

# TOPOGRAPHIEN DER LITERATUR

Deutsche Literatur im transnationalen Kontext

Herausgegeben  
von Hartmut Böhme

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

Provided for non-commercial research and education use.  
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

ISBN 13: 978-3-476-02117-5

ISBN 10: 3-476-02117-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2005 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart  
[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt  
Satz: Johanna Boy, Brennbreg  
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · [www.koeselbuch.de](http://www.koeselbuch.de)  
Printed in Germany  
Dezember/2005

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

# Der Flug in die Fremde – der Flug in die Dichtung

## Zu einer poetischen und hermeneutischen Denkbewegung um 1800

ANDREA POLASCHEGG (Berlin)

### I. Aufriß

Du, der nie gewagt zu fliegen  
Nach dem Orient, wie wir,  
Laß dies Büchlein, laß es liegen,  
Denn Geheimnis ist es dir.<sup>1</sup>

Es ist ein bemerkenswerter Vierzeiler, den August Graf von Platen-Hallermünde seiner 1821 erschienenen ersten Sammlung von *Ghaselen* als Motto vorangestellt hat, einer Sammlung, in welcher der junge Poet die arabopersische Gedichtform des *ghazal* (sprich: *rasal*) samt ihres Motivinventars adaptierte und für seine Lyrik produktiv machte.<sup>2</sup> Denn so eingängig die Bildlichkeit des Mottogedichts auf den ersten Blick auch scheinen mag, so eigenwillig ist letztlich die Gedankenfigur, die es enthält. Schließlich postiert der Dichter mit diesen Versen auf der Schwelle zu seiner Dichtung gleich zwei Cherubim, einen poetischen und einen hermeneutischen, um den potentiellen Leser vier Dinge wissen zu lassen: Dass das Verständnis der nachfolgenden Gedichte eine Reise des Lesers in den Orient zur Vorbedingung hat (1), die durch die Lüfte führt (2) und ein Wagnis darstellt (3), das der Autor der Gedichte selbst bereits auf sich genommen hat (4). Wer also, dem Dichter auf seiner Route folgend, das Abenteuer eines Fluges in den Orient

---

1 Platen, August von: »Ghaselen. 1. Sammlung«. In: ders.: *Werke*. Bd. I: Lyrik. Nach der Ausgabe letzter Hand und der historisch-kritischen Ausgabe mit Anm., Bibliogr. u. e. Nachw. hrsg. v. Jürgen Link, Zeittafel von Kurt Wölfel. München 1982, S. 242. Im folgenden zitiert als: Platen W mit Band- und Seitenangabe.

2 Zur Geschichte und Gestalt des Ghasel vgl. Bausani, A.: »Ghazal«. In: *The Encyclopaedia of Islam*. New Edition. Lewis, B./Pellat, Ch./Schacht, J. (Hg.). Bd. 2. Leiden/London 1965, S. 1028–1036; Bürgel, Johann Christoph: »Ghasel«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Fricke, Harald/ Grubmüller, Klaus/Müller, Jan-Dirk/Weimar, Klaus (Hg.). Berlin/New York 1997, S. 722–724.

nicht eingegangen ist – so will es Platens cherubinischer Paratext –, dem bleiben auch die Pforten zum poetischen Text verschlossen.

Nun bedarf es keiner besonderen Anstrengung der analytischen Phantasie, um die Komplexe ›Orient‹ und ›Reise‹ miteinander in eine sinnhafte Beziehung zu setzen. Schon die Etymologie des Wortes – von lat. *oriens* (Osten, Morgen)<sup>3</sup> – weist den Orient als einen Raum in der (östlichen) Ferne aus, der nur durch das Zurücklegen längerer Wegstrecken zu Wasser oder zu Land erreichbar ist.

Und dank der literaturwissenschaftlich stets zuhandenen Kategorie der ›Imagination‹ scheint auch der semantische Konnex zwischen orientalisierender *Dichtung* und Reise schnell hergestellt: Platens Mottogedicht vom Flug in den Orient hätte seinen Sinn dann schlicht auf einer metaphorischen Ebene, beschriebe also eine imaginäre Morgenlandfahrt, deren Plausibilität es keinen Abbruch tut, dass der Autor das Morgenland de facto nie betreten hat, und deren Kommensurabilität keinen Schaden daran nimmt, daß die skizzierte Reise in den Orient durch den Luftraum führt. Was – so ließe sich diese Deutung weiterführen – könnte schließlich luftiger sein als die Sphäre der Imagination, was schwerelos als das Reich der Phantasie, und welche Fortbewegungsart wäre dem Dichter entsprechend gemäßer als das Fliegen?

Und doch scheint durch diese offenkundigen Plausibilitäten die Eigensinnigkeit der Figuration hindurch, die Platen epigrammatisch auf den Punkt bringt und die sich keineswegs von selbst versteht: Die Luftreise wird hier nämlich nicht allein als Aufstieg in höhere Sphären, sondern als besondere *Zugangsweise* des Autors zu einem *fernen* (Kultur-)Raum entworfen, der zugleich ein *fremder* ist. Und die Wiederholung dieses autorschaftlichen Morgenlandfluges durch den Leser wird dabei als Vorbedingung für das *Verständnis* der Gedichttexte gesetzt, an deren Anfang die zitierte Mahnung steht. Im fliegenden Überbrücken einer Distanz fallen also eine poetische und eine hermeneutische Bewegung zusammen, die einerseits auf den fernen und fremden Raum, andererseits auf den potentiell unverständlichen poetischen Text gerichtet sind.

Daß es sich bei diesem Zusammenfall der beiden Bewegungen – dem Zugang zur orientalischen Fremde und dem Zugang zum poetischen Text – im Sprachbild des Fluges nicht um einen Zufall handelt, sondern in dieser Figur vielmehr eine historische und epistemologische Symptomatik liegt, bildet die Ausgangsvermutung meines Beitrags. Im heuristischen Vertrauen auf die »Rationalität der Metapher«<sup>4</sup> des Fliegens will ich mich auf die Spur

---

3 Art. »Orient«. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Bd. 7. Bearb. v. Dr. Matthias Lexer. Leipzig 1889, Sp. 1345f.

4 Debatin, Bernhard: *Die Rationalität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. Berlin/New York 1995.

des implizierten topographischen Konzepts dieser Gedankenfigur vom verstehenden Flug in Orient und Text setzten, das – so meine These – jene drei diskursiven Bereiche in hohem Maße strukturiert, die in Platens Mottogedicht übereinander geblendet werden; nämlich die theoretische Architektur der modernen Hermeneutik, die neuzeitliche Vorstellung vom »Land der Dichtung« und den deutschen Orientalismus des frühen 19. Jahrhunderts.

Bei dieser Spurensuche soll es nicht in erster Linie darum gehen, die Raumordnung der genannten Diskurse zu rekonstruieren, ihre metaphorischen Landschaften zu beschreiben, Entfernungen zu vermessen und auf dieser Grundlage topologische Karten zu erstellen. Die folgenden Seiten stellen vielmehr den Versuch dar, die für den überwiegenden Teil der literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschungen zur Topographie und Räumlichkeit von Texten, Sinnkonzepten oder Kulturen letztlich konstitutive analytische Vogelperspektive aufzugeben, von der aus Räume überhaupt erst als Architekturen, Tableaus oder Texturen sichtbar werden.<sup>5</sup> An ihrer Stelle soll eine Blickrichtung eingeschlagen werden, welche die horizontalen *Bewegungen in Räume hinein* verfolgt und nach der gegenseitigen Bedingtheit von Lage bzw. Zuschnitt des poetischen oder fremden Raums und den entsprechenden Zugangsweisen zu diesem Raum fragt. Die Frage, welche Zutrittsmöglichkeiten jeweils zu poetischen, fremden oder »Anderen Räumen«<sup>6</sup> existieren und welche nicht, mit Hilfe welcher Transportmittel sie zu erreichen sind, und wie die entsprechende Annäherungs- und Eingangsbewegung aussieht, ist in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskussion um Topographien und Raumordnungen von Sinnsystemen und Kulturen bislang nicht systematisch untersucht worden. Die Forschungen beschäftigen sich entweder mit der Lagebestimmung oder Strukturbeschreibung der Räume selbst, oder sie verfolgen – in der Regel im Rahmen einer Auseinandersetzung mit Reisebeschreibungen und ihrer performativen Topik oder mit dem Körper – Bewegungsfiguren innerhalb dieser Räume.<sup>7</sup> Doch die Wege in diese

---

5 Vgl. Weigel, Sigrid: »Zum ›topographical turn‹. Karthographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften«. In: *KulturPoetik* 2 (2002), S. 151–165.

6 Mit diesem Begriff seien jene utopischen und heterotopischen Räume bezeichnet, die Foucault in seinem gleichnamigen Aufsatz diskutiert, der im Zuge des *topographical turn* der Literatur- und Kulturwissenschaft erneut zu großer Prominenz gelangt ist. Vgl. Foucault, Michel: »Andere Räume«. In: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, S. 34–46.

