

## Impressionismus und Identität bei Eduard von Keyserling

### I

Als Eduard von Keyserling am 28. September 1918 stirbt, zeitgleich mit dem Zusammenbruch des Wilhelminischen Reiches und dem Untergang der deutschen Adelshäuser im Baltikum, seiner eigentlichen Erzählwelt, hinterläßt er ein literarisches Werk von etwas über einem Duzend an prominenter Stelle veröffentlichten Erzählungen und kürzeren Romanen, fünf Dramen und eine immer noch nicht genau bestimmte Zahl von schmaleren Gelegenheitsarbeiten.<sup>1</sup> Auf Anfrage der »Frankfurter Zeitung« widmet Thomas Mann dem kurländischen Grafen einen rühmenden, doch schlecht informierten Nachruf. Auf der einen Seite grenzt er seinen Mitautor im S. Fischer Verlag vom »flimmernden Impressionismus« eines Herman Bang ab, der mehr »Artist und Exzentrik« sei.<sup>2</sup> Auf

<sup>1</sup> Eine umfassende Edition der Werke Keyserlings liegt nicht vor, so daß Auswahl-Ausgaben Abhilfe schaffen müssen: Gesammelte Erzählungen in vier Bänden, hg. und eingeleitet von Ernst Heilborn. Berlin 1922 (Zitate nach dieser Ausgabe [GE] mit Bandnummer und Seitenzahl künftig im Text; Zitate aus der Erzählung »Seine Liebeserfahrung« nur mit Seitenzahl); Abendliche Häuser – Ausgewählte Erzählungen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Wulf Kirsten. Berlin-Ost 1970, 2. erw. Aufl. 1986; Werke, hg. und mit einer Einleitung versehen von Rainer Gruenter. Frankfurt a. M. 1973. Die Mehrzahl der kürzeren Arbeiten sind versammelt in: Sommergeschichten, hg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Gräbner. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991 sowie in: Feiertagsgeschichten – Erzählungen und Betrachtungen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Klaus Gräbner. Göttingen 2008. Die vorhandenen Studien und Bibliografien verzeichnen i.d.R. nur die prominenteren Werke und eine Auswahl der Sekundärliteratur; davon hervorzuheben sind: Arthur Friedrich Binz (Bibliographie von Ernst Metelmann), Eduard von Keyserling. In: Die schöne Literatur, Heft 5 30 (1929), S. 193–200; Erika Hildegard Kockert, Das dramatische und erzählerische Werk Eduard von Keyserlings im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Ph.D. Thesis University of Massachusetts, Amherst, 1974, S. 276–300; Ji Ho Hong, Das naturalistisch-scientistische Literaturkonzept und die Schloßgeschichten Eduard von Keyserlings, Würzburg 2006, S. 219–227, sowie die Eduard von Keyserling gewidmeten Beiträge in: Baltisches Welterlebnis. Die kulturgeschichtliche Bedeutung von Alexander, Eduard und Herman Graf Keyserling. Beiträge eines internationalen Symposiums in Tartu vom 19. bis 21. September 2003, hg. von Michael Schwidtal und Jaan Undusk. Heidelberg 2007.

<sup>2</sup> Dieses und die folgenden Zitate nach: Thomas Mann, Zum Tode Eduard Keyserlings. In: Ders., Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, hg. von Heinrich Detering u. a. 38 Bde. Frankfurt a. M. 2001ff., Bd. 15.1: Essays II 1914–1926, hg. von Herman Kurzke. 2002, S. 223–227; hier S. 226, 224f., 227; vgl. dazu: ebd., Bd. 15.2: Essays 1914–1926. Kommentar, S. 120–123.

der anderen Seite stellt er den Verstorbenen in eine Reihe mit Theodor Fontane und Iwan Turgenjew, dem Vorläufer und dem Vollender des Impressionismus. Mit der Nähe zum Mark-Brandenburger Fontane und zum Russen Turgenjew, die beide zu Manns literarischen Leitfiguren zählen, sowie dem Abstand zum Dänen Bang weist er Keyserling eine Schlüsselstellung unter den Impressionisten des Ostseeraums zu, an der sich nicht zuletzt die »Europäisierung der deutschen Prosa seit 1900« ablesen lasse.<sup>3</sup> Den eigentümlichen Ansatz dieser Prosa bestimmt Mann, der sich mit seinem Artikel mehr auf dem Feld der »Betrachtungen eines Unpolitischen« als im eingehegten Bezirk von Keyserlings Schloßgeschichten bewegt, zum einen über das Künstlertum, das als Lebensform der Distanz immer auf Sublimierung des Vorgefundenen setze, sich im Fall Keyserlings indes durch seinen Adel noch einmal veredle, und zum anderen über die »geistige Stimmung« von »Skepsis und Resignation«, die dem Erzählen zugrunde liege. Wider besseres Wissen übergeht Mann, der Keyserling persönlich gekannt hat, die Bohème-Existenz, die der von seinen Standesgenossen Geächtete im Münchner Stadtteil Schwabing geführt hat.<sup>4</sup> Von der Degenereszenz der Lebensform wie auch der persönlichen Erscheinung Keyserlings legen sowohl Lovis Corinths Porträt als auch Heinrich Manns Karikatur in der Gestalt des wiedergängerischen Grafen Kreuth aus dem Roman »Jagd nach Liebe« (1903) ein beredtes Zeugnis ab. Außerdem übersieht Mann geflissentlich, daß Keyserling sehr wohl »geschriftstellt«, d.h. sich in verschiedenen Abhandlungen und Rezensionen dem Kunstgeschehen und später auch den Kriegseignissen zugewandt hat.

Keyserlings Kritiken, Essays und Stellungnahmen präzisieren und korrigieren das Bild, das Thomas Mann in einiger Eile und unter gewissen Anstrengungen entworfen hat. Statt Künstlertum als diskrete Distanz zu praktizieren, nimmt Keyserling vor seiner Erblindung gegen Ende des Jahres 1906 aktiv an der Kunstszene seiner Wahlheimat München teil und verfolgt insbesondere die Entwicklungen der modernen Malerei mit großem Interesse, das sich in mehreren Besprechungen von Ausstellun-

<sup>3</sup> Gero von Wilpert würdigt Keyserling als »einen der bedeutendsten baltischen Dichter überhaupt« (ders., *Deutschbaltische Literaturgeschichte*. München 2005, S. 220).

<sup>4</sup> Siehe zum Viertel und seiner Legende: Gerdi Huber, *Das klassische Schwabing – München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. München 1973.

gen der Münchner Sezession niederschlägt.<sup>5</sup> Statt ein Panorama der Gesellschaft und der Lebensumstände in den ostelbischen Gutshäusern zu entwerfen, konzentriert sich Keyserling, wie sein Aufsatz »Über die Liebe« (1907) herausarbeitet, auf das Erotische, das er »zur treibenden Kraft des gesellschaftlichen Lebens« erklärt.<sup>6</sup> Statt die »geistige Stimmung« im Adelsmilieu mit vornehmer Diskretion und in melancholischem Eingedenken nachzuzeichnen, leuchtet Keyserling in seinem an Simmel angelehnten Essay »Zur Psychologie des Komforts« (1905) nicht allein das Interieur der Schlösser und Gutshäuser aus, sondern zeigt auch, wie sich das Behagen ihrer Bewohner aus einem egozentrischen Ausgreifen ihrer Befindlichkeit auf Menschen, Dinge und Orte ihrer Umgebung ergibt.<sup>7</sup> Trotz der thematischen Breite und der textuellen Streuung erscheint als Fluchtpunkt der kritischen und essayistischen Arbeiten immer wieder der Impressionismus, der sich als zeitgemäße Strömung auf den Feldern von Kunst, Psychologie und Philosophie gleichzeitig in Geltung setzt und der, nach dem übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen wie der Literaturgeschichten, den Schreibgestus von Keyserlings Schlossgeschichten bestimmt.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Eduard von Keyserling, Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession. In: Freistatt 5 (1903), S. 267–269; ders., Ausstellung der Münchener Secession. In: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 446–454; ders., Die Schwind-Ausstellung in München. In: Kunst und Künstler 2 (1904), S. 298f.; ders., Fritz von Uhde. In: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 269–285; ders., Aus München. In: Kunst und Künstler 3 (1905), S. 396. Die Mehrzahl der Besprechungen erscheint also in der Zeitschrift »Kunst und Künstler«, dem »geistigen Sammelbecken aller impressionistischen Tendenzen« nach: Richard Hamann und Jost Hermand, Impressionismus, Berlin 1960, S. 117.

<sup>6</sup> Eduard von Keyserling, Über die Liebe. In: Die neue Rundschau 18 (1907), S. 129–140.

<sup>7</sup> Eduard von Keyserling, Zur Psychologie des Komforts. In: Die neue Rundschau 16 (1905), S. 315–326. Georg Simmels Aufsatz über die »Psychologie der Diskretion« zitiert Keyserling mit Zustimmung. Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 139.

<sup>8</sup> Im Anschluß an Thomas Mann etwa: Kasimir Edschmid, Profile II. Graf Keyserling und die Gefühlsmosaik oder der impressionistische Roman. In: Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur, hg. von Guido Bagier, 1, H. 5, Feb. 1920, S. 343–350, Binz, Eduard von Keyserling (wie Anm. 1), bes. S. 193 und 196f. und Ernst Heilborn, Eduard von Keyserling. Sein Leben und sein Werk. In: GE I (wie Anm. 1), S. 1–31, bes. S. 15, 25–28. Neben verschiedenen Einzelstudien zu Lichtarrangements und Farbkompositionen, die unten aufgeführt werden, seien zum impressionistischen Erzählen hier in Auswahl genannt: Rudolf Steinhilber, Eduard von Keyserling – Sprachskepsis und Zeitkritik in seinem Werk. Darmstadt 1977, bes. S. 114–144; Wolfgang Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900. In: ZDP 100 (1981), S. 161–176, bes. S. 169–171; ders., Eduard von Keyserlings Impressionismus. In: Baltisches Welterlebnis (wie Anm. 1), S. 285–296; Annarosa Azzone Zweifel, Eduard von Keyserling – I racconti del castello. Padua 1983. Dagegen wird Keyserling nicht erwähnt bei: Hartmut Marhold, Impressionismus in der deutschen Dich-

Bezeichnenderweise läßt Keyserling in der Auseinandersetzung mit der impressionistischen Malschule die Frage nach der literarischen Umsetzung offen, und also auch die Frage nach der Orientierungsfunktion für sein Schreiben. Dennoch sind gerade seine kunstkritischen Schriften immer wieder als literarisches Bekenntnis und als implizite Poetik gelesen worden. Zu offensichtlich sind die Affinitäten zwischen den Bildern der Münchner Sezession und der Vorherrschaft des Visuellen in den Erzählungen Keyserlings, deren Farbton nach Herman Bang ein »melancholisches Silbergrau« ist und deren »Rhythmus, das gleitende leise Singen eines Flusses, wenn es dämmt.«<sup>9</sup> Zu deutlich hat auch Keyserling selbst Kunst und Literatur in Analogie gebracht – wenn er im Aufsatz über den Mahler »Fritz von Uhde« programmatisch fordert, »[e]s kommt darauf an, daß Dichtung und Malerei sich decken«; wenn er in dem Bericht über die »Ausstellung der Münchener Secession« zu einem »Damenbildnis« Klimts bemerkt: »Menschenmalerei wie Peter Altenberg Menschenschicksale darstellt«; wenn er anlässlich der »Schwind-Ausstellung in München« vom »Erzählerton« der Bilder spricht.<sup>10</sup> Hinter den Analogien der Kunstkritiken verbirgt sich, so soll gezeigt werden, indes mehr als eine Inspirationsquelle für Keyserlings Stimmungsbilder und Farbimpressionen. Was sich in den Berichten andeutet, ist vielmehr eine eingehende Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Impressionismus, wie sie namentlich seit den 1890er Jahren in den Essays Hermann Bahrs entworfen wird.<sup>11</sup>

Über den bekannten Parallelen zur impressionistischen Malweise ist

tung, Frankfurt a. M. u. a. 1985. Vgl. neuerdings den Versuch, naturalistische Prägungen für das Gesamtwerk geltend zu machen: Hong, *Das naturalistisch-scientistische Literaturkonzept* (wie Anm. 1), bes. S. 18–20 mit der Formulierung der Grundthese.

<sup>9</sup> Herman Bang, Graf Eduard Keyserling. In: *Die neue Rundschau* 23 (1912), S. 427–430; hier S. 427. Insbesondere die Funktion der Farbe in Keyserlings Werken ist mehrfach dargestellt worden: Steinhilber, *Keyserling* (wie Anm. 8), S. 114–144 mit Verweisen auf die ältere Literatur S. 206, Anm. 28; Donald C. Richel, *Monet and Keyserling – Toward a Grammar of Literary Impressionism*. In: *Colloquia Germanica* 13 (1980), S. 193–219; Richard A. Weber, *Color and Light in the Writings of Eduard von Keyserling*, New York 1990; Beate Jürgens, *Farbige Augenblicke – Farbe als Element der Darstellung in Eduard von Keyserlings erzählerischem Werk*, Phil. Diss. Mainz 1992.

<sup>10</sup> Keyserling, *Fritz von Uhde* (wie Anm. 5), S. 282; ders., *Ausstellung der Münchener Secession* (wie Anm. 5), S. 454; ders., *Die Schwind-Ausstellung in München* (wie Anm. 5), S. 299.

<sup>11</sup> Die wichtigsten von Bahrs Arbeiten sind versammelt in: Hermann Bahr, *Zur Überwindung des Naturalismus – Theoretische Schriften 1887–1904*, hg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart 1968.

außerdem Keyserlings Beschäftigung mit der »Philosophie des Impressionismus«, als welche Hermann Bahr den Empiriokritizismus Ernst Machs identifiziert hat, in den Hintergrund getreten.<sup>12</sup> Dabei macht Keyserling dessen Postulate zum Ausgangspunkt seiner umfangreicheren Essays. »Zur Psychologie des Komforts« und »Über die Liebe« gehen beide aus der Diskrepanz von verstandesmäßiger Einsicht in die Flüchtigkeit des Ichs und gefühlter Selbstgewißheit, vom Wissenschaftspostulat der Ich-Auflösung und dem Alltagsverständnis der Ich-Geltung hervor. Obwohl diese Arbeiten unüberhörbar für das Ich Partei ergreifen, überwiegt der Eindruck eines Zwiespalts, weil sie es einerseits aufgrund des wissenschaftlichen Erkenntnisstands als »wesenlos und unfassbar« aufgegeben und andererseits aufgrund der Selbsterfahrung, des bloßen »Gefühl[s] des Daseins«, verteidigen und die Identität des Subjekts bewahren wollen.<sup>13</sup> Mit dieser unentschiedenen Haltung, die in gewisser Weise bei Mach vorgeprägt ist und die durch Bahrs Mach-Lektüre verstärkt wird, belassen es Keyserlings Essays beim Ausdruck der Aporie, mit der die Philosophie des Impressionismus auf die Frage nach der Konsistenz des Ich und der Identität des Subjekts reagiert.

