

DOKTORI (PhD) DISSZERTÁCIÓ

„Sammeln und Hegen“

Kelemen Pál | 2011

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Kelemen Pál

**„Sammeln und Hegen“. Über Sammeln, Bildung und das
Problem des Biedermeier bei Adalbert Stifter**

Irodalomtudományi Doktori Iskola,
Dr. Kulcsár Szabó Ernő, MHAS, egyetemi tanár, a Doktori Iskola vezetője
Általános Irodalomtudományi Doktori Program,
Dr. Kulcsár Szabó Ernő, MHAS, egyetemi tanár, a Doktori Program vezetője

A bizottság elnöke: Dr. Orosz Magdolna DSc., egyetemi tanár
Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Fried István DSc., egyetemi tanár
Dr. Györfly Miklós CSc., egyetemi tanár
A bizottság titkára: Dr. Kékesi Zoltán PhD.
A bizottság további tagjai: Dr. Hárs Endre CSc.
Dr. Kerekes Amália PhD, Dr. Bárdos László (póttagok)
Témavezető: Dr. Kulcsár Szabó Ernő MHAS., egyetemi tanár

Budapest, 2011. 09. 22.

Dem Andenken von Wendelin Schmidt-Dengler gewidmet

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	4
BIEDERMEIER-DISKURSE UND STIFTER-LEKTÜREN	
<i>Geistesgeschichte</i>	10
<i>„Biedermaier“</i>	18
<i>Sammeln und hegen</i>	33
<i>Interieur</i>	48
<i>Naturgemälde</i>	68
<i>Rahmenschau</i>	84
<i>Gartenlaube</i>	96
<i>Groß und klein</i>	122
<i>Fern und nah</i>	133
NACHWORT	147
ANHANG	
<i>Abbildungen</i>	150
<i>Zusammenfassung auf Ungarisch / Magyar nyelvű összefoglaló</i>	165
<i>Siglen</i>	171
<i>Literatur</i>	172

EINLEITUNG

Diese Arbeit setzt sich ein doppeltes Ziel. Einerseits hat sie zur Aufgabe, die Herausbildung des Biedermeier als eines literaturgeschichtlichen Epochenbegriffs nachzuzeichnen, um durch die Kartografierung der diskursiven Umstände Kategorien (wieder) zu gewinnen, mit deren Hilfe die literarische Produktion dieser Zeit nicht nur aus dem Blickwinkel der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung, sondern aus dem einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft beschrieben werden kann. Andererseits möchte diese Arbeit Interpretationen zu einzelnen Werken Adalbert Stifters liefern. Statt mit dem Anspruch aufzutreten, das ganze Lebenswerk zu behandeln, ist sie vielmehr bestrebt, problemorientierte Lektüren bestimmter Werke anzubieten, die allesamt um die möglichen Zusammenhänge kreisen, die das Sammeln, die Naturschilderung und die Bildung in Stifters Werken verbinden. Dies erfolgt nicht mit den Mitteln einer Literaturgeschichtsschreibung im traditionellen Sinne, die sich auf – wie auch immer verstandene – „literarische“ Kontexte beschränkt, sondern durch kontextübergreifende Interpretationsverfahren. Das wichtigste Charakteristikum der Analysen sowohl des Biedermeierbegriffs als auch der einzelnen Texte Stifters ist also, dass sie neben textuellen auch nichttextuelle Zusammenhänge zur Geltung zu bringen suchen. Diese Bezugnahmen auf nicht ausschließlich textuelle Dokumente versuchen, die literarische Produktion der Zeit unter den Erscheinungsformen der materiellen Kultur zu verorten, die von der Literaturgeschichts- und Wissenschaftsgeschichtsschreibung traditionell nicht mit einbezogen werden.

Als die wichtigste Aufgabe einer kulturwissenschaftlichen Annäherung – sowohl im Bezug auf die wissenschaftshistorische Genese eines Epochenbegriffs als auch im Bezug auf die Werkinterpretationen – kann das Weiterdenken jener Diskursanalytik betrachtet werden, die bis zu einem gewissen Grad als Ursprung aller kulturwissenschaftlichen Untersuchungen gilt und die von jedem Produkt der Kultur unter Einbeziehung der Praktiken Bestand aufnimmt, in denen dieses

Produkt eingebettet ist und sein Gebrauch vollzogen wird. Eine grundlegende Bedingung dieses Weiterdenkens kann der Verzicht auf die Annahme sein, dass es eine geteilte Handlungsmacht zwischen den nichtmenschlichen und menschlichen Agenten der kulturellen Praktiken gibt, d. h. zwischen den Dingen, die zu Objekten von Praktiken gemacht werden, und den Menschen, die als Subjekte diese Praktiken ausüben. In Folge des Verzichts auf diese Auslegung kann Kultur als etwas aufgefasst werden, das sich in den Praktiken reproduziert, die von menschlichen und nichtmenschlichen Handelnden gemeinsam ausgeführt werden. Kulturtechnisch ist die Richtung innerhalb den Kulturwissenschaften zu nennen, die diese ungeteilte Handlungsmacht auf die Frage hin untersucht, inwiefern diese Praktiken – deren kontinuierliche Verwirklichung Kultur herstellt – durch ihre materiellen Komponente mitbestimmt werden, d. h. durch jene technischen (institutionellen und medialen) Rahmungen, die auf der Ebene der Materialitäten den Spielraum des Gebrauch von Dingen abstecken.

Sowohl der von der Geistesgeschichte entfaltete Biedermeier-Diskurs als auch die Schriften Stifters, die ja eben in Folge dieses Diskurses zu den wichtigsten Repräsentanten der „Biedermeier“-Literatur zählen, provozieren beinahe, in kulturtechnischer Perspektivierung betrachtet zu werden. Das wichtigste Element des geistesgeschichtlichen Biedermeier-Diskurses ist die Definition, die das Phänomen Biedermeier durch die Formel „sammeln und hegen“ zu fassen sucht. Diese Formel sprengt an sich den eng gefassten literaturwissenschaftlichen Rahmen, indem sie die literarische Produktion einer zu beschreibenden Epoche von einer Praktik – dem Sammeln – her zugänglich macht, von der Praktik also, die man mit Recht als die Leitpraktik des 19. Jahrhunderts nennen kann. Darum kann es sich lohnen, aufzudecken, wie die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft die Praktik des Sammelns begriff, und wie sie das Verhältnis zwischen Sammeln und Textherstellung, Sammlung und Persönlichkeit sowie Sammeln und literaturwissenschaftlicher Tätigkeit vorstellte.

Stifter ist nicht zufällig zum wichtigsten Repräsentanten dieses Diskurses erhoben worden: In vielen seiner Schriften geht es um scheinbar bedeutungslose, alltägliche Begebenheiten, oder wie die Vorrede zu den *Bunten Steinen* formuliert, um das „Kleine“, was aber in seinem unsichtbaren Wirken die Möglichkeitsbedingung jedes „Großen“, d. h. Auffälligen und Spektakulären ist. Für Stifter wird das Wirken der Naturkräfte, die sich in der menschlichen Gesellschaft

als „Sittengesetz“ widerspiegeln, zum Modell der „kleinen“ unsichtbaren Sachen. Die Produktion von Kunstwerken wird mit der Registrierung dieser Kräfte oder Gesetze verglichen: Der die Gesellschaft beobachtende, aufzeichnende Künstler wird zum Pendant des Daten über Natur sammelnden Gelehrten. So kann das Kunstwerk genauso wenig das Produkt einer natürlichen schöpferischen Kraft des Menschen, der Vorstellungskraft, sein, wie die Resultate des Instrumente benutzenden Naturwissenschaftlers. Das Schreiben, die Textherstellung, wie dies in der *Einleitung* zu den *Bunten Steinen* deutlich wird, gleicht bei Stifter eher einer Tätigkeit der Registrierung, die die nichtliterarische Praktik des Sammelns zum Modell hat. Die Frage wird dementsprechend auch im Bezug auf Stifter unumgänglich: Worin besteht die spezifisch Stifter'sche Selbstpräsentation der Schriften, die sich als Sammlungen und ihre Entstehung als Sammeln begreifen? Stifters Werke machen gerade das zum Thema, wie die verschiedenen kulturellen Praktiken funktionieren, wie sie die Selbstverständlichkeiten reproduzieren, von denen die Geschichte des Alltags bestimmt wird. Aus dieser Perspektive kommt ein besonderer Wert dem zu, was in der Rezeption, für die sich der anfangs als spätromantischer Autor angesehene Stifter verhältnismäßig früh als Enttäuschung erwies, lange Zeit als langweilig, gekünstelt, zeremoniell kritisiert wurde. Die Reproduktion von Selbstverständlichkeiten, diskursanalytisch beschrieben, ist ein Effekt jener Mechanismen der Selbsterhaltung, jener alles umfassenden Ökonomik, durch die das kontinuierliche Bestehen der Diskurse gesichert wird. Eine Hauptthese dieser Arbeit ist, dass das Motiv des Sammelns, das in fast allen Schriften Stifters nachvollziehbar ist, ein Ab- oder Ausdruck dieser universellen Diskursökonomie ist. Demzufolge werden Ökonomie und Sammeln die Leitbegriffe der Beschreibung der Stifter'schen Figurationen von Natur und Alltag. Das Sammeln wird dabei nicht nur als eine Tätigkeit in Betracht gezogen, die für das 19. Jahrhundert bezeichnend ist, sondern als die leitende kulturelle Praktik jener Zeit, die wesentlich zur Herausbildung und Einrichtung des „ökonomischen Menschen“ (Joseph Vogl) beitrug.

Um Stifters Schriften aus dieser Perspektive beschreiben zu können, muss auch ausführlich untersucht werden, welchen Gebrauch der literaturwissenschaftliche Diskurs, der die von ihm selbst erschaffene literaturgeschichtliche Epoche als die Zeit des „Sammelns und Hegens“ bezeichnet, aus diesen Leitbegriffen gemacht hat. Erst durch eine solche

Untersuchung des Biedermeier-Diskurses kommen auch solche Begriffe ins Spiel wie *Rahmenschau*, *Panorama*, *Interieur* oder *Gartenlaube*.

Dementsprechend werden in dieser Arbeit die Schlüsselbegriffe des Biedermeier-Diskurses und der Stifter-Lektüren entlang der Möglichkeiten der kulturwissenschaftlichen Interpretation sowohl der Biedermeier genannten Epoche als auch der Werke des Biedermeierdichter genannten Autors Stifter ermessens. Unter dem Stichwort *Geistesgeschichte* werden die Berührungspunkte unter die Lupe genommen, die sich aus der Konvergenz zweier wissenschaftlicher Konstruktionsprozesse ergeben. Der eine Prozess ist die unter wissenschaftspolitischem Legitimationsdruck erfolgende Selbstabgrenzung der Geistesgeschichte vom Positivismus, wodurch sie ihn als wissenschaftsgeschichtliche Epoche erst konstruiert. Der andere Prozess ist die Erfindung und Begriffsbestimmung des Biedermeier als literaturgeschichtliche Epoche. Im Abschnitt „*Biedermaier*“ wird ausführlich behandelt, wie die Bezeichnung „Biedermeier“ um 1900, zur Zeit der so genannten „Biedermaier-Renaissance“, vom zeitgenössischen kunstwissenschaftlichen Diskurs übernommen wurde, und wie in dieser Übernahme – in der geisteswissenschaftlichen Prägung des Terminus – die Perspektive allmählich zurückgedrängt wurde, die das Biedermeier als eine bestimmte Konstellation alltäglicher kultureller Praktiken verstand. Hier wird auch der mit dieser Entwicklung synchrone literaturwissenschaftliche, genauer: editionsphilologisch orientierte Prozess dargestellt, den man die „philologische Stifter-Renaissance“ nennt. Die Konvergenz der beiden schuf nämlich die Basis für jede spätere geistesgeschichtliche Bestimmung des Biedermeier, die alle späteren Biedermeier-Diskurse und die spätere Stifter-Rezeption äußerst stark prägte. Im Abschnitt *Sammeln und hegen* wird den wichtigsten literaturgeschichtlichen Verwendungen dieser Formel nachgegangen. Dabei wird gezeigt, wie die Vertreter der Geistesgeschichte das Sammeln immer mehr als eine bloß kumulative antiquarische Tätigkeit verstanden, was zur Folge hatte, dass die Performativität des Sammelns, sein inhärentes Moment der Ausstellung allmählich zurückgedrängt wurde. Der Schlüssel für ein Neuverständnis der Literatur dieser Zeit könnte aber gerade die Neuentdeckung dieser Performativität, dieses dem Sammeln inhärente Moment der Vergegenwärtigung oder Ausstellung sein. Ein wichtiger Schritt dieser Neuentdeckung ist die Zuwendung zur Goethes Konzept

des Sammelns, indem gezeigt wird, dass es in engem Zusammenhang steht mit dem Goethe'schen Konzept des so genannten metamorphischen – eine bestimmte Art von Performativität besitzenden – Erscheinens. Diese Goethe'sche Vorstellung wird zur Grundlage jener spezifischen Art des Erscheinens, die sich im Stifter'schen Oeuvre mit der allgemeinen Sammeltätigkeit verbindet und die für den Menschen selbst verbindlich ist, und eine Subversion der Innerlichkeit bedeutet. Der Abschnitt *Interieur* ist demnach auf den Beweis zugespißt, dass jene Innerlichkeit, die neben der allgemeinen Sammeltätigkeit als grundlegendes Charakteristikum der Biedermeierliteratur galt, nie in der Form existierte, wie sie von der Geistesgeschichte konstruiert wurde. Das bürgerliche Interieur, das der Privatsphäre in der Hinsicht entgegengestellt wurde, dass es als Stätte der Intimität nicht ökonomischen Prinzipien unterworfen ist, erscheint als ein Konstrukt europäischer Humanideologie, sobald sein tatsächliches Funktionieren aus der Sicht der in ihm ausgeführten Alltagspraktiken untersucht wird, die ja bei weitem nicht frei von Ökonomik waren. Ein weiterer Grundbegriff der Biedermeier-Diskurse wird im Abschnitt *Naturgemälde* behandelt: Es handelt sich um jene Naturwahrnehmung, die von der Technologie des Panoramas geprägt wurde, wobei diese Technologie ein neues Kapitel in der Ästhetisierung der Natur eröffnete, indem sie den Rahmen oder die Rahmung, die nicht nur zur Semantik der Landschaft sondern auch zu ihrer Wahrnehmbarkeit materiell dazugehörte, unsichtbar gemacht hat. Stifter greift zu einer Technologie der Naturbetrachtung, der *Rahmenschau* – wie auch der Titel dieses nächsten Abschnitts heißt – zurück, die noch vor der panoramatischen Vergegenwärtigung von Natur üblich war, weil er bestrebt ist, die unsichtbar gewordene apparatürliche Rahmung, die immer schon eine Grundbedingung der „natürlichen“ Erscheinung von Natur sein sollte, wieder sichtbar zu machen. Stifters Schriften sind nämlich Zeugnisse davon, dass die Natürlichkeit der Natur – wie eine weitere These dieser Arbeit lautet – immer schon eine kulturell hergestellte, d. h. immer schon ein Resultat kultureller Praktiken ist. Stifters Überlegungen über die Gartenlaube, die er in der Zeitschrift *Gartenlaube* veröffentlichte und im Abschnitt *Gartenlaube* dieser Arbeit behandelt werden, sind als Reflexionen über diese „hergestellte Natürlichkeit“ zu verstehen. Diese Überlegungen werden auch in breitere Kontexte der Gartenbaukunst des 18. und 19. Jahrhunderts gestellt. Diesem kurzen Aufsatz, der in den meisten Interpretationen nicht einmal erwähnt wird, wird eine zentrale Rolle im Verständnis

der Biedermeier-Literatur zugesprochen. Die spezielle Räumlichkeit der Gartenlaube und die spezielle Selbstreferenz des Menschen, die von dieser Räumlichkeit ermöglicht wird, wird als ein Phänomen betrachtet, das das gesamte Oeuvre von Stifter durchdringt, und das ein Paradigma für die Neuinterpretation dessen anbietet, was man gewöhnlich unter „biedermeierlicher Innerlichkeit“ zusammenfasst. Dabei kommt es v. a. darauf an, dass die Gartenlaube nicht nur auf thematischer oder motivischer Ebene als bestimmendes Element von Stifters Oeuvre anerkannt, sondern auch als ein poetologisches Prinzip identifizierbar wird, das mit dem Phänomen Sammeln weitgehend korrespondiert. Der Abschnitt *Groß und klein* bietet eine Interpretation der *Vorrede* und der *Einleitung* zu den *Bunten Steinen*, diesen vielleicht meistinterpretierten Texten Stifters, wobei der Fokus auf einer solchen Deutung des „Sittengesetzes“ und des „Naturgesetzes“ liegt, die die Wirkungsweise dieser Gesetze – mithin der Grundbegriffe Stifter'schen Schaffens – von der Struktur und der Funktionsweise der kulturellen Alltagspraktiken her beleuchtet. Der nächstfolgende Abschnitt mit dem Titel *Nah und fern* zitiert wiederum eine regelmäßig wiederkehrende Formel der Stifter-Lektüren. In einer Analyse des berühmten Schneefalls im *Bergkristall* wird auf den möglichen Zusammenhang von einer in der panoramatischen Naturwahrnehmung aufgetretenen Störung und der Entfaltung der Selbstreflexivität von Schrift hingewiesen.

Am Schluss steht ein *Nachwort*, das sich als eine Apologie der hier vorgelegten Arbeit versteht. Darin werden mögliche, auf den Darstellungen dieser Arbeit basierende Weiterführungen konturiert. Die projektierten Ergänzungen und Weiterführungen sind als weitere Teile der noch ausstehenden Buchpublikation gemeint.

BIEDERMEIER-DISKURSE UND STIFTER-LEKTÜREN

Geistesgeschichte

Um jene Diskursformation in den Blick zu bekommen, die die Stifter-Rezeption jahrzehntelang maßgeblich beeinflusste, wäre es grundsätzlich verfehlt, den Faden der vielfach formulierten Überlegungen aufzunehmen, ob sich der Begriff „Biedermeier“ als literarische Epochenbezeichnung tatsächlich über die Leistungsfähigkeit verfügt, die ihm zugedacht war, als er vom kunstwissenschaftlichen Diskurs in den literaturwissenschaftlichen überführt wurde. Man könnte ohne weiteres einen Überblick davon bieten, inwiefern die Bestimmungen des Biedermeier, die sich in der Praxis der Literaturgeschichtsschreibung mehr oder weniger etablierten, das zu beschreibende Phänomen auf ihre je spezifische Weise verfehlten und dadurch nur weitere Komplexität in der historischen Betrachtung von Literatur generierten. Man könnte also belegen, dass sich dieser literaturwissenschaftliche Fachbegriff als Epochenbezeichnung immer als fraglich erwies, denn den Phänomenen, die man durch ihn zu fassen suchte, kann man keine klar festgelegten zeitlichen Grenzen setzen, und schon gar nicht den Zeitraum zwischen 1815 und 1848 als Periode. Man könnte auch zeigen, dass dieser Fachbegriff für keine als kohärent beschreibbare Poetik steht, weshalb er auch kein Stilbegriff sein kann, und schon gar keine Bezeichnung für einen Zeitstil. Man könnte ferner beweisen, dass unter diesem Begriff nicht ausschließlich eine Kunst des Bürgertums zu verstehen ist, denn die schönsten, zu den Meisterleistungen des Biedermeier gezählten Interieurs wurden beispielsweise im Auftrag des Adels gestaltet.¹

¹ Kein Wunder, dass sich Michael Titzmann zur Behauptung bewegen ließ: „Biedermeier schließlich ist vollends eine literarhistorische Katastrophe.“ Michael Titzmann: *Zur Einleitung: „Biedermeier“ – ein literarhistorischer Problemfall*, in: ders. (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*, Tübingen, Niemeyer, 2002, S. 2.

Statt diese Diskussion weiterzuführen, lohnt es sich vielmehr, jene wissenschaftsgeschichtlichen Bedingungen ins Visier zu nehmen, die überhaupt den Anspruch erweckten, den Biedermeierbegriff als systemische Einheit der Literaturgeschichtsschreibung in den literaturwissenschaftlichen Diskurs einzuführen. Es sollte dabei geklärt werden, was die verschiedensten Vertreter der Geistesgeschichte, die die Epochenbezeichnung „literarisches Biedermeier“ erfanden, motivierte, sich gerade jenen kulturellen Phänomenen zuzuwenden, die sie von ihren historischen Interessen geleitet unter dem Begriff „Biedermeier“ zusammenzufassen suchten. Dabei scheint die Annahme nicht unbegründet zu sein, dass es zwischen dem je aktuellen Selbstverständnis und den je aktuellen historischen Interessen der Literaturwissenschaft eine systemische Verbindung gibt. In diesem Falle geht es um die vielsagende Koinzidenz, dass sich die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft, die sich selbst mit Vorliebe als „philosophisch“ und „historisch“ einstellte und die als Überwindung resp. Vollendung des von ihr als „philologisch“ und „sammelnd“ apostrophierten Positivismus auftrat, zwecks Epochenbildung gerade solchen Phänomenen der schriftlichen Vergangenheit zuwandte, die sie unter anderem mit der Wendung „Sammeln und Hegen“ am besten zu fassen glaubte. Es ist dabei eine Art Dialektik zwischen der wissenschaftsgeschichtlichen Selbstpositionierung und dem literaturhistorischen Interesse der geistesgeschichtlichen Bewegung zu beobachten. Denn die Geistesgeschichte ist bestrebt, sich mit Hilfe derselben Begriffspaare in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht zu profilieren – sich selbst als eine neue, den Positivismus durch dessen Vollendung überholende Epoche in der Geschichte der Literaturwissenschaft zu bestimmen –, und zugleich eine neue und eigens hervorgebrachte literaturgeschichtliche Epoche zu etablieren. Im selben begrifflichen Rahmen vollzieht sich also einerseits die Konstruierung jener wissenschaftsgeschichtlichen Epoche, die die Geistesgeschichte als eine ihr vorangegangene und als solche bereits abgeschlossene aufzuzeigen sucht, und zwar in Kontrast zu den definitorischen Versuchen ihrer eigenen Identität. Andererseits, parallel dazu, richten sich ihre Bestrebungen nach der Konstruktion einer bis dahin nicht existierenden literaturgeschichtlichen Epoche. Der Ertrag dieser Ansätze ist evident: Die beiden Konstruktionsarbeiten können sich gegenseitig verstärken, indem die eine als Legitimationsbasis für die andere fungiert. Sollte der Konstruktionsprozess im Bereich der Wissenschaftsgeschichte

mit dem Ergebnis gelingen, die Epoche des literaturgeschichtlichen Positivismus den Vorsätzen der Geistesgeschichte entsprechend zu bilden und akzeptabel zu machen, um sich von ihr absetzend legitimeren zu können, dann erhält im selben Zug jene literaturgeschichtliche Epoche ihre Seinsberechtigung, die die Geistesgeschichte als ihre eigene Leistung ausweisen will, oder mit anderen Worten: die sie erfindet. Diese Gegenseitigkeit wird dadurch ermöglicht, dass die beiden Konstruktionsprozesse auf einer gemeinsamen begrifflichen Basis beruhen. Diese Wechselbeziehung birgt aber auch die Gefahr in sich, dass das Scheitern der einen Seite auch die andere mit sich reißt.

Die gemeinsame begriffliche Basis des wissenschaftsgeschichtlichen und literaturgeschichtlichen Konstruktionsprozesses beruhte ihrerseits auf der Unterscheidung zwischen einem planlos sammelnden, Daten anhäufenden „antiquarischen“ oder „philologischen“ Positivismus und einer planvoll bauenden, systematisierenden, „literaturgeschichtlichen“ oder „philosophischen“ Geistesgeschichte. Durch die systemische Zusammengehörigkeit der wissenschafts- und literaturgeschichtlichen Konstruktionsprozesse konnten dem Ensemble kultureller Erscheinungen, das die Geistesgeschichte mit der Bezeichnung „literarisches Biedermeier“ zu erfassen suchte, und dessen eminente Ausprägung oft in Adalbert Stifters Prosa gesehen wurde, dieselben Eigenschaften zugesprochen werden, die dem literaturwissenschaftlichen Positivismus zugedacht waren. Um dafür nur ein Beispiel aus einer maßgebenden Publikation der geistesgeschichtlichen Bewegung zu erwähnen, die auch die vielleicht meist interpretierte Stelle aus dem *Nachsommer* bringt:

Der Zusammenhang zwischen dem Realismus in der Dichtung des 19. Jahrhunderts, insbesondere der dichterischen Naturschilderung, und der Wissenschaft ist ganz offenkundig, wenn man z. B. bei Stifter Sätze liest wie diese: „Ich glaube, daß in der gegenwärtigen Zeit der Standpunkt der Wissenschaft der des Sammelns ist. Entfernte Zeiten werden aus dem Stoffe etwas bauen, das wir noch nicht kennen. Das Sammeln geht der Wissenschaft immer voraus [...]“. Dies ist auch das Weltbild des geisteswissenschaftlichen Sammler- und Spezialistentums im 19. Jahrhundert.²

² Franz Schulz: *Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode*, in: Emil Ermatinger (Hg.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin, Junker und Dünhaupt, 1930, S. 34.

Die „philosophische“ Literaturwissenschaft reformuliert und aktualisiert damit in Bezug auf den Positivismus und die Geistesgeschichte eigentlich nur die Frage, die sich bereits mit Blick auf das Verhältnis von antiquarischer Sammeltätigkeit und sich professionalisierender Germanistik gestellt hat, nämlich ob „das Sammeln als Vorstufe oder als Teil der Wissenschaft gelten kann und ob die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert wirklich als Epochenschnaide zwischen dilettantischer und wissenschaftlicher Germanistik anzusehen ist“.³ Es ist bezeichnend, dass im Bestreben, die Zeit des (positivistischen) Sammelns als eine vorwissenschaftliche und die Zeit des (geistesgeschichtlichen) Bauens als eine darauf folgende wissenschaftliche auszuweisen, um die literarische Textstelle für wissenschaftsgeschichtliche Zwecke instrumentalisieren zu können, die Worte von Heinrichs Vater, die die Vorstellung einer solchen Sukzessivität zumindest verunsichern, nicht zitiert werden: „Gott lenkt es schon so, daß die Gaben gehörig vertheilt sind, so daß jede Arbeit gethan wird, die auf der Erde zu thun ist, und daß nicht eine Zeit eintritt, in der alle Menschen Baumeister sind.“⁴

Diese Zusammengehörigkeit kann ihrer Logik nach unter den zwei Aspekten der Zusammengehörenden beschrieben werden. Der eine wäre der Aspekt des wissenschaftsgeschichtlichen Konstruktionsprozesses. Mit Nietzsche könnte man dies so auf eine Formel bringen, nach der dieser Prozess die „Einverleibung“ der Philologie durch die Literaturgeschichtsschreibung zur Folge hatte. Man kann gleich die Behauptung riskieren, dass die Biedermeier-Idee genau in dem Maße und so lange eine Auswirkung auf die Literaturgeschichtsschreibung hatte, wie diese Einverleibung das Denken über Positivismus, Philologie, Antiquarianismus und über das „Archäologische“ schlechthin geprägt hat. Um eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf diese literaturgeschichtliche Entwicklung, d. h. auf die Emergenz eines literaturgeschichtlichen Epochenkonstrukts herausarbeiten zu können, sollen im

³ Ulrich Hunger: *Altdeutsche Studien als Sammeltätigkeit*, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, München, Fink, 1989, S. 90.

⁴ Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*, in: HKG 4,1, S. 19.

Weiteren die Grundzüge des wissenschaftsgeschichtlichen Konstruktionsprozesses dargelegt werden.⁵

In geistesgeschichtlichen Arbeiten – zumindest in einigen programmatischen Äußerungen – wird also „Philologie“ mit „Positivismus“ schlechthin gleichgesetzt. Durch den regelmäßigen Gebrauch der zu diesem Zweck instrumentalisierten Archäologie- und Baumentapher wird immer wieder veranschaulicht, wie die „philologischen“ Operationen des Sammelns im Sinne der planlosen Anhäufung von Daten den „philosophischen“ Operationen des planmäßigen Bauens und Wiederaufbaus gegenüberstehen. Mit der Trennung des planlosen Sammelns (des Stoffes) von der (den Stoff) ordnenden Interpretation wird in das Verhältnis der Getrennten eine Art Sukzessivität gebracht: Sie werden zu aufeinander folgenden Stationen in einem wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungskonzept. Dabei wird einerseits die Interpretation zur Vollendung des Sammelns, andererseits, parallel dazu, die Geistesgeschichte zur wissenschaftsgeschichtlichen Vollendung des Positivismus und die Literaturgeschichtsschreibung zur methodologischen Vollendung der Philologie. Die wahre Bestimmung des jeweils Letzteren ist nur vom jeweils Ersteren her zu erblicken, zum „eigensten Dasein“⁶ gelangt das jeweils Letztere nur in seiner Vollendung im jeweils Ersteren. Die Unterscheidung von Positivismus und Geistesgeschichte – oder Philologie und Literaturgeschichtsschreibung – ist also in der inneren Logik der Geistesgeschichte selbst begründet, die eine Logik der Hegel'schen „Zweckmäßigkeit“ ist, die Hegel in Bezug auf den Begriff der „Umschließung“ herausarbeitet.⁷ Diese Umschließung, die bei Hegel zur Figur der Zweckmäßigkeit wird, lässt die Existenz einer Andersheit (ein Außen) einzig aus dem Grund zu, damit diese sich im Eigenen (im Inneren) aufhebt. Der Zweck des

⁵ Zu den Folgenden ausführlich siehe Pál Kelemen: *Das „Philologisch-Unbewußte“. Über das Sammeln und das Archäologische in der Philologie*, in: Pál Kelemen/Ernö Kulcsár Szabó/Ábel Tamás (Hg.): *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*, Heidelberg, Winter, 2011, S. 45–103.

⁶ Hermann Usener: *Philologie und Geschichtswissenschaft*, in: Wolfgang Schmid (Hg.): *Wesen und Rang der Philologie*, Stuttgart, Teubner, 1969, S. S. 31.

⁷ G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke Bd. 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 288ff. Vgl. dazu John Sallis: *Stein*, aus d. Engl. v. Heinz Jatho, München, Fink, 2003, S. 57.

Umschließens ist, das Ausgeschlossene im Umschlossenen wider aufzuheben. In diesem Sinne kann man aus geistesgeschichtlicher Perspektive das Verhältnis von Positivismus und Geistesgeschichte wie folgt entwerfen: Der Positivismus, der in seiner planlos sammelnden Natur über keine echte Historizität verfügt, hatte in der Bewegung des Geistes die Funktion, ein Außen des Geistes zu sein, aber nur damit sich der Geist, von Haus aus geschichtlich, durch seine innere Bewegtheit als etwas Äußerliches zu diesem Außen erfahren und als nächste Station seiner Bewegung in seine Innerlichkeit, in Form der Geistesgeschichte, zurückkehren kann. Und genauso gestaltet sich aus geistesgeschichtlicher Perspektive das Verhältnis von Sammeln und Interpretieren.

Dass die meisten geistesgeschichtlichen Arbeiten dem Positivismus die Historizität schlechthin absprechen, drückt sich im Attribut der „Unplanmäßigkeit“ aus, mit dem die als unsystematische Anhäufung von (Bau)Materialien verstandene philologische Sammeltätigkeit versehen wird. Die Historizität aber, die im Wunsch nach einer „Planmäßigkeit“ der geistesgeschichtlichen Bau- und Interpretationsarbeit zum Ausdruck kommt, gründet auf dem Modell des handwerklichen Herstellens.⁸ Die Voraussetzung dieses Modells ist, dass der Plan (*idea*) eines Werks sowohl für den Hersteller als auch für den Wiederhersteller des Werkes zugänglich und diese Zugänglichkeit als Bedingung von Herstellen und Wiederherstellen zeitlos da sein muss, genauso wie die *idea* selber. Das zeitlose Vorhandensein dieser Zugänglichkeit wäre die Leistung einer als anthropologische Konstante gedachten, „natürlichen“ Einbildungskraft. Ins Blickfeld der Geistesgeschichte kommt also eine sammelnde/philologische oder antiquarische Tätigkeit, die mit der Materialität der Artefakte zu tun hat, erst in der Interpretation/Literaturgeschichte, die die Materialität des Gesammelten in einen immateriellen historischen Bedeutungszusammenhang verwandelt und dadurch das Stoffliche in das Ideelle, in sein bildhaftes, immaterielles Dasein gleichsam zurückführt.⁹ Damit ist gleich ein weiteres Charakteristikum der so verstandenen

⁸ Vgl. dazu Hans-Georg Gadamer: *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 12.

⁹ „Denn es ist ja so – und es ist ein und derselbe Vorgang –, daß wir aus den Dingen das Bild gleichsam heraussehen und daß wir in die Dinge das Bild einbilden.“ Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, S. 103f.

Historizität gegeben: Sie ist durch ihre inhärente Bildhaftigkeit eine ästhetische Konstruktion von Geschichtlichkeit.

Gerade weil das wissenschaftliche Selbstverständnis der Geistesgeschichte der Hegel'schen Konstruktion von Geschichtlichkeit verpflichtet ist, ist sie unfähig, in methodischer Hinsicht der Philologie, in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht dem Positivismus eine Äußerlichkeit zuzuerkennen, die nicht von vornherein auf ihre Aufhebung in der Literatur- und Geistesgeschichte hin gedacht wird. Obwohl in der Hegel'schen Konstruktion in der stets zunehmenden Unmittelbarkeit zu sich, d. h. im Prozess seiner Bewusstwerdung, auch der Freiheitsgrad des Geistes zunehmen soll, ist es vielleicht nicht verfehlt, an diesem Punkt das Moment der Verdrängung herauszustellen, aus dem die geistesgeschichtliche Bewegung schöpft: Verdrängt wurde das, was man „das Antiquarische“ nennen kann, und damit eine Praktik, die ihre Gegenstände, das Gesammelte, nicht von ihrem historischen Bedeutungszusammenhang her identifizierte, sondern umgekehrt, die Bedingung der Erfahrbarkeit von Geschichte überhaupt in der Dinglichkeit der antiquarischen Gegenstände sah. Selbst Arnaldo Momigliano, der im Grunde genommen an der Rehabilitierung der antiquarischen Tätigkeit interessiert war, konnte sich dem Hegel'schen Schema nicht entziehen. Er machte zwar im antiquarischen Sammeln den eigentlichen Antrieb der philosophisch fundierten Historiografie aus, die gerade durch ihren antiquarischen Ursprung zur Einsicht gelangen konnte, dass sie ihre eigenen Voraussetzungen und Konstrukte wegen des Widerstands und der endlosen Ergänzungsmöglichkeit des gesammelten Materials immer wieder zu überprüfen hat. Im Endeffekt aber ordnete er die antiquarische Tätigkeit und dieses Forschungsfeld überhaupt der Kulturgeschichte zu.¹⁰ Die antiquarische Tätigkeit wird auch bei ihm als Ursprungsmoment verdeckt und kann nicht zu einer nicht Hegel'schen Konstruktion der Äußerlichkeit als Kontrollinstanz der interpretierenden Historiografie werden.

Was hier als Verdrängung des Ursprungsmoments gefasst wurde, äußert sich in der Grund-Bau-Metaphorik des geistesgeschichtlichen Wortgebrauchs. Die

¹⁰ Arnaldo Momigliano: *Alte Geschichte und antiquarische Forschung*. In: ders.: *Ausgewählte Schriften zur Geschichte und Geschichtsschreibung*, Bd. 2, aus d. Ital. v. Kai Brodersen/Andreas Wittenburg, Stuttgart, Metzler, 1999, S. 3f., 30, 31f.

Feststellung, dass die Philologie „auf dem Höhepunkt der Geistesgeschichte, in den 20er Jahren, ‚Fundament‘ und ‚Überhang‘ zugleich“¹¹ ist, reflektiert auch die Tatsache, dass sogar bei den engagiertesten Programmatikern der Geistesgeschichte eine symptomatische Ambivalenz in dieser Metaphorisierung zu beobachten ist. Denn diese Metaphorik konnte auch zweifach ausgemünzt werden. In methodologischem Sinne bot sich die sammelnde Philologie als Fundament an, auf dem das nach einem Plan gebaute Gebäude der Literaturgeschichte errichtet wird, und in wissenschaftsgeschichtlichem Sinne konnte der sammelnde oder antiquarische Positivismus das Fundament sein, auf dem das Gebäude der Geistesgeschichte errichtet wird. Aus den Ambivalenzen im Metapherngebrauch lässt sich auf die von vornherein programmierten Widersprüche der wissenschaftsgeschichtlichen Selbstpositionierung der Geistesgeschichte schließen. Denn obwohl sie von Natur aus geschichtlich sein – sogar das „Bei-sich-Sein“ der Geschichte verkörpern – soll, liegt die Möglichkeitsbedingung ihrer historischen Vorgehensweise gerade darin, dass sie – im Sinne der Metapher – durch die Bebauung und somit durch die Verdeckung des Grundes oder Fundaments, auf dem ihr historiografisches Gebäude entstehen soll, ihren eigenen Ursprung für ihre eigene historisch-interpretierende Praxis unzugänglich macht.

Verdeckt oder verdrängt wird damit ein Doppelpertes: Erstens die Möglichkeit einer – dem Positivismus allerdings abgesprochenen – Historizität, die als ein Sammeln vorzustellen ist, das nicht nach dem Modell eines planmäßigen Bauens und Wiederaufbauens zu begreifen ist, und somit die Basis für eine nicht ästhetisch, sondern materiell begründete, nicht-interpretative Geschichtlichkeit bildet, zweitens die eigenen Operationen dieser Verdeckung oder Verdrängung. Nietzsches Bemerkung, wonach für die Erhaltung der Gesundheit des „historischen Triebes“, des „schaffenden Instincts“ ein „Bautrieb“ nötig sei, der aber „zerstört“ und „aufräumt“ und damit für die „lebendige Zukunft“ den „Boden“ befreit,¹² lässt sich als Alternative für das geistesgeschichtliche Bauen deuten,

¹¹ Wilfried Barner: *Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte*, in: Christoph König/Eberhard Lämmert (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, Frankfurt am Main, Fischer, 1993, S. 223.

