

Adelheid Kegler

DRUNTEN IN DER TIEFE

Die Symbolistische Landschaft George MacDonalds

Das Oeuvre des schottischen Dichters und Erzählers George MacDonald wird in der Regel im Hinblick auf seine christliche Aussage betrachtet. Seine Bedeutung im Kontext des ihm zeitgenössischen Symbolismus ist indessen so gut wie gar nicht untersucht worden. MacDonald ist jedoch ein symbolistischer Autor von Rang. Sowohl seine so genannten realistischen als auch seine fantastischen Werke kreisen um die zentralen Themenbereiche des Symbolismus: Liebe, Tod, Traum und Ideal. Künstlerische Techniken des Symbolismus wie Parabelstrukturen, metaphysisch orientierte Farbepitheta und symbolismuskonforme Erzählmittel wie Andeutung und Verschweigen charakterisieren sein Gesamtwerk. Darüber hinaus ist es von der Motive einer labyrinthischen Wirklichkeitserfahrung gekennzeichnet, ebenso wie von der Präsenz eines traumhaften Ideals, Aspekten, die auf die Symbolismusrezeption des 20. Jahrhunderts hinweisen. MacDonald, der die ihm zeitgenössische Literatur und Malerei intensiv rezipiert hat, sollte nicht länger als ein von seiner Zeit isolierter Schriftsteller angesehen werden.

George MacDonald's work is usually discussed with regards to its Christian message, while its importance in the context of the contemporaneous movement of symbolism has been practically ignored. However, MacDonald is indeed an outstanding symbolist author. Both his so-called realist works and his fantastic writings revolve around the central themes of symbolism: love, death, dreams, and the ideal. His whole work is characterized by typically symbolist artistic techniques, such as parabolic structures, metaphysically connotated colour epithets and narrative strategies like allusion and concealment. In addition, it is informed by the motifs of a labyrinthine experience of reality as well as by the presence of a dream-like ideal – both aspects pointing to the reception of symbolism in the 20th century. MacDonald, who intensely took note of the literature and art of his contemporaries, should no longer be regarded as a writer isolated from his time.

1. *Der Wolkenriss*

Für den Symbolismus ist die Wolke ein zentrales Bild. Denn sie repräsentiert die Aura des Materiellen, die die wahre Realität irreführend und verdunkelnd umhüllt. Der Wolkenriss dagegen steht für den hintergründigen Charakter des Realen durch seine Dialektik von Verhüllung und Offenbarung und ist damit geradezu *das* Charakteristikum des Symbolismus, wie folgende Zeilen Solov'evs belegen:

Nicht glaubend an die trügerische Welt
 Erfühlte ich unter der groben Rinde der Dinglichkeit
 Den unsterblichen Porphyry
 Und erkannte den Glanz der Gottheit. (Knigge 11)

Die gleiche Thematik findet sich in John Everett Millais' Gemälde *Dew-drenched Furze* (1889–90). Nach Millais (1899) handelt es sich um eine Szene, wie sie noch nie zuvor gemalt worden war und die sich womöglich als unmalbar erweisen würde (Millais 213). Der Titel stammt aus Tennysons *In Memoriam* (XI, 2. Strophe):

Calm and deep peace on this high wold,
 And on these dews that drench the furze [...]

Calm on the seas, and silver sleep,
 And waves that sway themselves in rest,
 And dead calm in that noble breast
 Which heaves but with the heaving deep. (Tennyson 86)

Millais verstand das Gemälde als einen Versuch, dem Gefesseltsein an das Reale zu entgehen; "[...] nahe zu undeutbar [...], den Betrachter im Innersten ergreifend" (Wilton 176). Dieses Ergriffenwerden kommt dadurch zustande, dass der Blick des Betrachters *aus der Tiefe* (drunten), aus der Waldwildnis (!) hinauf geführt wird, nicht nur in einen lichtereren Teil der Waldlandschaft, sondern in eine jenseitige Dimension, in der die "Wolke" der Natur vom Licht des Jenseits durchdrungen wird; ein Versuch, das *Unsichtbare* darzustellen.



Abb. 1

Ein vergleichbarer Versuch dieser Art ist George Frederic Watts' *After the Deluge* (1885–1891). Es handelt sich um ein Seestück, das Watts selbst anlässlich einer Retrospektive (New Gallery, 1896)



Abb. 2

folgendermaßen charakterisiert hat: “Eine transzendente Kraft aus Licht und Wärme bricht hervor, um zu erschaffen, und vertreibt die Dunkelheit; das Wasser, das dem höheren Gesetz gehorcht, löst sich bereits in Nebel auf und gibt das Gesicht der Erde frei” (Wilton 179). Nach Mrs. Watts sprach der Künstler gegenüber einem Betrachter von der “Hand des Schöpfers, die sich, um zu erschaffen, durch Licht und Wärme bewegt [...]”, eine Formulierung, die Watts' Nähe zur Mystik und Theosophie Swedenborgs belegt:

Look on the rising Sun!
 There God doth live
 And gives his light
 And gives his heat away. (Blake 10)

Den Transzendenzbezug des Gemäldes betont auch Marion Spielmann, der dessen Thema in dem “alles beherrschenden Glanz Got-

tes, der hier nur als eine ungeheure zentrale Sonne gezeigt wird" (Wilton 179), sieht.

Hinauf aus den dunklen Wassertiefen (einer vielfach belegten traditionellen Bildlichkeit der materiellen Welt) erhebt sich das zu Dunst bzw. Wolken verwandelte Wasser, das von dem roten Sonnenlicht zu orangefarbenen Flammen transformiert wird. Die Grenzen der Elemente (Feuer, Wasser) beginnen sich bereits aufzulösen, so dass eine ungeheure Dynamik sichtbar wird. Nicht nur aus der oben bereits erwähnten Formulierung "Licht & Wärme", sondern in der gesamten Aussage des Bildes lässt sich Swedenborgs Vorstellung von der Bewegung der Welt zum "metaphysischen Osten", dem Sonnenaufgang, ablesen. Diese Bewegung lässt sich nach Swedenborg auch umgekehrt, als Bewegung des Sonnenaufgangs auf die Welt zu, verstehen.

