

In seinem Roman *STERN DER UNGEBORENEN*, in dem Franz Werfel Phantasie, Utopie und Zukunftsvorstellungen mit Vergangenheit und Gegenwart verschränkt, ist es also das Motiv der Jenseitsreise, über das der Autor diese weltanschaulichen Fragen sowie das Bedürfnis nach Ordnung artikuliert.

2.4 DAVID LINDSAY: DIE REISE ZUM ARCTURUS

Lindsay: Biografie eines wenig erfolgreichen Unermüdlichen

David Lindsay wird am 3. März 1876 als jüngstes der drei Kinder von Alexander Lindsay, einem Schotten, der im Finanzsektor in London arbeitet, und seiner Frau Bessy, einer Bauerstochter, im Londoner Vorort Blackheath geboren.⁵⁷⁴ Als der Vater die Familie 1891 verlässt⁵⁷⁵ und einige Zeit später der Mann von Bessys Schwester stirbt, zieht die alleinerziehende Mutter mit den beiden Söhnen und der Tochter zu ihrer kinderlosen Schwester, in deren Haus Lindsay dann seine Jugend verbringt.⁵⁷⁶ Die gesamte Familie besucht regelmäßig sonntags den Gottesdienst, David langweilt sich dort aber nur und wird auch später die religiöse Erziehung seiner Kinder seiner Ehefrau überlassen.⁵⁷⁷ Die Ferien verbringt die Familie bei Verwandten in Schottland. Diese Besuche setzt Lindsay bis zu seiner Heirat fort, vermutlich lebt er in seiner Schulzeit sogar kurze Zeit dort.⁵⁷⁸ Ein einschneidendes Erlebnis während einer dieser Ferienaufenthalte, das sein bereits bestehendes Misstrauen Gleichaltrigen gegenüber noch verstärkt, ist eine Situation, in der die anderen Kinder Lindsays Hilfeschrei, als dieser von der Strömung beim Baden mitgerissen wird, nicht hören oder nicht richtig einordnen. Lindsay, der zu ertrinken glaubt, sich aber dann ans Ufer retten kann, unterstellt ihnen böse Absicht.⁵⁷⁹ Insgesamt isoliert sich Lindsay eher, zieht sich in sein familiäres Umfeld zurück und ist ein sensibles und fantasievolles Kind, das lieber liest, als mit Freunden zu spielen.⁵⁸⁰

Nach seiner Primarschulzeit besucht Lindsay die Lewisham Grammar School und fällt dort durch gute Leistungen in Mathematik und Englisch auf. Obwohl ihm sogar ein Stipendium angeboten wird, kann Lindsay nach seinem Schulabschluss nicht die Universität besuchen. Die durch den Wegzug des Vaters angespannte finanzielle Situation der Familie fordert von ihm, dass er Geld verdient.⁵⁸¹ Von 1894-1916 arbeitet er bei der Versicherung Price Forbes in der Londoner Innenstadt, wo er als zuverlässiger Angestellter rasch die Karriereleiter heraufklettert.⁵⁸² Mit seinen Kollegen versteht er sich, baut aber keine Freundschaften zu ihnen auf. Er lebt zurückgezogen im

574 Vgl. Sellin 1981, 8.

575 Vgl. Wolfe 1982, 5.

576 Vgl. Sellin 1981, 9.

577 Vgl. Sellin 1981, 9.

578 Vgl. Sellin 1981, 10 und Pick et al. 1970, 7.

579 Vgl. Pick et al. 1970, 7.

580 Vgl. Sellin 1981, 10.

581 Vgl. Sellin 1981, 11.

582 Vgl. Sellin 1981, 13.

Familienkreis mit seiner Tante und seiner Schwester, die ihm sehr nahe stehen, während das Verhältnis zu seinem Bruder distanziert ist. Der erheblich ältere Bruder Alexander Lindsay verlässt London früh und schreibt später unter einem Pseudonym einige Abenteuerbücher, bevor er bereits im Alter von vierzig Jahren verstirbt – eine Warnung für David Lindsay, der wegen akuter, erblich bedingter Gelbsucht strenge Diät halten und Sonnenlicht vermeiden muss.⁵⁸³

Neben seiner zeitintensiven Arbeit spielt Lindsay Schach, besucht Konzerte klassischer Musik, liest und schließt sich einem literarischen Zirkel an.⁵⁸⁴ Er lernt Deutsch, um sich mit Nietzsche und Schopenhauer im Original beschäftigen zu können, reist in seinen Ferien wohl sogar einmal nach Heidelberg.⁵⁸⁵

Als er achtunddreißig Jahre alt ist, durchbricht der Erste Weltkrieg Lindsays Routine. Er schafft es, nicht an die Front zu müssen und dient den British Grenadiers von 1914-1916 – eine Zeit, über die er später nicht spricht und die er zu vergessen versucht.⁵⁸⁶

1916 heiratet er die achtzehnjährige⁵⁸⁷ Jacqueline Silver, wenige Monate nachdem er sie in seinem Literaturclub kennengelernt hat. Eine frühere, vierzehn Jahre lang halbherzig bestehende Verlobung mit einer Cousine in Schottland hatte Lindsay 1914 gelöst.⁵⁸⁸ Jacqueline und David Lindsay bleiben zeit ihres Lebens zusammen, wobei Jacqueline ihren Ehemann bei seiner literarischen Karriere unterstützt. Sellin meint gar: „Without her, Lindsay would never have written a single line. Her youth, her enthusiasm and her unbounded faith made a writer out of a man who had been suffering from a psychological blockage.“⁵⁸⁹

Seine Arbeit und damit sein festes Einkommen aufgebend kauft David Lindsay mit seiner Frau ein großes Haus in Cornwall.⁵⁹⁰ Dort schreibt er innerhalb von wenigen Monaten, von April 1919 bis März 1920, eine erste Version seines Debütromans, zunächst *NIGHTSPORE IN TORMANCE* genannt, für den er seine zwanzig Jahre lang in Notizbüchern gesammelten philosophischen Ideen verwenden kann.⁵⁹¹ Der erste Verleger, Methuen, dem Lindsay den Roman anbietet, akzeptiert das Werk sofort unter der Bedingung, dass Lindsay es kürzt und den Titel zu *A VOYAGE TO ARCTURUS* ändert. So erscheint es bereits im September 1920, demselben Jahr, indem auch Lindsays Tochter Diana geboren wird.⁵⁹²

Als sein nächstes Werk, *THE HAUNTED WOMAN. A VOYAGE*, zunächst vom Verleger abgelehnt wird und Lindsay, mittlerweile Vater einer zweiten Tochter, Helen, erfährt, dass von den 1430 Kopien seines ersten Romans nur 596 verkauft wurden,

583 Vgl. Sellin 1981, 14f.

584 Vgl. Sellin 1981, 14, 16:

585 Vgl. Sellin 1981, 16.

586 Vgl. Sellin 1981, 18.

587 Sellin spricht von achtzehn, Pick von zwanzig Jahren. Vgl. Sellin 1981, 19 und Pick et al. 1970, 10.

588 Vgl. Sellin 1981, 17.

589 Sellin 1981, 20.

590 Vgl. Sellin 1981, 21.

591 Vgl. Sellin 1981, 22.

592 Vgl. Sellin 1981, 22f. und Pick et al. 1970, 14.

wird für Lindsay der steinige Weg, der vor ihm liegt deutlich.⁵⁹³ Lindsay beginnt *THE HAUNTED WOMAN*, einen in England spielenden, psychologisch angehauchten Entwicklungsroman, den Sellin als „different from *A VOYAGE TO ARTURUS*, more subtle and better written“⁵⁹⁴ beurteilt, zu kürzen und verkauft ihn als Serie an die Zeitung *THE DAILY NEWS*. Methuen akzeptiert den Roman dann aber doch und veröffentlicht ihn mit allerdings wiederum enttäuschenden Verkaufszahlen im Februar 1922.⁵⁹⁵ Lindsays dritter Roman *SPHINX*, den er direkt nach der Abschluss des vorherigen beginnt, wird von mehreren Verlegern abgelehnt. Noch während seiner Versuche, einen Agenten oder Verlag dafür zu finden, beginnt er mit dem philosophischen Roman *THE ANCIENT TRAGEDY*, den er später unter dem Titel *DEVIL'S TOR* überarbeitet, und im Anschluss mit *THE ADVENTURES OF M. DE MAILLY*⁵⁹⁶, wobei ihn wohl seine Frau vor allem mit ihren Kenntnissen über Frankreich unterstützt.⁵⁹⁷ Im April 1923 schafft es ein Agent schließlich *SPHINX* bei einem Verleger in Druck zu geben, während die Suche nach einem Verlag für die beiden danach verfassten Romane weiter schleppend voran geht.⁵⁹⁸ „In spite of his setbacks, Lindsay continued writing, faithful to his own concept of literature, rejecting any concession to public taste.“⁵⁹⁹ So schreibt er trotz der Absagen der Verleger für seinen vierten und fünften Roman von Februar bis Juli 1924 an *THE VIOLET APPLE*, das während seiner Lebzeiten ebenso wie sein letzter Roman *THE WITCH*, an dem er akribisch und langsam, beinah obsessiv in den dreißiger Jahren arbeitet, gar nicht gedruckt wird.⁶⁰⁰ *DEVIL'S TOR* wird endlich im April 1932 verlegt, erreicht aber nur geringe Verkaufszahlen.⁶⁰¹

Als sich finanzielle Not für die Familie abzuzeichnen beginnt, zieht sie im Oktober 1929 von Cornwall, das Lindsay wegen der Natur und dem schlechten Wetter mochte, wegen seiner Distanz zum gesellschaftlichen Leben in London und Abgeschiedenheit selbst von literarischen Magazinen aber wiederum als deprimierend empfunden hatte, nach Ferring, einem kleinen Ort in Sussex.⁶⁰² In Ferring beschäftigt sich das Ehepaar mit seinem Garten und empfängt viele Besucher, beispielweise den Maler Robert Barnes, mit dem Lindsay die Liebe zur Musik teilt. Befreundet ist David Lindsay auch mit dem in Sussex lebenden L.H. Myers, einem auch in Londoner literarischen Kreisen etablierten, aus aristokratischen Verhältnissen stammenden Autor.⁶⁰³ Eine weitere, enge Freundschaft führt Lindsay mit Harold Visiak, selbst ebenfalls Autor. Visiak hatte Lindsay bereits 1921 nach der Lektüre von *THE HAUNTED WOMAN* einen bewundernden Brief geschrieben, nach einiger Korrespondenz lernen die beiden sich in London 1929 persönlich kennen. Beide verbindet ein Interesse an

593 Vgl. Wolfe 1982, 9 und Pick et al. 1970, 14.

594 Sellin 1981, 25.

595 Vgl. Wolfe 1982, 9.

596 Vgl. Wolfe 1982, 9f.

597 Vgl. Sellin 1981, 29.

598 Vgl. Wolfe 1982, 10.

599 Sellin 1981, 32.

600 Vgl. Wolfe 1982, 10f.

601 Vgl. Wolfe 1982, 11.

602 Vgl. Sellin 1981, 35-37.

603 Vgl. Sellin 1981, 39f.

Mysterien und am Übernatürlichen sowie ihre zugleich faszinierter wie ängstlicher Blick auf Frauen.⁶⁰⁴

1938 zieht die Familie auf Betreiben der sich einsam fühlenden und den Bungalow als zu klein empfindenden Jacqueline erneut um und kauft mithilfe eines Darlehens ein großes Haus in der Nähe von Brighton. Um die Finanzen aufzubessern, vermietet Lindsays Ehefrau Zimmer, vor allem an französische Studenten. Mit Anbruch des Zweiten Weltkrieges beherbergt die Familie dann junge Marineoffiziere.⁶⁰⁵ Der Zweite Weltkrieg überrascht den sich durch die Menschheit desillusioniert fühlenden Lindsay nicht, wohl aber schocken den vormaligen Bewunderer der Deutschen Kultur die Gräueltaten Deutschlands unter Hitler.⁶⁰⁶

Die letzten sechs Lebensjahre David Lindsays verlaufen ruhig, er geht gelassen, in beinah stoischer Ruhe mit seinem Schicksal und finanziellen Dingen um.⁶⁰⁷ „In his detachment, he noticed that, in spite of the failures with the public, the difficult experience he had been through had enriched him on a personal level. It had allowed him to embark on an internal quest that inspired his idealism.“⁶⁰⁸

Während der Bombardierung Englands wird das Haus in Brighton getroffen, während Lindsay gerade ein Bad nimmt. Er kommt mit einem Schock davon.⁶⁰⁹ Am 16. Juli 1945 verstirbt der bereits von Krankheit gezeichnete Lindsay an einer Blutvergiftung in Folge eines Zahnbabszesses.⁶¹⁰

Inhalt der Jenseitsreise in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* und Einordnung in den Gesamtkontext

In David Lindsays 1920 erschienenen Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* geht es um den Weg zum Licht „Muspel“, den Maskull und Nightspore, beide Aspekte derselben Persönlichkeit, in der Welt Tormance des Planetensystems Arcturus auf sich nehmen. Von einer spiritistischen Sitzung in London aus, bei der der Geist eines jungen Mannes materialisiert wird, begeben sich Maskull, Nightspore und der zynische Krag von einem Observatorium aus auf den Planeten Tormance. Dort gelandet findet sich Maskull zunächst allein wieder.

Er durchwandert die unterschiedlichen Landschaften des Planeten. Die verschiedenen Persönlichkeiten, die er dabei kennenlernt, tragen oft allegorische oder allegorisch klingende Namen, was der Welt des Arcturus als Welt scheinbar exemplarisch

604 Vgl. Sellin 1981, 39.

605 Vgl. Sellin 1981, 40.

606 Vgl. Sellin 1981, 43.

607 Vgl. Sellin 1981, 43. Wachler beurteilt dies in seinem Nachwort zu Lindsays *DIE REISE ZUM ARCTURUS* anders: „Er lebte zurückgezogen und resigniert in seinem Haus in Brighton und verfiel – Zeugnissen zufolge – in einen Zustand seelischer und körperlicher Verwahrlosung. Seine Freunde stellten fest, daß er apathisch geworden war und tagelang bestimmungslos vor sich hin dämmerte.“ Wachler, in: Lindsay 1986, 296.