Die anklingende Auseinandersetzung mit den ästhetischen und philosophischen Implikationen des Impressionismus setzt Keyserling weniger diskursiv als vielmehr literarisch fort. Entgegen einer weitverbreiteten Annahme öffnet Keyserling seine Texte also sehr wohl für theoretische Debatten. Daß diesen Bezügen bisher eher vereinzelt nachgegangen wurde, hat seinen Grund wohl vornehmlich in Thomas Manns einflußreichem Nekrolog, der literarische Zusammenhänge herausstellt, aber diskursive bestreitet. Der Herausgeber der ersten und immer noch verbreitetsten Sammelausgabe von Keyserlings erzählenden Schriften,

<sup>12</sup> Hermann Bahr, »Philosophie des Impressionismus« unter dem eigentlichen vom Inhaltsverzeichnis der ursprünglichen Buchausgabe abweichenden Titel »Impressionismus« wieder in: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 11), S. 192–198. Erwähnt werden Mach und Bahr mit Bezug auf Keyserling bei: Steinhilber, *Keyserling* (wie Anm. 8), S. 176; Horst Thomé, *Lust und Kultur bei Eduard von Keyserling*. In: Ders., *Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹ – Studien über Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten 1848–1914*. Tübingen 1993, S. 494–597, hier S. 519f.; Susanne Scharnowski, *Wahrnehmungsschwellen – Krise des Sehens und Grenzen des Ichs bei Eduard von Keyserling*. In: *Schwellen – Germanistische Erkundungen einer Metapher*, hg. von Nicholas Saul. Würzburg 1999, S. 46–61, hier S. 47 und Hong, *Das naturalistisch-szientistische Literaturkonzept* (wie Anm. 1), S. 133 Anm. 526.

<sup>13</sup> Keyserling, *Zur Psychologie des Komforts* (wie Anm. 7), S. 315; ders., *Über die Liebe* (wie Anm. 6), S. 129.

Ernst Heilborn, verneint gleichfalls derartige Bezüge, wenn er in der Einleitung apodiktisch erklärt: Keyserling »schuf ein ausgesprochen ungedankliches Werk«. <sup>14</sup> Demgegenüber hat Keyserling selbst in einer späten Rezension ausdrücklich »die Unzertrennlichkeit des Denkers und des Dichters« betont und das Werk des dänischen Reiseschriftstellers und Nobelpreisträgers Johannes V. Jensen emphatisch dafür gelobt, »daß hier Denken immer wieder zum Gestalten wird.« <sup>15</sup> Die an dieser Stelle ausgesprochene Maxime setzt Keyserling in seinem eignen Schreiben konsequent um.

Mit Blick auf den Zusammenhang von Reflexion und Narration erweist sich die schmale, zunächst wenig spektakuläre Erzählung »Seine Liebeserfahrung« als zentral. Keyserling veröffentlicht sie zuerst im Jahre 1906 in der »Neuen Rundschau«, spricht in der Zeitschrift, in der im vorausgehenden und im nachfolgenden Jahr die Aufsätze »Zur Psychologie des Komforts« und »Über die Liebe« erscheinen. Genau in dieser, selbst in der überschaubaren Forschung weitgehend vernachlässigten Erzählung setzt sich Keyserling am eindringlichsten mit Ästhetik und Philosophie des Impressionismus auseinander. Man könnte deshalb davon sprechen, daß dieser Text Keyserlings eigentliches poetologisches Vermächtnis enthält – im Versuch, den Impressionismus aus der Reflexion in die Narration zu überführen und seine Aporien in der Anlage einer Erzählung zur Geltung zu bringen. Zusammengelesen verdichten sich Essays und Erzählung also zu einer schonungslosen Bestandsaufnahme des Impressionismus – vorgelegt vom Impressionisten Keyserling.

## II

In seinen Kunstberichten und Ausstellungskritiken kommt Keyserling wiederholt auf Begriff und Verfahren des Impressionismus zu sprechen. Den einflächigsten Kommentar enthält aber ein betont beiläufig als »Eindrücke über die Frühjahrsausstellung der Münchner Secession«

<sup>14</sup> Heilborn, Keyserling (wie Anm. 8), S. 9. Anschlüsse an diese Einschätzung setzen sich bis in die neuere Forschung fort: Vgl. Nehring, Möglichkeiten impressionistischen Erzählens um 1900 (wie Anm. 8), S. 171: »Der Impressionismus Liliencrons, Schläfs und Keyserlings bleibt im theoretischen Bereich stumm.«

<sup>15</sup> Eduard von Keyserling, Johannes V. Jensen. In: Die Neue Rundschau 28 (1917), S. 1438f.; vgl. S. 1438: »Die Gedanken des Denkers sieht der Dichter, was der Dichter erlebt, wird von dem Denker in den großen Zusammenhang eingeordnet.«

betitelter Aufsatz aus dem Jahr 1903. Im Gegensatz zur Ankündigung notiert Keyserling dort mehr als einige verstreute »Eindrücke«; denn die Beobachtungen der neuartigen Malweise werden zu einer kurz gefaßten Reflexion verdichtet, die die Grundlagen des Impressionismus als Zeitströmung bedenkt:

[M]eist ist uns heute eine gierige, hastige Art des Sehens eigen. Wir sehen schneller und mehr als früher, analysieren und verschmelzen momentaner Farben und Formen. Unsere Nerven sind empfindlicher geworden und reagieren auf Licht- und Farben-Werte, die früher unbemerkt blieben. Wir wollen aus dem Dargestellten unsere eigene Erregtheit herauslesen, etwas in ihm finden, das dem Vibrieren unserer Seele entspricht, und für diese eigenste Art des Sehens unserer Zeit wird der Impressionismus wohl der definitive malerische Ausdruck sein.<sup>16</sup>

Der Ausstellungsbesucher Keyserling formuliert seine Bemerkungen aus der Perspektive eines Beteiligten und entwickelt seine knappe Betrachtung aus dem spannungsvollen Wechselbezug, der sich zwischen den dargebotenen Objekten und dem sich diesen zuwendenden Betrachter einstellt. An der gedrängten, auf den Bezug von Bild und Blick orientierten Passage sind vier Punkte hervorzuheben: Keyserling bindet erstens die Bildbetrachtung an den Sehvorgang. Indem er darlegt, wie die Verarbeitung von Eindrücken im öffentlichen Raum, wo sie sich vermehren und beschleunigen, die Wahrnehmung der Bilder im Ausstellungsraum in Mitleidenschaft zieht, führt er die neue Kunstanschauung auf die veränderten Sehgewohnheiten im Alltag zurück. Zweitens weist Keyserling darauf hin, auf welche Weise sich im Zuge des Wahrnehmungswandels der Betrachter selbst verändert hat. Sein Sichtfeld hat sich nämlich zugleich räumlich erweitert und zeitlich verengt; seine Wahrnehmungssensoren sind zugleich sensibilisiert und stimuliert. Drittens macht Keyserling nicht nur auf die Wechselspannung aufmerksam, die sich zwischen Wahrnehmendem und Welt aufgebaut hat, sondern stellt heraus, wie durchlässig die Grenze zwischen Innen und Außen geworden ist, wie sich das Innere nach Außen verlängert und gleichzeitig das Äußere ins Innere hineinschiebt. Viertens identifiziert Keyserling die derart beschriebene, zeitgemäße Sehweise, die Alltag und Kunst in gleichem Maße prägt, Eindrücke verabsolutiert und Beobachter desorientiert, mit

<sup>16</sup> Keyserling, Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession (wie Anm. 5), S. 269.



dem Impressionismus. Mit dieser Kennzeichnung des Impressionismus in der Malerei, der künstlerischen Darstellung, die sie hervorbringt, und der Betrachtungsweise, die ihr entspricht, befindet sich Keyserling auf der Höhe der Ästhetik der Jahrhundertwende.

Der Ausgangspunkt der zeitgenössischen Ästhetik ist der Betrachter und die Resonanz, die sich zwischen dem diskontinuierlichen Schweif seines Blicks und den fragmentiert ins Auge drängenden Objekten ergibt. Die knappe Skizze der Kunstwahrnehmung, die auf Rezeptivität (»Art des Sehens«) und Aktivität (»analysieren«; »reagieren«; »herauslesen«), Spontaneität (»verschmelzen«) und Nervosität (»[u]nsere Nerven«; das »Vibrieren unserer Seele«) beruht, bewegt sich terminologisch wie konzeptuell in der Nachbarschaft ausgebaunter Einlassungen. Ebenfalls im Jahr 1903 hat sich Georg Simmel in seinem epochemachenden Essay »Die Großstädte und das Geistesleben« dem Zusammenhang von Großstadterfahrung und Wahrnehmungsveränderung zugewandt und erklärt: »Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.«<sup>17</sup> Keyserling seinerseits hat im zitierten Aufsatz unmißverständlich festgelegt, wo »die Aufgabe des Künstlers« liegt, nämlich »[i]n den Fabriken, in dem Gedränge der Großstädte, an den Orten, wo der moderne Mensch sich vergnügt, arbeitet, leidet«.<sup>18</sup> In einer ganz ähnlichen Begrifflichkeit von »Blick« und »Bewußtsein«, von subjektiven »Impressionen« und »Sensationen« und mit einer vergleichbaren Aufmerksamkeit auf Schvorgänge haben zudem die Essays von Hermann Bahr die Umstellung des literarischen Programms vom Naturalismus auf den Impressionismus beschrieben und diesen Vorgang

<sup>17</sup> Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, 22 Bde., Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme u. a. Frankfurt a. M. 1995, S. 116–131, hier S. 116. Vgl. zu Simmel und Keyserling: Angela Sendlinger, *Lebenspathos und Décadence um 1900 – Studien zur Dialektik der Décadence und der Lebensphilosophie am Beispiel Eduard von Keyserlings und Georg Simmels*. Frankfurt a. M. u. a. 1994. Kaum weniger epochemachend ist Walter Benjamins Formulierung im Kunstwerk-Aufsatz: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508; hier S. 478: »Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung.«

<sup>18</sup> Keyserling, *Eindrücke von der Frühjahrsausstellung der Münchner Secession* (wie Anm. 5), S. 269.



als Übergang von der alten zur neuen Psychologie ausgewiesen.<sup>19</sup> Der psychologischen Neuorientierung der Literatur stellt Bahr den impressionistischen »Wandel der Malerei« an die Seite.<sup>20</sup> Wie die Methode der Pointillisten komplexe Erscheinungen und Sinneseindrücke in ihre Bestandteile auflöst, so strebt die moderne Psychologie, wenn sie beispielsweise »den Ereignissen der Liebe« auf der Spur ist, danach, das Gefühl »in die vielen kleinen Umstände und in die tausendfachen Begleitungen zu zerlegen, aus deren Gewühl die große Liebe sich zusammensetzt.«<sup>21</sup> Ein Jahrzehnt nach Bahr zieht Keyserling in seinem Bericht über eine Münchner Schwind-Ausstellung gleichfalls eine Parallele zwischen der neuen Psychologie und der impressionistischen Malweise: »Für den Psychologen hat unser Ich an festen Umrissen verloren [...]. Gestalten und Dinge in der Malerei scheinen denselben Prozeß durchzumachen. Sie stehen nicht mehr fest und in sich geschlossen nebeneinander.«<sup>22</sup> Das Verwischen von Grenzen, das Verschwimmen von Konturen und die Auflösung von Komplexen in Elemente benennen hier stichwortartig die Prinzipien der impressionistischen Wahrnehmung von Dingwelt und Subjekt, die Bahr formuliert und die sich Keyserling zu eigen macht.

Bahr betrachtet den Impressionismus weniger als einen radikalen Neubeginn, sondern vielmehr als eine »Überwindung des Naturalismus«, sprich: als eine Fortentwicklung und Neuinterpretation der dort etablierten Prinzipien. In diesem Sinne ist sein oft zitiertes Wort zu relativieren: »Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen.«<sup>23</sup> Im Jahr 1891 war es ohnehin verfrüht ausgesprochen. Denn zumindest in Deutschland hatte der Naturalismus zu diesem Zeitpunkt seinen Zenit noch keineswegs überschritten. Angelehnt an Bahrs Modell der »Überwindung« und seinen Ruf nach einer »Methode, die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt«, rekonstruiert Keyserling die Entwicklung eines Künstlers wie Fritz von Uhde.<sup>24</sup> Den Zeitgenossen ist dieser Maler vornehmlich als

<sup>19</sup> Vgl. für den vorliegenden Zusammenhang insbesondere: Hermann Bahr, Die neue Psychologie [1891]. In: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 53–64.

<sup>20</sup> Ebd., S. 54.

<sup>21</sup> Ebd., S. 63.

<sup>22</sup> Keyserling, Die Schwind-Ausstellung in München (wie Anm. 5), S. 298.

<sup>23</sup> Bahr, Die Überwindung des Naturalismus [1891]. In: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 85–89, hier S. 85.

<sup>24</sup> Bahr, Die neue Psychologie (wie Anm. 19), S. 56.

Vertreter des Naturalismus bekannt. Keyserling plädiert für eine Neubewertung. Zu diesem Zweck stellt er sich ganz auf den Boden der neuen Ästhetik: »Das Wort Naturalismus hat für uns heute seinen erregenden Klang verloren«.<sup>25</sup> Feinsinnig verfolgt er den Wandel in Sujet und Komposition, Farbgebung und Lichtverteilung, den Uhdes Bilder seit der Mitte der 1880er Jahre durchlaufen. Die allmähliche Annäherung an den Impressionismus, die Keyserling mit Zustimmung konstatiert, zeigt für ihn keine »plötzliche Bekehrung«, sondern eher »eine Folgerichtigkeit der Entwicklung«.<sup>26</sup> Entsprechend erscheint Uhdes Impressionismus als eine Fortsetzung und Präzisierung seines Naturalismus, eines Naturalismus nämlich, der eine »Synthese von malerischem Ausdruck und lyrischem Gedankengehalt« erreicht.<sup>27</sup>

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte die Ausrichtung an den Naturwissenschaften die Künste auf den Naturalismus eingeschworen. Zur Jahrhundertwende führt eben diese Kopplung des ästhetischen Programms an die wissenschaftliche Entwicklung zur Abkehr vom Naturalismus. Denn zu dieser Zeit wird die Physiologie von der empirischen Psychologie als naturwissenschaftliche Leitdisziplin abgelöst. Vermittelt über die Zwischenstufe der Sinnesphysiologie vollzieht sich auf breiter Front eine paradigmatische Wende von »außen« nach »innen«.<sup>28</sup> In der literarischen Darstellung korrespondiert dieser Entwicklung ein Perspektivwechsel von »Sachstände[n]« zu »Seelenständen« und, damit einhergehend, von der alten zur neuen Psychologie, den wiederum Hermann Bahr konstatiert und kommentiert: »Die Psychologie muß mit ei-

<sup>25</sup> Keyserling, Fritz von Uhde (wie Anm. 5), S. 270.

