med temperament: Om post-strukturalismen och Michail Bachtin.“ *Tidskrift för litteraturvetenskap* 28.3–4 (1999): 147–158. Print.
- Traninger, Anita. „Wandelbare Orte: Zur Rhetorizität und ‚Toposhaftigkeit‘ der Querelle des femmes bei Cornelius Agrippa (1486-1535) und Lucrezia Marinella (1571-1653)“. *Heißer Streit und kalte Ordnung: Epochen der Querelle des femmes zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Hg. von Friederike Hassauer. Wallstein Verlag, 2008. 183–205. Print.
- Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. 2. Aufl. Berlin: Springer, 1921. Print.
- Uexküll, Jakob Johann von. *Theoretische Biologie*. Berlin: Springer, 2013. Print.
- Ungern-Sternberg, Armin von. „„Kunstwerdung eines feudalen Heimatmilieus?‘: Anmerkungen und Anregungen zum Verständnis von Eduard von Keyserling“. *Baltisches Welterlebnis: Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Alexander,*

- Eduard und Hermann Graf Keyserling*. Hg. von Michael Schwidtal und Jaan Undusk. Heidelberg: Winter, 2003. 197–230. Print.
- „Untergang eines Personendampfers“. *Marburger Zeitung* 11 (1895): 2–4. Print.
- Walach, Harald. *Psychologie: Wissenschaftstheorie, philosophische Grundlagen und Geschichte*. 3. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 2013. Print.
- Weber, Richard A. *Color and light in the writings of Eduard von Keyserling*. New York: P. Lang, 1990. Print.
- Weigel, Sigrid. „Embodiment in Simulation Theory and Cultural Science, with Remarks on the Coding-Problem of Neuroscience“. *A Neuro-Psychoanalytical Dialogue for Bridging Freud and the Neurosciences*. Hg. von Sigrid Weigel und Gerhard Scharbert. Heidelberg: Springer, 2015. 75–90. Print.
- Werner, Ralph Michael. *Impressionismus als literarhistorischer Begriff*. Frankfurt am Main: Lang, 1981. Print.
- Wick, Alexis. *Red Sea: In Search of Lost Space*. Oakland: University of California Press, 2016. Print.
- Wilpert, Gero von. *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München: C.H. Beck, 2005. Print.
- Wonderley, Wayne. „Dynamic Symbolism“. *The German Quarterly* 25.2 (1952): 80–87. Print.
- Zimmer, Frank. „Das Leben ist anderswo: Zur Darstellung von Modernität in den Erzähltexten Eduard von Keyserlings und Runar Schildts“. *Skandinavistik* 37.2 (2008): 131–152. Print.