"Das, was wir sehen, ist nur der Abglanz, der Schatten dessen, was für das Auge verborgen bleibt", sagt Vladimir Solov'ev. Das späte Gemälde "Dämmerung" (1890–95) von Archip Iwanowitsch Kuindshi (1842–1910), exakt im gleichen Zeitrahmen wie die beiden schon beschriebenen Bilder entstanden, ist gleichsam eine Illustration dieser Äußerung. Es zeigt eine kahle, steinige Hügellandschaft bei hereinbrechender Nacht. Ein zunehmender Mond steigt, umrahmt von einem Wolkenriss, in einen Himmel hinauf, der noch von der bereits untergegangenen Sonne erleuchtet ist. Das Massiv eines dunklen Bergrückens erinnert mit seinen Formationen an ein urweltliches Monster, welches mit seinem roten Auge den Betrachter zu fixieren scheint. Ein Weg, matt beleuchtet, schlängelt sich an einem Wegkreuz vorbei, hinauf. Es ist klar, dass auch hier ein Hinweis auf die Vielheit unterschiedlicher Welten und auf deren unsichtbaren Grund symbolistisch gestaltet ist.

"There's more to the picture than meets the eye" (Neil Young): Das gilt für diese charakteristisch symbolistischen Gemälde, die als Einstimmung auf die von verwandten Sichtweisen und Themen geprägten Landschaften MacDonalds vorgestellt wurden, ebenso wie für das Gesamtwerk MacDonalds selbst.

Im Folgenden wird der Symbolismus als eine gesamteuropäische Kunstrichtung im Zeitraum von 1850 bis 1920 verstanden.

Sein Anliegen war es, den Oberflächencharakter der Phänomene, den Schleier der Erscheinungswelt zu durchdringen. Der Symbolismus manifestiert sich neben und im Gegensatz zu den realistischen

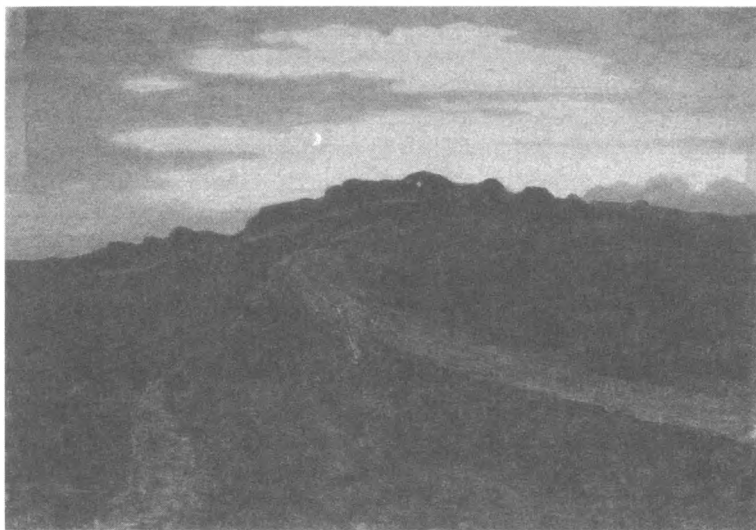


Abb. 3

und materialistischen Tendenzen des späteren 19. Jahrhunderts, und zwar, die Grenzen der Kunstarten überschreitend, in Werken der Malerei, der Plastik, der erzählenden und der lyrischen Literatur; nicht zuletzt auch in den Anfängen der Psychologie, einigen Spielarten der Naturwissenschaften, in der Religionswissenschaft und in der Mythenforschung. George Frederic Watts hat das Streben des Symbolismus in der "spirituellen Sehnsucht nach [...] etwas jenseits der Unendlichkeit des Himmels" definiert (meine Übers., vgl. Wilton 75).

Im Wesentlichen bezieht sich dieser Weltentwurf auf den Menschen, wie auch das Interesse der symbolistischen Kunst nachdrücklich auf den Menschen konzentriert ist. Doch das Symbol

der menschlichen Existenz ist die symbolistische Landschaft. Sie erscheint in einer Darstellungstechnik, die die Figuren mit ihren Landschaftsmotiven unlöslich verknüpft. Der Verweischarakter solcher Landschaftsbilder, seien es Naturbeschreibungen, Darstellungen atmosphärischer und meteorologischer Phänomene, Stadtlandschaften, Häuser oder Traumlandschaften, dient dazu, den inneren Status dieser Figuren symbolisch zu repräsentieren. Heute ist es üblich geworden, solche Landschaften mentale Landschaften zu nennen. Die mentale Landschaft kann Ausdruck sowohl eines individuellen oder universellen Bewusstseinszustandes sein, der mittels einer Naturdarstellung repräsentiert wird. Eine solche Darstellung dient als Schlüssel (*Zugang*) zu dem individuellen bzw. universellen Seinsverständnis im gegebenen Kontext.

Während sich beispielsweise die mentale Landschaft des Eiszeitjägers in der Höhle manifestiert, einem Symbol der mütterlichen Erde, wie uns die Akzentuierungen und Malereien solcher unterirdischen Landschaften nahe legen, so ist die mentale Landschaft des modernen/nachmodernen Menschen durch das Vorbeiziehen von flüchtigen Eindrücken markiert, ein "floating into the darkness" (Lynch, zitiert bei Jerslew, 15). Die mentale Landschaft der Archais garantiert durch das Symbol der Wiedergeburt der Tiere aus der Erdmutter auch dem Menschen eine zyklische Wiederkehr; die mentale Landschaft der Moderne und Nachmoderne ist "einlinig" und ohne Beziehung zu einer Tiefe.