<sup>26</sup> Ebd., S. 281.

<sup>27</sup> Ebd., S. 274. Auch wenn sich die Vorzeichen verkehren, so bleiben die Prinzipien doch unverändert. Demnach ist es alles andere als überraschend, daß bestimmte naturalistische Prägungen wirksam bleiben. Dazu gehört beispielsweise der Zusammenhang von Kunst und Milieu. Keyserling formuliert ihn zum einen evolutionsbiologisch: »Differenzierung und Integration sind die biologischen Gesetze, nach denen sich Organismen bilden. [...] Dasselben Gesetze gelten auch für das Leben der Völker, für das Leben ihrer Kultur und Kunst« (Ausstellung der Münchner Secession [wie Anm. 5], S. 446); zum anderen völkisch gefärbt: »Der Geist, der neue Kunstrichtungen schafft, wird nicht in den Ateliers geboren, sondern er ist der Geist der Zeit und des Volkes, in dem der Künstler steht« (Das Laienurteil. In: Kunst für alle 12. Jg. (1896/97), S. 71f., hier S. 72). An die letzte Variante können dann die Kriegsaufsätze, in denen Keyserling die Mobilisierung seiner Ästhetik betreibt, nahtlos wieder anschließen.

<sup>28</sup> Vgl. dazu und der damit einhergehenden Kkehrbewegung der Projektion als Veräußerung des Inneren: Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung – Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg i. Br. 2005.

ner neuen Methode verfahren, weil der naturwissenschaftliche Wandel überall alle Methoden gewechselt hat«. <sup>29</sup> Der ästhetische Blick zieht seine Aufmerksamkeit von Geschichte und Gesellschaft ab und verlagert sie auf den Menschen, genauer auf die Regungen seines Innenlebens. Im Zuge dieser Umorientierung erschließen sich der Literatur nicht nur neue Themen und Gegenstände, sondern auch neuartige Darstellungsformen: »Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen – dieses wurde die Lösung. [...] Aber diese Zustände der Seele zu konstatieren genügten dem unstillen Fieber der Entwicklung bald nicht mehr, sondern sie verlangten lyrischen Ausdruck«. <sup>30</sup> Mit der Privilegierung der Lyrik zeichnet Bahr die Großgattung aus, die dem neuen Programm, subjektive Eindrücke und Sinnesreize möglichst ungefiltert festzuhalten, in besonderer Weise zuzuarbeiten scheint. <sup>31</sup> Auch Keyserling stellt schon früh einen Bezug zwischen den Entwicklungsverläufen von Lyrik und Malerei in der Moderne her: »Die Malerei wird lyrisch, wie die andern Künste«. <sup>32</sup> Nur scheint es an dieser Stelle, gerade ein halbes Jahrzehnt nach Bahr, schon die spezifisch impressionistische Prägung der Gattung zu sein, die die Lyrik zum Leitmedium der ästhetisch avancierten Künste macht. Den Wechsel der Empfindungen und die Verdauerung des Augenblicks beschwört Keyserling in seiner Rezension von Benno Geigers Gedichtsammlung »Sommeridylle« im Anschluß an einen Brief Kierkegaards als »die Unendlichkeit des Augenblicks«, in der »die Seele der Lyrik« sich äußere. <sup>33</sup> Einen von den impressionistischen Prinzipien ausgelösten Wandel der Formkonzepte und Darstellungsmöglichkeiten in Drama und Roman registriert er bereits in dem kurzen Aufsatz über das »Laienurteil«. Ein

<sup>29</sup> Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 54f.

<sup>30</sup> Bahr, *Die Überwindung des Naturalismus* (wie Anm. 23), S. 86. Später kennzeichnet Bahr Symbolismus und *Décadence* als »ein vorher unbekanntes lyrisches Verfahren, eine besondere Methode der Lyrik« (*Symbolismus* [1894]. In: Ders., *Zur Überwindung des Naturalismus* [wie Anm. 11], S. 111–115, hier S. 112).

<sup>31</sup> In der Tat erproben zu dieser Zeit Gedichte von Arno Holz, Hugo von Hofmannsthal und Detlev von Liliencron sowie später jene von Max Dauthendey, Richard Dehmel und Rainer Maria Rilke neue Ausdrucksformen, in denen Sinneseindruck und Assoziation über Syntax und Komposition bestimmen. Diese Darstellungsformen, in denen das lyrische Ich zurücktritt, um dem Wechsel der Empfindungen Raum zu geben, lassen sich leicht mit den pointillistischen Verfahren in der Malerei in Verbindung bringen.

<sup>32</sup> Keyserling, *Das Laienurteil* (wie Anm. 27), S. 72. Vgl. auch ebd.: »Aus diesem allgemeinen Bedürfnis nach lyrischem Ausdruck, läßt sich auch die moderne Malerei erklären.«

<sup>33</sup> Eduard von Keyserling, *Ein Sommeridyll. Gedichte von Benno Geiger* (Rez.). In: *Die neue Rundschau* 17 (1906), S. 511f., hier S. 511.

Satz zu jeder Gattung faßt dort die Übergangserscheinungen zusammen: »Das moderne Drama verzichtet auf Intriguen, auf bunte Verwicklungen, um uns Seelenzustände, Stimmungen zu geben. [...] Der moderne Roman sucht nicht nach spannender Handlung, sondern schildert psychologische Zustände, strebt danach Stimmungen zu geben.«<sup>34</sup> Im Rahmen ihrer Möglichkeiten, so Keyserlings Diagnose, arbeiten beide Formen Modelle aus, um der neuartigen diskontinuierlichen und episodischen Weise, Wirklichkeit wahrzunehmen und Empfindungen zu registrieren, gerecht zu werden.

Vergleichbar werden die impressionistischen Verfahren der verschiedenen Gattungen und Künste nach Hermann Bahr außerdem dadurch, daß sie die Wirklichkeit präziser zu erfassen vermögen. Denn sie stimmen darin überein, daß sie die Empfindung an ihrem Ursprung aufsuchen und jeweils darauf abstellen, sie im Augenblick ihrer Entstehung festzuhalten. Noch vor ihrer Registrierung durch das Bewußtsein, ja sogar noch vor ihrer Verarbeitung durch den Sinnesapparat und das Nervensystem konzentriert sich die psychologische Darstellung darauf, »das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande zu objektivieren«.<sup>35</sup> Analog zu Bahr stellt Keyserling mit Blick auf den impressionistischen Künstler fest: Er »objektiviert in seiner Kunst seine Subjektivität«. Im Gegensatz zum »expressionistischen Künstler«, so ergänzt Keyserling; denn dieser »subjektiviert die Außenwelt«.<sup>36</sup> Aus der Forderung nach Objektivierung des Subjektiven, die Bahr erhebt und in die Keyserling einstimmt, erwächst ihrerseits die Anschlußforderung nach Umgehung oder Ausschaltung jeder vermittelnden und also potenziell ordnenden, analysierenden oder erklärenden Instanz. Dazu gehört nicht zuletzt der Künstler selbst. Die Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter dürfe, so erklärt Bahr, »durch keine Dazwischenkunft des Künstlers jemals gestört werden«.<sup>37</sup> Die unmittelbare Wirkung des Kunstwerks kommt bei Keyserling immer wieder zur Sprache, angefangen vom frühen Aufsatz »Das Laienurteil«, in dem vom Betrachter gefordert wird, »vor dem Kunstwerk stillezuhalten, die eigne Persönlichkeit zurückzudrängen«, bis zur letzten überlieferten Wortmeldung in Fragen

<sup>34</sup> Keyserling, *Das Laienurteil* (wie Anm. 27), S. 72.

<sup>35</sup> Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 61.

<sup>36</sup> Eduard von Keyserling, *Kommende Kunst*. In: *Tag. Nr. 43* vom 20.02.1916.

<sup>37</sup> Bahr, *Die neue Psychologie* (wie Anm. 19), S. 60.

der Kunstkritik, der Rezension von Johannes V. Jensen, in der »von diese[n] wundervollen impressionistischen Bilder[n]« die Rede ist, »die von einem unendlich empfindlichen Beobachtungsapparat aufgenommen, uns so stark zum Mitsehen und Miterleben zwingen.«<sup>38</sup>

Die Verkopplung von Kunstwerk und Betrachter, die Fragmentierung, Flüchtigkeit und Vervielfältigung der Wahrnehmungsweisen, und die Umstellung der Ausdrucksformen sind die Momente, die Keyserlings Kunstkritiken, Rezensionen und ästhetische Stellungnahmen trotz ihrer verschiedenen Anlässe und Absichten verbinden. Darin dokumentieren sie die Aneignung der impressionistischen Ästhetik, die entlang der Leitlinien von Hermann Bahrs Arbeiten erfolgt.

### III

Es ist noch einmal Hermann Bahr, der sich darum bemüht, die neuartigen Verfahrensweisen und Darstellungsformen der impressionistischen Kunstrichtung auf eine philosophische Grundlage zu stellen. Diese glaubt er, wie zwei einflußreiche Aufsätze aus seiner im Jahre 1904 veröffentlichten Schrift »Dialog vom Tragischen« darlegen, im Empiriokritizismus Ernst Machs gefunden zu haben. Bereits die Titel der Aufsätze weisen die Akzente aus, die Bahr in seiner Lektüre der Machschen Wahrnehmungsphysiologie und Empfindungsanalyse zu setzen gedenkt. Während die »Philosophie des Impressionismus« bzw. »Impressionismus« die neue Kunstrichtung nicht nur vor dem Vorwurf verteidigt, bloße Technik zu sein, sondern sie weit darüber hinausweisend zum Ausdruck einer Weltanschauung erklärt, liefert »Das unrettbare Ich« eine autobiografische Erzählung, in deren Rahmen das wohl prägnanteste und meistzitierte von Machs Schlagworten mit einer eigenwilligen Deutung versehen wird.<sup>39</sup> Gemeinsam werben die Aufsätze um Verständnis für die kontraintuitiven Erkenntnisse des Experimentalphysiologen und Populärphilosophen Mach, in denen sich gleichwohl, so diagnostiziert Bahr, »unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung der neuen Genera-

<sup>38</sup> Keyserling, Das Laienurteil (wie Anm. 27), S. 71; ders., Johannes V. Jensen (wie Anm. 15), S. 1438.

<sup>39</sup> Beide Aufsätze entstehen schon 1903 und werden noch im selben Jahr getrennt veröffentlicht. Zitiert werden sie nach dem Abdruck in: Bahr, Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 183–192 bzw. S. 192–198.

tion auf das größte ausspricht.«<sup>40</sup> Mit der emphatischen Aufnahme der »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« (1886) und der »Populärwissenschaftlichen Vorlesungen« (1896) – zweier Schriften, die später durch »Erkenntnis und Irrtum« (1905) ergänzt werden – begründet Hermann Bahr ein nachhaltig einflussreiches, immer wieder bereitwillig fortgeschriebenes Interpretationsschema. Es rückt Machs Werke ins Zentrum jeder Beschäftigung mit der Jahrhundertwende als einem in besonderer Weise ausgezeichneten kulturellen Moment und erkennt in ihnen gerade im Hinblick auf die Wiener Moderne die eigentliche Signatur der Epoche.<sup>41</sup>

Zum Fluchtpunkt der kulturgeschichtlichen Diskurse um die Jahrhundertwende konnten insbesondere Machs »Antimetaphysische Vorbemerkungen« zur »Analyse der Empfindungen« werden.<sup>42</sup> In diesem, der sinnesphysiologischen Abhandlung vorangestellten Kapitel zieht Mach bewußt allgemein gehaltene und voraussetzungslos verständliche Schlüsse aus seiner Analyse der Wahrnehmungsvorgänge. Die auf der Schwelle von Physiologie und Philosophie, Experiment und Essay angesiedelten Überlegungen erfüllen eine doppelte Funktion. Einerseits erschließen sie dem zeitgenössischen Leser den Zugang zu einem verhältnismäßig jungen Fachgebiet, das gegen die Tendenz zur professionellen Spezialisierung und disziplinären Ausdifferenzierung am Zusammenspiel von Physis und Psyche interessiert ist. Andererseits verallgemeinern Machs Vorbemerkungen die fachwissenschaftlichen Befunde der Wahrnehmungsphysiologie zu einem philosophischen Standpunkt, der sowohl dem transzendentalen Idealismus Kants als auch dem »naive[n] Realismus« im Denken »des gemeinen Mannes« zuwiderläuft.<sup>43</sup> Für die

<sup>40</sup> Bahr, Impressionismus (wie Anm. 12), S. 197.

<sup>41</sup> Vgl. zum Empirokritizismus Ernst Machs und seiner Adaptation durch Hermann Bahr und andere: Manfred Diersch, Empirokritizismus und Impressionismus – Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin <sup>2</sup>1977; Andreas Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 – Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994. Zur Mach-Rezeption generell: Ernst Mach – Werk und Wirkung, hg. von Rudolf Haller und Ernst Stadler. Wien 1988. Zum größeren Zusammenhang der literarischen Rezeption experimenteller Psychologie vgl. Judith Ryan, *The Vanishing Subject – Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago, London 1991.

<sup>42</sup> Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena <sup>9</sup>1922 (Nachdruck Darmstadt 1991).