7 Damit orientieren sie sich letztlich an der Grenzlinie, die Michel de Certeau zwischen dem Aspekt des *Ortes* (gedacht als fixe Ordnung von Elementen in Kontiguitätsbeziehungen) und dem des *Raumes* (gedacht als in Zeit und durch Bewegung entstehendes, emergentes Geflecht beweglicher Elemente) zieht. Vgl. Certeau, Michel de: *Die Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 215–226. Beide Aspekte verbindet Gabriele Brandstetter: »Wege und Karten. Kartographie als Choreographie in Texten von Elias Canetti,

Räume hinein, ihre Bedingungen, Möglichkeiten und ihr konkreter Verlauf, lassen sich von einem luftigen Beobachterstandort aus nicht verfolgen, weil dem kartographischen Blick auf die (An-) Ordnung von Topographien der operationale Aspekt des Zutritts zu diesen Landschaften notwendig entgeht. Ebensovienig aber decken sich die Zugangswege zu Räumen notwendig mit den Wegen, die durch sie hindurch führen. Ein prominentes Beispiel mag das illustrieren:

Bereits drei Jahre vor Erscheinen des *West-östlichen Divan*, am 24. Februar 1816, hatte Johann Wolfgang Goethe im *Morgenblatt für gebildete Stände* eine Vorankündigung seiner orientalisierenden Gedichtsammlung veröffentlicht, deren Text von Metaphern der Bewegung in und durch Räume ebenso durchzogen ist wie der *Divan* selbst. Hier wie dort fungiert insbesondere die Reise-Metaphorik als Herstellungs- und Gestaltungsmittel west-östlicher Autorschaft, weshalb die Rede vom *West-östlichen Divan* als »Goethes poetischer Orientreise«<sup>8</sup>, als »Morgenlandfahrt«<sup>9</sup> oder »imaginärer Orient-Reise«<sup>10</sup> in der Forschung inzwischen zum Topos geronnen ist. Was diese Komposita indes im Unklaren lassen, ist die Frage, ob es sich bei diesen Reisen um Fahrten des Dichters in den Orient hinein oder um Streifzüge innerhalb des Orients handelt. Die Forschung differenziert hier in der Regel nicht und tendiert zur meist impliziten Annahme, die Reisewege und Transportmittel durch das Morgenland des *West-östlichen Divan* – wie sie die Gedichte als Karawanenzug<sup>11</sup>, Maultierritt<sup>12</sup> oder Fahrt auf dem Euphrat<sup>13</sup> ins Bild setzen – seien mit jenen Pfaden und Vehikeln identisch, die den Autor auch in den Orient hinein geführt haben.<sup>14</sup> Ein Blick in den besagten Ankündigungstext

---

Hugo von Hofmannsthal, Bruce Chatwin, »Ungutstraum« und William Forsythe«. In: Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaft zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München 2000, S. 465–484.

8 Bohnenkamp, Anne: »Goethes poetische Orientreise«. In: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), S. 144–156.

9 Golz, Jochen (Hg.): *Goethes Morgenlandfahrten, West-östliche Begegnungen*. Frankfurt a.M. 1999.

10 Ilerli, Esin: *Goethes »West-östlicher Divan« als imaginäre Orient-Reise. Sinn und Funktion*. Frankfurt a.M./Bern 1982.

11 Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*. Hg. v. Hendrik Birus. 2 Teile (= ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. I. Abt., Bd. 3/1 u. 3/2). Frankfurt a.M. 1994, Bd. 3.1, S. 12. Im folgenden zitiert als: Goethe FA mit Abteilungs-, Band- und Seitenzahl.

12 Goethe (s. Anm. 11), FA I 3.1, S. 12.

13 Goethe (s. Anm. 11), FA I 3.1, S. 77.

14 Eine explizite Gleichsetzung unternimmt Marlene Lohner, indem sie – ohne Rückhalt in Goethes Text – die Karawane als »das Transportmittel ins »Land der Dichtung«, in den »reinen Osten« ausmacht. Vgl. Lohner, Marlene: *Goethes Caravanen. Verkörperungen der Phantasie im Spätwerk Goethes*. Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 25–40, i.b. S. 30.

dagegen zeigt ein anderes und noch dazu höchst seltsames Bild, denn die entscheidenden Verse lauten:

Der Dichter betrachtet sich als einen Reisenden. Schon ist er im Orient angelangt. Er freut sich an Sitten und Gebräuchen, an Gegenständen, religiösen Gesinnungen und Meinungen, ja er lehnt den Verdacht nicht ab, dass er selbst ein Muselman sey.<sup>15</sup>

Die Wegstrecke, die der Autor in seiner Rolle als »Reisender« zwischen Abend- und Morgenland eigentlich zurücklegen müßte, ist hier auf den Punkt zwischen zwei Sätzen geschrumpft. Bevor der Dichter sich überhaupt auf den Weg nach Osten gemacht hat, ist er »schon [...] im Orient angelangt«, und erst dort werden Pfade besritten, Strecken zurückgelegt und Räume durchmessen auf Kamelen, Maultieren oder zu Fuß. Goethes Reise *in den Orient* präsentiert sich somit als Reise ohne Weg, als eleganter Hüpfen über eine Satzgrenze hinweg, der für die Konzeption der Gedichtsammlung als *West-östlicher Divan* gleichwohl die Dimension eines kategorialen Sprungs hat. Denn analog zu Platens Mottogedicht verbindet Goethe in den Paratexten zu seiner Gedichtsammlung diese seltsame Art des Zugangs zum Orient nicht allein mit der eigenen Autorschaft, sondern formuliert sie auch als Bedingung für das Verständnis seiner Dichtung. So lautet das bekannte Motto des Kommentars zu *Besserem Verständnis des West-östlichen Divan*:

Wer das Dichten will verstehen  
Muß in's Land der Dichtung gehen;  
Wer den Dichter will verstehen  
Muß in Dichters Lande gehen.<sup>16</sup>

Und in abgewandelter Form findet es sich noch einmal im Kapitel »Entschuldigung« als Nachtrag zur ausführlichen Beschreibung der Orient-Reise Pietro della Valles:

Wer den Dichter will verstehen  
Muß in Dichters Lande gehen;  
Er im Orient sich freue  
Dass das Alte sey das Neue.<sup>17</sup>

Eine Antwort auf die drängende Frage nach Lage und Verlauf dieses anempfohlenen Weges in den Orient zu Zwecken des Verstehens von Dichter und Dichtung bleibt Goethe seinen Lesern schuldig und setzt rhetorisch eine Leerstelle an eben jenen Übergang zwischen Abend- und Morgenland, den August von Platen – nicht minder geheimnisvoll als sein dichterisches

---

15 *Morgenblatt für gebildete Stände* v. 24. Februar 1816. In: Goethe (s. Anm. 11), FA I 3.1, S. 549.

16 Goethe (s. Anm. 11), FA I 3.1, S. 137.

17 Goethe (s. Anm. 11), FA I 3.1, S. 266.

Vorbild<sup>18</sup> – mit der Metaphorik des Fliegens füllt. Doch trotz der deutlichen Unterschiede in ihrer bildlichen Umsetzung haben Goethes Hüpfen und Platen's Flug in den Orient als Bewegungsfiguren ein entscheidendes gemeinsames Merkmal, dem im folgenden genauer nachgegangen werden soll: Als Weisen zur Überbrückung einer Distanz fehlt es sowohl dem Sprung als auch dem Flug zu einem fernen Ort an einer erfahrbaren Sukzession beim Durchmessen des Raums. Wie ein kleiner Exkurs in die Flugerfahrungen des frühen 19. Jahrhunderts zeigen wird, kann nämlich die *Erfahrung* einer Bewegung durch den Luftraum das abstrakte *Wissen*, dabei den Abstand zum Zielort kontinuierlich zu verringern, nicht einholen.

## II. Du, der nie gewagt zu fliegen...

Es wurde viel geflogen um 1800; in der Literatur zumal, aber nicht minder eifrig in der Presse, in öffentlichen Reden, in Briefen und wissenschaftlichen Texten. Wie Jürgen Link bereits vor geraumer Zeit aufgezeigt hat, läßt sich in den Jahrzehnten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine bemerkenswert breite Streuung und signifikante Dichte der Flug-Symbolik quer durch alle Diskurse verzeichnen.<sup>19</sup> Anstoß und Beschleuniger – wiewohl keineswegs einzige Ursache – dieser Omnipräsenz des Fliegens in Rede und Text der Zeit war zweifellos die technikgeschichtliche Entwicklung. Denn in den Jahren nach dem ersten Aufstieg der Montgolfiere 1783 hatte sich die Ballonfahrt auch in den deutschen Staaten von einem singulären Ereignis zu einer wiederholbaren und äußerst populären Sensation gewandelt, für deren Augenzeugenschaft man weite Anreisen auf sich nahm und deren Beschreibungen ein übriges dazu beitrugen, die Luftreise binnen kürzester Zeit zum festen Bestandteil des elementaren Wissens zu machen.<sup>20</sup> Die Omnipräsenz von Ballon-Fahrten in der Diskursfiguration um 1800 und das Maß ihrer Sensation läßt sich noch an der Flut von Adjektiven in Goethes Rückschau auf diese Jahre ablesen, wo es heißt:

---

18 Vgl. dazu das Widmungsgedicht an Goethe, das Platen auf sein oben zitiertes Motto zur ersten Ghaselen-Sammlung folgen läßt. Platen (s. Anm. 1), W I, S. 249f.

19 Link, Jürgen: »Einfluß des Fliegens! – Auf den Stil selbst!«. Diskursanalyse des Ballonsymbols«. In: ders./Wulf Wülfing (Hg.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*. Stuttgart 1984, S. 149–163. Vgl. dazu auch ders.: »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«. In: Fohrmann, Jürgen/Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1988, S. 284–307.

20 Zu diesem diskursiven Transformationsprozeß genauer: Link, Jürgen: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*. München 1983, S. 48–72.