Symbolistische Landschaften sind doppelwertig in dem Sinne, dass sie zugleich apokalyptische und beständigkeitsorientierte Grundzüge besitzen. Schwerpunktmäßig handelt es sich jedoch um apokalyptische Landschaften. Der apokalyptische Charakter der symbolistischen Landschaft muss allerdings in einem spezifischen Sinn verstanden werden:

Das Thema der Apokalypse tritt ab dem 14. Jahrhundert mit massiver Präsenz auf. Es ist Ausdruck einer angstvollen weit verbreiteten Endzeitstimmung, die die Entstehung der modernen Welt begleitet (vgl. Delumeau 313ff.). Das Auftreten der Pest, die Erfindung neuer gewaltvoller Technologien wie der Feuerwaffe, Folterinstrumente und andere Innovationen, soziale und wirtschaftliche

Umwälzungen bewirken in den Gesellschaften der frühen Neuzeit ein Gefühl der Belagerung durch reale Ängste. Zu diesen traten im weiteren Verlauf der Entwicklung der Moderne "ideologische" Bedrohungen, Folgen eines imperialistischen Verhaltens gegenüber der Lebenswelt. Die Schatten der buchstäblich gemordeten oder in das Niemandland der Objektivität gestoßenen Wesenheiten kehrten zurück in Gestalt von Vorstellungen wie "Antichrist, Satan, Hexen, böse Geister und dergleichen" (Zinn 15).

Diese Ängste konglomerieren in der Vorstellung eines bald bevorstehenden Weltendes und Weltgerichts. Doch neben diesem, an einem einlinigen Verlauf der Zeit orientierten Apokalypse-Verständnis, manifestiert sich eine weitere und wesentlich komplexere Deutung des apokalyptischen Phänomens. Sie lässt sich als "chilias-tisch" charakterisieren und prägt unter dem nachdrücklichen Einfluss des Paracelsus, Jakob Böhmes und nicht zuletzt Swedenborgs eine Weltsicht, wie sie in der romantischen und symbolistischen Kunst gestaltet wird und sich bis in das Filmschaffen der Spätmoderne, z. B. bei David Lynch oder Jim Jarmusch, fortsetzt. Im Vergleich zu einer in den Strom der Zeit eingebundenen Erwartungshaltung, eines Ausgeliefertseins an die unausweichliche Apokalypse, offenbart sich für diese Sichtweise die Apokalypse aus einem Blickwinkel, der erst beim Aufsteigen aus dem Strom der Zeit möglich wird, bildlich gesprochen, einem "vertikalen" Verlassen des "horizontalen" Zeitstroms. Über die Zeit hinweg eröffnen sich dem "inneren Auge" die großen, transtemporalen Konstellationen, die "aufgehen über dem Geist, der schaut" (Plotin, *Enneade* V. 5.32). Die apokalyptische endzeitliche Aura entsteht dadurch, dass der menschliche Geist seine Teilhabe an der Zeit hinter sich zurücklässt: "something more than the sun, greater than the light is coming" (MacDonald, *Lilith* 256) und als Effekt seiner eigenen Bewegung das, was ist, als 'kommend' empfindet. Der apokalyptische 'Eindruck' wird dadurch noch verstärkt, dass durch einen umfassenderen Blick auf die Struktur des Realen die unmittelbare Abhängigkeit der äußeren Gegenstände von der geistigen Welt deutlich wird, ein zentraler Gedanke Swedenborgs. Die eigentlich seiende Wirklichkeit steht damit in einem 'urteilenden', 'richtendenden' Ver-

hältnis zur Erscheinungswelt. Bildlich gesprochen, ein 'Blick in die Tiefe'.

Ist aber die Erfahrungsmöglichkeit der jenseitig-wesentlichen Wirklichkeit durch eine überwältigende Präsenz der äußeren Phänomene nicht mehr gegeben, so ist sie doch als eine Ahnung gegenwärtig; die Funktion eines Wegweisers kann sie aber nicht mehr erfüllen, so dass in einem vielfach vernetzten Labyrinth alle Hinweise in die Irre führen, wie wir es am Beispiel von David Lynchs Filmen (z. B. *Mulholland Drive* oder die Fernsehserie *Twin Peaks*) nachvollziehen können, aber beispielsweise bereits auch im Spätwerk George MacDonalds finden.

In der symbolistischen Kunst, insbesondere der symbolistischen Landschaft, lassen sich sowohl der Aspekt einer apokalyptischen Erweiterung der Erfahrung, als auch die Vorwegnahme des Umherirrens in der Transparenzlosigkeit der Phänomene beobachten.

Die technische Darstellung der symbolistischen Landschaft bedient sich eines komplexen Schemas von Andeutungen als Träger der Aussagen. Deshalb stehen solche Andeutungen, die sich auf transzendent-metaphysische Vorstellungswelten beziehen, in dem Labyrinth oder der Wüste der hintergrundlosen Faktenwelt vereinzelt – besser: vereinsamt – da. Sie erscheinen als "nicht-hiesige Träume" (Solov'ev: "Noch einmal weiße Glockenblumen"; Knigge 90). Doch auf Grund ihrer gleichsam architektonisch gestalteten Funktion lassen sie sich als "Signale" erkennen. Signale dieser Art können bestimmte (entlarvende) Motive, Symbole, Metaphern, Wort-"Fetische" und Farbepitheta sein. Besonders die Lichtfarbe Weiß (die auch mit negativer Konnotation auftreten kann, wie in Melvilles *Moby Dick* oder mit ambivalenter Bedeutung wie in Whistlers Gemälde *The White Girl*) und die Jenseitsfarbe Blau ("Azur") haben zentrale Bedeutung. In Anlehnung an Swedenborgs Motivik spielt bei Watts ein warmes orangeleuchtendes Rot als Farbe des Sonnenaufgangs eine bedeutende Rolle (vgl. Watts' Gemälde *After the Deluge*, ca. 1885–1891).

