

Joachim Grage

**Abgrund und unendlicher Horizont.  
Skandinavische Meeresdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts.**

Die Naturgeschichte des Meeres beginnt mit einer Grenzziehung. Der Genesis und anderen vorderasiatischen Schöpfungsmythen zufolge war die Erde ursprünglich von kosmischen Urwassern bedeckt.<sup>1</sup> Gott teilte diese Wasser, indem er den Himmel schuf und ihnen einen Platz oberhalb und unterhalb der Grenze des Firmamentes zuwies. Den Wassern unterhalb des Himmels gebot er schließlich, sich „an besondere Orte“ zu sammeln, „daß man das Trockene sehe“, „und die Sammlung der Wasser nannte er Meer“ (1. Mose 1,9-10). Erst indem es einen bestimmten Ort einnahm und von einem anderen Raum abgeschieden wurde, formierte sich das Meer aus dem ursprünglichen Chaoselement, welches auch nach vollbrachter göttlicher Schöpfung weiterhin das Festland bedrohte. Um die Menschen zu strafen und das Leben auf der Erde auszulöschen, stellte Gott für kurze Zeit das Chaos wieder her, indem er das himmlische und das irdische Meer zur Sintflut vereinigte und so die erste Überschwemmungskatastrophe der Menschheitsgeschichte herbeiführte. Seitdem bürgt er dafür, daß das Meer die ihm bestimmte Grenze nicht überschreitet.<sup>2</sup> Gleichwohl ist die Grenzlinie, die die gefährlichen Fluten eindämmt, zugleich auch eine Grenze für den Menschen, die seinen Lebensraum und seine Bewegungsfreiheit einschränkt.

Die Angst vor einem Meer, das sich über die Erde ergießt, korrespondiert mit der Furcht vor dem Abgrund; auch dieser ist Bestandteil des chaotischen Urzustands der Welt, wie er in der Genesis beschrieben wird. Bis in die Neuzeit hinein

---

<sup>1</sup> Vgl. Detel, Wolfgang: Das Prinzip des Wassers bei Thales. In: Kulturgeschichte des Wassers. Hg. v. Hartmut Böhme. Frankfurt/M. 1988, S. 43-64.

<sup>2</sup> „Du hast [den Wassern] eine Grenze gesetzt, darüber kommen sie nicht / und dürfen nicht wieder das Erdreich bedecken.“ (Ps 104,9); „Wer hat das Meer mit Toren verschlossen, [...] als ich ihm seine Grenze bestimmte mit meinem Damm und setzte ihm Riegel und Tore und sprach: ‘Bis hierher sollst du kommen und nicht weiter; hier sollen sich legen deine stolzen Wellen.’?“ (Hiob 38,8-11) Alle Bibelzitate nach: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Rev. Fassung von 1984. Hg. v. d. Evangelischen Kirche Deutschlands. Stuttgart 1985.

galt die Tiefe des Meeres als unendlich. Sie ist einerseits eine konkrete Bedrohung für diejenigen, die sich der hohen See aussetzen, andererseits birgt sie Geheimnisse, da sie sich der sinnlichen Erfahrbarkeit entzieht. Es ist daher kein Wunder, daß das Meer einer derjenigen Naturräume ist, die dem Glauben an Geister und Dämonen außergewöhnlich lange und reichhaltig Nahrung boten und bis heute von einer geradezu mythischen Aura umgeben sind – man denke nur an die Faszination, die der Untergang der Titanic ausübt, oder an die nicht enden wollenden Berichte über Meeresungeheuer, die in der Tiefe verborgen sind. Jean Delumeau hat das Meer als einen Raum bezeichnet, „in dem der Historiker gewiß ist, der Angst unverhüllt zu begegnen“, als „Ort der Angst par excellence“.<sup>3</sup>

Die Angst vor dem Meer scheint eine anthropologische Konstante zu sein. Jules Michelet leitet seinen Versuch, eine Physiognomik dieses Natur- und Kulturraums zu geben, mit der Bemerkung ein, „daß der erste Eindruck, den man vom Meer empfängt, die Furcht ist“.<sup>4</sup> Die Größe und Weite der Wasserfläche, die nur vom Horizont begrenzt ist, die unermeßliche Ausdehnung, die man mit den Sinnen nicht erfassen kann, die spürbare Gewalt der Brandung, die undurchdringliche Tiefe – all das beunruhigt den Betrachter durch den bloßen Anblick.

Die scheinbar natürliche Furcht vor dem Meer als einer bedrohlichen Welt zeigt, daß hier nicht nur die Küste als reale Grenze zwischen Wasser und Land in den Blick zu nehmen ist, sondern auch das Meer selbst als Naturbereich, der den Menschen mit den Grenzen seiner Sinne, seines Verstandes, seiner Freiheiten konfrontiert. Diese menschliche Beschränktheit birgt die Möglichkeit einer Entgrenzung in sich; sofern die Begrenztheit nämlich als Herausforderung angenommen wird, besteht für den Menschen die Möglichkeit der Grenzüberschreitung. Auch hierfür gibt das Meer ein klassisches Paradigma ab. Nirgends ist der

<sup>3</sup> Delumeau, Jean: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts. Reinbek 1989, S. 49.

<sup>4</sup> Michelet, Jules: Das Meer. Hg. v. Rolf Wintermeyer. Frankfurt/M. u. New York 1987, S. 16. Zu Michelet vgl. auch Böhme, Hartmut: Umriß einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. In: ders. (Anm. 1), S. 7-42, bes. S. 35-37.

Blick so unbegrenzt wie am Meer, keinem Naturraum wird so häufig das Attribut „frei“ zugeschrieben.

Die Seefahrt ist ein Beispiel dafür, daß sowohl die räumliche Beschränkung durch das Meer als auch die sinnlich-mentale Begrenztheit des Menschen, die im Kontakt mit dem Meer offenbar wird, überwunden oder zumindest verschoben werden können. Wer sich auf ein Schiff begibt, überschreitet die Küstenlinie und weitet dadurch seine räumliche Bewegungsfreiheit aus. Gleichzeitig setzt er sich Bedrohungen aus, muß Ängste überwinden und psychische Grenzen überschreiten. Indem sich der Horizont im buchstäblichen Sinne weitet und neue Räume in den Blick geraten, verschiebt sich auch der geistige Horizont des Seefahrers, der neue Erfahrungen sammelt und sich das vormals Fremde mental aneignet.

Das Meer kann so zum „Schnittpunkt verschiedener Welten“ werden und das Zentrum eines Raumes bilden, in dem Kulturen unterschiedlicher regionaler Herkunft und verschiedener Zeiten aufeinandertreffen und einander überlagern, wie Fernand Braudel es am Beispiel des Mittelmeeres beschrieben hat.<sup>5</sup> Dieser Versuch, die geographische Region des Mittelmeeres als einen symbolischen Kulturraum zu verstehen, führt ein Konzept fort, das bereits in der *Odyssee* des Homer angelegt ist. Odysseus begegnet auf seiner Irrfahrt zu den entlegensten Küsten des Mittelmeeres fremden, dämonischen Wesen, die er durch List überwinden kann. Durch den erzwungenen Kontakt mit den Bereichen, die jenseits der Grenzen der zivilisierten Welt liegen, eignet er sich das Fremde rational an. Diese Bewegung spiegelt sich darin wider, daß der von Odysseus bereiste mythische Raum des Meeres als epischer Textraum und insofern als Kulturraum erschlossen wird.<sup>6</sup> Odysseus markiert „den Übergang von einer binnenländischen zu einer thalassalen Kultur“<sup>7</sup>, in der das Meer nicht mehr die Grenze der bewohnbaren

<sup>5</sup> Vgl. Braudel, Fernand u.a.: Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen. Hg. von dems. Frankfurt/M. 1987, S. 8. Zur Bedeutung des Meeres für die historische Entwicklung Europas vgl. Mollat du Jourdin, Michel: Europa und das Meer. München 1993.