¹² Vgl. Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: KSA, Bd. 1, S. 295f.

indem bei Nietzsche um ein eigenartiges Bauen geht, das darauf ausgerichtet ist, den Boden oder das Fundament ständig für neue Bauten freizumachen und nicht denselben Grund oder dasselbe Fundament immer wieder durch neue Bauten zu verdecken. Die Möglichkeit der Analogie bietet sich an: Dieser eigenartige, von der Verdrängung durch das im Bereich der „Gerechtigkeit“ operierende Bewusstsein bedrohte „Bautrieb“ lässt sich als ein von der Geistesgeschichte immer wieder durch Verdrängung bedrohter Grund des philologischen Sammelns fassen, als ein Sammeln also, das nichts mit der „antiquarischen“ Abtötung der Geschichte und des Lebens zu tun hat. Denn die schlichte Gleichsetzung von „Antiquarianismus“ und Ungeschichtlichkeit ist auch bei Nietzsche selbst schwer zu finden. Sie ist vielmehr das Produkt einer geistesgeschichtlichen Lektürepraxis, die genau für diese Gleichsetzung die Formel „Sammeln und Hegen“ erfand, um ihre wissenschaftliche Legitimation auf einen wissenschaftshistorisch wie auch literaturhistorisch anwendbaren Begriff zu bringen.

Die Zusammengehörigkeit der wissenschaftsgeschichtlichen und literaturhistorischen Konstruktionsprozesse, die zur wissenschaftspolitischen Etablierung der Geistesgeschichte beitragen sollte, kann ihrer inhärenten Logik nach auch unter dem Aspekt des literaturgeschichtlichen Konstruktionsprozesses beschrieben werden. Dabei soll die „Erfindung“ des „literarischen Biedermeier“ aufgespürt werden, um aus den Umständen dieser Erfindung ausgehend jene Operationen perspektivieren zu können, die zur wissenschaftsgeschichtlichen Legitimierung der Geistesgeschichte dienten. Es gilt also, zunächst jene kunstgeschichtlichen Positionen oder jenes „Fundament“ zu beschreiben, auf dem der „Überhang“ des spezifischen Biedermeierbegriffs der Geistesgeschichte errichtet und – nicht zuletzt – die Neuprägung des damaligen Stifter-Bildes vollzogen werden konnte.

„Biedermaier“

Eine solche Beschreibung muss bei der Darstellung des Weges ansetzen, den der Name „Biedermaier“ hinter sich legte, bis er zu der bis heute gebräuchlichen kunst- und literaturwissenschaftlichen Bezeichnung „Biedermeier“ wurde. Das Wort „Biedermaier“ wurde bekanntlich von Adolf Kußmaul erfunden, um unter

diesem Namen eines fingierten Dorfschullehrers zwischen 1855 und 1857 in der Münchener satirischen Monatsschrift *Fliegende Blätter* seine humoristischen Gedichte zu publizieren.¹³ Der Name fand seinen Weg erst um 1900 in die Kunstwissenschaft, und erst in der kunstwissenschaftlichen Praxis verwandelte er sich in die Bezeichnung „Biedermeier“. Diese kunstwissenschaftliche Verbreitung der Bezeichnung kann man getrost „Biedermaier-Renaissance“¹⁴ nennen. Die Wiedergeburt des Namens „Biedermeier“ korrespondiert zeitlich mit der philologisch angeregten Wiedergeburt von Adalbert Stifter, für die auch die Benennung „Stifter-Renaissance“¹⁵ verwendet wurde.

Was die kunstwissenschaftliche „Biedermaier-Renaissance“ betrifft, gibt es um die Jahrhundertwende zwar sporadische Publikationen, v. a. illustrierte Ausgaben,¹⁶ in denen die Bezeichnung „Biedermeier“ auftaucht, der eigentliche Durchbruch aber, nach dem neben den reich illustrierten Ausgaben und Alben allmählich auch solche Werke erschienen, in denen es zu einer begrifflichen Anwendung von Biedermeier kam, verdankt sich der *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875*, die unter dem Namen „Jahrhundertausstellung“ in die Kunstwissenschaft einzog. Hugo von Tschudis' Einleitung zufolge war der Zweck des Unternehmens, „eine Vorstellung von der Intensität des heimatischen Kunstbetriebes zu geben, der still auf verlorenem Posten oder im Kampf mit dem internationalen Akademismus sich betätigte“, wozu man „auch auf Maler von

¹³ Die grundlegende Arbeit dazu: Charles A. Williams: *Notes on the Origin and History of the Earlier „Biedermeier“*, in: *Journal of English and German Philology* 57 (1958), S. 403–415. Vgl. noch Ernst Scheyer: *Biedermeier in der Literatur- und Kunstgeschichte*, Würzburg, Kulturwerk Schlesien, 1960. Eine neuere Zusammenfassung: Laurie Winters: *Die Wiederentdeckung des Biedermeier*, in: Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.): *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, Ostfildern, Cantz, 2006, S. 34–36.

¹⁴ Scheyer: *Biedermeier in der Literatur- und Kunstgeschichte*, S. 8. Ludwig Hevesi verwendete um die Jahrhundertwende auch noch den Namen „Biedermaier“ für die Bezeichnung dieses Stils. Vgl. Ludwig Hevesi: *Österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Seemann, 1903.

¹⁵ Karoline Riemer: *Zwischen Wissenschaftsdiskurs und Kulturpolitik. Zur Adalbert-Stifter-Rezeption in Böhmen um 1900*, Essen, Klartext, 2010, S. 211.

¹⁶ Vgl. z. B. Joseph Folnesics (Hg.): *Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn*, Wien, Schroll, 1903; Joseph August Lux: *Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume auf 54 Tafeln*, Stuttgart, Hoffmann,

³1906.

geringerer Bedeutung“ zurückgreifen musste, auf „die Werke all jener Bescheidenen und Vergessenen“, die „de[n] gesundeste[n] und lebensvollste[n] Teil“ der nationalen „künstlerischen Produktion“ aus dem besagten Zeitraum lieferten.¹⁷ Diese Ausstellung, die in ihrer Auswahl dem Prinzip der Regionalität folgte und somit eine Art „landschaftliche Kunstwissenschaft“ betrieb, holte damals – allerdings ohne die Bezeichnung Biedermeier zu gebrauchen – auch jene Künstler und Werke ins Bewusstsein zurück, die später als Künstler und Werke des Biedermeier galten.

Zur Wirkungsgeschichte dieser Ausstellung gehören alle späteren Arbeiten, in denen die Etablierung des Biedermeier als wissenschaftliche Kategorie erfolgte.¹⁸ Neben diesen mit kunsthistorischem Interesse verfassten systematischen Werken erschienen aber weiterhin die illustrierten Ausgaben, die nicht ausschließlich der Geschichte der bildenden Kunst gewidmet waren, sondern sich als eine Art kulturgeschichtliche Dokumentation verstanden. Gemeinsam war den beiden Publikationsformen – den kunsthistorischen und den kulturhistorischen –, dass sie sich der Bezeichnung „Biedermeier“ als Epochenbegriff für die Periode zwischen 1815 und 1848 bedienten.

Unter den Dokumentsammlungen trägt Max von Boehns Arbeit eindeutig die Spuren des Ranke'schen Historismus,¹⁹ während sich Georg Hermanns Buch als Kontrapunkt jedweder historiografischen Bemühung positioniert. Nachdem er

¹⁷ Alfred Lichtwark/Hugo von Tschudi: *Vorwort und Einleitung*, in: *Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906*, hg. v. der Vorstand der Deutschen Jahrdertausstellung, München, Bruckmann, 1906, S. XI f.

¹⁸ Im unmittelbaren Bezug auf die „Jahrdertausstellung“: *Der Stille Garten. Deutsche Maler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf/Leipzig, Langewiesche, 1908. Vgl. noch Max von Boehn: *Biedermeier Deutschland von 1815–1847*, Berlin, Cassirer, 1911; Georg Hermann: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, Bong, 1913; Richard Hamann: *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig/Berlin, Teubner, 1914; Paul Ferdinand Schmidt: *Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, München, Delphin, 1922. Vgl. noch Jost Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart, Metzler, ²1971, 54.

¹⁹ „Dieses Buch nun unternimmt es, die Biedermeierzeit so zu schildern, wie sie wirklich war, d. h. so wie die Lebenden sich, ihre Umgebung und ihre Zeit selbst sahen und empfanden.“ von Boehn: *Biedermeier Deutschland von 1815–1847*, S. VIII.

sich bei seinen „Mitarbeitern“, Verfassern der veröffentlichten Dokumente bedankt, dass sie „die Notwendigkeit empfanden, Erlebtes zu buchen, Empfindungen und Gedanken mitzuteilen“, erklärt er, dass er in seinem Unternehmen „kein Historiker“ sein und keine „historische[] Wahrheit zu ihrem Recht“ verhelfen wollte: Es lag nicht in seiner Absicht, „ein getreues Spiegelbild der Zeit zu geben“, denn „in einem Spiegel sieht man das ganze Gesicht, die ganze Gestalt, die ganze Umgebung, ein Glas wirft da die ganze Welt zurück“. Er verstehe sein Buch vielmehr als ein Prisma „aus Spiegelglas, vielfach geschliffen, lustig und facettiert“, das gerade die Dinge einfängt, „die uns reizen, an denen der Historiker vorübergeht, weil sie in der Weltgeschichte keine Bedeutung haben, an denen der Literaturfreund vorbeisieht, weil sie nicht ihre letzte, künstlerische Form gefunden haben“.²⁰

Diese Arbeiten stellen eine eigenartige Phase in der Geschichte des Biedermeierbegriffs dar. Sie bedienen sich dieses Begriffs als einer auf politik- und gesellschaftsgeschichtlicher Grundlage konstruierten Epochenbezeichnung,²¹ bewahren aber ihr Interesse für das Biedermeier als ein Ensemble von kulturellen Praktiken des Alltags. Sie interessieren sich für das ganze Spektrum der Alltagskultur und behandeln dabei die Kunstproduktion als eine Praktik unter anderen Alltagspraktiken bzw. als ein Phänomen unter anderen Kulturphänomenen wie „Post und Reisen“, „Die Cholera und der Aberglaube“, „Das erwachende soziale Gewissen“ usw.

Geht man in die Zeit vor der „Jahrhundertausstellung“ zurück, findet man das gleiche Interesse, das Biedermeier in erster Reihe an kulturelle Praktiken zu binden bzw. von einer bestimmten Konstellation von Alltagspraktiken her zu erklären. Diese Bemühung hatte zur Folge, dass es Schwankungen in der historiografischen Festlegung jenes Zeitraums gab, in dem das Biedermeier zu verorten wäre. So kann es bei Karl Rosner vorkommen, dass sich in seiner

²⁰ Hermann: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, S. IVff.

²¹ Hermann gibt es eindeutig zu erkennen, dass sich seine Untersuchungen auf eine schon auf politikhistorischer Basis konstruierte Einheit richten, deren ästhetisch-kulturelle Aspekte jetzt neu zu entdecken sind: „Heute – gerade in den letzten Jahren – aber ist trotzdem die rein *politische* Betrachtung jener Periode fast völlig zurückgedrängt worden von der *kulturellen* Betrachtung; während es noch vor einem Jahrzehnt sich gerade umgekehrt verhielt. Hermann: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, S. VII.

Darstellung des Biedermeier sowohl die historiografischen als auch die stilgeschichtlichen Grenzen verwischen. *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert* platziert den „Biedermeierstil“ zwischen „Empirestil“ und „Romantik“. Diese werden zwar im Buch in aufeinander folgenden Kapiteln behandelt, eine eindeutige Sukzessivität der drei „Stile“ lässt sich jedoch dem Konzept nicht entnehmen. Das Biedermeier wird in einer alles andere als eindeutig abgrenzbaren Zeitspanne verortet, die vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zu den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts reicht und nur vage als „Kampf zwischen dem sterbenden Klassizismus und dem sich entfaltenden nationalen Gedanken“, d. h. zwischen Empire und Romantik definiert wird.²² Diese Vagheit rührt aber daher, dass Rosner überhaupt kein Interesse dafür hegt, das Biedermeier an politisch-historische oder stilistische Wendepunkte zu binden, sondern er knüpft es eindeutig an die massenhafte Verbreitung der Kulturtechniken Lesen und Schreiben. Er glaubt die Wurzeln des Biedermeier in der Zeit zu erblicken, die man heute aus ideengeschichtlicher Perspektive als Spätaufklärung, aus der Perspektive der Geschichte des Lesens als „Übergang vom „intensiven“ zum „extensiven“ Lesen²³ bestimmen kann. Rosner beruft sich auf Gerhard Anton von Halem, der über die damaligen Zustände in Oldenburg wie folgt berichtet:

Statt dass sonst nur Prozesse, Familienvorfälle und Schwächen des Nächsten Gegenstand gesellschaftlicher Unterhaltung waren, sprach man jetzt von Schauspielen und anderen Gegenständen der Litteratur. Alles fing an zu lesen. Dieser Zug trat nun noch in verstärktem Masse hervor. Auch Tagebücher führte man, in denen man die Ergüsse der eigenen Seele in einer schöngestigen Traurigkeit mit vielen Ausrufungszeichen und allgemeinen sittlichen Betrachtungen beschrieb, und Stammbücher gingen von Hand zu Hand. So bewegte sich das ganze Geistesleben in künstlerischer Hinsicht in einer rein litterarisch-ästhetischen Sphäre und neben dieser kamen die anderen, besonders die bildenden Künste beinahe nicht zu Worte.²⁴

²² Karl Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst*, München/Leipzig, Hirth, 4¹⁸⁹⁹, S. 68, 70.

²³ Vgl. Roger Chartier/Guglielmo Cavallo (Hg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, Frankfurt am Main/New York/Paris, Campus/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, S. 420ff.

²⁴ Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert*, S. 53.

Die neue Zeit der umfassenden Alphabetisierung lenkte „die Interessen der Deutschen auf ein rein litterarisches Gebiet“, was nach Rosner zur Folge hatte, dass durch den extensiven Raumgewinn der Praktiken der schriftlichen Kommunikation das handwerkliche Können wortwörtlich aus der Hand der bildenden Künstler entschwunden ist: „Man verlernte die Kunst, Werke zu schaffen, wie sie noch in der Zeit des Empire geschaffen worden waren, es rissen im Handwerk die Fäden auch der technischen Überlieferung.“²⁵ Rosners Überlegungen sind ein Beispiel für die Möglichkeit, bei einer Bestimmung des Biedermeier nicht so vorzugehen, wie es nach der „Biedermaier-Renaissance“ der Fall war: Man hatte zwar noch ein Interesse an der Bestimmung des Biedermeier auf der Basis von Alltagspraktiken, die Beschreibung dieser Praktiken war aber nur noch eine Art Auffüllung jenes Rahmens, der aus (politik)geschichtlichen Grenzpunkten entstand, die man auf historiografischer Basis setzte. Bei Rosner sind gerade die chronologischen Unsicherheiten ein Zeichen dafür, dass bei ihm das Biedermeier primär von der Kulturtechnik Schreiben und Lesen her bestimmt ist. Damit baut Rosner sein Konzept auf rein medienhistorische Grundlagen.²⁶

Rosners Vorgehen ist aus heutiger Sicht besonders aktuell und steht modellhaft für ähnliche Annäherungsweisen. Im Folgenden soll ein Zugang zum Biedermeier auf ähnlicher Basis riskiert werden, nämlich auf Basis der kulturellen Praktik des Sammelns. Dies ist eine Praktik, die mit dem Schreiben immer schon eng verwandt war, und zwar in der für die Folgenden wiederum äußerst wichtigen ökonomischen Hinsicht:

Dazu kommt, daß die Schreibkunst von den Griechen ganz natürlich als eine Art des Sammelns von Schätzen, des Sparens und Thesaurierens betrachtet wird. [...] Das Schreiben ist ein Ablagern von Sprache, eine Aktivität, die den haushälterischen Umgang mit den Wörtern ermöglicht, sie zur

²⁵ Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert*, S. 55, 64.

²⁶ Paul Ferdinand Schmidt geht in seinem Buch auch von der Irritation aus, die die Verbreitung von Literarität für die Malerei bedeutet, und meint, dass das „Besondere an der Biedermeierzeit“ „das häufige Vereinen und Ineinanderübergehen“ des rein Malerischen und des rein Literarischen, „dieser beiden unvereinbaren Hantierungen“ ist. Da er sich schon innerhalb der erwähnten historiografisch abgesteckten Rahmen bei der Bestimmung des Biedermeier bewegt, transformiert er diesen Gegensatz zwangsweise in einen Gegensatz von kunsthistorischen Epochen, indem er die mit dem Malerischen „die ganz symbolhafte[] Romantik“ und mit dem Literarischen den „gar nicht geistigen Materialismus“ identifiziert. (Schmidt: *Biedermeier-Malerei*, S. 8, 23.)

Seite zu legen, zu deponieren, damit sie einem in Zukunft zur Hand sind. Das Geschriebene ist ein Reichtum eines Sammlers von Schätzen. Die Schrift setzt eine Ökonomie ein, deren Prinzip die Ameisen perfekt beherrschen. Wenn es im griechischen (und griechisch-römischen) Bestiarium ein Tier gibt, das „ökonomischer Natur“ ist, dann ist es die Ameise: kein anderes Tier kann es darin mit ihr aufnehmen. Die Ameisen beherrschen die Kunst „Schätze zu Sammeln“ (*thēsaurízein*, *apothēsaurízein*), sie legen „Vorräte“ (*apothésis*) an, sie magazinieren (*reponunt*) und „lagern ein“ (*condunt*).²⁷

Im Folgenden soll also die Annäherung an das Biedermeier als eine bestimmte historische Konstellation von der Kulturtechnik Schrift und der kulturellen Praktik des Sammelns vorbereitet werden. Es bietet sich dabei ein Umweg, um zu zeigen, wie der geistesgeschichtliche Biedermeierdiskurs durch seine besondere Prägung des Sammelbegriffs die Wege versperrt hat, das Biedermeier auf medienhistorischer Basis zu definieren. Diese besondere Prägung korrespondiert ihrerseits mit der besonderen geistesgeschichtlichen Prägung der Philologie, die in dem wissenschaftsgeschichtlichen Legitimationszwang der Geistesgeschichte gegenüber dem Positivismus ihren Ursprung hatte. Wie es aber zu dieser eigentümlichen Prägung in der Wendung „Sammeln und Hegen“ kommen konnte, und auch um zeigen zu können, warum diese Prägung, die dann das Verständnis v. a. von Stifters Werken für Jahrzehnte beeinträchtigte, eigentlich keine richtige Innovation in Hinblick auf das „positivistische“ Stifterbild war, lohnt es sich, zunächst der Vorgeschichte der geisteswissenschaftlichen Stifter-Forschung zuzuwenden, die genau um 1900 in der besagten „Stifter-Renaissance“ kulminiert. Diese „Renaissance“ soll nun im Zusammenhang mit der „Biedermaier-Renaissance“ als die Vorgeschichte der geistesgeschichtlichen Biedermeierforschung zu besprechen sein. Der Ertrag der Nachzeichnung mancher Positionen und Ereignisse dieser Vorgeschichte könnte die Einsicht sein, dass die geistesgeschichtliche Verortung Stifters weniger eine Wende in der Stifter-Forschung bringt, sondern dass sich die geistesgeschichtliche Stifter-Forschung trotz aller programmatischen Äußerungen eher auf einer Bahn weiterbewegt, deren Richtung von der vorangegangenen „philologischen

²⁷ Jesper Svenbro: *Die Zikade und die Ameisen*, in: ders.: *Ameisenwege*, aus. d. Schwed. v. Lukas Dettwiler, Droschl, Graz/Wien, 2000, S. 89.

‚Wiederentdeckung‘ Stifters zu Beginn des 20. Jahrhunderts²⁸ bereits vorgezeichnet war.

Nachdem 1898 die Schutzfrist für Stifters Werke abgelaufen war und 1899 die *Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen* die Vorbereitung einer neuen Stifter-Ausgabe genehmigte, erschien das erste Stück der Gesamtausgabe (Band 14) bereits 1901. Ihm folgte 1904 der vom Initiator des ganzen Unternehmens August Sauer herausgegebene erste Band, der den ersten Band von Stifters *Studien* beinhaltete.²⁹ Sauer, für den die Literatur „ein Ausfluss des gesamten Volkstums“ ist, und der – wie es seine 1907 gehaltene Rektoratsrede bezeugt – die von Joseph Nagel etablierte „Wissenschaft der Literaturgeographie“ erneuern und die Praxis der „landschaftliche[n] Literaturgeschichtsschreibung“ nach dem Vorbild der damals bereits betriebenen „nationale[n] Wissenschaft der [...] stammheitlichen Volkskunde“ zu einer „stammheitlichen“ Literaturgeschichtsschreibung erweitern will, sieht in Stifter einen Schriftsteller, der „tief im oberösterreichischen Volkstum“ wurzelt.³⁰ In Stifter entdeckt er den „echte[n] Heimatkünstler“,³¹ den er 1905 in seiner sog. Denkmalsrede sogar heraufbeschwört, um „in dem gerechten Kampf um [...] unsere nationale Kultur, um unsere Sprache, [...] um unser Volkstum“ beizustehen.³²

Der oft radikal nationalistische Ton von Sauer's Äußerungen verdeckt keineswegs, woran er sich in seinem philologischen Programm anschließt. Seine Vorstellung von Philologie lässt sich als ein Konstrukt beschreiben, in dem im Trias der dichterischen Bestimmtheiten von Ererbtem, Erlebtem und Erlernem,

²⁸ Riener: *Zwischen Wissenschaftsdiskurs und Kulturpolitik*, S. 121.

²⁹ August Sauer: *Zur Einführung*, in: PRA, Bd. 1, S. XXVI. Vgl. dazu Peter Becher: *August Sauer als Gründer der wissenschaftlichen Stifter-Forschung*, in: JASILO, Bd. 14, 2007, S. 33–38; Jens Stüben: *Stifter-Editionen*, in: Rüdiger Nutt-Kofoth/Bodo Plachta (Hg.): *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte*, Tübingen, Niemeyer, 2005, S. 403–431.

³⁰ August Sauer: *Literaturgeschichte und Volkskunde. Rektoratsrede. Gehalten in der Aula der Deutschen Universität in Prag am 18. November 1907*, Prag, Calve, 1907. S. 20, 9, 6, 15, 10.

³¹ Sauer: *Zur Einführung*, in: PRA, Bd. 1, S. VIII.

³² Sauer: *Rede bei der Enthüllung des Stifterdenkmals in Oberplan am 26. Aug. 1906*, in: ders. *Probleme und Gestalten*, hg. v. Otto Pouzar, Stuttgart, Metzler, 1933, S. 97.

das eine Glied – und zwar das Ererbte – die Oberhand gewinnt.³³ So ist die Philologie Sauers mit der späten Phase jener Goethe-Philologie in Verbindung zu setzen, die lange Zeit als Paradigma der germanistischen Neuphilologie schlechthin galt, und in seiner Spätphase unter dem Einfluss Wilhelm Scherers ihre Jahrzehnte lang dominierende mikrologische Praxis endgültig verabschiedete.³⁴ Sauer ist nämlich nicht nur bestrebt, Stifiers Volkstümlichkeit an Goethe zu messen, sondern möchte auch seine Stifter-Philologie als Pendant der germanistischen Goethe-Philologie positionieren, ganz in dem Sinne, wie sie von Scherer geprägt wurde.

Scherer, weit entfernt von dem Bild, das später die Vertreter der Geistesgeschichte von ihm vermittelten, sah den Universalitätsanspruch der philologischen Tätigkeit in ihrer interpretativen Leistung: „Die Philologie ist die schmiegsamste aller Wissenschaften. Sie ist ganz auf das feinste geistige Verständnis gegründet. [...] Die Philologie ist allumfassend, allverstehend, allbeleuchtend: die Philologen stehen unter den Gesetzen endlicher Beschränkung.“³⁵ Und dieses interpretative Potenzial der Neuphilologien soll zwecks allgemeiner Bildung der Nation aktualisiert werden:

³³ „Diese Stammesmerkmale bilden die älteste und festeste Schicht, auf welcher alle anderen Einflüsse und Eindrücke, wie sie Erziehung, Bildung und Leben mit sich bringen, sich aufbauen [...]“ Sauer: *Literaturgeschichte und Volkskunde*, S. 4.

³⁴ Hans-Martin Kruckis: *Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Metzler, 1994, S. 480ff; Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York, de Gruyter, 2007, S. 496–513.

³⁵ Wilhelm Scherer: *Goethe-Philologie*, in: ders.: *Aufsätze über Goethe*, Berlin, Weidmann, 1886, S. 3. Hier kann nicht näher darauf eingegangen werden, inwiefern die Philologie nicht bloß als ein geeignetes Universalmittel des Weltverstehens vorzustellen wäre, sondern als eine kulturelle Praktik, die an der Herausbildung dessen mitarbeitet, als das sich der Mensch in der Moderne erkennt. Hier sei nur auf zwei Bemerkungen verwiesen, auf eine von Hermann Bahr und auf eine von Ernest Renan: „Damit [mit der Goethe-Philologie] begann ein neuer Beruf; eine neue Laufbahn tat sich auf; wie man bisher Philosoph, Arzt oder Jurist geworden war, wurde man jetzt Goethephilolog, es ließ sich auf Goethe fortan eine Existenz gründen. Und eigentlich damit noch mehr: eine neue Menschenart.“ (Hermann Bahr: *Sendung des Künstlers*, Leipzig, Insel, 1923, S. 23.) „L'esprit moderne, c'est-à-dire le rationalisme, la critique, le libéralisme, a été fondé le même

Wir können nicht mit Absicht Dichter erziehen; aber wir können unseren vergangenen, gegenwärtigen und künftigen Dichtern ein Publicum erziehen [...]. [...] [A]ber wir wollen uns bemühen, von unseren alten Gütern nichts einzubüßen, indem wir neue gewinnen. [...] Für diese litterarisch-conservativen Bemühungen ist das eindringliche Studium Goethes Kern und Mittelpunkt. [...] Und wenn die classische Philologie mehr und mehr aufhört zur ästhetischen Erziehung der Nation mitzuwirken, vielleicht ist das Vorbild der deutschen Philologie im Stande, ihren erlahmenden Eifer von neuem zu beleben.³⁶

Die ästhetische Erziehung wird in August Sauers Transformation der Scherer'schen Goethe-Philologie zugleich zur Erziehung zum nationalen Bewusstsein. In diesem philologischen Bildungsgedanken findet man den vielleicht wichtigsten Antrieb der Stifter-Philologie von August Sauer. Seine stammheitlich-landschaftliche Perspektive auf die literarische Produktion bildet die Basis für die erstrebte literaturgeschichtliche Neubewertung Stifters. Dies bestand aber aus nichts anderem, als das gängige Stifter-Bild – das Bild eines Autors von philisterhafter Pedanterie – zu zerstören, und Stifter als den Erben der Romantik zu präsentieren. Dazu griff er auf die positive zeitgenössische Beurteilung des frühen Stifter zurück, wie sie sich z. B. 1846 in Eichendorffs anerkennender Kritik auf den Seiten der *Historisch-politischen Blätter für das katholische Deutschland* artikulierte. Sauer war überzeugt, dass Stifters historische Stellung niemand mit größerer Sicherheit einschätzen konnte, als Eichendorff, der in Stifters Werken ihre unleugbare „romantische Abkunft“ zu erkennen glaubte, seine Romantik aber für „eine der Schule entwachsenen Romantik“ hielt. Damit wurde die dominante Richtung der späteren Stifter-Rezeption angegeben: Stifter galt nun als Vertreter einer Literatur, die imstande ist, der „in Verruf geratene[n]“ „romantische[n] Waldeinsamkeit“ à la Tieck wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Dies bringt aber mit sich, dass für Sauer nur der Autor der *Studien* der wahre Stifter ist, während es für den späten Stifter des *Nachsommers* und des *Witiko* keinen richtigen Platz in seinem Konzept gibt.³⁷

jour que la philologie. *Les fondateurs de l'esprit moderne sont des philologues.* (Ernest Renan: *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Lévy, 1890, S. 141.)

³⁶ Scherer: *Goethe-Philologie*, S. 9f.

³⁷ Sauer: *Zur Einführung*, in: PRA, Bd. 1, S. XXIV, XlIf. Zum Eichendorff-Zitat siehe Wilhelm Kosch: *Adalbert Stifter und die Romantik*, Prag, Bellmann, 1905, S. 23.

Bis zum Jahre 1927, dem Anfang der geisteswissenschaftlichen Biedermeierdiskussion lassen sich die meisten Stifter-Interpretationen in diese Wirkungsgeschichte einordnen. Herausragende Gestalten der Rezeptionsgeschichte dieses Zeitraums sind Hermann Bahr und Ernst Bertram, die aber dieser Rezeptionsvorlage auf je eigene Weise untreu werden, indem sie nicht von Eichendorff und der spätromantischen Dichtung, sondern von Nietzsche bzw. dem Goethe lesenden Nietzsche her zu Stifter gelangen.

Hermann Bahrs Interesse richtet sich in der Studie, die er anlässlich des 50. Todestags Stifters verfasste, auf die Vorstellung von Stifter als „dem“ österreichischen Autor, und somit schließt er sich dem Sauer'schen national-völkischen Konzept der ästhetischen Erziehung an, allerdings mit dem feinen Unterschied, dass hier die richtige Erkenntnis von Stifters Österreichertum nicht in die Gegenwart, sondern in die Zukunft verlegt wird, in eine Zeit, in der – und darin ist Nietzsches Stimme unüberhörbar – die „Stiftermenschheit“ kommt, an der und durch die sich erst das wahre Österreich „offenbare“. Und erst im Lichte dieser das ganze Land betreffenden Offenbarung des Österreichertums wird Stifter in seiner wahren Gestalt erscheinen. Die Person und das Werk Goethes und Stifters werden in seiner Darstellung zu vollkommenen Pendants: Stifters Landschaft wird bei ihm zu einer „Urlandschaft“ im Sinne von Goethes „Urpflanze“, der *Nachsommer* wird zu „unser[em] österreichische[n] Wilhelm Meister Lehr- und Wanderjahre zugleich“, und er meint, den späten Goethe hätte man ebenso unbeachtet gelassen (bis auf Nietzsche), wie den späten Stifter. Und gerade in dieser letzten Analogie drückt sich der wesentlichste Unterschied zu Sauers literaturhistorischen Bestrebungen aus: Bahr schätzt den späten Stifter am höchsten, besonders die Erzählung *Der fromme Spruch*, in dem Stifter durch das Zusammenspiel von „strengster sittlicher und strengster formaler Gebundenheit“ die „Goetheform“ erreicht, sogar „fast noch übertrifft“.³⁸

Ein früher Versuch Ernst Bertrams über Stifter steht dem Sauer'schen Angebot, in Stifters Prosa die romantische Herkunft zu erblicken, viel näher als Bahrs Stifter-Interpretation, und obwohl er zum Schluss auch den „diskret-formelhafte[n] Goethe-Stil“ als „Ausdruck innerer Verähnlichung“ von Stifter an

³⁸ Hermann Bahr: *Adalbert Stifter. Eine Entdeckung*, Zürich/Leipzig/Wien, Amalthea, 1919, S. 13, 27, 42, 44f., 15.

Goethe hervorhebt,³⁹ sieht er die Höchstleistungen der Stifter'schen Kunst nicht in dieser Formelhaftigkeit als einem – man kann wohl den Ausdruck bereits jetzt riskieren – textuellen Phänomen von Oberfläche. In einem späteren Aufsatz von 1925 macht er eindeutig, dass er in Stifters Prosa nicht an den Phänomenen der Oberfläche, sondern an denen der Umschließung interessiert ist:

Die Kunst ist eine Burg; die einzige irdische Burg von höchster Dauer, die wir kennen. Überall dort, wo irgend ein Unwiederbringliches, ein kostbarer Lebensgarten, ein Niewieder aus Volk und Herkunft, aus Gedanke und Erlebnis von der immer gefräßigen Natur bedroht ist, dort jedesmal hat die Kunst eine Burg und befestigt das kostbar Menschliche gegen die Natur. Und oft sind nur diese Burgen der Kunst, die ihre Eroberungen sichern. [...] Die Kunst rettet das anders Unrettbare, gerade wie sie das sonst Unerkämpfbare erobert. [...] Und so sehen wir hier, in Vertauschung der gewohnten Auffassung, den bewahrenden Dichter, den abschließenden, abweisenden, maueraufführenden Dichter als den eigentlichen Dichter der Zukunft erscheinen.⁴⁰

Es fällt auf den ersten Blick auf, dass sich diese Beschreibung von Stifters Kunst entlang der Leitunterscheidung Kultur/Natur organisiert: Die Kunst soll fest umschlossene Bezirke errichten, um Orte für das Leben, „kostbare[] Lebensg[ä]rten“ zu schaffen, und um dieses Leben von der wilden, bedrohlichen, ja „gefräßigen Natur“ zu bewahren. In dieser Beschreibung spiegelt sich die Semantik wieder, die die Gegenüberstellung von Kultur und Natur seit Thomas Hobbes dominiert.⁴¹ Die Schlüsselworte sind dabei „Eroberung“, d. h. Landgewinn

³⁹ Ernst Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, Dortmund, Ruhfus, 1907, S. 157. Vgl. noch Ernst Bertram: *Zur sprachlichen Technik der Novellen Adalbert Stifters*, Bonn, Georgi, 1907.

⁴⁰ Ernst Bertram: *Adalbert Stifter*, in: ders.: *Möglichkeiten. Ein Vermächtnis*, Pfullingen, Neske, 1958, S. 67f., 79.

⁴¹ Diese Semantik leitet auch die Organisation der Philologie selbst. Die institutionalisierte Philologie ist demnach eine wissenschaftlich betriebene, d. h. durch spezielle Kontrollmechanismen überwachte Reduktionsweise von Komplexität, die durch die massenhafte Alphabetisierung generiert wurde. Betrachtet man die Schrift als eine Technik der Domestizierung einer nichtschriftlichen und daher unkontrollierbaren Natur, die dadurch in Kultur umwandelt wird, erkennt man im Falle der Philologie die Einschreibung dieser Differenz an der Seite der Kultur selbst: Die innerhalb der Kultur durch Medienentwicklung „verwilderte“ Schriftlichkeit muss „(re)kultiviert“ werden. Vgl. dazu ausführlich Pál Kelemen/Ernö Kulcsár Szabó/Ábel Tamás: *Vorwort. Philologie als Kultur und Technik*, in: dies (Hg.): *Kulturtechnik Philologie*, S. 15f. Zur Semantik und Epistemologie der Natur/Kultur Differenz siehe Hartmut Böhme: *Vom Cultus zur*

von der bedrohlichen Natur, und „Bewahrung“, d. h. Sicherstellung und Überwachung dessen, was man der Natur abgewonnen hat. Man kann in der Relationierung dieser Schlüsselworte unschwer eine Vorform der geistesgeschichtlichen Formel „Sammeln und Hegen“ erkennen. Bertrams Begriffspaar trägt bereits auch jene Semantiken, die später die ein paar Jahre darauf gängig gewordene Formel tragen wird. An diesem Punkt aber, und zwar im Kontrast zu Bahrs Stifter-Aufsatz, kann die semantische Verschiebung verdeutlicht werden, die sich allmählich im Verhältnis von „Eroberung/Sammlung“, „Bewahrung“ und „Leben“ vollzieht, und die aus philosophischer Sicht einen Raumverlust der Nietzsche'schen Perspektive zugunsten einer Hegel'schen bedeutet in der Betrachtung dessen, was „Biedermeier“ ist.

Wenn Bahr in seinem Aufsatz über das Zusammenspiel von „strengster sittlicher und strengster formaler Gebundenheit“ spricht, geschieht das in einem offenkundig von Nietzsche inspirierten Diskurs. Diese Formelhaftigkeit – die später als das Zeremonielle oder gar Rituelle in Stifters Prosa zum Thema wird – ist in diesem Diskurs kein bloßes Anzeichen für die Entleerung des Ausdrucks, sondern eine Verschleierung, und zwar eine besondere: „Die Wahrheit: das Absolute, das Sittengesetz, spinnt sich den eigenen Schleier: indem sie so ganz zu schönem Schein wird, wird aus dem Schein hervor das ewige Leben selbst.“⁴² Die Formelhaftigkeit der Sprache ist also das Ergebnis dessen, dass das, was man gewöhnlich hinter der Sprache setzt – ein Gegenpol zum sprachlichen Schein – aus sich selbst und durch sich selbst ganz zum Schein wird. Das könnte bedeuten, dass das, was nicht Schein ist, sich in diesem Tun komplett verhüllt, mit anderen Worten einen Schleier an sich legt, der es vollkommen verdeckt. Das würde ferner bedeuten, dass das, was nicht Schein ist, hinter dem selbstgesponnenen Schleier zu setzen ist. Hier aber ist es nicht der Fall. Indem das, was nicht Schein ist, erscheint, wird es „ganz zu schönem Schein“. Im Kern dieses Erscheinens liegt also eigentlich eine Metamorphose: In einem solchen Erscheinen geht das Erscheinende selbst völlig in der Erscheinung auf, sodass

(Kultur)wissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, S. 49ff; Albrecht Koschorke: *Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen*, in: DVjs, 83 (2009) 4, S. 23f.