608 Sellin 1981, 43.

609 Vgl. Pick et al. 1970, 32.

610 Vgl. Wolfe 1982, 11.

scher Menschentypen eine hohe Bedeutung zukommen lässt.⁶¹¹ Maskull trifft auf: das Paar Joiwind und Panawe, die ihm ihren Planeten aus ihrer liebenden Sicht erklären; die skrupellose Oceaxe und ihren gefühllosen Ehemann Crimtyphon, den Maskull tötet, woraufhin dessen zweite Frau Tydomin Oceaxe ermordet und Maskull wegen seiner Schuldgefühle dazu bringt, den Leichnam ihres Mannes zu transportieren. Bei diesem Transport sieht ihn Joiwinds Bruder, dessen Willen Maskull aussaugt, damit dieser seiner Schwester nichts von seinen Morden erzählt. Maskull trifft als nächstes Spadevil, der Tydomin und Maskull auf das heilige Hochplateau bringt, wo er anstelle der alten Lehre von anzustrebendem Hass auf Sinnfreude das Prinzip der Pflichterfüllung predigen will. Anschließend begegnet ihm Catice, der weise Träger des Dreizacks auf dem Hochplateau, auf dessen Geheiß hin Maskull Tydomin und Spadevil erschlägt. Er begegnet außerdem Dreamspinter, der ihn eine Vision sehen lässt, in der Krag, Maskull und Nightspore gemeinsam den Wald durchqueren, in dem Krag dann Maskull ersticht und wegläuft, woraufhin Nightspore allein weitergeht. Er lernt eine Fischersfamilie kennen, deren Frau ihrer Sehnsucht nach der dortigen Musik wegen darauf besteht, Maskull zu einer Insel zu bringen sowie den Musiker Earthrid, der, wie auch die Fischersfrau, am durch die Musik verursachten Schmerz stirbt als Maskull selbst das Instrument spielt. Er trifft Leehallfae, weder Frau noch Mann, der sich Maskulls Suche nach Muspel anschließt aber dabei stirbt, sowie Corpang, der Maskulls Suche eine Weile weiter begleitet und mit ihm den Mann Haunte und die Frau Sullenbrode kennenlernen. Sullenbrode verliert durch Maskull ihre für Männer tödliche Art und stirbt auf dem weiteren Weg in Liebe für ihn.

Wichtig ist an all diesen Begegnungen während der geschilderten vier Tage, dass Maskull die Welt von Tormance weiter kennenernt und sich der Frage nach dem Wesen von Kristallmann, Surtur und Muspel annähert – Begriffen, die er direkt mit etwas Transzendentem assoziiert – sowie der Bedeutung von Tod, Liebe und Schmerz. Schließlich trifft er allein wieder auf Krag, der ihn mit sich nimmt. Gangnet, der sie am Weg erwartet, führt sie zu Surturs Ozean, auf dem sie mit einer schwimmenden Insel weiterreisen.

Auf dieser Insel eröffnet Krag Maskull schließlich, dass dieser selbst Nightspore sei. Maskull stirbt und öffnet seine Augen schließlich erneut als Nightspore, woraufhin Krag erklärt, Maskull habe unter dem Einfluss vom Kristallmann gelebt, Nightspore aber gehöre zu ihm. Er schickt ihn schließlich in einen Turm, in dem Nightspore bei seinem beschwerlichen Aufstieg an Fenstern mit unterschiedlichem Ausblick

611 Der Hintergrund der Namen von den Hauptfiguren Nighspore, Maskull und Muspel wird später noch aufgegriffen. Doch auch die anderen Namen, die im Folgenden aufgezählt werden, können als allegorisch verstanden werden bzw. lassen zumindest Assoziationen anklingen. So ließe sich Joiwind beispielsweise mit der Übersetzung Freudenhauch, Panawe als All Begrüßender deuten.

Surtur („der Schwarze“) ist in der germanischen Mythologie ein Feuerriese, der beim Weltuntergang den alles vernichtenden Weltenbrand mit seinem Flammenschwert entfacht. Das Szenario erinnert an den Feuersturm in der alttestamentlichen Erzählung über Sodom und Gomorra. Surtur ist in der germanischen Sage Ragnarök Herrscher über das Feuerland Muspelheim – zur Bedeutung von Muspel siehe später mehr. (Vgl. Weißmann 2003, 36.)

vorbei kommt. In einem blickt er auf ein kugelförmiges Gesicht aus grünen Korpuskeln, Funken des Muspellichs. Im nächsten Fenster sieht er dieselbe Kugel, bevölkert von Menschen, Pflanzen und Tieren, in denen die grünen, nach Muspel strebenden Korpuskeln gefangen sind. Das darauffolgende Fenster eröffnet ihm den Blick auf die Kugel, vor der als ein trüber Schatten der Kristallmann steht. Das von Muspel ausgehende Licht, eben jene grünen Funken, Muspels Rückstrahlen, und weiße Wirbel, Vorwärtsstrahlen, werden in dem Schatten wie in einem Prisma gebrochen und in genusssüchtigem Willen gefangen. Im letzten Fenster erfüllt die Schattengestalt des Kristallmanns den ganzen Himmel. Nightspore erkennt, dass das Muspellicht die Nahrung des Kristallmanns ist. Es geht durch ihn hindurch und während ein Teil unverändert die Kugel als Lichtschauer überschüttet, zerbricht der Rest in Individuen. Schließlich erreicht Nightspore die Plattform des Turms:

„und blickte umher, überzeugt, daß er einen Blick auf Muspel werfen werde.

Doch da war nichts. [...]

Auf einmal, ohne irgend etwas zu sehen oder zu hören, hatte er den bestimmten Eindruck, daß die Dunkelheit ringsum auf ihn herabgrinste... Dann verstand er, daß er völlig von der Welt des Kristallmanns umgeben war, und daß Muspel aus ihm selbst und dem steinernen Turm bestand, auf dem er saß.

[...] Die Wahrheit zwang ihm ihre kalte und brutale Wirklichkeit auf. Muspel war kein allmächtiges Universum, das aus reiner Gleichgültigkeit die parallele Existenz einer weiteren, falschen Welt duldet, die kein Recht hatte zu existieren. Muspel kämpfte um sein Leben, gegen alles, was schändlich und abscheulich war – gegen Sünde, die als ewige Schönheit verkleidet ging, gegen Niedrigkeit, die sich als Natürlichkeit gab, gegen den Teufel in der Maske Gottes... Nun verstand er alles. Der moralische Kampf war kein Scheingefecht, kein Wallhall, wo die Krieger einander bei Tag in Stücke hauen und bei Nacht miteinander zechen; sondern ein grimmiges und tödliches Ringen, in dem Schlimmeres als der Tod – nämlich geistiger Tod – unausweichlich die Besiegten von Muspel erwartete... Wie konnte er sich aus diesem schrecklichen Kampf heraushalten?

In diesen qualvollen Augenblicken wurden alle Gedanken an das Selbst, wurde alle Korruption und Schlechtigkeit seines Lebens auf Erden aus Nightspores Seele gebrannt... Und vielleicht nicht zum ersten Mal.⁶¹²

Nach einiger Zeit steigt Nightspore unter dem Jammern und Spotten der Stimme des Kristallmanns wieder zu Krag ab. Der Roman endet mit dem darauffolgenden Gespräch, in dem Krag dem hoffnungslosen Nightspore versichert, er sei stärker und mächtiger als der Kristallmann und auf Nightspores Frage hin antwortet, er, Krag, sei Surtur und werde auf Erden Schmerz genannt.

612 Lindsay 1986, 259.

Analyse der Jenseitsreise in *DIE REISE ZUM ARCTURUS*

Gerade das eben zitierte Ende des Romans *DIE REISE ZUM ARCTURUS*, der Blick Nightspores vom Turm, lässt schon spontan an den übergeordneten Standpunkt einer Jenseitsreise denken. Inwiefern diese Eigenschaft einer Jenseitsreise im Roman realisiert ist, soll hier nun vorgenommen werden, um die Einordnung als Jenseitsreise zu begründen.

Der Protagonist: Eine Doppelpersönlichkeit

Der reisende Protagonist ist in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* die Doppelpersönlichkeit Maskull und Nightspore. Während Maskull „die in jedem Menschen vorhandenen Aspekte des Durchschnittlichen [als ein] ‚Jedermann‘“⁶¹³ repräsentiert, stehe Nightspore hingegen für die Leidenschaft für das Fremde und Lichte, er sei ein Asket, so Hauser.⁶¹⁴

Über den Hintergrund des Protagonisten erfährt der Leser so gut wie nichts und auch die Informationen über den Charakter bleiben oberflächlich. Das Aussehen von Nightspore und Maskull, dessen Name an ‚maskulin‘ erinnert⁶¹⁵, wird bei ihrem Auftreten während der Séance zu Beginn des Romans beschrieben:

„Maskull war ein hünenhafter Mann, aber breiter und robuster als die meisten großgewachsenen Männer. Er trug einen Vollbart. Seine Züge waren schwartig und dick, derb modelliert wie die einer Holzschnitzerei; aber in seinen kleinen schwarzen Augen funkelten Intelligenz und Kühnheit. Sein Haar war kurz, schwarz und borstig. Nightspore war von mittlerer Größe, sah aber so hart und zäh aus, daß man den Eindruck hatte, er habe sich durch zielbewußtes Training aller menschlichen Schwächen und Empfänglichkeiten entledigt. Sein bartloses Gesicht schien von einem brennenden geistigen Hunger verzehrt, seine Augen hatten einen wilden Blick visionärer Entrücktheit.“⁶¹⁶

Sellin fühlt sich beim Körperbau Maskulls an die Giganten oder Götter skandinavischer Märchen erinnert, die David Lindsay gern liest.⁶¹⁷

Über das vergangene Leben dieses Protagonisten erfährt der Leser lediglich, dass ihn niemand auf der Erde vermisst. So ist es also lediglich das Verhalten in Tormance, das Informationen über Maskulls Charakter gibt. Er tritt dort all den anderen Kreaturen gegenüber recht selbstsicher auf, begibt sich aber teilweise auch naiv in ihre Hände, wobei er sich immer wieder seiner Fehler und Verfehlungen bewusst wird und sich selbst als Nichtwissender, der sich seinem Schicksal zu Suchen ergibt, begreift.

613 Hauser 2009, 345.

614 Vgl. Hauser 2009, 345.

615 Zur Interpretation der sprechenden Namen siehe Wolfe 1982, 19 und Sellin 1981, 145.

616 Lindsay 1986, 14.

617 Vgl. Sellin 1981, 149.

„Maskull is certainly a rebel, but with certain qualifications. He is no theorist of permanent revolution, nor even of the philosophy of the absurd. He proclaims neither his struggle nor his disgust. A giant in stature, he remains, to some extent, a child in spirit. He is a false pessimist or, put another way, a naive. Throughout his adventures, Maskull never ceases to repeat that he understands nothing that is happening to him. He is often the plaything of men and events.“⁶¹⁸

Nightspore erscheint während der erzählten Handlung auf der Erde – bei Ankunft in Tormance verschwindet er zunächst – sehr verschieden von Maskull. Er ist zurückhaltend und gibt Maskull nur widerwillig Informationen. Bei der Abreise zum Arcturus blickt er zugleich gelangweilt und hungrig. An den Veränderungen des Himmelspanoramas ist er nicht interessiert, während Maskull neugierig Fragen stellt.⁶¹⁹

Von der Verbindung zwischen Maskull und Nightspore erfährt der Leser erst am Ende des Romans. Nightspore erscheint dann als Maskulls zweites Selbst, „his spiritual double“⁶²⁰. Während Maskull den Körper, den in seiner Materialität und Trivialität gefangenen Menschen darstellt, repräsentiert Nightspore die Seele und die Suche des Menschen nach dem Licht:

„One exists only because he has a body. The other exists only because he has a soul. [...] The physical man, Maskull, sets out to discover his soul.

This is certainly a laborious quest, but how easy compared with what must be the meeting of the body and the soul. Between the two, no union is possible. One or the other must disintegrate. Nightspore, craving for the ideal, is ‚like a hungry caged animal‘[...], the prisoner of man, and his triviality. When Maskull, with one sacrifice after another, has fashioned his own soul, and is prepared to die for it, it is his body which becomes a prison. The body is only the prelude to the soul. When Nightspore reappears, it is Maskull who disappears.“⁶²¹

Wolfe meint, Nightspore sei der dunklere, innere Aspekt der Persönlichkeit, der „seed for a new being“⁶²².

Dass insgesamt über den Protagonisten so wenig bekannt wird, verstärkt die Trifigkeit der oben bereits von Hauser zitierten Interpretation, dass Maskull einen „Herr Jedermann“⁶²³ darstellt. Auch in anderen Jenseitsreisen, die hier untersucht werden, ist der Reisende oft im Grunde nur ein Platzhalter für den Menschen im Allgemeinen und wird deshalb als nur schemenhaft oder als durchschnittlich dargestellt.

Gleichzeitig wird aus dem Jedermann Maskull aber eine herausragende Figur im Lauf der Geschichte, er fühlt sich als „ein Mann [...], den das Schicksal auserwählt hatte“⁶²⁴. Wolfe bezieht den Helden-Mythos in der Interpretation der Jungeschen Psychologie als Metapher für Individuation auf die Entwicklung des Protagonisten.⁶²⁵ Im

618 Sellin 1981, 155.

619 Vgl. Lindsay 1986, 38.

620 Sellin 1981, 150. Hervorheb. i. O.

621 Sellin 1981, 151.

622 Wolfe 1982, 19.

623 Hauser 2009, 345.

624 Lindsay 1986, 69.

625 Vgl. Wolfe 1982, 17.

Buch selbst wird der Prometheus-Mythos zum Thema gemacht, als Panawe sagt, er verbinde mit Maskulls Namen die Geschichte eines Mannes, der dem Schöpfer des Universums etwas stahl, um seine Mitgeschöpfe damit zu bereichern und Maskull ihm den Namen Prometheus nennt.⁶²⁶

Insgesamt bleiben für den Leser, der ja erst gegen Ende von der Beziehung der Figuren zueinander in Kenntnis gesetzt wird, bei Maskull-Nightspore – kennzeichnend für den Roman – viele Fragen offen, so beispielsweise das gleichzeitige Auftreten der Figuren auf der Erde.