Wer die Entdeckung der Luftballone miterlebt hat, wird ein Zeugnis geben, welche Weltbewegung daraus entstand, welcher Anteil die Luftschiffer begleitet, welche Sehnsucht in soviel tausend Gemütern hervordrang, an solchen längst vorausgesetzten, vorausgesagten, immer geglaubten und immer unglaublichen, gefährvollen Wanderungen teilzunehmen, wie frisch und umständlich jeder einzelne glückliche Versuch die Zeitungen füllte, zu Tagesheften und Kupfern Anlaß gab, welchen zarten Anteil man an den unglücklichen Opfern solcher Versuche genommen. Dies ist unmöglich selbst in der Erinnerung wiederherzustellen, so wenig, als wie lebhaft man sich für einen vor dreißig Jahren ausgebrochenen, höchst bedeutenden Krieg interessierte.<sup>21</sup>

Entscheidender und bemerkenswerter als Art und Ausmaß der Repräsentation von Luftfahrten in den zeitgenössischen Publikationsmedien war jedoch ihre schnelle Transformation aus dem Bereich des Ereignisses in den des elementaren Wissens, wo sie sich als ungemein produktiv erwiesen. Diese Metamorphose hatte für die Ballonfahrt die semiotische Konsequenz, nun nicht mehr allein Gegenstand der Rede, Bezugsgröße von Äußerungen, Signifikat von Bezeichnungsakten zu sein, sondern selbst zu einem signifikanten Bildbereich zu gerinnen, mit dessen Hilfe über andere Gegenstände gesprochen, andere Zusammenhänge expliziert und illustriert werden konnten – Politik ebenso wie Ökonomie, Gesellschaft, Wissenschaft oder Ästhetik. Autoren oder Philosophen erhoben sich nun »wie eine Montgolfiere« in die Lüfte, die Revolution, die Metaphysik, die Liebe, die demokratische Idee konnten »einer Aerostate gleich« in den Himmel schweben, sich vom Wind treiben lassen, schwanken, abstürzen oder sicher landen.<sup>22</sup> Allerdings ließ sich nicht jede beliebige Art des Fliegens mit der *metaphora continua* einer Ballonfahrt ins Bild setzen; zu spezifisch waren die konkreten Bewegungen des luftigen Gefährts, zu komplex die technischen und ästhetischen Bedingungen, die sich an eine Reise im Ballon knüpften und die auch in das elementare Wissen Eingang fanden. Bei näherem Hinsehen erweisen sich vier Aspekte dieser Fortbewegungsart als besonders wirkmächtig – sowohl was die Grenzen als auch die Möglichkeiten ihrer symbolischen Verwendung betrifft:

Der für die Erfahrung des Fluges und die Architektur der symbolischen Figuration gleichermaßen zentrale Aspekt liegt zunächst in der primären Bewegungsrichtung des Ballons, die vertikal verlief und deren Faszination im Aufstieg vom Erdboden bestand. Die Lust an der Ballonfahrt war eine »Lust des Aufschwungs«<sup>23</sup>, des langsamen und stetigen Distanzgewinns zum Boden. So faßt es auch Hermann Fürst von Pückler-Muskau in den Erinnerungen an seine »Luftfahrt« im Jahre 1816<sup>24</sup>, wenn er schreibt:

---

21 Goethe, Johann Wolfgang: *Maximen und Reflexionen*. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12. München 2000, S. 391.

22 Vgl. die zahlreichen Beispiele in Link: »Einfluß des Fliegens!« (s. Anm. 19).

23 (s. Anm. 19), S. 150.

24 Heinz Ohff datiert die Ballonfahrt auf den Oktober 1816 (vgl. Heinz Ohff: *Der grüne Fürst. Das abenteuerliche Leben des Hermann Pückler-Muskau*. München

Halb Berlin hatte sich auf Plätzen und Straßen versammelt, und mitten aus der bunten Menge erhoben wir uns, sobald ich die Gondel bestiegen, langsam gen Himmel. [...] Nichts Schöneres kann man sich denken, als den Anblick, wie nach und nach die Menschenmenge, die Straßen, die Häuser, endlich die höchsten Thürme immer kleiner und kleiner wurden, der frühere Lärm erst in ein leises Gemurmel, zuletzt in lautloses Schweigen übergang, und endlich das Ganze der verlass'nen Erde gleich einem Pfyffer'schen Relief sich unter uns ausbreitete [...].<sup>25</sup>

Dieser sukzessive Aufstieg in die Höhe, der zugleich in die Stille führt, dieser sich eröffnende Blick auf »das Ganze der verlass'nen Erde«, der unmittelbar in eine kontemplative Kunstbetrachtung umschlägt – mit dieser Kombination aus Langsamkeit und Ruhe erweist sich die Luftfahrt im Ballon als technisch generierter Kontrapunkt zu dem, was im Anschluß an Goethe dem »veloziferischen Zeitalter« gerade in Anbetracht der zunehmenden Technisierung an Beschleunigung zugesprochen wird.<sup>26</sup> Nun bewegte sich der Ballon aber nicht ausschließlich in vertikaler Richtung, sondern machte tatsächlich auch horizontale »Fahrt«; eine Fahrt allerdings, der wiederum alle Attribute des Temporeichtums fehlen. Denn über den Wolken, die »wie ein von Sturm bewegtes, wogendes Meer, sich über und durch einander wälzten, und die Erde bald gänzlich [dem] Blick entzogen«<sup>27</sup> vollzieht sich die Reise in einem in mehrfacher Hinsicht über-irdischen Raum, in welchem die Wahrnehmung von Bewegung und Geschwindigkeit durch einen Mangel an topographischen Referenzpunkten sowie – interessant genug – durch das gänzliche Fehlen von Geräuschen aufgehoben wird:

Höchst seltsam ist auch das Gefühl totaler Einsamkeit in diesen, von allem Irdischen scheinbar abgezogenen, Regionen. Man könnte sich fast schon auf dem Wege hinüber glauben, als eine Seele, die zum Jenseits aufflüge. Die Natur ist hier ganz lautlos, selbst den Wind bemerkt man nicht, da man ihm keinen Widerstand leistet, und mit dem leisesten Hauche fortgeweht wird.<sup>28</sup>

Mit diesem Bild des Gefährts, das »mit dem leisesten Hauche fortgeweht wird«, hat Pückler-Muskau den zweiten wichtigen Aspekt der Ballonfahrt auf den Begriff gebracht: den Umstand nämlich, daß Ballons keine Transportmittel im strengen Sinne waren. Diese Gefährte besaßen keine Steuerung, sie waren den Winden und Luftströmungen ausgesetzt, wurden von ihnen bewegt und getrieben, und entsprechend konnte man mit einem Ballon auch keine

---

<sup>8</sup>1999, S. 81), während der Fürst selbst rückblickend den September 1817 angibt. Vgl. Hermann Fürst von Pückler-Muskau: *Tutti Frutti*. Aus den Papieren des Verstorbenen. Erster Band. Stuttgart <sup>2</sup>1834, S. 311.

<sup>25</sup> Pückler-Muskau (s. Anm. 24), I, S. 312f

<sup>26</sup> Vgl. dazu jüngst noch den Essay von Manfred Osten: »*Alles veloziferisch*« oder Goethes *Entdeckung der Langsamkeit*. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 2003.

<sup>27</sup> Pückler-Muskau (s. Anm. 24), I, S. 315.

<sup>28</sup> Pückler-Muskau (s. Anm. 24), I, S. 315f.

Strecke zu einem vordefinierten Ort zurücklegen. »Verglichen mit der Eisenbahn«, so Jürgen Link, »erschien der Ballon als luftiges' Spektakel, er war weder lenkbar noch ökonomisch«. <sup>29</sup> Technisch wie konzeptionell betrachtet, handelte es sich bei diesem real existierenden aeronautischen Vehikel jener Jahrzehnte also um ein Gefährt, mit dem man zwar in den Himmel aufsteigen und sich in der Luft bewegen konnte, jedoch nicht in der Lage war, gezielt Distanzen zwischen zwei konkreten Punkten im Raum zu überbrücken oder einen bestimmten Ort zu erreichen. Die räumliche Erfahrungswelt dieser Flüge beschränkte sich auf einen visuell und akustisch wahrnehmbaren Aufstieg von der Erde und eine ihm komplementäre Landung, während die Zeit zwischen Aufschwung und Sinkflug mit einem Erlebnisraum ausgefüllt war, in dem sich Geschwindigkeit oder sukzessive Bewegung durch den (Luft-)Raum der Wahrnehmung letztlich entzogen: Die Fahrt mit dem Wind nivellierte die körperliche Erfahrung von Geschwindigkeit, und die Langsamkeit der Bewegung, bzw. das Schweben über den Wolken versagte auch dem Auge das Erlebnis kontinuierlichen Streckengewinns. Aufgrund dieser fehlenden Erfahrbarkeit einer sukzessiven *translatio* des Raumes sowie der mangelnden teleologischen Struktur und Steuerbarkeit der Richtung entpuppt sich die Ballonfahrt durch den Luftraum erfahrungsweltlich als Paradox: als horizontale Bewegung durch einen Raum, der nicht sukzessiv durchmessen wird.

Zudem ließ der kontingente Charakter der Ballonfahrt, verbunden mit der großen Höhe des Fluges das Risiko des Absturzes – den dritten wichtigen Aspekt dieser Fortbewegungsart – sowohl erfahrungsweltlich als auch symbollogisch in bedrohliche Nähe rücken. Weil die Ballonfahrt so eng mit dem Aspekt der 'Höhe' und dem einer nicht steuerbaren Bewegung in der Luft assoziiert war, erschien die drohende Katastrophe entsprechend als Verlust von Orientierung und Welt-Bezug und schließlich als senkrechter Fall in die Tiefe. In diesem Fall kehrte sich – in der Sphäre der Physik und der Symbollogik gleichermaßen – die vertikale Aufstiegsbewegung schlicht um, der Ballonfahrer fiel seiner fehlenden Bodenhaftung zum Opfer und dem Wagnis, die Steuerung seines luftigen Gefährts dem windigen Zufall zu überlassen. <sup>30</sup> Doch ob der Flug mit Hilfe des Ballons nun glücklich oder tragisch endete, war und blieb diese Luftbewegung in jedem Fall »abenteuerliche Sensation«<sup>31</sup>, deren Charakter als »nicht normale Fahrt«<sup>32</sup> – und hierin liegt

---

29 Link (s. Anm. 19), S. 151

30 Zu den verschiedenen diskursiven Umsetzungen solcher Abstürze vgl. Link (s. Anm. 19), S. 153ff.

31 Vgl. Jürgen Link: »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«. In: Fohrmann, Jürgen/Harro Müller: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1988, S. 284–307, hier: S. 293.