Das Oeuvre des schottischen Dichters und Erzählers George MacDonald ist im Hinblick auf seine Verbundenheit mit dem Symbolismus nur wenig beachtet oder untersucht worden. Die übli-

che Betrachtungsweise des Prosawerks als entweder mythopoetisch oder realistisch erzählend, die letztlich auf C. S. Lewis zurückgeht, scheint bisher selten hinterfragt worden zu sein.¹ Doch kann ein unvoreingenommener Leser nicht leicht übersehen, dass MacDonald ein symbolistischer Autor von Rang ist. Und das gilt für beide, der oben genannten Spielarten seines Werkes. Zudem ist dieses Werk von einem nachdrücklichen, teilweise implizierten, teilweise expliziten Bezug zur Gedankenwelt Swedenborgs durchwirkt und steht auch dadurch im Kontext des Symbolismus. Damit treten die Unterschiede zwischen den "realistischen" und "fantastischen" Werken MacDonalds zurück; sein Oeuvre zeigt sich deutlicher als einheitliches und geschlossenes Gesamtwerk, das durchgängig um die zentralen Themenbereiche des Symbolismus: Liebe, Tod, Traum und Ideal kreist. Symbolistische Techniken wie parabelhafte Strukturen, erzählerische Mittel des Andeutens und Verschweigens und metaphysisch orientierte Farbelemente dienen als Verweise, die aus dem Labyrinth der Alltäglichkeit hinausführen. Kein Werk MacDonalds verzichtet auf die "symbolistische Mentalität" eines Ausgeliefertseins an die Dunkelheit der Welt und eine Beziehung zum "nicht-hiesigen Traum" in Gestalt apokalyptischer Landschaften.

"All visible objects, man, are but pasteboard masks," bemerkt Captain Ahab in Melvilles *Moby Dick*, "but in each event [...] there some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask!" (Melville 262). Diese "Doppelerfahrung" manifestiert sich auch in MacDonalds apokalyptischen Landschaften. In *The Princess & Curdie* sind es die entrückten Berge, unterhöhlt von Abgründen und Tunneln, die Königsstadt Gwyntystorm und ihr Palast, bevölkert von gemeinen Typen und Verrätern; in *Wilfrid Cumbermede* sind es die befremdliche blaue Eishöhle und der bedrohliche labyrinthische Weg durch den Haselwald, aber auch die Erscheinung des Sublimen beim Sichtbarwerden von Jungfrau und Eiger; in *A Rough Shaking* ist es das Wegbrechen einer Kirchenfassade, die ein gängiges Fresko des Jüng-

¹ Cf. Kegler, "Lina und Lilith" und "Wilfrid Cumbermede".

sten Gerichtes darstellt. *Phantastes*, *Lilith*, *The Wise Woman*, *The Portent*, *Sir Gibbie*, *Donal Grant*, *Weighed & Wanting*, sie alle enthalten charakteristische Motive des Symbolismus, wie die Präsenz des Paranormalen, der Sinnbefrachtung, Sinn-‘überfrachtung’, der Motive des apokalyptischen Wetters, gleichsam prophetischer, ‘hinausweisender’ Phänomene.

Das Zentrum von MacDonalds symbolistischen (mentalen) Landschaften ruht jedoch auf Swedenborgs Lehre vom Großen Menschen. Der Große Mensch ist die menschengestaltige Erscheinungsform des göttlichen Lebens und damit Ursprung und Quelle des gesamten Universums ebenso wie die “Form der zukünftigen Gemeinschaft der erlösten Geister” (Benz 396). Spezifisch auf den Menschen bezogen ist der Große Mensch wiederum beides: Urbild jeder einzelnen Geisterpersönlichkeit und Urform der Gemeinschaft aller dieser Persönlichkeiten. Diesen aus der Zeitlichkeit hinausweisenden Aspekt – gleichsam ‘rückwärts’ zum Ursprung und ‘vorwärts’ zu einem transzeitlichen Ziel – symbolisiert MacDonald in der Gestalt des Kindes. In der eher theoriebezogenen Bildlichkeit von *The Golden Key* ist es der älteste aller Menschen, “der alte Mann des Feuers”, ein nacktes spielendes Kind.

In einer stärker praxisorientierten Bildlichkeit erscheint es in den Figuren von Diamond und Sir Gibbie, oder im ‘kindlichen Weisen’, Sir David Cumberlande Daryll, Wilfrid Cumberlandes Onkel. Während Sir Davids Wesen in der mentalen Landschaft des quietistischen Landbaus symbolisiert wird, ist es die stille klare Meeresbucht, die Sir Gibbies Eigentümlichkeit ‘spiegelt’. (*Sir Gibbie* 123; *Wilfrid Cumberlande* 35–37)

Im *Phantastes* zeigt sich die *Humanity Divine* (Blakes Swedenborgianische Vokabel) Anodos’ innerem Auge als die Verheißung einer durch Liebe neu organisierten Menschheit. Der geläuterte Mensch in einer neuen Körperlichkeit, “a winged Child” (*Phantastes* 165) in “a floating chariot” (179)² sieht als Gesetzmäßigkeit voraus,

² Zu Swedenborgs Vorstellung einer zarten Wolke, “a thin Cloud” als Bild eines Geistes bzw. Engels, die letztlich einen Menschen repräsentiert, bemerkt William Blake:

was der raumzeitlichen Erfahrung unmöglich erscheint: das neue Leben.

[...] that despair dies into infinite hope, and that the seeming impossible there, is the law here! But, O pale-faced women, and gloomy-browed men, and forgotten children, how I will wait on you, and minister to you, and, putting my arms about you in the dark, think hope unto your hearts, when you fancy no one is near! (*Phantastes* 179f.)