Der Reiseweg: Eine Suche nach Muspel

Den Reiseweg von der Erde auf den zum Stern Arcturus gehörenden Planeten Torrance legen Maskull, Nightspore und Krag vom schottischen Starkness-Observatorium, einem verlassenen Gebäudekomplex an der Küste, aus in einem dort befindlichen torpedoförmigen Kristallkörper zurück.

„Er ruhte in einem Winkel von etwa dreißig Grad auf einer Art Katapult, und auf den ersten Blick hätte man ihn für ein großes astronomisches Fernrohr halten können. Er war zwölf Meter lang und hatte einen Durchmesser von ungefähr drei Metern; der Tank, der die arkturischen Rückstrahlen enthielt, befand sich vorn, die Kabine hinten. Die spitze Nase des Torpedos zeigte auf den südöstlichen Himmel. Ein breites Segment der Kuppel war in dieser Richtung geöffnet.“⁶²⁷

Von der Reise an sich wird lediglich erzählt, dass Krag phosphoreszierende Instrumente und Navigationshilfen bedient und die Reisegeschwindigkeit erst mit Erreichen der Grenze der Erdatmosphäre beschleunigt, alles insgesamt aber sehr viel langsamer voran geht, als Maskull erwartet hatte. Der Protagonist Maskull fällt schließlich in einen tiefen Schlaf und die Handlung setzt abrupt erst wieder mit seinem Erwachen auf arkturischem Boden ein.⁶²⁸

Lindsay beschreibt also weder mit fiktivem Ingenieursblick die Technologie eines Raumschiffs, noch liegt sein Augenmerk auf dem Vorgang der Reise zu einem anderen Planeten.

„Preparation for the voyage is nonexistent. To the journey itself, Lindsay devotes no more than seventeen lines [...]. Whilst other novelists, such as H.G. Wells and C.S. Lewis, stop to admire the sky, and depict the wonderment of the travelers, David Lindsay, for his part, is impatient to reach the end of the journey. Moreover, encapsulated in the air-ship, the traveler has no opportunity of looking outside, and, in any event, he loses consciousness.

Scientific laws are shamelessly mocked. Not a single calculation is made to determine the angle of flight, nor is there the slightest hesitation as regards the risks involved in the operation. It is abundantly clear, that the interplanetary journey is of no interest to the author. What counts is the scene that awaits the traveler, on his arrival. Maskull regains consciousness shortly after the

626 Vgl. Lindsay 1986, 54.

627 Lindsay 1986, 37f.

628 Vgl. Lindsay 1986, 38.

landing. The real journey now begins. This awakening marks a beginning, and is virtually a re-birth.“⁶²⁹

Die Reise im Roman beginnt im Grunde erst mit der Ankunft auf dem fremden Planeten, sodass man als Reiseweg auch Maskulls Reise über den Planeten betrachten müsste. Es geht bei dieser Reise nämlich, typisch für das Jenseitsreisemotiv, gar nicht um ein zu erreichendes Ziel, sondern um die Reise an sich. Diese ist in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* eine Suche nach Muspel. Dass der Fokus dabei eben auf dem Suchen und nicht auf dem Finden liegt, zeigt sich in der letzten Szene. Sie wird am Ende dieses Kapitels auch noch einmal gesondert als diejenige aufgegriffen, die eigentlich das Jenseitsreisenmotiv klar aufgreift. Der Protagonist, nun Nightspore, der in der Erwartung, Muspel zu erblicken, auf den Turm gestiegen ist, sieht im Grunde nichts. Er begreift, dass Muspel aus ihm selbst und dem steinernen Turm besteht.⁶³⁰ Damit verweist das Ende des Romans im Grunde auf einen Anfang des Kampfes um und von Muspel.

Der Reisebegleiter: Eine abstoßende Erlöserfigur

Dieser Kampf um und von Muspel wird vor allem von Krag geführt. Krag könnte man im weiteren Sinne als Reisebegleiter, der seinen Platz ja in der klassischen antiken Jenseitsreiseerzählung meist als Deuteengel findet, bezeichnen. Zwar tritt er in einem großen Teil der Erzählung gar nicht auf. Er ist es aber, der nicht nur die Reise von der Erde aus initiiert, sondern auch derjenige, der Maskull-Nightspore schließlich zum Turm führt, Erklärungen gibt und ihm das Erlebte verstehbar macht.

Krag, der in die Vorstellung des Mediums zu Beginn des Romans hineinplatzt und den von diesem materialisierten, „feinstofflichen“ jungen Mann tötet, wird sehr plastisch als kurzer, dicklicher aber muskulöser Mann mit einem großen, bartlosen, gelblichen Kopf beschrieben, dessen Gesicht eine verwirrende Mischung von Klugheit, Brutalität und Humor zeigt.⁶³¹ Maskull empfindet ihn als abstoßend.⁶³²

Wer genau Krag ist, wird erst spät aufgeklärt, ohne dass sein Wesen letztlich dem Leser wirklich ganz klar wird. Zunächst lernt Maskull von den Personen, mit denen er zusammentrifft, während er den Planeten durchstreift, dass Krag der Name des Teufels, des Urhebers des Bösen und allen Elends sei.⁶³³ Erst gegen Ende des Romans stellt sich heraus, dass der Kristallmann, den Maskull als von einigen Bewohnern als Gott verehrt kennengelernt hat, der Teufel ist.⁶³⁴ Auf der letzten Buchseite wird die Identität Krags offenbar: Er ist Surtur selbst, auf Erden wird er Schmerz genannt.⁶³⁵ Somit bleibt er zwar eine Figur, die nicht das sichtbar Gute hervorbringt,

629 Sellin 1981, 141. Hervorheb. i. O.

630 Vgl. Lindsay 1986, 259.

631 Vgl. Lindsay 1986, 17.

632 Vgl. Lindsay 1986, 19.

633 Vgl. Lindsay 1986, 50.

634 Vgl. Lindsay 1986, 239.

635 Vgl. Lindsay 1986, 260.

aber dafür steht. Sellin meint, Krag bleibe als Figur weiter ein „kill-joy“⁶³⁶, also ein Spielverderber bzw. besser noch wörtlich übersetzt Freude-Verderber. Aber: „[...] he does so in order to show that life is not a long round of pleasure. He reminds Maskull that, without suffering, without effort, without ugliness, even without death, grandeur cannot exist.“⁶³⁷

Krags Eröffnung auf den letzten Zeilen des Buchs taucht die vergangene Handlung plötzlich in neues Licht und fordert eine Neuinterpretation, die alle bisherigen Interpretationen, so eben beispielsweise Krag als Teufel zu verstehen, nichtig macht.⁶³⁸ Krag erscheint nun als der zu Muspel gehörende und für ihn kämpfende, das Gute verkörpernde Mittler, von dem her Erlösung sichtbar wird.⁶³⁹

„Der widerwärtige, immer mehr Ekel erregende, zynische, auf jede Absurdität verweisende und jede Schönheit entlarvende Krag ist nämlich genau der gesuchte Ort der Heilung, er ist der Lichtbote Surtur, an dem das Licht des fernen Muspel in Erscheinung tritt.

Genauso wie für das Christentum das Heil nur durch sein Gegenteil, nämlich durch das Leiden und das Kreuz [...] erreichbar ist, genauso zeigt sich das Licht in Krag, nämlich als Entlarvung des scheinbar vollkommenen Glanzes und Schönen, das der Kristallmann dieser Welt gegeben hat.“⁶⁴⁰

Weitergehend soll dieser Erlösungsaspekt in Teil (5) der Weltanschauungsuntersuchung zur Religion thematisiert werden.

Der Jenseitsraum: Fantastische Landschaften als allegorische Herausforderungen

Der dargestellte Jenseitsraum, in dem Maskull, Nightspore und Krag sich bewegen, ist die Landschaft des Planeten Tormance, der zum Stern Arcturus gehört. Lindsay hat damit als Schauplatz seiner Erzählung einen real existierenden Stern gewählt. Der Stern Arktur ist der vierhellste Stern am Nachthimmel der Erde und gehört zum Sternbild des Bärenhüters. Er erzeugt ein auffällig tiefgelbes Licht und bewegt sich wegen seiner Nähe, er ist mit nur 37 Lichtjahren Abstand ein relativ naher Nachbarstern, für den Betrachter recht schnell über den Himmel.⁶⁴¹ Sellin meint, Lindsay habe gerade diesen Stern und nicht den besser bekannten Mond, Mars oder die Venus gewählt, weil er zum einen ein Doppelstern und zum anderen im Teleskop in blauer Farbe zu sehen sei. In der Unterscheidung von den zwei Sonnen, von gelben und

636 Sellin 1981, 152.

637 Sellin 1981, 152.

638 Beispielsweise wird klar, weshalb Maskull immer Schmerz empfindet, wenn Krag ihn berührt. Für den Leser bei dieser abschließenden Neubewertung und –interpretation der Handlung nicht ganz deutlich werden einzelne Kleinigkeiten. Beispielsweise, weshalb Krag davon spricht, dass er mit Maskull Surtur folgt, der er doch selbst ist. Hier bleibt eine Interpretation beispielsweise nach mehreren Naturen offen, so wie insgesamt der Roman deutungsoffen bleibt.

639 Vgl. Hauser 2009, 346.

640 Hauser 1987, 571.

641 Vgl. Benningfeld 2007.

blauem Licht zeige sich nicht nur die Ambiguität der Werte auf dem Arcturus, sondern auch der fundamentale Kontrast zwischen dem Kristallmann und Krag.⁶⁴²

Mag auch der Stern als Schauplatz real existieren, die Topografie des Arcturus besteht aus einer fantastischen Landschaft mit fantastischen Kreaturen, die anders aussehen und andere Organe haben als die Erdbewohner. Maskull durchstreift den Planeten Tormance und lernt dabei unterschiedliche, meist gefährliche Landschaften und Kreaturen kennen:

Er erwacht in einer roten, trockenen Ebene und marschiert dann mit Joiwind durch fremdartige Vegetation mit sich bewegenden Pflanzen auf den terrassenförmigen Berg Poolingdred. Durch die Ebene Lusion bewegt er sich Richtung Norden auf das hohe, turmartige Gebirge Ifdawn Marest zu, das nur aus senkrechten Linien zu bestehen scheint.⁶⁴³ Oceaxe bringt ihn auf einem fliegenden Reptil, einem Shrowk, auf eine der inselartigen, über den luftigen Abhang hängenden Hochplateaus des Gebirges.⁶⁴⁴ Während des Fluges wird Maskull Zeuge einer der zahlreichen, plötzlichen Erdrutsche, die einzelne der Luftinseln brutal verschwinden lassen. Mit Tydomin bringt Maskull den Leichnam ihres Mannes über das gewaltige Gipfelplateau Disscourn zu einem Lavasee. Die beiden verlassen das Gebirge und gehen mit Spadevil zum heiligen Hochplateau, das sie über eine schwindelerregende Treppe erreichen.⁶⁴⁵ Als er das wüstenartige Plateau allein wieder verlässt, bewegt Maskull sich einem Trommelgeräusch folgend durch einen Wald mit gigantischen Bäumen in prächtigen Farben.⁶⁴⁶ Am Waldrand findet er sich an einem Strand wieder. Über den See reist er mit der Fischersfrau Earthrid zu Swaylones Insel, auf der totbringende Musik erschallt. Auf einem schwimmenden Baum erreicht Maskull anschließend das Land Matterplay, ein Tal mit üppiger Vegetation rund um einen Fluss.⁶⁴⁷ Weiter nördlich kommt Maskull über ein Hügelland mit vielgestaltiger Natur, „ebenso fantastisch wie individuell“⁶⁴⁸, zu einer Felswand mit einer Höhle und so in das unterirdische Land Threal mit mystischen dunklen Höhlenlandschaften.⁶⁴⁹ Anschließend erreicht Maskull das teilweise verschneite, teilweise versumpfte Gebirge Lichstorm, in dem er durch das kühle, durch Seen und Wälder bezaubernd wirkende Tiefland von Barey in Richtung des Bergs Adage unterwegs ist,⁶⁵⁰ als er Krag wiedertrifft und mit ihm auf einer schwimmenden Insel über den Ozean zum Turm der Schlussszene reist.

All diese unterschiedlichen Landschaften⁶⁵¹ stehen für das jeweilige Wesen der Bewohner, so sind die Bewohner des hohen, unzugänglichen Gebirges Ifdawn denn

642 Vgl. Sellin 1981, 142.

643 Vgl. Lindsay 1986, 78.

644 Vgl. Lindsay 1986, 83, 87.

645 Vgl. Lindsay 1986, 124.

646 Vgl. Lindsay 1986, 139.

647 Vgl. Lindsay 1986, 170.

648 Lindsay 1986, 174.

649 Vgl. Lindsay 1986, 186.

650 Vgl. Lindsay 1986, 237.

651 Sellin sieht in Gestaltung der wilden Natur des Planeten eine Reminiszenz an die von Lindsay verehrte Romantik. Vgl. Sellin 1981, 68.

auch aggressiv und skupellos.⁶⁵² Darauf verweisen auch die Metamorphosen Maskulls, dessen Organe sich an die Verhältnisse anpassen: „The transformation of the organs justifies, and accentuates, the evolution of philosophies, introducing into the book the conception of relativity.“⁶⁵³

Die Bewohner des Planeten haben zwar unterschiedliche Organe und Physiognomien, dennoch aber ähneln sie sich alle im Grunde. Sie alle, so Sellin, tragen Eigenschaften des Kristallmanns in sich, der als Gagnet gegen Ende all diese körperlich zeigt, so wie auch in den Landschaften immer wieder kristallene Formen vorkommen.⁶⁵⁴ Eine besondere Rolle spielen im Roman dabei die Frauenfiguren, die einerseits für Dekadenz und Vergnügen stehen, andererseits aber auch bewundert werden. Ihnen gegenüber wird Maskull als Repräsentant des Männlichen glorifiziert.⁶⁵⁵

Alle Landstriche von Tormance werden insgesamt von fünf Grundfarben dominiert.⁶⁵⁶ Über der Welt leuchten die Sonnen Alpain, deren blaues Licht einen quälen den Einfluss hat, und die weiße Sonne Branchspell, deren Sonnenuntergang dem Erdenbewohner fremde Farbkombinationen hervorruft. In der etwa vier Stunden dauernden Mittagshitze, Blodsombre, ist es so heiß, dass man Branchspells Strahlen kaum ertragen kann.⁶⁵⁷ Nachts scheint der Mond Teargeld.