⁴² Bahr: *Adalbert Stifter*, S. 43.

eine Trennung der beiden nicht mehr möglich ist. Das Verschleierte webt sich in den selbst gemachten Schleier wortwörtlich ein, womit ein Dahinter und ein Davor in diesem metamorphischen Erscheinen nicht mehr zu unterscheiden sind. Sie ist durch keine Tiefenmetaphorik mehr zu beschreiben, sie hat mit einer Herausbildung einer Oberfläche zu tun. Diese Oberfläche ist aber gar kein absolutes Sichzeigen in dem Sinne, dass das Ganze des Erscheinenden darin zur Erscheinung, zur vollen Präsenz käme und sich dadurch eigentlich gänzlich unverschleiert zeigen könnte. Ganz im Gegenteil: Diese Art des Erscheinens bleibt seiner Natur als Schleier treu, d. h. sie bleibt etwas, das etwas anderes verhüllt. Was sie aber verschleiert, ist nicht mehr etwas, was man als etwas hinter dem Schleier seiner Erscheinung immer noch irgendwie Daseiendes vermuten könnte. Ihre Verschleierung besteht vielmehr darin, dass sie ihren eigenen Ursprung verhüllt, d. h. jenen Zustand, in dem noch Verschleiertes und Schleier zu unterscheiden waren. Als absoluter Schein zeigt sie diesen Zustand – oder jene Art des Erscheinens, in dem eine Trennbarkeit von Verschleiertem und Schleier bewahrt wird – selbst als Schein. Diese besondere Art des Erscheinens, das seinen Ursprung selbst, d. h. das, von dem her es eigentlich als Schein zu denken ist, als Schein enttarnt, ist „schön“. Die Differenz zwischen Erscheinendem und Erscheinung, die dem Erscheinen vorausgehen und im Verhältnis zu ihm etwas Primäres sein sollte, stellt sich als etwas Sekundäres aus, nämlich als etwas von der Erscheinung selbst Produziertes. Das ist eine Art Erscheinung, die für ihr eigenes Erscheinen – mit Nietzsche gesprochen – durch ihren eigentümlichen „Bautrieb“ jedes Mal den „Boden freimacht“. Und in diesem „absoluten“, auf diese Art und Weise „bauenden“ Schein trifft man erst auf das „Leben“.⁴³

Es ist nicht von ungefähr, dass die gebundene „Goetheform“ zugleich „formal“ und „sittlich“ gebunden ist. Denn in dieser formalisierten Sprache wird auf diese eigentümliche Art des Erscheinens das „Sittliche“ erscheinen. Dies eröffnet eine Möglichkeit, auch Stifters „Sittengesetz“ aus der Perspektive der

⁴³ Nietzsche entwickelt diese Theorie des Erscheinens im Bezug auf die Kritik des Kant'schen Konzepts eines „Dings an sich“. Ein Beispiel dafür u. a.: „Es fällt endlich auch das **Ding an sich**‘: weil dies im Grunde die Conception eines ‚Subjekts an sich‘ ist. Aber wir begriffen, daß das Subjekt fingirt ist. Der Gegensatz ‚Ding an sich‘ und ‚Erscheinung‘ ist unhaltbar; damit aber fällt auch der Begriff ‚Erscheinung‘ dahin.“ Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1885–1887*, KSA, Bd. 12, S. 384 (9[91]).

metamorphischen Erscheinung zu betrachten, d. h. nicht als etwas, das sich in der Sprache kundtut, sondern als etwas, das zu Sprache wird, zu nichts als Sprache und zwar zu einer formalisierten, d. h. zu einer den eigenen ökonomischen Gesetzen der Bezeichnung unterworfenen Sprache. Diese Möglichkeit meldet sich Bahr zufolge in Goethes Dichtung, vollendet sich aber erst in Stifters Prosa. Während Goethe noch vor dieser „Wendung“ der Kunst vielleicht „selbst insgeheim erschrak“,⁴⁴ wird es Stifter sein, der diese Wendung in seinem Spätwerk vollzieht, denn für Bahr erscheint Stifter als jener, der die formal und sittlich gebundene „Goetheform“ „fast noch übertrifft“ und somit die Goethe'sche Kunst vollendet. Der Stifter zugesprochene Vollzug dieser Wendung berechtigt Bahr dazu, in Analogie zu Nietzsches „Übermenschen“ über den „Stiftermenschen“ zu reden.

Während also Bahr im Formalismus der Stifter'schen Sprache in einem durch Nietzsche inspirierten philosophischen Horizont eine Offenheit der Erscheinung erblickt, beurteilt Bertram denselben Formalismus als bloßen Kunstgriff: „Aber dieser diskret-formelhafte Goethe-Stil ist für ihn eben nur die Form einer bewussten, von Goethe unabhängigen Vereinfachung seines ganzen sprachlich-rhythmischen Habitus [...]“.⁴⁵ Ihm geht es in diesem Bezug gar nicht um eine Offenheit der Erscheinung. Bertram, der sein Unverständnis für Nietzsches mehrmals ausgesprochene Hochschätzung gegenüber Stifter in seiner Nietzsche-Monografie offen zugibt,⁴⁶ entfernt damit die Sache des Erscheinens von seinem Nietzsche'schen Paradigma der Verschleierung und stellt sie in das der Hegel'schen „Umschließung“. Wie es bereits hinsichtlich der Beziehung von Geistesgeschichte und Positivismus angesprochen wurde, kann in dieser Konstruktion kein Außen – hier: Erscheinung – geben, das nicht von vornherein auf ein Innen bezogen und nur von einer als Ziel und zugleich Spielraum gedachten Innerlichkeit dieses Inneren zu fassen wäre. Bertram zufolge wäre dann die sprachliche Formalisierung eine Art Konservierung eines umschlossenen

⁴⁴ Bahr: *Adalbert Stifter*, S. 43.

⁴⁵ Bertram: *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*, S. 157.

⁴⁶ „Nietzsche [...] hat Adalbert Stifter geliebt – das ist eines der symbolischen, zuweilen selber beinahe boshaften Paradoxa, welche diesem Lebensbild auch schon vordergründlich den Reiz des Extremen, romantikerhaft Widerspruchsvollen geben.“ Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin, Bondi, 1918, S. 238.

Inneren – des Sittengesetzes –, und seine Formelhaftigkeit wäre nur Ausdruck des Umschlossenen, in dem der Ursprung der Veräußerlichung immer erkennbar wird. Der „Dichter der Zukunft“ erscheint bei ihm als Konservator des Sittengesetzes, der die Bürde auf sich nimmt, in Zeiten des Verfalls durch „Abschließung“, „Abweisung“ und „Maueraufführung“ dieses Gesetz vor einer bedrohlichen Natur (der Geschichte) zu schützen. Ist die „Eroberung“ bei Bertram tatsächlich eine Vorform dessen, was man später in Bezug auf Stifter und das Biedermeier „Sammeln“ und „Bewahren“ bzw. „Hegen“ nennt, dann kann man sagen, dass dies der Punkt ist, wo der Faden gerissen wurde, zwischen „Sammeln“ und „Hegen“ ein Verhältnis vorzustellen, das dem Nietzsche’schen metamorphischen Verhältnis von Erscheinendem und Erscheinung entspräche. Geht man jetzt einen Schritt weiter, dann stellt sich auch die Frage, ob es im bei Stifter stets vorkommenden Problem der Rahmung als Präsentation von Gerahmten um diese Hegel’sche Umschließung als Konservierung geht, oder doch um die Nietzsche’sche Verschleierung als Performanz.

Sammeln und Hegen

In der geisteswissenschaftlichen Diskussion des literarischen Biedermeier, für die Paul Kluckhohns 1927 gehaltener und 1928 veröffentlichter Vortrag den Startschuss gab,⁴⁷ wurden vielfache Bestimmungen vorgebracht, die das Biedermeier als nationale und soziale Bewegung, Lebensform, Lebensgefühl, Haltung, Epoche, Stil oder als kulturelle Praxis zu fassen suchten. Die Wendung „Sammeln und Hegen“ taucht in Definitionsversuchen verschiedenster Art auf. Ehe man sich einigen Adaptationen und natürlich dem Weydt’schen Gebrauch selbst zuwendet, lohnt es sich – wie gewöhnlich bei solchen Unternehmungen –, das Grimm’sche Wörterbuch zu Hilfe zu nehmen, um den Horizont ermessen zu können, in dem sich die verschiedenen Verwendungen überhaupt bewegen konnten.

⁴⁷ Paul Kluckhohn: *Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und Vortrag auf dem Hauptversammlung der Gesellschaft für Deutsche Bildung in Danzig am 7. Oktober 1927*, in: *Zeitschrift für Deutsche Bildung*, 4 (1928), S. 57–69.

Die erste Bedeutung für „Sammeln“ ist: *„zerstreutes auf einen ort zusammenbringen, dann besonders in dem sinne, dass das zusammengebrachte als copia, vorrath, verbrauchsmasse dienen soll.“* Diese Definition, die auf die rhetorische Tradition der Topik zurückgreift, ist bemerkenswert, wenn man sie vor dem Hintergrund jener Entwicklung betrachtet, die man als „Technisierung“ der Topik in Folge des Buchdrucks bezeichnen kann. Demnach werden aus den *topoi*, den immateriellen Gesichtspunkten, mit deren Hilfe der Rhetor *argumenta* für oder gegen jede beliebige Sache bilden kann, zu sehr materiellen Textstellen, die durch Alphabetisierung und Indexierung jederzeit zur Verfügung gestellt wurden. Durch diese Technisierung, die zur Herausbildung einer „materialen Rhetorik“ führte, bildete sich eine dieser Rhetorik entsprechende Praxis des Lesens, die „sammelnde Lektüre“ heraus, deren Entstehungsgeschichte ein Beweis für die lebendige Zusammengehörigkeit von Sammeln und Lesen im 17. und 18. Jahrhundert ist.⁴⁸ Es geht in dieser Definition um den Prozess der Speicherung, die Bedeutungsgeschichte des Wortes kodiert aber nicht die Verarbeitung von Gespeichertem. Der eine Pol des Bedeutungsspektrums von „Hegen“ sammelt sich in den ersten drei Bedeutungen (*„mit einem hag oder hege umgeben, umzäunen“*, *„der kampfplatz wird gehegt, abgegrenzt und einfriedigt“*, *„schonung des forstes, sowie des fischwassers und der darin sich aufhaltender thiere. zu grunde liegt die vorstellung, dass dies schonung ursprünglich durch das umgeben der geschonten örtlichkeit mit einem hag geschieht“*) sowie in der siebten (*„lange zeit führen oder haben, bewahren“*), während den entgegengesetzten Pol die vierte Bedeutung bildet (*„unterhalt und pflege von hausthieren“*, *„von der pflege eines gartens, einer anlage, und der pflanzen darin“*, *„häufig in neueren quellen*

⁴⁸ Vgl. dazu Michael Cahn: *Hamster: Wissenschafts- und Mediengeschichtliche Grundlagen der sammelnden Lektüre*, in: Paul Goetsch (Hg.): *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 1994, S. 74–77; Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion von Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 634. Vgl. noch Marjorie Swann: *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia (Pa.), University of Pennsylvania Press, 2001, S. 149–193 (Kap. *The Author as Collector: Johnson, Herrick, and Textual Self-Fashioning*); Monika Gomille: *Phylisides in Arkadien. Der Autor als Sammler – der Sammler als Autor*, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.): *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen, Narr, 1998, S. 325–345.

von der pflege und dem sorgfältigen unterhalt einer person“).⁴⁹ Wollte man den Unterschied ganz plakativ formulieren, könnte man sagen, es geht bei diesen Polen um zwei Modi von Verarbeitung. Einerseits um die Bewahrung als *Mumifizieren*, d. h. als Behaltung von etwas in einem Zustand, den man aufrechterhalten möchte. Andererseits um Bewahrung als *Beleben*, d. h. als Behaltung von etwas in einem Zustand der Wandelbarkeit, sei es eine Pflanze, ein Tier, eine Person oder das Andenken einer Person.

In der Formel „Sammeln und Hegen“ treffen also Speicherung und Verarbeitung aufeinander, wobei das Wort „Hegen“ durch seine Ambivalenz die Modi der Verarbeitung von Gespeichertem in zwei Richtungen konkretisieren kann. Ernst Bertram, der eine Vorform dieser Formel lieferte – und für den in der dürftigen Zeit Stifters „Bewahrung“ bereits „Eroberung“ war –, hat sich eindeutig für die mumifizierende Richtung entschieden, und auch die meisten Beteiligten der sich entfachenden geistesgeschichtlichen Diskussion schlossen sich dieser Richtung an. Als Zeichen der oben dargestellten Wechselbeziehung der literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Konstruktionsprozesse, durch die sich die Geistesgeschichte legitimieren will, ist eine Entsprechung feststellbar zwischen der Semantik der Mumifizierung (in Bezug auf die Literatur) und der Semantik des Fundierens (in Bezug auf die Wissenschaft), einer philologischen Tätigkeit ohne Interpretation. So lässt sich diese Formel auch wissenschaftsgeschichtlich einsetzen und zeigt damit ein äußerst undifferenziertes Verständnis von Positivismus an:

Der Verzicht auf Ausdeutung und Nutzbarmachung des gesammelten Materials gewährt höchste Befriedigung. Die Beschränkung und Beschränktheit bei diesem „Sammeln und Hegen“ gibt wohlige Sicherheit; das Gefühl, von unten auf Steinchen an Steinchen zu fügen und einen Grund zu legen, gibt solchen Forschern die Vorstellung, nützliche Diener innerhalb eines großen Ganzes zu sein, das in allgemeinen Umrissen vor ihrer Seele steht. [...] Kein Dienst an der Gegenwart, lieber eine wissenschaftliche Eschatologie.⁵⁰

⁴⁹ Jakob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München, dtv, 1984, Bd. 14, Sp. 1741; Bd. 10, Sp. 777–781.

⁵⁰ Schulz: *Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode*, S. 34.

Unter anderen bedienen sich auch Paul Kluckhohn und Benno von Wiese der Formel in diesem mumifizierenden – d. h. einen belebenden, kritischen Gegenwartsbezug ausschließenden – Sinn, es wird aber bei Ermatinger eindeutig, dass diese Verwendung der Formel mit Nietzsches „antiquarischer Historie“ äquivalent sein will.⁵¹ Dies aber bedeutete bei weitem nicht die einzige Möglichkeit für die Engführung der Formel mit Nietzsches Begriff. Liest man bei Günther Weydt nach, der die Formel „Sammeln und Hegen“ überhaupt einführte, findet man eine ganz andere Akzentuierung. Er zitiert die entsprechenden Passagen über die antiquarische Historie aus Nietzsches zweiter *Unzeitgemässen Betrachtung* in Form eines Auszugs, in dem nur von der sog. „gesunden“ antiquarischen Historie als einer unabdingbaren Konstituente der „gesunden“ historischen Erfahrung die Rede ist. Die Passagen aber, in denen Nietzsche über die „Entartung“ der antiquarischen Historie spricht,⁵² indem sie über die beiden anderen Konstituenten des historischen Sinns Herrschaft ergreift, werden allesamt ausgeblendet. In Weydts Darstellung ist das biedermeierliche „Sammeln und Hegen“ das gerade Gegenteil dessen, was in manchen geistesgeschichtlichen Arbeiten, die diese Formel aufgreifen, dank dem wissenschaftspolitischen Legitimationsdruck erscheint. Es bezeichnet bei Weydt nicht den „entarteten“ antiquarischen Historismus, der für Nietzsche „das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwuth, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen“ bedeutet, und in Wahrheit das „Leben nicht mehr konservirt, sondern mumisirt“. Erst durch ihre Entartung ins Mumifizierende wird die antiquarische Historie das Leben nur „zu *bewahren*, nicht zu zeugen“ verstehen.⁵³

⁵¹ Vgl. Paul Kluckhohn: *Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung*, in: Elfriede Neubuhr (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 120, 124; Benno von Wiese: *Zeitkrisis und Biedermeier in Laubes ‚Das junge Europa‘ und in Immermanns ‚Epigonen‘*, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, S. 234; Emil Ermatinger: *Die Idee der Literaturwissenschaft*, in: *Egyetemes Philologiai Közlöny [Allgemeiner Philologischer Anzeiger]*, 55 (1931), S. 6ff, 10f.

⁵² Günther Weydt: *Literarisches Biedermeyer*, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, S. 53.

⁵³ Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, S. 268. Weydt zitiert von Stifter auch den Satz aus dem *Nachsommer*, der den „belebenden“ Modus von „hegen“ aktualisiert: „Staatsdinge sind wie eine Blume, die man hegt und wartet, dann wächs't sie, die man aber über

Unter diesem Aspekt ist es auch begreiflich, dass Weydt in Nietzsche den „eigentliche[n] Liquidator“ jener Mode erblickt, die „später“ das „neunzehnte Jahrhundert“ aus dem Biedermeier macht. Er spricht sein Verständnis für Nietzsches Urteil über die Literatur des 19. Jahrhunderts aus und nimmt jenen Bertram aufs Korn, der in Nietzsches Urteil – wie oben erwähnt durch seine eigene Verkürzung des Sinns der antiquarischen Historie – nur ein Paradoxon zu erkennen vermag.⁵⁴

Weydts „Sammeln und Hegen“ beschränkt sich also bei weitem nicht auf einen „entarteten“ Antiquarianismus. In seiner Verwendung aktualisiert das Hegen das Sammeln als eine kulturelle Praktik, die mit Nietzsche gesprochen Leben „zeugen“ kann, d. h. sehr wohl gegenwartsbezogen ist. Daher gilt es, diesen Gegenwartsbezug als Performanz zu fassen, was heißen soll, das „zeugende“ Moment des Sammelns, oder anders gewendet, die ihm inhärente Art und Weise der Verarbeitung und Übertragung von Gespeichertem herauszustellen und somit das Sammeln als eine besondere Praktik der Herstellung der Gegenwart aus der Vergangenheit zu deuten. Bevor aber dies getan werden kann, sollte man einen Schritt zurückgehen, und untersuchen, woher Weydts Auffassung des Sammelns als etwas Performatives herrührt.

Die Formel „Sammeln und Hegen“ führt Weydt eigentlich in seiner 1930 erschienenen Dissertation ein, um den für den Biedermeierstil charakteristischen „gänzlich neuen, unverbrauchten und eigenartigen Versuch, dem Wesen der Natur nahe zu kommen“, zu bezeichnen. Diesen Versuch grenzt er eindeutig vom romantischen ab und stellt somit das „Sichauflösenwollen in die Natur“ dem „Sichversenken in ihre Erscheinungen“ gegenüber. Dabei macht er Anleihen bei Ricarda Huch und charakterisiert die Schlüsselfigur der Biedermeierliteratur, den Sammler mit den Worten Huchs, mit denen sie ihrerseits den Autor Gottfried Keller beschrieb:

Bei Keller haben wir die Überlegenheit des Intellekts und die der Liebe; er will uns fast wie ein guter alter Himmelvater aus Kinderbibeln vorkommen, der mit unendlichem Wohlgefallen, doch oft nicht wenig belustigt, auf seine eigenwillige Schöpfung herunterblickt [...]. [...] Dies göttliche

Nacht durchaus nicht hervorbringen kann.“ Adalbert Stifter: *Wen man nicht wählen soll*, in: PRA, Bd. 16, S. 110; Vgl. Weydt: *Literarisches Biedermeyer*, S. 46.

⁵⁴ Weydt: *Literarisches Biedermeyer*, S. 58f.

Umfassen und lächelnde Durchschauen, das den Grundton seiner Werke bildet, scheint mir für Keller wesentlich charakteristisch zu sein [...].⁵⁵

So wie bei Huch der Schöpfer-Autor die zentrale Position seines (Lebens)Werks besetzt, steht der Sammler bei Weydt im Zentrum seiner Sammlung. Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Ursprung der Sammlung als Ordnung irgendwo in der Persönlichkeit des Sammlers liegt, sondern dieser Ursprung ist die Persönlichkeit selbst. Der Sammler hat Allmacht über seine Sammlung, denn er ist im Stande, die Gegenstände als Ganzes zu „umfassen“ und die Ordnung der Sammlung, den Plan, nach dem sie organisiert ist, zu „durchschauen“. Die Sammlung ist die Schöpfung des Sammlers und als solche besitzt sie Werkcharakter. Da sie aber eine Abbildung der Person selbst ist, sozusagen das Sichdarstellen der Person, macht sie auch die Person als Werk erkennbar. Die Sammlung entspringt als deren Ausdruck direkt der Persönlichkeit, und so besteht die Möglichkeit, dass sich der Sammler in seiner Sammlung, genauso wie Gott in der Schöpfung, wiedererkennt. Die Bedingung dieser Wiedererkenntlichkeit ist die alles durchwaltende Vernunft („ein tiefes Ruhen in der Vernunft des Alls“),⁵⁶ die – damit die Schöpfer-Sammler Analogie standhält – auch mit der göttlichen Liebe als dem alles fundierenden Verhältnis von Gott zur Welt zusammenfallen muss. Gerade diese Gleichsetzung und das Exponieren der göttlichen Liebe als etwas, das das Werk und so auch die Sammlung zusammenhält, lassen im Hintergrund dieses Konzepts einen weiteren Text erahnen, und zwar Goethes *Sammler und die Seinigen*, aus dem die Huch–Weydt’schen Ausführungen nur eine produktionsästhetische Position aufzugreifen und zu verabsolutieren scheinen und damit, im radikalen Wortgebrauch Nietzsches, eine „Entartung“, im milderen Wortgebrauch Goethes, eine „Einseitigkeit“ im Denken des künstlerischen

⁵⁵ Günther Weydt: *Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. Beiträge zum „Biedermeierstil“ in der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Ebering, 1930, S. 35f; Ricarda Huch: *Gottfried Keller*, Leipzig, Insel, 1914, S. 30f. Weydt spricht auch über „ein[en] mäßige[n] aber liebevoll gütige[n] Grundton“ der Biedermeierliteratur. Weydt: *Literarisches Biedermeyer*, S. 37.

⁵⁶ Weydt: *Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter*, S. 35; Huch: *Gottfried Keller*, S. 25.

Schaffens verursachen. Worin diese „Einseitigkeit“ des Huch–Weydt’schen Konzepts besteht, erschließt sich direkt aus dem Werk von Goethe.

Die Figuren in *Der Sammler und die Seinigen*, Mitglieder, Freunde und Gäste einer Familie, bemühen sich darum, eine Taxonomie der Künstler und Kunstliebhaber durch Selbstbeobachtung und die Beobachtung der Besucher im Kunstkabinett des Oheims, des Arztes und Sammlers zu erstellen. Unter den Figuren wehren sich der Oheim und der – später einfach Freund genannte – Philosoph, deren „Ideen über bildende Kunst“ aufeinander treffen, vehement dagegen, diese Taxonomie als neue „Theorie“ zu bezeichnen. Der Oheim veranlasst das Unternehmen, um seinem Briefpartner zum richtigen Urteil über Künstler und Kunstwerke zu verhelfen: „Lassen sie uns, zu diesen Zwecken, eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wieder finde.“⁵⁷ Im fünften Brief wird über eine Diskussion um die Schönheit berichtet, in der sich zwei entgegengesetzte Positionen herauskristallisieren. Im Kern des Widerstreits, wenn auch unausgesprochen, steht die differente Auffassung vom Erscheinen als solchen. Für den „Gast“ des Oheims kann nur das „vollkommen charakteristische“ Kunstwerk schön sein. Er begreift den Charakter als Bedingung von Schönheit und die Schönheit als den Schein des Charakters, d. h. als etwas im Verhältnis zum Charakter Abgeleitetes oder Sekundäres. Ziel der Kunst kann in diesem Sinne nur das Zeigen des Charakters selbst sein. Der Charakter ist etwas seinem eigenen – schönen – Erscheinen Zugrundeliegendes. Dieses Zugrundeliegende gehört in den Bereich des Verstandes und nur als solcher – als Begriff – ist es ein wirklich Seiendes: „Was ich mit dem Verstand nicht begreife, existiert mir nicht.“ Dieser begriffliche Charakter ist aber zugleich auch etwas Ideales, indem er sich selbst nicht zeigen kann, sondern nur in seinen Erscheinungen zugänglich wird: „Schönheit und Ideal“ muss „einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen“, „den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen kann, sondern vielmehr widerstrebend findet“.⁵⁸ Der Oheim und der Philosoph sind dagegen der Meinung, dass – mit den Worten der von Julie abgefassten Taxonomie – „ein bloß

⁵⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, in: SW, Bd. 13, S. 304, 260, 300, 282.

⁵⁸ Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 286f., 295, 293, 290.

logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche, noch aushelfe“. Sie sind einerseits der Ansicht, dass die Kunst mit dem „menschliche[n] Gemüt“ und nicht allein mit dem Verstand zu tun hat, andererseits vertreten sie die These, dass das Charakteristische dem Schönen zwar zu Grunde liegt, aber nicht mit ihm identisch ist: „Der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelett zum lebendigen Menschen.“⁵⁹ In diesem Gleichnis äußert sich der wesentliche Unterschied in der Auffassung vom Erscheinen als solchen. Und dies steht eigentlich auf dem Spiel hinter dem ganzen Räsonnieren über das Schöne. Denn in diesem Gleichnis geht es auch um ein Zugrundeliegen, nur mit dem Unterschied, dass hier der zu Grunde liegende Charakter nicht zum Idealen und seine schöne Erscheinung – „Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen“ – nicht zum Wirklichen gehört, sondern das Verhältnis der beiden in der Wirklichkeit selber fundiert ist: Skelett und Gestalt gehören ja beide zu den verwirklichten und nicht zu den idealen Wesen. Mit anderen Worten gibt die Erscheinung selbst das Modell für das Erscheinen als solches. Das Erscheinen ist demnach nur durch die Vermittlung der immer konkreten und individuellen Erscheinung vorstellbar. Das heißt wiederum, dass die Struktur des Erscheinens in der Struktur der Erscheinung und nicht in der des Ideals fundiert ist. So betrachtet ist das Erscheinen als ein Erscheinen von etwas, das nicht von vornherein oder primär gegeben ist. Erst in einer nachträglichen Abstraktion kann man auf ein von der konkreten Erscheinung differentes Erscheinendes zurückschließen, wobei die geistigen Verstandesoperationen dieses Rückschlusses unmittelbar durch die Struktur der physischen Erscheinung – durch ihre sinnliche Wahrnehmbarkeit – beeinträchtigt werden. Bei Nietzsche wurde bereits darauf hingewiesen, dass diese Auffassung des Erscheinens in letzter Konsequenz dazu führt, dass man über Schönheit erst dann reden kann, wenn der Schein seinen eigenen Ursprung löscht, dass also sich die Unterscheidung von Erscheinendem und Erscheinung, die primär zum Erscheinen selbst sein sollte, als unzugänglich bzw. als sekundär zeigt, indem es keine andere Möglichkeit da ist, zu dieser Unterscheidung, die primär sein sollte, zu gelangen als durch die Vermittlung durch den sekundären oder mit Goethes Wort „abgeleiteten“, aber auf jeden Fall sinnlich wahrnehmbaren Schein.

⁵⁹ Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 315, 293, 287.

Goethe ist es, der den Weg zu dieser Einsicht durch seine Auffassung des Erscheinens bahnt. Als Emblem dieser Auffassung dient die „Urpflanze“, auf deren Idee Goethe bei der Beschreibung der Metamorphose der Pflanzen kam. Deswegen wurde diese Art des Erscheinens oben „metamorphisches“ Erscheinen genannt. Die Urpflanze lässt sich nicht als Idee im Sinne der Gastfigur in *Der Sammler und die Seinigen* denken. Sie ist – ganz im Sinne der bisher Gesagten – keine Grundform und kein Grundschema, das durch „Analyse einer einzelnen Pflanze und Abstraktion von Abweichungen“ erschlossen werden könnte, sie hat keine Existenz vor oder über den individuellen Verwirklichungen der Pflanzen, sondern sie ist nur „durch die Gesamtheit der Pflanzen gegeben“.⁶⁰ Die Urpflanze bezeichnet eine Vielheit der Idee selbst, die sich daraus ergibt, dass sie eine Existenz nur in der Vielheit der Vermittlungen hat, die sich aus der Vielheit der je individuellen Erscheinungen der Pflanzen ergibt. Da sie als eine eigentümliche Idee vorzustellen ist, die nur in der Vermitteltheit durch ihre jeweilige Verwirklichung existiert, ist die Ideation bei Goethe etwas, was nicht mittels Abstraktion erreicht, sondern nur durch Beharrlichkeit den Phänomenen abgewonnen werden kann: Sie ist „aus dem Vollzug der Anschauung herausgehoben“⁶¹ und somit an die sinnliche Wahrnehmung gebunden.

In *Der Sammler und die Seinigen* melden sich diese Vielheit und die ihr inhärente Zeitlichkeit und Prozessualität konkret zu Wort, und zwar in einem Kontext, der zentral für das Verständnis des Huch–Weydt’schen Konzepts des Sammelns ist. In der erwähnten Diskussion, an der sich der Oheim, der Philosoph und der Gast beteiligen, geht es nicht nur darum, was Schönheit ist, sondern – damit verbunden – auch darum, ob das Schöpferische, das man etwas „Göttliches“ nennt und den „Verstandesoperationen“ entgegenstellt, in der Herstellung von Kunstwerken mitspielt. Dieses Schöpferische wird auch die „göttliche Kraft der Liebe“ genannt:

⁶⁰ Gernot Böhme: *Die Einheit von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Romantik*, in: ders.: *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 107f.

⁶¹ Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, S. 214. In Goethes Zusammenfassung: „Unser ganzes Geschäft ist nun, die einfachste Erscheinung als die mannigfaltigste, die Einheit als Vielheit zu denken.“ Johann Wolfgang Goethe: *Aphorismen und Fragmente [Urpflanze]*, in: SW, Bd. 17, S. 697.

Wer fühlt lebhaft ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen? und zwar nicht etwa nur ein für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Teilen ausbildet, im ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Tätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden, denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.⁶²

Diese Kraft ermöglicht eine Herstellung, die das Darzustellende in seiner Wandelbarkeit hervorbringt, und in jedem Augenblick neu erzeugt. Mit anderen Worten ist diese Liebe die Kraft, das Darzustellende so zu produzieren, dass es seinem Werden, seinem metamorphischen Sein nicht beraubt wird. Diese Kraft ist es, die in der Darstellung die Vielheit von der Einheit erfahren lässt, und nicht umgekehrt, durch verstandesmäßiges Denken die Vielheit des Gegenstandes auf eine Grundform zurückführt. Es ist fast so, als hörte man Nietzsche: Jeder Moment ist die Geburtstunde des Gegenstandes, in jedem Moment wird der Boden frei gemacht für ein neues Bauen, und so hat dieses Darstellen sehr wohl mit Leben zu tun, mit „zeugen“ und nicht mit „mumifizieren“. Diese Semantik wohnt dem „Hegen“ als „Pflegen“ inne, während sie in der Bedeutung von „Hegen“ als „Umzäunen“ fehlt. In Goethes Text ist der göttliche schöpferische Akt des Herstellens das gerade Gegenteil dessen, was es in Huchs Interpretation geworden ist.

Was bedeutet es aber konkret für das Sammeln und was für Auswirkungen hat dies auf die möglichen Deutungen der Formel „Sammeln und Hegen“? Um diese Frage zu beantworten, lohnt es sich, das Bisherige zu rekapitulieren. Goethes Text beschreibt die Entstehung einer Taxonomie der Kunstliebhaber und in diesem Falle auch des Sammlers, denn die Figur des Oheims vereinigt die beiden. Der Kunstliebhaber/Sammler ist aber auch dem Künstler gleichgestellt. Das Verhältnis des Sammlers zu seiner Sammlung ist analog mit dem des Künstlers zu seinem Werk. Beide stellen einen schöpferischen Akt dar, d. h. beiden wohnt „die göttliche Kraft der Liebe“ inne. Das Sammeln ist kein Darstellen von etwas wie etwa das bildnerische Gestalten, sondern das Sichdarstellen der

⁶² Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 296, 299f.

Persönlichkeit, d. h. eine Erscheinung der Persönlichkeit. Wohnt auch diesem Sichdarstellen „die göttliche Kraft“ inne, so ist dieses ein metamorphisches Erscheinen. Als solches ist es ein Erscheinen, das das Erscheinende nicht als ein vorher schon Daseiendes zur Geltung bringt, sondern auf dieses Erscheinende immer neu und individuell durch eine Vermittlung schließen lässt, die einzig und allein in ihrer immer individuellen und sinnlich erfahrbaren Erscheinungsform begründet ist. So kann man sagen, dass das, was man vom Erscheinenden erfährt, durch ihre individuellen Erscheinungsformen mitkonstituiert wird. Die erscheinende Persönlichkeit wird also durch die einzelnen Sammelstücke, in denen sie je zur Erscheinung kommt, mitkonstituiert und je anders zugänglich. Es ist, als würde – mit Hegel gesagt – der Schein dem Wesen wesentlich sein, und als würde das der Persönlichkeit Äußere die Persönlichkeit tätig mitgestalten. Ist dem so, dann ist das Sammeln als Sichdarstellen keine Einbahnstraße, die von einer inneren Persönlichkeit zur äußeren Sammlung führt. In diesem Sinne bedeutet das Sammeln und die Theorie des Sammelns eine Alternative zur Physiognomik, die „vom Äußern aufs Innere“ schließt und durch die „Hüllen“ von Stand, Gewohnheit, Besitztum usw. „bis auf sein Innerstes“ dringen muss. Mit anderen Worten ist die Physiognomik die Lehre, aus dem Äußeren als dem Ausdruck der Persönlichkeit Rückschlüsse auf ein Inneres zu ziehen, das als etwas Primäres im Verhältnis zum äußeren gesetzt werden kann.

Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.⁶³

In dieser Passage wird das nichtmetamorphische Erscheinen als „Umzäunen“ und „Ummauerung“ beschrieben. So korrespondiert es mit dem umschließenden Hegen, das das Umschlossene mit Nietzsches Wort „mumifiziert“, statt es am Leben zu erhalten. Außerdem wird es auch eindeutig, dass hier die Persönlichkeit als „Bild“ gefasst wird, und so besteht die Ausdrucksfähigkeit des Menschen darin,

⁶³ Johann Wolfgang Goethe: *Von der Physiognomik überhaupt. Zugabe [1775. Lavaters ‚Physiogn. Fragmente‘ I 15]*, in: SW, Bd. 17, S. 339.

dieses Bild der „große[n] weite[n] Welt“ aufzuzwingen und durch Umschließen wiederum ein Bild herzustellen, ein Bild von der Welt „nach seinem Bilde“, sein eigenes Weltbild. Das Sammeln erscheint demgegenüber als ein Bilden, das nicht nur von der Persönlichkeit her auf die Welt gerichtet ist,⁶⁴ indem die bildliche – umschlossene, man kann sagen: gerahmte – Integrität der Persönlichkeit bestehen bleibt. Da das sammelnd Gebildete aktiv die Persönlichkeit mitkonstituiert, indem es die Einheit der Person als eine Vielheit erfahrbar macht, ist auch die Persönlichkeit nicht mehr als eine umschlossene, bildliche zu denken, sondern als eine sich dynamisch und ständig verwandelnde. So wie die Sammlung prinzipiell nie abschließbar und im ständigen Wandel ist, ist auch die Persönlichkeit in einer ständigen Metamorphose begriffen. Als Modell einer so gedachten Persönlichkeit reicht das Bild nicht mehr aus. Ist also der Mensch, der Sammler kein absoluter Mittelpunkt und Ursprung seiner Sammlung, der der als Ausdruck seiner Persönlichkeit gefassten, ihm also äußerlichen Sammlung äußerlich ist, dann entsteht die Erfahrung, dass auch er irgendwie seiner Sammlung zugehörig sein kann, nicht aber so, dass diese Zugehörigkeit in seiner eigenen Innerlichkeit begründet wäre, sondern vielmehr in der Äußerlichkeit der Sammlung. Die Annahme, dass der Mensch selbst sammelbar ist, liegt ja dem ganzen Unternehmen zu Grunde: Man will eine Taxonomie,⁶⁵ eine „neue Art von

⁶⁴ Vgl. dazu anders: Carrie Asman: *Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung*, in: Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, hg. v. Carrie Asman, Dresden, Verlag der Kunst, 1997, S. 120.

⁶⁵ Die Figuren wehren sich hartnäckig dagegen, diese Taxonomie als „Theorie“ zu bezeichnen. Da die erstellten „Rubriken“ und „Klassen“ auch „Fächer“ genannt werden (Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 300, 311), werden auch Theorie und Sammlung gegeneinander ausgespielt. Da das Sammeln mit dem metamorphischen Erscheinen zu tun hat, und man dieser Art von Erscheinen allein durch „Verstandesoperationen“ nicht nachkommen kann, wird auch die Bezeichnung „Theorie“ verworfen. Man kann diese Verwerfung aber auch als eine unausgesprochene Aufforderung verstehen, die Theorie nach dem Muster des Sammelns zu denken. Das hieße konkret in Bezug auf Goethes Text, dass Ideal und Begriff nicht auf der Seite des Ideals, wie es der Gast tut (Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*, S. 290, 296), sondern auf der des Begriffs miteinander gleichzusetzen wären, wie es Goethe selbst andernorts vorschlägt: „Die Idee ist ewig und einzig; daß wir auch den Plural brauchen, ist nicht wohlgetan. Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee; Begriffe sprechen wir aus, und insofern ist die Idee selbst ein Begriff.“ (Goethe: *Aphorismen und Fragmente [Idee und Erscheinung]*, in: SW, Bd. 17, S. 701.) Dass das Sammeln, und damit das metamorphische

Sammlung ordnen“, die aus Menschen besteht. Damit wird der Weg geöffnet, den Menschen als ein „Ding unter Dingen“⁶⁶ oder als etwas, das inmitten der Dinge ist, erblicken zu können, in diesem Kontext als etwas, das durch die in seine alltäglichen Praktiken involvierten Gegenstände mitbestimmt ist. Für die Erfahrung dieser Mitbestimmtheit des Menschen durch die alltäglichen Praktiken und deren Gegenstände kann das Sammeln als Modell dienen, denn in den Sammlungen sind die Gegenstände aus ihren Gebrauchszusammenhängen herausgelöst. Und die Kunstsammlung ist eine eminente Sammlung, denn in ihr rührt der Wert des Gegenstandes gerade von seiner Ausstellbarkeit und Ausgestelltheit her. Die Autonomisierung der Kunstgegenstände und die Ausdifferenzierung der Kunst dienen ihrerseits als Modelle für die Herausbildung einer Beobachterperspektive, die einen Zugang zu den aus ihren Gebrauchszusammenhängen herausgelösten Gegenständen gewährt. Somit sichert es auch einen Zugang zum Menschen, der aus seinen Alltagspraktiken herausgelöst wurde, d. h. einen Zugang zum Menschen als bildsamer Person.

Die Sammlung kann jene Vielheit in der Einheit im Raum, d. h. in ihrer Simultaneität, präsentieren, die der metamorphischen Erscheinungsweise als ihre Zeitlichkeit oder Prozesshaftigkeit innewohnt. Die Einheit der Sammlung kommt in der simultanen Vielheit der Sammelgegenstände zu Erscheinung, und so – ganz wie bei der Persönlichkeit – kann diese Einheit nur in ihrer Vermitteltheit durch ihre jeweils individuelle Verwirklichung vorgestellt werden. Dies wird in Goethes Text der Leistung der „göttlichen Liebe“ zuerkannt. Im Huch–Weydt’schen Konzept trifft man auf das gerade Gegenteil, dort ist nämlich das „göttliche Umfassen“ ein einheitsstiftendes Prinzip und der Sammler als Schöpfer der prometheische Mittelpunkt der Sammlung, die er sich aus der „große[n] weite[n] Welt“ aneignet und die bildliche Einheitlichkeit seiner Person in dieses Umschlossene hineinprojiziert, womit er diese „Sammlung“ zum Bild macht.