32 Zu den Parallelen und Unterschieden zwischen »Nicht normalen Fahrten« und Manfred Franks Konzept der »unendlichen Fahrt« vgl. Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen 1997, S. 62ff.

der vierte wichtige Aspekt der Ballonfahrt – durch ihre Wiederholungen als Massenspektakel gerade nicht aufgehoben, sondern institutionalisiert wurde. Der hauptsächliche Reiz der Luftreise in der Gondel jedoch, das Versprechen absoluter Freiheit, formierte sich auf der Schnittstelle aller vier Aspekte – der vertikalen Bewegung vom Erdboden weg und fehlenden Sukzession im Durchmessen des Luftraums, der mangelnden Beherrschbarkeit von Richtung und Ziel des Gefährts, der drohenden Gefahr durch Kontingenz und Bodenlosigkeit und des Charakters einer »nicht normalen Fahrt«. Und so wie das Ballon-Symbol um 1800 in verschiedenen Diskursen Verwendung fand, war auch das Moment der Freiheit über den Wolken' als politische, philosophische, erotische oder gesellschaftliche kodierbar.

In keinem Kontext aber erwies sich der Konnex von Flug und Freiheit in jenen Jahren als so stabil wie auf dem Feld der Poesie – oder genauer: der Poetologie. Gestützt wurde sie nicht nur von den poetischen Konzepten selbst, sondern auch von anderen Flugobjekten, die das Arsenal literarischer, biblischer und mythologischer Figuren neben dem unbelebten Ballon bereithielt, und von denen zumindest eines den Status einer Allegorie der Poesie selbst für sich beanspruchen konnte:

»Pegasus in der Dienstbarkeit«<sup>33</sup> war eine Ballade überschrieben, die Friedrich Schiller im *Musenalmanach für das Jahr 1796* veröffentlichte und der er vier Jahre später neben zwei abgewandelten Schlußversen auch den bis heute weit bekannteren Titel »Pegasus im Joche«<sup>34</sup> gab. Schauplatz der Handlung ist zunächst ein Pferdemarkt, auf dem das titelgebende Musenroß von einem »hungrige[n] Poet[en]« an den Bauern Hans verkauft und von seinem neuen Besitzer vor einen Postwagen gespannt wird. Doch nachdem der Hippogryph mitsamt der Kutsche – dem eigentlichen Zwecke wenig dienlich und weder dem Gefährten noch seinen Insassen zum Heil – »der Räder sichre[r] Spur« verläßt, in ungeheurer Geschwindigkeit, »[d]en Blick den Wolken zugekehrt«, quer durch die Landschaft jagt und »auf eines Berges steile[n] Gipfel« gerade noch zum Stehen kommt, wird Pegasus vom pragmatischen Landmann auf den Boden der Agrikultur zurückgeholt und neben einen Ochsen vor den Pflug gespannt. Da kommt ein Jüngling des Weges, »flink und wohlgemuth« und durch seine Accessoires ebenso deutlich als Allegorie des Dichter-Jünglings ausgewiesen<sup>35</sup> wie der Bauer durch seinen Vornamen Hans als Allegorie der schlichten Normalität. Mit dem Versprechen »Gieb acht, du sollst ein Wunder schau'n!« verführt der Jüngling den Landmann schließlich dazu, das geflügelte Roß auszuspannen. Und die Einhaltung

33 *Schillers Werke*. Nationalausgabe I. Hg. v. Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 230–232.

34 *Schillers Werke*. Nationalausgabe II.1. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1983, S. 113–115. Im folgenden zitiert als Schiller NA mit Band-, Teil- und Seitenzahl.

35 »Die Zitter klingt in seiner leichten Hand./ Und durch den blonden Schmuck der Haare/Schlingt zierlich sich ein goldnes Band.« Schiller (s. Anm. 34), NA II.1, S. 115.

dieses Versprechens verfolgen die Leser der Ballade dann gemeinsam mit dem Bauern Hans aus dessen bodenständiger Perspektive:

Der Hippogryph wird ausgespannt,  
Und lächelnd schwingt sich ihm der Jüngling auf den Rücken.  
Kaum fühlt das Tier des Meisters sichre Hand,  
So knirscht es in des Zügels Band,  
Und steigt, und Blitze sprühen aus den beseelten Blicken.  
Nicht mehr das vor'ge Wesen, königlich,  
Ein Geist, ein Gott, erhebt es sich,  
Entrollt mit einemmal in Sturmes Wehen  
Der Schwingen Pracht, schießt brausend himmeln,  
Und eh' der Blick ihm folgen kann,  
Entschwebt es zu den blauen Höhen.<sup>36</sup>

So wie die gesamte Ballade ihre Dynamik aus der Spannung zwischen dem Aufstiegswillen des Musenrosses und den menschlichen Erdungsversuchen gewinnt, ist auch die Topik des Fluges an ihrem Ende ausschließlich von einer vertikalen Bewegung bestimmt. Der letzte Vers enthält die luftige Richtungsangabe, Pegasus »entschwebt [...] zu den blauen Höhen«, und so erscheint der Aufstieg vom Erdboden selbst als Telos des Willens zur Freiheit. Der poetische Flug ist hier nicht Weg sondern Ziel, die entscheidende Bewegung – analog zur Faszination der Ballonfahrt – eine Fahrt *in* den Luftraum und keine Reise *durch ihn hindurch* zu einem anderen terrestrischen Ort.

Allerdings hat das antike Musenroß in der Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts einen größeren Bewegungsradius als Schiller ihn seinem Pegasus einräumt. Denn mit dem mythischen Hippogryphen besaßen die zeitgenössischen Autoren ein aeronautisches Vehikel, das ihnen tatsächlich erlaubte, sich durch die Luft zu bestimmten Orten zu begeben – und zwar zu Orten, die sich auf terrestrischem Wege nicht erreichen ließen. Bereits 1780 hatte Christoph Martin Wieland sein Versepos *Oberon* mit einem Luftritt beginnen lassen, dessen Zielgerichtetheit unübersehbar ist:

Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,  
Zum Ritt ins alte romantische Land!  
Wie lieblich um meinen entfesselten Busen  
Der holde Wahnsinn springt! Wer schlang das magische Band  
Um meine Stirne? Wer treibt von meinen Augen den Nebel  
Der auf der Vorwelt Wundern liegt?

---

36 Schiller (s. Anm. 34), NA II.1, S. 115. Ein Blick auf die erste Fassung des Gedichts läßt Schillers Bemühung um größere sprachliche Eleganz als wahrscheinlichste Ursache für die Veränderung erscheinen. Die letzten vier Verse lauteten ursprünglich: »Entrollt mit einem mal in majestätischen Wogen/ Der Schwingen Pracht, schießt brausend himmeln,/ Und eh der Blick ihm folgen kann,/ Verschwindet es am fernen Aetherbogen.« (Schiller (s. Anm.33), NA I, S. 232).

Ich seh', in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt,  
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.<sup>37</sup>

In signifikanter Abwandlung des klassischen epischen Textanfangs werden die Musen hier nicht als Sängerninnen<sup>38</sup>, sondern als Steigbügelhalterinnen an- und herbeigerufen, und der Hippogryph setzt, kaum hat er sich in die Lüfte erhoben, schon wieder zur Landung an. Das terrestrische Ziel dieser kurzen, kategorien sprungartigen Luftfahrt, das sich im Sinkflug zunächst als Nebelschleier, dann – klarer bereits – als »Gewühl« und schließlich in »blinkende[n]« Details vor den Augen des Dichters und Lesers auftut, ist ein Land mit Doppelcharakter: Es ist »alt« und »romantisch«, eine »Vorwelt« und voller »Wunder«, liegt in der Vergangenheit und gleichzeitig jenseits der empirischen Welt. Wielands poetischer Luftritt auf dem Pegasus durch Zeit und Wirklichkeit zielt somit auf einen fernen und fremden Raum, der sowohl geschichtlich *gegeben* ist, als auch dichterisch *gemacht*. Doch über die Voraussetzungen des Gelingens einer solchen Luftreise schweigt Wielands Proömium sich ebenso aus wie Platens Mottogedicht – und das, obwohl das tragische Schicksal des mythischen Helden Bellerophon, dessen Sturz vom Luftroß aus den Tiefen des kulturellen Gedächtnisses widerhallt, nur allzu beredtes Zeugnis von den Tücken dieses Transportmittels ablegt.

Diese Leerstelle füllt Achim von Arnim, der in der »Anrede an meine Zuhörer im Herbst 1811« – der Einleitung zu seiner *Novellensammlung von 1812* – die wohl facettenreichste Pegasus-Allegorie der deutschen Romantik entfaltet hat.<sup>39</sup> Einsetzend mit einer kurzen Variation über 1. Kor 13, in welcher der Erzähler seine Kindheit als Welt voller Wunder entwirft, durch die sich unerkant die Hufspuren des Pegasus ziehen<sup>40</sup>, beschreibt das Dichter-Ich – nunmehr erwachsen – seine Entdeckung der wahren Herkunft der Spuren:

---

37 Wieland, Christoph Martin: »Oberon. Ein Romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 22. Leipzig 1796 (Nachdr.: Hrsg. v. d. Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur. Hamburg 1984. Bd. 7), S. 3.

38 Vgl. Klotz, Volker: »Muse und Helios. Über epische Anfangsnöte und -weisen«. In: Müller, Norbert (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin 1965, S. 11–36.

39 Achim von Arnim: »Anrede an meine Zuhörer im Herbst 1811«. In: ders.: *Werke in 6 Bänden*. Bd. 3: *Sämtliche Erzählungen 1802–1817*. Hg. v. Renate Moering. Frankfurt a.M. 1990, S. 617–621. Die Ausgabe wird im folgenden zitiert als Arnim W mit Band- und Seitenzahl.

40 »Als ich noch ein Kind war, dachte ich wie ein Kind, und glaubte alles, was ich dachte [...]. Damals habe ich viel Wunderbares zu sehen geglaubt, sowohl am Himmel wie auf Erden, auf dieser Erde waren mir aber vor allem gewisse Ringe merkwürdig, die ich bald im Grase, bald im Schnee eingetreten fand, und dich ich dem Tanze schöner Geister zuschrieb [...].« Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 616.