So exotisch die Topografie des Planeten auch scheint, letztlich bebildert sie nur den Weg, die Suche des Protagonisten durch die Fremde, bei der er sich bei unterschiedlichen Wesen unterschiedlichen moralischen Herausforderungen stellen muss. Wachler versteht die Topografie und die Bewohner als Allegorien:

„Stufen der Reise Maskulls, eines symbolischen Jedermann, können allegorische Figuren und Landschaften sein, die Maskull töten oder hinter sich lassen muß, um dem Geheimnis des Kristallmanns, dessen Fratze er lediglich in den Gesichtern der Toten erblickt, und Surtur, dem ‚Former‘, näherzukommen.“⁶⁵⁸

Sellin verfolgt einen ähnlichen Ansatz, wenn er meint, das exotische Bild führe den Leser in die Irre, denn die Moral oder die „dimension of spirit“⁶⁵⁹ bleibe der Erde ähnlich.⁶⁶⁰

652 Vgl. Sellin 1981, 152. Darüber hinaus könnte man vertiefend auch auf die Namen der Landschaften, so wie zu Beginn schon die Namen der Bewohner als allegorisch gedeutet wurden, eingehen.

653 Sellin 1981, 147.

654 Vgl. Sellin 1981, 171f.

655 Zur Rolle der Frauen im Roman siehe Sellin 1981, 114-137.

656 Vgl. Lindsay 1986, 170.

657 Vgl. Lindsay 1986, 45.

658 Wachler, in: Lindsay 1986, 272.

659 Sellin 1981, 141.

660 Vgl. Sellin 1981, 140f.

Die Adressaten: Prämisse des Autors vorausgesetzt

Dies muss der Leser jedoch selbst erkennen, denn der Roman verlangt insgesamt viel Interpretation und erklärt dem Rezipienten wenig.

Wolfe meint gar: „Perhaps to avoid sentimentality, perhaps merely because of stylistic failings, Lindsay keeps the distance between reader and character at a maximum.“⁶⁶¹

Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass David Lindsay seine eigenen Prämisse setzt, seinen eigenen weltanschaulichen Standpunkt artikuliert und dabei entweder gar keine Rücksicht auf den Leser nehmen will, weil es ihm um seine eigene Welt geht, oder gerade deshalb den Leser nicht führt, damit dieser wegen der Offenheit des Werkes selbst reflektiert und interpretiert, Lindsay also gerade eine Wirkung wie jene intendiert, die Wachler beschreibt:

„[...] seine Wirkung auf den Geist – oder die Nerven, je nach dem Temperament des Lesers – ist von einer Art, wie man sie bei kaum einem anderen Autor findet.

Diese Wirkung, was immer die Ursache oder die besondere unterbewußte Energie gewesen sein mag, die an ihrem Zustandekommen beteiligt war, ist überaus beunruhigend. Des Lesers Intellekt ist tief betroffen, sein Vorstellungsvermögen entsetzt. Die Geschichte ist eine Allegorie, ihre Charaktere sind bloße Abstraktionen und Typen, die Umgebung ist fantastisch, die Atmosphäre verdünnt; dennoch ist die Illusion vollkommen, wird die ungeheuerliche Idee überzeugend offenbart – doch keineswegs durch irgend eine künstlerische Wucht des Ausdrucks, denn die Diktion ist schlicht bis zur Kunstlosigkeit.“⁶⁶²

Sellin meint, oft würden die Interessen des Autors und des Lesers kollidieren und der Leser müsse sich darauf einlassen, dass Lindsay seine eigene Idealwelt zeichne:

„The aim of the novelist, insofar as it can be defined here, is not so much to paint the world as it is, and to represent the truth, but rather to convey his own beliefs, and to depict the world as the author wishes that it might be. From this standpoint, the author's point of view and that of the reader constantly threaten to collide. This danger merely intensifies when this writer chooses to set at naught all natural laws, sometimes even going to the extent of preferring a world that is totally unreal. [...] Lindsay's novels, therefore, start with an enormous handicap which the earnest reader must surmount. He must suspend his disbelief. [...] Lindsay's novels can interest only those who start by accepting the premises established by the author, and the impossible conventions peculiar to the genre.“⁶⁶³

661 Wolfe 1982, 17.

662 Wachler, in: Lindsay 1986, 261.

663 Sellin 1981, 231f.

Die Funktion: Die Erde als falsches Ideal

Damit ist bereits auf die Funktion der Jenseitsreise bzw. die Intention des Autors bei der Adaption des Motivs der Jenseitsreise hingewiesen.

Sellin meint, Lindsay wolle indirekt das Leben auf der Erde als eine falsche Kopie des Ideals zeigen. Mit der Darstellung von Tormance, der Welt des Kristallmanns, gegenüber Muspel, der Welt Surturs, urteile David Lindsay: „Life is mediocre, vulgar, made up of false pretences and trickery. It is not worthwhile to be alive, unless there exists another world, supernatural and superior, to which it serves as a necessary introduction.“⁶⁶⁴

Auch Wolfe, der allerdings kritisch konstatiert, Lindsays Intention sei wegen der Illusionen kaum zu erkennen, meint, der Autor transportiere seine eigene Philosophie: „*A VOYAGE TO ARCTURUS INVITES*, even demands, close interpretation. Whatever myth Lindsay has created is for him very largely a device for his philosophical aims“⁶⁶⁵

Auf die Philosophie bzw. die Weltanschauung Lindsays wird das folgende Kapitel eingehen, weshalb hier zu diesem Untersuchungspunkt nicht mehr zur Intention des Autors ausgeführt werden muss und nur noch kurz auf die Funktion der Jenseitsreise an sich eingegangen werden soll. Das Moment der eigentlichen Jenseitsreise stellt nämlich die Schlusszzene auf dem Turm dar.

Hier zeigt sich das Merkmal einer Jenseitsreise, das auch seine Funktion ausmacht: Der überschauende Blick. Von einem tatsächlich höher gelegenem Standpunkt, dem Turm, der auf die Anfang des Romans zurückweist, überblickt Nightspore die Welt des Kristallmanns und die Welt Muspel – wobei er versteht, dass Muspel aus ihm selbst und dem Turm besteht. Schon zuvor der kräftezehrende Aufstieg auf den Turm bringt ihm mit jedem höher gelegenen Fenster, aus dem er schaut, Erkenntnis. Er versteht, dass es 1. die Welt der Individuen gibt – genussüchtige Körper, in denen Muspellichtfunken gefangen sind. Diese streben eigentlich zum 2., dem Muspel, zurück. Davon werden sie aber vom 3., dem dunklen Schatten des Kristallmannes, der das von Muspel ausströmende Licht überhaupt erst in Individuen bricht, abgehalten. Individualität – die Lebewesen, in denen das gebrochene Muspellicht, aber auch der Einfluss des Kristallmanns gegeneinander stehen und in unterschiedliche Richtungen streben – das Transzendentale, Erhabene – Muspel, von dem alles Leuchten und Leben ausgeht – und das Böse – der Kristallmann, der Herr über das Leben und das Vergnügen ist – sind die drei Komponenten, die das Geschehen im Kosmos ausmachen, erkennt Nightspore.

Die Schlusszzene des Romans als die eigentliche Jenseitsreise, die den überschauenden Blick gewährt, dient also dazu, ganz klar ein weltanschauliches System, eine Sicht der kosmischen Vorgänge, die durch die eben genannten drei Aspekte bestimmt sind, zu zeigen. Sie bringt nicht nur dem Protagonisten einen Erkenntnisgewinn und erlaubt ihm einen Blick von außen bzw. von oben auf das Welt- und Kosmosgeschehen, sondern eröffnet auch dem Leser den Blick auf die Zusammenhänge,

664 Sellin 1981, 166.

665 Wolfe 1982, 18. Hervorheb.i. O.

sodass dieser wie nach einer Art „Offenbarungserfahrung“ auf Basis dieser Erkenntnisse sein Weltbild der Welt Tormance überarbeiten muss.

Indem diese Welt Tormance zwar allegorisch für die Erde stehen kann, aber letztlich aus irdischer Zeit und Raum entgrenzt ist, schafft der Autor David Lindsay es, sich von Zeitgeschehen auf der Erde zu distanzieren und die Erzählung zu generalisieren. Es geht ihm nicht darum, Chronist zu sein, oder gezielt bestimmte Missstände seiner Zeit aufzudecken, sondern allgemein seine Weltanschauung und seine Sicht auf das Leben zu zeichnen.

Sein *zeitgeschichtlicher Hintergrund* spielt dabei aber natürlich dennoch eine gewisse Rolle. So ist die Gestaltung der Eingangsszene im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* auf Lindsays Erfahrungen mit Okkultismus zurückzuführen. Spiritistische Organisationen blühen zu seiner Lebenszeit auf. Lindsay, der sich selbst einen ‚mystic sense‘ als Erbe seiner schottischen Vorfahren zuspricht, ist Zeuge spiritistischer Séancen, die seine Mutter und seine Tante ausrichten. Er nimmt diese allerdings selten ernst und erkennt Medien als Amateure und Scharlatane.⁶⁶⁶ Auch die Szene, in der das Medium Backhouse in theatralisch gestalteter Kulisse vor einem schaulustigen Publikum zu deren Vergnügen gegen einen Scheck eine übernatürliche Kreatur erscheinen lässt, zeigt eher eine Kritik an der Schaulust und Neugierde der Leute. Lindsay warnt im Grunde davor, den Spiritismus überzubewerten bzw. sich aus Vergnügenssucht der Illusion hinzugeben – also dem Laster des Kristallmanns zu verfallen – weshalb die Szene dann auch durch dessen Gegenspieler Krag gesprengt wird, er desillusioniert durch seinen Mord an dem übernatürlichen Jungen. Auch wenn mit dem Erscheinen des geisterhaften Mannes bereits eine „aura of mystery“⁶⁶⁷ geschaffen wird: „The real supernatural is elsewhere, and it begins with the departure for Arcturus.“⁶⁶⁸

Zudem ist Lindsays Roman in eine geistesgeschichtliche Bewegung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts einzuordnen, in der Kunst und Wissenschaft das eigene psychische Leben erschließen wollen.⁶⁶⁹ Hauser beschreibt diese „Erkundungsfahrten ins Innere“⁶⁷⁰ anschaulich an Beispielen. An seinen Ausführungen orientiert sich der folgende kurze Blick auf jene Bewegung. So wie der Mensch an der Wende zum 19. Jahrhundert, zu einer Zeit zu der die erfahrungsorientierte europäische Wissenschaft technisch nutzbar zu werden beginnt, sich selbst und die Welt durch empirische Wissenschaft technologisch und industriell radikal umzugestalten sucht, versuchen auch Menschen auf empirischem Wege durch Reflexion ihrer Lebenserfahrungen in ihr Seelenleben vorzudringen.⁶⁷¹ Hauser nennt als ein literarisches Beispiel Karl Philipp Moritz’ autobiografische Darstellung *ANTON REISER. EIN PSYCHOLOGISCHER ROMAN* und als tiefenpsychologisches, explizit empirisch orientiertes Werk Sigmund Freuds 1900 erschienenes *DIE TRAUMDEUTUNG*, welches das Innere „nicht mehr als ein prin-

⁶⁶⁶ Vgl. Sellin 1981, 197.

⁶⁶⁷ Sellin 1981, 198.

⁶⁶⁸ Sellin 1981, 198.

⁶⁶⁹ Vgl. Hauser 1987, 561.

⁶⁷⁰ Hauser 1987, 561.

⁶⁷¹ Vgl. Hauser 1987, 562.

zipiell vernünftiges Gefüge, sondern als ein Gebilde voller Abgründe, dem man sich nur in der Auseinandersetzung mit Symbolen, den unwillkürlichen Assoziationen, den seltsamen Zwangshandlungen und vor allem den tiefen Traumbildern nähern kann“⁶⁷² versteht.⁶⁷³ Hauser konstatiert: „Die Reise zum als Arcturus bezeichneten Gewölbe des Selbst findet für David Lindsay nachfreudianisch statt. [...] [Maskull – nur ein Aspekt der Psyche der Doppelpersönlichkeit, die der Protagonist darstellt – wird, A. B.] bedrängt und begleitet von Gestalten, die aus dem Material dieser Tiefenbilder gefertigt sind.“⁶⁷⁴

Letztlich spielen außerdem neben dem Zeitgeist David Lindsays ganz persönliche Lebenserfahrungen eine Rolle: Er hat den Ersten Weltkrieg erlebt und damit eben auch die Seite des Kristallmannes in den Menschen – wer weiß, wie die Erzählung ausgegangen wäre, wäre sie nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden. Zudem spielt natürlich das durch persönliche Erfahrungen und Erlebnisse geprägte Menschenbild des Einzelgängers David Lindsay in seine im Roman transportierte Weltanschauung hinein, ebenso wie seine literarischen Inspirationen und philosophische Lektüre. All dies wird im kommenden Kapitel zu einer Weltanschauungsuntersuchung in mehreren Schritten zusammengeführt.

Untersuchung der Jenseitsreise in weltanschauungsanalytischer Perspektive

Unthematisch

(1) Das Motiv der Jenseitsreise ist im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* unthematisch realisiert. Es ist nicht wie in einer antiken Jenseitsreiseerzählung von einer Himmelsreise die Rede, auch wenn der Protagonist von der Erde zu den Sternen reist. Es handelt sich eben um eine Weltraumreise – ohne aber dass es Lindsay um eine science-fictionartige Darstellung eines fremden Planeten geht.⁶⁷⁵ Vielmehr ist seine Dar-

672 Hauser 1987, 563.

673 Weiter Beispiele bzw. Verbindungslien zu Lindsays Werk, die Hauser nennt, sind der Surrealismus in der bildenden Kunst sowie literarische Odysseen der Seele wie James Joyces *ULYSSES*. Vgl. Hauser 1987, 564-566.