<sup>43</sup> Ebd., S. XXVIIIff., 30.

diskursive Anschlußfähigkeit einer philosophischen Skizze, die gleichzeitig kontraintuitiv und antispekulativ ist, sorgen die Grundzüge der Unternehmung, also die Konzentration auf die sinnliche Wahrnehmung, die Demontage des Ichs als einer scharf konturierten und nachhaltig robusten Instanz und die Einebnung der Grenze zwischen Physischem und Psychischem als der »Kluft zwischen Körpern und Empfindungen, zwischen außen und innen, zwischen der materiellen und der geistigen Welt.«<sup>44</sup> Mach spielt die alteuropäischen Denkgewohnheiten, einmal isolierte Einheiten immer weiter zu abstrahieren und zu substanzialisieren sowie einmal getroffene Unterscheidungen zu fixieren und auszudifferenzieren, geschickt gegeneinander aus und zeigt, wie sich diese Strategien unweigerlich in Widersprüche verwickeln. Die alten substanziellen Einheiten von Ding, Körper und Ich löst Mach in Komplexe von heterogenen, aber in bestimmter Weise zusammengefügt Elementen oder Empfindungen auf: »Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem Zusammenhang der Elemente, der Farben, Töne u.s.w.«; entsprechend gilt: »Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen). [...] Die Elemente bilden das Ich.«<sup>45</sup> Wie die Elemente oder, sinnesphysiologisch gewendet, die Empfindungen genau zu bestimmen sind, bleibt offen. Deutlich wird aber, daß Mach sie als nicht weiter analysierbare, rückführbare oder hinterfragbare Bestandteile ansieht. Die funktional, nicht real verstandenen Komplexe bilden ihrerseits nicht mehr als Knotenpunkte im Netzwerk der Elemente oder Relaisstellen im Fluß der Empfindungen. Unter diesem, der Forschungspraxis geschuldeten Blickwinkel können die Grenzen zwischen Ich und Welt, zwischen Schein und Wirklichkeit, sowie zwischen Vorstellung und Gegenstand nahezu beliebig verschoben werden. Werden trotzdem die zerfaserten und in langen Rhythmen veränderlichen Subjekte als identisch und die beweglichen Objekte als beständig angesehen, so ist das wissenschaftlich unangemessen; doch lebenspraktisch sind diese Annahmen, wie Mach nicht müde wird zu betonen, außerordentlich hilfreich. Denn sie erleichtern nicht nur den konkreten Lebensvollzug durch pragmatische Reduktion, sondern sie ökonomisieren auch das Denken und sichern so die Selbsterhaltung.

<sup>44</sup> Ebd., S. 13.

<sup>45</sup> Ebd., S. 5, 19. Hervorhebungen im Zitat getilgt.



Die Aufnahme von Machs »Analyse der Empfindungen« verläuft – worauf schon Hermann Bahr hinweist – auf eigentümliche Weise zeitverzögert.<sup>46</sup> Während die erste Auflage von 1886 nahezu unbemerkt bleibt, erfreut sich das Buch seit dem Erscheinen der zweiten Auflage im Jahr 1900 einer stetig zunehmenden Beliebtheit, die allein bis zum Jahr 1906 zu drei weiteren Auflagen führt. Für die Popularität zur Jahrhundertwende sorgen nicht zuletzt Hermann Bahrs Arbeiten.<sup>47</sup> Daß diese wegen des eigenwilligen und selektiven Zuschnitts ihrer Mach-Aneignung näher an der Adaptation als an der Rezeption stehen, schmälert ihre Wirkung nicht.<sup>48</sup> Bahrs Strategie der eklektischen Anknüpfung und produktiven Bearbeitung kennzeichnet auch den Aufsatz, der Machs prominentestes Schlagwort im Titel trägt: »Das unrettbare Ich«.<sup>49</sup> Im Anschluß an Mach, der mit Vorliebe eigene Erlebnisse und alltägliche Beobachtungen in seine Analysen einfließt, kleidet Hermann Bahr seine Lektüreerfahrung in einen autobiografisch gefärbten Bericht. Als Geschichte der kontinuierlichen Entzauberung des Selbst und seiner Stellung in der Welt wiederholt Bahrs Bildungsbiografie die Kulturgeschichte der Aufklärung im kleinen Format. In diesem Rahmen steht die Mach-Lektüre auf einer Stufe mit den einschneidenden, lebensprägenden Erfahrungen, die die vorausgegangenen Begegnungen mit dem Kopernikanischen Weltbild und der Kantschen Philosophie bedeuten. Der Knabe muß einsehen, daß seine Augen ihn täglich trügen, wenn sie ihm vorspiegeln, daß die Sonne sich um die Erde dreht. Der Student muß erkennen, daß die elementaren Ansprüche seines Körpers auf Schlaf und Nahrung dem konsequenten Idealismus eine Grenze ziehen. Diese Einsichten verleiten Bahr zu einem sophistischen Spiel mit der Wahrheit, genauer zur Annahme von zwei Wahrheiten, einer voraussetzungslos gültigen, dem Leben dienenden Gewißheit, die sich der intuitiven Evidenz des Gefühls verdankt, und einer dem Leben abträglichen, auf Rechtfertigung und Beweis beruhenden

<sup>46</sup> Bahr, *Impressionismus* (wie Anm. 12), S. 197.

<sup>47</sup> Wann genau Bahrs Mach-Lektüre anzusetzen ist, ist unsicher. Vgl. dazu: Wolfgang Nehring, Hofmannsthal und der Wiener Impressionismus. In: *ZDP* 94 (1975), S. 481–498; Berlage, *Empfindung, Ich und Sprache um 1900* (wie Anm. 41), S. 87f.

<sup>48</sup> Vgl. dazu: Berlage, *Empfindung, Ich und Sprache um 1900* (wie Anm. 41), bes. S. 77–120; Konstanze Fliedl, *Ich bin ich – Ernst Mach und die Folgen*. In: *Literatur als Geschichte des Ich*, hg. von Eduard Beutner und Ulrike Tänzer. Würzburg 2000, S. 173–184.

<sup>49</sup> Erst seit der zweiten Auflage der »Analyse der Empfindungen« erscheint die einprägsame Formel im Haupttext: »Das Ich ist unrettbar«. Vgl. Mach, *Analyse der Empfindungen* (wie Anm. 42), S. 20. Zuvor war sie in einer Fußnote verborgen.

den Überzeugung, die der Vernunft entstammt und die in Schule und Studium erworben wird. Beider Versionen von Wahrheit bedient sich Bahr, der sich als Lebenskünstler und als Intellektueller gefällt, nach Belieben – jedenfalls solange, bis das Ich als die vermittelnde und souverän mit den Wahrheiten spielende Instanz in die Krise gerät. Ausgelöst wird die dritte, entscheidende Krise, als der Erwachsene urplötzlich über der Beschäftigung mit dem Selbstverlust im Wahnsinn und dem Persönlichkeitswandel im biografischen Werdegang der grundsätzlichen Veränderlichkeit des Ichs gewahr wird. In diese Situation fällt die Mach-Lektüre. Im Gegensatz zu den vorherigen Erfahrungen lösen Machs Schriften also keine neuerliche Krise aus, sondern weisen den Ausweg aus einer bestehenden. Bahr zitiert emphatisch ganze Passagen aus der »Analyse der Empfindungen« – enthalten sie doch die Bestätigung des von ihm Vermuteten:

Hier habe ich ausgesprochen gefunden, was mich die ganzen drei Jahre her quält: ›Das Ich ist unrettbar.‹ Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. [...] Alles ist in ewiger Veränderung. [...] Nur um uns vorläufig zu orientieren sprechen wir von ›Körpern‹ und sprechen vom ›Ich‹, von Erscheinung und Empfindung, die sich doch niemals trennen lassen, sondern sogleich zusammenrinnen.<sup>50</sup>

Was Bahr bei Mach formuliert findet, ist allerdings mehr als die wissenschaftliche Absicherung seiner intuitiven Einsicht in die prekäre Lage des Ichs. Die Auflösung des Ichs und die Verflüssigung der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit werden zwar mit Mach unwiderruflich zum Sachverhalt. Daß Bahr diese letzte Entzauberung des Selbst jedoch nunmehr anerkennen kann, und nicht als Desorientierung aus der Welt schaffen will, hat seinen Grund in den Perspektiven, die Mach gleichwohl eröffnet.<sup>51</sup> Mach gibt nämlich den robusten Subjektbegriff, wie gesagt, nur mit Blick auf die wissenschaftliche Theoriebildung auf. Im Hinblick auf die Lebenspraxis ermuntert Mach ausdrücklich den »naiven Realismus« und das Alltagsverständnis »des gemeinen Mannes«; denn das hat sich evolutiv ergeben und langfristig bewährt. Das stabile Subjekt erscheint in diesem Verständnis als »Naturprodukt«; das aufge-

<sup>50</sup> Bahr, Das unrettbare Ich. In: Ders., Zur Überwindung des Naturalismus (wie Anm. 11), S. 183–192, hier S. 190f.

<sup>51</sup> Vgl. zu früheren Ansätzen Bahrs, die Auflösung des Ichs zu bewältigen: Berlage, Empfindung, Ich und Sprache um 1900 (wie Anm. 41), S. 87–91.

löste Ich hingegen als »Kunstprodukt«.<sup>52</sup> Diese Überlegungen greift Bahr bereitwillig auf, erlauben sie ihm doch entweder die vorherige Unterscheidung von Gefühl und Vernunft als irrelevant einzuebnen oder, seiner Denkweise gemäßer, das altbewährte Doppelspiel mit der Wahrheit gleichsam auf höherer Ebene fortzusetzen. Die Folgerung, die Bahr aus der Machschen Lehre zieht und mit der er den Aufsatz beschließt, liegt jedenfalls ganz auf der Linie des lebensstrategischen Spiels:

Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat unsere alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin ich.<sup>53</sup>

Bahr genügt ein Absatz, um die hoffnungslose Auflösung des Subjekts in seine selbstbewußte Behauptung zu überführen. Ermöglicht wird die Kehrtwende durch einen sprunghaften Wechsel der Bezugsgröße, namentlich den Übergang von Mach zu Nietzsche, in dessen Worten, wie Bahr im »Dialog zum Tragischen« ausführt, schon »der ganze Mach« vorgeprägt ist.<sup>54</sup> Mit Hilfe von Nietzsches Analyse der Wahrheit als lebensdienlichem Werkzeug oder notwendiger Fiktion gelingt es Bahr, das unrettbare zum unerschütterlichen Ich zu wenden.<sup>55</sup>

Genau an diesem Punkt, an dem Hermann Bahr die Provokation der Machschen Lehre gleich doppelt entschärft, indem er zum einen ihre Geltung auf das Intellektuelle beschränkt und zum anderen das Ich rundheraus rehabilitiert, setzt Keyserlings essayistische Reflexion des Empiriokritizismus an. Das Ausmaß der Verunsicherung, das Machs Schriften und ihre Deutung durch Hermann Bahr auf Keyserling ausüben, läßt sich nicht zuletzt daran ablesen, daß dieser darauf – ohne den einen oder den anderen Namen zu nennen – in mehreren Arbeiten zurückkommt. Sowohl die längeren Essays »Zur Psychologie des Kom-

<sup>52</sup> Mach, *Analyse der Empfindungen* (wie Anm. 42), S. 30. Hervorhebungen im Zitat getilgt.

<sup>53</sup> Bahr, *Das unrettbare Ich* (wie Anm. 50), S. 192.

<sup>54</sup> Hermann Bahr, *Dialog vom Tragischen*. Berlin 1904, S. 60. Vgl. zu Bahrs lebenslanger Beschäftigung mit Nietzsche: Berlage, *Empfindung, Ich und Sprache um 1900* (wie Anm. 41), S. 99–110.

<sup>55</sup> Vgl. dazu in erster Linie Nietzsches Nachlaßschriften »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« (1873) und »Ueber das Pathos der Wahrheit« (1872) sowie den Abschnitt Nr. 4 von »Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft« (1886).

forts« und »Über die Liebe« als auch die philosophisch aufschlußreiche Rezension »Die Moral der Musik« erscheinen zwischen den Jahren 1905 und 1907 in der »Neuen Rundschau«, also in der Zeitschrift, in der nur zwei Jahre zuvor Hermann Bahrs »Das unrettbare Ich« zu finden war. Keyserlings Überlegungen bleiben zu skizzenhaft, um eigentlich als Analyse des Empiriekritizismus gelten zu können. Nichtsdestoweniger zeichnen sich im Eingang des Essays über den Komfort die Grundzüge seiner Reaktion ab:

Die Psychologie hat unsere Seele und unser Ich wegerklärt. Sie sind unserem Verstande wesenlos und unfassbar geworden. Die Seele ist nur noch das logische Objekt unserer innern Erfahrung, ein X, das wir einsetzen, um uns das Rechnen mit den komplizierten Faktoren unserer Wesenheit zu erleichtern. [...] Unser Verstand läßt sich überzeugen. Er sieht ein, daß er dieses geheimnisvollen Ichs nicht habhaft werden kann. Allein unser unmittelbares Gefühl kehrt sich an die Deduktionen des Verstandes nicht. Es fährt fort, dieses Ich als wirklich zu empfinden, ja als das eigentlich Wirkliche [...]. Das Ich ist der Einwohner unseres Körpers, der Herr und Besitzer unserer körperlichen und geistigen Vermögen [...]. Die Bilanz zwischen Lust und Unlust zu machen, scheint das Hauptgeschäft dieses unsichtbaren und unfassbaren Hausherrn zu sein.<sup>56</sup>

Aus der Mach-Adaptation Hermann Bahrs übernimmt Keyserling die Strategie, das Ich oder die Seele, wie Keyserling traditionsverhafteter sagt, das Feld der Wissenschaften umstandslos räumen zu lassen – um es im Leben desto nachdrücklicher in seine Rechte einzusetzen. Zum Gewährsmann der Ich-Behauptung wird allerdings nicht allein Nietzsche, wie bei Bahr, sondern in erster Linie Kant und in zweiter Freud. In der kompakten Passage im Eingang des Essays fließen mithin mehrere, jeweils gegen Mach gerichtete Strömungen zusammen. Da ist zunächst der Versuch, die Flüchtigkeit des Ichs mit Kant in Beharrlichkeit umzumünzen und die Voraussetzungen dafür aus der gefühlten Unvermitteltheit der Selbsterfahrung, und nicht aus den Einsichten des Verstandes zu beziehen. Da ist weiter der Ansatz, das Ich mit Nietzsche nunmehr im Körper zu verorten und in der Leitstelle des Geistes zu installieren. Da ist schließlich das Unterfangen, das Ich mit Freud an die Empfindungen von Lust und Unlust zu koppeln und ihm als Buchhalter des

<sup>56</sup> Keyserling, Zur Psychologie des Komforts (wie Anm. 7), S. 315. Vgl. die fast gleichlautende Formulierung des ersten Satzes in: Ders., Die Schwind-Ausstellung in München (wie Anm. 5), S. 298.

Lustprinzips eine neue Führungsrolle zuzuweisen. Sämtliche Versuche, das Ich wiederzugewinnen, bleiben jedoch in den Anfangsgründen stecken. Argumentative Schwachstellen in den bezogenen Positionen und Inkompatibilitäten unter den aufgerufenen Gewährsleuten vereiteln die Erfolgsaussichten des Unternehmens. Keyserling läßt sich auf die Aporien des Impressionismus ein, ohne sie auflösen zu können.