Da sah ich [...] viele liebe und gute Leuchten mit Lorbeerkränzen geschmückt, die ein geflügeltes Roß, nachdem sie ihm die Flügel gebunden, an einer Leine nach dem Takte ihrer Peitsche im Kreise herumtrieben. Sie nannten sich Dichter, und das Pferd nannten sie Pegasus, und ihr Treiben die Kunst; statt das Pferd zu *reiten*, wollten sie es *zureiten*, damit sie es besser führen könnten [...].<sup>41</sup>

Doch das Pferd reißt sich von der Trense los und läuft zum Dichter-Ich, um ihm mitzuteilen, der wahre Pegasus sei schon lange »zu seinem Urquell heimgekehrt«<sup>42</sup> und es selbst in Wahrheit gar kein Pferd, sondern ein verwandelter Dichter. Die Ursache dieser seltsamen Transformation legt das Roß seinem Zuhörer in einer recht abenteuerlichen Melange aus poetologischen, eschatologischen, epistemologischen und physikalischen Erklärungen dar und spricht:

wisse aber in ewiger Verwandlung und Vergeltung, wird jeder, der den Pegasus zureitet, als Pegasus wieder selbst zugeritten, wer erst Dichter war, wird nachher Begeisterung (denn so heißt das Flügelpferd auf Deutsch) eines dritten, und nur die wenigen, die sich der Begeisterung frei überlassen haben, ohne sie beherrschen zu wollen, die bleiben unverwandelt, und kommen ohne ein solches Leiden zum Urquell des höheren Lichtes, das eben so die Theorie einer anderen Welt ist, wie unser Licht, ohne von einer Theorie erfaßt zu werden, die Theorie aller unserer Naturerscheinungen aufschließt.<sup>43</sup>

Zunächst will die »freie Natursprache«<sup>44</sup> des Tieres beim Zuhörer nicht verfangen, doch seiner List, das Ganze in »gereimten Oktaven« noch einmal zu präsentieren, erliegt das Dichter-Ich schließlich und schwingt sich auf den Rücken des Hippogryphen. Im Unterschied zu Schillers Jüngling ist es jedoch nicht »des Meisters sichere Hand«, die den Lufttritt ermöglicht, sondern gerade die gänzliche Unfähigkeit des Reiters als Reiter:

ohne dass ich den Weg kannte, ohne das Reiten gelernt zu haben, riß mich das Roß, an welchem ich mit Armen und Beinen, wie ein Wolf klebte, während ich mich mit dem Munde in der Mähne verbiß, nach dem Gebirge, das ich aus der Ebene für Nebelwolken gehalten hatte [...], da war an Führung nicht zu denken, es war mein Glück, dass ich nicht reiten konnte und wollte.<sup>45</sup>

Ziel der Luftreise ist die »Höhe, wo die Arche Noahs stehen geblieben«, also der Berg des Ursprungs von Geschichte und Genealogie. Und just an diesem Ort erlauscht der Dichter jene »märchenhaften Geschichten«<sup>46</sup>, die er seinen Lesern auf den folgenden Seiten dartun will in der Hoffnung, auch sie »in

41 Arnim (s. Anm. 39), S. 617. Hervorh. i. O.

42 Diese Formulierung ist wohl nicht als Anspielung an Goethes *Faust* zu lesen, sondern greift direkt auf den Mythos des Pegasus zurück, dessen Funktion als Dichterroß sich von der Roßquelle Hippokrene herschreibt, die der Hufschlag des Pferdes auf dem Musenberg Helikon geöffnet hat.

43 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 618.

44 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 618.

45 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 618f.

46 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 619.



die wunderbaren Klüfte [zu] locken«. Als Quelle dieser Geschichten dient ein Zigeuner auf dem Ararat – eine Figur also, die durch ihre topische Ort- und Zeitlosigkeit für diese Mediatorenrolle prädestiniert ist.<sup>47</sup>

Wie das »alte romantische Land«, das Wieland auf seinem Hippogryphen erreicht, ist also auch das Ziel von Arnims Luftritt ein Raum in der Vergangenheit und zugleich das Reich der Poesie, zugänglich allein für den, der den Pegasus nicht lenkt, sondern den Flug sich ereignen läßt. Die Kontingenz des Fluges ist somit nicht allein als eine Fähnris der Reise aufgerufen, sondern als Bedingung der Möglichkeit einer Ankunft in Vergangenheit und Dichtung, im (vor)geschichtlich Gegebenen und poetisch Gemachten. Jeder Dichter – einschließlich des sprechenden Dichter-Ichs – durchläuft in Arnims allegorischer Fabel die Transformation zum Pegasus. Und so hat der bestellte Leser allen Grund, dem Orientierungssinn seines geflügelten Dichter-Pferdes zu vertrauen, wenn es ihn – in der Form eben jener »gedichteten Oktaven«, die ihre Verführungskünste bereits am Dichter-Ich unter Beweis gestellt hatten und die der eifrige Leser romantischer Stanzen unmittelbar mit Arnim selbst verbinden konnte<sup>48</sup> – auffordert:

Ihr Freunde traut mir heute ohne Klügeln,  
Ich bin den Wunderweg nun oft gegangen,  
Laßt mir die Zügel, haltet euch in Bügeln;  
Denn wißt, wo euch der Atem schon vergangen,  
Da fühlte ich das Herz sich froh beflügeln,  
Da hat es recht zu leben angefangen;  
Ein Wunder ist der Anfang der Geschichte,  
Ein Wunder bleibt sie bis zum Weltgerichte.<sup>49</sup>

Doch der luftige »Wunderweg« ins Land der Dichtung und der Vorvergangenheit selbst – daran läßt Arnim keinen Zweifel – ist nicht der Dichter, sondern seine Dichtung. Denn »in die wunderbaren Klüfte locken« will der Autor seine Leser »(wie die Vorzeit) mit [s]einem *Werke*, nicht als Dichter mit [s]einem gegenwärtigen *Wirken*«<sup>50</sup>. Die autorlosen Texte der »Vorzeit« dienen hier also zum Vorbild für eine Werkpoetik, die den Autor als gegenwärtige Person hinter seine textgewordene Dichtung zurücktreten läßt, seine situationsgebundene Rede in dauerhafte Schrift verwandelt und ihn somit als Autor im modernen Sinne überhaupt erst hervorbringt. Die metrische Transformation, die des Pegasus' »freie Natursprache in die Kunstsprache«

47 Claudia Breger liest den Zigeuner an dieser Stelle als konstitutives Element für Arnims Konzept von Naturpoesie. Vgl. Breger, Claudia: *Ortlosigkeit des Fremden. »Zigeunerinnen« und »Zigeuner« in der deutschsprachigen Literatur um 1800*. Köln/Weimar/Wien 1998, S. 265ff.

48 Vgl. dazu den Kommentar Renate Moerings in: Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 1300.

49 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 620.

50 Arnim (s. Anm. 39), W III, S. 619. Hervorh. i. O.



der »gereimten Oktaven« durchlaufen mußte, um seine Zuhörer zu erreichen, wiederholt sich hier also noch einmal auf dem Feld der Aufschreibesysteme in der Transformation der zeit-, ort- und sprechergebundenen Rede in das Distanzmedium Schrift. Und gerade durch seinen Positionswechsel vom Feld des »gegenwärtigen Wirken[s]« in das des »Werke[s]« und durch die regelhafte Transformation »wer erst Dichter war, wird nachher Begeisterung (denn so heißt das Flügelpferd auf Deutsch)«, durch die Transzendierung seiner Person also, erhält der textgewordene Autor seine zentrale Funktion als Knotenpunkt zwischen produktions- und rezeptionsästhetischer Bewegung. Im Bild des Fluges in die Vergangenheit und das »Land der Dichtung« entpuppt sich der Autor somit als »Wunderweg« und Transportmittel zugleich, wobei die Landung in diesem Raum nur demjenigen Leser gelingt, der sich der Kontingenz der Luftreise aussetzt – und das heißt: dem Dichter-Pegasus die Zügel schießen läßt.

Poetische und hermeneutische Bewegung kommen hier zur Deckung; und zwar in einer parabolischen Flugbewegung von einem gegenwärtigen und empirischen Ort in einen Raum der Vergangenheit und der Dichtung, die Ziel und Richtung nur gewinnt, weil und wenn sie vom Reisenden nicht gesteuert wird. Zwar werden in diesem Flug Distanzen überbrückt, allerdings nicht durch sukzessive Translation von Räumen, sondern tatsächlich analog der Wurfbahn im Vakuum: durch vertikalen Aufstieg und eine ihm symmetrische Abwärtsbewegung, die beide sprachliche Konkretisierungen in räumlichen Bildern finden, während die horizontale Bewegung – also der Prototyp dessen, was wir gewohnt sind, als Bewegung *durch* einen Raum zu denken – in einem raum-metaphorischen Vakuum stattfindet und letztlich eher den Charakter eines Umschlagpunkts besitzt.