674 Hauser 1987, 563f.

675 Schließlich spielt die Handlung auch nicht in einer fantastischen Welt, die der Leser mit Zuklappen des Buches verlässt, sondern die übernatürliche, fantastische Welt und die alltägliche Welt sind miteinander verwoben.

Eine Einordnung des Buches in ein Genre fällt insgesamt schwer. Sellin meint: „If Lindsay's writing is examined in its entirety, it has to be admitted that scarcely any unity of style is maintained.“ (Sellin 1981, 200). So lässt sich auch *DIE REISE ZUM ARCTURUS* höchstens wage als metaphysischer Roman oder „metaphysical fantasy“ (Scholes und Rabkin 1977, 208) bezeichnen, ist nicht aber einfach der Science Fiction zuzuordnen, auch wenn es „durchgehend Vision und Metapher“ (Wachler, in: Lindsay 1986, 271) ist: „In diesem Sinne gehört Lindsays Werk auch zur Science Fiction – nicht als literarischem Genre, sondern als einer ‚Literatur-erkenntnisbezogener Verfremdung‘ (Darko Suvin), deren Traditionen auf die Mythen des Altertums zurückgehen. Lindsay kann historisch

stellung allegorisch zu verstehen. Nirgendwo im Roman ist von einem „Jenseits“ die Rede – wobei auch die anderen hier untersuchten Beispiele literarischer Jenseitsreisen in der Moderne zeigen, dass diese Jenseitsreisen nicht mehr im Jenseits spielen müssen.

Mit der Turmszene am Schluss des Romans kommt Lindsay dem klassischen Motiv und der darin oft erzählten Gottesschau aber wiederum sehr nahe, auch wenn es immer noch unthematisch, unexplizit bleibt. Nightspore schaut am Ende schließlich Muspel – auch wenn dies nur aus ihm selbst und dem Turm besteht – dazu in Punkt (5) mehr.

Neutrales Darstellungsmittel

(2) Eben jene Turmszene, der übergeordnete Standpunkt Nightspores und sein Blick auf die Zusammenhänge der Welt, sind der Grund, warum David Lindsay das Jenseitsreisen-Motiv als neutrales Darstellungsmittel nutzt. Er kann so eine Welt-Anschauung, denn Nightspore schaut ja die Welt vom Turm aus, zeigen. Insofern nutzt er das Motiv nicht nur als ein einfaches Stilmittel für seine Erzählung, sondern die Erzählung besteht im Grunde aus der Jenseitsreise, aus Maskulls/Nightspores Suche. Als neutral wird die Jenseitsreise hier insofern eingeordnet, als dass David Lindsay das Motiv nicht ironisch bricht. Schließlich schafft sein Protagonist es ja schließlich, den übergeordneten Standpunkt des Jenseitsreisenden einzunehmen, nachdem er sich in seiner radikalen Endlichkeit erkannt hat – dazu unten mehr.

Dies bedeutet nicht, dass Lindsay sich nicht dem Stilmittel der Ironie bedienen würde:

„Irony is the favourite weapon of David Lindsay, or saying the very opposite of what one wishes to convey. Crystalman is the double of Satan, and so he is presented as a God. One of Maskull's main preoccupations, during his stay on Arcturus, is to discover the real identity of Crystalman. [...] To avoid the truth becoming revealed to soon, David Lindsay has cast his hero in the mould of an ingenuous individual, thus adopting a technique that satirists, ever since Voltaire, have known very well. [...] The discovery of Ifdawn is a clear warning after the meeting with Joiwind. Goodness is succeeded by cruelty. To-day's truths are to-morrow's heresies. This would seem to be the moral of the tale. Nothing could better indicate the sense of irony than this alternation of extremes.“⁶⁷⁶

David Lindsay nutzt Ironie – aber innerhalb der Jenseitsreise, die seinen Rahmen bildet. Das Jenseitsreisemotiv an sich wird nicht ironisch gebrochen.

und genrespezifisch wie Wells und Samjatin, dessen Roman ‚Wir‘ im gleichen Jahr erschien wie ‚A Voyage to Arcturus‘, als Vorläufer einer Gattung angesehen werden, der er trotz einer gewissen Gleichzeitigkeit niemals angehörte [...].“ (Wachler, in: Lindsay 1986, 277).

676 Sellin 1981, 165.

Strukturgebend-vollständig

(3) Dadurch, dass das Motiv den Rahmen für seine Erzählung bildet und die Suche nach bzw. die Reise zum übergeordneten Standpunkt sein Leitmotiv, sein roter Faden der Erzählung ist, nutzt David Lindsay das Motiv der Jenseitsreise in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* auf strukturgebend-vollständige Weise. Er bedient sich vor allem dem Effekt des überschauenden Blicks des Jenseitsreisenden, realisiert aber auch die anderen Elemente einer Jenseitsreisenerzählung, wie oben untersucht.

Säkular

(4) Die Jenseitsreise im Roman ist, indem sie eine Suche nach Muspel, nach dem Licht ist, auch eine religiöse Suche. Eine Einordnung in das Schema im Sinne einer Entscheidung zwischen dem Pol „vom Standpunkt der Religion aus“ und „säkular“ fällt aber schwer, da Lindsay nicht nur religiöse Themen bearbeitet, sondern auch „christliches Gedankengut schöpferisch aufnimmt“⁶⁷⁷. Obwohl viele Elemente dadurch geprägt sind, wie dieser Untersuchungspunkt zeigen wird, soll die Jenseitsreise hier doch vorsichtig als säkular kategorisiert werden, weil Lindsay eben nicht den Standpunkt einer Religion vertritt, sondern lediglich einzelne Elemente aufnimmt und vor allem – allgemein – den Erlösungsgedanken thematisiert, was im Folgenden ausgeführt wird.

Zunächst zur möglichen Einordnung als religiös, was mit dem Verweis auf die Suche nach Muspel bereits angesprochen wurde:

Maskull erlebt auf Tormance, dass Leben Umgang mit der eigenen radikalen Endlichkeit ist.⁶⁷⁸ Seine Suche nach Muspel ist Ausdruck seines Suchens einer Umgangsweise mit dieser Endlichkeit, seines Erlösungsbedürfnisses. Letztlich aber stirbt er, der er in der Welt des Kristallmanns verhaftet bleibt, und erst Nightspore, sein alter ego, die gerettete Seele, erreicht Muspel. Der Tod wird zur Erlösung, Nightspore kann nur durch ihn den Aufstieg schaffen.

Hier wird aus der Religiosität Maskulls – der geneigt war, die eigene Endlichkeit als aufhebbar zu sehen, bzw. auf der Suche danach war – eine Artikulation von Religion, der Sehnsucht nach einer realen Überwindung der radikalen Endlichkeit.⁶⁷⁹

Ginge David Lindsay hier vom Standpunkt des Christentums aus, würde er in seiner Jenseitsreise vom Standpunkt dieser Religion aus Weltanschauung ausdrücklich machen und es wäre am Schluss des Romans nun von der Erlösung durch Jesus Christus die Rede. Dies ist allerdings nicht explizit der Fall, ein Bezug auf die Kreuzestheologie findet sich nur in der Person Krag, wie gleich noch erläutert wird. Ebenso wenig explizit taucht das Wort Erlösung auf. Lindsay ist calvinistisch erzogen worden, ist aber der Kirche nicht verbunden, wie die obige Biografie bereits schilderte. Der Autor geht also nicht vom Standpunkt einer Religion, nicht etwa bekennend von einem christlichen Standpunkt und dessen Konzept der Welt aus. Dennoch las-

677 Hauser 1987, 571.

678 Vgl. Hauser 2009, 345.

679 Hier werden wieder die Definitionen nach Hauser/Schrödter aufgegriffen, die im das Schema erklärenden III. Kapitel zitiert wurde. Vgl. Hauser 1983, 43.

sen sich Stellen finden, an denen Lindsay christliches Gedankengut – Wachler nennt zudem Parallelen zu Buddhismus und Hinduismus⁶⁸⁰ – verarbeitet hat, allerdings nicht in der Weise, dass er einzelne Elemente herauspickt und aneinanderreihet, sondern er entwickelt diese Gedanken weiter und passt sie in sein Konzept ein.

Die Konzeption von Krag, Muspel und Kristallmann spielt beispielsweise mit den Assoziationen von Erlöser, Gott und Teufel. So meint etwa Visiak: „Muspel, the ‘sublime light’ is God; Crystalmann, the loathsome incubus who intercepts and perverts the sublime rays as they enter the souls, is Satan; and Krag, who saves the souls from sinking into the abominable abyss, is the Redeemer.“⁶⁸¹ Ganz so einfach gleichzusetzen sind diese drei allerdings nicht, wie die folgende kurze Reflexion der drei Figuren deutlich macht:

Der *Kristallmann*, zwar später als Teufel entlarvt, verhüllt sich in Schönheit. Als er als Gagnet auftritt, ist gar von einer „außerordentlichen vergeistigten Schönheit“⁶⁸², die ihn erleuchtet, die Rede, sodass er wirkt, als sei er vom Himmel herabgestiegen. Nur im Moment des Todes einer seiner Kreaturen zeigt er sein wahres Gesicht:

„Während Satan in *Paradise Lost* seine majestätische Gestalt hinter dem Aussehen einer Kröte verbirgt und durch den Speer Ithuriels demaskiert wird, zeigt der feinsinnige Kristallmann, der im selbstischen Ich seiner Opfer gegenwärtig ist, sein wahres Gesicht durch sie, wenn ihre Gesichter im Tod sein Grinsen vulgärer Niedrigkeit annehmen.“⁶⁸³

In Bezug auf die Erscheinung des Kristallmanns lässt sich daher auf die Tradition, den Antichristen als außerordentlich verführerische Person zu charakterisieren, verweisen.⁶⁸⁴

Die Bewohner von Tormance halten den Kristallmann für einen Gott. Joiwind erklärt Maskull zu Beginn, Surtur, Former und Kristallmann seien Synonyme.⁶⁸⁵ Der Name Former passt für den Kristallmann insofern, als dass er die Welt Tormance nicht erschafft, sondern – gleichsam in einer Art gnostischer Arbeitsteilung – formt. Er bricht mit seiner Schattengestalt wie mit einem Prisma die Strahlen Muspels, das göttliche Licht, „das die gleiche unaussprechliche Essenz wie die ‚Sonne jenseits der

680 Wachler, der auch die Feststellung eine buddhistischen Grundzuges des Werkes durch E.H. Visiak und Colin Wilson nennt, sieht zum einen eine Parallele zwischen der buddhistischen Lehre, in der das sinnliche Verlangen dem Nirvana entgegensteht und der Sinnenfreude und Schönheit in der Welt des Kristallmanns, die einer Läuterung entgegensteht. In dem Lustprinzip, das die Menschen auf Tormance antreibt, sieht er die hinduistische Vorstellung *bon Brahma* gespiegelt, dem ‚des Besitzes sich freunden Welten-schleuderer und Schöpfergott‘. Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 264, 271.

681 Pick et al. 1970, 109.

682 Lindsay 1986, 249.

683 Wachler, in: Lindsay 1986, 262. Hervorheb. i. O.

684 Vgl. Delgado und Leppin 2011.

685 Vgl. Lindsay 1986, 45.

Sonne‘ der Mystiker ist, oder die übermäßig blendende weiße Strahlung, die im Kult Lao-tses eine Rolle spielt.“⁶⁸⁶

In der Darstellung des Kristallmanns als gewaltsamer Gott, der sogar an Götterschreinen angebetet, als Vater bezeichnet und in stimulierendem Wasser wirksam ist, das an Weihwasser erinnert,⁶⁸⁷ parodiert David Lindsay die Gottesvorstellungen im Christentum, so Sellin:

„The lord and master of Arcturus is Crystalmann. This star belongs to him. He has made it in his image of a man of crystal. Crystal is perhaps also Christ; a new-style Christ who would have exchanged humility for arrogance, and the suffering freely accepted for an unrestrained search for happiness. Whether he be God the Father or God the Son, Crystalmann has his kingdom, which is an almost exact copy of the world of Genesis. It is erroneous to say that no churches nor real religious symbols are to be seen. On the contrary, an attentive reader is able to detect a dense thread of symbols which unite to form a parody of Christianity.“⁶⁸⁸

Während Sellin von einer Parodie des Christentums spricht, wäre eine andere mögliche Interpretation, dass lediglich der Gottesglaube vieler christlicher Menschen hier parodiert wird. Dass Lindsay also darstellt, wie oberflächliche Bindung an Schönheit und Vergnügen vom eigentlichen Erhabenen ablenken und der Blick nur auf das Schöne und Gute gerichtet wird, ohne dass auch das Böse, Leid oder Schmerz betrachtet und beachtet wird. Dafür spricht nicht nur die Ambiguität vom Kristallmann und von Krag, der als nächstes besprochen wird, sondern auch, dass Lindsay ja auch weitere, unter anderem christliche Gedanken außerhalb der Konzeption vom Kristallmann, nämlich beispielsweise in Krag und Muspel, schöpferisch aufnimmt.

Der Kristallmann stellt sich letztlich also nicht als ein Gott, sondern als Teufel oder als Kakodaimon heraus, dessen Schattenprisma bewirkt, dass ein kleiner Teil Muspellicht in jeder Kreatur gefangen und ein anderer Teil pervertiert ist.⁶⁸⁹ „So versieht der Kristallmann das Amt Satans in der hebräischen Wortbedeutung als Trenner und Entzweier.“⁶⁹⁰

Ebenso „schön“ wie der Kristallmann dargestellt wird, wird *Krag*, also *Surtur*, als abstoßend beschrieben. Auf Tormance wird er für den Teufel gehalten und erst am Ende offenbart er sein tatsächliches Wesen. Er ist der Lichtbote Surtur. Da Krag oben als Deuteperson bereits beschrieben wurde, sei hier nur noch auf theologische Überlegungen zu seiner Person eingegangen.