<sup>6</sup> Vgl. Horkheimer, Max u. Theodor W. Adorno: Exkurs I: Odysseus oder Mythos und Aufklärung. In: dies.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1969, S. 50-87.

<sup>7</sup> Böhme (Anm. 1), S. 7-42, hier S. 14.



Welt darstellt, sondern als verbindendes Glied zu fernen Regionen einen Bestandteil der kulturellen Raumordnung bildet.

Doch auch die maritimen Kulturen sind weiterhin von einer Ehrfurcht vor dem Meer geprägt, da dessen Naturgewalten nicht zu beherrschen sind. Bessere Schiffe und höhere Deiche können die Sicherheit vor Untergang oder Überschwemmung zwar erhöhen, stellen die Furcht vor dem Meer jedoch nicht grundsätzlich in Frage. Die Seefahrt nahm der See nicht ihren Schrecken, sondern verlangte lediglich nach Beherrschung der Angst. Alain Corbin hat sich in einer mentalitätsgeschichtlichen Studie mit den „affektiven Strukturen“<sup>8</sup> befaßt, die die Begegnung mit dem Meer seit der Antike prägten. Seine Arbeit zeigt, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts ein epochaler Wandel einsetzte, in dessen Folge sich die kollektive Abneigung gegen die See und die Küstenregionen in Lust, in Sehnsucht und Verlangen nach dem Erlebnis des Meeres wandelte. Man suchte den körperlichen Kontakt mit den Wellen in den Seebädern, die nun an den europäischen Küsten entstanden, und genoß den Ausblick auf die weite Fläche, die nur vom Horizont begrenzt ist. Das Meer wurde als ästhetischer Erfahrungsraum entdeckt.<sup>9</sup>

Im folgenden soll anhand von zwei literarischen Texten aus dem 17. und 18. Jahrhundert untersucht werden, welche Folgen der von Corbin konstatierte Wandel in der Wahrnehmung des Meeres für die Wahrnehmung von Grenzen bedeutet, die in den beiden Texten ebenso thematisiert werden wie die Überschreitungen, die sie provozieren. Es handelt sich um zwei dänische Lehrgedichte, die sich in verschiedene zeitgenössische Diskurse über das Meer einschreiben und die deskriptive Partien enthalten, anhand derer unterschiedliche Wahrnehmungsstra-

<sup>8</sup> Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840. Berlin 1990, S. 9.

<sup>9</sup> Entwicklungen, die auf diesen Wandel hindeuten, gab es bereits im 17. Jahrhundert, als die holländische Marinemalerei das offene Meer als Motiv entdeckte und als sich die ersten Geologen den wilden, zuvor stets als häßlich empfundenen Küstenformationen zuwandten und ihnen Aufschlüsse über Alter und Geschichte der Erde entnehmen zu können meinten. Zur Marinemalerei vgl. Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie. Hamburg 1987. Zu den geologischen Arbeiten siehe das Kapitel „Die Rätsel der Welt: Einblicke und Lesarten“ in Corbin (Anm. 8), S. 133-159.

tegien untersucht werden können. Es wird zu analysieren sein, wie das Meer als literarischer Raum konstituiert wird, welche Rolle es als sinnlicher Erfahrungsraum spielt und inwiefern Phänomene von Begrenzung und Überschreitung damit in Zusammenhang stehen.

Die beiden Texte, die im Abstand von 100 Jahren veröffentlicht worden sind, repräsentieren zwei verschiedene Phasen im Prozeß der Ästhetisierung der maritimen Welt, den Corbin beschreibt. Daß es sich um zwei relativ unbekannte Dichtungen einer scheinbar entlegenen Literatur handelt, hindert nicht daran, sie als exemplarisch für ihre jeweilige Epoche zu lesen, umso mehr, da sie sich bewußt in europäische Kontexte einschreiben.

## I.

Die von Gott in sechs Tagen vollbrachte Schöpfung ist das Thema von Anders Arrebo's Epos *Hexaëmeron Rhythmico-Danicum*. Arrebo (1587-1637) hatte bereits eine aufgrund von Intrigen gescheiterte Karriere in der dänischen Kirche hinter sich, als er in den Zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts vom Reichskanzler Christen Friis den Auftrag erhielt, ein christliches Epos nach dem Vorbild von Guillaume de Salluste Du Bartas' *La semaine ou Création du monde* (1578) zu verfassen und dadurch die Literaturfähigkeit der dänischen Sprache im hohen Genre unter Beweis zu stellen. Gedacht war an eine Übersetzung dieses erfolgreichen Titels der französischen Renaissance, wie sie bereits in anderen europäischen Sprachen vorlag; Arrebo aber konzipierte das Werk völlig neu und stürzte sich dafür ins Quellenstudium.<sup>10</sup> Für die „Vorrede an den Schöpfer“ und den ersten Gesang wählte er das ebenso feierliche wie anspruchsvolle Versmaß des Hexameters mit Binnen- und Endreim; in den übrigen Gesängen begnügte er

<sup>10</sup> Für die Beschreibung des Meeres hat Arrebo neben Du Bartas' *La Semaine* vor allem patristische Hexaëmera, Luthers Genesisvorlesungen *In primum librum Mose enarrationes*, naturwissenschaftliche Lehrbücher und zeitgenössische Reisebeschreibungen verwendet. Vgl. Lundgaard Simonsen, Vagn: Kildehistoriske studier i Anders Arrebo's forfatterskab. o.O. 1955.

sich mit Alexandrinern. Als Arrebo starb, waren 6914 Verse vollendet; es fehlte noch der siebte Gesang über Gottes Ruhetag.<sup>11</sup>

Gattungsgeschichtlich führt das *Hexaëmeron* die Tradition der Genesiskommentare, wie sie die Kirchenväter geschrieben haben, literarisch fort. Da die Schöpfungsgeschichte an sich handlungsarm ist, muß die Beschreibung des Schöpfungsgeschehens notgedrungen hinter die enzyklopädische Bestandsaufnahme der Welt zurücktreten, die vor dem Hintergrund der herrschenden naturwissenschaftlichen Vorstellungen erfolgt. Den größten Raum nehmen daher deskriptive und didaktische Partien ein.

Arrebo läßt im *Hexaëmeron* ein Ich von der Schöpfung der Welt berichten, das sich in die Situation der einzelnen Schöpfungstage hineinversetzt und die Welt in ihrem jeweiligen Zustand beschreibt. Die Aufeinanderfolge der Schöpfungstage bestimmt die Gliederung des Epos – jeweils ein Kapitel widmet sich einem Tag – und spiegelt sich in der Erzählsituation wider, da auch das darstellende Ich dem Tag-Nacht-Rhythmus unterworfen ist und von jedem Tag der Schöpfungswoche an einem jeweils neuen Tag erzählt. Dadurch hat Arrebo die Möglichkeit, die Schöpfung in fingierter Simultaneität zu beschreiben und mit dem erzählenden Ich eine Wahrnehmungsinstanz in der dargestellten Welt zu etablieren.