### III. Nach dem Orient wie wir...

Nun mußten solcherart parabolische Flüge zu Orten der Vergangenheit und der Dichtung selbstverständlich nicht notwendig in den Orient führen. Andererseits war die Wahrscheinlichkeit, unter den Zugangsweisen zum Morgenland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert auf Luftreisen dieser Art zu stoßen, groß. Das hatte verschiedene Gründe, von denen einige in den Versen des Prologs aufscheinen, den August von Platen 1829 seinem Versepos *Die Abbassiden* voranstellte:

Ich möchte wieder wie ein junger Schwärmer  
Auf meinem Pegasus ein bißchen reiten,  
Doch da die Zeit betrübter wird und ärmer,  
So möcht ich fliehn in fabelhafte Zeiten:  
[...]  
Einladend euch, mit mir ein Stück zu reisen,

Ein Märchen aus dem Orient zu lesen,  
Der meiner Jugend schon so lieb gewesen.<sup>51</sup>

Für die zeitgenössischen Leser verschränkte sich bereits im titelgebenden Eigennamen die Sphäre des Geschichtlichen mit der des Wunderbaren. Schließlich kannte man die Abbasiden nicht allein als berühmtes arabisches Kalifengeschlecht zur Blütezeit des Islam (749–1051)<sup>52</sup>, sondern ihren bedeutendsten Sprößling, Harun al-Raschid, außerdem als wichtigen Protagonisten aus den *Erzählungen der Tausendundeinen Nacht*<sup>53</sup> – eine Koppelung, die Platen mit seiner Wendung einer Flucht »in fabelhafte Zeiten« sowie mit der Ankündigung seines Epos als eines »Märchen aus dem Orient« stützt und verstärkt. Diese enge Assoziierbarkeit des Orients mit dem Historischen und dem Wunderbaren war vor allem ein Ergebnis der Ästhetikgeschichte und besaß um 1800 bereits eine lange Tradition in Deutschland. Denn im barocken Trauerspiel und auf der Bühne der Barockoper war der Orient – den Gattungskonventionen folgend, die historische oder mythologische Sujets vorschrieben – ausschließlich durch historische Herrscherfiguren und ihren Hofstaat vertreten, welche die Gestalt der Kleopatra ebenso annehmen konnten wie die Timur Lengs (Tamerlan) oder Süleyman des Prächtigen (Solimano). In der deutschen Erzählprosa dagegen war seit der Übersetzung der *Erzählungen der Tausendundeinen Nacht* durch den französischen Orient-Gelehrten Jean Antoine Galland (ersch. 1704–1717)<sup>54</sup> und ihrem beispiellosen Erfolg in der europäischen Literatur der Orient als Land der Wunder und der Weisheit präsent, getragen von der Jahrzehnte währenden Mode der »Feerien«, die mit der arabischen Erzählsammlung einen schier unerschöpflichen Pool von Schauplätzen, Figuren und Motiven besaß.<sup>55</sup>

Und dieser Figuren-Pool enthielt auch flugfähige Dinge und Wesen, von denen einige sehr bald einen festen Platz im Luftraum der deutschen Literatur für sich beanspruchen konnten. Die Rede ist dabei weniger vom später zum Orient-Klischee gesunkenen »fliegenden Teppich« als von zwei anderen Flug-Zeugen, die auch August von Platen als handlungsleitende Motive für

51 Platen (s. Anm. 1), W I, S. 134.

52 Vgl. Nagel, Tilman: »Das Kalifat der Abbasiden«. In: *Geschichte der arabischen Welt*. Begr. v. Ulrich Haarmann, hrsg. v. Hans Halm. 4., überarb. u. erw. Aufl. München 2001, S. 101–165.

53 Zur Rezeptionsgeschichte der Tausendundeinen Nacht vgl. Irwin, Robert: *Die Welt von Tausendundeiner Nacht*. Frankfurt a.M. 1997, S. 17–53.

54 Vgl. Walter, Wiebke: *Tausendundeine Nacht. Eine Einführung*. München/Zürich 1987, S. 30.

55 Balke, Diethelm: »Orient und Orientalische Literaturen«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begr. v. Paul Merker und Wolfgang Stammeler, hg. v. Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr. Bd. 2. Berlin 1955, S. 816–869, hier: S. 837; Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg 1978, S. 37–76.

seine *Abbassiden* in Dienst nahm. Am Anfang des Epos steht – der Vorlage aus *Tausendundeiner Nacht* entsprechend<sup>56</sup> – zunächst ein fliegendes Ebenholzpfers, das als Wirklichkeit gewordener Pegasus eingeführt wird.<sup>57</sup> Und wie der Pegasus Arnims bringt auch dieses hölzerne Wunderwerk seinen als poetische Existenz konnotierten Reiter nur deshalb zum Ziel, weil der Jüngling den Steuerungsmechanismus des Pferdes nicht kennt. Während der junge Abbasidenprinz Amin sich zu Beginn der aus reiner Neugierde begonnenen Luftreise »[s]eines flüchtigen Rosses wilder Laune« noch »[w]illig überläßt«<sup>58</sup>, ändert sich seine Gefühlslage schlagartig, als er die gänzliche Fruchtlosigkeit seiner Steuerungsbemühungen erkennen muß:

Todesangst ergreift den edlen Jüngling;  
Matt und schweißgebadet läßt den nutzlos  
Eitlen Zaum er aus den Händen gleiten,  
Die gefaltet er zum Himmel aufhebt;  
[...] Entkräftung  
Faßt zuletzt ihn, seine Glieder zittern,  
Um den Hals des Pferdes schlingt er fest sich,  
Wartend auf den letzten Schlaf. Und siehe!  
Durch den Druck der Arme drückt er einwärts  
Jene kleine Schraube, die den Rappen  
Sinken macht. [...] <sup>59</sup>

Auf diese kontingente Weise gelangt Amin zu seinem schicksalhaften Bestimmungsort, nach Griechenland zur allegorischen Schönheit Heliodora, die er lieben, aber nie besitzen wird.

Das zweite fliegende Vehikel, das sich Platen für sein Märchen-Epos aus dem motivischen Arsenal der *Tausendundeinen Nacht* entliehen hat, ist der Riesenvogel Rock. Einer der beiden Brüder Amins, die sich auf Geheiß Harun al-Raschids auf die Suche nach ihm machen, erleidet Schiffbruch und rettet sich auf eine Insel, die sich der Vogel Rock zur Brutstätte gewählt hat. Wie vor ihm *Sindbad der Seefahrer*, aus dessen Abenteuern die gesamte Episode

---

56 »Die Geschichte vom Ebenholzpfers«. In: *Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten*. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Frankfurt a.M. 1988, Bd. III, S. 350–385. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als Littmann: *Tausendundeine Nacht* mit Band- und Seitenzahl.

57 »Mehr als Trojas Pfers, wiewohl's ein großes/ Reich zerstörte, schätz ich diesen Rappen./ Den ein Magier durch Magie gebildet. Wenn du je von Hippogryphen hörtest./ Die verschmähn, der Erde Grund zu stampfen./ Flatternd aber durch den Äther schweben;/ Wenn du's je für eine Fabel hieltest:/ Bilden kann ich aus der Fabel Wahrheit.« Platen (s. Anm. 1), W 1, S. 607.

58 Platen (s. Anm. 1), W 1, S. 622.

59 Platen (s. Anm. 1), W 1, S. 623.

entlehnt ist<sup>60</sup>, bindet sich der Prinz an die Krallen des fliegenden Riesen und wird auf diese Weise in das »Tal der Diamanten« getragen, in das man auf anderem Wege nicht gelangt.<sup>61</sup> Motivgeschichtlich konnte der Roc in der deutschen Literatur weit größere Erfolge feiern als das Ebenholzpfard.<sup>62</sup> Wie vertraut der gefiederte Riese aus dem Morgenland in seiner Vehikel-Funktion den deutschen Lesern des frühen 19. Jahrhunderts war, belegt die bereits zitierte autobiographische Schilderung der Ballonfahrt Pückler-Muskau. Denn um seinem Lesepublikum die Fahrt über den Wolken anschaulich zu machen, greift er just auf einen Vergleich mit dem Vogel aus *Tausendundeiner Nacht* zurück und formuliert:

Nur um sich selbst drehte zuweilen die kleine Wiege mit ihrem colossalen Ball sich, gleich einem Vogel Rock, der sich im blauen Äther schaukelt.<sup>63</sup>

Auf motivgeschichtlicher Ebene hatten sich das Fliegen und der Orient also um 1800 bereits zu einer recht stabilen assoziativen Kopplung zusammengefügt, zum Dispositiv einer nicht-normalen Fahrt morgenländischer Provenienz. Für den hier zur Verhandlung stehenden Zusammenhang weitaus entscheidender ist jedoch der Umstand, daß das Morgenland auf der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in den Augen deutscher Rezipienten selbst an einen Ort rückte, der – anders als noch während der Frühen Neuzeit – nur mehr auf nicht-normalem Wege zu erreichen war. Dieser Ortswechsel des Orients um 1800, der mit einem kategorialen Wechsel seines konzeptionellen Charakters einher ging, lag paradoxer Weise zunächst einmal in einer Kontinuität begründet; nämlich in der besagten Konnotation des Morgenlandes mit der *historia*. Denn als historisch wurde der Orient auch im 19. Jahrhundert noch begriffen. Nur hatte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Größe »Geschichte« fundamental gewandelt, indem sie einerseits zu einem universellen und sowohl alle Lebensbereiche durchdringenden wie alle Denkformen strukturierenden Prinzip avancierte<sup>64</sup>, andererseits ihre zuvor normative Autorität der »magi-

---

60 Die Geschichte mit dem Rock findet sich in der »Zweiten Reise Sindbads des Seefahrers«. Vgl. Littmann (s. Anm. 56), Bd. V, S. 117–120.

61 »Doch der Ort, wohin der Vogel trug ihn,/ War das tiefe Tal der Diamanten,/ Durch der Felsenwände jähren Abfall/ Unzugänglich jedem Erdensohne.« Littmann (s. Anm. 56), Bd. V, S. 664.

62 Die ausführlichste literarische Verarbeitung des Roc findet sich in einem apokryphen Text aus der Feder des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen aus den Jahren 1816/17, der 1997 als »Roman« ediert und publiziert worden ist. Vgl. Friedrich Wilhelm IV.: *Die Königin von Borneo. Ein Roman*. Hg. v. Frank-Lothar Kroll. Berlin 1997.