Im vorletzten Kapitel von *Lilith* offenbart sich der Große Mensch als der "beautifullest man" zuerst den Augen von Kindern, dann denen des Erzählers (Vane) als "great quivering light [...] compact of angel faces"³ und schließlich allen in Gestalt ihrer Mütter und der unerschöpflichen, fruchtbaren Natur: "[...] all kind of creatures [...] all in one heavenly flash" (*Lilith* 416f.). In der folgenden Beschreibung der Natur als mystischer Hochzeit von Himmel und Erde, Felsen und Wasser, Fluß und Felsenstadt, zeigt MacDonald die apokalyptische symbolistische Landschaft, die den Großen Menschen in der Vorwegnahme der Ewigkeit repräsentiert.

Phantastes dagegen zeigt ein solches Schlussbild in zwei getrennten Sphären: einen Abendhimmel, dessen fedrige Wolken hoch über der Welt treiben und von der bereits untergegangenen Sonne noch rötlich angestrahlt sind, und eine große Stadt in der Tiefe,⁴ aus der Schreie der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung nach oben dringen (179).

"Think of a white cloud as being holy, you cannot love it; but think of a holy man within the cloud, love springs up in your thought [...]" (Blakes Randbemerkungen in seinem Exemplar von *Divine Love and Wisdom*; vgl. Raine 13).

³ Ein expliziter Verweis auf Swedenborg. "The universal Heaven, which Consisteth of Myriaden of Myriaden of Angels, in it's universal Form is as a man; so also is every Society in Heaven, as well great as small" (Swedenborg 99 und 105, zit. bei Raine, 204).

⁴ Cf. J. K. Huysmans, *Là-bas*, 1891.

2. *“The Dweller in the Innermost” oder “Die bösen Onkel”*

Unter der Einwirkung der Theosophie und Mystik Swedenborgs auf die Bildlichkeit künstlerischer Produktionen des späteren 18. und des gesamten 19. Jahrhunderts hat sich der Akzent der Deutungsmuster des Realen auf die Innerlichkeit des Menschen verlagert. Selbst die Erkenntniskonzeption Kants, obwohl wesentlich ‘mechanistischer’ als die Swedenborg verpflichteten gedanklichen Entwürfe zur Deutung des Seienden (z. B. diejenigen Blakes, Coleridges, Schellings und Solov’evs), verdankt ihm den wesentlichen Impuls des “relativen, subjektiven Charakters unseres Raumes, der Zeit und der ganzen durch sie bestimmten mechanischen Ordnung der Erscheinung” (Solov’ev 532). Durch den Einfluss der Sichtweise Swedenborgs konzentriert sich im Lauf des 19. Jh. der Blick auf die im tiefsten Selbst des Menschen dynamisch sich vollziehenden Prozesse, wie wir sie – zum ersten Mal in distinkter philosophischer Begrifflichkeit – im Werk Kierkegaards finden. Es ist vielleicht kein Zufall, dass dieser Denker den hohen Abstraktionsgrad seiner Begrifflichkeit verflochten mit Erzählelementen (wie in “Furcht und Zittern”, “Die Wiederholung”; “Die Krise”, “Tagebuch des Verführers” aus *Entweder-Oder*) darstellt oder (wie in *Die Krankheit zum Tode*) den abstrakt hergeleiteten Zustand der Verzweiflung mit einer suggestiven Bildlichkeit konkretisiert.⁵

Die im eigentlichen Sinne symbolistische Kunst stellt solche Phänomene und Prozesse dar, indem sie sie in der Symbolträchtigkeit mentaler Landschaften repräsentiert oder diese Landschaften (geologische Formationen, Städte und Orte, Häuser, Straßen usw.) mit den Protagonisten der Werke in eine dialektische Beziehung setzt.

Zwei Beispiele sollen dies belegen:

Joseph Sheridan Le Fanu bezieht sich in seinem gesamten Werk unmissverständlich auf die Mystik Swedenborgs; George MacDon-

⁵ Cf. die Bildlichkeit des verschlossenen Zimmers, die der Tapetentür, die der Einöde, des Klosters und Tollhauses in *Krankheit* 1. Abschnitt 2. Parallelen, entstanden aus vergleichbaren mentalen Erfahrungen, finden sich in Christina Rossettis “I lock my door upon myself” und dem gleichnamigen Gemälde von Fernand Khnopff, 1891, Neue Pinakothek München.

ald, der im lebhaften Austausch mit der deutschen romantischen Philosophie und Dichtung, aber auch mit den intellektuellen und künstlerischen Strömungen seiner eigenen Zeit stand, ist Swedenborgs Philosophie und Mystik in dem malerischen Werk von G. Fr. Watts, Rossetti, Millais und Burne-Jones begegnet (was wiederum eine indirekte Berührung mit deren Beziehung zur französischen symbolistischen Malerei einbezog.)

Die "Nacht, die im tiefsten Inneren brütet" (Kierkegaard, *Tagebücher* 170) ist Gegenstand der *Story of Bartram-Haugh* von Sheridan Le Fanu, deren voller Titel ursprünglich *Maud Ruthyn and Uncle Silas; A Story of Bartram-Haugh* (1864) lautete und die man, wenn man es will, als *Victorian sensational novel* lesen kann. Doch dieser äußere Eindruck täuscht; es handelt sich um eine Swedenborgianische Parabel der Hölle. Bartram-Haugh, ein ehemals prächtiges, aus weißem Stein erbautes Herrenhaus, ist heruntergekommen; seine Fassade ist moderfleckig und moosbewachsen, der es umgebende Park und Wald sind verwildert und zum Teil geradezu unheimlich. Unheimlich ist auch das architektonische Zentrum, der innere Hof von Bartram-Haugh: "the inner walls of this great house" (*Uncle Silas*, 213), ein Hof, der stets aus der Vogelperspektive, von einem Fenster vom zweiten Stock des Hauses eingerahmt, in den Blick kommt:

[...] a small and dismal quadrangle, formed by the inner walls of this great house, and of course designed only by the architect to afford the needful light and air to portions of the structure. [...] The surrounding roof was steep and high. The walls looked soiled and dark. The windows lined with dust and dirt, and the window-stones were in places tufted with moss, and grass, and groundsel. An arched doorway had opened from the house into this darkened square, but it was soiled and dusty; and the damp weeds that overgrew the quadrangle drooped undisturbed against it. It was plain that human footsteps tracked it little, and I gazed into that kind and sinister area with a strange thrill and sinking. (213)

Dass dieses "dreary quadrangle of stone" (400) eine solche Wirkung auf Maud, die Ich-Erzählerin, ausübt, ist nicht verwunderlich. Sie weiß, dass es in einer zwar nicht völlig geklärten Weise mit einem verjährten Mord verknüpft ist: aber fühlt sie in einer Vorahnung, dass es als die Stätte ihres eigenen Grabes geplant ist? Beide Morde, der vollbrachte und der geplante, sind von ihrem Onkel, Silas Ruthyn, in allen raffinierten Einzelheiten erdacht worden. Uncle Silas nach seinem oberflächlich wahrgenommenen Erscheinungsbild ein ehrwürdiger Greis im Silberhaar und schwarzen Samtrock, ist für das tiefer blickende Auge ein "lebender Toter". Der Swedenborgianer Dr. Bryerly, eine Figur des Romans, charakterisiert ihn – andeutungsweise – durch ein Zitat aus Swedenborgs *Heaven and Hell* als einen Verdammten "in that state operating [...] an isolation from superior spirits" (232). Selbst für Maud, die ihn anfänglich idolisiert hat, wird mehr und mehr deutlich, dass er von der gespenstischen Aura eines Revenants umgeben ist, so dass sie sich, beim Anblick seines unheilvollen Blicks, stets an die Zeilen des irischen Dichters Thomas Moore (1779–1852) erinnert fühlt:

Oh, ye dead! Oh, ye dead! whom we know by the light
 you give
 From your cold gleaming eyes, though you move like
 men who live. (256)

Wenn sein Bruder, Austin Ruthyn of Knowl, Mauds Vater, in den Augen seiner Tochter stets "like a portrait with a background of shadow [...] and then again in silence fading nearly out of view" (2) erscheint, so wirkt Silas als "an apparition drawn as it seemed in black and white" (190). Beide Brüder mögen von ihrem Verhalten her als Gegensätze wirken, doch die ihnen zugeordnete geisterhafte Farblosigkeit schreibt sie dem Reich des Untoten zu. Der fromme, pompöse Austin und der nur scheinbar religiöse, dämonische Silas sind entwurzelte Existenzen, wie die "two giant trees, overthrown at last by the recent storm, lay with their upturned roots, and their yellow foliage still flickering on the sprays that were to bloom no more" (182f.) symbolisch bestätigen. Am deutlichsten symbolisiert jedoch

der öde Innenhof mit seinen schmutzigen Steinwänden und den fast undurchsichtigen Fenstern Silas' vom Leben isolierte, "abgestorbene Individualität" (Kierkegaard). Das abgewürgte Licht, das zugewachsene Tor, die Abwesenheit von "human footsteps" zeigen den Innenhof als Sinnbild eines inneren Lebens, welches seiner eigentlichen Bestimmung nicht mehr gerecht werden kann, ebenso wenig wie der Hof mehr "the needful light and air" in das Haus einlassen kann. Stattdessen weist die Überwucherung des Hofes und der architektonischen Elemente durch Gras und Unkraut auf eine unheimliche, wuchernde dämonische Aktivität hin.

Die erstickend-feuchte modrige Atmosphäre scheint sich zwar mit Tennysons "lonely moated grange" zu berühren, doch es fehlt ihr deren traurig-edle Romantik. Der Innenhof von Bartram-Haugh ist die Manifestation einer trostlosen Leere und öden Langweile, ein Schauplatz der Hölle. Nach Silas' Plan soll er Mauds Grabstätte sein. Maud selbst erliegt beinahe dem schicksalhaften Bann, den dieser Ort mit der negativen Energie eines schwarzen Loches auf sie ausübt.

Wenn der Innenhof von Bartram-Haugh auch ein Ort der Stagnation ist, so enthält er doch eine apokalyptische Dynamik. Es ist die Dynamik des Sogs. Der eingeschlossene, ummauerte Raum enthält doch noch eine Möglichkeit der Bewegung, nämlich die in die Tiefe. Es ist, wie wir gesehen haben, die Tiefe des Grabes: das Letzte, was der Leser von diesem Ort erfährt, ist das Klirren der Spatenstiche, mit denen Mauds Grab gegraben wird. Die Struktur des Sogs hin zu diesem Punkt zeigt sich bereits bei der Fahrt nach Bartram, einer Talfahrt, "descending at a great pace" (182), in ein dicht bewaldetes "narrow valley" (182) schließlich mit zunehmender Beschleunigung "almost a gallop" (182), bis hin zu einer Mauer mit fantastischem Eisentor. Dort beginnt das eigentliche Umfeld des "enchanted castle" (182). Wie der Roman im weiteren Verlauf berichtet, ist der Weg heraus aus diesem Zauberbann, das Entkommen aus diesem unheimlichen Sog, fast unmöglich.