So beginnt die Beschreibung des dritten Schöpfungstages im dritten Kapitel damit, daß das Ich, gerade erwacht, den Rückzug der Fluten preist, nachdem es noch am Tag zuvor „vor lauter Wasser nirgends bleiben konnte“ (S. 119, V. 26).<sup>12</sup> Da das Ich sich in dieser Situation mit Noah vergleicht, der nach wochenlangem Treiben auf den Wassern der Sintflut wieder festen Boden betreten konnte, werden die destruktiven, chaotischen Kräfte des Meeres besonders hervorgehoben. Das Land ist vom „Abgrundwasser“ (S. 119, V. 32) befreit worden

<sup>11</sup> Das Werk wurde 1661 postum von Arrebos Sohn Christen herausgegeben. Die ausführlichste deutschsprachige Darstellung über Arrebo gibt Friese, Wilhelm: *Nordische Barockdichtung. Eine Darstellung und Deutung skandinavischer Dichtung zwischen Reformation und Aufklärung*. München 1968, S. 229-237.

<sup>12</sup> Die dänischen Texte werden im Haupttext in eigener deutscher Übersetzung, längere Passagen außerdem in den Anmerkungen im Original zitiert. Textgrundlage des *Hexaëmerons* ist Arrebo, Anders: *Samlede Skrifter*. Bd. I. Hg. v. Vagn Lundgaard Simonsen. København 1965.

und erstrahlt bereits in Blütenpracht, denn am dritten Tag hat der Herr auch die Erde Pflanzen hervorbringen lassen. Vom sicheren Land aus wendet sich das Ich nun an das Meer:

Sag mir, Neptun, warum fliehst du so feige? / Sag mir, o Nereus, warum weichst du so zurück? / Du, der du gestern hoch über Bergen herumlieft und prahltest, / Nun wirst du in Bäche und tiefe Täler gesetzt: / Deine langen und breiten Säume erstrecken sich nun nicht weiter, / Als Meer, Fluß, Au und sanfte Wasser reichen.<sup>13</sup>

Deutlich sind hier wörtliche Bezüge zum 104. Psalm zu erkennen, der den Gott Davids als Herrn über die Schöpfung und als Begrenzer der Wasserfluten preist, und es ist mehr als nur rhetorischer Schmuck, daß das Meer an dieser Stelle in seinen antiken Göttern personifiziert wird: gefeiert wird nicht nur die Schöpfung an sich, sondern auch der Sieg des einen Gottes über die heidnischen Naturgötterheiten. Das Meer steht zwar unter der Kontrolle des Schöpfers, aber gerade deren Notwendigkeit zeigt, daß in ihm weiterhin bedrohliche Kräfte wirksam sind – die heidnischen Götter sind nicht aus der Welt vertrieben, sondern lediglich in ihre Grenzen gewiesen worden.

Gerahmt von erörternden Passagen über die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde und über besondere Eigenschaften des Meeres, bildet eine großangelegte Beschreibung des Ozeans den Mittelpunkt von Arrebos Ausführungen über Gottes erstes Werk am dritten Schöpfungstag. Auch hier bestimmt die Situierung des beschreibenden Ichs in der dargestellten Welt zunächst die Perspektive der *descriptio*, denn nun tritt es eine fiktive Seereise an: Zunächst wird, von Skagen aus, die Ostsee durchfahren, dann geht es auf den Ozean hinaus, entlang der europäischen, afrikanischen, asiatischen und schließlich der amerikanischen Küsten, bis das Ich schließlich – nach 144 Versen – wieder in Skagen anlegen und das Schiff verlassen kann.

<sup>13</sup> „Sig mig Neptune sig, hvi flyde du saa fage? / Sig mig, ô Nereu sig hvi slaaer du saa tilbage? / Du som i gaar omløb højt ofver Bierg' at prale, / Nu settes du i Bæk oc i de dybe Dale: / Din Sommer lang oc bred, sig nu ej viidre strækker, / End Hafvet Flod oc Aa, oc bløde Vande rækker.“ S. 119, V. 34 - S. 120, V. 4.



Mag man von der angekündigten Erzählsituation her eine Art Simultanbeschreibung aus dem Blickwinkel eines Seefahrers erwarten, so erweist sich die Perspektivik dieser *descriptio* als brüchig. Die Reisefiktion wird nämlich überlagert von einer auf das Meer bezogenen Körpermetaphorik, mit der ausschließlich die äußere Form in makroskopischer Perspektive in den Blick gerät.<sup>14</sup> Nicht das in der realen Welt wahrnehmbare Meer mit seiner Tiefendimension wird beschrieben, sondern die blaue Fläche einer Landkarte.

Sollte jemand noch nie das Meer gesehen haben, so wird er auch nach der Lektüre von Arrebos Meeresbeschreibung nicht wissen, wie er es sich vorzustellen hat. Daß sich Arrebo der malenden Posie versagt, wenn es um die Darstellung der maritimen Welt geht, mag daran liegen, daß den eintönigen, endlosen Flächen bis ins 18. Jahrhundert hinein nicht nur keinerlei ästhetisches Interesse entgegengebracht wurde, sondern daß das Meer mimetisch schwer zu fassen ist. Nicht nur daß die Meeresoberfläche kaum beschreibbare Strukturen aufweist, sie ist sich obendrein überall und immer so gut wie gleich – lediglich Wetter und Licht hinterlassen Spuren. Insofern unterscheidet sich Arrebos fiktionaler Reisebericht weder von anderer deskriptiver Poesie dieser Zeit noch von damaligen authentischen Reisebeschreibungen. Eine solche hat Arrebo selbst als Quelle für seine *descriptio* herangezogen: Jan Huygen van Linschotens niederländische *Itinerario, Voyage ofte Schipvaert* (Amsterdam 1596), in der der Verfasser über seine Reise von Portugal nach Indien berichtet. Obwohl die Seereise mehrere Monate dauerte, ist in der Beschreibung vom Meer so gut wie nie die Rede, was nicht verwundern darf, galt das Interesse des Reisenden doch nicht der Reise selbst, sondern den Zielen, also den Küsten.

Ebenso verhält es sich bei Arrebo, der das Meer mittels einer *evidentia*, einer Aneinanderreihung von Details des zu beschreibenden Objektes, in erster Linie als geographisches Phänomen darstellt. Mehr als 170 Namen (inklusive Rand-

<sup>14</sup> Bereits in der Apostrophe, die die Meeresumsegelung einleitet, bittet das Ich den Ozean, ihm einige seiner vielen Arme zu reichen, deren erster, die Ostsee, „von Skagen aus in den Öresund hineinbohrt“, mit der Hand „im Nord-Botten dem Angermann zutrinkt“ und vor dem Baltikum „den Ellenbogen beugt“ (S. 125, V. 4-8).

noten) werden in der Weltumsegelungsepisode aufgelistet, darunter nur 25 Bezeichnungen von Meeren, Meeresarmen und -buchten; der Rest benennt die Küsten: Erdteile, Länder, Landschaften, Städte, Inseln, Halbinseln, Kaps. Arrebo zeichnet das Porträt des Meeres als Schattenriß, indem er fast ausschließlich dessen Begrenzung nachzieht. Es handelt sich genaugenommen also weniger um eine Meeres- als um eine Küstenbeschreibung. Die Grenze ist dabei nicht einmal Bestandteil des Meeres, sondern gehört bereits zum Land. Das Meer ist ohne das Land nicht denkbar, es füllt nur die Hohlform aus, die durch das Festland entsteht. Es hat keine eigene äußere Kontur, sondern nimmt diejenige der Küstenlinie an. Plastisch wird die Beschreibung allein durch ihren inhärenten Bezug auf die geographische Kartographie, die die einzelnen Küstenabschnitte in ihrer Lage zueinander verortet – erst so erhält das Meer eine äußere Gestalt.