Namentlich zu Kant bekennt sich Keyserling in der Rezension zur »Moral der Musik« und gesteht, »in seiner Schule« gesessen zu haben.<sup>57</sup> Im »Gefühl des Daseins«, dem unhintergehbaren Bewußtsein der eignen Subjektivität, oder im »persönliche[n] Erlebnis der Einheit und Wirklichkeit unseres Daseins« findet Keyserling den archimedischen Punkt, der es ihm erlauben soll, zu den Gegensätzen von Ich und Welt, Wirklichkeit und Erscheinung zurückzukehren.<sup>58</sup> Doch werden die alten Unterscheidungen der Kantschen Transzendentalphilosophie auf so eigentümliche Weise ineinander geschoben, daß sich daraus keine tragfähige Konstruktion ergibt. So hantiert Keyserling im Aufsatz »Über die Liebe« mit zwei Versionen von Wirklichkeit. Einmal ist da die »Realität, die wir unserem Ich zulegen« und einmal »die verstandesmäßig geschaffene Realität«.<sup>59</sup> Gleichzeitig verdoppelt und verschoben erscheint der Gegensatz von Wirklichkeit und Erscheinung: »Auf der einen Seite steht das Ich in der Gesamtheit seiner Realität, auf der anderen die Erscheinung.«<sup>60</sup> So nah Keyserling dem Neukantianismus mit seinem Versuch kommt, die Subjektivität über das Selbstbewußtsein zu stabilisieren, so weit bleibt er argumentativ hinter den philosophischen Wiederbelebungen des Ich-Begriffs zurück.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Eduard von Keyserling, Die Moral der Musik von Rudolf Kassner (Rez.). In: Die neue Rundschau 17 (1906), S. 379–382, hier S. 379; vgl. auch zu »Kants Moral-Maxime«: Ders., Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 130.

<sup>58</sup> Keyserling, Die Moral der Musik (wie Anm. 57), S. 379.

<sup>59</sup> Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 129.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Keyserlings Option für Kant und gegen Mach artikuliert ein Brief vom 27. August 1909 an Hermann Graf Keyserling: »[U]nsere populären Monisten« werden »Kant gegenübergestellt«, so heißt es dort, eine »allzutraurige Figur machen.« Zitiert nach: Gabriele Radecke, »... denn wir leiden ja alle an unverdauten Fragezeichen«. Eduard von Keyserling: Briefe an seinen Neffen Hermann von Keyserling. In: »Unverdaute Fragezeichen« – Literaturtheorie und textanalytische Praxis, hg. von Holger Dauer u. a. St. Augustin 1998, S. 169–184, hier S. 181. Vgl. zum Neukantianismus: Helmut Holzhey, Der Neukantianismus. In: Ders., Wolfgang Röd, Die Philosophie des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 2: Neukantianismus, Idealismus, Realismus, Phänomenologie. München 2004 (Geschichte der Philosophie, Bd. XII), S. 13–129 und Klaus Christian Köhnke, Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus –

Auf Nietzsche, insbesondere auf »Also sprach Zarathustra« (1883–1885), spielt Keyserling in einem Brief an seinen Neffen Hermann Graf Keyserling derart geläufig an, daß eine intime Kenntnis vorausgesetzt werden kann.<sup>62</sup> Der Leibbegriff, den Nietzsche dort im Kapitel »Von den Verächtern des Leibes« entwickelt, liegt allerdings quer zur idealistischen Metaphysik des Selbstbewußtseins. In einem berühmten Urteil spricht Zarathustra dem Leib den Vorrang vor der Seele zu: »Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.«<sup>63</sup> Neben der Spitze gegen Idealismus und Platonismus, deren Verhältnisbestimmung von Leib und Seele umgekehrt wird, weist der Ausspruch auf die Verbindung beider hin, und deutet so die Überwindung des Gegensatzes an. Die Physiologisierung des Subjekts, die Nietzsche hier und anderer Stelle betreibt, findet in Keyserlings Essay über den Komfort ihre Resonanz. Indes ist für Keyserling der Körper kein Ruhepol; denn er hat Bedürfnisse und erhebt, wie der Geist, Forderungen, denen sich das Ich stellen muß. »Geist und Körper sind nicht immer botmäßig« gegen das Ich, wie Keyserling eingesteht.<sup>64</sup> Statt in der Rolle des Herrn, für dessen Komfort gesorgt wird, findet sich das Ich demnach mit einiger Regelmäßigkeit in der Rolle des Dienenden wieder, der seinem Körper aufwarten muß. Eine weitreichende Stabilisierung des Ichs ist von seiner Einhausung im Körper jedenfalls nicht zu erwarten.

Freud schließlich wird von Keyserling zwar an keiner Stelle erwähnt, doch schwingt sein Name schon im o.g. Zitat mit, wenn dort von der modernen »Psychologie« die Rede ist, die ohne die Konzepte von Ich und Seele auskommt. Nach 1900 steht Freud wie kein anderer Zeitgenosse für die Psychologie des Unbewußten ein. Der Begriff wird im Zusammenhang mit der Theorie der Verdrängung entwickelt und im VII. Kapitel der »Traumdeutung« systematisch eingeführt. Im selben Kapitel führt Freud aus, wie die Traumarbeit als psychischer Vorgang,

Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus. Frankfurt a. M. 1993.

<sup>62</sup> Eduard von Keyserling, Brief an Hermann Graf Keyserling vom 13. August 1907; abgedruckt in: Radecke, Fragezeichen (wie Anm. 61), S. 177f.

<sup>63</sup> Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin 1980, Bd. 4, S. 40.

<sup>64</sup> Keyserling, Zur Psychologie des Komforts (wie Anm. 7), S. 316.

kurz gesagt, vom Lust-Unlust-Prinzip reguliert wird. Bei Keyserling findet sich nicht nur die Gegenüberstellung von »Lust und Unlust«, sondern auch die Verknüpfung dieser Prinzipien des Traumvorgangs mit der Frage nach der Realität, die Freud am Ende der »Traumdeutung« aufwirft. Freud hält dort mit Nachdruck fest, »daß die psychische Realität eine besondere Existenzform ist, welche mit der materiellen Realität nicht verwechselt werden soll.«<sup>65</sup> Keyserling seinerseits kontrastiert im Aufsatz »Über die Liebe«, wie oben zitiert, das »Ich, in der Gesamtheit seiner Realität« mit der »Erscheinung« und ergänzt im Nachsatz: »Die Erscheinung hat vor allem Geltung als Lust- und Unlustquelle, und das Reale an ihr ist also die von dem Ich gefühlte Lust- und Unlust.«<sup>66</sup> Den Korrespondenzen, die sich daraus ergeben, stehen freilich die Friktionen gegenüber, für die beträchtliche Unterschiede in Zuschnitt und Komplexität von Keyserlings Ich-Begriff auf der einen und Freuds Modell des psychischen Apparats auf der anderen Seite verantwortlich sind.<sup>67</sup>

#### IV

Im Anschluß an Keyserlings Essays konzentriert sich die Erzählung »Seine Liebeserfahrung« auf die problematische Position des Ichs und die prekär gewordene Identität des Subjekts. Die Auseinandersetzung um Ich und Identität führt die Erzählung auf drei Feldern, die jeweils kulturelle Leitthemen der Jahrhundertwende repräsentieren – der Wirklichkeit, dem Begehren und dem Unbewußten. Anders formuliert stellt die Erzählung also einmal die Grenzen des Ichs gegenüber der Welt, dann den Bezug des Ichs zum Anderen, sowie schließlich das Verhältnis des Ichs zu seinen Wünschen, Trieben und Vorstellungen zur Disposition. Die Irritation, daß sich die innere Realität des Ichs nicht mit der äußeren Wirklichkeit der Welt deckt, daß das Ich also entgegen seiner Annahme keine »Welt für sich« bildet, bespricht Keyserling im Zeichen des Gegensatzes von Erlebnis und Ereignis, von Traum und Wirklich-

<sup>65</sup> Sigmund Freud, Die Traumdeutung. In: Ders., Gesammelte Werke – Chronologisch geordnet, hg. von Anna Freud u. a., 18 Bde. Frankfurt a. M. 1968–1978, Bd. II/III (4. Aufl. 1968), S. 625. Hervorhebungen im Original gesperrt.

<sup>66</sup> Keyserling, Über die Liebe (wie Anm. 6), S. 129.

<sup>67</sup> Für einen breit angelegten Abgleich der Theorieansätze Keyserlings mit dem Diskurs der frühen Psychologie siehe: Thomé, Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹ (wie Anm. 12), bes. S. 519–527.



keit.<sup>68</sup> Die Provokation des Begehrens behandelt Keyserling sowohl in der Spannung von Liebe und Geschlechtstrieb, die schon der Aufsatz »Tizians himmlische und irdische Liebe und der Platonismus« pointiert gegenüberstellt, als auch im Rahmen von typologisierenden Konzeptionen, die später der Essay »Über die Liebe« exponiert, und die jeweils im Text auf das Erzählpersonal verteilt durchgespielt werden.<sup>69</sup> Die Herausforderung des Unbewußten bearbeitet Keyserling anhand zweier Figuren, die als Ästhetizist und als Wissenschaftler jeweils auf verschiedene Weise Zugang zu unbekanntem Terrain suchen, indem der Erste die horizontale Erkundung des eignen Ichs betreibt und der Zweite die vertikale Vermessung der Welt in Angriff nimmt. Auf jedem der drei Felder bewahrheitet sich im Hinblick auf das Problem von Ich und Identität jene »Skepsis und Resignation«, die Keyserling bescheinigt wird: das Ich, das sich in der Erwartung getäuscht sieht, daß die im Innenraum seines Erlebens erzeugte Welt der äußeren entspricht; das Ich, das sich vom begehrten Anderen Annahme und Bestätigung erhofft, aber unentrinnbar einsam bleibt; sowie das Ich, das gegen die aus dem Unbewußten stammenden Bilder und Vorstellungen, Triebe und Begierden »Herr im Haus« bleiben will, diesen aber letztlich ausgeliefert ist.<sup>70</sup>

Vor der eingehenden Verhandlung dieser Kulturthemen in ihrem Bezug zum Impressionismus ist die Anlage der Erzählung zu rekapitulieren. Wie so viele von Keyserlings Schloßgeschichten setzt auch »Seine Liebeserfahrung« bei einem gesellschaftlichen Ausnahmezustand an, in dem sich das strenge Reglement des Adelslebens lockert. Ähnlich wie in »Schwüle Tage« (1904), »Am Südhang« (1911), »Wellen« (1911), »Niky« (1915) und »Im stillen Winkel« (1917) bietet die Sommerfrische dazu Gelegenheit. Nur stehen in diesem Fall nicht die Reisenden, sondern die Zurückgebliebenen im Mittelpunkt der Erzählung. Keyserling führt sein Personal vor den Toren einer verlassenen Stadt zusammen. Die allabendlichen Gesellschaften bestehen aus dem Ästhetizisten und Dilettanten Magnus von Brühlen, der sich mit dem Gedanken an ein welt-

<sup>68</sup> Eduard von Keyserling, Das Wunder von heute. In: Zeit-Echo – Ein Kriegstagebuch der Künstler, hg. von Otto Haas-Heyer. München, Berlin 1914/1915, S. 4.

<sup>69</sup> Eduard von Keyserling, Tizians himmlische und irdische Liebe und der Platonismus. In: Allgemeine Zeitung, Nr. 167 vom 27.7.1903, S. 180–182.

<sup>70</sup> Freud spricht davon, daß das Ich »nicht einmal Herr ist im eigenen Hause« (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders., Gesammelte Werke [wie Anm. 65], Bd. XI [1969], S. 295).

anschauliches Buch trägt, dem alternden und kränklichen Baron von Daahlen-Liesewitz, der den Bericht seiner Afrikareise schreibt, seiner ebenso schönen wie gelangweilten Frau Claudia sowie ihrem Vetter und Verehrer, dem Baron Fred von Spall. Das Quartett, in dem ein alternder Ehemann zusieht, wie sich die Nebenbuhler um seine junge Frau bemühen, erinnert an jenes aus Keyserlings Roman »Dumala« (1907). Die variierende Wiederaufnahme und Neubearbeitung von Konstellationen und Motiven, die sich in diesem Bezug abzeichnet, ist ein generelles, immer wieder herausgestelltes Merkmal von Keyserlings Erzählen.<sup>71</sup> Es verleiht seinen Schloßgeschichten ein hohes Maß an erzählerischer Dichte und verspinnt sie zu einem komplexen Geflecht von Bezügen und Korrespondenzen. Hinzu kommen intertextuelle Verweise, wie hier die umständlichen Vorbereitungen auf das Schreiben, die Brühlen in der Manier des Grafen Des Esseintes aus Joris-Karl Huysmans ästhetizistischem Schlüsselroman »À Rebours« (1884) trifft. Das Buchprojekt bleibt jedoch in den Anfängen stecken. Denn schon nach dem ersten Abend in der Landhausgesellschaft wird es von einem Liebesprojekt abgelöst. Über Stand und Verlauf der Affäre, die Brühlen mit der jungen Ehefrau zu durchleben meint, legt sein Tagebuch in fünfzehn genau datierten Eintragungen, verteilt über neunzehn Tage, geflissentlich Rechenschaft ab. Brühlen schreibt somit nicht täglich, widmet aber besonderen Abenden einen nächtlichen Nachtrag. Die Ironie der Konstruktion, die Erzählung ganz aus Brühzens Tagebuchblättern hervorgehen zu lassen, enthüllt sich am Schluß.<sup>72</sup> Erst dann erfährt Brühlen, der sich geliebt glaubt, daß Claudia mit seinem Widersacher Spall ein Verhältnis hat und über Nacht mit ihm geflohen ist. Mit der entsprechenden Betonung gelesen, kündigt allerdings schon der Titel die Pointe an: Erzählt wird nämlich »Seine Liebeserfahrung«. Keyserling, der derartige Titel schätzt

<sup>71</sup> Mit Bezug auf die Figurenkonstellationen hat dieser Befund zu verschiedenen Typologisierungen angeregt: Vgl. etwa: Irmelin Schwalb, Eduard von Keyserling – Konstanten und Varianten in seinem erzählerischen Werk ab 1903. Frankfurt a. M. u. a. 1993; Hong, Das naturalistisch-szientistische Literaturkonzept (wie Anm. 1), S. 196–199.

<sup>72</sup> Vgl. zur Ironie bei Keyserling: Elisabeth Irene Knapp, Bedingungen und Funktion der Ausschnittsthematik in den Erzählungen Eduard von Keyserlings, Phil. Diss. Bonn 1971; Azzone-Zweifel, Eduard von Keyserling (wie Anm. 8); Andreas Sturies, Intimität und Öffentlichkeit – Eine Untersuchung der Erzählungen Eduard von Keyserlings. Frankfurt a. M. u. a. 1990, S. 83–93; Hannelore Gutmann, Die erzählte Welt Eduard von Keyserlings – Untersuchung zum ironischen Erzählverfahren. Frankfurt a. M. u. a. 1995 sowie Steinhilber, Keyserling (wie Anm. 8), S. 205 Anm. 15 mit der älteren Literatur.

