

DER HORIZONT ALS SYMBOL DER ÜBERSCHREITUNG UND GRENZE: ZUM WANDEL EINES LITERARISCHEN MOTIVS ZWISCHEN AUFKLÄRUNG UND REALISMUS

ALBRECHT KOSCHORKE
(München)

Francis Bacon stellt seinem epochalen Werk *Novum Organum* eine Titelillustration voran, die den Aufbruch des sich aus den Fesseln des Mittelalters lösenden wissenschaftlichen Geistes ins Unbekannte symbolisiert.¹ Man sieht durch die Säulen des Herkules hindurch auf das Meer. Die Meerenge am unteren Bildrand öffnet sich hinter den Säulen in eine unermeßliche Weite. Zwei Schiffe fahren mit geblähten Segeln in diese Weite hinein. Den Zukunftsnexus der Darstellung betont das Motto «Multi pertransibunt & augebitur scientia.» Das Bild repräsentiert, um mit Hans Blumenberg zu sprechen, eine bestimmte Zeitstelle im «Prozeß der theoretischen Neugierde».² Es gibt den historischen Augenblick an, in dem der neuzeitliche Auftrag, das menschliche Wissen über die Welt zu vermehren, die Furcht vor der Hybris des Wissenwollens besiegt.³

Hier soll es weniger um die wissenschaftsgeschichtlichen Folgen von Bacons Schritt als um ein formales Bildelement gehen. Die Säulen des Herkules stehen in der antiken Mythologie am Weltrand. Sie sind eine mythische Grenze, mit der Fülle der Gewalt ausgestattet, womit der Mythos Grenzübertretungen sanktioniert. Am Anfang der Neuzeit fordert Bacon die Überwindung dieser Schwelle. Hinter dem festen Weltrand des Mythos aber ist auf dem Titelblatt eine weitere Grenzlinie zu sehen: der Horizont. Der Horizont ist eine perspektivische Linie, die synchron mit der Fortbewegung des Betrachters vorwärtswandert. Bacons Motto läuft auf die Institutionalisierung eines Vorgangs hinaus, den man heute landläufig «Erweiterung des Horizonts» nennt. Die wandernde Grenze der jeweils erschlossenen Welt soll vorgetrieben, immer aufs Neue hinausgeschoben werden, um das menschliche Wissen zu akkumulieren und es dem Absoluten der Wahrheit, als Totalität des Wissens, anzunähern. Die mythische Übertretung der Schwelle – ein verbotener, einmaliger, heroischer Akt – wird durch eine dem Prinzip nach grenzenlose, progressive Dynamik ersetzt.

Es kommt zu einem Strukturwandel des Denkens der Grenze. Als eine in Bewegung gesetzte, wandernde Grenze wird der Horizont zum Paradigma für die neuzeitliche Vorstellung einer unendlich ausgedehnten Welt. Giordano Bruno benutzt ihn als Argument, um die nachkopernikanische Konzeption des Universums zu begründen. Er erklärt, daß der mittelalterliche Glaube, demzufolge die Erde der ruhende Mittelpunkt einer in festen Sphärenschalen eingeschlossenen Weltkugel wäre, aus einer perspektivischen Täuschung hervorgeht.

«Wenn sich nämlich jemand den (scheinbaren) Grenzen des Horizonts immer weiter nähert,» führt Bruno in einer seiner Streitschriften aus, «so macht die Wahrnehmung das Zentrum des Horizonts (den jeweiligen Standpunkt des Betrachters) zu seinem untrennbaren Begleiter: so daß jeder Punkt der scheinbaren Peripherie dem dort Ankommenden wieder zum Zentrum wird.»⁴

Für das neuzeitliche Raumverständnis wird so etwas wie eine imaginative Fernflucht des Geistes entscheidend. Man kann in Gedanken zum jeweils gesetzten Rand des Wahrnehmungsfeldes gehen. Nur demjenigen scheint der Horizont unüberwindlich zu sein, der sich nicht fortbewegt und nicht den Blickrand als neuen Ausgangspunkt einer ad infinitum fortsetzbaren Erweiterungsprozedur zu erreichen sucht. Bei Giordano Bruno ist es der Kinderglaube an die Sphärenschalen, was bei Francis Bacon die Ignoranz des Menschen ist, der innerhalb der vorgefundenen Schranken und im Stand der Unmündigkeit bleibt.