Dieser geographische Blick auf das Meer verweist auf den Zusammenhang zwischen den Entdeckungsreisen und der Entwicklung der Kartographie. Durch die Seefahrt erschlossen sich die Europäer zunächst die Küsten, später das Hinterland, und ihre Entdeckungen fanden Niederschlag in Karten und Atlanten, die die geographischen Namen zueinander graphisch in Beziehung setzten. Die Landkarten gaben dem neuen Bild von der Welt erst die Ikonographie und etablierten jenes bildhafte Denken aus der Vogelperspektive, aus der heraus sich die Landschaft als von Linien durchzogene Fläche ausnimmt.

Arrebos literarische Kartographie des Ozeans enthält kaum mehr Informationen als eine Landkarte. Metaphern, dynamische Verben und Raumadverbien veranschaulichen meist lediglich den Verlauf der Küstenlinie; zwar wird auch oft erwähnt, daß das Meer ‚tobt‘, ‚springt‘ oder in anderer Weise in Bewegung ist, doch füllt dies den geographischen Katalog lediglich aus, wie auch die eintönige Fläche des Meeres auf alten Landkarten häufig mit Illustrationen aufgelockert wurden. Das hervorstechendste Merkmal dieser *descriptio* ist die Aneinanderreihung von Namen, die hier nicht nur Bestandteil des benannten Objekts sind, sondern repräsentatives Zeichen. Wie ein neuer Adam steht das epische Ich in der von ihm beschriebenen Welt, belegt alles, was es vor seinen Augen Revue passieren läßt, mit Namen und macht es sich kognitiv untertan. Wie eng eine derarti-

ge Benennung der Welt mit dem Projekt der Kolonisation zusammenhängt, illustriert das Beispiel Columbus': Eine der ersten Taten des Entdeckers in der neuen Welt war die Vergabe von Namen an die Inseln, die er fand.<sup>15</sup>

Indem das Meer nur über seine Küsten beschrieben wird, zeichnet Arrebo das Bild eines umgrenzten Naturbereichs, dessen Funktion darin besteht, Bindeglied zwischen den Grenzen zu sein. Die Apostrophe des Ozeans, die die Meeresbeschreibung abschließt, thematisiert explizit die Dialektik von Grenzziehung und Überschreitung und deutet sie in Hinblick auf die Zweckmäßigkeit der Schöpfung:

Sag mir, du Ozean, sprich vor, mächtiger Wasserkönig, / Du breite Brücke für den Kaufmann, du trüchtige Wohnung des Fisches, / Du Grenzmann der Könige und beste Grenze der Reiche, / Die so oft für Frieden sorgt, ohne Menschen und Pferde, / Die den Mut der Fürsten dämpft und oft selbst Prügel bezieht, / Wie soll ich dich nennen, du strenger Hüne mit vielen Armen? / Du scherzt und blickst sauer, du erhebst und bringst zu Fall, / Du überwältigst so das Seeräuberpack oft ganz einfach, / Du bist wahrlich ohne gleichen und zugleich endlos, / Wer kann deine große Macht und all deine Pracht aussprechen?<sup>16</sup>

Die Eigenschaften des Meeres, die hier angesprochen werden, beschreiben seine Funktionalität in Hinblick auf den Menschen. Neben der Fruchtbarkeit, die ein lukratives Fischereiwesen garantiert, und dem mitunter gefährlichen Seegang, dem Arrebo ebenfalls Sinn abgewinnen kann, da ihm schließlich auch die Piraten zum Opfer fallen können, steht hier vor allem die trennende und zugleich verbindende Funktion des Meeres qua seiner Räumlichkeit im Vordergrund: das Meer ist einerseits eine gottgegebene und daher unverrückbare politische Grenze und

<sup>15</sup> Daß Columbus nicht etwa die indianischen Namen übernahm, die er nachweislich kannte, sondern spanische Namen von Herrscherinnen und Heiligen vergab, illustriert die Selbstverständlichkeit des Herrschaftsanspruchs, den die Europäer auf die Welt erhoben. Vgl. Stephen Greenblatt: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Berlin 1994, S. 87-132.

<sup>16</sup> „Sig mig du Ocean, sig frem Vand-konge mægtig, / Du Kiøbmands breede brooe, du Fiskens bolig drægtig, / Du Kongers Grentsemand oc Riigers Skel det bedste, / Som giør saa ofte Fred, foruden Folk oc Heste, / Som dæmper Førsters Mod, oc faaer tiit mellem penge, / Hvad skal jeg kalde dig arm-foldig kæmp' hin strenge? / Du skæmpter oc seer suurt, du reiser oc du fælder, / Du det Sørfver-pak saa tiit slet ofvervælder, / Du rette Mage-løos oc Ende-løos tillige, / Hvo kand din stoore Mact oc al din Pract udsiige?“ S. 129, V. 6-15.

andererseits zugleich eine Brücke, da über den Seeweg auch entlegene Erdteile erreichbar sind, was in erster Linie dem Handel dient.

Der Ozean, der für diese Zweckdienlichkeit gepriesen wird, ist hier als mächtiger König tituliert, doch ist er dies nur von Gottes Gnaden, insofern er ein Werk des Schöpfers ist und somit letztlich eine Offenbarung der *providentia dei*. Nur weil der Ozean Eigenschaften Gottes manifestiert, ist es auch möglich, daß ihm die göttlichen Attribute der Unvergleichlichkeit und der Unendlichkeit zugeschrieben werden – letztere wohl nicht im räumlichen, sondern im metaphysischen Sinne, hat doch die Meeresbeschreibung besonders die Begrenztheit des Ozeans und eben nicht seine Endlosigkeit betont. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Meeresbeschreibung erscheint allerdings der Topos, keinen Namen für diesen ‚König‘ zu finden, als eher zweifelhaftes Lob: In der Tat blieb das Meer selbst von der Lust an der Nomenklatur weitgehend verschont. Darin drückt sich ein Vorbehalt gegenüber dem Meer aus, denn die wenigen maritimen Namen des langen Kataloges machen deutlich, daß sich das Meer keiner menschlichen Ordnung unterwerfen läßt, auch nicht der strukturierenden Nomenklatur. Obwohl von Namen eingegrenzt, bleibt es selbst namenlos.

## II.

Im *Hexaëmeron* werden in erster Linie die topographischen Grenzen des Meeres angesprochen, so daß dort auch nur von der Überwindung räumlicher Grenzen die Rede ist. Daß das Meer als ein zweckmäßiges Verbindungselement zwischen weit voneinander entfernt liegenden Regionen dargestellt wird, trägt der Bedeutung der Seefahrt für die politische und ökonomische Entwicklung der europäischen Staaten in der frühen Neuzeit Rechnung – über die ‚Brücke des Meeres‘ wurde ein Großteil des Welthandels abgewickelt.