63 Pückler-Muskau (s. Anm. 24), S. 315f.

64 Nipperdey, Thomas: *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*. München 1994, S. 498ff.; Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1994, i.b. S. 269–274.

stra vitae«<sup>65</sup> verlor. Für die implizite Raumordnung der ›Geschichte‹ um 1800 bedeutete dies, daß das Historische seinen nachbarschaftlichen Ort zur Gegenwart, den es im topischen Denken der Frühen Neuzeit noch innehatte, verließ und in irreduzible *Distanz* zur Jetztzeit rückte. Ohne diese Distanz zu überwinden, war der Zugriff auf das Historische fürderhin nicht mehr möglich. Dieser Paradigmenwechsel des Geschichtlichen betraf grundsätzlich alle Phänomene, Lebens- und auch Wissensbereiche, er prägte die Konzeption des Orients in Deutschland jedoch in besonderem Maße. Denn das Morgenland *besaß* nicht allein eine große Vergangenheit, deren Berühmtheit aus der Frühen Neuzeit in die Moderne hinein strahlte, sondern der Orient *selbst* erhielt innerhalb der deutschen Wissensordnung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein historisches Gepräge und wandelte sich von einem Ort *mit* Vergangenheit zu einem Ort *in* der Vergangenheit.

Diese Tendenz zur Historisierung des Orients läßt sich vor allem auf die spezifische Lokalisierung der professionellen Erforschung des Morgenlandes innerhalb des deutschen Wissenschaftssystems zurückführen, die ausschließlich in der exegetischen Theologie und der Altertumskunde angesiedelt war. Da die deutschen Staaten im frühen 19. Jahrhundert – im Unterschied zu England und Frankreich – weder über Kolonien im Orient verfügten noch weitreichende politische oder ökonomische Beziehungen mit den Großreichen im Osten unterhielten, existierten in Deutschland auch keine Institutionen, die mit der Akkumulation und Vermittlung eines Wissens über den *zeitgenössischen* Orient befaßt waren. Wo der Orient hier zum wissenschaftlichen Thema wurde, da wurde er es stets als Größe in der Vergangenheit:

Die mit den Namen Johann Gottfried Herder und Robert Lowth verbundene (Neu)Entdeckung des Alten Testaments als hebräische und somit (alt)orientalische Poesie, und die von Johann David Michaelis betriebene Entwicklung einer historisch-kritisch arbeitenden Frühorientalistik innerhalb der protestantischen Theologie<sup>66</sup>, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts als eigene akademische Disziplin ausdifferenzierte,<sup>67</sup> generierte einen durchweg historischen Orient.

---

65 Koselleck, Reinhard: »Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«. In: ders. (Hg.): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeichen*. Frankfurt a.M. 1984, S. 38–66; ders.: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«. In: ders./ Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973, S. 211–222.

66 Vgl. dazu: Weidner, Daniel: »Menschliche, heilige Sprache«. Das Hebräische bei Michaelis und Herder«. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 95 (2003), H. 2, S. 171–206; sowie den Beitrag Daniel Weidners im vorliegenden Band.

67 Eine zusammenfassende Darstellung der Genese der deutschen Orientalistik existiert bislang nicht. Schlaglichter werfen: Bourel, Dominique: »Die deutsche Orientalistik im 18. Jahrhundert. Von der Mission zur Wissenschaft«. In: H. Reventlow/W. Span/J. Woodbridge (Hg.): *Historische Kritik und biblischer Kanon in der deutschen Aufklä-*

Und auch der Fokus der Beschäftigung mit Indien und dem Sanskrit, die vor allem von Gelehrten wie August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Friedrich Creuzer und Johann Arnold Kanne aus der Altertumswissenschaft heraus betrieben wurde, lag auf dem (vor)geschichtlichen Morgenland.<sup>68</sup> Auf dem Schnittpunkt dieser beiden wissenschaftlichen Strömungen, der Frühorientalistik theologisch-hermeneutischer Provenienz und einer altertumskundlichen Proto-Indologie, formierte sich der Orient innerhalb der deutschen Diskurse als Ursprungsland par excellence, als Herkunftsort der Sprache(n) und Poesie ebenso wie der drei großen Offenbarungsreligionen. Dieses Konzept des Morgenlandes als Urstromtal der Kultur<sup>69</sup> und damit als *Raum in der vergangenen Zeit* wurde sowohl durch die wissenschaftlichen Verfahren der orientkundlichen Forschung gestützt als auch durch den Charakter der publizierten Übersetzungen. Denn die übersetzten Texte stammten ebenfalls sämtlich aus (prä)historischer Zeit und waren literarischer Provenienz. Und anders als die Übersetzungen der *Tausendundeinen Nacht* während des 18. Jahrhunderts und die Inszenierung orientalischer Herrscher auf der barocken Bühne, die auf eine möglichst bruchlose Kommensurabilität des Textes für das westeuropäische Publikum abzielten und nicht selten in Übersetzungen von Übersetzungen bestanden<sup>70</sup>, war den Übersetzern orientalischer Literatur auf der Wende zum 19. Jahrhundert vor allem daran gelegen, die spezifische Form der morgenländischen Poesie zu erhalten und sie auch der deutschen Leserschaft erfahrbar zu machen. Gestützt von den philologischen Institutionen der Annotation und des Kommentars, gerannen diese Übertragungen historischer Poesie des Orients ins Deutsche zur ästhetisch erlebbaren Synekdoche eines historischen Kulturraums, der sich dem unmittelbaren Zugriff

---

rung. Wiesbaden 1988, S. 113–126; Fück, Johann: *Die arabischen Studien in Europa bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 1955; Preißler, Holger: »Die Anfänge der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft«. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 145 (1995), S. 241–327.

68 Auch zu diesem Feld existiert keine umfassende wissenschaftsgeschichtliche Darstellung. Zu August Wilhelm Schlegel vgl. Bhatti, Anil: »August Wilhelm Schlegels Indienrezeption und der Kolonialismus«. In: Lehmann, Jürgen (Hg.): *Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1997, S. 185–205; zu Kanne vgl. Willer, Stefan: »übersetzt: ohne Ende«. Zur Rhetorik der Etymologie bei Johann Arnold Kanne«. In: Jäger, Stephan/ ders. (Hg.): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg 2000, S. 113–129; zu Creuzer nach wie vor: Howald, Ernst (Hg.): *Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten*. Tübingen 1926.

69 Vgl. dazu die Beiträge in: Gessinger, Joachim/ Rahden, Wolfert von (Hg.): *Theorien vom Ursprung der Sprache*. Bd. 2. Berlin/New York 1989.

70 Noch in den Jahren 1781–85 verfaßte Johann Heinrich Voß eine deutsche Übersetzung der *Tausendundeinen Nacht* aus der Gallandschen Übertragung. Vgl. Wieckenberg, Ernst-Peter: *Johann Heinrich Voß und »Tausend und eine Nacht«*. Würzburg 2002

des Verstehens entzog. Im Zusammenspiel dieser wissenschaftlichen und ästhetischen Strömungen und Techniken war das Morgenland auf der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als historischer und poetischer Raum zu einem erklärungsbedürftigen, *fremden* Raum geworden, der nicht unmittelbar und voraussetzungslos verstanden werden konnte, sondern sich nur unter besonderen hermeneutischen Mühen bzw. durch die Konsultation entsprechender Fachliteratur erschloß. Unabhängig davon, wie diese Mühen ausgesehen haben, führte der einzige Weg in den historischen Orient jener Zeit durch Texte – durch Forschungsarbeiten, Übersetzungen orientalischer Literatur, ihre Kommentare oder orientalisierende Dichtung aus der Feder von Autoren, die diese Wege bereits beschritten hatten.

#### IV. Laß dies Büchlein, laß es liegen/ Denn Geheimnis ist es dir.

Nun findet jede hermeneutische Bewegung aber eo ipso in der Fremde statt, insofern die hermeneutische Arbeit seit Friedrich Schleiermacher als »alles Verstehen fremder Rede«<sup>71</sup> definiert ist und das Fremde entsprechend als jene Räume und jene Situationen, in denen »das sichere und vollkommene Verstehen nicht unmittelbar mit dem Vernehmen zugleich erfolgt«.<sup>72</sup> Das Fremde hat seinen genuinen Ort also in hermeneutischen Prozessen, es entsteht – und verschwindet – innerhalb der Dynamik des Verstehens. Und die Etymologie des Wortes ›fremd‹ gibt auch einen Hinweis auf die Raum-Konzeption, der diese Dynamik des Verstehens unterliegt: Der Begriff leitet sich ab von der germanischen Partikel »fram-«, was »fern von, weg von« bedeutet.<sup>73</sup> Fremd ist das, was wir nicht be-greifen können, was unser Verstehen (noch) nicht erreicht oder von dem es sich (wieder) entfernt hat. Der Parameter, in dem wir uns bei der Arbeit des Verstehens, bei der unabschließbaren Transformation von Vertrautem in Fremdes und von Fremdem in Vertrautes stets bewegen, ist somit ein Parameter der *Distanz*. Verstehen heißt, die Distanz zum Fremden zu überbrücken, sich ihm anzunähern und es schließlich – so das hermeneutische Unternehmen denn erfolgreich verläuft – in Vertrautes zu überführen, wobei die in diesem Sinne fremden Phänomene und Zusam-

---

71 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Hermeneutik und Kritik*. Hrsg. und eingel. v. Manfred Frank. Frankfurt a.M. 61995, S. 309.