(Benignens Erlebnis, »Prinzessin Gundas Erfahrungen«), treibt die Ironie hier auf die Spitze: einmal durch den Gattungszusatz »Nouvelle«, denn erzählt wird eine unerhörte Begebenheit, die Liebe von Brühlen und Claudia, die sich nicht ereignet hat, und einmal durch die Form der Ich-Erzählung, die er sonst eher spärlich verwendet (etwa in »Schwüle Tage« und »Schützengrabenträume«) und die hier dazu führt, daß der trotz einiger Warnsignale ahnungslos bleibende Brühlen die Geschichte seiner Liebesillusion als Geschichte einer fortgesetzten Täuschung bis zum bitteren Ende selbst erzählen muß.<sup>73</sup> Doch sorgt erst der Schluß mit einem Paukenschlag für Klarheit. Das Vorausliegende führt Keyserlings Meisterschaft vor, das Erzählte zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung, Ereignis und Eindruck in der Schweben zu halten. Mit Hilfe dieses Erzählansatzes, den bereits Richard Brinkmann, damit eine gleichlautende Formulierung Keyserlings aufgreifend, als »Objektivierung des Subjektiven« bestimmt hat, unterzieht Keyserling mit »Seiner Liebeserfahrung« den Impressionismus einer eingehenden Prüfung.<sup>74</sup>

Datiert sind die Tagebuchblätter der Erzählung auf das Jahr 1900, das sowohl die zweite, den Erfolg des Buches begründende Auflage von Machs »Analyse der Empfindungen« erlebt als auch fälschlich auf dem Titelblatt der Erstauflage von Freuds »Traumdeutung« erscheint. Im Zentrum »Seiner Liebeserfahrung« steht tatsächlich eine Grundspannung, die einmal als der Machsche Gegensatz von Erscheinung und Empfindung, dann als der Freudsche von Wirklichkeit und Traum, sowie außerdem als Gegensatz von Lebenshunger und Lebensferne, von Vitalismus und Ästhetizismus beschrieben werden kann, den die Literatur der

<sup>73</sup> Auf die Variation von »Dumala«, die Kritik des Ästheteten, Dilettanten und Neurasthenikers in der Gestalt des Magnus von Brühlen und die hochgradige Ironisierung des Erzählansatzes hat sich schon die zeitgenössische Rezeption der Erzählung konzentriert. Vgl. die Dokumentation in: Kockert, Das dramatische und erzählerische Werk (wie Anm. 1), S. 134–138. Das geringe Echo, das die Erzählung seither in der Forschung gefunden hat, hat diesen Aspekten im Grunde nur den Vergleich von Magnus von Brühlen mit Detlev Spinell aus Thomas Manns »Tristan« und die Identifikation des nächtlichen Gesangs als Tristanmusik hinzugefügt. Vgl. dazu Steinhilber, Keyserling (wie Anm. 8), S. 108–113 und Gutmann, Die erzählte Welt (wie Anm. 72), S. 141–147; sowie zur Musik: Franziska Ehinger, Gesang und Stimme im Erzählwerk von Gottfried Keller, Eduard von Keyserling und Thomas Mann. Würzburg 2004, bes. S. 90–96.

<sup>74</sup> Richard Brinkmann, Eduard von Keyserlings »Beate und Mareile«. Die Objektivierung des Subjektiven. In: Ders., Wirklichkeit und Illusion – Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des 19. Jahrhunderts. Tübingen 1957, S. 216–289. Keyserling erklärt in dem Aufsatz »Kommende Kunst«: »Der Künstler objektiviert in seiner Kunst seine Subjektivität« (wie Anm. 36, S. 131).

Jahrhundertwende damit parallel führt. Auf die Verschränkung dieser Dimensionen macht das Motto der geplanten Abhandlung aufmerksam, als das einige der Ilias entlehnte Verse dienen: »Auf, wohlan, ihr Götter, versucht, daß ihr all' es erkennt! / Eine goldene Kette befestigend oben am Himmel / Hängt dann all' ihr Götter euch an und ihr Göttinnen alle, / Dennoch zöget ihr nie vom Himmel herab auf den Boden!« (172).<sup>75</sup> Die Verse, die im Epos dem Machtbeweis des Zeus dienen, werden in der Erzählung verkürzt zitiert. Ihrer Verankerung in der griechischen Mythologie beraubt, öffnen sie sich für andere Bezüge. So können sie, wie der Titel (»Die goldene Kette«, 172) als Hinweis auf einen zwanghaften Ästhetizismus verstanden werden, dem die Bodenhaftung abhandengekommen ist.<sup>76</sup> Die Wendung zum Vitalismus, also der Umschlag der Distanz in Lebens- und Erfahrungshunger setzt dann mit dem Beginn der Liebesgeschichte ein, die dezidiert unter diese Vorzeichen gestellt wird: »Etwas will noch erlebt sein. – Es soll erlebt werden, ganz – rücksichtslos – bis zur Neige« (174). Wesentlich mit Blick auf das Motto ist weiter, daß die De-Referenzialisierung der Verse die Möglichkeit eröffnet, an den dort herausgearbeiteten Gegensatz von Himmel und Erde die Grundspannung von Erscheinung und Ereignis, Traum und Wirklichkeit anzuschließen, wie sie dem vermeintlichen Liebesgeschehen zugrunde liegt und wie sie vom Erzähler mehrfach angesprochen wird. Am Morgen nach der ersten Begegnung verstört ihn, »daß das gestrige Erlebnis fort war oder doch nur wie ein Traumbildchen vor mir stand« (182). Als Brühlchen sich von Claudia geliebt glaubt, notiert er: »Ich wollte beobachten, wie der Anblick dieses Hauses, das in Mondschein und Dämmerung mir zu einem erregenden Traumbild geworden war, in der Wirklichkeit des gelben Mittagslichtes auf mich wirke« (203). Am Tage von Claudias Flucht jubelt er: »O dieses wunderliche Traumleben, ein Leben unter Ausnahmegesetzen« (212). Durchgespielt wird die Spannung in ihren verschiedenen Dimensionen allerdings anhand eines Liebeserlebnisses, das keines ist.

<sup>75</sup> Ilias, 8. Gesang, Verse 18–21. Vgl. den Originaltext: Homerus Ilias, mit Urtext, Anhang und Register. Homer übertragen von Hans Rupé, München, Zürich 1989, S. 248f.

<sup>76</sup> Den Zwangscharakter des Schönheitskults bringt die Titelfigur von Keyserlings Drama »Benignens Erlebnis« ebenfalls auf die Metapher der Kette: »Schön – schön, das sagen wir uns immer wieder vor. Wie eine Kette ist das, an die wir gelegt werden. Ich glaube so, das wirkliche Leben fängt erst an, wo das ewige Schönsein aufhört« (Eduard von Keyserling, Benignens Erlebnis – Zwei Akte. Berlin 1906, S. 16).

Wie in unzähligen Liebesgeschichten der Weltliteratur geht es in »Seiner Liebeserfahrung« um die Geschichte einer Liebe auf den ersten Blick, der eigentlich der zweite ist. Denn der Frau eilt das Gerücht voraus, daß sie schön ist. In Gang gesetzt wird die Dynamik des Begehrens durch die Erwartungen des Anderen. Die Frau, so vermutet der Mann, will betrachtet werden. Vollends ausgelöst wird die Wechselreizung des Begehrensvermögens allerdings durch den Blick des Mannes, der die Frau abschätzig begutachten will, und dabei unwillkürlich in ihren Bann gerät. Die Wahrnehmung, die die Liebe verschoben hat, wird dem Erzähler erst gegen Ende wieder zurechtgerückt werden. Dazwischen zieht sie gleichsam einen doppelten Boden in das Geschehen ein, das fortan fälschlich als Liebesspiel betrachtet wird. Das Grundmuster des Mißverständnisses beruht auf der Unterstellung, daß der Andere das eigene Gefühl spiegelt und daß die Welt den Projektionen des Ichs entspricht. »Seit meinen Knabenjahren war mir das nicht mehr begegnet, daß ich so stark empfand, daß ich fast weinen wollte. Claudia fühlte das – sie mußte das fühlen« (204). Basierend auf dieser Annahme durchlebt Brühlen tatsächlich eine vollständige Liebesgeschichte, die im Wechselspiel von Nähe und Distanz, von Vertrautheit und Fremdheit sowie in den Phasen von Annäherung, Krise und Auflösung geradezu idealtypisch verläuft. Da erscheint das Ruhen der Konversation, das doch davon zeugt, wie eklatant Gefühltes und Geschehenes, Gesagtes und Gemeintes auseinanderklaffen, als stumme Zwiesprache von höchster Bedeutsamkeit. Da durchlaufen die imaginierten Intimitäten, die sich nur in der Vorstellung des Erzählers abspielen, die ganze Skala der Liebesbezeugungen vom Ergreifen der Hand (»ich spürte deutlich, als hätte ich sie gefaßt, ihre Hand in der meinen«, 190), über die Umarmung (»ich fühlte, wie ich den Arm um ihre Taille legte«, 190) bis zur züchtigen Vereinigungsvision, in der das Liebespaar sich dem Ehemann erklärt.

In einer nochmaligen ironischen Wendung des Textes macht das tatsächliche Paar, Spall und Claudia, all das durch, was Brühlen mit Claudia zu erleben meint. Dabei verhält es sich genau umgekehrt, wie der Erzähler vermutet: »Natürlich, ich verstand. Spall war verliebt in sie, und sie mochte ihn nicht« (187). Wo der Herr hartnäckig die Augen verschließt, bleibt es dem Diener vorbehalten, ihn und den Leser über den tatsächlichen Stand der Dinge zu informieren. Der Diener weiß nicht

nur zu berichten, daß Spall und Claudia gemeinsam ausreiten, sondern er ist auch über Spalls Kauf einer Reisedecke unterrichtet. Die Entführung mit Einwilligung ist angesichts dieser Nachrichten keine Überraschung mehr. Selbst der betroffene Ehemann hat sie vorausgesehen. Nur für Brühlen erbringt sie die Enttäuschung, einem Irrtum aufgesessen zu sein, schlimmer noch, sie erzwingt ein Ende des Liebesspiels als Spiel der Selbstentfaltung. Der hochkomplex angelegte und kunstvoll gestaltete Selbstentwurf als Liebender und Empfindender wird also nicht nur mit Vereinzelung und Weltverlust bezahlt. Vielmehr zerbricht eine Subjektivität, die ihr eigenes Erleben hemmungslos und unbeeinflusst von Irritationen nach Außen projiziert, an den Reibungswiderständen der Realität. Am Ende steht demnach die Kränkung, daß das Äußere dem Inneren sehr wohl Grenzen zu setzen vermag und daß das Ich an die Welt gebunden bleibt.

Die Fragen nach der Realität des Subjektiven und dem Substrat des Erlebten, die auf den Kern des brisanten Zusammenhangs von Impressionismus und Identität zielen, formuliert Keyserling im Aufsatz »Über die Liebe« und bezieht sie an dieser Stelle, wie der Titel ankündigt, auf das Problem von Liebe und Geschlechtlichkeit. »Liebe heißt«, so bestimmt Keyserling eingangs, »einem Gegenstand die Wirklichkeit des eignen Ichs geben, es zum Ich ernennen.«<sup>77</sup> Der Liebe obliegt es also, eine Verbindung zur Welt zu stiften und eine Brücke vom Ich zum Anderen zu schlagen. Weltbezug und Fremdbezug, wie sie im Medium der Liebe gegeben sind, sollen dafür Sorge tragen, daß die Subjektivität trotz ihrer »Besonderheit und Einzigkeit« vermittelbar bleibt.<sup>78</sup> Doch ist die Vermittlungsleistung nach Keyserling an eine Voraussetzung geknüpft: »Wir wollen unsere Wirklichkeit von dem Anderen gleichsam bestätigt und beglaubigt zurückerhalten.«<sup>79</sup> Die Liebe tritt demnach in Vorleistung. Sie baut darauf, daß die Wahrnehmung und Anerkennung des Anderen mit gleicher Münze entlohnt wird. Das Interesse des begehrenden Ich am begehrten Du zielt auf ein Wechselverhältnis, einen Austausch von Erkenntnis und Akzeptanz, der Fremd- und Selbsterfahrung verschränkt. In diesem Austausch, den Keyserling »das Geben und

<sup>77</sup> Keyserling, *Über die Liebe* (wie Anm. 6), S. 130.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd., S. 131.

Nehmen der Liebe« nennt, findet das Ich als entfaltetes und zugleich gebildetes neue Kontur.<sup>80</sup>

Keyserling stellt die hier angedeuteten Überlegungen zur Modellierung der Subjektivität vor einem Gegenüber oder, wie auch formuliert werden könnte, zur Bildung des Selbst durch den Anderen in einem perspektivenreichen Aufsatz an. »Über die Liebe« ist Keyserlings umfanglichste und zugleich am schwersten auf den Begriff zu bringende Auseinandersetzung mit seinem zentralen Thema. Der Aufsatz verbindet kulturgeschichtliche Betrachtungen mit punktuellen Lektüren des Liebeschrifttums; er eröffnet geschlechterspezifische Perspektiven auf die Liebe und holt in diesem Rahmen zudem zu einer Theorie der Weiblichkeit aus. Einschlägig für den vorliegenden Zusammenhang sind allerdings die Liebeskonzeptionen, die dieser Aufsatz entwickelt und die sich überraschend bruchlos in der Konfiguration der Erzählung »Seine Liebeserfahrung« wiederfinden. Im Mittelpunkt der wirklichen und vermeintlichen Lebens- und Liebesbeziehungen, die sich in dem Quartett, gebildet aus dem alternden Ehemann, Daahlen, dem adeligen Unterhalter, Spall, der jungen Ehefrau, Claudia, und dem Erzähler, Magnus von Brühlens, ergeben, steht das Liebeserlebnis des Erzählers. Genau genommen hat der Erzähler jedoch zwei Liebeserlebnisse. Denn zu der »erregenden und rätselvollen Liebeserfahrung« (210), die er mit Claudia zu erleben meint, gesellt sich die halbherzig verfolgte Liebesgeschichte mit dem kleinen Ladenmädchen Toni. Unter der Hand erweitert sich das Quartett somit zum Quintett. Jede der beteiligten Figuren ist darin auf eine andere Liebeskonstellation zugeschnitten. Sie unterscheiden sich in erster Linie dadurch voneinander, wie sie das Verhältnis des Selbst zum Anderen, des begehrenden Ich zum begehrten Du gestalten.