Fast zwanzig Jahre später, 1883, hat MacDonald ebenfalls eine Spielart der *sensational novel* veröffentlicht: *Donal Grant*. Sie hat mit Le Fanus *Uncle Silas* nicht nur gemeinsam, dass sie 'nicht ist was

sie zu sein scheint', dass die Landschaft, der Protagonist, das Manor House, die Kapelle usw. nur Ausläufer unsichtbarer, supra-natural-er Realitäten sind, deren Präsenz sich befremdend und bedrohlich bemerkbar macht; sogar die Konstruktion des Plots entspricht der von *Uncle Silas* in den wesentlichen Zügen. Es geht auch hier um ein 'verhängnisvolles Erbe': den Besitz von Morven Castle mit seinen Ländereien; um den 'bösen Onkel', drogensüchtig wie Uncle Silas, um eine wehrlose Erbin, Arctura, nicht zuletzt auch um einen 'drunten in der Tiefe' gelegenen Raum, der der Erbin beinahe zum Verhängnis wird. Doch im Gegensatz zu *Uncles Silas* kommt in der Figur von Donal Grant, einem Universitätsabsolventen von bäuerlicher Herkunft, der ebenfalls von einem verhängnisvollen Sog bedrohten Lady Arctura ein verlässlicher Retter (und Ritter) zur Hilfe.

Morven Castle mit seiner labyrinthischen Architektur, seiner ausgedehnten Dachlandschaft, seiner unterirdischen Kapelle, die ein schreckliches Geheimnis birgt, ist ein durchaus angsteinflößender Ort. Die Angst des Lesers nimmt jedoch niemals die Form des Ausgeliefertseins, des Verfallenseins an das Verhängnis, die Drift in das Grauen an, wie sie die Lektüre von *Uncle Silas* suggeriert, denn der Integrität von Donal Grants Persönlichkeit kann er nicht misstrauen und er spürt, dass Arctura niemals in wirklich ernster Gefahr ist. Es wird ihm vielmehr zunehmend klar, dass Donal, der Tutor und frühere Schafhirte, eine symbolische Manifestation des Erlösers ist, wie Arctura, das 'Sternenkind', die Seele des Menschen auf ihrem Weg zur Vollendung darstellt. Nicht umsonst windet sich durch die zahlreichen Stockwerke von Morven Castle, das Labyrinth der Welt, eine gewaltige Wendeltreppe hinauf, von der gleich zu Beginn gesagt wird, dass sie für das innere Auge den Aufstieg des Menschen zum Himmel ermöglicht. Eine Aeolsharfe, deren Saiten durch einen Schacht der Dachkonstruktion in das Schloss hinunterreichen, erfüllt es mit geheimnisvoller Musik, einer Musik, deren Klänge Donal und Arctura auch 'drunten in der Tiefe' bei der Entdeckung der lange verschütteten Schlosskapelle ermutigen. Dies ist umso nötiger, als die Kapelle die Leiche einer dort gefesselten Frau und ihres Kindes auf dem Altar birgt. Der Leser ahnt, dass auch Arc-

tura dort ermordet werden soll. Sie wird zwar noch rechtzeitig von Donal gerettet, doch das bewahrt sie nicht vor ihrem frühen Tod.

Die Angst, die diese 'sensational parable' (wenn man das Wort prägen kann) unterwandert, stammt nicht aus den geschilderten Umständen; sie ist – im Gegensatz zu den Angststufen von Panik, Horror und Terror, die beim Auffinden des Mordopfers in der Kapelle geschildert werden – die Angst vor dem Nichts:

Never before had he so known himself! Often had he passed the night in the open air, but never before had his night-consciousness been such! Never had he felt the same way alone. He was parted from the whole earth, like the ship-boy on the giddy mast! Nothing was below but a dimness; the earth and all that was in it was massed into a vague shadow. It was as if he had died and gone where existence was independent of solidity and sense. Above him was domed the vast of the starry heavens; he could neither flee from it nor ascend to it! For a moment he felt it the symbol of life, yet an unattainable hopeless thing. He hung suspended between heaven and earth, an outcast of both, a denizen of neither! [...] Was God indeed to be reached by the prayers, affected by the needs of men? How was he to feel sure of it? Once more, as often heretofore, he found himself crying into the great world to know whether there was an ear to hear. What if there should come to him no answer? How frightful then would be his loneliness! (*Donal Grant* 52–53)

Es ist die Vorstellung vom heranstürmenden Licht, das die Schatten mit seinen Sonnenpfeilen jagt (diese swedenborgianisch geprägte Bildlichkeit taucht später wieder in *Lilith* auf), die die "Dämonen der Finsternis" (*Donal Grant* 55) vertreibt.

Zeichnet sich bereits in *Donal Grant* die mentale Landschaft des Großen Menschen so explizit ab, dass das Werk eher eine Parabel als einen Roman darstellt, so ist die mentale Landschaft, die MacDon-

ald am Anfang von *Lilith* skizziert, die des archetypischen Menschen vor dem Anfang der Zeit, d. h. der Welt.

Es ist der Blick der Seele auf die materielle Welt, bevor sie in sie hinabsteigt, in sie eintritt und sich in *sie* involviert. Im Kontext der neuplatonischen Tradition ist die Geschichte Vanes die der 'Welt-durchquerung' der Seele, die mit einer Betrachtung, einem kurzen Innehalten vor dem 'Weg hinab' beginnt, sich in einem 'Hineingeraten' und einer wachsenden 'Involution' in die materielle Welt fortsetzt und sich in einer Umwendung oder 'Kehre' wieder von ihr befreit. In der grundsätzlich positiven Deutung dieses ontologisch-anthropologischen Grundmusters, die MacDonald vertritt, bedeutet diese Umkehr jedoch nicht, dass der Mensch die materielle Welt – ohne sie zu verändern und zu bereichern – verwaist zurücklässt; vielmehr führt der Mensch die durch seinen Abstieg beschenkte und bereicherte Welt auf eine höhere Stufe hinauf. Im *Timaios* vergleicht Platon die Seele mit einem umgekehrten Baum, der im Himmel wurzelt und dessen Äste und Zweige in die Welt hinabwachsen. (*Timaios* 90AB); Plotin betont in der Enneade IV. 8.1., dass der Abstieg der Seele "notwendig ist für die Vervollkommnung des Ganzen". Natürlich könnte die Welt durch das Licht der Seele nicht transformiert und bereichert werden, wenn zwischen beiden nicht eine Wesensverwandtschaft bestünde.