Obwohl Dänemark in der europäischen Expansionspolitik des 17. und 18. Jahrhunderts nur eine Nebenrolle spielte und lediglich über ein paar kleinere Kolonien in Ostindien verfügte, erlangte es als Handelsnation im 18. Jahrhundert Be-



deutung.<sup>17</sup> Zur gleichen Zeit mehrten sich auch die Bestrebungen Dänemarks, die selbstempfundene kulturelle Stagnation zu überwinden und Anschluß an die Entwicklungen in Deutschland, England und Frankreich zu erhalten. 1759 wurde in Kopenhagen eine *Gesellschaft zur Förderung der schönen und nützlichen Wissenschaften*<sup>18</sup> gegründet, die durch literarische Preisausschreiben, kostenlose Publikation und Kritik die Schriftsteller ermuntern wollte, in ihrer Muttersprache zu dichten. Der erste Wettbewerb wurde ausgeschrieben für ein Lehrgedicht über die Seefahrt, denn

keine Materie wäre würdiger, unsere Dichter zu üben, als gerade diejenige, durch die die Nation seit den ältesten Zeiten so viel Ehre eingelegt hat, eine Ehre, die dem dänischen Volk so eigen ist, daß sie in den vielen Jahrhunderten nichts von ihrem Glanz verloren hat und niemals eines fremden Scheins bedurfte, um uns im Gleichgewicht mit anderen Völkern zu halten.<sup>19</sup>

Den ersten Preis gewann der norwegische Dichter<sup>20</sup> Christian Braunmann Tullin (1728-1765) mit einem Lehrgedicht, das 1761 im Publikationsorgan der Gesellschaft unter dem Titel „Preisschrift über den Ursprung und die Auswirkungen der Seefahrt“<sup>21</sup> anonym veröffentlicht wurde. In 103 vierzeiligen Alexandrinerstrophen beschreibt Tullin die Seefahrt als Grenzüberschreitung sowohl im buchstäblichen wie auch im moralischen Sinne, indem er den Kolonialismus zivilisa-

<sup>17</sup> Ein Netz von Abkommen mit nordafrikanischen Staaten und dem Sultan von Konstantinopel gab der dänischen Handelsflotte ab etwa 1750 freie Fahrt auf dem Mittelmeer, und während die übrigen Seemächte in den Siebenjährigen Krieg (1756-1763) verstrickt waren, wahrte Dänemark Neutralität und eroberte dadurch den europäischen Markt. Die Wirtschaftspolitik Frederiks V. begünstigte außerdem den Ausbau großer Handelsgesellschaften. Vgl. Feldbæk, Ole: Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie 9. Den lange fred. 1700-1800. Kopenhagen 1990, S. 167-179.

<sup>18</sup> „Selskab til de skønne og nyttige Videnskabers Forfremmelse“. Vgl. Plesner, K.F.: Det smagende Selskab. Kopenhagen 1959.

<sup>19</sup> „at ingen [Materie] var værdigere til at øve vore Digtere end just den, ved hvilken Nationen fra de ældste Tider af har indlagt sig saa megen Ære, en Ære, som er det Danske Folk saa egen, at den i mange Aarhundrede ikke har tabt noget af sin Glands, og aldrig behøvet noget fremmet Skin, for at holde os i Ligevægt med andre Folk“. Forsøg i de skønne og nyttige Videnskaber. 1. Stück. Kopenhagen 1761. „Fortale“ o.P.

<sup>20</sup> Norwegen war bis 1814 Teil des dänischen Gesamtstaates; Amts- und Schriftsprache war Dänisch.

<sup>21</sup> „Pris-Skriftet om Søefarten, dens Oprindelse og Virkninger“. In: Forsøg (Anm. 19), S. 1-28. Der Text wird hier in eigener Übersetzung zitiert nach Tullin, Christian Braunmann: Samtlige Skrifter. Bd. I. Hg. v. Harald Noreng. Oslo 1972, S. 143-156. Dort unter dem Titel „Priisskriftet om Søefartens Oprindelse og Virkninger“.

tionskritisch hinterfragt und die Frage nach Sinn und Nutzen der Seefahrt zum Theodizee-Problem ausweitet.

Gemäß dem „Plan der Natur“ (S. 148, V. 13) sei die Erde in unterschiedlich große Teile zerschnitten worden, die jedem Wesen genügend Lebensraum böten und die voneinander durch eine „schreckliche Tiefe“ (S. 148, V. 19) getrennt seien. Diese Ordnung der Welt sei sinnvoll gewesen, denn alle Völker hätten in einem jeweils für sie bestimmten, durch das Meer abgegrenzten Gebiet gelebt, und die Lebensbedingungen in den verschiedenen Erdteilen seien jeweils auf die besonderen Bedürfnisse der einzelnen Völker abgestimmt gewesen (S. 148, V. 23f).

Aus Gier aber seien die Menschen vom gedeckten Tisch geflohen und hätten sich ohne Not in den „Schlund des Todes“ (S. 148, V. 27) gewagt. Dafür hätten sie den Schrecken, den der Anblick des Meeres bietet, und die Angst vor der Lebensgefahr überwinden müssen.<sup>22</sup> Waghalsig hätten sich die ersten Seefahrer in ihrem Schiff vor dem Tod versteckt, die Gesetzmäßigkeiten der Winde erforscht und so die Orkane bezwungen, Seewege erforscht und mit dem Ruder die Strömung überwunden. Tullin rechtfertigt zwar die Entwicklung der Seefahrt als Ausdruck des Geistes, mit dem Gott die Menschen ausgestattet habe; sie habe aber eine unkontrollierbare, verhängnisvolle Entwicklung in Gang gesetzt: „Die Entdeckungen nehmen ihren Lauf wie die Flüsse der Erde, / Sie entstehen aus einem Bach und wachsen zu einem Meer an.“<sup>23</sup>

Mit immer neuen technischen Errungenschaften habe sich die Seefahrt weiterentwickelt und die Reise zu immer entlegeneren Küsten ermöglicht; gleichzeitig sei auch die Gier nach fremden Gütern Triebfeder dieses Fortschritts geblieben und habe sich ins Unermeßliche gesteigert:

<sup>22</sup> Die ‚Verwünschung des ersten Seefahrers‘ ist ein literarischer Topos seit der Antike. Vgl. Heydenreich, Titus: Tadel und Lob der Seefahrt. Das Nachleben eines antiken Themas in der romanischen Literatur. Heidelberg 1970.

<sup>23</sup> „Opdagelserne har sin Gang som Jordens Floder, / De fødes af en Bek og voxer til et Hav.“ S. 149, V. 31f.

So wuchsen Klugheit und Kunst, die Wollust aber noch mehr; / Von jeder entdeckten Küste kamen neue Gelüste hervor; / Das Land, das einen einzelnen gesättigt hat, zeugte immer mehr, / Und mit jeder Ladung Gold kamen tausend Laster heim.<sup>24</sup>

Mit scharfen Tönen geißelt Tullin die Auswüchse der Kolonisation: Bündnisse mit „Barbaren“ gegen Christen, das Einschleppen fremder Seuchen, schließlich den im Namen Gottes verübten Völkermord an den Ureinwohnern Amerikas.

An diesem Punkt schärfster Zivilisationskritik ergreift plötzlich Gott selbst das Wort und spricht: „Ich lenke das Ruder, ich!“ (S. 153, V. 5) Das zweifelnde Ich, erschüttert von den eigenen Betrachtungen, wird vom *deus ex machina* an die Begrenztheit der eigenen Perspektive gemahnt, so daß sich das Theodizee-Problem mit dem Hinweis auf Gottes Größe, Allmacht und Weisheit lösen läßt:

Ich sah gieriges Verlangen unbekannte Welten teilen; / Dein Name wurde für Gold zum Spott der Indianer: / Wie zitterte mein Verstand! Doch du, der du das Ganze siehst, / Du siehst und steuerst so, daß das, was geschieht, gut ausgeht.<sup>25</sup>

Da Gott selbst der „allmächtige Steuermann“ (S. 153, V. 9) ist, ist auch die Seefahrt Teil seiner Vorsehung. Diese Apologie der Seefahrt hat Tradition und kann sich auf die (apokryphe) *Weisheit Salomos* berufen.<sup>26</sup> Gott ist der Urheber und Beschützer der Seefahrt; er, „der die Erde mit Flüssen, Meer und Bächen zerteilt hat“, hat auch „einen Weg gebahnt, wo zuvor keinerlei Spur war“<sup>27</sup>. Diese Einsicht zwingt zu einer Neuinterpretation der bereits erzählten Geschichte – in einem zweiten Durchgang werden Entstehung und Auswirkungen der Seefahrt nochmals beleuchtet, diesmal jedoch mit ausschließlich positiver Wertung ihres grenzüberschreitenden Potentials: nicht Gier, sondern die Sehnsucht nach Gesell-

<sup>24</sup> „Saa voxte Vid og Kunst, men Vellyst endnu mere; / Fra hver opdaget Strand kom nye Lyster frem; / Det Land som mætted een, det avled mange flere, / Og med hver Ladning Guld kom tusend Laster hjem.“ S. 151, V. 1-4.