Erscheinen, nicht allein in das Terrain dieser „Verstandesoperationen“ gehört, zeigt auch, dass die erstrebte Taxonomie der Kunstliebhaber und Künstler zugleich eine Kartografierung des künstlerischen Gemüts bedeutet. Ganz wie bei Nietzsche die drei Arten von Historie in einem Gleichgewicht sein sollten, um die Gesundheit des historischen Sinns zu garantieren, soll hier die Ausgewogenheit der drei Paare von Rubriken die Produktion der „künstlerischen Wahrheit“ sichern.

⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, S. 180.

Diese Rekonstruktion der Möglichkeiten, die der Goethe'schen Auffassung des Sammelns innewohnen, war unumgänglich, um zu zeigen, inwiefern die Hoch–Weydt'sche Konzeption eine einseitige Adaptation ist, um das Wesen der Biedermeierliteratur in der Formel „Sammeln und Hegen“ fassen zu können. Die physiognomische – oder in einer anderen Tradition prometheische⁶⁷ – Figur des Sammlers, die die Weydt'sche Prägung der Formel ins Leben ruft, unterstützt jene Definitionen des Biedermeier, die das wichtigste Charakteristikum dieses Phänomens in einer durch die politischen Entwicklungen der Restaurationszeit beeinflussten „Haltung“ oder „Lebensgefühl“ zu fassen suchen. Diese Konzepte fokussieren auf den aus der Sphäre der Öffentlichkeit nicht bloß in die Privatsphäre, sondern in seine Intimsphäre zurückgezogenen apolitischen Menschen, der bestrebt ist, in diesem von Politik und Ökonomie abgeschotteten Milieu, in seiner objektivierten Innerlichkeit ein harmonisches Leben zu führen. Bietak betrachtet z. B. die biedermeierliche Lebensführung als die Einrichtung des Lebens nach den Gesetzen eines „harmonischen Kunstwerks“, was den Ausgleich zwischen Ideal und Wirklichkeit herbeiführen soll. Das Hervorbringen dieses Ausgleichs heißt „Resignation“, die eine ästhetische und als solche jedwedes Politikum ausschließende Praxis der Vermittlung zwischen Ideal und Wirklichkeit sein soll, die „rein“ ist in dem Sinne, dass ihre Struktur aus der Struktur des Ideals selbst hervorgeht, denn sie kann nur als solche „maßhaft“ sein.⁶⁸ Betrachtet man dies von Goethe her, steht diese „Häuslichkeit“ des Biedermeier im Zeichen der Einheit in der Vielheit, und nicht einer Vielheit in der Einheit. Diese Einheit in der Vielheit ist die Einheit einer „Innerlichkeit“, die sich in einem weiteren, in den Bestimmungsversuchen des Biedermeier dem Sammeln gleichgestellten Phänomen fassen lässt, nämlich im „Interieur“.

⁶⁷ Vgl. Horst Bredenkamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2000, S. 26ff.

⁶⁸ Vgl. Wilhelm Bietak: *Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der Österreichischen Dichtung*, Diss., Wien, 1929, S. 156f. Die Idee einer der politisch-öffentlichen entgegengesetzten ästhetischen Sphäre der Innerlichkeit hat sich lange in Bezug auf das Biedermeier in der Wendung „machtgeschützte Innerlichkeit“ gehalten, die Thomas Mann ursprünglich in Bezug auf Richard Wagner als Bezeichnung der Zustände der nachrevolutionären Periode benutzte (vgl. Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners*, in: ders.: *Reden und Aufsätze 1*, Gesammelte Werke, Bd. 9, Stuttgart, Deutscher Bücherbund, 1974, S. 419).

Im Folgenden soll stets auf das Sammeln rekurrierend der Frage nachgegangen werden, ob sich das Interieur des 19. Jahrhunderts anders zeigen kann als – mit einem an Kierkegaard entwickelten Begriff Adornos gesagt – der Ausdruck einer „objektlosen Innerlichkeit“. Mit diesem letzten Umweg, der zu beweisen sucht, dass das Interieur sehr wohl mit Objekten, die mit dem Menschen vernetzt sind, und so mit einem Menschen zu tun hat, der sich als „Ding unter den Dingen“, d. h. als sammelbar, erfahren kann, soll die Argumentation ihr Ziel erreichen, und das Biedermeier nicht als Epoche, nicht als Stil, nicht als Haltung, sondern als eine kulturelle Praxis beschreiben,⁶⁹ die durch die Charakterisierung des Sammelns zu erfassen wäre. Im Unterschied zu den Versuchen, die in der geistesgeschichtlichen Wirkungsgeschichte stehen, wäre dieses Sammeln performativ, dem nicht einmal der Mensch selbst enthoben ist. Dem würde eine Beschreibung der Biedermeierliteratur zur Seite stehen, indem sie als Gesamtheit von Texten erfasst werden könnte, die die Erfahrung des Zusammenspiels zwischen dem „alphabetischen Monopol“⁷⁰ und dem institutionalisierten Sammeln nicht nur thematisieren, sondern sich zugleich als schriftliche Sammlungen und Sammelobjekte präsentieren und dadurch eine poetische Praxis etablieren. Ein performatives Sammeln, die als Institution auf der Basis von und im Wechselverhältnis mit dem metamorphischen Erscheinen entstand, lässt sich dann als etwas begreifen, das den Sammler – und die Persönlichkeit des Sammlers –, der als Ursprung und Mittelpunkt der Sammlung galt, herstellt, indem es den Menschen nicht als etwas außerhalb seiner Erscheinungs-Ökonomie Seiendes aufzeigt. Und genauso ist es bei einer Literatur, die das schriftlich Vermittelte durch ihre eigene skripturale Ökonomie miterzeugt und somit eine textuelle Oberfläche bildet.

⁶⁹ István Fried plädiert bereits 1990 für die Interpretation Biedermeier als ein Ensemble von „kulturellen Praxen“. Vgl. Fried István: *Szemponok a „biedermeier“ fogalmának értelmezéséhez [Gesichtspunkte zur Interpretation des Begriffs „Biedermeier“]*, in: *Helikon*, 37 (1991) 1–2, S. 139.

⁷⁰ Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, S. 12.

Interieur

Ein Dokument der philosophischen Immaterialisierung des Interieurs ist Adornos Habilitationsschrift, die eine markante Interpretation der Innerlichkeit und der Metapher des Interieurs bei Kierkegaard liefert. Diese Arbeit, die zwar 1933, zur Zeit der lebhaften geistesgeschichtlichen Diskussion über das Biedermeier erschien, hat mit dieser Debatte nicht unmittelbar zu tun, denn sie verfolgt andere gesellschaftskritische Interessen. Die Äußerungen der literaturwissenschaftlichen Diskussion, in denen es um „Resignation“ und „Häuslichkeit“ in Bezug auf das Biedermeier geht, und diese philosophische Abhandlung, die die Subjektkonstitution bei Kierkegaard zum Thema hat, können jedoch als Aussagen von einem und demselben Diskurs betrachtet werden. Adorno argumentiert zwar aus einer gesellschaftskritischen Perspektive, die Ergebnisse seiner philosophischen Untersuchungen sind aber mit denen der literaturwissenschaftlichen Diskussion sehr wohl kompatibel. „Innerlichkeit gibt sich als Restriktion der humanen Existenz in eine Privatsphäre, die der Macht von Verdinglichung enthoben sein soll“, lautet die Zusammenfassung Adornos, und der Satz könnte gleichwohl in Bietaks zitiertem Buch stehen. In der Kierkegaard'schen Innerlichkeit sieht Adorno eine „Substantialität des Subjekts“, eine völlige Absonderung des Innen von einem zufälligen, unbestimmten Außen, einer sinnlosen Dingwelt. Die Subjektivität ist eine „von der dunklen Andersheit eingeschlossene“. Wegen dieser strikten Abgrenzung kann nach Adorno bei Kierkegaard zu keiner Subjekt-Objekt Dialektik kommen im Sinne Hegels, sondern nur zu „schmerzhaften Einbrüchen“ der äußeren Wirklichkeit ins „objektlose Innen“ der Subjektivität, worauf diese nur mit einer Rückbewegung in sich selbst, mit einem In-sich-Schließen reagieren kann: „Je härter die Subjektivität von der heteronomen, unqualifizierten oder gar schlechten Außenwelt in sich zurückprallt, um so klarer prägt mittelbar, als ‚reflektierte‘, die Außenwelt in ihr sich aus.“ Dieses In-sich-Schließen bedeutet also eine Reflexionsbewegung: Je größer der Einbruch ist, desto mehr bildet sich die Dingwelt im Subjekt ab, aber auch desto mehr wendet es sich nach innen, also desto mehr befestigt es seine Grenze zur Außenwelt. In einem so aufgefassten Verhältnis von Subjektivität und Außenwelt wird die Dingwelt durch ihre Einbrüche nur einen „bloßen »Anlaß« zur Tat“

darstellen, zur Tat des reflektierenden In-sich-Schließens.⁷¹ Dies steht für eine „objektlose Innerlichkeit“, weil die Objekte der Außenwelt in ihren „Einbrüchen“ keine direkte Wirkung in der Subjektivität haben, diese Einbrüche sind nur Anlässe dazu, dass Abbildungen der Objektwelt im Innen des Subjekts entstehen. Die Objekte der Außenwelt werden dabei als ihr bloßer Schein nur reflektiert. Und dies ist der Vorgang, der Adorno zufolge allein Sinn produziert: Bei Kierkegaard soll es nur in „reiner Subjekt-Immanenz“ einen Sinn geben. Statt einer Hegel'schen Dialektik von Subjekt und Objekt stellt Adorno die Möglichkeit bei Kierkegaard fest, dass es zu einer „ohnmächtig-momentanen Indifferenz von Subjekt und Objekt“ in der sog. „Situation“ kommen kann. Die „Situation“ ist nicht anderes als die Projektion des Subjekt-Objekt-Verhältnisses auf das Verhältnis von Person und Geschichte. Den Momenten der Einbrüche der Dingwelt in das Innere des Subjekts entsprechen in diesem Sinne Gegenwarten, die „aus der geschichtlichen Kontinuität herausgebrochen“ sind, und in denen sich die Person in ihrer „Entscheidung“ behauptet, indem sie die Geschichte – als ökonomische Macht – in der wortwörtlichen Bedeutung von Reflexion von sich zurückwirft.⁷²

Adorno deutet die Bilder des „bürgerliche[n] Interieurs des neunzehnten Jahrhunderts“ bei Kierkegaard als Metapher des objektlosen Inneren im Verhältnis zur Dingwelt und so auch als Metapher der Person im Verhältnis zur objektiven Geschichte. So ist für Adorno im Interieur „das Moment des Scheins gegenwärtig, das allen Dingen im Interieur eignet“. Und das ist der Punkt, an dem Adorno seine eigene Aufgabe erläutert: Er müsse „den realen Grund“ von Kierkegaards „idealistische[r] Innerlichkeit“ mittels „philosophischer Kritik“ aufdecken, denn Kierkegaard hätte weder „den Schein an aller bloß reflektierten und reflektierenden innersubjektiven Wirklichkeit“ erkannt, noch den „Schein des

⁷¹ Bei Lukács ist dagegen das In-sich-Schließen der Subjektivität das Ergebnis der Einsicht in die Unmöglichkeit einer *vita activa*, und nicht der Verfremdung durch Tauschverhältnisse: „Denn die Erhebung der Innerlichkeit zu einer völlig selbständigen Welt ist nicht bloß eine seelische Tatsache, sondern ein entscheidendes Werturteil über die Wirklichkeit: diese Selbstgenügsamkeit der Subjektivität ist ihre verzweifeltste Notwehr, das Aufgeben jedes bereits a priori als aussichtslos und nur als Erniedrigung angesehenen Kampfes um ihre Realisierung in der Welt außer ihr.“ Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, Cassirer, 1920, S. 118.

⁷² Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Gesammelte Schriften, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 70, 45, 58, 57, 45, 42, 65, 61, 56.

Räumlichen im Bilde des Interieurs von ihm“ durchschaut. In diesen Äußerungen gewinnt Adornos Vorhaben eindeutige Konturen: Er sucht die realgeschichtlichen Ursachen aufzuspüren, deren unmittelbare Wirkung die Ausbildung einer solchen „idealistischen“ Philosophie des Inneren ist. Die Frage scheint berechtigt zu sein, ob es nicht so ist, dass erst aus der Perspektive der aufgedeckt geglaubten realgeschichtlichen Grundlagen die Kierkegaard'sche Philosophie als eine der „objektlosen Innerlichkeit“ erscheint. Denn diese Grundlagen sind nach Adorno die Marktökonomie des beginnenden Hochkapitalismus.⁷³ In Adornos Interpretation konnte es bei Kierkegaard allein aus dem Grund zu einem nicht dialektischen Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt und zur Konstruktion eines durch die Objektwelt undurchdringlichen Innen der Subjektivität kommen, weil es bereits zu seiner Zeit eine totale „Entfremdung des Menschen“ zu registrieren war, und zwar „von einer Wirklichkeit, die bloß noch als Ware an ihn herangebracht wird“: „Das klärt den Ansatz der Subjekt-Objekt-Relation bei Kierkegaard. In seiner Philosophie kann das erkennende Subjekt sein objektives Korrelat so wenig mehr erreichen wie in einer von Tauschwerten besetzten Gesellschaft den Menschen die Dinge in ihrer ‚Unmittelbarkeit‘ zugänglich sind.“ Seine Philosophie wäre demnach als eine Reaktion zu verstehen, diese verlorene Unmittelbarkeit in einer undurchdringlichen Subjektivität zu retten. Adorno geht es also darum, auch das Interieur als totale Scheinwelt auszuweisen: Eine Bedeutung, und zwar eine symbolische, erhalten die Dinge im Interieur, weil sie „bar eigenen Gebrauchswertes“ sind. Die Entfremdung des Menschen von der Wirklichkeit, der Verlust der Unmittelbarkeit zu den Dingen folgt aus der Einbindung der Dinge in die Ökonomik. Die Ökonomik ist das dunkle, zufällige und sinnlose Außen, und das Subjekt erhofft durch den Rückzug in seine Innerlichkeit als eine Sphäre, wo

⁷³ Adornos Beweis dafür ist eine Stelle aus der *Einübung im Christentum*, wo Kierkegaard die zwei Formen der Betrachtung analysiert. Die eine – aus der Sicht der Nachfolgerschaft Christi falsche – ist die Betrachtung, die die Ware hervorruft: Eine Nähe zum Ding, aber in dieser Objektivität eine Ferne von sich selbst als Person: „Das will sagen, indem ich betrachte, gehe ich in den Gegenstand ein (ich werde objektiv), aber ich gehe von mir selbst aus oder weg (ich höre auf subjektiv zu sein).“ Søren Kierkegaard: *Einübung im Christentum*, aus d. Dän. v. Herrmann Gottsched, Jena, Diederichs, 1912, S. 212; vgl. Adorno: *Kierkegaard*, S. 60. Dies wird auch in der Rezension von Kracauer hervorgehoben, dem Adorno sein Buch widmete. Siehe Siegfried Kracauer: *Der enthüllte Kierkegaard*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 5.3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 264.

nicht die Ökonomie herrscht, eine Zuflucht, indem sie die Dinge in ihrem Inneren nur als bloßer Schein auffängt und zur Geltung kommen lässt. Als Schein verliert das Ding seinen Tauschwert und kann ihm letztlich ein Sinn zukommen: „Aber im Interieur verharren die Dinge nicht fremd. Es entlockt ihnen Bedeutung.“⁷⁴ Kurz: Adorno stellt sich die Aufgabe, den absoluten Scheincharakter des Inneren zu beweisen, was er dadurch erreicht, dass in seiner Darstellung der Gegensatz von Innerem und Äußerem mit dem Gegensatz von Schein und Ding und zugleich dem Gegensatz von Nichtökonomie und Ökonomie zusammenfällt.

An dieser Stelle erübrigt sich die eingehende Kritik an Adornos Interpretation, denn es sollen nur jene Operationen sichtbar gemacht werden, die paradigmatisch für die späteren sozialgeschichtlichen Annäherungen an das Interieur des 19. Jahrhunderts waren. Eine kritische Frage könnte sich allerdings auf die Möglichkeit einer ironischen Lesart von Kierkegaards Texten richten, weil sie davon zeugen, dass eine ökonomiefreie Sphäre nur in der Sphäre des Scheins zustande kommen kann, was dann auch bedeuten könnte, dass die ganze Vorstellung von einer Sphäre frei von jedweder Ökonomie selbst nur ein Schein ist. Diese Ironie kommt in den diesbezüglichen Schriften von Walter Benjamin zur Geltung. Eine andere Richtung wäre zu fragen, inwiefern das Interieur tatsächlich als etwas Bildhaftes zu denken ist. Adorno interpretiert als zentrales Stück des Interieurs den Spiegel, der das Äußere im Inneren zu einem Bild zusammenfasst, aber es auch als die Grenze des Inneren zur Erscheinung bringt: „Wie die äußere Geschichte ‚reflektiert‘ in der inwendigen, ist im Interieur der Raum Schein.“ Der Spiegel wird ein *mise en abyme* des Inneren. So behandelt Adorno das Innen als Bild und somit die Innerlichkeit als Bildhaftigkeit. So wird bei Kierkegaard das Interieur in Adornos Interpretation zum Bild der „vollkommenen Immanenz“.⁷⁵ Liest man aber die entsprechende Passage bei Kierkegaard genau, wird diese objektlose Bildlichkeit der Innerlichkeit nicht eindeutig belegt: „Die Umgebung, der Rahmen des Bildes, hat doch große Bedeutung. Das ist etwas, was sich am festesten und tiefsten in das Gedächtnis, oder richtiger, in die ganze Seele einprägt und darum nie vergessen wird. So alt ich werde, nie werde ich mir Cordelia anders vorstellen können als in jenem kleinen Zimmer.“ Das Zimmer, in

⁷⁴ Adorno: *Kierkegaard*, S. 61, 81, 65, 69, 65, 59, 65.

⁷⁵ Adorno: *Kierkegaard*, S. 65, 79.

dem Cordelia erscheint, wird nicht mit einem Bild, sondern mit dem Rahmen eines Bildes gleichgesetzt, wobei die Figur Cordelias als Bildinhalt zu betrachten ist. Dies wird später auch dadurch verstärkt, dass Cordelia in der Türöffnung erblickt wird, und die Blicke begegnen sich, während Cordelia und ihr Besucher noch „unter der Tür stehen“.⁷⁶ Der eigentliche Bildinhalt ist hier die Person. Dabei ist der Rahmen jener Teil eines Bildes, der selbst der Welt der Dinge angehört, oder zumindest einen sonderbaren Status hat – wie es u. a. Georg Simmel in *Der Bildrahmen* thematisiert – zwischen Dingwelt und Scheinwelt. Auf jeden Fall ist er nicht eindeutig zu der im Bild wie einem Spiegel reflektierten Wirklichkeit, d. h. zum Schein zuzuordnen. Und wenn der Besucher später Cordelias Zimmer imaginiert, wird die Vorstellungskraft – die „Seele“, wie es dort heißt – die Position des Rahmens einnehmen, in dem das Bild des Zimmers in verschiedenen Gestalten aufgeht. Dies würde aber heißen: eine Grenzerscheinung zwischen Ding und Schein, Ökonomie und Unmittelbarkeit hat den Weg in die Innerlichkeit gefunden. Es sieht so aus, dass Adorno in seiner Interpretation den Rahmen, diese Grenzerscheinung zwischen Ding und Schein, eindeutig dem Bildinhalt zuordnen musste, um seine Zuordnungen und die strikte Trennung der Sphäre der Dingökonomie von der Sphäre des objektlosen Scheins aufrechtzuerhalten. Diese Entscheidung kann als paradigmatisch für die spätere Interpretationsgeschichte des Interieurs des 19. Jahrhunderts und speziell des Biedermeier betrachtet werden.

Spuren einer Verunsicherung einer solchen Auslegung der Innerlichkeit und des Interieurs finden sich bereits bei Walter Benjamin, und diese Verunsicherung drückt sich in der ambivalenten Darstellung des Sammlers aus, den Benjamin zur charakteristischen Figur des 19. Jahrhunderts und zugleich zum „wahren Insassen des Interieurs“ kürt. Im Interieur, das „für den Privatmann das Universum“ darstellt, drücken sich „die Spuren des Wohnenden“ ab,⁷⁷ und damit wird das Interieur bei Benjamin wortwörtlich zum Aus-Druck der Persönlichkeit. Denn das „Urbild des Wohnens“ wird bei ihm die „matrix oder das Gehäuse. Das also, von dem man genau die Figur dessen ableitet, das es bewohnt.“⁷⁸ Das

⁷⁶ Søren Kierkegaard: *Entweder/Oder. Ein Lebensfragment*, Bd. 1, hg. v. Viktor Eremita, Jena, Diederichs, 1922, S. 348f.

⁷⁷ Walter Benjamin: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: GS, Bd. 5/1, S. 52f.

⁷⁸ Walter Benjamin: *Die Wiederkehr des Flaneurs*, in: GS, Bd. 3, S. 196.

Gehäuse umhüllt seinen Bewohner wie eine Schale die Muschel oder wie ein Panzer den ihn Tragenden: „Ich hauste so wie ein Weichtier in der Muschel haust im neunzehnten Jahrhundert [...]. [...] Nicht nur zu Hause durfte ich mich fühlen, nein im Gehäuse, wie nur einer der Kleriker, die auf den mittelalterlichen Bilder in ihrem Betstuhl oder Schreibepult gleichwie in einem Panzer zu sehen sind“.⁷⁹ Beide Gleichnisse machen aus der Hülle etwas, was einen je individuellen, je angepassten Schutz vor äußeren Einwirkungen bietet. Diese Hülle wächst gleichsam aus dem Lebewesen heraus, auch wenn es nicht um organisch sondern handwerklich entstandene Schutzeinrichtungen geht. Beide, Schale und Schreibepult sind hier als Werke eines Lebewesens zu betrachten, die das Lebewesen herstellt, um sich zu schützen. Es sind also Vernetzungen von Organischem und Dinglichem, von Mensch und Ding, die ihren Ursprung im Organischen bzw. Menschlichen haben, das sich in ihnen ausdrückt, und das den Raum, den diese Ausdrücke schaffen, komplett ausfüllt und somit ein unvermitteltes Verhältnis zu ihnen hat. In diesem Sinne ist auch die Wohnung „das Futteral des Menschen“.⁸⁰ Die Möglichkeitsbedingung eines solchen Abdrucks der Persönlichkeit im Interieur ist, dass die Dinge der Einrichtung von ihrem Warencharakter befreit und aus ihren Gebrauchszusammenhängen gelöst werden. Dem Sammler, diesem wahren Insassen des Interieurs „fällt die Sisyphosaufgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen, den Warencharakter von ihnen abzustreifen“, wobei er ihnen statt des „Gebrauchswerts“ einen „Liebhaberwert“ verleiht.⁸¹

In diesen Darstellungen erfasst Benjamin das Interieur eindeutig aus einer physiognomischen Perspektive: Da das Interieur ein unmittelbarer Abdruck der Persönlichkeit ist, lässt sich auch aus diesem Äußeren der Wohnung auf das Innere der Persönlichkeit schließen.⁸² Mit dieser Perspektive korrespondieren

⁷⁹ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: GS, Bd. 4/1, S. 261, 281f.

⁸⁰ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. 5/1, S. 292; vgl. noch S. 298.

⁸¹ Benjamin: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, S. 53.

⁸² Auch Lichtwarks Bemerkung – „wie der ganze Mensch malt, sammelt auch der ganze Mensch“ – belegt, dass dies die herrschende Perspektive im damaligen Diskurs über Sammeln war (Alfred Lichtwark: *Der Sammler*, Offenbach am Main, Klingspor, 1922, S. 28). Und diese Perspektive ist auch neuerer sozialhistorischen Unternehmungen nicht fremd: „The desire to collect revealed a hidden psychology with deep roots in private life. [...] In some cases, however, it was also a

etliche Aussagen über das Sammeln und den Sammler. So wie beim Interieur, ist es auch beim Sammeln das „Entscheidende, dass der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird“, und ganz wie der Bewohner des Interieurs, der in seinem Mittelpunkt steht, vereint auch der Sammler das „Zueinandergehörige“, und so wie das Interieur, verliert auch das „Phänomen Sammlung“ seinen Sinn, „indem es sein Subjekt verliert“.⁸³ All diese Aussagen lassen den Sammler – obwohl Benjamin selbst dieses Wort nicht verwendet – als „Symboliker“ erkennen. Benjamin arbeitet aber auch die sog. nächtliche, destruktive Seite des Sammlers aus: den „Sammler als Allegoriker“. Die Behauptung, dass der Sammler „erst im Aussterben“ begriffen wird,⁸⁴ lässt sich auch so verstehen, dass die Auffassung des Sammlers, die nur den „Symboliker“ in ihm sah, bereits damals etwas Vergangenes war, und mit ihr auch der physiognomische Zugang zum Phänomen Sammeln, der seinerseits im Abdruckcharakter der Sammlung (und des Interieurs) begründet war. Den Sammler als Allegoriker vorzustellen hieße, eine Vernetzung von Mensch und Ding vorzustellen, in der das Dinghafte unmittelbar an der Konstitution des Menschlichen mitwirkt. Die Sammlung wäre dann der Ort, an dem diese neue Konstitution des Menschlichen, der Person zur Sichtbarkeit gelangt. Dass der Sammler als Symboliker, der als Modell für die Persönlichkeit diene, bereits zu Benjamins Zeit als etwas Vergangenes galt, legt auch die Metapher nahe, dass er aus der Muschel verschwunden ist, in der er hauste. Benjamin fühlt sich beim Erinnern „entstellt vor Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist“, und er versucht, der leeren Muschel das Gedächtnis einer Persönlichkeit des physiognomischen Paradigmas abzugewinnen: „Ich halte sie ans Ohr.“⁸⁵

passionate form of escape, a way of seeking refuge among objects that where nothing less than narcissistic equivalents of the self.“ Corbin, Alain: *Backstage*, in: Michelle Perrot (hg.): *A History of Private Life*, Bd. 4., aus d. Franz. v. Arthur Goldhammer, Cambridge (Mass.)/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1990, S. 545.

⁸³ Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. 5/1, S. 271, 279; Walter Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, in: GS, Bd. 4/1, S. 395. Zum Letzteren vgl. Heiner Weidmann: *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München, Fink, 1992, S. 97.

⁸⁴ Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 395.

⁸⁵ Benjamin: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, S. 261.

Aus der Perspektive dieser Nachträglichkeit lassen sich Benjamins Ausführungen über den Scheincharakter des Interieurs so verstehen, dass diese Ausführungen gerade das ironische Potenzial in Bezug auf die reine Scheinhaftigkeit der Subjektivität aktualisiert, das Adorno in seiner Kierkegaard-Lektüre eher zu unterdrücken suchte. Denn das Interieur als unmittelbarer Aus- und Abdruck einer in sich geschlossenen Innerlichkeit hat für Benjamin nur insofern Scheincharakter, dass es für ihn nur noch den Traum und die Fiktion einer Subjektivität bedeutet. Sein Bewohner erträumt nur, dass im Interieur die Dinge ihren Gebrauchswert verlieren. So wird vom Interieur verlangt, dass es den Privatmann „in seinen Illusionen“ unterhält, indem es zum „cadre fictif“ seines Lebens wird. Das Interieur erscheint somit als die Verkleidung des Raumes, es nimmt die „Kostüme der Stimmungen“ an.⁸⁶ Es enttarnt sich also als eine bloße Maske, die der Wohnraum, wie es Bachelard sagen würde, in den Träumereien seines Bewohners vor sich hält. Nur in diesem ironischen Sinne kann das Interieur als ein bildmäßig erscheinender Raum aufgefasst werden, der in seiner bildhaften Geschlossenheit der In-sich-Geschlossenheit eines Inneren entspricht. Eine solche Erscheinung des Raumes ist nur eine Maske, eine Verkleidung, die der Bewohner in seinen Wohnraum hineinträumt. Ist aber das Interieur nur eine Maske und keine Erscheinung eines Wesens, enttarnt sich auch die Vorstellung einer objektlosen Innerlichkeit als bloße Fiktion. Denn es ist nicht so, dass der Sammler als Ursprung seiner Sammlung die Sammelstücke besitzt. Das wahre Paradigma des Interieurs ist vielmehr, dass auch und gerade die Dinge des Sammlers habhaft werden: „Man sollte nur recht genau die Physiognomie der Wohnung großer Sammler studieren. Dann hat man den Schlüssel zum Interieur des 19^{ten} Jahrhunderts. Wie dort die Dinge langsam Besitz von der Wohnung ergreifen, so hier ein Mobiliar, das die Stilspuren aller Jahrhunderte versammeln, einbringen will. ■ Dingwelt ■“ Erst aus einer Perspektive der Umkehrbarkeit erscheint der Besitz, dieses „alltiefste Verhältnis“ zu den Dingen „sehr rätselhaft“, da er nichts anderes ist als eine „Unordnung, in der Gewohnheit sich so heimisch machte, daß sie als Ordnung erscheinen kann“. Und aus dieser Umkehrbarkeit kann es sich ergeben, dass nicht die Dinge „in ihm lebendig“ sind, sondern „er selber ist es, der

⁸⁶ Benjamin: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, S. 52f; Walter Benjamin: *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*, in: GS, Bd. 5/1, S. 69; Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. 5/1, S. 286.

in ihnen wohnt“. Dieses Wohnen ist aber nicht mehr das Wohnen des Träumers, der sich mit der Staffage seiner Träume umgibt, sondern es entspringt einer „Treue zum Ding“, die sich mit einem „eigensinnigen subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare“ verbindet: „Die wahre, sehr verkannte Leidenschaft des Sammlers ist immer anarchisch, destruktiv.“ Dieses subversive Potenzial des Sammelns verhindert, dass man sich die Sammlung als Werk vorstellt, als etwas Her-Gestelltes, als eine Verwirklichung eines Ideals, das man sich in der Gestalt der Sammlung etwa vor sich stellen könnte. Dem destruktiven Charakter, dem „Feind des Etui-Menschen“, schwebt nämlich „kein Bild vor“.⁸⁷

Benjamins ganze Theorie des Sammelns richtet sich also darauf, den Gegensatz zwischen Dinglichkeit und Ökonomie auf der einen Seite und Innerlichkeit auf der anderen Seite als einen Traum – eine Ideologie – des bürgerlichen Denkens aufzuzeigen, in dessen Hintergrund die Vorstellung der Person als Bild und als Werk steckt. Während nach Adorno das Interieur als soziokulturelles Abbild einer „inwendigen Innerlichkeit“ aufgefasst werden sollte, ermöglicht Benjamin eine ironische Lesart dieser Vorstellung. Durch diese Perspektivierung lässt sich erst ermesen, inwieweit die Emergenz der Formel „Sammeln und Hegen“ eine Rückprojektion dieser Ideologie auf das Untersuchungsfeld darstellt.

Auch in Habermas' Beschreibung der Privatsphäre finden sich Spuren einer Revision. Er zeigt, dass das „Privathaus“ zur Stätte einer Intimsphäre wird, die als Kern der der öffentlichen entgegengestellten Privatsphäre gilt. Diese Intimsphäre ist in der Hinsicht auch noch von der Privatsphäre zu trennen, dass sie von der wirtschaftlichen Tätigkeit unabhängig sein soll: Hier glauben die Privatleute in „rein Menschliche‘ Beziehung“ zueinander treten zu können. Dies ist der Raum der „Selbstdarstellung der Menschen in der Familie“. Bereits Habermas sieht aber ein, dass die Intimität der Familie jener Ideologie entspringt, dass ihre eigenen Gesetze, in denen das „rein Menschliche“ zu erfahren wäre, andere sind als die Gesetze der Marktökonomie: „Private Autonomie, die ihren ökonomischen

⁸⁷ Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. 5/1, S. 288; Benjamin: *Ich packe meine Bibliothek aus*, S. 396, 389, 388, 396; Walter Benjamin: *Lob der Puppe*, in: GS, Bd. 3, S. 216; Walter Benjamin: *Der destruktive Charakter*, in: GS, Bd. 4/1, S. 397. Zum Letzteren vgl. Eckhardt Köhn: *Sammler*, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, S. 710.

Ursprung verleugnet, eine *außerhalb* des Bereichs der durch den autonom sich dünkenden Marktteilnehmer einzig praktizierten, verleiht denn auch der bürgerlichen Familie das Bewußtsein ihrer selbst.“ So kann Habermas zum Schluss kommen, dass die Intimsphäre, die in der bürgerlichen Ideologie auf eine Art Unabhängigkeit von der marktwirtschaftlich dominierten Privatsphäre Anspruch erheben möchte, „in Wahrheit tief in den Bedürfnissen des Marktes verstrickt ist“.⁸⁸ Ein Beispiel dafür, dass bereits in den Selbstbeschreibungen der Zeit die Verschränkung von Ökonomie und Intimsphäre zum Thema gemacht wurde, stammt vom Hermann Marggraff:

Damit der Leser es weiß: wir befinden uns jetzt auf dem Tanzboden der Zeit, wo die Taschenbuchmacher [...] den Reigen der Literatur anführten. Die bare, nackte und frevelhafteste Mittelmäßigkeit hatte mit ihrem Fett- und Wasserbauche auf dem Lotterbett der schönen Literatur und den Dielen der Bühne Platz genommen. Da dehnte sie sich und blinzelte mit den Augen und fertigte aus dem allerweichsten Wachs der Sprache kleine zärtliche Figuren mit küßlichen Lippen und sammetnen Wangen, zierlichen Wädchen und angenehmen Beinchen, die bis zum Strumpfband zu sehen waren [...], bestrich dann dieselbe Mittelmäßigkeit [der Figuren] mit dem Speichel einer krankhaften Phantasie und bunten mit schädlichen Stoffen versetzten Schminkefarben. Da kam so ein Spielwarenhändler, kaufte sich die zierlichen Dinger, bezog damit den Markt der Literatur und schlug seine Bude auf, Taschenbuch oder Almanach oder Taschenkalender oder Tulpen, Rosen, Nelken, Amaranthen, Vergißnichtmein genannt. Die Mittelmäßigkeit aber übt auf die mittelmäßige Menge eine große Gewalt aus, wenn nicht eine schwere Not der Zeit, oder eine Zeit der schweren Not vorhanden ist und die Weltgeschichte durch laute Mahnungen nicht zum Ernst und zur männlichen Würde auffordert. Alles nahm eine Taschenbuchnatur an und die Form der Novelle wurde übermächtig.⁸⁹

Marggraff klagt zwar über die Verbreitung der Kleingattungen in der Prosa, speziell der Novelle (diese Zeilen werden ab und zu in Bezug auf das Biedermeier zur Illustration der Lesegewohnheiten zitiert), seine Klage liest sich aber auch als eine genaue Beschreibung der damaligen Verschränkung von Ökonomie und Alltagspraktiken und zwar in doppelter Hinsicht.

⁸⁸ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 113, 110f, 120.

⁸⁹ Hermann Marggraff: *Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charakteristiken*, Leipzig, Engelmann, 1839, S. 181f.

Einerseits werden die Novellen mit jenen Nippchen verglichen („kleine zärtliche Figuren“), die die emblematischen Gegenstände biedermeierlicher Innenräume geworden sind. Diese Metapher evoziert indirekt auch das Möbelstück, in dem diese Figuren zur Schau gestellt wurden: den Glasschrank. Der Logik dieser Metapher zufolge sind die Novellen im Taschenbuch so untergebracht, wie die Figuren im Glasschrank der „guten Stube“. Das Buch als Sammelband wird also mit einem Schaukasten, einem privaten Ausstellungsraum gleichgesetzt, in dem Gesammeltes zur Schau gestellt wird. Dieser museale Kontext innerhalb der Intimsphäre – obwohl sie im Zeitalter der Institutionalisierung von Museen eher der Sphäre der Öffentlichkeit zuzuordnen wäre – ist in zahlreichen Beschreibungen um die Jahrhundertwende belegt. So spricht Georg Hermann über die Servante als den „Museums?schrank des Bürgertums“, Karl Rosner über dieselbe als ein „heute beinahe gänzlich verschwundenes, damals aber typisches Möbelstück der guten Stube [...], in dem die in materieller und gemütlicher Hinsicht wertgeschätzten Stücke der Familie [...] unter Glas und Verschluss zur Schau auslagen“, während Max von Boehn sogar eine Erfindung des Biedermeier in ihr sieht, einen Schrank, „der seiner [des Bürgertums] Wesensart mit beinahe bildnisartiger Treue entspricht“: Er sei „das Biedermeirmöbel katexochen“.⁹⁰ Diese Durchdringung der Intimsphäre durch das Museale ist ein Wesenszug der Zeit: Das historische Bewusstsein der Epoche ist zugleich ein „museales Bewusstsein“. Die im Glasschrank ausgestellten Objekte waren in dem Sinne „historische Objekte“, dass sie Erinnerungsstücke des Familienlebens darstellten. Ihr Sammeln und Ausstellen war somit eine Praxis der Erinnerung. In dieser Erinnerungskultur⁹¹ des Biedermeier kann man eine lebendige Beziehung zwischen der materiellen Basis der kulturellen Praktiken des Alltags – wie die „ästhetischen Tees“, bei denen wortwörtlich in diesen Ausstellungsobjekten aus dem Glasschrank Tee und Kuchen serviert wurde⁹² –

⁹⁰ Hermann: *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, S. 11; Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert*, S. 60; Oskar Fischel/Max von Boehn: *Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit, 1818–1842*, München, Bruckmann, 1907, S. 130f.

⁹¹ Vgl. Laurie A. Stein: *Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung – die Transformation des Wohnraums im Biedermeier*, in: *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, S. 76.

⁹² Zur Tassenkultur der Zeit vgl. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, GS, Bd. 5/1, S. 273.

und der historischen Erfahrung ertappen und darauf schließen, dass die Materialität der Erinnerungsstücke nicht nur von einem immateriellen Gedächtnisbild oder Bedeutungszusammenhang her zu erfahren war, wie sie etwa in der Präsentation in den öffentlichen Museen zugänglich ist, wo die Gegenstände aus ihrem Gebrauchskontext herausgehoben sind, sondern sie sind in lebendige Alltagspraktiken involviert, in denen ihre Materialität in das Erinnernte unmittelbar hineinspielt. Dasselbe gilt für die in Almanachen und Taschenbüchern gesammelten und „ausgestellten“ Texte: Im Lesen und Vorlesen – als grundlegende Elemente des Lebens in der Intimsphäre – werden die Texte in ihrer Materialität Teile der alltäglichen Praktiken. So kann Ferdinand Joseph Schneider – dessen diesbezügliche Ansichten eine bedeutende Ausnahme in der geistesgeschichtlichen Diskussion darstellen – 1935 einen „anderen Ausgangspunkt“ als einen politikgeschichtlich fundierten empfehlen, dem Phänomen Biedermeier gerade von diesen Alltagspraktiken her zu nähern:

Ein stilechtes Seitenstück zu den Gebrauchsgegenständen der Damen in der Biedermeierzeit, wie etwa den zierlichen, durchbrochenen und mit rosa- oder blauseidenen Bändchen durchflochtenen Elfenbeinfächern oder zu den „Knickern“, jenen zwerghaften, buntfarbenen Sonnenschirmen mit zusammenlegbaren Schirmstock bilden die Almanache, Kalender und Taschenbücher, die Hauptablagerungsstätten jenes vom starken Lesebedürfnis dieser Generationen herausgeforderten Schrifttums.