Der Anlage der Erzählung entsprechend ist die Liebe Brühlens zu Claudia die komplexeste. Neben anderen Momenten, wie der Liebe als Erlebnis und der Liebe als Lebenssteigerung, ist diese Liebe vor allem ein Spiegelphänomen, zu dessen Zeugnis Keyserling das Beispiel des »leeren Erotikers [...] *Casanova*« bemüht: »Es gibt genug Menschen, Männer und Frauen, die in der Liebe nie weiter kommen, als bis zu dem sich selbst in anderen bespiegeln. [...] Sie finden und suchen im anderen nur sich selbst und hoffen dieses Selbst erhöht, verschönt und gewach-

<sup>80</sup> Ebd.



sen wieder zu finden.«<sup>81</sup> Die Liebe als narzißtische Selbstsuche ist das zentrale Muster der Selbstbezüglichkeit, aus dessen Fallstricken sich der Ästhetizist Brühlen, bei allem Abstand zu Casanova, selbst dann nicht befreien kann, als seine Täuschung offenbar geworden ist: »Sind unsere sogenannten Liebeserfahrungen nicht vielleicht alle nur ein Echo unserer selbst? Ist das vielleicht die Formel dafür?« (231) Die Antwort, die er bis dahin nicht gefunden hat, wird er sich wohl auch in Zukunft schuldig bleiben. Während Brühlen tief in der narzißtischen Falle steckt, aus der kaum ein Weg zum Anderen führt, wickelt sein Widersacher Spall die Liebesgeschichte, das vorweggenommene Ende eingeschlossen, eher routiniert ab. Der haltlose Hasardspieler rückt die Liebe in den Bereich der Mechanik als etwas, das sich in Serie ereignet und dennoch die Identität unbeeinträchtigt läßt: »[G]emeinsam bei diesen Weibergeschichten ist das Automatengefühl. Es schnurrt in uns und wir tun alles um eines Weibes willen, und dann schnurrt es wieder und es ist aus. Da können wir nichts dazu tun« (219). Diese Haltung des zwanglosen Zwangs und der vollständigen Verantwortungslosigkeit kennzeichnet der Erzähler als »Don-Juan-Pose« (219). Er verweist damit auf die Figur des Verführers, die »das Weib als solches besitzen [will], nicht das Individuum« und so den Anderen im Typus verfehlt.<sup>82</sup> Demgegenüber läßt sich das Kalkül des Ehemanns, den Ahnungslosen zu spielen, um das Zusammensein mit seiner Frau noch eine Zeit lang zu genießen, als Fall von Altersliebe beschreiben, bei der sich die Alten »angstvoll klammern [...] an diejenigen, die noch ein Recht auf das volle Leben haben.«<sup>83</sup>

Den männlichen Liebeskonstellationen der Casanova-Liebe Brühlens, die im Anderen das Selbst spiegeln will, der Don-Juan-Liebe Spalls, die im Anderen das Gegengeschlecht sucht, und der Altersliebe Daahlens, die aus dem Anderen das Leben ziehen will, stehen mit Claudia und Toni zwei weibliche Figurationen gegenüber, die nicht als eigene Entwürfe erkennbar werden, sondern an männliche Projektionen gebunden bleiben. Ein Verhältnis des Ich zum Du ergibt sich daraus höchstens indirekt, nämlich als Verhältnis der Einfärbung und der Abtönung, wie Keyserling im Aufsatz ausführt: »Das Glück jeder weiblichen Liebe ist es, daß sie stets das Wesen des Geliebten in sich aufnimmt, aber es mit

<sup>81</sup> Ebd., S. 134. Hervorhebung im Original gesperrt.

<sup>82</sup> Ebd., S. 136.

<sup>83</sup> Ebd., S. 138.

der Harmonie der eignen Seele umfängt. Das Wesen des Mannes spiegelt sich in ihr, aber ganz in die Farben ihrer Subjektivität getaucht.«<sup>84</sup> Dementsprechend unterscheidet der Erzähler die Frauen danach, was ihm mit ihnen begegnet. In dieser Perspektive steht zum einen »Claudias erregende Gegenwart« gegen das »angenehme, beruhigte Gefühl« (199), das ihm das Ladenmädchen Toni einflößt, und zum anderen die Vergewärtigung Claudias als traumhafter »Vision in Rotgoldweiß und Lavendelblau« gegen die handfesten Eindrücke, die »das faule, rosa Mädchen neben mir so einfach und selbstverständlich« eröffnet (208). Während Toni in dieser Unterscheidung als Variation des »süßen Mädels« fungiert, schwankt Claudia zwischen *femme fatale* und *femme fragile*, die in einem Moment den Liebhaber in Wartestellung verspotten und sich im nächsten bei ihm ausweinen kann. Wie ihre männlichen Partner stehen allerdings auch die Frauenfiguren vor dem Problem, das Erotische in ihre Lebensführung integrieren zu müssen. Das Ladenmädchen Toni ist hier im Vorteil, weil sie Sinnlichkeit und Begehren als Sonntagsbeschäftigung und Feierabendvergnügen in den Arbeitsrhythmus integrieren und so eindämmen kann. Die unbefriedigte Ehefrau, die sozial ungleich höher steht und deren Leben bereits ein langer Sonntag ist, muß sich hingegen auf Affäre und Flucht einlassen. Diese Unternehmen sind in Keyserlings Erzählwelt ebenso topisch wie ihr Ausgang vorhersehbar. Die Erfolgsaussichten von Claudias Flucht schätzt jedenfalls die Wirtschafterin Julchen eher skeptisch ein: »So gut, wie bei uns, wird sie es anderswo nicht leicht haben« (224). Falls Julchens Vorhersage zutrifft, wofür Spalls Automatenmodell spricht, wird sich Claudia in der Einsamkeit wiederfinden, die sie schon anfangs wie »ein dunkler Rahmen« umgibt (179). Auf die Einsamkeit zurückgeworfen zu sein, ist das Schicksal, das sämtliche Figuren verbindet und das allen Liebeskonzepten zu eigen ist. Der Ehemann Daahlen verkündet zu Beginn hoffnungsvoll: »Wir sitzen hier in unserer Einsamkeit wie Spinnen und warten, ob sich jemand in unser Nest verirrt« (176). Verlassen gesteht er ein: »Über die Einsamkeit kommen wir nicht hinweg« (230). Ähnlich versucht Brühlen anfangs das Erlebnis der körperlosen Stimmen in ein Lebensgleichnis umzumünzen: »Wir gehen allein in dunkler Einsamkeit, das ist unser Beruf. Und singen in die Dunkelheit hinein. Und plötzlich antwortet ei-

<sup>84</sup> Ebd., S. 134.

ner – singt mit – wir glauben, die Einsamkeit fällt von uns ab – nur das« (182). Am Schluß kehrt sich das Gleichnis gegen ihn, wenn er spekuliert, ob die Stimmen »vielleicht nur ein Echo« waren (231). Er erlebt dann nicht die Zweisamkeit der Liebe, sondern radikale Einsamkeit. Für keine der Figuren erfüllt sich das Versprechen, das die Liebe zu geben scheint. Zwar »drängt« das Ich »über die Beschränkung seiner Einzelheit hinaus«; doch kann die Liebe »das Ich nicht aus seiner Einsamkeit reißen«.<sup>85</sup> Der Weg vom begehrenden Ich zum begehrten Du, den die Liebe weist, führt geradewegs ins Paradox, das durch die Aufgabe, das Selbst mittels des Anderen zu bilden, markiert ist.

Die Verwicklungen des Liebesgeschehens mit seinen Täuschungen und Verfehlungen werden immer wieder unterbrochen von Daahleus Schilderungen seiner Reisen in Afrika. Zu Brühleus Einführung im Landhaus spricht Daahleus »von sehr heißen Nächten im Kapland, von den großen Ameisen, die die Stiefel anfressen« (177f.). Bei einer Reflexion über das Wesen der Weiblichkeit, »fallen« Daahleus »die – Neger ein« (188). Die Dunkelheit im Garten, in der Brühleus Claudia näher zu kommen meint, erinnert Daahleus an eine »Mondnacht im Kongo« (189). Als Spall und Claudia einmal unauffindbar sind, gerät auch Daahleus Bericht, über einen »schwierigen und langwierigen Weg, den er irgendwo in Afrika gemacht haben wollte« (201), ins Stocken; erst als sie sich wieder einfinden, gelangt auch Daahleus Expedition »glücklich nach Biri-biri« (202). Um eine Auseinandersetzung zwischen Brühleus und Claudia zu beenden, beginnt Daahleus schließlich »ganz unmotiviert [...] von den Niams-Niams zu erzählen« (211). Jenseits des gesellschaftlichen Geplauders und der spiegelnden Brechung der verschiedenen Liebesgeschichten zeichnet sich in der Verflechtung von Daahleus Berichten und Brühleus Aufzeichnungen ein tiefschürfender Konflikt ab. Zu seiner Kennzeichnung auf der Figurenebene bietet die Erzählung die folgenden Formeln an: Da ist einmal »der alte Weltreisende« (173), wie der Jüngere den Älteren nennt, und einmal der »Lebenskünstler«, als welchen der Ältere den Jüngeren mit einem von Peter Altenberg geborgten Wort ausgibt und erläuternd hinzufügt: »Ein Lebenskünstler [...] lebt eben ein Kunstwerk, lebt so, daß andere sich an seinem Leben erbauen können wie an einem Kunstwerk« (211).<sup>86</sup> Die

<sup>85</sup> Ebd., S. 140, 129.

<sup>86</sup> Peter Altenberg, *Wie ich es sehe*. Berlin 1896, S. 106: »Auch der Mensch ist Künstler, sollte es sein – ein Lebens-Künstler!«

Doppelformel vom ›Weltreisenden‹ und ›Lebenskünstler‹ wird zum Ausdruck von zwei entgegengesetzten Haltungen zum Leben und Zugängen zur Welt, die um 1900, auf dem Höhepunkt des Kolonialismus und des Ästhetizismus in besonderer Weise virulent werden. Einerseits stellt der Forscherdrang des Naturwissenschaftlers auf die Erkundung der äußeren Welt ab, genauer auf die verbliebenen weißen Flecken auf den Weltkarten, die es zu vermessen, und die noch unentdeckten Völker, die es zu verzeichnen gilt. Afrika, der dunkle Kontinent, dessen Territorium im Mittelpunkt dieses Interesses steht, findet andererseits einen Widerpart im menschlichen Inneren, nämlich jenes »wahre, innere Afrika«, als das Jean Paul die menschliche Seele erscheint.<sup>87</sup> Das unbekannte Terrain des Seeleninnenraums lotet der Ästhetizist aus. Aufschlüsse über die Welt oder Zugänge zum Subjekt versprechen sich die beiden Aufmerksamkeitsrichtungen von verschiedenen Disziplinen und Wissensformen, nämlich Geografie und Ethnologie auf der einen und Psychologie auf der anderen Seite. Die Erzählung konfrontiert in diesem Zusammenhang Brühls Selbstbeobachtungen mit Daahls Fremdbeobachtungen, die sich auf die absolvierten Kilometer und die auf der Reise angetroffenen Kulturen richten. Das auffällig genaue Abmessen der Wegstrecke in Kilometern, das Daahls Schilderung bestimmt, entspricht tatsächlich der zeitgenössischen kartografischen Praxis. Ihr zufolge wird ein unbekanntes Gebiet durch Abgehen von festgelegten Routen vermessen, sprich: die zurückgelegte Entfernung bei konstanter Marschgeschwindigkeit aus der aufgewandten Zeit erschlossen.<sup>88</sup> Das Kilometerprotokoll des ›Weltreisenden‹ und der Erlebnisbericht des ›Lebenskünstlers‹, die im Zuge der jeweiligen Untersuchungen entstehen, gehören außerdem unterschiedlichen, aber nicht trennscharf geschiedenen Gattungen an, dem Reisebericht zum einen und dem Tagebuch zum anderen.<sup>89</sup> Die

<sup>87</sup> Der Ausdruck findet sich in: Jean Paul, *Selina oder die Unsterblichkeit der Seele*. In: Ders., *Werke*. I. Abt., 6 Bde., hg. von Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer. München 1970, Bd. 6, S. 1105–1236, hier S. 1182. Vgl. zum Umfeld der folgenreichen Metapher: »Dieses wahre innere Afrika« – Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud, hg. von Ludger Lütkehaus. Frankfurt a. M. 1989.

<sup>88</sup> Vgl. dazu: Imre Josef Demhardt, *Die Entschleierung Afrikas – Deutsche Kartenbeiträge von August Petermann bis zum Kolonialkartographischen Institut*. Gotha u. a. 2000.

<sup>89</sup> Vgl. zum Tagebuch um die Jahrhundertwende: Jacques Le Rider, *Kein Tag ohne Schreiben – Tagebuchliteratur der Wiener Moderne*, aus dem Französischen von Eva Werth. Wien 2002; frz. Original: *Journaux intimes viennois*. Paris 2000 sowie zum zeitgenössischen Reisebericht: *Der Reisebericht*, hg. von Peter J. Brenner. Frankfurt a. M. 1980; ders., *Der Reisebericht in der deutschen Literatur – Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsge-*

nicht unbeträchtlichen Schnittmengen zwischen diesen Gattungen, die sich jeweils auf der Grenze von Erlebnis und Reflexion, Erfahrung und Eindruck bewegen, geben zu erkennen, wie eng die horizontale Erforschung des Fremden und die vertikale Erkundung des Selbst tatsächlich verklammert sind.

In der Erzählung gibt es ebenfalls verschiedene Anzeichen dafür, daß die unbekannten Territorien der äußeren und der inneren Welt sich überlagern, daß also die Entdeckungsfahrten in die unerforschten Regionen der Erde zugleich zu Erkundungstouren in die verborgenen Bereiche der Psyche werden. Die Annäherung von Erd- und Völkerkunde auf der einen und Seelenkunde auf der anderen Seite hat Konsequenzen für die Wahrnehmungsformen und Auffassungsweisen, die das Unentdeckte erschließen sollen. Mit der Annäherung der Wissensfelder kommt es zu einer Subjektivierung der Aufmerksamkeit. So muß der ›Weltreisende‹ Daahlen die Enttäuschung erfahren, daß sich die Darstellungen der Reiseberichte selbst mit den Mitteln der Wissenschaft nicht objektivieren lassen. Besteht sein Vergnügen anfangs noch darin, vermeintliche Fehler anderer Reisebeschreibungen aufzudecken, so muß er am Ende zwei Erlebnisse eingestehen, die zeigen, daß weder die Darstellung der Sitten fremder Völker noch das Abschreiten von Wegstrecken den Gesetzen wissenschaftlicher Objektivität gehorchen. Zum einen liest Daahlen den Bericht eines Afrikareisenden, den er »Buonaventura Meyer« nennt und den er als ihm persönlich bekannten Zeitgenossen ausgibt:<sup>90</sup> »Er hat die Gegenden gesehn, die ich gesehen habe, dieselben Neger, dieselben Sitten, nicht wahr? Aber er sieht etwas ganz anderes, als ich gesehen habe. Ich frage mich, lügt der, oder lüge ich?« (226) Zum anderen erinnert

schichte. Tübingen 1990; spezieller zu den Afrikareisen seien aus der umfangreichen Literatur hervorgehoben: Cornelia Essner, *Deutsche Afrikareisende im neunzehnten Jahrhundert – Zur Sozialgeschichte des Reisens*. Stuttgart 1985 und Matthias Fiedler, *Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus – Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert*. Köln 2005.