<sup>25</sup> „Jeg saae en graadig Lyst ukjendte Verdner dele; / Dit Navn blev gjort for Guld til Indianers Spot: / Hvor zittred mit Begreb! men du som seer det hele, / Du seer og styrer saa, at det som skeer blir got.“ S. 153, V. 29-32.

<sup>26</sup> „Denn es [das Schiff] ist erfunden worden, um Handel zu treiben, und die Künstlerin Weisheit hat es gebaut. Aber deine Vorsehung, Vater, steuert es hindurch; denn du gibst auch im Meer Wege und mitten in den Wellen sichere Fahrt [...]. Du willst aber, daß nicht ungenutzt bleibt, was du durch deine Weisheit geschaffen hast.“ (Weish. 14,2.3.5)

<sup>27</sup> „Du som har Jorden deelt med Floder, Hav og Aaer, / Du baned ogsaa Vei, hvor intet Spor var før.“ S. 154, V. 19f.

schaft habe die Menschen veranlaßt, sich dem Meer anzuvertrauen und die Welt zu erkunden;<sup>28</sup> die Folgen sind jetzt nicht Ausbeutung und Unterdrückung, sondern ein tieferer Einblick in Gottes Schöpfung, Austausch zwischen den unterschiedlichen Ländern und Klimazonen sowie die Meeresfischerei als Nahrungsquelle für die Menschen. Das Gedicht endet mit einer feierlichen Bitte um Gottes Segen für das dänisch-norwegische ‚Zwillingsvolk‘ und für dessen König, Frederik V.

Schon die zeitgenössischen Leser scheint diese Theodizee und der affirmative Schluß des Gedichtes, der die scharfe Fortschritts- und Kolonialismuskritik kaum mildert, nicht recht überzeugt zu haben, und die Preisrichter der *Gesellschaft zur Förderung der schönen und nützlichen Wissenschaften* bemängelten denn auch, daß Tullin auf „die Vorteile, die die Seefahrt den Menschen gebracht hat“, und auf „die Verbindung, die sie zwischen weit voneinander entfernten Völkern hergestellt hat“<sup>29</sup>, zu wenig eingegangen sei.

Tullins ambivalente Beurteilung dieser Grenzüberschreitung geht einher mit einer widersprüchlichen Bewertung des Grenzraumes selbst: Das Meer wird einerseits als „Abgrund“, „Höhle des Todes“, „Grab der Verwegenheit“, „bodenloses Grab“, „schreckliche Tiefe“ und „Schlund des Todes“ bezeichnet,<sup>30</sup> andererseits tritt es als Bestandteil von Metaphern auf, die Gottes Größe illustrieren: so ist vom „Ozean der Vorsehung“ die Rede, auf dem die Menschheit segelt, vom „bodenlosen Meer der Allmacht“ (womit Gott selbst bezeichnet wird) und vom „Meer der Segnungen“, das den verzweifelten Menschen erwartet.<sup>31</sup> Obwohl die

<sup>28</sup> Kurz nach Tullin beschreibt Salomon Geßner in der Idylle „Der erste Schiffer“ (1762) die Geburt der Seefahrt aus dem Geist der Liebe. Die positive Bewertung der Seefahrt hat zwar Vorläufer in der Antike und im Mittelalter, tritt aber erst seit der Aufklärung gehäuft auf. Vgl. Heydenreich (Anm. 22), S. 212-216 u. 305f.

<sup>29</sup> „Dog kunne vi ikke nægte, at jo de Fordele, som Seiladsen har tilveie bragt Menneskene, og den nøie Forbindelse, som den har stiftet imellem de meest adskildte Folk ere saa væsentlige Stykker af en Afhandling om Søefarten, at Læsere uden Tvivl med os vil ønske, at de ikke af begge Digtere vare saa sparsom berørte.“ Forsøg (Anm. 19), „Fortale“ o.P.

<sup>30</sup> „Afgrund[en]“: S. 145, V. 9; S. 147, V. 11 u. 27; „Dødsens Hule“: S. 145, V. 27; „Forvovenhedens Grav“: S. 147, V. 12; „bundløs Grav“: S. 147, V. 30; „skrækfuldt Dyb“: S. 148, V. 19; „Dødsens Gab“: S. 148, V. 27.

<sup>31</sup> „Forsyns Ocean“ S. 153, V. 10; „bundløse Almagts Hav“ S. 153, V. 28; „Velsignelsesernes Hav“ S. 155, V. 27.



Tiefe Angst und Schrecken hervorruft, kann sie gleichzeitig als Bild für etwas im positiven Sinne Unermeßliches stehen. Gemeinsam ist diesen Metaphern, daß die Weite oder gar die Grenzenlosigkeit, in der Vertikalen wie in der Horizontalen, die dominierenden semantischen Merkmale sind.

Die Ambivalenz in der Beurteilung der unermeßlichen Tiefe und Weite des Meeres drückt sich auch darin aus, daß der Anblick des Meeres zwiespältige affektive Reaktionen provoziert. Diese sind Thema einer ausgedehnten Meeresbeschreibung, welche die Betrachtungen über Geschichte und Sinn der Seefahrt einleiten. Bevor nämlich über die Grenzüberschreitungen räsonniert wird, wird der Schauplatz des Geschehens als sinnlicher Erfahrungsraum in Szene gesetzt, so daß in den ersten 25 Strophen, also knapp dem ersten Viertel des Textes, von der Seefahrt überhaupt nicht die Rede ist. Ein Blick auf diese umfangreiche Einleitung gibt auch eine Antwort auf die Frage nach der eigentlichen Thematik des Textes.

Bis zu dem Punkt, wo Gott sich selbst zu Wort meldet, ist der gesamte Text als Rede eines Ichs gestaltet, das als Gegenüber seinen „Geist“ anspricht. Bereits in der ersten Strophe wird ein metaphorischer Raum konstituiert, in dem sich dieser Geist und seine Gedanken bewegen:

Halt! Halt! verwegener Geist, dort stehen die letzten Schranken, / Hinter welche nicht einmal Seraph selbst zu raten wagt; / Ruf daher rasch den Schwarm zerstreuter Gedanken / Zurück von einem Punkt, wohin zuvor noch kein Geschöpf gekommen ist.<sup>32</sup>

Den Aufruf zum Rückzug von den Grenzen des Denkbaren und die Aufforderung, sich mit dem Mikrokosmos („einer Handvoll Staub“, S. 145, V. 10) zu begnügen, weist der Geist jedoch zurück, da Ruhe seinen Untergang bedeute und ihm die Lust am Spekulieren von Gott eingehaucht worden sei. Wenn das Ich daraufhin seinen Geist erneut ausschwärmen läßt, nimmt der Raum, in den es ihn entsendet, nach und nach konkrete Gestalt an: Er wird eingeführt als Stätte des

<sup>32</sup> „Holdt! holdt! forvovne Geist, hist staaer de sidste Skranker, / Bag hvilke Seraph selv ei engang gjettede tør; / Kald derfor i en Hast den Sværm adspredte Tanker / Tilbage fra en Punct, hvor intet skabt kom før!“ S. 145, V. 1-4.