Krag verkörpert den erlösenden Schmerz.⁶⁹¹ Er lässt Nightspore „entkommen [...] aus dieser gräßlichen Welt“,⁶⁹² der Maskull bis zum Tod Sullenbrodes noch positiv gegenüber steht, indem er ihn Tormance überhaupt erst als grässlich begreifen lässt und dessen Schönheit und Vergnügen als Schein, als Illusion entlarvt. Dieses

686 Wachler, in: Lindsay 1986, 262.

687 Vgl. Lindsay 1986, 49.

688 Sellin 1981, 162.

689 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 262.

690 Wachler, in: Lindsay 1986, 262.

691 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 263.

692 Lindsay 1986, 251.

Desillusionieren, der Kampf gegen den Kristallmann ist immer mit Schmerz verbunden, denn, so sagt Krag: „nichts wird bewirkt werden ohne die blutigsten Schläge“⁶⁹³. Hier wird die oben bereits einmal zitierte Parallele zum christlichen Erlöser deutlich: So wie das Heil im Christentum nur durch dessen Gegenteil, das Leiden und das Kreuz, erreichbar ist, so zeigt sich das Licht Muspels in Krag, in der schmerhaften Entlarvung des scheinbaren Glanzes in der Welt des Kristallmanns.⁶⁹⁴

„Die Erfahrung des heilenden Schmerzes, die am deutlichsten wird in der bittersüßen radikalen Endlichkeit der Liebe, die vollkommen sein möchte und doch unvollkommen ist, und nicht das Wissen von Heilsinformationen ist der Weg zum glücklichen Leben. Nur wer den Weg durch seine radikale Endlichkeit aufzunehmen gewillt ist, wer sich selbst als den akzeptiert, der Grenzen hat [...] ist auf dem Weg zum Licht [...].“⁶⁹⁵

Soteriologisch gesprochen gibt Krag mit dem Schmerz also dem Protagonisten erst das Bewusstsein der eigenen Erlösungsbedürftigkeit.

Muspel – der Name entstammt der nordischen Mythologie und wird unter Punkt (7) noch erläutert – ist das Licht, nach dem der Protagonist der Jenseitsreise im Grunde sucht. Er kann den Aufstieg zu ihm nur als Nightspore schaffen, indem er den notwendigen Tod auf sich nimmt und sich von seinem Alter Ego Maskull⁶⁹⁶ und vom Blendwerk des Kristallmanns in Schmerz trennt.

Auf der Aussichtswarte erkennt Nightspore, dass Muspel nur aus ihm und dem Turm besteht. Muspel steht damit nicht für einen allmächtigen Gott, sondern muss um seine Existenz und gegen den Kristallmann kämpfen. Diese Darstellung David Lindsays bringt zum einen eine Bestimmung des Verhältnissen von Gut und Böse mit sich: Der Schatten des Kristallmanns ist von Muspel selbst erschaffen, denn außer diesem gibt es nichts, obwohl das Böse in Muspel eigentlich nicht existent ist.⁶⁹⁷ Wachler meint:

„Daß Muspel, obgleich Gottheit, unfähig war, einen ‚Schatten‘ auszutilgen, der in mancher Hinsicht eine Realität war, ist ein Paradox, das zum Teil bereits erforscht worden ist. Das verwandte Paradox, daß der ‚Schatten‘ auf dem Angesicht von Muspel war, womit eine äußere Form der Gottheit impliziert wird, die gleichwohl unendlich ist, findet eine seltsame Entsprechung bei Milton, der in analoger Paradoxe antwortet:

*,Grenzenlos des Meeres Tiefe, denn ich bin,
Der füllt Unendlichkeit, nicht duldet leer den Raum,
Wiewohl ich unumschrieben mich zur Ruh’ begebe,
Nicht zeige meine Stärke, die frei ist,
Zu handeln oder nicht... .“⁶⁹⁸*

693 Lindsay 1986, 260.

694 Vgl. Hauser 1987, 571.

695 Hauser 1987, 571.

696 Dass Maskull ein körperliches Alter Ego Nightspores ist, ist eine Interpretation, die hier vorgenommen wird. Sie liegt nahe, ist hier aber als solche zu kennzeichnen, da Lindsay dies nicht explizit macht.

697 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 263f.

698 Wachler, in: Lindsay 1986, 265. Hervorheb. i. O.

Zum anderen liefert die Turmszene eine Bestimmung des Verhältnisses von göttlichem Wirken und menschlichem Willen beziehungsweise einer Gottesvorstellung, die sich von der christlichen unterscheidet: Nightspore begegnet nicht, wie bei manch antiker Jenseitsreise einer Gottheit in Person. Er nimmt insofern eine übergeordnete Perspektive, die Sicht eines Gottes ein, als dass er selbst Muspel ist. Er erkennt, dass er selbst gegen die Welt des Kristallmanns kämpfen muss und kein allmächtiger, rettender Gott dies mit einem großen Befreiungsschlag tut.

„Nightspore schafft den Aufstieg in die Lichtwelt. Doch es ist nicht mehr die antike Lichtwelt eines leidenschaftslos, abgründig und fern existierenden Gottes, sondern es ist das Bewusstsein, dass in dieser gefängnishaften Welt, der Welt des schillernden, von falscher Schönheit gleißenden Kristallmannes kein rettender Lichtgott derart existiert, dass er den Menschen einfach aus dieser Welt sich entwerden lässt. Ein Mensch kann sich nicht von seiner Endlichkeit trennen. Der Lichtgott, hier die Lichtwelt *Muspel*, ist vielmehr nur dann gegen den Kristallmann, den Schöpfer dieser falschen Welt, mächtig, wenn der Mensch selbst sich gegen den Kristallmann, gegen den unechten Glanz aller Endlichkeiten stellt.“⁶⁹⁹

Durch die Figur Krag, dem „Mittler, von dem her Erlösung sichtbar wird“⁷⁰⁰, endet *DIE REISE ZUM ARCTURUS* aber trotz dieses Gottesbildes nicht in „existenzialistischer Absurdität“⁷⁰¹. Der Ausgang des Kampfes von Muspel und Surtur gegen den Kristallmann bleibt offen. Aber zum einen gibt Krag Hoffnung: „Ich bin der Stärkere und der Mächtigere. Das Reich des Kristallmanns ist nur ein Schatten auf Muspels Gesicht. Aber nichts wird bewirkt werden ohne die blutigsten Schläge.“⁷⁰² Zum anderen zeigt die Jenseitsreise des Protagonisten innerhalb der Erzählung den – religiösen – Glauben daran, dass die Überwindung der illusionären, endlichen Welt des Kristallmanns prinzipiell möglich ist. Dafür muss der göttliche Funke sich aus dem Körper des Individuums befreien und zurück zum göttlichen Licht, dem Erhabenen – womit sich der nächste Punkt (6) noch beschäftigen wird – streben. Inwiefern das möglich ist oder ob das geschieht, beantwortet der Roman nicht.

So meint Wachler:

„Am Ende der metaphysischen Wanderung in ‚A Voyage to Arcturus‘, die zugleich eine moralische Odyssee ist, steht keine Antwort, sondern ein großes Fragezeichen. Man möchte von einer negativen Theodizee sprechen. Aber es ist vielleicht noch mehr. Es ist die Frage nach den Existenzgrundlagen einer abendländischen Menschheit, die sich auf Antike und Christentum beruft und heute vor der Möglichkeit ihrer physischen und moralischen Selbstvernichtung steht.“⁷⁰³

699 Hauser 2009, 346. Hervorheb. i. O. Beim Wort Schöpfer sei hier an die obigen Ausführungen erinnert, die den Kristallmann als Former statt als Schöpfer verstehen.

700 Hauser 2009, 346.

701 Hauser 2009, 346.

702 Lindsay 1986, 260.

703 Wachler, in: Lindsay 1986, 278.

Privatmetaphysik

(5) Das Konzept von Muspel, Krag und dem Kristallmann ist nicht nur eine Idee von Religiösem, Gut und Böse und von Gott. David Lindsay schafft mit der Reise über den Planeten Tormance vielmehr auch ein ganzes System von Welt und Sein. Dabei lässt sich weltanschaulich seine ihm eigene Privatmetaphysik erkennen. So wie der Autor unterschiedliche religiöse Elemente schöpferisch aufgenommen hat, so verknüpft er auch unterschiedliche philosophische Konzepte zu einem eigenen Verständnis von der Welt und von Grund und Ziel des Seins.

David Lindsay liest viel, eine seiner Passionen dabei ist die deutsche Literatur. Sellin beschreibt die Bewunderung des Autors für die Romantik und nennt aber auch Namen von Philosophen wie Hegel und Jacob Boehme, die Lindsay liest.⁷⁰⁴ Besonders Einfluss auf Lindsays Denken haben Schopenhauer und Nietzsche.

Von Schopenhauer übernimmt David Lindsay vor allem das Konzept des *Willens*.⁷⁰⁵ Arthur Schopenhauer betrachtet in seinem 1819 erschienenen Hauptwerk *DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG* den Willen als überindividuelle Einheit, die allem Seien innenwohnt. Durch das Vereinzelungsprinzip wird der Weltwillen in die Vielheit seiner Erscheinungsformen aufgespalten. Der Mensch als erkennendes Subjekt kann durch den Leib als Individuum auftreten. All seine Aktionen sind Objektivationen des Willens. Da der Willen ein ontologisch fundiertes Streben ist und es im Leben kein vollends erreichbares Ziel gibt, das dieses Streben beendet, sind lebendige Wesen keiner endlichen Befriedigung fähig. Erst durch Verneinung und Abtötung des Willens, was im Prinzip der selbstlosen Liebe möglich ist, bei der alle lebensbejahenden Willenakte schwinden und ruhiggestellt werden, ist Errettung möglich. Schopenhauer schlägt zur Einübung der Verneinung des individuellen Wollens als Prinzip der Lebensführung die Askese oder die Kunst vor.⁷⁰⁶

In *DIE REISE ZUM ARCTURUS* stellt David Lindsay dem vereinzelten, in den Individuen des Kristallmanns als Vergnügen dominierenden Willen das transzendenten Muspel entgegen, das nicht dem Willen unterworfen, sondern darüber erhaben ist. Lindsay schreibt selbst in seiner nummerierten Sammlung an Notizen und Ideen, die er *SKETCH NOTES FOR A NEW SYSTEM OF PHILOSOPHY*⁷⁰⁷ nennt:

„Schopenhauer's ‚Nothing‘, which is the least understood part of his system, is identical with my Muspel; that is the real world.“

Also:

To understand the true nature of the World, it is necessary to realise that it is a direct creation of the Will, and that everything in it (including love, self-sacrifice etc.) is either the assertion or

704 Vgl. Sellin 1981, 52f.

705 Vgl. Sellin 1981, 53.

706 Vgl. Preussner 2003.

707 Das Manuskript dieser Notizen befindet sich in der National Library of Scotland, Edinburgh. Erst nach Lindsays Tod wurde einige Male eine Auswahl der Notizen gedruckt. Das komplette Manuskript einzusehen, war für diese Arbeit zu aufwendig. Da zudem in der einzigen, einfach zugänglichen Auswahl der Zeitschrift Abraxas die entsprechende Notiz nicht enthalten ist, muss im Folgenden sekundär aus Pick et al. 1970 zitiert werden.

the denial of the Will (Schopenhauer); but that the Muspel-World does not possess this inner core of will, but something else, of which the will is a corrupted version.“⁷⁰⁸

David Lindsays Beschäftigung mit Schopenhauers Willensmetaphysik führt so zur Vorstellung des “Sublimen“, die er in Muspel darstellt.⁷⁰⁹

Das *Erhabene* ist ein bereits in der griechischen Antike auftauchender, von Edmund Burke im 18. Jahrhundert wieder ins Gespräch gebrachter und schließlich von Kant genutzter und unter anderem auch von Schiller, den Lindsay gern liest, und eben Schopenhauer aufgegriffener Begriff, der vom Schönen, das die Form eines Gegenstandes betrifft und die Sinne reizt, abgegrenzt wird. Das Erhabene ist das schlechthin Große, das alle Sinne übersteigt, und in seiner Anschauung, beispielsweise in der Natur, das Gemüt dazu bringt, sich die Unendlichkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken.⁷¹⁰ Während Schiller in seinem Rückgriff auf Kant die Selbstständigkeit des Willens im Gefühl des Erhabenen erkennt, hält Schopenhauer das Gefühl des Erhabenen für einen subjektiven Zustand, in dem das Subjekt über sich selbst, seine Person und alles Wollen zum vom Willen freien, reinen Subjekt des Erkennens hinausgehoben wird.⁷¹¹

David Lindsay übernimmt zwar den Begriff, versteht das Sublime aber in ganz anderem Sinn als das Unendliche, das Transzendentale an sich:

„Lindsay totally disagreed with this definition of the Sublime. He contrasted it not only with the Beautiful, but also with the Vulgar. With him, the Sublime lost its aesthetic sense to become a metaphysical fact; the experience of transcendence, at the moment when man lost his individuality to make himself part of the Whole.“⁷¹²

In dieser Definition ist Muspel das Erhabene in *DIE REISE ZUM ARCTURUS*, das gegen die Welt des Kristallmanns, der die zum Licht strebenden Funken Muspels in Individuen gefangen hält, kontrastiert wird. Dass es bei dem Sublimen nicht um Individualität geht, passt auch zur bereits angesprochenen Konzeption Maskulls als ein schemenhafter „Jedermann“.

Sellin meint, Lindsays gesamtes Denken und Weltverständnis stütze sich auf seine originäre Theorie des Erhabenen: „The theory of the Sublime constitutes the ultimate point of the whole of Lindsay’s ideology.“⁷¹³

So lässt sich das Erhabene, die Idee, die Lindsay in Muspel fasst, als Lindsays metaphysischer Grundgedanke beschreiben. Muspel ist Ziel und Zweck des Seins. Der Mensch mit seinem Willen, aber auch andere Weltanschauungen so wie die Religionen verdecken dieses Ziel:

708 Pick et al. 1970, 9. Hervorheb. i. O. Pick zitiert hier aus den unveröffentlichten *SKETCH NOTES FOR A NEW SYSTEM OF PHILOSOPHY* von David Lindsay, allerdings leider ohne genaue Stellenangabe.

709 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 270.