Sollten wir nicht annehmen dürfen, es sey eine göttliche Bestimmung gewesen, daß diese Natur sich zuerst bis zum Menschen erhebe, um eben in ihm den Vereinigungspunkt beider Welten zu finden, und daß hernach durch den Menschen ein unmittelbarer Übergang der einen in die andere geschehen sollte, das Gewächs der äußeren Welt ohne Unterbrechung fortwachse in die innere oder Geisterwelt? (Schelling 37f.)

Nach Swedenborg gibt es nichts in der materiellen oder geistigen Welt, das außerhalb des sich entfaltenden göttlichen Lebens existieren könnte (Benz 388ff.). MacDonalds Erzähler Vane erblickt die mentale Landschaft vor aller Zeit, die zugleich ein Bild, also etwas

von ihm Verschiedenes und ein Spiegel ist, in dem er sich selbst wahrnimmt. "Could I have mistaken for a mirror the glass that protected a wonderful picture?" (*Lilith* 192). In dem Augenblick, in dem der Spiegel aufhört ein Spiegel zu sein und zu dem Bild einer Landschaft wird, die man betritt, in die man involviert wird ('hineingerät'), ist der zeitlose Augenblick des Zögerns und Beobachtens vorbei. Der Anfang der Zeit und damit der Geschichte, in *Lilith*, einer Geschichte, tritt ein.

Die mentale Landschaft des archetypischen Menschen beschreibt MacDonald so:

I saw before me a wild country, broken and heathy.
Desolate hills of no great height, but somehow of strange
appearance, occupied the middle distance; along the
horizon stretched the tops of a far-off mountain-range;
nearest me lay a tract of moorland, flat and melancholy.
(*Lilith* 192)

Die extrem gedrängte und konzise Textpassage beschreibt die eintönige Moorlandschaft mit äußerster Neutralität, ohne Verwendung irgendwelcher aufhellender Farbebepitheta; nur durch den Einsatz allgemeinsten Informationen zur Form der Erscheinungen und der Position der Phänomene im Bild. Es sind lediglich die Adjektive *wild*, *heathy*, *strange*, *far-off*, *flat* und *melancholy* und deren Zuordnung zu den Benennungen von Landschaftselementen – *country*, *hills*, *horizon*, *mountain-range*, *moorland* – an denen sich die Vorstellungskraft des Lesers orientieren kann und die auf eine heroische Handlung vorausweisen, 'heroisch', weil es ein Wagnis ist, das göttliche Licht in die Welt hinabzubringen.

Die Restriktion der sprachlichen Mittel, der Duktus der Sätze, die die Landschaftsformationen grammatisch und akustisch nachzubilden oder heraufzubeschwören scheinen, vermitteln dem Leser eine intensive Verlockung und eine Herausforderung von der gleichen Art, wie sie der Erzähler beim Betrachten des Bildes erfährt. Am besten wird sie durch die Formulierung Novalis', "Die Erwartung", beschrieben.

Es ist in der Tat ein wundervolles Bild, welches die Handlung der Erzählung und den Sinn des Werks hieroglyphenhaft symbolisiert.

Literaturverzeichnis

- Benz, Ernst. *Swedenborg*. Zürich: Swedenborg Verlag, 1969.
- Blake, William. *Poems and Prophecies*. London: Dent, 1975.
- Delumeau, Georges. *Angst im Abendland: Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts*. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Jerslew, Anne. *David Lynch: Mentale Landschaften*. Wien: Passagen, 1976.
- Kegler, Adelheid. "Lina und Lilith: Mythische Tiere in einer sich verdunkelnden mentalen Landschaft". *Inklings-Jahrbuch* 20 (2002): 26–44.
- "Wilfrid Cumbermede: A Novel in the Context of European Symbolism." *North Wind: Journal of the George MacDonald Society* 21 (2002): 71–84.
- Kierkegaard, Sören. *Die Tagebücher*. Dt. v. Th. Haecker. München: Kösel, 1953.
- . *Krankheit zum Tode*. Hg. Hermann Diem und Walter Rest. München: dtv, 1971.
- Knigge, Armin. *Die Lyrik Vladimir Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyi und A. Blok*. Amsterdam: Adolf Hakkert, 1973.
- LeFanu, Joseph Sheridan. *Uncle Silas*. Oxford: OUP, 1981.
- MacDonald, George. *Phantastes and Lilith*. Grand Rapids: Eerdmans, 1976.
- . *Donal Grant*. London: Kegan Paul, o. J.
- . *Sir Gibbie*. London: Kegan Paul, o. J.
- . *Wilfrid Cumbermede*. Berlin: Asher, 1872.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Millais, J. G. *The Life and Letters of Sir J. E. Millais*. 2 Bde. London: Methuen, 1899.
- Plotin. *Ausgewählte Schriften*. Übers. von Richard Harder, Hg. Walter Marg. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Raine, Kathleen. *Blake and Tradition*. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.
- von Schelling, Friedrich Wilhelm Josef. *Sämtliche Werke*. 1. Abtheilung, Bd. 9. Stuttgart: Cotta, 1862.
- Solov'ev, Vladimir. "Emmanuel Swedenborg". *Philosophie. Theologie. Mystik*. Freiburg i. Br.: Wewel, 1965.
- Swedenborg, Emmanuel. *The Wisdom of Angels concerning Divine Love and Divine Wisdom*. London, 1788.

- Tennyson, Alfred Lord. *Poems*. Ed. W. E. Williams. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Wilton, Andrew, und Robert Upstone. *Der Symbolismus in England 1860–1910*. Ostfildern-ruit: Hatje, 1998.
- Zinn, Karl Georg. *Kanonien und Pest: Über die Ursprünge der Neuzeit im 14. und 15. Jahrhundert*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.