In Schneiders Annäherung an das Biedermeier findet jener kunstwissenschaftliche Ansatz seinen Niederschlag, der das Biedermeier als eine Alltagspraxis definieren wollte und zwar, wie Karl Rosner, in Bezug auf die Verbreitung der Alphabetisierung. Wie gesagt, ist diese alltags- und mediengeschichtliche Perspektive in der Erkenntnis einer Revolution des Lesens begründet, in der Erkenntnis des „Verlangen[s] nach einer auch der großen Masse bekömmlichen Lesekost“, das im 18. Jahrhundert zur Herausbildung der „Unterhaltungsliteratur“ führte. In diesem Kontext hat Schneiders Definition, wonach das literarische Biedermeier die „deutsche Dichtung in Duodez“ sei,⁹³ aus der heutigen

⁹³ Ferdinand Joseph Schneider: *Biedermeier und Literaturwissenschaft*, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, S. 177, 189f., 187, 190. Sengle, der den literarischen Sammelgattungen längere Analysen widmet und auch bemerkt, dass in der Biedermeierzeit „das jährlich erscheinende Sammelwerk eine überaus wichtige, vielleicht die beherrschende

kulturwissenschaftlichen Sicht eine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Denn in Schneiders alltags- und mediengeschichtlich fundierter Annäherung erscheint zumindest als fraglich, ob mit der Zunahme an Öffentlichkeit der Sammlungen die Sammlung allmählich aufhört, der Ort einer bestimmten kommunikativen Praxis zu sein, die ihr noch im 18. Jahrhundert in der Privatheit eigen war. Denn mit dem Öffentlichwerden soll sich ein nur noch kontemplatives und theoretisches Verhältnis zu den Sammelobjekten herausbilden, während sich vorher das theoretische Wissen „über die Objekte“ „mit der Praxis eines konkreten Umgangs mit ihnen“ verband.⁹⁴ Diese Annahme geht davon aus, dass die Geschichte des Sammelns auf einer geradlinigen Bahn verläuft von der Privatheit in die Öffentlichkeit, wobei die beiden Sphären am Ende dieser Geschichte klar zu trennen sind. Dem widerspricht zunächst, dass das private Sammeln als nichtwissenschaftliche Tätigkeit gerade um die Zeit zunahm, in der die großen öffentlichen Sammlungen angelegt wurden. Deswegen ist die biedermeierliche „Sammelwut“ nicht als bloßes Residuum der früheren privaten wissenschaftlichen Sammelstätigkeit zu betrachten. Weiters stellt sich aus Marggraafs Zeitdiagnose heraus, dass es für die zeitgenössische Wahrnehmung durchaus irritierend war, dass die Techniken, die in der Öffentlichkeit wirksam sein sollten, auch die Intimsphäre der Familien durchdrangen. Eben eine Perspektive, die sich von den tatsächlichen kulturellen Praktiken, d. h. vom Umgang mit materiellen Kulturprodukten her auf den Unterschied von Privat und Öffentlich eröffnet, zeigt, dass es gerade die kulturelle Praktik des Sammelns ist, an der eine künstliche Trennung der zwei Sphären scheitert. Die in der biedermeierlichen Wohnkultur ausgestellten Objekte – Stücke des Interieurs – sind lebendige Teile von verschiedenen Praktiken, und so können sie als Agenten einer, mit Benjamin

Publikationsform“ ist, behandelt diesen Sachverhalt nicht aus der von Schneider angebotenen Perspektive. Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit*, Bd. 2, Stuttgart, Metzler, 1972, S. 40–55, insb. S. 40.

⁹⁴ Stefan Siemer: *Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert*, Mainz, Zabern, 2004, S. 8. Vgl. noch Paula Findlen: *Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der Wissenschaft 1550–1750*, in: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994, S. 195.

gesprochen, „praktischen Erinnerung“ eine Unmittelbarkeit von Materialität und Bedeutungszusammenhang erzeugen.

In ihrer Funktion sind die Glasschränke nicht nur den Almanachen, sondern auch den Zeitschriften, die in ihrem Titel oft die Bezeichnung „Museum“ tragen, sehr ähnlich: Erstere sind private Ausstellungsräume, letztere verstehen sich als infolge des alphabetischen Monopols entstandene tragbare Museen.⁹⁵ Durch diese wenn auch nicht vom Biedermeier „erfundene“ aber zu dieser Zeit als Alltagspraktiken verbreiteten Phänomene findet der „museale Kontext“⁹⁶ ihren Weg in die Intimsphäre und sorgt für ihre unauflösbare Verflechtung mit dem Öffentlichen.

Wie gesagt, erweisen sich die Klagen von Marggraff auch in einer zweiten Hinsicht als besonders aufschlussreich in Bezug auf die biedermeierlichen Alltagspraktiken. Führt man die metaphorologische Untersuchung weiter, findet man einen weiteren Beweis für die unauflösbare Verflechtung von Intimsphäre und Öffentlichkeit bzw. Privatsphäre. Marggraff bedient sich nicht nur des Nippchens als Metapher der Novelle – die durch die Logik der sich aufbauenden Allegorie den Glasschrank als Metapher des Buches evoziert –, sondern auch der „Bude“ als Metapher des Buches. Der Herausgeber eines Almanachs ist dem Spielwarenhändler gleich, der aus seiner Bude die „zärtlichen Figuren“ verkauft. Es geht nicht darum, dass das Buch als Objekt selbst Warencharakter hat, sondern dass das Lesen, die Praktik, in die es involviert ist, selbst ökonomischer Natur ist. Das Lesen aus dem Almanach beginnt damit, dass man die Novelle

⁹⁵ Ihre Wesensverwandtschaft zeigt sich auch in den Stammbüchern, die auf dem Prinzip der später in Bibliotheken verwendeten Katalogkapsel beruhten. Sie waren „winzige, handbreite *Imitate*“ der großen ausgeschmückten Alben, „sie hatten Buchformat“, aber „in Wahrheit waren sie Schächtelchen, die nach Maß geschnittene Karteien enthielten“. József Kiss: *Petőfi, az emlékkönyvek és a biedermeier [Petőfi, die Stammbücher und das Biedermeier]*, in: Helikon, 37 (1991) 1–2, S. 150.

⁹⁶ Susan A. Crane: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, Ithaca/London, Cornell UP, 2000, S. 118. Zu den „tragbaren Bibliotheken“ als Vorgeschichte der „tragbaren Museen“ vgl. Roger Chartier: *Libraries without Walls*, in: ders.: *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraires in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, aus d. Franz. v. Lydia G. Cochrane, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1992, S. 61–88. Vgl. noch G. Thomas Tanselle: *Libraries, Museums, and Reading*, in: ders.: *Literature and Artifacts*, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998, S. 3–23.

aussucht, die einem am besten gefällt, ganz wie man in der auf dem Marktplatz stehenden Bude die schönste „Figur“ zum Kauf auswählt. Folgt man der Logik dieser Allegorie, wird das Lesen zum Kaufen. In diesem Moment verschränken sich in Marggraffs Lagebericht die Praktiken des Zur-Schau-Stellens und des Konsumierens. Diese Verschränkung zeichnet die Sammlung aus: in einem überhaupt nicht metaphorischen Sinne bei der Konsumation des Tees, der in den Tassen aus dem Glasschrank, dem „Museumschrank des Bürgertums“, serviert wird, und in einem metaphorischen Sinne beim Lesen. Wenn man aber bedenkt, wie lebendig zu dieser Zeit die Metaphorisierung des Lesens als Zeichenkonsum ist⁹⁷ – worauf ganze diätetische Diskurse bauen, um die „Ökonomie des Imaginären“ zu steuern –, kann man die beiden Bedeutungen als Aussagen desselben Diskurses betrachten.

Wenn es dem so ist, wird es fraglich, ob es sich lohnt, bei der Beschreibung der Intimsphäre, d. h. einerseits des Interieurs, andererseits der Persönlichkeit, deren Abbild oder Ausdruck das Interieur sein soll, auf einer strikten Trennung von ökonomischer Dingwelt und nichtökonomischer Innenwelt oder Subjektivität, einer „objektlosen Innerlichkeit“ zu beharren. Die Zeitdiagnose Marggraffs verstärkt die Annahme, dass diese Gegenüberstellung eher eine Rückprojektion der später Kommenden ist. Die biedermeierliche „Häuslichkeit“ scheint vielmehr von Alltagspraktiken durchwoben zu sein, die erst im Umgang mit den materiellen Kulturprodukten die Person bzw. das Interieur selbst durch Inszenierungen oder Anordnungen konstituieren. In diesem Sinne kann man hier über eine Ökonomie sprechen: „Denn das ‚Ökonomische‘ ist kein Faktum, sondern eine Konstellation, eine Verhältnisform von diversen materiellen, symbolischen, technischen, institutionellen – Daten, deren jeweilige Dominanz sich stets neu entscheidet und nur in regionalen Strukturen beschreibbar ist.“⁹⁸

Dass das Sammeln in dieser Zeit nicht nur in allen Sphären der Gesellschaft eine leitende Praktik ist, sondern auch ein zentrales Thema der Literatur, verdankt sich dem Umstand, dass es als Modell einer solchen Konstitution der Subjektivität erkannt wird. Diese Erkenntnis beruht darauf, dass

⁹⁷ Vgl. dazu z. B. Albrecht Koschorke: *Körperstöße und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München, Fink, 1999, S. 404ff.

⁹⁸ Joseph Vogl: *Geschichte, Wissen, Ökonomie*, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft?*, Stuttgart, Metzler, 1997, S. 469.

das Sammeln keine „mumifizierende“, sondern eine Leben erzeugende Praktik ist, was man seine Performativität nennen kann. Diese Performativität lässt sich so begreifen, dass in der Praktik des Sammelns neben ihrer Leistung in der Speicherung und Verarbeitung auch ihre Kapazität in der Übertragung erkannt wird.⁹⁹ Die verschiedenen Möglichkeiten, das „Sammeln“ durch „Hegen“ in der Formel „Sammeln und Hegen“ zu konkretisieren, widerspiegeln die verschiedenen Ansätze, in denen die drei Aspekte von Medialität je anders zur Geltung kommen. Geht man dabei von der alltäglichen Erfahrung aus, dass es keine Sammlung ohne zusammengetragene Sammelstücke gibt – seien sie auch immaterielle Funde –, dass es keine Sammlung ohne eine Ordnung gibt – wie wandelbar sie auch sein mag –, in die die aus ihrem Gebrauchszusammenhang gelösten Objekte eingeordnet werden, und dass es keine Sammlung gibt, in der diese Ordnung nicht zu einer sichtbaren Erscheinung gelangt – sollte es auch niemandem gezeigt werden –, dann sind die drei Aspekte benannt, die dem Sammeln sozusagen von Natur aus, untrennbar angehören. Die Ansätze, die das Sammeln durch das Hegen im Sinne von „Umzäunen“ konkretisierten (Sammeln als „Mumifizieren“),¹⁰⁰ sprachen dem Sammeln wider seine Natur die Leistung des Übertragens, d. h. eine besondere Form der Präsentation oder des Zur-Erscheinung-Bringens – oder mit Heidegger: Zustellung – von Dingen ab, die nur diese Praktik zu leisten vermag.¹⁰¹ Die Ansätze dagegen, die das Sammeln durch das Hegen im Sinne von „Pflegen“ konkretisierten, sprachen ihm die Leistung des Übertragens, d. h. eine spezielle Form, Dinge zur Erscheinung zu bringen, Dinge „zuzustellen“ und dadurch mitzukonstituieren, zu.

⁹⁹ Vgl. Friedrich Kittler: *Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine*, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, Reclam, 1993, S. 65.

¹⁰⁰ Jost Hermand spricht (auch noch) 1958 von „Hegen und Bewahren“. Dies ist ein beredetes Beispiel dafür, wie tief die mumifizierende Tendenz im wissenschaftlichen Wortgebrauch verankert ist. Denn Hermand lässt das „Hegen“, das ursprünglich das „Sammeln“ interpretierte, durch „Bewahren“ interpretieren und tilgt damit endgültig die Bedeutung „Pflegen“, das in der ursprünglichen Formel noch Spuren von Performativität enthielt. Vgl. Jost Hermand: *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers*, Giessen, Schmitz, 1958, S. 12.

¹⁰¹ „It was a specific characteristic of the historical object, however, that it required both collection and presentation [...]“ Crane: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, S. 115.

Dabei wird das Sammeln als kulturelle Praktik zur modellhaften Erscheinungsform einer alles übergreifenden Musealisierung, in der sich alle drei Aspekte von Medialität ausprägen, und die als das Dispositiv des historischen Bewusstseins und somit auch als das der Bildung anzusehen ist. Die Musealisierung als institutionsgeschichtliches Phänomen ist hier in ihrer Dialektik mit der Erfahrung der allgemeinen Mediatisierung, mit der sie gleichen Ursprungs ist, zu verstehen.¹⁰²

Das Speichern ist in diesem Kontext das Sammeln in literalem Sinn, das Zusammentragen der Dinge. Die Verarbeitung ist die Herauslösung der Dinge aus dem Gebrauchszusammenhang – aus den Praktiken, in die die Dinge im Alltag involviert sind –, die zugleich, aus naturwissenschaftlicher Sicht, eine Präparierung des Dinges ist, damit es eine maximale Anschlussfähigkeit erreicht, um prinzipiell in jeden symbolischen Kontext integrierbar, d. h. als Exponat ausstellbar zu werden.¹⁰³ Friedrich Kittler erkennt dem Museum die Operation der Speicherung zu, er spricht ihm aber jene der Verarbeitung und der Übertragung ab, obwohl er einsieht, dass das Museum „die Macht des Sammelns selber unterm Schleier des Genießens“ ebenso darbietet wie verbirgt, und es kein Museum gibt, das den Zugang zu seinen Technologien wie „Adressierung, Archivierung, Katalogisierung“ nicht vorenthielte.¹⁰⁴ Im Gegensatz dazu wird hier angenommen, dass die

¹⁰² So weder als Errettung und Wiederherstellung von Ordnung, die als Reaktion auf den Ordnungsschwund des modernen Lebens im Allgemeinen gegeben wird, noch als Kompensationsfigur des kulturellen Vertrautheitsschwundes. Zu ersterem siehe Bernhard Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 227, zu letzterem siehe Hermann Lübbe: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus*, Graz/Wien/Köln, Styria, 1989, S. 18.

¹⁰³ Götz Großklaus: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, S. 157.

¹⁰⁴ Friedrich Kittler: *Museen an der digitalen Grenze*, in: Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp (Hg.): *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin, Akademie, 2007, S. 111, 109. Auch Korff plädiert für eine Zusammengehörigkeit von Sammlung und Ausstellung: „Dabei erfordert schon die Logik des Museums als Ort der Sammlung und Aufbewahrung von Dingen die Inszenierung, das heißt: die Explikation durch Exposition [...]. [...] ‚Staging Culture‘ heißt ein zentraler Begriff der in den USA mit Verve entwickelter Museologie, eben weil das Museum nicht nur *Speicher*, sondern auch *Bühne* ist, weil es in ihm nicht nur ums *Deponieren*, sondern auch ums *Exponieren* geht.“ Gottfried Korff: *Speicher und/oder Generator*.

Erzeugung der maximalen Anschlussfähigkeit der Exponate eine Operation ist, die die Teilbarkeit in diskrete Elemente, die die Sammelgegenstände selbst betreffen, im analogen Umfeld vorwegnimmt. In diesem Sinne verhalten sich im analogen Umfeld die Exponate selbst als diskrete, d. h. rechenbare, Elemente in Bezug auf die Sammlung selbst, insofern diese Exponate durch ihre Herauslösung aus ihren Praktiken im virtuellen Raum der Sammlung bereits prinzipiell unendlich kombinierbar werden.¹⁰⁵ Latour spricht über die Museen sogar als „Kalkulationszentren“, die die eingesammelten Spuren aufbereiten, indem sie sie durch Formalisierungsverfahren miteinander kompatibel machen, um sie nach der Verarbeitung wieder zu zeigen, d. h. zur Erscheinung zu bringen. In dem Konzept der Sammlung, um die es diesmal geht, wird aber, mit Nietzsche gesprochen, auch der „Boden“ immer wieder „befreit“, den die Formalisierungsverfahren in der Verarbeitung der Sammelgegenstände ausmachen. Diese „Befreiung des Bodens“ kann nur deshalb erfolgen, weil die Gegenstände in ihrer Erscheinung auch die Operationen in der Vermittlung ihrer sinnlichen Erscheinung miterscheinen lassen – und nicht wie bei Goethe: verdecken –, die ihr Sichzeigen in ihrer Dinglichkeit ermöglichen. In dieser speziellen Art des Erscheinens bleiben also auch die Anordnungen und Operationen nicht unsichtbar. Gerade weil beide, das Erscheinende und die Struktur seines Erscheinens – seine museale Inszenierung – gleichzeitig erscheinen, und zwar so, dass dies beiden von ihrer Differenz her zeigen, entsteht nicht die Illusion der „Natürlichkeit“ oder „natürlichen Erscheinung“ des Exponats oder Sammelobjekts.

Die spezielle Form des Zur-Erscheinung-Bringens durch Sammeln – der man auch bei Adalbert Stifter begegnet – geht in diesem Sinne sozusagen einen Schritt weiter als das Goethe'sche „metamorphische Erscheinen“. Denn bei Goethe steckt die Struktur dieses Erscheinens, das mit dem Sammeln in Zusammenhang gebracht wird, in der Struktur der natürlichen Gestalt. Die menschliche Gestalt dient als Modell für eine solche Erscheinung. In diesem Sinne

Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: ders.: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, ²2007, S. 171, 176.

¹⁰⁵ Vgl. Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Milton Keynes, Open UP, 1987, S. 227f. Vgl. dazu Nicholas Jardine: *Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte*, aus. d. Eng. v. Anke te Heesen, in: Anke te Heesen/E. C. Spary [Hg.]: *Sammeln als Wissen*, Göttingen, Wallstein, 2001, S. 216f.

gelangt durch das Goethe'sche „metamorphische Erscheinen“ das Erscheinende in seiner Natürlichkeit zur Sichtbarkeit. In diesem Erscheinen wird das Moment, in dem die Erscheinung ihren eigenen Ursprung verhüllt, mit dem Attribut der Natürlichkeit versehen. Bei Stifter, wie es noch zu zeigen gilt – und dies wäre die eigentliche Leistung der Sammlung als Erscheinungsform schlechthin –, erscheint mit dem Erscheinenden auch die Inszenierung. Sie wird nicht ausschließlich aus der Perspektive, d. h. in der Vermittlung einer in seiner Natürlichkeit da stehenden Erscheinenden zugänglich. Es verhält sich mit dem erscheinenden Exponat und der miterscheinenden Inszenierung vielmehr so, dass beide aus der Perspektive der anderen erfahrbar werden. Das heißt, das Erscheinende, das Goethe zufolge in seinem metamorphischen Erscheinen in seiner Natürlichkeit da stehen sollte¹⁰⁶ – und somit wird Natürlichkeit als Verhüllung des Ursprung des Erscheinens definiert –, wird auch aus der Perspektive seines technischen Hergestelltseins, nämlich von der miterscheinenden Inszenierung her, erfahrbar. In diesem Moment kann der Umstand reflektiert werden, dass das metamorphische Erscheinen nicht unbedingt ein natürliches Erscheinen ist, dass also die Natürlichkeit als solche immer eine technisch hergestellte, immer eine inszenierte ist. Mit anderen Worten, es eröffnet sich eine Perspektive auf die Natürlichkeit selbst, in der sie als etwas Hergestelltes sichtbar wird. Es wird zu zeigen sein, dass Stifters Werken diese Reflexionsleistung eigen ist. Vorwegnehmend kann man an dieser Stelle sagen, dass bei Goethe der Raum der Ausstellung, die Ausstellungswand selbst noch zu keinem Problem wird. Es wird angenommen, dass die damalige Ausstellungspraxis unmittelbar mit der Theorie des Erscheinens zu tun hat: Wie die Bilder vollständig die Wand verdecken, verhüllt die Erscheinung im Erscheinen ihren Ursprung, ihre Inszenierung.

Das Sammeln enttarnt sich damit als eine selbstreflexive Praktik. Sie ist eine Praktik der Enthebung der Gegenstände aus den Praktiken, in die sie eingebettet sind, damit die Dinge als Dinge zur Geltung kommen können, und sie ist eine Praktik des Zeigens, die mit den Dingen zusammen auch ihr eigenes Zeigen zeigt. Dies kann sie dadurch, dass sie die Dinge zum Sichzeigen in ihrer Dinglichkeit verhilft, und diese Dinge, gerade weil sie in ihrer Dinglichkeit

¹⁰⁶ „Daher die Abneigung [Goethes] gegen die Instrumente, gegen Mikroskop und Teleskop, gegen Hebel und Schrauben, gegen Prisma und Algebra.“ Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 214f.

miteinander unendlich kompatibel sind, konstituieren und halten in ständiger Bewegung die Struktur ihres Erscheinens, d. h. den virtuellen Raum der Sammlung, in dem sie erscheinen konnten. Und darin lässt sich der ökonomische Kern der Sammlung erkennen, denn sie ist somit als ein offener Zirkel zu fassen: Mit jeder Erscheinung in den individuellen Sammelobjekten erscheint sie anders, und so kann sie ein „allgemeines Äquivalent“ der Sammelobjekte nur als Erscheinung sein, und zwar eine vielfache.¹⁰⁷ Die Sammelobjekte repräsentieren eine Einheit, die ihnen zu Grunde liegt, die sich aber als dieses „allgemeine Äquivalent“ der Sammelobjekte durch jede verwirklichte Repräsentation ständig wandelt.

Wollte man die „Biedermeierliteratur“ anhand dieser Auffassung beschreiben, dann könnte man sagen, sie ist eine Literatur, die zu reflektieren beginnt, dass sie selber als Sammlung funktioniert, d. h. in ihr nicht nur das Verhältnis zwischen textuell Dargestelltem und textueller Darstellung analog zum Verhältnis von Gesammeltem und Sammlung ist,¹⁰⁸ sondern dass in der textuellen Darstellung selbst das Verhältnis von einem erscheinenden Text und einer primären, formalisierten Textur analog zum Verhältnis von Gesammeltem und Sammlung ist.¹⁰⁹ Dies bedeutet, dass diese Literatur als eine beginnende Reflexion auf den Text als etwas Formalisiertes darstellt, was ja in Stifters letzten Werken nicht nur thematisch, sondern auch in der Textgestaltung nicht zu übersehen ist.

Diese skizzenhafte Nachzeichnung der Erfindung des Biedermeier durch die Behandlung des wissenschaftspolitischen Legitimationsdrucks der Geistesgeschichte, der Berührungspunkte zwischen Literaturgeschichtsschreibung und Kunstwissenschaft und der Emergenz der Formel „Sammeln und Hegen“ sowie ihre medienwissenschaftliche Perspektivierung sollte dazu beitragen, einige Vorannahmen darzulegen, die den einzelnen Interpretationen von Stifters Texten

¹⁰⁷ Vgl. dazu Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich/Berlin, diaphanes, ³2008, S. 252, 259f.

¹⁰⁸ Brüning fasst die medialen Grundoperationen Speichern, Verarbeiten und Übertragen als „Sammeln“, „Ordnen“ und „Gestalten“, und eröffnet auf die Textualität selbst eine Perspektive, in der sie nur als ein spezieller Fall von Sammlung erscheint. Vgl. Jochen Brüning: *Die Sammlung als Text*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 13 (2003) 3, S. 560–572.

¹⁰⁹ Vgl. Christian Stetter: *Schrift und Sprache*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 273–298.

zu Grunde liegen. Die hier angesprochenen Vorannahmen kreisen alle, wie um einen Gravitationspunkt, um das kulturhistorische Phänomen „Sammeln“, und zwar mit dem Ziel, die von der geistesgeschichtlichen Literaturwissenschaft verdeckte Performativität von Sammeln für die Textinterpretation wiederzugewinnen. In den folgenden Ausführungen dieser Einleitung soll es um Phänomene der Rahmung und der Bildhaftigkeit gehen, um weitere Gesichtspunkte einzubringen mit dem Ziel, die Erscheinungsformen der Landschaft und die Idee der Bildung bei Stifter aus kulturwissenschaftlicher Perspektive und in ständigem Bezug auf das Sammeln behandeln zu können.

Naturgemälde

Um einen Zugang zu dem Naturdiskurs, in den sich Stifiers Texte einschreiben, in einem ständigen Bezug auf das Sammeln zu gewinnen, lohnt es sich, von Götz Grossklaus' Überlegungen zur Veränderung der Landschaftswahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert auszugehen, und zwar von den speziellen Veränderungen dieser Wahrnehmungsgeschichte, die man auf die Zeit zwischen 1750 und 1840 oder etwas enger gefasst zwischen 1775 und 1825 datieren kann.¹¹⁰ Will man den Kern der Veränderungen in diesem Zeitraum plakativ formulieren, könnte man sagen, dass die Fremdheit der Natur durch die technische Visualisierung von Natur genommen wurde und sich der ästhetische Zugang zur Natur, in dem die fremde Natur zur vertrauten Landschaft wird, erst auf dieser mediengeschichtlichen Basis massenhaft verbreiten konnte. Diese Geschichte lässt sich am besten am Wandel in der Beziehung zu Hochgebirgen, besonders zu den Alpen dokumentieren. Während am Anfang dieser Phase noch keine Praktiken der sprachlichen und zeichnerischen Darstellungen für das Fremde und Besondere der Natur zur Verfügung stehen, wird am Ende der Periode die Reise in die Natur zu einer Fahrt „in die visuell vorentdeckten Räume“, wo es nunmehr gilt, die „inzwischen erprobten Wahrnehmungs-, Verhaltens- und Erlebnisformen

¹¹⁰ Vgl. Götz Großklaus: *Natur-Raum. Von der Utopie zur Simulation*, München, iudicum, 1993, S. 41–81; Götz Großklaus: *Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 190–218.

risikolos zu wiederholen“ und dabei die früheren Irritationen durch die Fremdheit der Natur „in die vertrauten Klischees des Natur-Schönen“ umzuwandeln. Mit der Verbreitung von technisch reproduzierbaren Darstellungen – von Karten und Stichen bis zu den Panoramen – tritt eine Epoche der „gänzlichen Verbildlichung“ und „totale[n] Visualisierung“ der Natur ein, in deren Folge der ästhetische Blick auf die Natur in dem Maße durch technische Reproduktionsverfahren vorkodiert und habitualisiert wird, dass ihr der Charakter des Fremden völlig verschwindet und sie dem Betrachtenden als eine „immer schon ‚angeschaute‘“ entgegentritt.¹¹¹

Dieser Prozess der technologisch fundierten Verwandlung der Natur in Landschaft, der sich zu dieser Zeit intensiviert, fügt sich nahtlos in die Entwicklung, die Heidegger als die Verbildlichung von Welt bezeichnet. Dabei und v. a. bei dem durch das Panorama hergestellten und angebotenen Totaleindruck der Natur geht es nicht einfach darum, dass eine bildliche Erscheinung imstande ist, eine nichtbildliche Wirklichkeit, die hinter ihr da sein sollte, komplett zu verhüllen, und somit eine Art Wand vor der Wirklichkeit zu bilden. Adornos einschlägige Worte, dass sich der „Inbegriff der Bilder“ „zum Wall vor der Realität“ fügt, beziehen sich noch auf eine so vorgestellte Täuschung und artikulieren eine – aus seiner Sicht wohlbegründete – Angst vor ihr. Für sein Projekt der Aufklärung ist eine solche Täuschung ein Gefängnis, eine Verblendung. Dass Adorno den Gegensatz von „objektloser Innerlichkeit“ und „objektive[r] Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen“, den er durch seine Version der Aufklärung eigentlich mit aller Kraft zu überwinden sucht, durch seine Kritik an bildlicher Täuschung nur noch verschärft und damit am Leben erhält, ist in seinem Projekt vorprogrammiert.¹¹²

¹¹¹ Großklaus: *Natur-Raum*, S. 79; Großklaus: *Medien-Bilder*, S. 212, 206. Jochen Hörisch fasst diese Entwicklung als einen Prozess der Verlagerung von Medialität von der Natur in die Technologie und bringt Novalis' Worte als Beweis dafür: „Aber ich sage mir nur woher kömmts, daß die Natur so verzweifelt selten ist. Die Kunst ist eigentlich das Gewöhnliche.“ Vgl. Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, S. 135; Novalis: *Dialogen*, in: ders.: *Werke*, hg. u. komm. v. Gerhard Schulz, München, Beck, 1969, S. 425.

¹¹² Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, S. 205. Vgl. dazu. Norbert Bolz: *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München, Beck, ³1999, S. 20, 123.

Im Falle des im Panorama technisch erweckten Totaleindrucks geht es vielmehr darum, dass diese Täuschung jedwede Vorstellung von einer Wirklichkeit, die eine nichtbildliche Struktur hätte, vollständig tilgt, und die „natürliche“ Welt nur noch als etwas Bildliches erfahrbar macht. In Heideggers Zusammenfassung: „Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen.“ Wie kann man das aber auf die veränderte Wahrnehmung der Natur beziehen, in der sich die Natur in Landschaft verwandelt?

Dazu sollte man genauer untersuchen, was bei Heidegger mit dem Bildcharakter gemeint ist. Das Wesen des Bildes, auch das des Welt-Bildes macht Heidegger zufolge seine Systematik, ein „Zusammenstand“ aus, der aber kein willkürlicher, von Außen aufgezwungener ist, sondern sozusagen ein struktureller. Der Systemcharakter des Bildes ergibt sich zunächst daraus, dass der „rechnende Mensch“ das Seiende nicht mehr als das „Anwesende“ nimmt, sondern als das in seiner – auf Rechnung basierten – Vorstellung „entgegen Gestellte, Gegen-Ständige“. Ein solches Vorstellen enthält die Möglichkeit des neuzeitlichen Wissenschaftlichen. Denn diesem Vorstellen ist die Möglichkeit eingezeichnet, durch Akte des „Entwerfens“ „Bezirke“ zu eröffnen, in denen sich die wissenschaftliche Forschung als Ermessen und Durchschreiten dieser Bezirke bewegt. Man könnte bereits diese entworfenen Bezirke als verschiedene Bilder von der Welt verstehen, denn im Bezirk entfaltet sich eine „Einheit des Gefüges im Vor-gestellten als solchem“. Heideggers Formulierung macht es aber deutlich, dass es hier um etwas Ursprünglicheres geht, nämlich darum, dass die Entwürfe als hergestellte Bilder der Welt von einer ursprünglicheren strukturellen Bildlichkeit der Welt herrühren bzw. mit ihr korrespondieren: Mit der Systematik der Bilder „ist jedoch nicht gemeint die künstliche, äußere Einfächerung und Zusammenstellung des Gegebenen, sondern die aus dem Entwurf der Gegenständlichkeit des Seienden sich entfaltende Einheit des Gefüges im Vor-gestellten als solchem“.¹¹³ Demnach kann es Akte des Entwerfens, die Bezirke eröffnen, nur geben, weil es bereits einen Entwurf gibt – auf der jeder Bezirke eröffnende wissenschaftliche Entwurf beruht –, der sich auf die Gegenständlichkeit des Seienden selbst bezieht,

¹¹³ Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes*, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main, Klostermann, 7¹⁹⁹⁴, S. 89, 100, 87, 108, 77, 100.

und erst so eine Abgrenzbarkeit von Bezirken ermöglicht. Dieser ursprünglichere Entwurf, den dann alle anderen Bezirk eröffnenden Entwürfe nur wiederholen, bezieht sich auf das Ganze der Seienden, also auf die Welt selbst. In diesem Entwurf wird die Gegenständlichkeit als solche entworfen, und so kann die Welt als eine auf Gegenständlichkeit basierte System-Einheit entstehen, die dann jeden weiteren Entwurf ermöglicht. Dass die Welt als bildliche Einheit gefasst werden kann, garantiert also der ursprüngliche Entwurf ihrer Gegenständlichkeit. Dies kann man als eine alles übergreifende Isolierbarkeit und Kompatibilität ihrer Elemente – der Seienden – verstehen. Diese Kompatibilität rührt von dem herstellenden Charakter des Vorstellens, Hergestellt-Sein hieße demnach Kompatibel-Sein. An diesem Punkt bleibt aber Heidegger stehen. Indem er darauf fokussiert, den neuzeitlichen Menschen als *subiectum* zu bestimmen und als Mittelpunkt einer bildlichen Welt sowie als Benutzer von Technik darzustellen, lässt er die Frage außer Acht: Welche Rolle spielen die Medien und Technologien darin, dass es zu einem Entwurf der Gegenständlichkeit des Seienden als solchen und in dessen Folge zu einer Vorstellung der Welt als eines Bild-Ganzen kommen konnte, die in einer allumfassenden Kompatibilität der Elemente dieses Ganzen gründet? Inwiefern ist dieser ursprüngliche Entwurf selbst nicht ausschließlich durch das neuzeitliche Subjekt, sondern durch Technologien bestimmt? Diese Frage führt zur Frage der sich verändernden Landschaftswahrnehmung zurück: Man befindet sich bereits inmitten eines Diskurses, an dem die Unterdrückung der Frage nach der Anteilnahme der Technologie in der Entstehung der ästhetischen Natur gezeigt werden kann. Die Technologie des Panoramas, das die Wahrnehmung der Natur am Ende der von Großklaus abgesteckten Periode in der Geschichte der Naturwahrnehmung maßgeblich mitbestimmt, wird nämlich zu einer eminenten Erscheinungsform der Verbildlichung von Welt.

In Großklaus' Darlegung fällt die Geschichte der Mediatisierung der Naturwahrnehmung mit dem Siegeszug der panoramatischen Illusionstechnik zusammen. Als Ergebnis ihrer „gänzlichen Verbildlichung“ wurde die Natur zu einem Netz- oder Gitterwerk, dessen Knotenpunkte jene „Seh-Punkte“ bildeten, an denen der Natur die besten landschaftlichen Ansichten abgewonnen werden konnten. Die Natur wurde damit zu einer Art Magazin für Bilder, die sich dem wandernden Betrachter an bestimmten Stellen wie von sich selbst auftun. Von hier aus betrachtet ist die panoramatische Ansicht ein Spezialfall von Naturansichten,

und zwar dadurch, dass im panoramatischen Überblick die natürliche Selbstbegrenzung oder Rahmung der Natur entfällt, und der Betrachter durch diese Unbegrenztheit aus seiner gewöhnlichen Position vor den sich ihm eröffnenden Bildern der Landschaft, in die Mitte der Landschaft gerückt wird. Die Medientechnik Panorama will diesen speziellen Fall der Naturansichten vortäuschen,¹¹⁴ und erst in den Panoramen wird der Schein der Natur zu einem vollkommenen. Demnach konnte man erst durch diese Medientechnik denselben Effekt erreichen, den die Totalansichten der Natur auf den Betrachter ausübten, der sich an ausgewählten Aussichtspunkten dem entgrenzten Anblick der Natur hingab und sich selbst als Mittelpunkt des sich um ihn herum eröffnenden Rundblicks erfuhr. Das künstlich hergestellte Panorama verstand sich als *illusion totale* oder *illusion complète*, wobei sich Letztere aus der Wechselwirkung von *imitation pittoresque*, einer auf die Imagination wirkenden Nachahmung mit den Mitteln der Malerei, und von *imitation materielle*, einer Illusion erweckenden Genauigkeit ergab. Das Panorama als entrahmtes Bild sollte eine Raumillusion der Natur erwecken, indem die Wirklichkeit dem Blick des inmitten des vorgetäuschten Natur-Raums positionierten Betrachters vollkommen ausgeliefert ist. Um die totale Raumillusion zu erreichen, heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung, wurden „alle körperliche Umgebungen entfernt, um die Täuschung nicht durch die Vergleichen mit der Naturwahrheit zu zerstören“.¹¹⁵ Durch die kompletten Rundschau sowie die schwache Beleuchtung von oben und eine Bodenbedeckung, die den eigentlichen Boden verschwinden lässt, wird jegliche Fremdreferenz getilgt. Alle Rahmungen entfallen, die ein Außen implizieren würden. Der umschlossene Raum, in dem sich die vollkommene Täuschung

¹¹⁴ Ein Beweis für die Rückwirkung der medientechnischen Reproduktion von Natur auf die Wahrnehmung „realer“ Landschaften ist, dass das Wort „Panorama“ zuerst die medientechnisch hergestellte Illusion von Natur bezeichnete und erst nachher für die Bezeichnung von „realen“ Naturansichten verwendet wurde. Vgl. dazu Großklaus: *Medien-Bilder*, S. 206; Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980, S. 7f; Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 162f. Zu den Folgenden vgl. Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, Fink, 1970, S. 17, 33, 24, 33.