<sup>90</sup> Ein Afrika-Reisender mit dem Namen Bonaventura Mayer ist tatsächlich nachweisbar. Es handelt sich dabei um einen konvertierten Juden, der sich im Auftrag des Jesuitenordens um die Bekehrung von Juden in Übersee bemüht hat. Im Zuge der Missionstätigkeit entstand eine auf eigener Anschauung beruhende Bestandsaufnahme des Judentums: Bonaventura Mayer, *Die Juden unserer Zeit – Eine gedrängte Darstellung ihrer religiösen und politischen Verhältnisse in den drei alten Erdtheilen*. Regensburg 1842. Vgl. zur Person den Eintrag bei: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben, 60 Bde. Wien 1856–1891, Bd. 18: Metastasio – Molitor, 1868, S. 90.

Daahlen eine Strafexpedition in Ostafrika. Ein junger Mensch wird zu seiner Hinrichtung geführt und ist schon nach wenigen Kilometern so erschöpft, daß die Gruppe rasten muß. Als Daahlen intervenieren will, erhält er zur Antwort: »Für den Burschen sind diese vier Kilometer so gut wie vierzig. Der lebt jetzt nicht so obenhin wie wir, der lebt jede Sekunde durch, und das macht müde« (229). Wenn sich das Interesse an Ethnologie und Geografie derartig subjektiviert, dann rücken diese Felder an die Psychologie heran.

Die Psychologie der Selbsterforschung ist das Metier des Ich-Erzählers. Der ›Lebenskünstler‹ Brühlen reagiert auf die Einsichten des ›Weltreisenden‹ Daahlen mit einem Kommentar, der den impressionistischen Primat des Visuellen mit einer Referenz an Jean Paul kombiniert: »Das kommt wohl daher, daß alles, was wir sehen, wir ganz allein sehen. Es hat sozusagen jeder sein eigenes Afrika« (227). Diese Formel, die der ›Lebenskünstler‹ findet, verwischt die Grenze zwischen Außen und Innen, zwischen dem Kolonialraum und dem dunklen Kontinent der Seele. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, daß die Erzählung von Verweisen auf den Roman durchzogen ist, der wie kaum ein anderer die Prinzipien der realen Erkundungsfahrt und der inneren Entdeckungsreise verschmilzt – Joseph Conrads »Heart of Darkness«. Der Roman, an dem nicht zuletzt seine impressionistischen Qualitäten gerühmt werden, wird zuerst 1899 in »Blackwood's Magazine« veröffentlicht und erscheint 1902 in leicht veränderter Form erstmals als Buch.<sup>91</sup> Zwar bleiben die geografischen Bezüge in Keyserlings Erzählung, wie übrigens auch in Conrads Roman, mit Absicht unbestimmt. Doch deuten einige Orts- und Stammesnamen auf die Region des Kongo. So überrascht es denn kaum noch, daß Keyserlings Forschungsreisender sich in einem seiner Reiseerlebnisse »im Herzen von Afrika« (177) befindet und in einem anderen einem gewissen »Leutnant von Marlow« (229) begegnet. Wird Conrads Helden der Kongo zum realen und zugleich imaginären Ort, an dem er mit seinem eignen Inneren und den dunklen Arealen der menschlichen Seele konfrontiert wird, so kultiviert Keyserlings ›Lebenskünstler‹ in der Begegnung mit der geliebten und begehrten Frau bisher brachliegende Bereiche seines Erlebens und Empfindens.

<sup>91</sup> Vgl. zur Geschichte von Entstehung und Drucken: Joseph Conrad, *Heart of Darkness – An Authoritative Text, Background and Sources, Criticism*. New York 1971.

Auf der »inneren Forschungsreise«, wie der von Keyserling geschätzte Johannes V. Jensen ein solches Vorhaben nennt, trifft der Erzähler Vorkehrungen, um nicht tatsächlich in Gefahr zu geraten.<sup>92</sup> Brühlen bemüht sich darum, Erlebnisse im Detail zu planen, Eindrücke vorwegzunehmen und Empfindungen gezielt herbeizuführen. Als echter *Décadent* stützt sich der Erzähler auf das Modell des Theaters, wobei das eigene Leben zuerst die Bühne abgibt, auf der das Stück zur Aufführung gebracht werden soll, die Liebe sodann die Handlung bestimmt und vorantreibt, das Sprechen und Sich-Bewegen in Gesellschaft weiter die Rolle darstellt, die sich der Schauspieler seiner Selbst zugedacht hat, die reflexive Wahrnehmung des eigenen Agierens und Reagierens sogar noch das Publikum ausmacht und die alle diese Komponenten einschließende Selbstbeobachtung schließlich die Regie über das Lebensspiel führt:<sup>93</sup> »Ich wollte in meinem Leben immer zuviel den Regisseur spielen, wir leben unser Leben doch dann nur ganz, wenn wir es verstehen, unser eigenes Publikum zu sein« (181). Getreu dieser Absicht arrangiert Brühlen seine Interaktionen, übt seine Auftritte vor dem Spiegel, probt seine Gesten und legt seine Worte zurecht. Bei jeder Äußerung behält er die Wirkung im Blick: »Sind Sie viel allein gewesen?« frage ich, was vielleicht zu dreist war« (192); »Sehr richtig, schaltete ich ein – was stillos war« (192); »Ich war sehr reserviert und formell – was richtig war« (201). Trotz sorgfältiger Planung entgleitet Brühlen jedoch immer wieder die Kontrolle über die Aufführung. Seine Worte klingen ausgesprochen anders als angedacht: »Ich wunderte mich, daß das so einfach herauskam, denn ich hatte mir viel kompliziertere Dinge zurechtgelegt« (185). Das Gesagte verfehlt den Zweck: »Jetzt mußte ich etwas Schönes sagen, allein es kam gesucht und nicht ganz echt heraus« (214). Zum Schluß mißlingt der gesamte Auftritt: »Ich fand nichts Rechtes zu sagen, ich stand, bis ich fühlte, daß ich eine lächerliche Figur machen müßte« (224). Wie dem ›Weltreisenden‹ am Ende die Wissenschaft den Dienst versagt, so verliert der ›Le-

<sup>92</sup> Der Ausdruck ist der Novelle »Wälder« entnommen: Johannes Vilhelm Jensen, »Wälder«. In: Ders., »Die Welt ist tief ...«, Novellen. Berlin 1907, S. 121–260, hier S. 250.

<sup>93</sup> Die Verbindung von *Décadence* und Schauspielertum hatte Nietzsche an Wagner diagnostiziert, und damit verbindlich für das *Fin de Siècle* etabliert: Im »Fall Wagner« hatte Nietzsche ausgeführt, daß »diese Gesamtverwandlung der Kunst in's Schauspielerische ebenso bestimmt ein Ausdruck physiologischer Degenerescenz (genauer, eine Form des Hysterismus) ist, wie jede einzelne Verderbnis und Gebrechlichkeit der durch Wagner inaugurierten Kunst« (Der Fall Wagner. In: Ders., Sämtliche Werke [wie Anm. 53], Bd. 6, S. 26f.).



benskünstler« die Regie über seine Aufführung. Statt die Eindrücke des Liebeserlebens und der begehrten Frau kunstvoll zu fügen, ist er ihnen nunmehr ausgeliefert: »Langsam ging ich zwischen den Blumenbeeten hin. Ich fühlte anfangs nur sehr großes Erstaunen. Spall und sie – war es möglich? Wie ist das? Ich verstehe nicht. Diese Frau von Daahlen, die mit Herrn Spall durchgegangen war, schien mir so fremd« (224f.). Für das Fremdwerden der Vorgänge im eigenen Inneren und für das Unverständnis, mit dem das Bewußtsein die Abläufe des Unbewußten verfolgt, hat der Erzähler zuvor andere Formeln in Anschlag gebracht. So kommt einmal die »beständige begleitende Gefühlsmusik« zur Sprache, von der es heißt, daß sie »kommt und geht ohne unser Hinzutun« (179). Dann bringt der Erzähler eine Reflexion über das Denken vor: »Was wir noch denken nennen, ist sehr oft eine Beschäftigung, bei der wir selbst wenig dazutun. Man sitzt da und kommt sich wie eine *Laterna magica* vor, in die eine fremde Hand die Glasbildchen hineinschiebt und langsam hin und her zieht« (179). Mit der Schlußwendung und dem Ende der Liebeserfahrung kommt eine die gesamte Erzählung durchziehende Konkurrenz um das Medium zum Abschluß, in dem die Empfindungen und Eindrücke erfaßt werden. Das Ordnungs- und Kontrollmedium der Bühne als Forum der Inszenierung sowie des Arrangements und der Komposition wird endgültig vom optischen Instrument und von der akustischen Wahrnehmung abgelöst, die den Körper als Resonanzfläche in Dienst nehmen. Das bewußte Erfahren macht also den Zufällen des Erleidens Platz. Insbesondere die *Laterna magica* als Modell des psychischen Apparats ist von Schopenhauer her vertraut und wird von Freud in der »Traumdeutung« aufgenommen und auf die technische Höhe der Zeit gebracht.<sup>94</sup> In Keyserlings Erzählung wird der Apparat als Metapher für die Ohnmacht des Bewußtseins vor der Gewalt des Unbewußten aufgegriffen. »Seine Liebeserfahrung« schließt folgerichtig mit Bildern, die genau diese Entmächtigung des Bewußtseins in Szene setzen, nämlich

<sup>94</sup> Arthur Schopenhauer, »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt« [1851]. In: Ders., *Sämtliche Werke*, textkritisch bearbeitet und hg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen. 2. Aufl. Darmstadt 1974, Bd. IV: *Parerga und Paralipomena – Kleine philosophische Schriften I*, S. 273–372, hier S. 281, vgl. S. 286f. In der »Traumdeutung« macht Freud den Vorschlag, daß »wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl. Die psychische Lokalität entspricht dann einem Ort innerhalb eines Apparats, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt« (Ders., *Die Traumdeutung* [wie Anm. 55], S. 541, vgl. S. 626).

die Ratlosigkeit angesichts der eigenen Wünsche (»Mein Gott – warum war sie nicht da!« [225]), das Verzweifeln über die unbefriedigt bleibenden Begierden (»Und er, der andere, war immer dagewesen, auch wenn mein Begehren sich am heißesten an sie herangedrängt hatte« [225]), die Unfähigkeit, der Niederlage noch einen Anflug von Erhabenheit abzugewinnen (»Hier bekam mein Schmerz etwas Pathetisches, das fast wohlthat. [...] Eine demütigende Wut schüttelte mich« [225]), und zuletzt das Unvermögen, dem Geschehen einen Sinn zuzuschreiben (»Jetzt sitze ich in meinem Zimmer und habe all das niedergeschrieben. So war es. Aber was ist es, was ich erlebt habe?« [230]). Mit dieser Kapitulation des Bewußtseins vor den Mächten des Unbewußten scheitert das Projekt der »innere[n] Forschungsreise« als Erschließung des Innenraumes. Das Ich bleibt sich selbst fremd.

Verortet an einer markanten und vielfältig markierten Schnittstelle der Moderne unternimmt Keyserlings unterschätzte Erzählung »Seine Liebeserfahrung« mehrere, auf den Feldern der Wirklichkeit, des Begehrens und des Unbewußten sich vollziehende Versuche, dem seit der Jahrhundertwende neu abgezielten Bauplan des Subjekts Rechnung zu tragen. Sämtliche Möglichkeiten, das in die Krise geratene Ich wieder in Geltung zu setzen und die Identität des Subjekts zu modellieren, werden vor dem Hintergrund der vermeintlichen Liebeserfahrung durchgespielt und zum Scheitern gebracht. Die Projektionen des Ichs brechen sich an der Welt. Das Begehren des Ichs findet beim Anderen keine Resonanz. Der Stabilitätsanspruch des Ichs, artikuliert als Ordnungsanspruch des Bewußtseins, wird vom Unbewußten zurückgewiesen. Diesen Kränkungen des Ichs, wie sich in Anlehnung an Freud sagen ließe, korrespondieren die Erschütterungen des Vorhabens, die Identität des modernen Subjekts auf Dauer zu stellen – im Versuch, die eigene Welt nach außen zu tragen, in der Hoffnung, gerade in der Eigentümlichkeit vom Anderen angenommen zu werden, und im Vorhaben, den Erfahrungsraum der Seele auszumessen und ästhetisch zu arrangieren. Am Schluß dieser Serie des Scheiterns von Ichbehauptung und Identitätsbefestigung steht bezeichnenderweise die Figur der Welle, die im Gefolge von Schopenhauers Willensmetaphysik die einvernehmliche Auflösung von Individualität anzeigt. Der Erzähler erklärt: »Ich muß fort. Ich will in ein Fischerdorf an der Ostsee reisen [...] und den Wellen zusehen, wie

sie rufen und antworten, miteinander gehen und vergehen« (231). Nach Schopenhauer ist der Wille aber nichts Anderes als ein »endloses Streben«, ein »ewiges Werden« und ein »endloser Fluß«. <sup>95</sup> Das Ich oder die Persönlichkeit sind bloße Erscheinungen dieses Willens, hervorgebracht durch das principium individuationis. Ihrem Ursprung bleiben sie stets verhaftet. Wer sich dem Individuationsprinzip anvertraut, steht deshalb auf unsicherem Grund, oder fährt im schlingernden »Kahn«, in Schopenhauers Diktion, »auf dem tobenden Meere, das, nach allein Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt.« <sup>96</sup> Allein durch Erkenntnis, Kontemplation und die Versenkung in den Willen kann diese prekäre Lage überwunden werden. Keyserlings Erzähler erschließt sich diese Einsicht allerdings nicht: Die Ostsee »wird mir jetzt gut tun. Warum? Auch dafür wird sich die Erklärung wohl finden lassen« (231). Da die Erzählung mit diesem Satz endet, bleibt der Gedankengang unvollständig. Ihn abzuschließen, wird Aufgabe des Lesers. Mit diesem Kunstgriff verlagert Keyserling das beständige Schwanken zwischen Anlehnung an die Ästhetik des Impressionismus und Skepsis gegenüber seiner Philosophie, das seine Aufsätze artikulieren und das die Erzählung »Seine Liebeserfahrung« in ein Wechselspiel von impressionistischer Narration und narrativer Reflexion impressionistischer Aporien überführt, von den Texten auf den Leser.

<sup>95</sup> Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Ders., *Sämtliche Werke* (wie Anm. 94), Bd. I, S. 240.

<sup>96</sup> Ebd., S. 482.