In dieser Konnotation der *Öffnung* nimmt die Literatur der Aufklärungszeit das optische Phänomen des Horizonts auf. Im 18. Jahrhundert löst sich die Sprache der Naturschilderung allmählich von dem hergebrachten topischen Formelkanon ab. Die Dichtungen fangen an, ihre Ereignisse in anschaulichen und kohärenten Bildräumen zu situieren. Mit dem Zugewinn empirischer Unmittelbarkeit vergrößert sich allmählich auch der optische Umfang der ausgeführten Landschaftsfiktionen. Bei den Naturdichtern der deutschsprachigen Frühaufklärung, etwa bei Brockes und Haller, herrscht noch die Technik vor, kleinformatige Einzelbilder parataktisch aneinanderzureihen.⁵ Ähnliches gilt von den arkadischen Landschaften des Rokoko, die sich mit behüteten Kleinräumen bescheiden.

Je mehr aber das Hinausgehen in die wilde und zivilisationsferne Natur zur Devise einer selbstbewußten bürgerlichen Ästhetik wird, desto großräumiger gestalten sich die poetischen Schauplätze. Damit hängt zusammen, daß für das Landschaftsverständnis des 18. Jahrhunderts der Begriff des Erhabenen maßgeblich wird. Die Aufmerksamkeit wendet sich landschaftlichen Szenarien zu, die wenige Jahrzehnte vorher noch außerhalb von poetischer Darstellung und Kunstgenuß lagen: Gebirge, Abgründe, Wüsten, Meere. Zu solchen Natureindrücken, die nun als erhebende Anspannung des Gemüts empfunden werden, gehört auch die freie panoramatische Rundschau. Räumliche Ausdehnung als solche wird Gegenstand eines emphatischen Erlebens. Das klingt schon in Bodmers *Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dicht-*

ter von 1741 an, deren Titel die neue Orientierung der Poetik am Visuellen hervorhebt.⁶ Seit dem Sturm und Drang setzt sich – im Zuge einer allgemeinen poetischen Dynamisierung der Natur – die «unendliche Landschaft» (Helmuth Rehder)⁷ als Hauptnennen der Naturdarstellung durch. Das Bild des Horizonts, von Schiller «zu dem erhabensten» Objekt erklärt, «was dem Aug je erscheinen kann»,⁸ fügt sich in den Kontext der subjektiven Bemächtigungsphantasien ein, die mit der Erhebung über die Natur zugleich den Ausbruch aus der Enge der überkommenen sozialen Restriktionen antizipieren.

Das aufgeklärte Bürgertum, das als neue Strukturprinzipien der Geschichte Permanenz des Übergangs und unendliche Perfektibilität entdeckt, setzt die Erfahrung des Horizonts als geöffneter Grenze strategisch gegen die Beschränkung der alten Gesellschaftsform ein. Befreiung und kognitive «Enthemmung» des Sehens drücken auch einen revolutionären Anspruch aus. Anfangs wird es als etwas durchaus Kritisches und Sensibles verzeichnet, sich dem Gefühl räumlicher Grenzenlosigkeit auszusetzen. Am deutlichsten lassen das die symbolischen Situationen der Meerfahrt erkennen, wo hinter dem leeren Meeresspiegel nicht nur das geographische Festland, sondern auch der feste Boden des Denkens und der hergebrachten Sozialordnung verschwindet. Herders *Journal meiner Reise im Jahr 1769* stellt diesbezüglich so etwas wie eine Pioniertat dar. Unter dem Eindruck des «weiten unendlichen Luftkreises»⁹ entwickelt Herder sehr bewußt die Möglichkeiten eines offenen, vortastenden, dogmatisch ungesicherten Denkens. In seiner Ode «Der Genius der Zukunft», die auf dieser Fahrt entsteht, ist der Horizont bildlich als Ort der unbekannteren Zukunft verstanden: «dort, wo die Zukunft graut / wo ihr Haupt der Saum der Wolke verhüllt, wo Erd' und Himmel / sich weben, als wär' es Eins!»¹⁰ Für Goethe bedeutet die Überfahrt nach Sizilien 1787 eine ähnliche Schlüsselerfahrung. Um 1800 wird die visuelle Bewältigung weitläufiger Naturansichten Gemeingut. In den Rundpanoramen, die nach der Französischen Revolution in Mode kommen, schult sich das bürgerliche Massenpublikum in der kognitiven Besitzergreifung der Welt.¹¹