¹¹⁵ Johann August Eberhard: *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, Bd. 1, Halle, Hemmerde und Schwetschke, ²1807, S. 174.

einstellen sollte, d. h. der erweckte Schein der Naturansicht ihren Scheincharakter verhüllen sollte, ging aber gerade dadurch in einer alles umfassenden Bildlichkeit auf und enttarnte eben dadurch ihren bildlichen Ursprung. Denn durch die komplette Entrahmung gab es kein Außen des Bildes mehr, was – mit Hegel gesprochen – einen dialektischen Umschlag zur direkten Folge hatte. Durch die vollkommene Entrahmung des Bildes wurde die bezweckte Unmittelbarkeit der Raumillusion vollständig, und so wurde das Bild selbst zum Rahmen von allem, was sich innerhalb des Panoramas befand: sowohl von den Menschen als auch von den Dingen, die ab 1831 als Installationen im Zuschauerraum untergebracht wurden, um die Unmittelbarkeit der Raumillusion noch mehr zu verstärken.¹¹⁶ Statt die Unmittelbarkeit des Raumes bewirkt zu haben und dadurch den Menschen sich seiner Zentralität vergewissern zu lassen, wurde nur erreicht, dass das Außen von allem, was sich im Panorama befand, das umgebende Bild wurde, und somit alles Räumliche – installierte Dinge und Menschen inbegriffen – ausschließlich im Bezug auf dieses bildliche Außen zugänglich war, d. h. in einer bildlichen Vermitteltheit erschien, und vom umgebenden Schein her definiert wurde. Im Totaleindruck des Panoramas vollzog sich die totale Verhüllung der Natur als etwas Räumliches und kam ihre „Natürlichkeit“ als ihre „Bildlichkeit“ zum Vorschein; so wie im Panorama selbst das Rundbild die ganze technische Apparatur seiner Inszenierung verhüllte und sich selbst für das Äußere des Dargestellten ausgab, wurde die Natur als Natur-Raum durch ihre bildliche, landschaftliche Erscheinung verhüllt. In diesem Sinne ist die Natur als Landschaft, also der ästhetische Zugang zur Natur ein eminenterer Ausdruck der Zeit des Weltbildes.

Dass die Erfahrung dieser perfekten Täuschung v. a. in der Blütezeit der Panoramen oft schwindelerregend war, weil dem Betrachter den sicheren Grund seiner Subjektivität nahm, davon zeugen die Berichte über jene „SEH-Krankheit“,¹¹⁷ die die Besucher der Panoramen manchmal ergriff. Der bereits

¹¹⁶ Ab 1831 wird versucht, den Gegensatz von Zuschauerraum und Leinwand auch durch immer wirklichkeitstreue Installationen aufzuheben. Man machte oft den Übergang von Zuschauerraum und bemalter Leinwand dadurch fließend, dass man den Zuschauerraum mit Dingen einrichtete und so präparierte. Dies bedeutet aber keinen qualitativen Unterschied zu den bereits praktizierten Entrahmungseffekten, sondern es stellt nur ihre technisch komplexere Verwirklichung dar.

¹¹⁷ Vgl. Oettermann: *Das Panorama*, S. 12f.

zitierte Johann August Eberhard, der auch darüber berichtet, wie unangenehm das Panoramatische ist, bereitet seine Überlegungen zum Panorama durch eine Theorie der künstlerischen Täuschung vor. Er sieht den Schlüssel der Wirksamkeit der Täuschung darin, dass sie nicht „durch die umgebenden Gegenstände der Natur geschwächt“ wird, sondern die Bilder so aufgestellt werden, dass die Grenzen von Bild und Umgebung verschwinden:

Eine Gartenperspective, die wirklich das Auge betrügen soll, muß daher am Ende eines bedeckten Ganges angebracht seyn, so daß das Baumgewölbe den Himmel versteckt, und die äußeren Zweige sich mit der gemalten Scene zu vermischen scheinen. In einem Zimmer oder in einer Bildergalerie würden die aufgehängten Gemähde eine so vollständige Täuschung nicht hervorbringen.

Außerdem darf die Täuschung keinen Zwang auf den Betrachter ausüben, sie darf nicht „unauflöslich“ werden, sonst wird es einem „zuwider und endlich unerträglich“. Beim Panorama kann es einen leicht eine „Bangigkeit“ ergreifen, die dann in „Schwindel und Übelkeit“ übergehen kann, weil dort die Täuschung so vollkommen ist, dass „wir sogar den Schein des Kunstwerks für die völlige Naturwahrheit halten müssen“. Im Panorama sei es aber unmöglich, „sich der Täuschung zu entziehen“, man fühle sich „mit eisernen Banden an sie gefesselt“ und wolle sich „des trügerischen Wahnes losreißen“, nur man fühle sich „in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt verstrickt“.¹¹⁸ Aufgrund dieser plastischen Beschreibung lässt sich sehr genau vorstellen, wie sich ein Panoramabesucher fühlen konnte, als ihn das Panorama damit konfrontierte, was ihn als Subjekt – als frei handelnden, vernünftigen Menschen – droht, wenn er medientechnisch die Möglichkeiten des Zeitalters des Weltbildes *ad absurdum* treibt. Die Bedrohung besteht darin, dass selbst der Mensch als Subjekt in der angenommenen Bildlichkeit von Welt verschwindet. Am Anfang dieser Phase der Geschichte der Naturwahrnehmung trifft man also auf Berichte über Panoramen, die noch nicht über die Erfahrungen eines Blicks berichten, der sich selbst als der dem Gesehenen überlegene Mittelpunkt feiert. Wenn es keine Umgebung mehr gibt, die nicht Schein ist, findet man keinen Anhaltspunkt mehr, den Schein vom

¹¹⁸ Eberhard: *Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, S. 171f., 175, 176f., 179f.

Nichtschein zu trennen. Der Schein wird selbst zur Umgebung, und zwar zu einer solchen, in der eine beliebige Austauschbarkeit der Abgebildeten herrscht. Befindet man sich inmitten einer solchen Scheinwelt, wird man sich seiner eigenen Beobachterposition als eine außerhalb der Sphäre des Scheins seiende ebenso wenig vergewissern können. Die Erfahrung eines Wahrnehmungsraumes, der nur noch in seiner bildlichen Vermitteltheit zugänglich ist, kann sehr wohl Übelkeit verursachen. Denn man sieht sich plötzlich einer offenen Ökonomie der Abbildungen ausgeliefert, deren Mittel- und Referenzpunkt, oder – ökonomisch gesprochen – „allgemeine Äquivalenz“ nicht mehr der Betrachter selbst als ein von dieser Ökonomie abgehobener Ursprung der Betrachtung ist, sondern er selbst ist in diese Offenheit mit einbezogen. Die Begegnung mit einer auf offenen Tauschverhältnissen basierten Ökonomie des Scheins – in die sich nunmehr auch der Mensch involviert sieht – verursacht notwendig eine Störung im Körperlichen, das noch von der Vorstellung der Ökonomie einer geschlossenen Zirkulation beherrscht wird. Man hat das Gefühl, als sei ihm wortwörtlich der Boden unter den Füßen weggezogen worden, man wird „Sehkrank“, indem man, so paradox es auch klingen mag, in das Bild – und somit in die Welt des Scheins – hineintritt bzw. hineingesogen wird. Dabei beherrscht er dieses Bild nicht mehr, wie das aufgeklärte und distanzierte Subjekt das Objekt seiner Betrachtung durch die sog. „Rahmenschau“, eine zergliedernde und isolierende Sehweise beherrschte, und in Korrespondenz damit auch sich selbst durch diese Art von Sehen konstituierte. Die vollkommene Verhüllung des Realen durch den Schein bedeutet zugleich die vollkommene Verhüllung der Apparatur, die diesen Schein erzeugt. Mit dieser panoramatischen Leistung gelangt das metamorphische Erscheinen an seinen Endpunkt.

Am Ende dieser Phase der Geschichte der Naturwahrnehmung, wo sich ein neues, v. a. durch das Panorama konditioniertes Sehen und mit ihm eine neue Selbstkonstitution des Subjekts etablierten, steht Alexander von Humboldt, dessen Naturbetrachtung immer häufiger mit der von Adalbert Stifter in Verbindung gebracht wird. Humboldt wird zur emblematischen Figur der „totale[n] Visualisierung“ der Natur, indem er durch seine Schriften einen ähnlichen Totaleindruck der Natur vermitteln will, der erst durch die entrahmten Bilder der Panoramen möglich wurde, und unterstellt somit eine allgemeine Transparenz des Mediums, das diesen Eindruck herstellt. Nebst seiner berühmten *Maxime*, wonach

ein „Buch von der Natur“ den „Eindruck wie die Natur selbst“ hervorbringen muss,¹¹⁹ finden sich auch in seinem *Kosmos* Äußerungen über seine Ansichten von der Möglichkeit der medienunabhängigen Selbstabbildung der Natur. Diese Äußerungen dokumentieren seine selbstvergessene Hingabe an eine „allgemeine Entrahmung“, die als Vergessen – oder besser: als Ergebnis der Verdrängung – von Inszeniertheit und apparatürlichem Hergestelltheitsein des Eindrucks der Natur und der „Natürlichkeit“ der Natur schlechthin zu verstehen ist.

Dass Humboldt am Ende der von Großklaus nachgezeichneten Wandlung steht, belegt auch seine Einstellung, dass er die Landschaftsmalerei bereits von den Möglichkeiten her betrachtet, die das Panorama, das Diorama und das Neorama als „Vervollkommnung der Landschaftsmalerei in großen Dimensionen“ anboten. Diese Medien, gerade durch die vollkommene Entrahmung, durch die sie einen „Totaleindruck einer Gegend“ vermitteln können, sollen sogar mehr als die „Bühnentechnik“ leisten, weil der „Betrachter, wie in einen magischen Kreis gebannt und aller störenden Realität entzogen, sich von der fremden Natur selbst umgeben wähnt“. Humboldt nennt sein Unternehmen, das sich zum Ziel setzt, durch das „Auffinden der Einheit in der Totalität“ die „Gesamtheit der Naturerscheinungen zu anschaulichen Bildern zu gestalten“, „Naturphysiognomie“.¹²⁰ Die Humboldt'sche Art von Physiognomie hat aber weniger mit der Lavater'schen zu tun als mit der Goethe'schen Vorstellung von der Metamorphose und dem metamorphischen Erscheinen. Er spricht zwar auch über den Charakter einer Landschaft, aber es geht bei ihm „nicht mehr um etwas, das *hinter* den Erscheinungen liegt, sondern um etwas, das *an* ihnen erfahren werden kann“.¹²¹ Die Naturphysiognomik bezeichnet bei ihm eine der Goethe'schen verwandte antiplatonische Vorstellung vom Erscheinen der Natur und somit von der natürlichen Art und Weise des Erscheinens. Auch seine Auffassung des natürlichen Erscheinens ist nach dem Prinzip der Verschleierung gedacht, und auch bei ihm ist die Erscheinung das Erscheinende selbst. Mit Goethe gesagt,

¹¹⁹ *Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense*, Leipzig, Brockhaus, 1860, S. 23 (Nr. 16, Berlin, 24. 10. 1834).

¹²⁰ Alexander von Humboldt: *Kosmos*, GW, Bd. 2, S. 66f.; Bd. 1, S. 56, 67; Bd. 2., S. 66;

¹²¹ Gernot Böhme: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Fink, 2001, S. 108f. Vgl. noch Gernot Böhme: *Die Natur von uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Zug, Graue Edition, 2002, S. 150–157.

zeigt die Sache auch bei Humboldt unmittelbar an, was sie sei. Nur Humboldts Natur ist nicht mehr durch jene „biblische[] Aufrichtigkeit“¹²² gekennzeichnet, die nach Blumenberg Goethes Vorstellung von der Natur, die jede instrumentelle Forschung ablehnt, charakterisiert. Denn Humboldts Auffassung beruht eben darauf, dass eine instrumentelle Verarbeitung und die technisch hergestellte Illusion der Natur zu einer tieferen Erkenntnis der Natur führen. Und diese instrumentelle Aufbereitung der Natur steht wiederum im Gegensatz zu Goethes Intentionen hinsichtlich der Vorstellung der metamorphischen Erscheinung, denn sie dient nicht mehr der Erkenntnis der „Vielheit in der Einheit“, sondern erzielt gerade umgekehrt das „Auffinden der Einheit in der Totalität“.

Im Zeichen der „Einheit in der Totalität“ präsentiert Humboldt seinen *Kosmos* als einen „Entwurf eines allgemeinen *Naturgemäldes*“¹²³ – diese Bezeichnung taucht bereits in den *Ansichten der Natur* auf – und somit als eine Art schriftlich vermitteltes Panorama. Auch dies lässt sich als ein Zeichen der Rahmungsvergessenheit betrachten, mit anderen Worten als eine Vergessenheit dessen, dass auch das Sichzeigen der Natur nur vor dem Hintergrund einer apparatürlichen Aufbereitung und Inszenierung – wie eben im Panorama – zu denken ist. Bei Humboldt wird Natürlichkeit mit eben diesem Vergessen gleichgesetzt. Demnach ist die von Humboldt postulierte Medienunabhängigkeit der Naturerfahrung keine Überraschung: Sie wird zum eminenten Ausdruck der allgemeinen Verbildlichung der Welt.¹²⁴ Das „Naturgemälde“ macht aber nur die eine Seite der Naturerfahrung bei Humboldt aus, die andere Seite ist „das Reflex des durch die äußeren Sinne empfangenen Bildes auf das Gefühl und die dichterisch gestimmte Einbildungskraft“.¹²⁵ Diese Forderung spiegelt die bereits

¹²² Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 215. Vgl. z. B. Goethe: *Aphorismen und Fragmente [Idee und Erscheinung]*, in: SW, Bd. 17, S. 697: „Behaupten, eine Sache zeige nicht an was sie sei, heißt ebensoviel als sagen, sie sei nicht was sie sei, oder die Erkenntniskraft des Menschen ist nicht imstande, sich einen richtigen Begriff zu fassen.“

¹²³ Humboldt: *Kosmos*, GW, Bd. 1, S. 55.

¹²⁴ Vgl. dazu Karlheinz Barck: „*Umwandlung des Ohrs zum Auge*“, in: Bernhard J. Dotzler/Ernst Müller (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis universalis*, Berlin, Akademie, 1990, S. 28f.; Irmgard Müller: *Alexander von Humboldt – ein Teil, Ganzes, oder Außenseiter der Gelehrtenrepublik?*, in: Michael Knoche/Lea Ritter-Santini (Hg.): *Die europäische République des lettres in der Zeit der Weimarer Klassik*, Göttingen, Wallstein, 2007, S. 206f.

¹²⁵ Humboldt: *Kosmos*, GW, Bd. 2, S. 3.

vollzogene Wandlung in der Naturerfahrung: Natur ist nicht mehr Objekt der Betrachtung sondern Objekt des Erlebens. Inmitten des bildlichen Scheins zu sein verursacht keine körperliche Übelkeit mehr, denn die Bezeichnung „Totaleindruck“ steht auch für die gegenseitige Durchdringung von Beobachter und Beobachtetem, indem sich das äußere „Naturgemälde“ im Gefühl reflektiert. Die Basis der neuen Subjektkonstitution ist eine Bildlichkeit, die sowohl Beobachter als auch Beobachtetes durchwaltet und ihre so fundierte Zusammengehörigkeit als eine besondere Art von Räumlichkeit, als einen Erlebnis-Raum zugänglich macht, der gerade durch das Vergessen seiner technischen Inszeniertheit ein immer von seiner bildlichen Erscheinung her definierter Raum sein wird. Diese Räumlichkeit der „Stimmung“, einer „leiblich affektive[n] Disposition“¹²⁶ beruht auf radikaler Entrahmung, d. h. auf der Verdrängung eines Natur-Raumes, der nicht nur von seiner bildlichen Erscheinung her zugänglich ist. Dies wäre der Raum des Kulturell-Technischen, in dem auch die Natur ihren Platz hätte. Demgegenüber wird hier der Natur eine Performativität zuerkannt, die Fähigkeit der Selbstdarstellung, die mit der entsprechenden Technik einholbar sein soll. Im Hintergrund steht dabei der Gedanke, dass das Paradigma jedes Erscheinens das natürliche Erscheinen ist. Es geht Humboldt nicht darum, gerade in der Herstellbarkeit des natürlichen Erscheinens zur Erkenntnis zu gelangen, dass diese Art von Erscheinen eben nur eine Art des Erscheinens ist, und dass es kein Erscheinen geben kann, das nicht technisch inszeniert, d. h. nicht durch kulturelle Kodierung und apparatürliche Herstellung definiert wäre. Humboldts Anliegen zufolge ist die Landschaft der Ausdruck der Einheit der Natur, bei ihm wird die Natur zu „eine[r] Freilandnatur statt einer Exponatennatur“,¹²⁷ was soviel heißt, dass er der Natur jede Art von Inszeniertheit abspricht und umgekehrt Natur als die Absenz von Inszeniertheit definiert. Diese Entwicklung, also die Emergenz einer technisch hergestellten, als solche sich aber verbergenden Wahrnehmung der Natur fügt sich in den Weltbild-Gedanken nahtlos ein und damit in die Entwicklung, die Luhmann als die Umkehrung der Dominanzrichtung in der Unterscheidung Natur/Technik beschreibt: „[D]ie Seite der Technik beherrscht jetzt

¹²⁶ Vgl. dazu Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neueren Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, S. 182f.

¹²⁷ Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 281.

die Unterscheidung Natur/Technik“.¹²⁸ Und dies äußert sich paradoxerweise – der „Natur“ der Technik aber weitgehend entsprechend – darin, dass die Technik sich mehr verbirgt als je zuvor.

Mit der „totale[n] Visualisierung“ von Natur vollzieht sich also nicht nur die totale Selbstverbergung des technischen Dispositivs, worauf diese Visualisierung und Vertrautmachung der Natur beruht, sondern erst in dessen Folge wird auch der Mensch zum Referenzpunkt und Konstrukteur der Einheit der Natur gemacht. Erst durch die sich verbergende, unsichtbar machende Rahmung der Natursicht verliert das Landschaftliche seine innere „Notwendigkeit“, die früher durch Rahmung garantiert war. Und wenn ihre Einheit nicht mehr durch äußere Mittel garantiert ist, fühlt sich der Mensch gezwungen, als Urheber von Rahmungen im Bereich des Symbolischen aufzutreten: „[S]o versucht er [der Künstler] es endlich, sie [die Natur] durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln und dadurch aller der Kunstvorzüge, welche ein Eigentum der letztern sind, teilhaftig zu machen.“¹²⁹

In dieser Wirkungsgeschichte steht z. B. auch noch Simmels Versuch, die Rahmung (die isolierende Wahrnehmung) und die Stimmung (die Wahrnehmung des Ganzen, das sich aus dem Wahrgenommenen selbst ergibt) als „zwei Seiten“ desselben Vorgangs aufzuzeigen, und zwar als Erscheinung im „teilenden und das Geteilte zu Sondereinheiten bildenden“ menschlichen Blick, der die Natur zu der je individuellen Landschaft „umbaut“. Die Landschaft wird dadurch für Simmel – ganz in der Nachfolge Humboldts – zum „Kunstwerk in statu nascendi“, zu einem Bild, wobei der Ursprung der Bild-Einheit gerade in dem Zusammenspiel von „Gefühlsreflex“ im Betrachter und von „anschauliche[r] Einheit“ der objektiven

¹²⁸ Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 4, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, S. 22.

¹²⁹ Friedrich Schiller: *Über Matthissons Gedichte*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22, Weimar, Böhlau, 1958, S. 271. Riehl thematisiert in einem Aufsatz von 1850 zwar die Ästhetisierung der Natur als eine unmittelbar in das Auge hineinkodierte Sehweise, er führt diese jedoch auf die Leistung der Subjektivität des Betrachtenden zurück: „Die schöne Natur, dieses Subjektivste aller Kunstwerke, welches anstatt auf Holz oder Leinwand auf die Netzhaut des Auges gemalt ist, wird jedesmal ein anderes mit dem geistigen Standpunkt des Sehenden.“ Wilhelm Heinrich Riehl: *Das landschaftliche Auge*, in: ders.: *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart/Berlin, Cotta, 1910, S. 64.

Natur liegt.¹³⁰ Gewissermaßen steht auch noch Ritters Kompensationstheorie in dieser Tradition, derzufolge die Emergenz der Natur als Landschaft ein ästhetischer Ersatz für die unwiderruflich vergangene antike *theoria*, für eine auf den Kosmos, auf das Ganze der Welt gerichtete geistige Schau ist. Er zeichnet sehr genau die Geschichte nach, wie der Anspruch erschien und zunehmend Nachdruck gewann, einen Zugang zur Natur zu entwickeln, um eine Alternative für die Naturbetrachtung zu bieten, die die Natur durch neuzeitliche Verwissenschaftlichung und Technisierung zur bloßen *physis* degradierte und ihr ihre ganzheitliche Wahrnehmbarkeit nahm. Natur als Landschaft wird also gegen Nutzung und Technisierung von Natur ausgespielt: „Wir gehen so in die Landschaft hinaus, um in der ‚freien‘, aus der Nutzung herausgelösten Natur als der Natur selbst zu sein.“¹³¹

Der Anspruch auf einen ästhetischen Zugang zur Natur und auf die Ästhetik schlechthin wird somit als eine Art Kompensierung einer allgemeinen Technisierung und Ökonomisierung ausgewiesen. Je mehr die Welt technisiert und unter die Gesetze der Ökonomie gestellt wird, desto stärker wird der Anspruch auf einen alternativen Zugang zu ihr. Auf die Natur bezogen heißt es, dass diese Auffassung des Landschaftlichen und des Ästhetischen immer noch aus einem Gesichtspunkt formuliert wird, der den Blick davor versperrt, was oben und v. a. im Bezug auf das Panorama gezeigt wurde, inwiefern nämlich die Herausbildung des Ästhetischen selbst ein Effekt einer allgemeinen, alles umfassenden Ökonomie des Scheins und der Zeichen ist. Wie ist aber das Ästhetische als „Effekt“ des Ökonomischen zu verstehen? Das Ästhetische ist nach dieser Auffassung nichts Nichtökonomisches, d. h. dem Ökonomischen Entgegengesetztes. Ästhetisches kommt vielmehr zustande, indem das Ökonomische sich selbst verbirgt. Die Natur wird ästhetisch in seiner Erscheinungsform als Landschaft. Landschaftlich wird die Natur wahrgenommen, wenn sich das Hergestelltsein des Erscheinens der Natur verbirgt. Das Panorama ist ein Paradebeispiel dafür, denn die panoramatische Illusion kommt erst zustande, wenn es vorgetäuscht wird, dass sich die Natur selbst zeigt. Alles

¹³⁰ Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*, in ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, S. 472, 479, 477, 479.

¹³¹ Joachim Ritter: *Landschaft*, in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 151.

Technische wird durch die Entrahmung ausgeblendet: Man befindet sich in einem Raum, sozusagen *im* Erscheinungs-Bild der Natur, das allerdings eine von seiner bildlichen Erscheinung her definierte Räumlichkeit ist, die gerade dadurch entsteht, dass ihre apparatürliche Bestimmtheit ausgeblendet wird.¹³² Die technische Apparatur macht sich in dieser Entrahmung unsichtbar und wird für den geweckten Eindruck unzugänglich. Erst die Selbstverbergung des Technisch-Ökonomischen macht die Basis für eine ästhetische Erscheinung von Natur aus.

In Ritters Darstellung zeigt sich die Natur *als* Natur – und nicht als Gegenstand von Forschung und Nutzbarmachung –, oder mit Hegel gesagt: Sie ist erst im ästhetischem Zugang „bei sich“. Indem der ästhetische Sinn „die Aufgabe der ‚Theorie‘ übernimmt, um die ohne ihn notwendig entgleitende ‚ganze Natur‘ als Landschaft gegenwärtig zu halten“,¹³³ wird das Natürliche zu einem Synonym des Ästhetischen. Dass aber die Technisierung und die theoretische, d. h. distanzierende Sicht der Natur wie zwei Seiten derselben Medaille sind, oder – wie Gottfried Boehm sagt – wie „kommunizierende Röhre“¹³⁴ zusammengehören, wird erst sichtbar, wenn die Unterscheidung selbst sichtbar wird – in diesem Fall die zwischen Ökonomie und Nichtökonomie –, durch die dieser Gegensatz zwischen genutzter und genossener Natur gebildet wurde. Erst die medientheoretische Perspektive einer allumfassenden, weil als offene Zirkulation des Scheins und der Zeichen verstandene Ökonomie – wie es sich konkret in der kulturellen Praktik des Sammelns ausdrückt –, macht diese sichtbar. In dieser Ökonomie stehen Natur und Technik einander nicht diametral entgegengesetzt, sondern sie werden in ihrer ursprünglichen Verschränkung zugänglich.¹³⁵

¹³² Den Konzepten der Landschaft, die das Landschaftliche an eine Raum-Erfahrung und an keine Bild-Erfahrung zurückführen wollen, liegt diese eigentlich von seiner bildlichen Erscheinung her definierte Räumlichkeit zu Grunde. Vgl. z. B. Bernhard Waldenfels: *Gänge durch die Landschaft*, in: Manfred Smuda (Hg.): *Landschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 29–43; Martin Seel: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, S. 60–69.

¹³³ Ritter: *Landschaft*, S. 161f.

¹³⁴ Gottfried Boehm: *Offene Horizonte. Zur Bildgeschichte der Natur*, in: ders.: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin UP, 2007, S. 77.

¹³⁵ „Even technology makes the mistake of considering tools in isolation: tools exist only in relation to the interminglings they make possible or that make them possible. The stirrup entails a new man-horse symbiosis that at the same time entails new weapons and new instruments. Tools are inseparable from symbioses or amalgamations defining a Nature-Society machinic assemblage.“

Einige von Stifters Werken zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine Perspektive auf diese Verschränkung eröffnen. Sie machen sozusagen die Kehrseite der von Großklaus nachgezeichneten Entwicklung in der Wahrnehmung der Natur sichtbar. Im Bezug auf die panoramatische Vorkodierung der Naturwahrnehmung heißt es, dass sich Stifters Landschaftsschilderungen nicht ausschließlich als Dokumente des sich feiernden bürgerlichen Blicks lesen, der sich erst durch das Vergessen – oder besser: Verdrängen – des technischen Hergestelltheits und der medialen Vorkodierung des Naturerlebnisses als Mittelpunkt des Natur-Raums wahrnimmt und die Natur als Gegenstand oder Projektionsfläche für seine – die Natur domestizierenden – symbolischen Operationen in Anspruch nimmt. Diese Kehrseite des Wandels in der Naturwahrnehmung kann als Enttarnung der Selbsttäuschung des neuen, panoramatischen Blicks auf die Natur gefasst werden. Diese Enttarnungen sind nicht nur in den Werken Stifters zu ertappen, in denen es explizit um die Grenzen der Erfahrbarkeit von Natur überhaupt geht, wie etwa in den Erzählungen *Der Bergkristall* oder *Aus dem Bairischen Wald*. In diesen Erzählungen geht es explizit – mit einer in der Stifter-Forschung bereits gängigen Formulierung – um Einbrüche des Reellen in das wahrgenommene Bild der Natur. Man könnte es so fassen, als machte sich die Natur plötzlich transparent für die mediale Vermittlung ihrer Wahrnehmung, oder konkret im Bezug auf das Panorama: Als machte sich plötzlich mit dem gezeigten Bild der Natur zugleich die Apparatur des Zeigens sichtbar, was die Erfahrung eines andersartigen Raums – eines nicht mehr von seiner bildlichen Erscheinung her definierten Raums – ermöglicht. Beschreibt man die Kehrseite des panoramatischen Blicks und der panoramatischen Naturwahrnehmung als „Kerker“ oder „Maschinerie“ des Blicks¹³⁶, so könnte man sagen, Stifters Texte machen diese Maschinerie sichtbar. Will man im Bereich des Metaphorischen bleiben, wäre diese Maschinerie als Gitter der Gefängniszelle zu bezeichnen, das den Blick um seine Freiheit bringt. Es wird noch zu zeigen sein, inwiefern diese Metaphorik bei Stifter ins Literale gewendet wird und dass die erscheinenden Gitterstrukturen nicht nur ein thematisch-motivisches Element von

Gilles Deleuze/Felix Guattari: *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, aus. d. Franz. v. Brian Massumi, Minneapolis/London, U of Minnesota P, 1987, S. 90.

¹³⁶ Oettermann: *Das Panorama*, S. 18.

Stifters Texten bilden, sondern – neben Sammeln – das grundlegende Muster seiner Poetik ausmachen und auch dort anzutreffen sind, wo es um keine expliziten Grenzerfahrungen geht.

Das Motiv der Rahmung oder – um die inhärente Paradoxie, um die es hier geht, gleich zu veranschaulichen – die Figurationen der Rahmung hängen bei Stifter eng mit dem Sichzeigen des technologischen Gitterwerks der Wahrnehmung zusammen. Wie gesagt, lassen sich Stifters Texte in die Geschichte der panoramatischen Naturwahrnehmung nur schwer einordnen, die in der Technikvergessenheit der Wahrnehmung wurzelt. Und so würde es nur zu einer einseitigen Interpretation führen, wollte man die Naturwahrnehmung bei Stifter ausschließlich von der Humboldt'schen her lesen, wie etwa auch das Schema verlockend, aber in diesem Sinne einseitig ist, demnach im Kern des Bildungsvorgangs des Protagonisten des *Nachsummers* der Weg liege, der von einer zergliedernden Naturwissenschaft weg und zu einer Humboldt'schen Naturkunde hin führt.¹³⁷ Es gilt ferner, in den konkreten Textinterpretationen die Figuren der Rahmung und Entrahmung und die des Gitterwerks mit der Praktik des Sammelns in Verbindung zu setzen und zu zeigen, dass die Sammlung in Stifters Texten als das Andere des (panoramatischen) Bildes zur Geltung kommt, und in dem Sinne gerade jenes Mediale, jenes Technische zur Erscheinung bringen kann, das durch das (panoramatisch) entrahmte Bild ausgeblendet wird. Damit diese Engführung von Rahmung, Gitter und Sammlung auf sicherer Basis erfolgen kann, lohnt es sich, auf den Begriff der „Rahmenschau“, auf die Vorstellung der Natur als „Magazin von Bildern“ und somit auf Konzepte der Landschaft zurückzugreifen, in denen die Natur im Zeichen ihrer Ästhetisierung nicht gegen die Technik ausgespielt bzw. die landschaftliche Wahrnehmung von Natur nicht im Vergessen ihrer medialen Aufbereitung begründet wird.

¹³⁷ So z. B. Eva Sophie Wiedemann: *Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman „Der Nachsommer“*, Frankfurt am Main/Wien [u. a.], Lang, 2009, S. 39.

Rahmenschau

Landschaft, ehe sie als Ergebnis symbolischer Operationen des Menschen definiert und die nunmehr als Projektionsfläche für diese symbolischen Besetzungen genommene „Natur“ zum Verschwinden hinter dem Symbolischen verurteilt wurde, war ein Fachbegriff, ein *terminus technicus* der Malerei. Er etablierte sich im Zuge des 16. und 17. Jahrhunderts und meinte die malerische, d. h. bildkünstlerische, durch die neuen Bildtechniken ermöglichte Darstellung eines Naturausschnitts.¹³⁸ Dieser Etablierung, als in der Bedeutung von Landschaft noch ihr bildmedientechnischer Ursprung lebendig war, und dem Weiterleben dieser Bedeutung im 18. Jahrhundert widmete August Langen ein Buch, in dem er den Begriff „Rahmenschau“, den Begriff des „ausschnitthaften Sehens“ einführt. Diese historische Art und Weise des Blicks, die zum Dispositiv nicht nur das perspektivische Tafelbild, sondern auch den Teleskop und den Mikroskop hatte, wurde durch die entrahmte panoramatische Schau um 1800 abgelöst. Langen leitet das Aufkommen der Rahmenschau, diese „Grundform des Sehens“ aus dem psychologischen Prinzip ab, aus dem „Urbedürfnis“ des menschlichen resp. des abendländischen Geistes, um das Gesichtsfeld einzugrenzen, um den betrachteten Gegenstand zu isolieren. Dieses „Urbedürfnis“ ist nach Langen doppelt motiviert: In ihm verbindet sich „unlösbar“ ein ästhetisches Interesse, ein „rein künstlerisches Lustgefühl“ und ein Erkenntnisinteresse, „ein verstandeshaft-didaktisches Bedürfnis“. Durch „Absonderung und Einrahmung“ erhält das Objekt der Anschauung die Form des „kleinen und umrahmten Bildes“.¹³⁹ Langen leitet diese historische Figur des Sehens aus einem allgemeinen menschlichen Bedürfnis ab, das auch für die

¹³⁸ Zur Etymologie und Begriffsgeschichte vgl. Rainer Guenter: *Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in Erzählkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, S. 192–207, insb. S. 198, 202; Renate Fechner: *Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen Landschaft*, Frankfurt am Main/Bern/New York, Lang, 1986, S. 9–25, insb. S. 24; Mario Praz: *Die Entdeckung der Landschaft*, in: ders. *Der Garten der Sinne*, aus d. Ital. v. Max Looser, Frankfurt am Main, Fischer, 1988, S. 224.

¹³⁹ August Langen: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena, Diederichs, 1934, S. 20, 5f., 8,

Entwicklung der entsprechenden umrahmenden Instrumente verantwortlich ist. Er betrachtet die Praxis der Rahmenschau mit dem dazugehörigen Instrumentarium als einen Ausdruck des Rationalismus. Er zeichnet also keine Geschichte einer spezifischen Verschränkung von geistigen Bedürfnissen und Instrumentalität nach – was im Interesse medienwissenschaftlicher Untersuchungen liegt –, sein materialreiches Buch von 1934 bietet aber immer noch einen hervorragenden Prospekt von dem Dispositiv an, in dem sich diese Art des Sehens in Verschränkung mit den damaligen technischen Möglichkeiten der Zeit herausbildete.

Eine Figur der durch Rahmenschau geprägten Naturwahrnehmung ist unter dem Motto „Landschaft als Gemäldegalerie“ oder „Landschaft als Bildermagazin“ zusammenzufassen, wobei sich die Natur als eine „Kette selbständiger Einzelbilder“ zeigt.¹⁴⁰ Diese Sehweise der Natur wird dominant mit der Entdeckung der Berge für die ästhetische Betrachtung. Dass sich Goethe 1779 bei seiner zweiten Reise in die Schweiz mit der Gegend vertraut machen konnte, während er bei der ersten Reise 1775 noch „keine Sprache“ „für dergleiche Gegenstände“ hatte,¹⁴¹ lag wohl weniger an einem protopanoramatischen Blick, sondern eher daran, dass bei dem zweiten Versuch das Fenster der kleinen Hütte, durch das er die Gegend betrachtete, seinem Blick den notwendigen Halt durch Rahmung, d. h. Isolation und Begrenzung gab: „Monsieur Blaire, ein Engländer, der sich zu Genf aufhält, hat eine geräumigere [Hütte] an einem schicklichern Ort, etwas weiter hinaus, erbauen lassen, wo man am Fenster sitzend, zu einem Fenster hinaus, das ganze Eistal übersehen konnte.“¹⁴² Zu einer Übersicht konnte es erst durch die Rahmung des Fensters, durch die wohlthuende Begrenzung des Sichtfeldes kommen. Die Wahrnehmung der Natur als Landschaft ist in der Rahmenschau

¹⁴⁰ Langen: *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, S. 42.

¹⁴¹ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: SW, Bd. 10, S. 807.

¹⁴² Johann Wolfgang Goethe: *Briefe aus der Schweiz 1799*, in: SW, Bd. 12, S. 27 (Chamonix, 05. 11. 1779). Das literarische Pendant dieser Anordnung ist wohl die „Mooshütten“-Szene in den *Wahlverwandschaften*: „An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt niedersitzen, daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandschaften*, in: SW, Bd. 9, S. 10.

zugleich die Wahrnehmung des Dispositivs, das die Natur als Landschaft zugänglich macht.

Zu einem prägnanten Ausdruck kam das so konditionierte Sehen bereits in Christian Garves Aufsatz *Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden*, in dem das im Gebirge liegende ästhetische Potenzial nicht nur entdeckt, sondern das Gebirge deutlich dem Flachland vorgezogen wird. Allerdings nur das Mittelgebirge, denn diese Abhandlung von 1796 dokumentiert noch den Anfang der Phase in der Geschichte der Naturwahrnehmung, in der die Domestizierung des Hochgebirges durch Ästhetisierung noch nicht vorangeschritten war.

Aber ich sehe ein, dass nur der erste Anblick schön und groß zugleich, und der zweyte schauerhaft und nur auf kurze Zeit dem Auge erträglich, und dem menschlichen Körperbaue aushaltbar sey. Die hohen Alpen können nur in der Ferne genossen, – nur in dieser können sie nach ihrer ganzen Größe und Erhabenheit übersehen werden. In der Nähe und wenn man in die Öffnungen ihrer Mauern eindringt, verschwinden sie selbst wieder unter ihrer eigenen Größe.¹⁴³

Hier erweist sich die Rahmenschau für die Verarbeitung des Hochgebirges im Nahblick als ungeeignet. Mit Hilfe dieser Art habitualisierten Sehens war das Hochgebirge nur im Fernblick zu verarbeiten, und so mussten auch die Alpen für diese Schau etwas Fremdes bleiben. Das Mittelgebirge konnte demgegenüber mit Hilfe der Rahmenschau bereits domestiziert werden. Dies drückt sich in der Atelier-Allegorie aus, die sich gleich auf den ersten Seiten der Abhandlung entfaltet: „Meine Empfindung ist mir deutlich, daß, wenn ich aus dem Gebirge in die Ebene komme, es mir zu Muthe ist, als wenn ich eine Gemähldegallerie verlassen hätte, und in ein Zimmer, mit nackten Wänden oder mit einfachen Tapeten behangen, eintrete.“ Die Natur wird also als ihr eigener Ausstellungsraum, aber auch als die Werkstatt eines Künstlers inszeniert. Das Sichzeigen der Natur ist eigentlich ein Sichausstellen. Die Natur zeigt sich in seinen Gebirgsansichten ganz so, wie ein Künstler seine Bilder im Atelier in die günstigste Lage zur Betrachtung bringt: „Er stellt seine Bilder auf die Staffeley“. Durch diese Aufstellung seiner Bilder setzt er – d. h. die Natur – den Betrachter in den Stand, „alle Mannigfaltigkeit“ dieser Bilder – d. h. Landschaften – „mit *einem*

¹⁴³ Christian Garve: *Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden*, in ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1985, S. 185.