72 Schleiermacher (s. Anm. 71), S. 325.

73 Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 23., erw. Aufl. Berlin/New York 1995, S. 285; vgl. auch: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Band 4. Bearb. v. Jacob Grimm, Karl Weigand und Rudolf Hildebrand. Leipzig 1878, Sp. 125–129.



menhänge keineswegs in geographischer Ferne liegen oder auch nur räumlich verortbar sein müssen. Vielmehr nimmt die Rede von einer »Topographie des Fremden«<sup>74</sup> den räumlichen Charakter der Verstehensbewegung selbst in den Blick, die ihre Dynamik über das Spannungsverhältnis von Distanz und Nähe gewinnt. Diese hermeneutische Operation der Distanznahme und -reduktion aber hat – das scheint mir angesichts der gängigen Begriffsvermischung auf dem Forschungsfeld zum »Eigenen und Fremden« wichtig zu betonen – einen gänzlich anderen Charakter als die system- und identitätskonstituierende Operation der *Differenz*, der Grenzziehung zwischen dem »Eigenen« und dem »Anderen«. Ebensowenig wie das Andere ein Ergebnis hermeneutischer Distanznahme ist oder gar durch hermeneutische Annäherung seine Alterität verliert, ist das Fremde ein Effekt von Grenzziehungen oder Differenzoperationen. Um sich mit dem Fremden verstehend vertraut zu machen, muß kein Unterschied nivelliert, sondern eine Strecke zurückgelegt werden. Und in eben diesem Sinne mußte auch, wer den Orient um 1800 verstehen wollte, die Distanz zu ihm überwinden. Denn als fremder Raum war das Morgenland seit dem späten 18. Jahrhundert festgeschrieben und diskursiv institutionalisiert durch eine ihm gewidmete Forschung, durch Kommentare, Annotationen und eine Schar von Spezialisten. Die unleugbare Existenz dieser erläuternden Institutionen wies den Orient als erklärungsbedürftig aus, als Raum in einer Distanz, die es verstehend zu überbrücken galt, sollte das Morgenland nicht Geheimnis bleiben.

Doch eben dieses Unterfangen erwies sich – gerade aufgrund der räumlichen Konzepte, die es leiteten – als schwierig. Schließlich ließ sich der Orient des frühen 19. Jahrhunderts, wie er sich deutschen Dichtern, Wissenschaftlern und Lesern präsentierte, strenggenommen auf einer Landkarte gar nicht finden, sondern trug als Ursprungsland der Sprachen, Religionen und der Kultur die Signatur eines Ortes in der Zeit. Selbstverständlich verfügte dieser Orient auch als Raum in der Vergangenheit über Topographien und bot dem *Durchreisenden* vielgestaltige Wege durch ebenso vielgestaltige (Kultur-)Landschaften, die nicht zuletzt Johann Wolfgang Goethe in seinem *West-östlichen Divan* mit Eifer beschriftet und beschrieb. Die Möglichkeit einer Wanderung *in* diesen Orient, eine – zu Wasser oder zu Land unternommene – sukzessive Reduktion der Distanz zwischen der okzidentalen Gegenwart und diesem Raum in der Zeit, war jedoch ebenso kategorisch ausgeschlossen wie die Vorstellung einer sukzessiven Reise in die Vergangenheit aus unserem Denken auch heute noch ausgeschlossen ist. Nicht einmal in den entgrenzten Bildwelten des Science-Fiction, die bereits unzählige Zeitreisen in die Vergangenheit literarisch oder filmisch umgesetzt haben, finden sich Konzepte einer kontinuierlichen *translatio*, einer sukzessiven Rückwärtsbewegung in

---

74 Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt a.M. 21999.



der Zeit. Reisen in die Vergangenheit verlieren – in welchem Medium auch immer umgesetzt – stets den Charakter der Reise, sobald der erste Schritt auf den Weg gesetzt, das entsprechende Gefährt bestiegen ist. Für die Fahrten zu vergangenen Räumen hält unser Denken allein Bewegungsbilder wie einen Sprung, Sturz oder Fall bereit, den Durchgang durch eine Schleuse, Hochgeschwindigkeitsfahrten oder -flüge, bei denen sich auch dem Blick aus einem potentiellen Fenster nichts als ein visuelles Rauschen zeigt. Zwar lassen sich besonders im Film Versuche ausmachen, dieser konstitutiven Diskontinuität von historischen Zeit-»Reisen« darstellerisch durch die lineare Abfolge einer ganzen Reihe kleinerer Sprünge oder Stürze zu entgehen. Doch münden alle diese Versuche letztlich in einer Multiplikation der Diskontinuitäten, in einem Nacheinander von Zeit-Stufen, deren Zwischenräume nach wie vor nur hüpfend überbrückt werden können und die nie in einer tatsächlich sukzessiven *translatio* des Zeit-Raums münden, wie sie das Sprachbild der (stets als terrestrisch gedachten) Zeitreise impliziert.

Wenn Goethe also seinen Reiseweg in den Orient auf einen Punkt zwischen zwei Sätzen schrumpfen läßt, den er mit einem Hüpfen überwindet, um »schon [...] im Orient angelangt« zu sein, und wenn Platen, Wieland und Arnim diese Strecke im Parabelflug überbrücken, bei dem sich das horizontale Durchmessen des Raums auf den Wendepunkt zwischen Aufstieg und Landung reduziert, dann liegt in diesen Bewegungsfiguren eine theoretische Symptomatik. Mit dem »Imaginären« hat diese Symptomatik nur insoweit zu tun, als Fahrten in die Vergangenheit eo ipso im Bereich der Imagination statthaben, womit die Kategorie des Imaginären bereits die Grenze ihrer Aussagekraft erreicht hat. Die Autoren erweisen sich dagegen als äußerst systematische Arbeiter am Zeichen, wenn sie hier auf eben jene beiden Bildbereiche zurückgreifen, die das frühe 19. Jahrhundert für das nicht-sukzessive Durchmessen von Räumen bereithielt: den Sprung und den Flug. In beiden Fällen handelt es sich um Bewegungsfiguren zu Orten, die über eine kontinuierliche Annäherung nicht zu erreichen und gleichwohl verortbar und begehbar sind.

Das Konzept des Imaginären vermag den Charakter dieser Räume und der Bewegungen dorthin aber noch in einer zweiten Hinsicht nicht zu fassen. Schließlich betreten die Autoren mit dem vergangenen Orient und dem »Land der Dichtung« Räume eben jenes Zuschnitts, in denen auch Geistes- und Kulturwissenschaftler einen Großteil ihrer Zeit verbringen und ihrer Arbeit nachgehen: Orte in der Zeit und ästhetische Räume. Die wissenschaftlichen Bewegungen zu diesen Orten und in diese Räume hinein erweisen sich bei näherem Hinsehen als nicht weniger diskontinuierlich, nicht weniger von Momenten der Plötzlichkeit geprägt und von Kontingenz durchsetzt als die Sprünge oder Flüge der Autoren. Und auch die Techniken des Zugriffs unterscheiden sich nicht kategorial voneinander, denn der wissenschaftliche Weg führt wie der dichterische durch Texte hindurch, welche die historischen und poetischen Räume nicht allein darstellen, sondern konstituieren. Wie

der dichterische besteht auch der wissenschaftliche Zugang zu Räumen in Zeit und Poesie in einer hermeneutischen Bewegung, die nicht vollständig beherrschbar ist, sondern nur zum Ziel führt, wenn und weil zumindest ab und zu die hängenden Zügel Ereignisräume der Erkenntnis und des Verstehens schaffen.

Wir wissen – so lassen sich meine Ausführungen zusammenfassen – sehr wenig über Bedingungen, Möglichkeiten und Gestalten von Denkbewegungen, die in Räume hinein führen. Diese Denkbewegungen samt ihrer Metaphorik in den analytischen Blick zu nehmen, verspricht jedoch weitreichende Einsichten in ästhetische wie epistemologische Zusammenhänge. Denn so sehr unser Denken insgesamt auch von Raum-Konzepten organisiert ist, so kategorial verschieden können die Zugangsweisen zu den unterschiedlichen Räumen sein, in Abhängigkeit von ihrer konkreten Lage. Ein Raum, der – wie der deutsche Orient um 1800 – in der Vergangenheit liegt, läßt sich offenbar nicht auf demselben Wege und mit denselben Transportmitteln erreichen wie ein synchroner Ort in rein räumlicher Ferne. Hier erfordert der Zugang eine Denkbewegung, die nicht nach den Regeln sukzessiver Translation verläuft, sondern Diskontinuitäten, Umschlagpunkte und Sprünge enthält, deshalb aber nicht weniger regelhaft ist. Das Fliegen hat sich dabei als symptomatische, wenn auch keineswegs einzig mögliche Metapher solcher kontinuierlich-diskontinuierlichen Wege der Distanzüberbrückung entpuppt, auf denen sich – so scheint es zumindest – poetisches *und* hermeneutisches Handeln stets bewegt. Der auf den letzten Seiten verfolgten Spur in historische und poetische Welten fliegender Autoren um 1800 weiter nachzugehen, könnte Licht in jene epistemologischen Zusammenhänge bringen, die eine literaturwissenschaftliche Hermeneutik in der Nachfolge Hans-Georg Gadamer eher aus der gedanklichen Welt zu schaffen als zu bearbeiten tendiert. »In Wahrheit«, so steht es in *Wahrheit und Methode* zu lesen,

kommt es darauf an, den Abstand der Zeit als eine positive und produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen. Er ist nicht ein gähnender Abgrund, sondern ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt.<sup>75</sup>

Gadamer's metaphorischer Griff zum Spaten und seine in jeder Hinsicht hemdsärmelige Nivellierung der Schwierigkeit, historische Distanzen verstehend zu überbrücken, wäre bei den Autoren um 1800 zweifellos auf ebenso massive wie berechtigte Skepsis gestoßen.<sup>76</sup> Schließlich hatten deren luftige

---

75 Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6., durchges. Ausgabe. Tübingen 1990, S. 302.

76 Eine differenzierte philosophische Kritik von Gadamer's Nivellierungsversuchen der Fremdheits-Problematik findet sich in: Kogge, Werner: *Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik. Heidegger und Gadamer*. Hildesheim/Zürich/New York 2001, S. 126–141.

672     Andrea Polaschegg

Bewegungsfiguren gerade von der Einsicht ihren Ausgang genommen, daß Reisen den sicheren Boden terrestrischer Kontinuität immer dann verlassen müssen, wenn sie Vergangenheit und Dichtung zum Ziel haben. So könnte sich gerade die neuralgische Frage nach den Zugangsweisen zu ihren jeweiligen Räumen als jene Fläche herausstellen, in der sich poetische und hermeneutische Verfahren gegenseitig spiegeln.