Schreckens, „wo es nie sichere Hoffnung und Geborgenheit gab“ und „wo Orkane aus der Höhle des Todes springen“<sup>33</sup>. Erst eine Anspielung auf die Genesis macht deutlich, welcher Raum gemeint ist: „Schwebe nun dort, wo der Geist der Geister zur Geburt der Zeit schwebte“<sup>34</sup>.

Das Meer wird zunächst nicht durch seine äußere Erscheinung, sondern durch die affektive Wirkung auf den Betrachter beschrieben: es erzeuge einen „majestätischen Schrecken“ (S. 146, V. 2), es sei der Ort, „wo sich Lust und Schauer vereinigen“ (S. 146, V. 5). Erst danach rückt es als Raum optischer Wahrnehmung in den Blickpunkt:

Oh welch ein Schauplatz! wie tief, wie breit, wie weit! / Wie oft verwandelt er sich zu neuen hübschen Szenen, / Nun Berg, nun Tal, nun Ebene, nun grün, nun blau, nun weiß!<sup>35</sup>

Mittels der Theatermetapher des „Schauplatzes“ wird das Meer als Bühne mit ständigem Kulissenwechsel präsentiert – als ein ‚Platz zum Schauen‘, als optischer Erfahrungsraum. Es ist ein Stück Natur, dessen Funktion darin besteht, Betrachtungsobjekt für die menschlichen Sinne zu sein. So verstanden markiert der Text die Entdeckung des Meeres als ästhetischen Naturraum in der dänischen Literatur, als Landschaft, die dem Blick etwas bietet und sich durch die Sinne erschließen läßt.

Daß der Betrachter angesichts des Schreckens, den der Anblick des Meeres verursacht, seine Augen nicht abwendet, ist ein ebenso epochales kulturhistorisches Phänomen. Im 18. Jahrhundert breitet sich in ganz Europa das Vergnügen an schrecklichen Gegenständen aus, an furchterregenden Naturszenarien wie Meer und Hochgebirge ebenso wie am menschlichen Leid.<sup>36</sup> Freude bereitete in erster

<sup>33</sup> „Flyv did hvor sikkert Haab og Tryghed aldrig gik; / Did hvor Orcanerne fra Dødsens Hule springer“ S. 145, V. 26f.

<sup>34</sup> „Svæv nu hvor Aanders Aand ved Tidens Fødsel svæved“ S. 146, V. 1.

<sup>35</sup> „O hvilken Skueplads! hvor dyb, hvor bred, hvor viid! / Hvor tit forandres den til nye rare Scener, / Nu Bjerg, nu Dal, nu Slet, nu grøn, nu blaa, nu hvid!“ S. 146, V. 6-8.

<sup>36</sup> Zur Ästhetik des Schreckens vgl. Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1987; Zelle, Carsten: „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.

Linie das Wissen um den eigenen ungefährdeten Standort. Die sichere Distanz des Betrachters – beispielsweise eines Theaterzuschauers – zum grauenhaften Geschehen war notwendige Bedingung dafür, den erlebten Schrecken genießen zu können. Dabei galt das Interesse der Wahrnehmung nicht nur der schreckenerregenden Szene, sondern auch der eigenen Empfindung – das Furchterregende figurierte in der Ästhetik unter der Rubrik des Erhabenen.

Was Tullins Betrachter auf der Bühne sieht, wird im folgenden geschildert, wenn die vier Winde als Akteure auftreten und das Meer „braust, Schaum sprüht, sich erhebt, lärmt, tobt“ (S. 146, V. 15), schließlich aber zu Ruhe kommt, nachdem sich der Sturm gelegt hat. Die „Meeresstille“ (S. 146, V. 20) wird ebenfalls zunächst durch die affektive Wirkung auf den Betrachter beschrieben, der darin die Allmacht Gottes zu erkennen meint: „Hingerissen sank die Seele in matter Wollust dahin“ (S. 146, V. 18). Der Anblick läßt den Betrachter an die Grenzen seiner sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit stoßen, da er zunächst nicht deuten kann, was seine Augen sehen:

Was für eine Welt tut sich hier auf? welch ein großes / und unbekanntes Gewimmel / Erfüllt dieses Meer? – Warum Meer? Ich irre mich, / Das, was zuvor ein Meer war, ist nun Sonne und Himmel: / – Aber nein; es ist eine Sonne, ein Himmel in einem Spiegel,

Ein abgebildetes Firmament, eine emaillierte Fläche, / Ein Gewölbe aus Azur, ein blankes und endloses Eis, / Ein Boden aus geschliffenem Stahl, eine eingelegte Jaspisplatte, / Luft, Äther – kurz: ein Plan für das Paradies.<sup>37</sup>

Durch eine optische Täuschung wird hier die sinnliche Wahrnehmung des Meeres zu einem metaphysischen Erlebnis. Der Betrachter weiß zunächst nicht, ob er das Meer oder den Himmel sieht, erkennt dann, daß es sich um einen Spiegeleffekt handelt und interpretiert das Abbild des Himmels zu seinen Füßen als Ausblick auf den göttlichen Heilsplan. Der vermeintliche Blick ins Jenseits beru-

<sup>37</sup> „Hvad Verden aabnes her? hvor stor og ukjendt Vrimmel / Opfylder dette Hav? – hvad Hav? jeg tager fejl, / Det som var før et Hav er nu en Soel og Himmel: / – Dog nei; det er en Soel, en Himmel i et Speil, // Et afbildt Firmament, en emaljeret Flade, / En Vælvning af Azur, en blank og endløs Iis, / Et Gulv af sleben Staal, en indlagt Jaspis Plade, / En Luft, et Æther – kort: en Plan til Paradis.“ S. 146, V. 21-28.

higt das Ich so sehr, daß es seinen Geist auffordert, einen Hafen zu suchen, wo die Gedanken „ruhig einschlummern in der stillen Umarmung des Meeres“ (S. 147, V. 4). Dieses geistige Abtauchen in die Meeresstille gibt einen Vorgesmack auf den Übergang in die Ewigkeit Gottes, so daß sich das Ich wünscht, von den Wellen in den ewigen Schlaf gewiegt zu werden:

Ihr sanften Dünungen, umfangt, wiegt, schläfert / Meine sehnsuchtsvolle Seele ein, sie ist matt vor Wollust! / Willkommen, großer Frieden, der du das Weltgetümmel besänftigst / Mit majestätischer Ruhe aus der Nacht der Ewigkeit!<sup>38</sup>

Bezeichnenderweise ist in der Schilderung dieses Naturerlebens von den Grenzen des Meeres, von einer Küste oder einem Ufer, keine Rede. Das hier beschriebene Meer ist eine nicht lokalisierbare Wasserfläche, die an keine landschaftliche Umgebung gebunden ist. Der Übergang zum metaphysischen Erleben wird durch die Konfrontation mit den Grenzen der eigenen Wahrnehmung verursacht. Diese aber tun sich da auf, wo das wahrgenommene Objekt scheinbar unendlich ist.