Blicke zu umfassen“, während ohne diese Aufstellung das Auge „doch nur immer *eine* Sache auf einmal sah“. In der Ansicht eines Berges trifft man auf den „zur Schau ausgestellte[n] Reichtum der Natur“. ¹⁴⁴ Gebirgsgegenden sind also den Ebenen vorzuziehen, weil sich die Natur in diesen Gegenden so zeigt, dass sie dem Betrachter gleichsam zuvorkommt. Gerahmtes Sichzeigen der Natur hat sehr wohl mit der Übersicht eines Ganzen zu tun. Erst durch die Rahmung, eine Abgrenzung der Natur durch sich selbst, entsteht die Möglichkeit, das Gesehene zu überschauen, d. h. die Natur in ihren Bildern, die sie von sich zeigt, als etwas Ganzes zu erfahren. Die Natur ist dort am schönsten, wo sie durch sich selbst einem Kunstwerk ähnlich wird: „Dieß macht das Ganze, welches zugleich auf einmal übersehen wird, einer gemalten Landschaft, oder einer Abbildung in der Camera obscura ähnlich.“ Die Wanderung in den Gebirgsgegenden ist wie ein Besuch in einem Künstler-Atelier oder in einer Galerie. So wie die Bilder in der Ausstellung zur Schau gestellt werden, stellt sich die Natur sich selbst in seinen Landschaften aus. Diese Allegorie wird aber gleich um eine andere ergänzt. Denn Garve macht die Wanderung in der Gebirgsgegend auch zum Modell der historischen Erfahrung. Wie die Natur sich dem wandernden Betrachter als eine Kette von Landschaftsbildern zeigt, ¹⁴⁵ so wird auch die Geschichte als eine Kette von – sich gleichsam zu Bildern kristallisierenden – Ereignissen denkbar und an

¹⁴⁴ Garve: *Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden*, S. 147ff., 150. Ein Vorbild der Idee einer Natur, die in der Gestalt des Gebirges dem Betrachter entgegenkommt, findet sich bei Brockes: „Mir rührte gestern meine Brust, / Durch eine neue Augen-Weide, / Noch eine neue Sommer-Luft, / Als ich nach einem Dorfe fuhr, / Und viel gemähetes Getreyde, / auf einer allgemach erhöhten Flur, / An Hügeln, die sich aufwärts streckten, / Und mir dadurch vom Korn, das abgemeiht, / Der Garben Meng und Hocken Zierlichkeit, / Weit mehr und deutlicher entdeckten, / Als in der ebenen Fläche man, / Wo alles sich verkürzt, erblicken kan.“ Barthold Heinrich Brockes: *Tapeten der Natur*, in: ders.: *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten*, Bd. 6, Tübingen, Schramm, ²1753, S. 108.

¹⁴⁵ Brockes beschreibt dies im Bezug auf die Kutschenfahrt: „Die Erd, indem man fährt, scheint ruckwärts stets zu laufen, / Um gleichsam unserm Blick mit Hauffen / von immer angenehmen Dingen / Stets neuen Vorrath zuzubringen. / Hier hebet sich ein Thurm empor; Da sinckt der Blick in die tieffe Thäler; dort / Erstreckt er sich auf einer Ebne fort. / Hier tritt ein Busch, und dort ein Berg hervor. / Das Kutschen-Fenster stellet mir / stets eine neue Schilderey / Von einer stets verneuten Landschaft für. / Es gibt des Fensters vordrer Theil / Mir eben so viel Gegenwürff in Eil, / Als mir das hintre raubt.“ Barthold Heinrich Brockes: *Die Reise*, in: ders.: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Bd. 4, S. 129.

der Natur erfahrbar. Dann erscheinen die Berge nicht mehr als Bilder, sondern als Ruinen, die „von dem uranfänglichen Gebäude der Natur noch übrig sind“, sie sind „gleichsam übereinander gehäufte Denkmäler der vorigen Zeiten“.¹⁴⁶ Atelier-Allegorie und Ruinen-Allegorie ergänzen sich in einer besonders wichtigen Hinsicht. Was in der Atelier-Allegorie im Hintergrund bleibt, hebt die Ruinen-Allegorie hervor. Es geht um die Erfahrung, dass sich die Natur in ihrem Sichzeigen als Landschaft nicht erschöpft, sie kommt darin nie zur vollen Präsenz. Die Landschaftsbilder – die landschaftliche Erscheinung von Natur – können die Natur, diese „Staffeley“ oder Ausstellungswand nie komplett verhüllen, wie es in der panoramatischen Naturwahrnehmung der Fall sein wird. Natur als Raum wird nicht ausschließlich von ihrer landschaftlichen Bildlichkeit her zugänglich. Denn die Natur zeigt sich auch in ihrem historischen Sein, und zwar als Ruine, als Überrest eines Gebäudes. Diese andere, von keiner bildhaften Erscheinungsweise bestimmte Räumlichkeit stellt sich gleichsam als Ort der Bilder dar. Naturerfahrung ist demnach eine in sich doppelte: Natur als Landschaft (als Bild) und Natur als Geschichte (als Raum). Man erfährt also auch das Dispositiv, das hinter der Erscheinung der Natur-Bilder liegt. In ihrer Selbstaussstellung in Landschaftsbildern stellt sich die Natur immer auch als geschichtlicher Ausstellungsraum aus. Und genau an diesem Punkt hat diese Naturwahrnehmung mit dem Sammeln zu tun, wenn man das Performative im Sammeln – so war die These – darin sieht, dass die Sammlung nicht nur die Gegenstände, sondern auch sich selbst als einen Raum mit zur Erscheinung bringt, in dem die Gegenstände Orte besetzen. Mit der panoramatischen Naturwahrnehmung, mit der alles übergreifenden Bildillusion geht diese Zweiheit der Naturwahrnehmung verloren. Im Panorama verhüllt sich der Ausstellungsraum komplett durch die bildliche Illusion.

In der Rahmenschau ist, medientheoretisch gesprochen, die Medienreflexivität des Bildes – in der bildlich erscheinenden Natur – noch nicht durch den Illusionismus der Bildlichkeit verdeckt. Die Medienreflexivität entsteht dadurch, dass das Bild nicht nur das erscheinen lässt, was es darstellt, sondern auch die „Szene seiner Visualisierung“. Nur diese „Szene“, verstanden als die Bedingungen der Bildlichkeit, kann nicht so im Bildmedium zur Erscheinung kommen, wie der Bildinhalt selbst. Diese Szene ist für das Bild selbst etwas

¹⁴⁶ Garve: *Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden*, S. 158, 170.

Undarstellbares, sie „zeigt sich“ vielmehr, d. h. sie erscheint mit, sie stellt sich mit aus, aber nicht in der Weise des bildlichen Darstellens. Dieses undarstellbare Dispositiv des Bildlichen kann als „Rahmung“ erfasst werden.¹⁴⁷ Wie es sich am Beispiel Garves gezeigt hat, kann man diese Rahmung – die miterscheint – als die Umstände der Ausstellung oder als Aufstellung der Bilder betrachten. Die bei der Rahmenschau relevante Medienreflexivität hat an diesem Punkt mit der Sammlung zu tun. Die Sammlung kann in dem Sinne als Inkubationsraum betrachtet werden, in dem die Bilder dazu gebracht werden, zu zeigen, wie sie darstellen, d. h. die Sammlung ist ein Raum, indem die bildlich undarstellbaren, materialen Bedingungen der bildlichen Darstellung mit zur Erscheinung kommen. Genauer gesagt: die Sammlung *ist* der Raum selbst, der durch dieses Miterscheinen konstituiert wird.

Demnach wird es verständlich, warum die „Rahmenschau“ in Stifters Werken so oft in Einsatz kommt. Um die Kehrseite des panoramatischen Blicks aufzeigen zu können, den Kerker, den er für den Menschen in seinem Verhältnis zur Natur bedeutet, greift er zurück auf die Rahmenschau, in der beide, Bild und Dispositiv, zur Erscheinung kommen. Mit anderen Worten wird für ihn nicht das Bild, in dem sich die Natur zur Schau stellt, sondern in erster Linie die Wand – die Ausstellungswand, die „Staffeley“ – zum Problem, die dieses Erscheinen ermöglicht, und die in einem durch das Panorama konditionierten Sehen kein Problem mehr darstellt. Stifters Rückgriff auf die Rahmenschau ist, medientheoretisch gesprochen, der Versuch, die Medienreflexivität des Bildes und des literarischen Textes wiederherzustellen, die durch den bildlichen Illusionismus verdrängt wurde. Ein Beispiel dafür bietet die Erzählung *Der alte Hofmeister* – von Stifter auch als *Der alte Vogelfreund* und *Der Vogelfänger* genannt –, die ursprünglich für die *Iris* von 1849 bestimmt war, und da sie in die Komposition der *Bunten Steine* ebenso wenig hineinpasste, wurde sie schließlich zur Grundlage eines neuen Unternehmens und zwar des Romans *Der Nachsommer*.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Dieter Mersch: *Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen*, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München, Fink, 2007, S. 60, 63f., 58. Vgl. noch Dieter Mersch: *Posthermeneutik*, Berlin, Akademie, 2010, S. 116, 215.

¹⁴⁸ Vgl. dazu Walter Hettche: „Dichten“ oder „Machen“? *Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman Der Nachsommer*, in: Walter Hettche/Johannes John/Sibylle von Steinsdorff (Hg.): *Stifter-*

Wenn ich hier Flachland sage, so ist damit nicht eine völlige Ebene gemeint, sondern jedes sanfte Hügelland, jene leichtgeschwungenen Erhöhungen, wie sie unser schönes Vaterland so gerne hat, und welche, schier immer von einem blauen Bande in der Ferne dahin ziehenden Hochgebirges gesäumt, eben gegen jenes Band nur das Gesamtbild eines Flachlandes darbiethen.¹⁴⁹

Hier erscheint eine sich selbst rahmende Natur. Die Ebene ist an sich vielfältig, sie bietet ein „Gesamtbild“ erst in der „Säumung“ des Hochgebirges an, die wie ein Band das Flachland umgibt. Durch diese Umfassung wird das an sich Mannigfaltige als eine Einheit genommen und als etwas von dieser Einheit her Genommene. Mit anderen Worten heißt es, dass man des Flachlandes als „Gesamtbild[s]“ erst gewahr wird, und seine Mannigfaltigkeit von seiner Einheit her wahrnimmt, wenn es von etwas von ihm Verschiedenen, ihm Äußerlichen – nämlich vom Hochgebirge – eingeschlossen wird. In der Erzählung *Julius* handelt es sich nicht mehr um eine sich selbst rahmende Natur, sondern es wird unmissverständlich auf die Tradition der Rahmenschau und der Natur als Bildergalerie Bezug genommen, den man als die Geste der Wiedergewinnung von Medienreflexivität betrachten kann:

Nicht bald wird man auf den Landkarten einen Gebirgszug aufweisen können, der in einem großartigerem Style gefüget, und (wenn ich sosagen darf) in poetischeren Parthien geordnet wäre als die Alpen. In dem Raume, den sie mit ihren ungeheuren Verzweigungen einnehmen, scheint die Natur eine Landschaftsschule der erhabendsten Manier aufgestellt zu haben; denn es giebt hier keinen Charakter der Landschaftsmahlerey, von der naivsten Idille, bis zur tiefsten Empfindung des Majestätischen, der hier nicht realisiert wäre [...]. Ein in jedem anderem Lande herrliches, in dieser Gallerie aber nur anmuthiges Bild liefert uns das Thal, in welchem das Städtchen L... liegt.¹⁵⁰

Dass der bildliche Illusionismus – etwa im Panorama – zu Schaden der Medienreflexivität die Oberhand gewinnt, hat auch nicht nur seine kulturellen Vorzeichen, sondern auch seine Anschlüsse zu anderen kulturellen Praktiken. Kurz wurde es bereits in Bezug auf die metamorphische Art des Erscheinens bei

Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag, Tübingen, Niemeyer, 2000, S. 75.

¹⁴⁹ Adalbert Stifter: *Der alte Hofmeister*, in: PRA, 25, S. 160.

¹⁵⁰ Adalbert Stifter: *Julius*, in: HKG, 3,1, S. 11.

Goethe angeschnitten, dass diese Art des Erscheinens mit einer besonderen Vorstellung der Sammlung zu tun hat. Bereits der Goethe'schen Vorstellung des Sammelns war die Leistung eigen, die Vielfalt in der Einheit im Raum, d. h. in einer Synchronizität, zu repräsentieren, die in den verschiedenen Erscheinungsmetamorphosen nur zeitlich, d. h. in einer Sukzessivität zu erfahren ist. Die Sammlung war in dem Sinne bereits für Goethe der virtuelle Raum solcher Metamorphosen, und als Raum war sie immer nur von den einzelnen Erscheinungen (Sammelgegenständen) her, durch ihre je aktuelle Vermittlung zugänglich. Dadurch konnte eine konstante Idee der Sammlung – eine gesetzte Einheit der Erscheinungen, die von den Erscheinungen etwa nur noch partiell repräsentiert wäre – zwar vermieden werden, nicht aber die Geste des Verschleierns. So wie das Erscheinende in der metamorphischen Erscheinung immer vollkommen in der Erscheinung aufgeht, so geht auch die Sammlung in ihren einzelnen, je individuellen Erscheinungen in den Sammelgegenständen auf. In dieser Art des Erscheinens wird das Erscheinende zwar im positivem Sinne „verschleiert“, indem es im Schleier sublimiert wird und kein platonisierender Rest hinter dem Schleier bleibt, diese Verschleierung verdeckt aber auch die Bedingungen des Erscheinens, d. h. gerade jenes Dispositiv, das diese bestimmte Art des Erscheinens ermöglicht. Dies wurde bereits in dem Sinne auf die Formel gebracht, dass für Goethe die Ausstellungswand oder – mit Garve gesprochen und im Gegensatz zu ihm – die „Staffeley“ zu keinem Problem werden konnte. Es wurde zugleich bereits angenommen, dass diese Tatsache unmittelbar mit der damaligen Ausstellungspraxis zu tun hat: Die Erscheinung verhüllt im Erscheinen seine Möglichkeitsbedingung, seine Inszenierung – oder medientheoretisch: seine Rahmung – in einer identischen Weise, wie die Bilder in der damaligen Ausstellungspraxis die Wand komplett verdeckt haben.¹⁵¹

Diese Ausstellungspraxis wurde als Vorgeschichte der „weißen Zelle“ (*white cube*) im Anschluss an Brian O'Doherty's epochemachendes Buch über den modernen Galerieraum diskutiert. Diese komplette Verhüllung des Dispositiv-Raums, also der bildliche Illusionismus im Museum korrespondiert mit der Innenarchitektur der Salons, die ihrerseits zur Privatsphäre gehörten und folglich

¹⁵¹ Siehe Abb. 18.

die Einrichtung des Wohnraums zu simulieren suchten.¹⁵² In dieser Art von Behängung, in der die Bilder wandfüllend neben und übereinander gehängt wurden, kommt dem Bildrahmen die besondere Rolle zu, die einzelnen Bilder voneinander abzusondern. Durch den zunehmend häufig gewordenen Einsatz von Rahmen scheint diese Ausstellungspraxis der panoramatischen Installationstechnik gegenüberzustehen, ihre Zusammengehörigkeit ist jedoch in der flächendeckenden Bebilderung und kompletten Verhüllung der Wand begründet. Einen Wandel in dieser Praxis der Ausstellung bringt das Aufkommen der modernistischen Ideologie der „weißen Ausstellungswand“. Der Wand selbst kommt erst dann ein „ästhetischer Wert“ – wie O’Doherty formuliert – zu, wenn mit dem Impressionismus die Bildoberfläche, d. h. die planimetrische Konstruktion im Gegensatz zur projektiven Raumillusion der perspektivischen Darstellung akzentuiert wird. Erst wenn das Bild als Fläche in den Vordergrund tritt, tritt das Bild in Dialog mit der Fläche, die es trägt.¹⁵³ Diese Entwicklung erfordert einerseits eine lineare, isolierte Hängung, andererseits bringt sie mit sich, dass die ursprüngliche Funktion des Rahmens an Bedeutung verliert und Bilder ohne Rahmen ausstellbar werden. Das Verschwinden der Rahmen bedeutet aber keineswegs das Verschwinden der Rahmung im obigen medientheoretischen Sinne, es verstärkt vielmehr ihre Wahrnehmbarkeit. Dabei spielt sich ein ähnlicher Vorgang im Falle des Panoramas ab. Dort wurde durch Vergrößerung des Bildes der Rahmen abgeschafft und das Bild wurde zur Rahmung. So wurde der Innenraum durch diese wortwörtlich *umfassende* Bildlichkeit bestimmt, und das begründete die Ideologie eines von seiner bildlichen Erscheinung her – durch die Verhüllung der Rahmung – definierten Raums. Im „white cube“ kann der Bildrahmen verschwinden, weil die Rahmung sich nicht entzieht, sich nicht unsichtbar macht. Die Galerie präsentiert sich zwar als „ortloser Raum“, aber erst in diesem Entzug tritt sie als ein Raum hervor, der das ausgestellte, exponierte Bild nicht *umfasst*, sondern in einem Dialog mit ihm steht. Der Raum, in dem das Bild ausgestellt wird – und nicht nur als etwas Darstellendes erscheint, sondern sich *als* Bild zeigt –, wird erst in seiner Neutralität als Rahmung erfahrbar. Ein

¹⁵² Vgl. Walter Grasskamp: *Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „white cube“*, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.): *Weiß*, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, S. 31, 40.

¹⁵³ Vgl. Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle – Inside the white Cube*, aus d. Am. v. Wolfgang Kemp, Berlin, Merve, 1996, S. 17, 20, 23, 27.

Umschlag charakterisiert auch die modernistische Idee des Ausstellungsraums: In seinem permanenten Rückzug tritt er als eigentlicher Raum hervor, d. h. als ein nicht mehr von der Bildlichkeit her erfahrbare Raum, sondern als ein Raum, der die Bildlichkeit in ihrer permanenten Entstehung – gerade durch seinen eigenen permanenten Rückzug – zu präsentieren vermag. Erst diese Art von Installation eröffnet eine Perspektive auf die Ideologie der Bildlichkeit schlechthin. Dieser Raum erscheint als Raum mit dem Bild mit, das er *als* Bild zur Erscheinung bringt.

Dies wurde oben einerseits als die Leistung der kulturellen Praktik des Sammelns herausgestellt. Andererseits sind in diesem Verhältnis die Technik und das Ästhetische nicht mehr einander entgegengestellt – O’Doherty spricht auch über die „Technologie des Ästhetischen“¹⁵⁴ –, sie sind vielmehr miteinander verschränkt. Das Problem der weißen Ausstellungswand wird auch über diese beiden Sachverhalte hinaus – mit ihnen in enger Verbindung – paradigmatisch für die Stifter-Lektüren sein. Denn die Wand als weiße Projektionsfläche markiert zugleich die Reichweite des Semiotischen und ebenso die der semiotischen Analyse. Deleuze und Guattari zufolge gibt es keine Semiosis ohne Projektionsfläche, auf der die Zeichen erscheinen können: „Significance is never without a white wall upon which it inscribes its signs and redundancies.“ Thomas Macho kommentiert diese elementare Einsicht jeder Medientheorie dahingehend, dass sich „gerade diese weiße Wand“ „der semiotischen Analyse“ entzieht, und – in direktem Bezug auf die Literatur – die „weiße Seite“ als die „unsichtbare Nullstelle materieller Repräsentation“ Raum gewinnt.¹⁵⁵

Rekonstruiert werden mussten die Konfiguration der Rahmenschau und ihre medientheoretische Relevanz, denn mit der Steigerung der Medienreflexivität in der Naturschilderung wird auch die Medienreflexivität des Textes selbst gesteigert, zumal durch das mehr als metaphorische Verhältnis der Ausstellungswand (der Natur) und der weißen Seite (des Papiers) jene allgemeine Medialität akzentuiert wird, an die sowohl bildliche als auch schriftliche Repräsentationen teilhaben. Unter diesem Aspekt ist Hebbels vielzitierte Ablehnung von Stifiers Schreibweise symptomatisch. Hebbel erkennt zwar, dass

¹⁵⁴ O’Doherty: *In der weißen Zelle*, S. 10.

¹⁵⁵ Deleuze/Guattari: *A Thousand Plateaux*, S. 167; Thomas Macho: *Shining oder: Die weiße Seite*, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.): *Weiß*, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, S. 18, 24.

Stifter zu derselben Tradition gehört wie Brockes und Gessner, legt aber ein eindeutiges Zeugnis von seiner Befangenheit im panoramatischen Illusionismus ab, indem es für ihn schlicht unvorstellbar ist, was Stifters eigentliches Anliegen ausmacht, nämlich aufzuzeigen, wie sich das Dispositiv der Schrift und das schriftlich Dargestellte verschränken. „[E]s fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man die Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet.“¹⁵⁶

Die „Vollendung des Kreises“ scheint nur dann unmöglich zu sein, wenn man an der Gegenüberstellung von bildlichem Schein und Dispositiv festhält. Diese Erfahrung war auch noch für Garve bezeichnend. Er brachte dies zum Ausdruck mit dem Hinweis darauf, dass die Rahmenschau unfähig ist, den Anblick der hohen Berge zu verarbeiten. Der Unterschied zwischen den mittelhohen Bergen und den hohen Schneebergen zeigt sich darin, dass man bei den Letzteren direkt auf die „Staffeley“ bzw. auf die Wand selbst stoßen kann, an denen die Bilder zur Schau gestellt werden. „In der Nähe und wenn man in die Öffnungen ihrer Mauern eindringt“, kann es „schauderhaft“ werden, und es wird „dem menschlichen Körperbaue“ unaushaltbar. Es geht also in der Nähe nicht etwa um die Erscheinung von Bildern, die auf eine andere Art zur Schau gestellt wären, sondern um eine unmittelbare Erfahrung des Ortes der Bilder, um die bildlich nicht mehr darstellbare Bedingung von bildlicher Erscheinung. Dies kann für den menschlichen Körper unerträglich werden, daran kann sich der Mensch erkranken. Diese Suspendierung von Bildlichkeit (und Semiosis) in der unmittelbaren Erfahrung widerspiegelt sich auch in der rhetorischen Strategie des Textes: Die „Mauer“ oszilliert nämlich zwischen der literalen Bedeutung ‚Bergmauer‘, ‚Berghang‘ und der metaphorischen Bedeutung ‚Ruine‘ des Gebäudes der Geschichte, die aber auch mit der Bedeutung ‚Ausstellungswand‘ in der Funktion der „Staffeley“ und – mit Macho – auch in der Funktion des weißen Papierblatts auftritt. Demnach heißt die Gefahr beim Hochgebirge soviel, dass dort eine unmittelbare, d. h. eine nicht bildlich vermittelte Erfahrung der Natur möglich ist. Das „Eindringen“ in die „Öffnungen“ des Hochgebirges ist als eine Art

¹⁵⁶ Vgl. Friedrich Hebbel: *Die alten Naturdichter und die neuen*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, Berlin, Behr, 1902, S. 349; Friedrich Hebbel: *[Der Nachsommer. Eine Erzählung von Adalbert Stifter. 3 Bände. Pesth, Heckenast]*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 12, 1903, S. 185.

Grenzüberschreitung zu deuten. Hier sollte das bildliche Prinzip der Landschaft annulliert werden, und das Räumliche der Natur als Dispositiv des bildlichen, verbildlichenden Zugangs zu ihr zum Vorschein kommen. Dies wird aber bei Stifter nie zu einer Leistung des Zuschauers, des Betrachters der Bilder der Natur, und es geht bei ihm auch nicht darum, dass die Landschaftswahrnehmung über ein „besonderes Potenzial“ verfügt, die die Überschreitung des Bildes zulässt, damit der Betrachter zu einem erfolgreichen Eintritt in die Naturszenerie fähig wird.¹⁵⁷ Bei Stifter ist es meistens eher so, dass man in einem Niemandsland zwischen erlebtem Raum – literaler Bedeutung – und Bildbetrachtung – metaphorischer Bedeutung – stecken bleibt. Das Eindringen in die Natur, oder, anders gewendet, die Auseinandersetzung mit der Ausstellungswand der Natur hat bei Stifter meistens die Funktion, zu zeigen, dass der panoramatische Blick, indem er auch das Hochgebirge – diese *terra incognita* des Blicks – zur Projektionsfläche seiner eigenen symbolischen Operationen macht und zum Erlebnisraum umwandelt, nicht nur die wahre Räumlichkeit der Natur verdrängt, sondern im Zusammenhang damit auch die wahre Konstitution des Subjekts verfehlt. Denn bei Stifter werden von der Natur stets Subjekte bedroht, die sich als Mittelpunkte eines selbstgeschaffenen Erlebnisraums und der panoramatischen Umsicht feiern, und sich selbst im Bezug auf einen Natur-Raum definieren, den sie als das strikte Gegenüber zum Ökonomischen und Technischen verstehen wollen. Stifter bleibt aber bei der Schilderung dieser Grenzerfahrungen nicht einfach stehen und arbeitet eine andere Konfiguration von Natürlichkeit aus, die nicht mehr auf diesem Gegenüberstehen beruht, sondern auf einer Verschränkung von Natur und Technik, und so macht er auch einen Natur-Raum zugänglich, der nicht mehr durch die Unterscheidung von panoramatischer, „vertrauter“ Bildlichkeit und „unheimlicher“ Auflösung dieser Bildlichkeit dominiert ist. Zum Modell dieses Natur-Raums, in dem Natur und Technik in ihrer Verschränkung zum Vorschein kommen, wird bei Stifter die „Gartenlaube“.

¹⁵⁷ Wie etwa in Goethes *Amor ein Landschaftsmaler*, wo es zwar auch um den Übergang von bildlich Dargestelltem und somit Distanziertem zum erlebten Raum geht, diese Ausblendung der Bildlichkeit der Naturszenerie jedoch nur das Begehren des Betrachters widerspiegelt. Vgl. Johannes Grave: *Diesseits und jenseits der Landschaft. Naturerlebnis und Landschaftsbild bei Goethe*, in: *Euphorion*, 103 (2008) 4, S. 447f.

Gartenlaube

Warum der Gartenlaube ein solcher Modellstatus zukommen kann, bedarf wohl der Begründung. Denn zur Zeit der Erfindung des Biedermeier wurde das Phänomen „Gartenlaube“ in den Beschreibungen des biedermeierlichen Alltags oder Lebensstils meist erwähnt, um einen ähnlichen Sachverhalt zu bezeichnen, was Julius Wiegand ziemlich herablassend als „Wiener Backhändl-Gemütlichkeit“¹⁵⁸ charakterisierte. Bezeichnend für diese Verwendung des Wortes ist z. B. Béla Zolnais Bestimmung des Biedermeier, in der die Gartenlaube zu einem Sammelbegriff gemacht wird. Zolnai zufolge ist Biedermeier letztendlich „alles, was man unter dem Begriff des Spießbürgers, der ‚Gartenlaube‘ vereinen kann, vom literarischen Geschmack und der Bevorzugung der Romantik bis zur Schlafmütze und der gerahmten Wandstickerei...“¹⁵⁹ Trotz aller Abschätzung steckt in diesen Erwähnungen die Tatsache, dass die Gartenlaube als Bauwerk zum Inbegriff einer neuen bürgerlichen Alltagspraxis bzw. zum Emblem bürgerlichen Lebens wurde, weil sie sich als idealer Ort bzw. geeignete Bühne für verschiedene Praktiken bewährte, aus denen der bürgerliche Alltag bestand. Dieses Bauwerk war ein bevorzugter Ort für die verschiedensten gemeinsam oder eben einsam ausgeführten Tätigkeiten sowohl für die Mitglieder der Familie als auch für Gäste und Bekannte: gemeinsames Essen, geselliges Unterhalten, Familienfeier, einsames Lesen und Betrachten, Handarbeit usw.¹⁶⁰ Die Gartenlaube wurde bereits in der Selbstwahrnehmung der Zeit zu einem Emblem eines neuen – durch die Geistesgeschichte als häusliche Idylle oder unpolitische Resignation beschriebenen¹⁶¹ – sozialen Verhaltens, das in der Bildungsidee gründete.

¹⁵⁸ Julius Wiegand: *Geschichte der deutschen Dichtung*, Köln, Schaffstein, ²1928, S. 343.

¹⁵⁹ Béla Zolnai: *Irodalom és biedermeier [Literatur und Biedermeier]*, Szeged, Szegedi Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1935, S. 27.

¹⁶⁰ Vgl. dazu Abb. 4–6.

¹⁶¹ Auch noch Nemoianus Beschreibung bleibt diesem von der Geistesgeschichte geprägten Zugang zum Alltagsphänomen „Gartenlaube“ verpflichtet, indem er meint, die Titelwahl der Zeitschrift drücke die Verbindung von häuslicher Idylle und aufklärerischer Didaktik aus: „This revival [of idyllism] could use idyllism in a serious and didactic vein, as the more popular literature in German did, all the way down to the *Gartenlaube*.“ Virgil Nemoianu: *The Taming of*

Nicht zufällig entlehnte zuerst eine Leipziger (1853), dann eine Wiener Zeitschrift (1867) ihren Titel von dieser Garteneinrichtung. Diese Zeitschriften, die sich – wie die meisten dieses Genres – als „Gedächtnisbücher“ für Kultur und Bildung verstanden“, betrieben nicht nur eine Popularisierung der Wissenschaften und versorgten den Leser nicht nur mit Trivalliteratur, sondern waren damit auch Instanzen politischer Aufklärung. Für diese Zeitschriften war aber v. a. charakteristisch, dass sie sich als weit verbreitete Medien der Wissensvermittlung auf je eigene Weise in die Tradition der Memoriakultur einschrieben, und zwar derart, dass ihre je eigene grafische Zeitschriftenarchitektur verschiedene Erinnerungs- und Wissensarchitekturen abbildete, und umgekehrt wurden durch die Arrangements je anderer Zeitschriftenarchitekturen verschiedene Wissensarchitekturen geschaffen.¹⁶² Im Falle der *Gartenlaube* – im Gegensatz etwa zur *Illustrierten Zeitung*, zu *Schorers Familienblatt* oder dem *Jahrbuch der Illustrierten deutschen Monatshefte* – entsteht bereits durch den Titel eine direkte Referenz zwischen einem Bauwerk und dem gedruckten „Organ für Familie und Volk, Freiheit und Fortschritt“, wie der Untertitel der österreichischen Ausgabe heißt. So sollte es kein unnützer Umweg sein, zunächst nicht der Frage zuzuwenden, wie eine immaterielle Wissensarchitektur durch die gedruckten Blätter der Zeitschrift erzeugt wurde – in die sich auch Stifters Aufsatz *Die Gartenlaube* einschreibt und die sie mitgestaltet –, sondern direkt dem Problem, wie sich die spezielle Räumlichkeit der Bauarchitektur der Gartenlaube oder der Laube im Allgemeinen gestaltet.

Zunächst lässt sich soviel mit Sicherheit sagen, dass Lauben Übergangsphänomene sind. Sie sind weder Bauten mit undurchdringlichen Wänden, die einen Innenraum vollkommen um- und abschließen, noch sind sie Bauten ohne eine räumliche Abgrenzung und ohne eine Behinderung der Überschreitung dieser Grenze. Sie sind weder reine Naturprodukte noch allein vom Menschen hergestellte Artefakte. Sie sind Übergangs- und somit Vermittlungsformen zwischen einem umschlossenen Inneren und einem Äußeren,

Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 1984, S. 39.

¹⁶² Vgl. dazu Gerhard v. Graevenitz: *Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts*, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München, Fink, 1993, S. 283, 296.

und folglich zwischen menschlichem Bauwerk und natürlicher Gestaltung. Es ist vielleicht nicht übereilt, bereits an diesem Punkt die Behauptung aufzustellen, dass gerade an den Lauben beobachtet werden kann, wie verfestigte Zuordnungen ins Wanken geraten und so die Differenz von Kultur/Natur an Schärfe verliert. Das Künstliche und Menschliche kann man bei Lauben nicht mehr eindeutig einem umschlossenen Inneren zuordnen wie etwa beim Wohnhaus, das einen künstlichen Innenraum durch Abgrenzung von einem natürlichen Außenraum umschließt. Und umgekehrt gilt dasselbe, denn das Natürliche und Ursprüngliche, dem durch Kultivierung ein Menschen-Raum abgewonnen werden sollte, ist bei Lauben nicht eindeutig etwas Äußerliches, denn sie sind Einrichtungen, die Natur gerade nicht ausschließen sollen, d. h. sie sind menschliche Bauten, die sich nicht durch die Gegenüberstellung mit der Natur definieren. In der Laube ist man zugleich in einem Raum des Menschen und in einem der Natur. Erst im Aufenthalt in der Laube, d. h. im Zustand der Nichtunterscheidbarkeit von Natur und Kultur kann sich eine Beobachterperspektive auf die Differenz von Natur und Kultur eröffnen. In der Laube sein heißt, im Stande sein, diese Differenz zu beobachten. Die Laube ist in diesem Sinne eine „Institution“, die dazu da ist, die Künstlichkeit der Natur/Kultur-Differenz beobachtbar zu machen. Dass sie diese „institutionelle“ Aufgabe erfüllen kann, entspringt ihrem „Aufbau“, ihrer Struktur. Dieser Struktur gilt es in einem ersten Schritt der Begründung nachzugehen.

Im Grimm'schen Wörterbuch wird die Laube als Übergangsphänomen zunächst aus der Perspektive der Architektur dargestellt. Unter „Sommerlaube“ findet man die Bedeutung *„luftiger vorbau, hallen- oder saalartiger raum an oder in einem hause“*, und unter „Laube“: *„an den bairischen und schweizerischen bauernhäusern ist die laube ein äusserer gang, altene, gallerie um ein oberes stockwerk [...] an städtischen und adligen häusern eine galerie an der hinterseite eines oberen stockwerks, für esz- und wirtschaftszwecke benutzt“*. Als Übergangsform der Architektur, die mit dem Prinzip des Umschließens bricht, steht Laube für das Phänomen, das später Walter Benjamin in der „Passage“ wiedererkennt und zum eminenten Raum für die Erfahrung von Modernität macht: *„am häufigsten jedoch als bedeckter gang einer strasse oder eines marktes mit verkaufsplätzen [...] noch in vielen städten gibt es dergleichen, die den namen vermehren mit dem, was in ihnen feil geboten wird, vgl. brotlaube, tuchlaube;*

kaufflaube, gewerbslaube“. Betrachtet man das Übergangsphänomen „Laube“ umgekehrt aus der Perspektive der Natur und der natürlichen Gestaltung, kommt man aus dem Bereich des Haus- und Städtebaus in den der Gartenarchitektur: „so übernahm eine zur entwicklung gelangte gartenkunst, indes wohl schwerlich vor dem 16. jh., den namen zunächst für bedeckte gartenpartien, die durch sträucher oder ranken gebildet wurden [...] und in diesem sinne ist laube bis ins 18. jh. gewöhnlich.“¹⁶³

Die Laube wird im 18. Jahrhundert in allen seinen Ausprägungen – als Laubengang und als verschiedene Arten von Ruhestätten – zum festen Bestandteil der Gartenbaukunst. Als unverzichtbares Element der Gartenarchitektur wird sie in allen maßgebenden Abhandlungen zur Gartenbaukunst im 18. und 19. Jahrhundert behandelt. Die Laube wird zum Sammelbegriff für alle Übergangsformen zwischen Haus und Garten, Kultur und Natur – wie Exedra, Pergola, Veranda usw.¹⁶⁴ –, und sie kann nur deswegen zu diesem Sammelbegriff werden, weil sie in sich, in ihrem eigenen Aufbau, in ihrer eigenen Struktur die Vermittlung von Natur und Kultur bzw. Natur und Technik auf eine eigentümliche Weise verkörpert, und zwar in Form der Verschränkung. In der Laube sein heißt, sich an einem eigentümlichen Ort zu befinden, der als eine Umschließung seinen Ursprung in der eigentümlichen Räumlichkeit hat, die sich aus der Verschränkung von Natur und Technik ergibt. Wie diese Verschränkung vorzustellen ist, ist am besten dem Artikel „Laube“ der *Oeconomischen Encyclopädie* von Kruenitz zu entnehmen:

2. Am üblichsten ist es im Hochdeutschen von einer mit grünen Gewächsen umzogenen Hütte; Lat. *Casa frondea*; Fr. *Cabinet de Verdure, Feuillée, Tonnelle*. Eine **grüne Laube**, zum Unterschiede von einer Laube in der ersten Bedeutung; eine **Laub-Hütte, Garten-Laube, Sommer-Laube, Lust-Hütte**, ein von eichenen Säulen errichtetes, aufgeriegeltes, und mit sauber geschnittenen

¹⁶³ Grimm/Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 16, Sp. 1542; Bd. 12, Sp. 291f.

¹⁶⁴ Vgl. Jonas Mylius/Heinrich Wagner/Eduard Schmitt/Josef Durm/Jacob Lieblein/Robert Reinhardt: *Baulichkeiten für Cur- und Badeorte. Gebäude für Gesellschaften und Vereine. Baulichkeiten für den Sport. Panoramen; Musikzelte; Stüdiadien und Exedren, Pergolen und Veranden; Gartenhäuser, Kioske und Pavillons*, Darmstadt, Bergsträsser, ²1894 (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 4. Halb-Band, 2. Heft), S. 240–245; André Lambert/Eduard Stahl: *Die Garten-Architektur*, Stuttgart, Bergsträsser, 1898 (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 10. Halb-Band), S. 87–91.

Latten weitläufig beschlagenes Lust-Gebäude, in einem Garten, um welches allerley schattenreiche Bäume und Sträucher, welche ich sogleich anzeigen werde, gepflanzt und daran in die Höhe gezogen werden, und deren Laubwerk an die Latten angebunden wird, damit die Hütte davon oben und an den Seiten herum bedeckt seyn, und man darin, wie in einem Gemache, im Schatten sitzen könne.¹⁶⁵

Was hier etwas umständlich als „mit sauber geschnittenen Latten weitläufig beschlagen“ beschrieben wird, ist nichts anderes als ein Gitterwerk,¹⁶⁶ also ein Gerüst, das die „in die Höhe gezogenen“ Pflanzen um das Gerüst in eine bestimmte Form, in die Form eines bedeckten, gewölbten Ganges oder aber einer ebenfalls bedeckten Hütte zwingt, indem die Äste der Pflanzen an die Latten des Gitterwerks gebunden werden. Die Essenz der Laube besteht darin, dass das Laubwerk das Gitterwerk vollkommen verhüllt, wodurch der Effekt der Natürlichkeit einer künstlichen, architektonischen Form entsteht. Dieser Effekt besteht seinerseits in einer Oszillation zwischen Nachahmung und Hervorbringung von Natur. Denn einerseits ahmt die Laube Phänomene nach, die in der Natur zu finden sind: durch Laub bedeckte, überwölbte Gänge und Stätten im Wald. Andererseits konfrontiert die Laube damit, dass das, was man als natürlich ansieht und als gemütlichen Aufenthaltsort empfindet, erst darum als solches erscheint, weil es als Projektionsfläche eines kulturell kodierten Blicks dienen kann. Mit anderen Worten: als natürlich erscheinen uns Gestaltungen, in die man gewisse abstrakte, architektonische Formen hineinprojizieren kann, wobei man die Natur erst durch dieses Hineinprojizieren herstellt. Die Laube selbst ist die Verkörperung des Verhältnisses von Nachahmung und Herstellung. Sie macht dieses Verhältnis auf ihre Weise präsent: Wie sich Latten und Ranken in der Wand der Laube verschränken, so verschränken sich Nachahmung und Herstellung in der spezifischen Naturerfahrung, die die Laube einem gewährt. In der Laube wird man gewahr, dass die wahre Natur, die eigentliche Natürlichkeit, die als „Ruhestätte“

¹⁶⁵ Johann Georg Kruenitz: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft: in alphabetischer Ordnung*, Bd. 65, Berlin, Pauli, 1794, Sp. 638. Die erste Bedeutung: „Ein oben bedecktes Gebäude, ein Schoppen, imgl. ein oben bedeckter, aber an den Seiten offener Theil eines Gebäudes; [...] Wenn eine solche Laube frey steht, ist es ein Sahl, dessen Dach auf vielen Säulen ruhet, zwischen welchen man allenthalben frey gehen und aussehen kann; es wird auch ein **Schoppen**, *Pergula*, *Porticus*, genannt.“ (Sp. 636f.)