Zur visuellen Machtausübung im Panorama tritt ein anderes Moment hinzu, nämlich der Vorrang, den in der Denkstruktur der Progression das Ferne gegenüber dem Naheliegenden hat. Der Horizont repräsentiert auch eine utopische Zone. Er ist die perspektivische Linie, wo die Erde in den Himmel übergeht, wo alle gegenständlichen Beschränkungen hinfällig werden, wo die Wünsche sich erfüllen, wenn man dorthin gelangen könnte. Auf dem Projektionsschirm der Ferne findet sich fast alles eingetragen, was in der Literatur des 18. Jahrhunderts wünschbar ist: das Paradies, die ideale Gesellschaft der Aufklärer, später das Eingehen des Subjekts in die Natur, die Transzendenz, die Entindividuation, die erotische Verschmelzung, das sphärische Bild der Geliebten. In Goethes *Werther*, bei Jean Paul und den Romantikern gesellt sich der Erfahrung des Horizonts ein eschatologisches Moment bei.

Das romantische Fernweh setzt die Bewegung des Blicks in einen motorischen Impetus um. «Es ist wunderbar und macht mich immer für meine Nebenmenschen in der Gegenwart unnützlich», heißt es in Brentanos Jugendroman *Godwi* von 1801, «daß ich nie eine Sache an sich selbst betrachte, sondern immer im Bezuge auf etwas Unbekanntes, Ewiges; und überhaupt kann ich gar nichts betrachten, sondern ich muß drinnen herumgehen, denn auf jedem Punkt möchte ich leben und sterben, der mir lieb ist, und so komme ich dann nimmer zur Ruhe, weil mit jedem Schritte, den ich vorwärtstue, der Endpunkt der Perspektive einen Schritt vorwärtstut.»¹²

Gegenüber den dynamisch-utopischen Raumentwürfen des aufsteigenden Bürgertums macht sich im 19. Jahrhundert ein Klausurationsbewußtsein breit, das in entsprechenden Raumgestaltungen Ausdruck findet. Die Logik der Bewegungsbilder schlägt vom Euphorischen ins Katastrophische um. Das Gefühl der Unmöglichkeit von Überschreitung prägt sich der Raumwahrnehmung der Nachromantiker in einer Weise auf, die zur Revision eines der maßgeblichen romantischen Erfahrungsmuster zwingt, nämlich der Flucht auf die Horizontlinie. Chamisso, Lenau, Heine und andere entwickeln eine komplette Ikonographie des perspektivischen Zurückweichens vor einem stets sich entziehenden Horizont, der Umwandlung von lockender Ferne in Wüste. Zwei Gedichte Chamissos, beide um 1830 entstanden, wären als beispielhaft herauszuheben: «Thanatos» und «Salas y Gomez.» Sie nehmen das romantische Motiv des Aufbruchs in die sehnsuchterweckende Ferne auf, aber schreiben es zeitlich fort. Wenn Erreichen der Ferne und Wunscherfüllung zuvor als poetische Synonyme behandelt worden waren, so wählt die Dichtung nun die Ankunft am Ort der Wünsche, die Desillusionierung, das traumatisierte Fortwandern zu ihren Sujets. Durch diese Arbeit der Ernüchterung hört die Ferne auf, ein Projektionsfeld der Sehnsucht zu sein: «das Glück liegt nicht in der Ferne.» heißt es bei Raabe lakonisch.¹³ Mit der Ferne assoziieren sich Metaphern des Abgrunds, der Drohung, des Nichts.

Auf eine sehr entschiedene Weise wird das Ende der romantischen Horizontflucht in einem Gedicht Baudelaires thematisch, das den Titel «Le Coucher du soleil romantique» trägt:

Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon!