An diesem Punkt der größten Ruhe wird auf dem „Schauplatz“ ein gewaltiger Meeressturm entfacht, geschildert als wilder Krieg der Winde gegen das Meer. Ab jetzt stellt das Meer das furchteinflößende Chaoelement dar, das den Menschen und die gesamte Erde zu verschlingen droht. Im dramatisch inszenierten Sturm erblickt der Betrachter ein havariertes Schiff, seit der Antike Symbol einer dem Untergang geweihten Zivilisation.<sup>39</sup> Damit ist der Übergang zum didaktischen Teil des Textes hergestellt, denn der Anblick des Schiffbruchs ist Auslöser für die Betrachtungen, die das Ich über Geschichte und Sinn der Seefahrt anstellt.

Vergleicht man die einleitende *descriptio* des Meeres mit den Ausführungen über die Seefahrt, so fällt auf, daß beide Abschnitte ihren jeweiligen Gegenstand ambivalent beurteilen: Das Meer ist sowohl Medium göttlicher Offenbarung als

<sup>38</sup> „I svage Dønninger, omfavner, vugger, dysser / Min længselsfulde Sjel, som er af Vellyst mat! / Velkommen store Fred, som Verdens Tummel tysser / Med majestætisk Roe fra Evighedens Nat!“ S. 147, V. 5-8.

<sup>39</sup> *Locus classicus* sind die ersten vier Verse des zweiten Buches von Lukrez' *De rerum natura*. Tullins einleitende Naturbeschreibung ist eine großangelegte Paraphrase dieser Verse, die „im 18. Jahrhundert zu einer der 'klassischen' Erklärungen des Vergnügens an schrecklichen Dingen avanciert sind“. Zelle (Anm. 36), S. 56. Zu Geschichte und Spielarten des Motivs vgl. Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 1979.



auch existentielle Bedrohung, die Seefahrt ist entsprechend, aber in umgekehrter Reihenfolge, sowohl Mißachtung der natürlichen Ordnung als auch Ausdruck der göttlichen Vorsehung. Berücksichtigt man die Tatsache, daß sich die historisch-moralischen Reflexionen situativ aus der Naturbetrachtung herleiten, diese aber wiederum nur eine fingierte Anschauung ist, da sie sich in einem metaphorischen Raum darbietet, so wird deutlich, wie sehr das Gedicht das zweifelnde Denken und dessen Prozeßhaftigkeit thematisiert. Bereits im ersten Vers ist von den „letzten Schranken“ des Denkens die Rede, schon dort wird also das Motiv der Grenzüberschreitung eingeführt, und zwar mit epistemologischer Bedeutung. Die Seefahrt ist einerseits Ausdruck für die transgressive Potenz menschlicher Unternehmungen, andererseits aber auch ein Beispiel für die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnis, die somit das eigentliche Thema des Textes darstellt.

### III.

Obwohl auch Arrebo sein darstellendes Ich explizit in die beschriebene Welt hineinsetzt, wird das Meer im *Hexaëmeron* nicht als ein Naturraum aus dem Blickwinkel eines menschlichen Betrachters wahrgenommen, sondern eher aus der Perspektive eines auf die Schöpfung herabblickenden Gottes. Dadurch stellt es sich als von Küsten eingeschlossener Naturbereich dar, der in seiner Begrenztheit Ausdruck des göttlichen *ordo* ist. Dementsprechend interpretiert Arrebo die Seefahrt als gottgewollte und sinnvolle Grenzüberschreitung. Er eignet sich den Raum auf ähnliche Weise an wie der epische Erzähler der *Odysee*, indem eine 'explorative' Seereise die narrative Struktur der Beschreibung bestimmt. Zwar ist die Veränderung des Weltbildes seit der Antike unübersehbar – die Küsten sind bereits kognitiv erschlossen und halten statt Mythen nur noch Namen bereit –, das Meer aber behält seine zentrale Stellung als vermittelndes Bindeglied innerhalb des Kulturraums einer nunmehr ‚globalen Welt‘.

Tullins Text, ein Jahrhundert später entstanden, zeigt, warum Arrebos Ich den direkten Blick aufs Meer meidet. Die sinnliche Wahrnehmung des tobenden, schreckenerregenden Meeres stürzt Tullins Betrachter in existentielle Zweifel an

Gott und der zivilisierten Welt. Gott muß erst selbst das Wort ergreifen und den Betrachter seine Perspektive einnehmen lassen, um die Einsicht zu vermitteln, alles sei zum besten bestellt. Das Auge des Betrachters hat dies allerdings schon früher gesehen, indem es sich mit ästhetischem Interesse dem Meer zugewandt hat: Die sinnliche Erfahrung der Grenzenlosigkeit vermittelt die Einsicht in die Allmacht Gottes.

Tullin verabschiedet das Vergnügen über den Nutzen der grenzüberschreitenden Seefahrt und ersetzt es durch eine neue Lust: das Vergnügen an der grenzüberschreitenden Wahrnehmung, durch die ästhetische Betrachtung der Natur, die sich zum metaphysischen Erlebnis steigert. Die Überwältigung des Betrachters durch die unermeßliche Dimension und die Gewalt des Meeres macht diesen Naturraum zum Inbegriff des Naturerhabenen, das im 18. Jahrhundert im Zentrum des ästhetischen Interesses steht. Indem das Meer als unendlicher und schreckenerregender Naturraum ästhetisiert wird, geht es in erster Linie „um den *Vollzug* der Wahrnehmung, und zwar so, daß dieser zu einem dominanten Zweck der Wahrnehmung wird“<sup>40</sup>. Die Grenzen des Meeres treten in den Hintergrund, stattdessen interessieren den Betrachter seine eigenen Grenzen, die er in der Begegnung mit dem Meer abzustecken und zu überschreiten sucht.

<sup>40</sup> Seel, Martin: Über den Raum und die Zeit ästhetischer Landschaften. In: Natur, Räume, Landschaften. 2. Internationales Kingstener Symposium. Hg. v. Burkhard Krause u. Ulrich Scheck. München 1996, S. 9-23, hier S. 16.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Über Grenzen** : Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik /  
Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hrsg.). -  
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1999  
(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)  
ISBN 3-476-45207-7

ISBN 3-476-45207-7

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

**M & P** Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 1999 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm  
Umschlaggestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung einer Abbildung  
von Max Ernst © VG Bild-Kunst

Printed in Germany

## Inhalt

*Claudia Benthien / Irmela Marei Krüger-Fürhoff*

Vorwort 7

*Joachim Grage*

Abgrund und unendlicher Horizont.  
Skandinavische Meeresdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts 17

*Barbara Hunfeld*

Das sprachloses All und der Kosmos der Sprache.  
Semiotische Grenzen und Grenzüberschreitungen in Goethes  
„Wilhelm Meisters Wanderjahre“ 39

*Irmela Marei Krüger-Fürhoff*

Gefährliche Lektüren.  
Inzest als literarischer Grenzgang in Mary Shelleys „Mathilda“ 62

*Christine Schmider*

Versuchung zwischen Wort und Bild.  
Zur Ästhetik des Aufschubs in Flauberts „La Tentation de saint-Antoine“ 84

*Franziska Herold*

Der totalitäre Leib.  
Zur Körpermetaphorik sowjetischer Grenz-Erzählungen der 30er Jahre 108

*Claudia Benthien*

Poetik der Auflösung.  
Fluidale Erkenntnis und regressive Kosmogonie in Brochs  
„Der Tod des Vergil“ 136



*Christof Kalb*

Selbstbildung im Leiden.

Zur Rekonstruktion beschädigter Identität in Ritual und Kunst 161

*Claudia Breger*

Mimikry als Grenzverwirrung.

Parodistische Posen bei Yoko Tawada 176

*Brigitte Weingart*

Parasitäre Praktiken.

Zur Topik des Viralen 207

*Dirk Hohnsträter*

Im Zwischenraum.

Ein Lob des Grenzgängers 232