710 Vgl. Rehfus 2003.

711 Vgl. Park 2009, 11.

712 Sellin 1981, 53.

713 Sellin 1981, 175.

„The message of *A VOYAGE TO ARCTURUS* is the negation of traditional codes, and the discovery of a new principle of explanation in the Sublime. According to Lindsay, theories of evolution, the virtues of education, human fraternity, and the idea of God, are all deceits which have had the sole effect of concealing from men’s eyes the existence of the Sublime world. The only true explanation that remains is that of Schopenhauer, making the will, or powers striving towards something, the basis of existence. [...] The misery of man on earth comes from the overriding necessity to satisfy the demands of the will. [...] The tangible world is secondary, created from an ideal model which is itself set free from the servitude of will.“⁷¹⁴

Der zweite deutsche Philosoph, mit dessen Denken sich Lindsay intensiv auseinandersetzt, ist Friedrich Nietzsche. In Nietzsche erkennt Lindsay sich selbst als den Außenseiter wieder, der in einer dekadenten Welt missverstanden wird.⁷¹⁵

„Nietzsche taught Lindsay the nihilism and the prophetic tone, and also the dialect of appearance and reality, the calumny of the senses and the sensibility, the moral of the harshness and the conception of an aristocracy of spirit looking down contemptuously on the crowd of barbarians and slaves.“⁷¹⁶

Sellins Urteil über Nietzsches Denken als einem nihilistischen Denken muss man sich nicht anschließen, wenn man konstatiert, dass Nietzsche für Lindsay eine wichtige Rolle gespielt hat. Man kann durchaus sagen, dass Nietzsches Rede vom Tode Gottes als Rede von dem Verlust jeglicher sinnstiftender metaphysisch begründeter Orientierung Lindsay fasziniert haben wird. Doch führt er seine mehr – der Rhetorik Nietzsches verdankte – Faszination an diesem Denken wieder in klassische metaphysische Bahnen zurück.

Lindsay's geradezu gnostischer Pessimismus beschränkt sich auf die durch den veredelten Willen bestimmte Lebenswelt der Menschen und so endet auch *DIE REISE ZUM ARCTURUS* durch das Konzept Muspel mit einem positiven Gedanken, mit dem Glauben an etwas Erhabenes, das über dieser Welt des sich selbst missverstehenden Willens steht. Nietzsches Gedanken der ewigen Wiederkehr finden sich gar nicht bei Lindsay und auch das Konzept des Übermenschen versteht er anders. So lässt sich sagen – auch wenn sich neben den Spuren im Arcturus auch noch andere, zu kritisierende Konzepte Nietzsches in Werken David Lindsays finden lassen⁷¹⁷ – dass Nietzsches Einflüsse auf Lindsay insgesamt überwiegend ästhetischer (bzw. rhetorisch inspirierter) Natur sind.⁷¹⁸ Dies stützt auch die eigene Aussage des musikbegeisterten Autoren Lindsay: „Nietzsche was by nature a musician, and went mad because in philosophy he found no adequate means of expressing his feelings. His ‚superman‘ is simply a creative artist, and is thus obviously unfitted for a universally human type.“⁷¹⁹

714 Sellin 1981, 178f. Hervorheb. A. B.

715 Vgl. Sellin 1981, 54.

716 Sellin 1981, 54.

717 Vgl. Pick et al. 1970, 8. Pick bezieht sich hier auf den Roman *DEVIL'S TOR*.

718 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 270.

719 Lindsay, zit. nach: Pick et al. 1970, 8.

Ein weiterer philosophischer Einfluss ist Platon, von dem David Lindsay die Zwei-Welten-Lehre aufnimmt:

„David Lindsay takes up [...] the philosophy of Plato, with its contrast of two worlds; the creation of the world by a Demigod, the human soul considered as a part of the Universal Soul, the traps of the tangible world, the possibility of man recovering its divine, eternal origin, and the unhappiness of man on earth, subjected to this nostalgia for his first existence. In spite of this borrowed philosophy, Lindsay loses no time in parting company from his illustrious predecessors. To the Platonic theory, there are now added other currents of thought, particularly Stoicism, Eastern philosophy and Gnosticism.“⁷²⁰

Fassen wir hier noch einmal die schon angesprochenen gnostischen Elemente, die sich im Roman identifizieren lassen, aus ihrem religionsgeschichtlichen Kontext heraus betrachtet, zusammen: Der griechische Begriff *Gnosis*, Erkenntnis, steht ursprünglich für das rationale Erfassen von Sachverhalten durch Einsicht.⁷²¹ Unter *Gnosis* im engeren Sinne oder Gnostizismus versteht man dann zunehmend eine besonders im östlichen Mittelmeerraum verbreitete synkretistische Religionsbewegung, die ein elitäres Wissen um göttliche Geheimnisse zum Mittelpunkt ihrer Lehre macht.⁷²² Der religionsgeschichtliche Ursprung der *Gnosis* ist unklar⁷²³, ihre Blütezeit erreicht die Bewegung im 2. bis 3. Jahrhundert nach Christus.⁷²⁴ Da die *Gnosis* „überwiegend aus losen Konventikeln ohne institutionellen od. doktrinären Zshg. bestand“⁷²⁵, ist eine allgemein verbindliche Definition schwer zu finden. Torini bestimmt vier verbindende, unabdingbare Wesensmerkmale⁷²⁶: 1. Ein antikosmischer, eschatologischer Dualismus, der zwischen der diesseitigen und von bösen Mächten beherrschten Welt des Materiellen oder gar einer Finsterniswelt und dem jenseitigen Lichtreich, in dem die leidenschaftslos in sich ruhende, unerkennbare Gottheit residiert, radikal trennt. Dabei gibt es zu vermittelnde Zwischeninstanzen, die immer in Gefahr sind, vom Reich der Materie geschluckt zu werden. 2. Eine Spekulation über das pneumatische Selbst des Menschen, in der der geistige Kern des Menschen als ein „in die Materie versprengter Funken“⁷²⁷ göttlichen Lichts und damit als Teil göttlicher Substanz begriffen wird. 3. Ein mehr oder weniger ausgearbeiteter Mythos, bei

720 Sellin 1981, 181.

721 Siehe als ein grundlegender Artikel zu *Gnosis* Colpe 1957-1964.

722 Vgl. Torini und Ruppert 2009; Delgado und Leppin 2011, 802

723 Torini schreibt, zwar habe die religionsgeschichtliche Erforschung durch QQ-Funde im 19. Jahrhundert bedeutende Impulse erhalten. Alle Bemühungen, sie monokausal aus der orientalischen Mythologie, der griechischen Philosophie, dem heterodoxen Judentum oder einer christlichen Häresie herzuleiten, seien aber unbefriedigend geblieben. Vgl. Torini und Ruppert 2009, 803.

724 Gnostische Quellen finden sich gut sortiert in der von Andresen herausgegebenen Schriftenreihe *DIE GNOSIS*, im Einzelnen in den Bänden Foerster 1995, Foerster und Krause 1995, Böhlig und Asmussen 1995.

725 Torini und Ruppert 2009, 802.

726 Zu den folgenden vier Merkmalen vgl. Torini und Ruppert 2009, 802f.

727 Torini und Ruppert 2009, 803.

dem remythisiert wird, indem Passendes aus mythologischen Überlegungen der Umwelt usurpiert und teilweise allegorisch umgedeutet wird, wobei eine entscheidende Rolle dem gnostischen Erlöser zukommt, welcher sich „einen Weg durch die dämon. Planetensphäre bahnt, um das narkotisierte Selbst im Menschen weckend anzurufen“⁷²⁸. 4. Der Vollzug einer befreienden Erkenntnis der wahren, transmunden Natur des Menschen, wodurch der pneumatische Mensch Erlösung findet.

Teile dieser Wesensmerkmale lassen sich deutlich in David Lindsays *DIE REISE ZUM ARCTURUS* erkennen. Wie im antiken gnostischen Denken ein der Welt völlig transzender, leidenschaftsloser Gott, der sich nie einmischt, vorausgesetzt ist,⁷²⁹ so ist auch Muspel im Roman unerkennbar und nicht in Tormance zu erreichen, sondern allem transzendent.

Zwischen Muspel und dem Kristallmann, dem Archon im Roman, besteht eine klare Dualität, wobei nicht klar wird, ob beide Urprinzipien präexistent sind, wie im Manichäismus, oder voneinander abgeleitet, wie in der christlichen Gnosis. Deutlich zeigt sich diese Dualität in der dem Verständnis der Gnosis entsprechenden Konzeption der diesseitigen, materiellen Welt Tormance als vom bösen Kristallmann beherrscht und dem jenseitigen, transzendenten Lichtreich Muspel, das Nightspore nur durch Maskulls Tod erreichen kann.

Auch das gnostische Bild des geistigen Kerns des Menschen als versprengter Lichtfunke, der „einer schicksalhaften Verstrickung in die Materie zum Opfer fiel“⁷³⁰ bzw. „durch eine Katastrophe [...] in den Bereich des Ungeformten“⁷³¹ geriet, findet sich in Lindsays Roman. Hier ist es der Kristallmann, in dem sich das göttliche Muspellicht wie in einem Prisma bricht und so seine Rückstrahlen in der Materie und den Individuen gefangen werden. Die Lebewesen sind daher zerrissen zwischen dem Materiellen, das nach Vergnügen strebt bzw. in Schopenhauers Begriffen vom nur uneigentlich erkannten Willen bestimmt ist, und dem geistigen Kern, der nach dem „Erhabenen“, seiner wahren Herkunft strebt.

In der gnostischen Vorstellung wird es „durch die Konfrontation von Licht mit Ungeformten, aber prinzipiell Formbaren [...] möglich, dass durch den aus dem Lichtreich gefallenen Lichtfunken etwas wie ‚Schöpfung‘ entsteht. Dieser ‚Demigurg‘ wird dabei oft als der Gott des Alten Testaments angesehen.“⁷³² Auch auf dem Planeten Tormance wird der Demigurg, der „Former“, als Gott betrachtet. Tatsächlich aber stecken hinter dieser Vorstellung der Kristallmann und damit das Böse.

Muspel stellt in der Welt des Arcturus eine Art Mythos dar, der, so wie es in der Gnosis der Fall ist, „das Drama des kosmischen Geschehens in die Fabel v. leidenden Selbst kleidet“⁷³³. Maskull wird sich seiner radikalen Endlichkeit bewusst sowie seinem In-der-Welt-Sein und seinem religiösen Bedürfnis dieses zu überwinden. Lindsays gnostisch anmutendes Denken ist hier aber, wie die mehr oder weniger ausgear-

728 Torini und Ruppert 2009, 803.

729 Vgl. Hauser 2004, 439.

730 Torini und Ruppert 2009, 802.

731 Hauser 2004, 439.

732 Hauser 2004, 439.

733 Torini und Ruppert 2009, 803.

beiteten Mythen der Gnosis, „nicht originär mythisch“⁷³⁴, sondern er gebraucht mythische Überlegungen unterschiedlichster Einflüsse, wie in diesem und dem folgenden Kapitel ausgeführt. Wie in gnostischen Vorstellungen hat auch in Lindsays Erzählung ein Erlöser entscheidende Funktion, der „die selbstvergessen in der Materie gefangenen Lichtteile an ihre wahre Herkunft erinnern“⁷³⁵ soll. Im Roman ist dies die Figur des widerwärtigem Krag, der durch Schmerz immer wieder die radikale Endlichkeit der Tormance-Welt sichtbar macht bzw. den Blick weg vom Vergnügen und Willen lenkt und einen Weg aufzeigt, sich der Wahrheit über das Ganze unserer Wirklichkeit zu stellen – eine an die christliche Passion erinnernde spannungsreiche Möglichkeit, durch Leiden dem Leid zu entkommen.

Ein Wesensmerkmal der Gnosis, bei dem sich darüber diskutieren lässt, ob dies im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* übereinstimmend vorkommt, ist „der Vollzug einer befreienden Erkenntnis, welche mit instantaner Evidenz die v. gn. Mythos gegebenen Antworten auf die Grundfragen menschl. Daseins als wahr erfaßt.“⁷³⁶ Auch Nightspore erkennt das Wesen der Welt und damit Antworten auf menschliche Grundfragen, als er, sich selbst als Muspel gewahrend, die Welt überblickt und so tatsächlich Ein-Sicht gewinnt. Ist aber diese Erkenntnis befreiend? Ob der erkennende Nightspore durch seine Erkenntnis automatisch erlöst ist, hängt von der Definition von Erlösung ab. Der Lichtfunke Nightspore ist aus Maskull zum göttlichen Muspellicht zurückgekehrt und hat seine wahre Herkunft erkannt. Andererseits aber beginnt für ihn mit dem Blick auf Tormance und den Einfluss des Kristallmanns erst ein Kampf, in dem er sich und Muspel mithilfe von Surtur in der Person Krag gegen den Kristallmann behaupten muss, sodass sich letztlich nicht nur das Leben als Kampf zwischen Licht und Schatten herausstellt, sondern auch darüber hinaus ein eben solcher Kampf in der Natur, im Wesen der Welt liegt.

Insgesamt erweist sich die von Lindsay entworfene, eklektische Weltanschauung als tatsächlich in vielen Punkten der gnostischen sehr ähnlich. So wie die Gnosis mit dem Ende des Urchristentums eine immer wieder aktuelle Möglichkeit der Entgeschichtlichung und Entweltlichung des christlichen Glaubens darstellt,⁷³⁷ ist auch die auf Muspel gestützte Weltanschauung in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* von der Welt und dem zeitgeschichtlichen Hintergrund abgelöst und blickt auf das Wesentliche, das Erhabene. Trotz der gerade in dem Bild der Lichtfunken deutlichen Parallelen zwischen Lindsays Roman und der Gnosis, lässt sich die Weltanschauung in *DIE REISE ZUM ARCTURUS* aber eben nicht als gnostisch bezeichnen, schließlich lassen sich noch zahlreiche Anklänge an andere Vorstellungen und Konzepte finden. Letztlich erarbeitet sich Lindsay eine originäre Metaphysik, etwas, das heute gerne als Patchworkreligion bezeichnet wird.