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire;
L'irrésistible Nuit établit son empire,

...¹⁴

Gegenüber solchen sich häufenden Bildern blinder und angstbesetzter Progression neigen die Autoren des deutschsprachigen poetischen Realismus zur Abdichtung ihrer Schauplätze, zur *Schließung* des Horizonts, die – nach der

Jahrhundertmitte ein durchgängiges Metaphernereignis – manisches Sicherheitsbedürfnis und Resignation zugleich zum Ausdruck bringt. Die realistischen Landschaften kennen keine Weite im emphatischen Sinn. «Zu ihren Füßen war eine Blöße, dann strich der Blick über die Wipfel des Waldes dahin ..., und endete mit dem Gürtel des blauen Gebirgszuges, der den glänzenden Himmel schnitt,» lautet eine Panoramabeschreibung bei Stifter, die mit der Metapher des Schnitts die erneuerte Gewalt der Grenze besonders hervorhebt.¹⁵ C.F. Meyers Gedicht «Allerbarmen» erzählt von einem Deblen, der in einem Hof gefangen ist, dessen Wände sich zu einem «engen Horizonte» um ihn schließen.¹⁶ Raabe wählt in mehreren Erzählexpositionen den umgekehrten Weg mit gleichem Ergebnis. Er führt die Horizontreise durch die Welt in Gestalt eines Gedankenexperiments bis zu ihrem logischen und nichtigen Ende fort: der Wiederankunft am Ausgangspunkt. Auf diese Weise wird Landschaft als Handlungsbühne im herkömmlichen Sinn überhaupt annulliert.¹⁷

ANMERKUNGEN

- 1 Francis Bacon, *Instauratio magna* (London: Billius, 1620). Das gleiche Titelblatt haben die folgenden Ausgaben des *Novum Organum*, Lugd. Batav.: Wyngaerden, 1645 und 1650, sowie Amsterdam: Ravesteinius, 1660.
- 2 Hans Blumenberg, *Der Prozeß der theoretischen Neugierde* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988) 192 ff.
- 3 Cf. Blumenberg 193.
- 4 Zit. n. Dietrich Mahnke, *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt*. Halle, 1937. Neudruck (Stuttgart: Frommann, 1966) 54.
- 5 Cf. August Langen, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. (Rahmenschau und Rationalismus)*. (Jena: Diederichs, 1934) 28 ff.
- 6 Johann Jacob Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich 1741. Faksimiledruck (Frankfurt a. Main: Athenäum, 1971) bes. 217.
- 7 Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung*. (Halle/Saale: Niemeyer, 1932).
- 8 Friedrich Schiller, «Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände,» *Sämtliche Werke*, vol. 5, ed. G. Fricke und H.G. Göpfert (München: Hanser, 1959) 567.
- 9 Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, ed. K. Mommsen (Stuttgart: Reclam, 1976) 11.
- 10 Zit. n. *Aufklärung und Sturm und Drang. [= Gedichte und Interpretationen 2]* ed. K. Richter (Stuttgart: Reclam, 1983) 273. Vgl. die anschließende Interpretation von H.D. Irmscher.

- 11 Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums* (Frankfurt a. M.: Syndikat, 1980) 7 ff.
- 12 Clemens Brentano, *Werke*, vol. 2, ed. F. Kemp (München: Hanser, 1963) 148 f.
- 13 Wilhelm Raabe, *Die Chronik der Sperlingsgasse, Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe, vol. 1 (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1965) 144.
- 14 Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, ed. F. Kemp und C. Pichois, vol. 4: *Nouvelles Fleurs du Mal* (München: Heimeran, 1975) 6.
- 15 Adalbert Stifter, *Der fromme Spruch*. In: ders., *Werke in fünf Einzelbänden*, vol. 1 (München: Winkler, 1975) 700 f.
- 16 Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. vol. 1 (Bern: Benteli, 1963) 114.
- 17 Vgl. die Erzählanfänge von *Pfisters Mühle* und *Vom alten Proteus*; Raabe, *Sämtliche Werke*, 16: 7, und 12: 199.