All diese möglichen Einflüsse, die David Lindsays Metaphysik geprägt haben könnten, zu untersuchen ist bei der Fülle seiner Lektüre nicht möglich und auch nicht das Ziel dieser Untersuchungspunktes, geht es doch nur darum, zu zeigen, dass er sich aus all dem eine ganz eigene Vorstellung machte und worin diese Privatmetaphysik

734 Torini und Ruppert 2009, 803.

735 Hauser 2004, 439.

736 Torini und Ruppert 2009, 803.

737 Vgl. Hauser SoSe 2010, 38.

besteht, was mit dem Konzept des Erhabenen, für das Muspel steht, bereits ausgeführt wurde. So wird hier auch keine Etikettierung der Weltanschauung Lindsays beabsichtigt. Eine Kontroverse wie die folgende kann daher hier zwar als Information wiedergegeben werden, eine Entscheidung ist aber nicht nötig: Während beispielsweise Wilson⁷³⁸ Lindsay als Mystiker bezeichnet und auf Spiritualität und die Verneinung des Selbst weist, widerspricht Sellin⁷³⁹ einer solchen Einordnung. Er argumentiert, der Mystiker sei ein Individuum, das in Erkenntnis der Existenz einer anderen Welt dennoch in seiner Welt verhaftet bleibe. Außerdem leugne der Mystiker die Erklärbarkeit der Göttlichkeit, während Lindsay in der Beziehung zwischen Mensch und transzender Wirklichkeit nach Lösungen dafür suche.⁷⁴⁰

Abendländisch

(6) Wie bereits angesprochen ließen sich viele weitere Einflüsse auf Lindsay diskutieren und Kontroversen über Einordnungen verfolgen. Nur einige wenige Spuren von Autoren und Konzepten, die sich in Lindsays Roman finden lassen, sollen hier noch zum Thema werden, um zu zeigen, dass Lindsays Weltanschauung primär abendländisch geprägt ist. Da Lindsay sich auch mit hinduistischer und buddhistischer Literatur beschäftigt hat und sich, wie oben zu Punkt (5) genannt, einzelne Parallelen zu diesen Philosophien in seinem Werk finden lassen, ist eine Einordnung hier nicht ganz eindeutig. Nur eine solche Parallelie sei schon vorab als Beispiel genannt: Die buddhistische Lehre des Dhukka, des Lebensdurstes, und des Leidens im Irdischen lässt sich auf Lindsays Weltanschauung beziehen, denkt man gerade an die eben genannte Interpretation von Krag und Muspel. Nach buddhistischer Lehre ist das Irdische geprägt durch Leiden. Jeder Lebensvollzug ist darüber hinaus aber auch durch Lebensdurst bestimmt, der verhindert, dass der Mensch in Leidenslosigkeit gelangt, da es ihn immer weiter nach etwas dürstet, er etwas will. Insgesamt überwiegen aber abendländische Einflüsse.

Neben der oben bereits erwähnten Philosophie Schopenhauers, Nietzsches und gnostischen Elementen, finden sich vor allem auch nordische Mythen in den Werken des Autors verarbeitet.

In *DIE REISE ZUM ARCTURUS* lässt sich dieser Einfluss an Muspel ablesen, so Sellin. Er sieht im Roman die Mythen von Prometheus, was oben bereits erwähnt wurde, und Muspel verknüpft:

„The sacred fire that Maskull has to come to seek in Arcturus is Muspel, the first sign of what will become the Sublime in Lindsay's personal philosophy. The choice came quite naturally to his mind since, in the Nordic sagas, Muspel denotes the kingdom of fire whose heat, according to legend, is the source of the creation of the world. Before the creation, there were only two regions, Muspel and Niflheim, the latter being the province of darkness, ice and fog.“⁷⁴¹

738 Siehe den Aufsatz *LINDSAY AS NOVELIST AND MYSTIC* in: Pick et al. 1970, 35ff.

739 Vgl. Sellin 1981, 192-194.

740 Vgl. Sellin 1981, 193.

741 Sellin 1981, 160.

Wachler dagegen versteht den Begriff Muspel als Anlehnung an das altgermanische „Muspell“, Weltbrand.⁷⁴² Er betont aber, trotz des Niederschlags heidnischer und christlicher Vorstellung habe der Roman keine apokalyptische, also keine eschatologische Aussage, sondern eine metaphysische. Man muss allerdings im Hinblick auf das Urteil Wachlers darauf hinweisen, dass seine – unthematisch bleibende – Metaphysikdefinition eher alltagssprachlich zu verstehen und seine Kenntnis der Religionsgeschichte auch eher nur oberflächlich ist. Nach ihm enthalte der Roman mythische Dimensionen, stelle aber keinen einheitlichen Mythos dar.⁷⁴³ So sieht er in der Botschaft von Kristallmann und Muspel, dass Licht und Schatten einander bekämpfen müssen, beispielsweise eine in ältere mythische Vorstellungen einmündende Allegorie. Diese „erinnert an die gegensätzlichen Pole der zoroastrischen Kosmologie und Religion, Ahriman und Omazd, aber auch an die biblische Genesis mit ihrer Verdammung der Finsternis und schließlich an die germanischen und nordischen Mythen mit ihren Licht- und Schwarzen“⁷⁴⁴

Diese wenig differenzierten Assoziationen Wachlers mit dem Zoroastrismus und der germanischen Mythologie sind im Grunde ein Argument, das gemeinsam mit den Vergleichspunkten an Buddhismus und Hinduismus eher für eine Einordnung der in der Jenseitsreise vertretenen Weltanschauung als interkulturelles Konzept spricht. Da aber andererseits der Zoroastrismus schon früh auch auf das Judentum Einfluss hatte und auch dort dieser Dualismus wirkt und da insgesamt die Orientierung an abendländischen Konzepten (auch die germanische Tradition) überwiegt, ist hier von einer Kategorisierung als abendländisch zu sprechen.

Ordnungsorientiert

(7) David Lindsays Konzeption einer Jenseitsreise im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* ist ordnungsorientiert. Von seinem überblickenden Standpunkt aus erkennt der Jenseitsreisende Nightspore, wie Kristallmann und Muspelstrahlen wirken. David Lindsay entwirft im Grunde auf Basis seiner Weltanschauung, die sich aus diesem Konzept, wie oben geschehen, filtern lässt, eine eigene Kosmologie. Diese beruht auf dem Prinzip des Erhabenen, nach dem es zu streben gilt, das im Leben aber nicht erreicht werden kann, da in der radikalen Endlichkeit immer der Kristallmann wirkt. Durch die Mittlerfigur Krag, den Schmerz, endet die Romanhandlung gerade nicht in Pessimismus, Nihilismus, Chaos oder Inferno. Vielmehr wird über ihn und durch Nightspore, der erkennt, dass er selbst Muspel ist und dafür kämpfen muss, ein Weg zum Erhabenen aufgezeigt, das über der Ordnung der Welt steht.

742 Vgl. Wachler, in: Lindsay 1986, 272. Wachler betont hier aber, diese Anlehnung heiße nicht, dass auch die im „Muspilli“ aus dem neunten Jahrhundert gegebene Darstellung des Jüngsten Gerichts für Lindsay maßgebend gewesen sei.

743 Siehe dazu auch die Ausführungen zum Mythsbegriff, der als Exkurs in der Jenseitsreisenuntersuchung zu Lewis *PERELANDRA-TRILOGIE* angeführt wird.

744 Wachler, in: Lindsay 1986, 272.

Resümee: Weltanschauung in David Lindsays Jenseitsreise im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS*

In David Lindsays *DIE REISE ZUM ARCTURUS* wird durch die Jenseitsreise das Konzept des Erhabenen transportiert. Durch den übergeordneten Standpunkt des Protagonisten als Charakteristikum der Jenseitsreise kann Lindsay eine Anschauung der Welt zeigen, in der er seine eigene metaphysische Weltanschauung, so die These, artikuliert. Hierfür wurde, mithilfe einer Biographie des Autors als Basis, untersucht, inwiefern das Motiv der Jenseitsreise im Roman realisiert ist und anhand des Untersuchungsrasters Lindsays Weltanschauung skizziert. Dies soll im Folgenden noch einmal resümiert werden.

Zunächst wurde anhand von Relaten des Begriffs Jenseitsreise untersucht, inwiefern im Roman *DIE REISE ZUM ARCTURUS* eine solche vorliegt. Lindsays Roman ist insofern ein Reiseroman, als dass er den Weg des Protagonisten zu Muspel, dem Moment der eigentlichen Jenseitsreise, zeigt und damit auch andeutet, wie Muspel, wie das Erhabene zu erreichen ist. Auf dieses läuft die Handlung hinaus und in der Turmszene, in der Nightspore auf die Welt des Kristallmanns herabguckt, wird dann auch deutlich, inwiefern bzw. wofür der Autor das Motiv der Jenseitsreise nutzt. Durch das Charakteristikum des überschauenden Blicks kann er eine metaphysische Anschauung auf die Arcturus-Welt entwerfen.

Diese Anschauung im Roman und damit zusammenhängend auch die Weltanschauung an sich, die Lindsay artikuliert, wurde mithilfe des Untersuchungsschemas zur Hermeneutik von Weltanschauungen in Jenseitsreisen aufgeschlüsselt. Dabei zeigte sich, dass Lindsay das Motiv der Jenseitsreise unthematisch als ein neutrales Darstellungsmittel nutzt. Es bildet, strukturgebend-vollständig realisiert, wie die Untersuchung als Jenseitsreise zeigte, den Erzählrahmen für Lindsay. In diesem Rahmen sind sowohl der Protagonist als auch dessen Begegnungen und Erlebnisse auf Tormance nur Variablen, die genauso auch auf der Erde hätten spielen können, da sie dieselbe Moral und dieselben Probleme der Menschen darstellen. Dieser diesseitigen Welt stellt Lindsay in seiner Jenseitsreise Muspel, das jenseitige, transzendenten Erhabene gegenüber. Das Konzept von Muspel trägt, wie auch der teuflische Gegenspieler Kristallmann und die Mittlerfigur Krag, Anklänge an die christliche Religion in sich, lässt zudem aber auch gnostische Elemente und Einflüsse der nordischen Mythologie erkennen. Auch wenn *DIE REISE ZUM ARCTURUS* durch das Thematisieren der radikalen Endlichkeit und der Suche nach einer Überwindungsmöglichkeit, die Nightspore in Muspel findet, religiöse Thematik behandelt, so geht sie dabei nicht vom Standpunkt einer Religion aus, sondern ist hier als säkular eingeordnet worden. Lindsay schafft, mithilfe der unterschiedlichsten Einflüsse, eine ganz eigene Privatmetaphysik, in der er hauptsächlich abendländische Vorstellungen und philosophische Konzepte – so beispielsweise in Muspel vor allem Schopenhauers Willensmetaphysik und Konzept der Erhabenen – verarbeitet. So bildet er sich – wie in Bezug auf die Hermeneutik der Weltanschauungen in Jenseitsreisenliteratur im III. Kapitel als

Aufgabe in der Moderne identifiziert – kritisch selbst einen Standpunkt zur transzendenten bzw. transzendentalen „Wirklichkeit“⁷⁴⁵.

Die metaphysische Anschauung, die der Autor im Roman ausdrückt, ist letztlich ordnungsorientiert, denn sie erklärt im Grunde das Verhalten der Individuen und auch ihr Streben und ordnet durch den Dualismus von Muspel und Kristallmann klar zwischen Gut und Böse.

Muspel stellt im Roman das Erhabene, Transzendentale dar, während in den Individuen Funken dieses Muspellichs gefangen und dem Willen, dem Vergnügen – dem Kristallmann – unterworfen sind. Insofern ist diese Konzeption auch ein Appell, sich von sich selbst, vom Individuum zu lösen und in einer Welt der Ausdifferenzierung und Pluralität wieder das Wesentliche in den Blick zu nehmen. Auf dem Weg zu diesem Erhabenen sind Leben und Schmerz, im Roman durch Krag dargestellt, nötige Stufen. Insofern ist Lindsays Sicht auf die Welt als Welt des Kristallmanns im Grunde auch nicht pessimistisch, denn er stellt sie als nötig, als eben ein vorhandener Akteur im immerwährenden Kampf zwischen Gut und Böse dar und ordnet sie so in das Konzept einer insgesamt vom Erhabenen, von Muspel überstandenen Welt ein.

Lindsay entwirft mit seinem Konzept des Erhabenen, von Gut und Böse, Schmerz und Vergnügen also insgesamt ein allgemein moralisches Konzept und eine Weltanschauung, sodass der Tormance und der Stern Arcturus im Grunde nur Platzhalter sind: „When we finally see the journey as a moral odyssey, and feel the despair of its painful message, then Lindsay has succeeded in entering the great flux of Western religious debate. He has exploited fantasy to extend the range of science fiction into ultimately serious myth.“⁷⁴⁶

Wachler beurteilt das Werk abschließend als

„eine[n] der letzten Versuche in der abendländischen Literatur, im Rückblick auf Orient und Antike die Einheit von Religion, Dichtung, Philosophie und Musik zu gestalten. [...] Er [Lindsay, A. B.] will nicht der Schöpfer selbst oder wie der Schöpfer sein. Er will nur dessen Werk – die Schöpfung – richtig verstehen und Einsichten wie Abbilder seiner Gedanken über die Schöpfung vermitteln. Sein Werk bleibt ein Torso, ein fragmentarischer Mythos in einer Zeit, die das mythische Element verbannt, verkannt, vergessen oder auf dem Rummelplatz der Ideologien losgelassen hat.“⁷⁴⁷

Ähnlich versteht auch diese Untersuchung David Lindsays *DIE REISE ZUM ARCTURUS* als ein Werk, das mithilfe des Motivs der Jenseitsreise eine metaphysische Anschauung darstellen will, die auch durch die Erfahrungen des in der Moderne lebenden Autors geprägt ist und in der er seine eigenen Erfahrungen mit der Welt so eingepasst hat, dass sein Bedürfnis nach Erklärung, Ordnung und nach einem Erhabenen und Transzendenten hinter einer kristallinen, das wahre Licht verzerrenden Welt zum Ausdruck kommen.

745 Vgl. dazu besonders Wagner 1980.

746 Scholes und Rabkin 1977, 212.

747 Wachler, in: Lindsay 1986, 296f.