¹⁶⁶ Siehe Abb. 8–11.

des Menschen dienen kann und ein idealer Ort für die verschiedensten sozialen Aktivitäten ist, immer nur eine Natürlichkeit sein kann, die nicht als das Andere der künstlichen – technischen oder architektonischen – Herstellung, sondern immer nur mit ihr verschränkt zu denken ist. Belege finden sich für die Erfassung der Laube von ihrem Nachahmungscharakter her ebenso wie für die Akzentuierung ihres Herstellungscharakters. Hirschfeld zufolge bildet die Natur „in waldigten Revieren von den dicken, ausgebreiteten und herabhängenden Decken des Laubwerks ihre Lauben. Eben die Freyheit und kunstlose Nachlässigkeit, womit sie bauet, soll der Gartenkünstler in seinem Werke nachzuahmen suchen“.¹⁶⁷ Demgegenüber erwähnt Kruenitz im Artikel „Gitterwerk“ neben den von Tischlern angefertigten Artefakten auch jene Gitterwerke, bei denen Natur und Technik von vornherein nicht unterschieden werden, und die eher zur Kunst der Gärtnerei gehören:

Insonderheit nennt man **Gitter-** und **Bogen-Werk**, **Lattenwerk**, **Nagelwerk**, **Treillage**, in Gärten, die Wände, Lauben, Portale, Bogengänge, Berceaux und andere Zierrathen, die man entweder aus gehobelten und kreuzweise über einander genagelten, schmalen Latten zu machen, und, um besser Dauer willen, mit Oehlfarbe zu überstreichen pflegt, oder welche geschickte Gärtner, ohne der Tischler Bey-Hülfe, aus Bäumen und Hecken selbst auf das zierlichste, und so viel möglich, der Architektur gemäß, zusammen zu setzen und im Schnitt zu erhalten wissen. [...] Die **natürlichen Gitter- und Nagelwerke**, oder die von grünem Laubwerk also aufgewachsenen, sind von Baumästen formirt, die durch Kunst und Fließ mit Eisendraht in einander geschlungen, und von großen Vergitterungen, Reifen und Stangen unterstützt sind, welche solchergestalt bedeckte Gänge, Bogen, Wölbungen, Sommerlauben, Sähle, Einschnitte, Säulenstellungen und Anschließungen der natürlichen Bedeckungen vorstellen, ohne beygebrachtes sichtbares Gitterwerk. Sie gehören an eben die Orte hin, wohin sich die künstlichen Gitterwerke schicken.¹⁶⁸

Das vielleicht bekannteste Beispiel dafür ist wohl Küffners *Architectura viv-arboreo-neo-syнем-phyteutica*, ein Buch, das zur Gänze der Kunst gewidmet ist,

¹⁶⁷ Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 2, Leipzig, Weidmann und Reich, 1780, S. 71.

¹⁶⁸ Kruenitz: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft*, Bd. 18, 1779, Sp. 560, 563f.

aus lebenden Bäumen Bauwerke hervorzubringen.¹⁶⁹ Dabei fallen nicht nur Gitterwerk und Laubwerk – Technik und Natur – zusammen, sondern es lässt sich ebenso gut beobachten, inwiefern den natürlichen Gestaltungen das abstrakte Prinzip der Gitterstruktur als Grundlage jedweder architektonischen Gestaltung aufgezwungen wird. Während bei einer herkömmlichen Laube die tragende Gitterstruktur komplett verhüllt wird und damit auch das Prinzip der diskreten Aufteilung des Raumes,¹⁷⁰ auf dem das lebendige Ranken und Wachsen der Äste und des Laubwerks beruht, wird hier dieses Prinzip in das lebendige Baumaterial wortwörtlich eingepropft: Durch Pfropfen wachsen die Äste selbst zum Gitterwerk.

Wie gesagt, ist die Laube Ort der Reflexion, und zwar darüber, wie sich Natürlichkeit erst aus der Verschränkung von Technik und Natur ergibt. In dem Sinne ist die Laube der Ort der Medienreflexion genauso, wie es sich oben die Praktik der Rahmenschau als solcher erwiesen hat. Es mag wohl nicht zufällig sein, dass sich Laube und Rahmenschau immer schon korrespondierende Phänomene waren. Nicht nur die Enzyklopädien und Handbücher bezeugen,¹⁷¹ dass es ein wesentliches Element von Lauben war, dass man dank ihrer Platzierung einen mehr oder weniger gerahmten Blick auf die Landschaft hatte, sondern es gibt auch reichlich literarische Zeugnisse davon. Auch Brockes' Gedicht *Die Allee* macht ihre Zusammengehörigkeit, wenn auch aus einer eigentümlichen Perspektive, zum Thema. Dieses Gedicht liefert eine ausführliche Beschreibung eines architektonisch, wortwörtlich nach Richtschnur „gebauten“ Laubgangs, in dem – dem Grundprinzip der Laube vollkommen entsprechend – das Laubwerk das Gitterwerk – in diesem Falle das natürliche Gitterwerk der Äste und Stämme – komplett verhüllt.

¹⁶⁹ Friedrich Köffner: *Architectura viv-arboreo-neo-synem-phyteutica [...] oder Neu-erfundene Bau-Kunst zu lebendigen Baum-Gebäuden, durch auch neu-erfundene Propff- und Peltz-Kunst [...]*, Hof, Mintzel, 1716. Vgl. Abb. 14–16.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Bernd Mahr: *Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs*, in: Horst Bredekamp/Sybille Krämer (Hg.): *Bild – Schrift – Zahl*, München, Fink, 2003, S. 72.

¹⁷¹ Vgl. Kruenitz: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirtschaft*, Bd. 65, Sp. 640; Bd. 55, 1791, Sp. 512. Vgl. noch Jonas Mylius et al.: *Baulichkeiten für Cur- und Badeorte*, S. 241; Lambert/Stahl: *Die Garten-Architektur*, S. 89.

Des grünen Kerckers holde Länge / Treibt den gefangnen Blick in eine schöne Enge; / Er hofft, voll süsser Furcht, daß gar kein Ende sey, / Und wird, wie matt er gleich, dennoch mit Unmuth frey. / In diesem angenehmen Steige / Gehorcheten nicht nur / Die schlancken Bäume, Stämm' und Zweige, / Nein, gar die Blätter selbst der gleich gezog'nen Schnur. / Die Äste sind durchs Laub verdeckt, / Worinnen gar die Stämme selbst versteckt. / Dahero scheints, als ob das grüne Laub / Sich, ohne Stamm, auf Sand und Staub, / Als wär' es aufgemauert, gründe.

Die Blätter „schrenken sich“ in der Wand dieses Gangs, und dieser spezielle Aufbau der Laube erzeugt in seinem (umschlossenen) Inneren eine Art Mischwelt: In ihr mischen sich „Hitz' und Kälte, Licht und Nacht“. In einer Selbstanrede als „[v]ergnügte Seele“ ermutigt das lyrische Ich sich selbst gerade dazu, in seinem eigenen Inneren dieser Mischwelt der Laube zu entsprechen, und zwar dadurch, dass es in sich selbst „Betrachtung mit der Lust“ und „Vergnügung mit der Andacht“ „gatten“ lässt. Dies schafft die Grundlage für ein mögliches Spiel von Substitutionen. Nicht nur die einzelnen Elemente der Gegensatzpaare Hitze/Kälte, Licht/Nacht, Betrachtung/Lust und Vergnügung/Andacht werden substituierbar und sind bereit für chiasmatische Umkehrungen, sondern das Innere der Laube, in dem sich der Betrachter selbst aufhält, wird mit dem Inneren des Menschen austauschbar. Folgt man der Logik dieser Substituierbarkeit weiter, kann man auch eine mögliche Entsprechung zwischen dem Menschen, der im Verhältnis zu seinem Inneren (seiner Seele) etwas Äußeres ist, und der Laube, der im Verhältnis zum Menschen, der sich in der Laube befindet, etwas Äußeres ist, feststellen. Und da die Struktur des Inneren der Laube unmittelbar aus der Struktur ihres Äußeren, ihrer umschließenden Oberfläche folgt, d. h. die Vermischung von Hitze/Kälte, Licht/Nacht aus der Verschränkung der Blätter, kann sich der Mensch in der Laube als ein Wesen erfahren, dessen innere (seelische) Struktur auch unmittelbar aus der Struktur seiner äußeren, umschließenden Oberfläche, mit anderen Worten aus seinem sinnlich wahrnehmenden Körper folgt, und folglich seine Selbstreferenz auch nur durch die Vermittlung dieser Oberfläche möglich ist: „Ich fühlt' und sah in diesen Büschen, / Wie durch der Blätter grüne Pracht / Sich Hitz' und Kälte, Licht und Nacht, / Nach langem Kämpfen, endlich mischen, / Und unter den belaubten Zweigen / Die Kühlung und die Dämm'ung zeugen.“ Einerseits lässt sich der hier beschriebene Prozess durch die Formulierung „fühlt' und sah“ sowohl auf das Innere der Laube als auch auf das Innere des Menschen in der Laube beziehen. Andererseits zeigt

diese Formulierung den Prozess der allmählichen Verschränkung von Sinnlichem (sehen) und Nichtsinnlichem (fühlen), die zunächst gegeneinander gekämpft haben, in der menschlichen Selbstreferenz an. Die Erkenntnisleistung der Laube ist, dass durch ihre Anordnung der Mensch sich als ein solches Mischphänomen erfahren kann.

Mit dieser Selbsterfahrung korrespondiert, wie das Sehen und das Gesehene im Gedicht inszeniert werden. Die sich lang vorwärts streckende Allee wird als Gefängnis des Blicks beschrieben, weil sie das Blickfeld begrenzt und somit die Blickrichtung bestimmt. Dennoch wird diese äußere, gleichsam gewalttätige Bestimmung der Blickrichtung als eine Art Sicherheit erlebt, und der als Gefangener personifizierte Blick sieht seiner eigenen Befreiung am Ende des Laubgangs, wo sich das Blickfeld sozusagen in das Unbestimmte ausweiten kann, mit „Unmuth“ entgegen, obwohl dieses Ende des Gangs als „Ziel“ der Augen erscheint. Er „hofft“ sogar, dass diese Beschränkung des Blickfelds nicht aufgehoben wird und er im Gang unendlich vorwärtstasten kann. Diese Inszenierung legt durch die Personifizierung des Blicks die allegorische Deutung nahe, wonach die Allee der Lebensweg und der sich vorwärtstastende Blick der Mensch ist, der seinen Lebensweg geht und hofft, das Ende des Weges nie erreichen zu müssen. Dass es einen vorbestimmten Weg für das Leben, eine vorbestimmte Richtung für den Blick gibt, erscheint zwar als Kerker, die Befreiung, der Tod aber, wo sich der Blick richtungslos zerstreuen kann, ist furchterregender als die Verfolgung dieser vorgezeichneten Bahn. Die Antwort auf die Frage, was diesen „Unmuth“ für den Blick am Ende, am Ziel seines Laufes verursacht, liegt in den Szenen, die dem Betrachtenden widerfahren. Es erscheinen nämlich Gestalten, die den Laubgang durchqueren wie aus unsichtbaren Türen der grünen Wand heraus- und wieder hineintretend. Diese Szenen bringen den Betrachter dazu, über das Leben nachzusinnen, und er deutet das plötzliche Auftauchen, das kurze Bleiben und das rasche Verschwinden der Gestalten als Modell des menschlichen Lebenslaufs schlechthin. Dass das Leben als Ganzes für den Betrachter überschaubar sein kann, liegt an der räumlichen Anordnung der Laube und an der von ihr ermöglichten Rahmenschau. Erst für den im Laubgang eingekerkerten Blick kann das Leben als zielgerichtet erscheinen, erst die auf den Betrachter oktroyierte Rahmenschau ermöglicht es, das Leben als Ganzes zu überschauen, mit anderen Worten ein Bild vom Leben zu machen: „Es scheint

dies Gesicht ein Bild / Von unserm Lebens-Lauf zu seyn.¹⁷² Diese Möglichkeit besteht aber nur so lange, bis man im Laubgang, d. h. im Kerker des mediatisierten Blicks bleibt. Denn erst diese Mediatisierung erlaubt einem – selbstverständlich nie auf das eigene Leben, sondern immer nur auf das Leben von anderen bezogen –, das Leben als Bild vorzustellen und dem Leben eine Teleologie zuzuschreiben. Wäre die Richtung, die Bahn des Blicks nicht vorgezeichnet, dann wäre das Leben der Anderen nicht als Bild erfahrbar und auch das eigene Leben als solches nicht vorstellbar. Brockes' Gedicht spricht davon, wie der Mensch ein Mischwesen aus Sinnlichem und Unsinnlichem ist, dessen nur immaterielle Selbstreferenz unmöglich ist, und davon, dass die Vorstellung vom Leben des Menschen als etwas Teleologischem nur die Folge mediatisierter, durch Dispositive eingekerkerter Wahrnehmung ist. Dabei erscheint die Laube oder – wie Brockes sie nennt – die Allee als Inkubationsraum dieser doppelten Erfahrung.

Für die Zusammengehörigkeit von Rahmenschau und Laube findet sich ein Beleg bei Stifter u. a. in der bereits zitierten Erzählung *Julius*:

Sie zeigte ihm ihre Fische in den Bassinen und Teichen, und führte ihn zuletzt durch die Pfade unter dunkelgrünen Kastanien bis zu der Laube hinan, die ihr Lieblingsplätzchen war, wo sie sticket, zeichnet, und Geßner und Haller lieset. Und wirklich, man mußte das Mädchen hochachten, daß sie zum Lesen dieser Geister einen so mit ihnen harmonirenden Platz suchte. Die Laube steht auf einer kleinen Erhöhung im Schatten zweyer riesenhaften Linden und sieht durch eine natürliche, oder künstlich ausgehauene Öffnung des Parkes über das Herrenhaus weg, auf die schönste Parthie des Thales und seiner Berge, welche indem sie sich mit dem fernen Hochgebirge unter einem sehr spitzen Winkel kreutzen ein überraschendes Perspective gewähren. Aber über alle Beschreibung imposant machte in eben dem Augenblicke, als unsere beyden junge Leute zur Laube kamen, der Anblick dieser in edlen Formen gethürmten Gebirge die unnachahmlich vortheilhafte Beleuchtung. [...] Durch das größere Thal schlingt der Fluß ein silberweißes Band, und wie geschliffene Tafeln von Kristalle stehn die Teiche in der Landschaft. Im Anschau der erhabenen Tableaus, das hier der größte aller Mahler aufgestellt hatte verloren standen beyde, bis der Jüngling das Schweigen unterbrach: „Wahrhaftig, eine Scene für den Pinsel meines Freundes.“¹⁷³

¹⁷² Barthold Heinrich Brockes: *Die Allee*, in: ders.: *Irdisches Vergnügen in Gott*, Bd. 1, S. 233, 234, 236.

¹⁷³ Stifter: *Julius*, in: HKG, 3,1, S. 26f.

Diese Beschreibung macht es eindeutig, dass es zum Wesen der Laube gehört, dass in ihr die natürliche Gestaltung und der künstliche Beitrag zu dieser Gestaltung ununterscheidbar sind. Sie sind miteinander verschränkt, und erst dieser Verschränktheit verdankt die Laube ihre besondere Erkenntnisleistung. Diese Verschränktheit widerspiegelt sich hier auch darin, dass es eigentlich unentscheidbar bleibt, ob man hier mit Naturbetrachtung bzw. Naturbeschreibung oder Bildbetrachtung bzw. Bildbeschreibung zu tun hat. Auch in anderen Werken bedient sich Stifter Laubenszenen, die ähnliche Komplikationen für den Interpreten bereithalten. In einer seiner späten Schriften gesteht er offen ein, dass er selbst „nicht frei“ von der Sünde der „Gartenlaubenliebeserzählungen“ sei. Dieses Geständnis legt er in einer Studie über die Gartenlaube für die erste Nummer der österreichischen Zeitschrift *Gartenlaube* ab. Auf diese Studie soll nun ausführlicher eingegangen werden, um die Laube als Prinzip der Stifter'schen Poetik herausstellen zu können. Auf den ersten Blick scheint dieser Aufsatz mit einem Umfang von wenigen Seiten tatsächlich jene „Wiener Backhändl-Gemütlichkeit“ heraufzubeschwören, in der sich das spezifische Lebensgefühl oder der spezifische Lebensstil des Biedermeier für jene darstellt, die das Biedermeier sonst, in literatur- oder kulturgeschichtlicher Hinsicht, als epigonales Zeitalter oder als Nachblüte zu fassen suchten. Dieser Eindruck wird vor allem dadurch erweckt, dass Stifter eine Reihe von Situationen beschreibt, die ihren idealen Ort gerade in der Gartenlaube finden. Diese kurzen Beschreibungen sind allesamt so komponiert, dass sie sich zu einer Reihe von – für die Zeit typisch gehaltenen – Genrebildern fügen und gleichsam eine Bilderkette bilden.

Die erste Gruppe dieser Genrebilder bilden die Situationen, in denen die Laube als Ort des Zurückziehens dargestellt wird, als Ort für die in Einsamkeit durchzuführenden Praktiken, die in einer gesteigerten Fantasietätigkeit bestehen. So wird der „gelehrte Hagestolz“, der in der Gartenlaube sitzt, beschrieben, wobei „griechische und römische und etwa indische oder noch andere Silben sind bei ihm, oder gar Griechen und Römer und Inder und andere Völker“. Und wenn er gerade nicht „strenge Arbeit verrichtet“, d. h. wenn Vergangenes nicht durch die Vermittlung von Schriftstücken vergegenwärtigt wird, dann kommen diesem „Manne der Wissenschaft“ doch die „Bilder derer, die vor ihm große Gedanken gehabt haben, die Bilder der Weisen, der Staatsmänner, der Forscher, und es kömmt mit den Bildern manches Hohe, das sie gefördert haben“. Genauso

förderlich ist es für die Fantasietätigkeit des Dichters, wenn er die Gartenlaube aufsucht, und „wenn er sich zur Ruhe nieder läßt, und das Äußere nur durch den Eingang in kleinen Ausschnitten herein schaut, dann stellen sachte sich Gestalten zu ihm, die in seinem Künstlerwalten wandeln“. Dem „Geschichtsforscher“ ergeht es genauso. Wenn er sich mit Überlieferungen umgibt,

so säuselt ihn ein Blatt, fächelt ihn ein Lüftchen, und glänzt ihn ein Sonnenstrahl in die Vergangenheit zurück, der ja auch ein Blatt gesäuselt, ein Lüftchen gefächelt, eine Sonne gegläntzt hat, und er schaut mit seinen unbewußten Kräften in der lebenden Beschränktheit der Laube sicherer in die vergangenen Zeiten zurück, als er es mit seinem bewußten Verstande in der leblosen Beschränktheit seiner Stube zu tun vermöchte.

In diese Gruppe gehört auch der einsame, aber nicht mehr professionelle, sondern naive Leser, der abends die Laube aufsucht und in der schützenden Einsamkeit der Laube sich immer mehr in seine Lektüre vertieft: „Und zu den meisten Zeiten unterbricht er dann fürder das Lesen nicht mehr, eine andere Welt baut sich um ihn auf, als die am Tage um ihn gewesen ist, diese Welt führt in das reinere Menschentum, zeigt ihn sich selber reiner, und belohnt ihn.“ Schließlich gehören zu dieser Gruppe die bildenden Künstler und Komponisten, die sich unmittelbar durch die Struktur der Laube inspirieren lassen. Für sie stellt diese Struktur eine Art Magazin für verschiedene Formen dar, sie ist eine Fülle, eine *copia* künftiger Darstellungen: „Der Baumeister, der Maler, der Bildner sieht in dem Geflechte der Laubenranken, in den Mischungsstellungen der Blätter, in dem Lichterwechsel, in der Menge der Farben Ahnungen und Gestaltungen, die in künftigen Werken aufblühen mögen, und dem Tonkünstler säuselt das Laub Träume von werdenden seelenvollen Gesängen zu.“

In die zweite Gruppe diese Bilder gehören Szenen des geselligen Lebens: Der „Hausvater“ wird von der Gattin in der Laube aufgesucht, um über den Haushalt zu sprechen, während die Kinder vor der Laube spielen; Hausfrauen sitzen allein oder in Begleitung ihrer Kinder in der Laube und verrichten ihre Hausarbeit, sie machen z. B. Stickereien; das Mittagessen wird in der Laube gemeinsam verzehrt; ältere Frauen, die nicht mehr in die Kirche können, lesen in der Laube ihr Gebet; Veteranen erzählen einander über ihre Kriegsabenteuer bei

einem Glas Wein; Liebende schreiben Liebesgedichte, geben sich ihren Träumereien hin oder machen ihre Liebesgeständnisse in der Laube.

Diese Serie von Genrebildern, die zugleich eine Enumeration von Alltagspraktiken ist – was diesen Text bereits an sich für kulturwissenschaftliche Forschung interessant macht –, stellt die Gartenlaube als eine Art multifunktionalen Raum, als eine ideale Bühne verschiedenster Praktiken dar. Was macht aber den Kern dieser Multifunktionalität aus? Die Antwort auf diese Frage liegt im einleitenden Teil der Studie, noch bevor die Bilder des Alltagslebens entfaltet werden. Die Naturerfahrung in der oder mittels der Gartenlaube wird nämlich mit der panoramatischen Naturerfahrung kontrastiert:

Es ist das Flüchten von dem Weiten in das Enge und Begrenzte. Wenn der Mensch, um sein Herz zu erheben, auf einen hohen Thurm steigt, der einen Überblick über die Stadt und ihre Umgebung erlaubt, wenn er einen hohen Berg erklimmt, um den das Weite und Breite liegt, wenn er das Meer liebt, auf dem der Raum um ihn ausgegossen ist, wenn er gar mit einer Luftballe wie ein Pünktlein in der ungeheuern Himmelslocke schwebt, [...]: so geht er auch wieder sehr gerne in kleine und beengte Gelasse, um mit sich selber allein zu sein [...].

Die Naturerfahrung der Gartenlaube wird im Kontrast zum panoramatischen Blick auf die Natur dargestellt, die – wie Ritter es beschrieben hat – als Erbe der *theoria*, der geistigen Schau auf den Kosmos als Ganzen, auf einer Distanz zwischen Betrachtenden und Betrachtetem beruht. Diese Distanz wird in der Gartenlaube aufgehoben, denn es geht hier nicht um eine sich vor den Augen des Betrachters bildhaft auftuende Ansicht, sondern um eine – wenn auch sehr spezielle – Umschließung und folglich um einen Innenraum der Natur, in dem sich das Natur erlebende Subjekt befindet. In der Laube sein heißt, „mit sich selber allein zu sein“, mit anderen Worten „zu sich kommen“ oder „auf sich selbst zurückkommen“, wobei dies auf einem In-Sein und nicht auf Distanz basiert. Kehrt man in diese Selbstumschließung der Natur ein, so kommt man zu sich, man wird sich selbst inne. Wie es Stifter im Falle des naiv Lesenden beschreibt: „eine andere Welt baut sich um ihn auf, als die am Tage um ihn gewesen ist, diese Welt führt in das reinere Menschentum, zeigt ihn sich selbst reiner, und belohnt ihn“. Diese Formulierung hat aber etwas Merkwürdiges an sich. Es handelt sich hier nämlich nicht um eine Welt, die sich „in“ dem Lesenden, in seinem Inneren, in seiner Vorstellung aufbaut, sondern eine Welt „um“ ihn wird präsent. Dass es hier

um etwas Konzeptionelles geht, belegt auch die bereits zitierte Stelle über den gelehrten Hagestolz, der nicht nur seine Schriftstücke „bei sich“ hat, die er studiert, sondern auch „Griechen und Römer und Inder und andere Völker“, die sonst „in“ seiner Vorstellung da sein sollten. Die Präsentifikation von Vergangenem geht also mit einem paradoxen Verhältnis von Innen und Außen einher, genauer gesagt, sie hat ihren Ursprung in diesem paradoxen Verhältnis und ist somit als sein Effekt zu betrachten. Diese Paradoxie lässt sich so beschreiben – wobei man wieder dem bereits bei Brockes festgestellten Spiel der Substitutionen begegnet –, dass die innere Vorstellungswelt des Menschen mit dem Innenraum der Laube substituierbar wird, mit einem Innenraum, der für den Menschen allerdings ein ihn umgebender Außenraum ist. Folgt man der Logik der Substitutionen weiter – ganz wie bei Brockes –, werden auch Mensch und Laube substituierbar. In der Laube zu sein heißt demnach, sich selbst als Mensch in einer Verschränkung mit der Laube, einem Außenraum – der in diesem Falle ein umschließender (Natur)Innenraum ist – zu erfahren, in dem sich die Selbsterfahrung vollzieht. So lässt sich also „das reinere Menschentum“ verstehen: Es ist eine Selbstreferenz, die zur Voraussetzung kein vollkommen geschlossenes menschliches Inneres hat, sondern sozusagen ein – wie paradox es auch klingen mag – „offenes Inneres“, das als eine Verschränkung, eine Unmittelbarkeit, von äußerem Dispositiv und innerer Vorstellungskraft zu denken ist. Denn der Innenraum der Laube, wiederum ganz im Sinne von Brockes, ist eine Mischwelt, in der eine Unmittelbarkeit vom Inneren und Äußeren entsteht, und eine Erfahrung des Inneren als eine mit dem Äußeren „vermischte“ möglich wird:

Wie die Alten sich an die Kanten, Ecken und Simse ihrer kleinen Gemächer auserlesene Schlinggewächse malen ließen, so sind die Lauben gleich mit wirklichen bedeckt, und wie die Gestalt und die Farben der gemalten Gewächse in das Fließen der Seelenzustände des Bewohners hinein spielten, so mischt sich Farbe und Gestalt der lebenden Laubenranken in das Gemüth des dort verweilenden, es mischt sich das sachte fortrückende Lichtgesprenkel ein, es mischt sich öfter das Zittern des Laubes hinzu, und es geht auch ein sanftes Rauschen zuweilen durchs Ohr in das Innere.

Dass diese Erfahrung überhaupt möglich ist, ist der Struktur der Laube zu danken: Ihr Inneres, diese Mischwelt, entspringt aus ihrer Art der Umschließung. Dies ist keine Umschließung, die bezweckt, einen gewissen Raum der Natur

abzugewinnen, sie zu kultivieren und somit Natur und Kultur einander entgegenzustellen. Denn die Grenze des Umschlossenen, die Wand der Laube gleicht weniger einer Wand eines Bauwerks, eher einer Membrane, die keiner der voneinander abgegrenzten Seiten gehört. Denn sie besteht zugleich aus Gitter und Gewächs, die untrennbar verschränkt sind, und erst diese Verschränkung, die keine richtige Grenze zwischen Innen und Außen – etwa Kultur und Natur – ist, bewirkt es, dass auch im Innenraum der Laube diese Unterscheidungen unmöglich werden. Und auch erst durch diese Suspendierung von Innen und Außen wird die Mischinnenwelt der Laube zu einem Ort der Lebendigkeit: Ihre „lebende[] Beschränktheit“ wird von Stifter der „leblosen Beschränktheit“ der Stube entgegenstellt, ihre Mischwelt ist die Welt der „unbewußten Kräfte[]“ im Gegensatz zur Welt des „bewußten Verstande[s]“ der Stube.

An diesem Punkt kann man zur Frage zurückkehren, welche Konsequenzen es für eine Zeitschrift und für die spezielle Wissensarchitektur, die sie vermittelt oder in die sie ihre Leser eintreten lässt, hat, dass sie sich als eine Gartenlaube präsentiert. Diese Referenz spielt Stifter selbst aus: „Und möchte die Gartenlaube, an deren Latten ich dieses Blatt geheftet habe, alles Gute bringen, was ihre Schwestern in den Gärten bringen, und möge sie fröhlich grünen, wenn ihre Schwestern als dürres Gitter oder mit der weißen Haube des Winters dastehen.“¹⁷⁴ Stifter nennt die *Gartenlaube* eine Schwester der in den Gärten stehenden Lauben und wünscht der Zeitschrift Beständigkeit mit dem implizierten Bild einer immergrünen Laube, die die Zeitschrift sein soll. Seine Formulierung eröffnet den Weg für ein Analogieverhältnis zwischen Gartenlaube und *Gartenlaube*: Da Stifter seine Studie, seinen Text als „Blatt“ im Laubwerk der Gartenlaube bezeichnet, rücken die materiellen Blätter, die Seiten der Zeitschrift in die Position der Latten, also des Gitterwerks der Laube. Dies wird durch die Benennung der Sparten der Zeitschrift nur untermauert: Seit der ersten Nummer gibt es die Sparte „Blätter und Blüten“, im zweiten Jahrgang kommt die Sparte „Ranken und Knospen“ hinzu.

Wie gesagt, besteht die Eigentümlichkeit der Laube als Bauwerk oder Räumlichkeit darin, dass sie eine Grenze zwischen Kultur und Natur markiert.

¹⁷⁴ Adalbert Stifter: *Die Gartenlaube*, in: PRA, Bd. 15, S. 293, 289, 290f., 291f., 292, 288, 291, 289, 294.

Diese Grenze selbst gehört aber zu keiner der beiden Seiten, weil ihre eigentümliche Struktur aus keiner der beiden Komponente allein ableitbar ist, aus denen sie besteht. Weder aus der natürlichen Komponente, aus den sich rankenden, sich verflechtenden, lebenden Gewächsen, noch aus der künstlichen, aus dem technisch hergestellten, toten Gitterwerk. Aus systemtheoretischer Sicht hieße es, dass diese Grenze als Unterscheidung zwischen Kultur und Natur selber eine Unterscheidung enthält. Diese Unterscheidung wird jedoch von keiner der beiden Seiten dominiert, mit anderen Worten: Sie ist als Ganzes nicht durch die Logik einer ihren beiden Seiten organisiert. Ihre eigentümliche Struktur ergibt sich vielmehr aus der Verschränkung dieser Komponenten, dieser Seiten. In Hinblick auf das Analogieverhältnis von Gartenlaube und *Gartenlaube* heißt das nicht nur, dass die Beziehung zwischen Text – Bedeutungsgeflecht – und seinem Medium – den Blättern der Zeitschrift – auch eine ähnliche Verschränkung ist, sondern auch, dass das Lesen der Zeitschrift mit dem Aufenthalt in der Gartenlaube ebenso in Analogie steht. Und genau an diesem Punkt geht die kulturwissenschaftliche Frage nach der Gartenlaube in eine literaturwissenschaftliche Frage über, bzw. an diesem Punkt tritt die Verschränktheit der beiden Fragen hervor. Wenn nämlich der Aufenthalt in der Gartenlaube eine spezifische Selbstreferenz ermöglicht, die in der Verschränktheit des äußeren Dispositivs – der die Laube umschließenden Mischgrenze, die eine Mischwelt im Inneren der Laube entstehen lässt – und des Inneren des sich in der Laube befindenden Menschen in der oben dargelegten Weise begründet ist, dann soll beim Lesen der *Gartenlaube* eine ähnliche Selbstreferenz entstehen. Denn während im Falle der Gartenlaube die spezifische Membran-Grenze aus einer Verschränkung von Natur und Kultur besteht, geht es im Falle der *Gartenlaube* um eine Grenze, die durch die Verschränkung von Text (Pflanzen-Geflecht) und Medium (Papierblatt-Gitter) entsteht. Die Titelvignette der Zeitschrift bestätigt dies, indem die Buchstaben des Titels auf das Gitterwerk befestigt zu sein scheinen, wie die sie umschlingenden Ranken.¹⁷⁵

Die *Gartenlaube* hat also eine direkte Referenz auf ein bestimmtes architektonisches Werk der Gartenkunst, das sich in den breitesten Schichten der

¹⁷⁵ Zur Titelvignette der Zeitschrift und zur ersten Seite von Stifters Beitrag siehe Abb. 1–2. Zum Titelblatt der Leipziger *Gartenlaube*, die nicht die Verschränkung von Gitterstruktur und Pflanzengeflecht betont, sondern nach dem Prinzip der Banderole organisiert ist, siehe Abb. 3. Vgl. dazu von Graevenitz: *Memoria und Realismus*, S. 296.

Gesellschaft populär machte.¹⁷⁶ Durch diese architektonische Referenz knüpft sie sich zugleich jener Tradition an, der die meisten Zeitschriften und populären Ausgaben der Zeit zugehören. Während die meisten Taschenbücher, -kalender, Almanache – wie es auch in ihren Titeln erscheint – eigentlich nach dem Prinzip der Blütenlese ausgerichtet sind, sind unter den Zeitschriften zahlreiche „Museen“ zu finden. Beide populären Publikationsformen wählen sich eine je spezifische Sammlung zum Modell, die sie für ihr Profil charakteristisch halten und sich als ihr tragbarer Ausstellungsraum präsentieren. Was für eine spezifische Sammlung hat aber die *Gartenlaube* zum Modell und als wessen Ausstellungsraum präsentiert sie sich? In Stifters Darstellung wird die Laube zwar als idealer Schauplatz für die verschiedensten Alltagspraktiken und somit auch als der Sammelort dieser Praktiken ausgewiesen, sie zeichnet sich aber v. a. dadurch aus, dass sie eine spezifische Selbstreferenz des Menschen ermöglicht. So kann man sagen, dass die *Gartenlaube* der tragbare Ausstellungsraum für Alltagspraktiken, aber v. a. für den Menschen selbst ist, der diese Praktiken ausführt, oder genauer: Sie präsentiert sich als ein Ausstellungsraum für den in Alltagspraktiken involvierten und durch Alltagspraktiken definierten Menschen.

Diese Engführung von *Gartenlaube* und Ausstellungsraum mag auf den ersten Blick befremdend sein. Es spricht aber die strukturelle Ähnlichkeit der – um ihre Performativität, d. h. ihren inhärenten Ausstellungscharakter nicht gebrachten – Sammlung und der eine spezifische Selbstreferenz ermöglichenden *Gartenlaube* dafür, die *Gartenlaube* als einen Ort zu fassen, an dem sich der Mensch so erfahren kann, wie sich Ausstellungsobjekte in der Sammlung präsentieren. Denn – um vorher Gesagtes zu rekapitulieren – schafft die Sammlung als kulturelle Praktik den Ort für eine eigenartige Form des Erscheinens. Die Eigenartigkeit dieses Erscheinens besteht darin, dass das in der Sammlung zur Erscheinung gebrachte Exponat durch sein Erscheinen den Umraum oder die mediale Rahmung, in der es erscheint, nicht ausblendet, also nicht in einer Weise

¹⁷⁶ Ein Indiz dieser Popularität ist die Tatsache, dass Ende des 19. Jahrhunderts serienproduzierte „leichte Lauben aus Gitterwerk“ angeboten wurden, um die nur noch die entsprechenden Gewächse gepflanzt werden mussten. Vgl. Lothar Abel: *Das kleine Haus mit Garten. Praktische Winke bei dem Baue von kleinen Landhäusern, Villeggiaturen und Cottages in Verbindung mit Gartenanlagen. Als Lösung der modernen Wohnungsfrage*, Wien/Pest/Leipzig, Hartleben, 1893. S. 83; siehe Abb. 8–9.

hervortritt, dass der Ausstellungsraum, der die Bedingungsmöglichkeit seines Erscheinens ist, etwa komplett verhüllt wird. Dies gehörte noch in das metamorphische Modell des Erscheinens, in dem zwar in der „totalen“ – oder wie Blumenberg formuliert: „aufrichtigen“ – Erscheinung die Zweiteilung in Idee und Erscheinung suspendiert wird, aber die Bedingungen des Erscheinens durch das Erscheinende verhüllt werden, wie im vulgärplatonischen Modell die Idee durch die Erscheinung verdeckt wird. In seinem Kern bedient sich auch noch das metamorphische Modell des Erscheinens der Zweiteilung, in der ein sichtbar werdendes Vorderes (das Erscheinende) ein Hinteres (die Rahmung des Erscheinens) unsichtbar macht. Wie es aber am Beispiel des *white cube* gezeigt wurde – und in weiteren Stifter-Lektüren noch zu zeigen sein wird –, geht bei Stifter die spezielle Art des Erscheinens, deren Ort die Sammlung ist, über das metamorphische Modell hinaus. Diese Überbietung besteht darin, dass in der Sammlung – und das macht ihre Performativität aus – mit dem Erscheinenden auch die Bedingungen seines Erscheinens mitemerscheinen. In der Sammlung erscheinen vielmehr das Exponat und seine Inszenierung gleichzeitig, wodurch der Ausstellungsraum zu einer „Mischwelt“ wird, in der das beinhaltete (umschlossene) Exponat und die beinhaltende (umschließende) Inszenierung einander durchdringen, mit anderen Worten: sich verschränken. Es ist nicht zu entscheiden, und es will auch nicht entschieden werden, in welchem Maß das Exponat bzw. die Inszenierung an der aktuellen Erscheinung teilhat. Aus dieser Perspektive betrachtet wird die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Ausstellungsraum und Laubenraum sichtbar. Denn in der Laube erscheint der Mensch für sich selbst als etwas, dessen Erscheinung nicht unabhängig ist von seiner Inszenierung, d. h. vom Dispositiv, in dem sich der Mensch aktuell befindet. Durch das oben dargelegte Spiel von möglichen Substitutionen ist es unmöglich, festzustellen, in welchem Maß die Laube – die Inszenierung – durch ihren eigentümlichen Aufbau und in welchem Maß der Mensch selbst an der aktuellen Erscheinung des Menschen teilhat. Und damit wird auch die Idee einer „natürlichen Natürlichkeit“ des Menschen untergraben. Denn der Aufenthalt in der Laube, wie Stifter sagt, führt den Menschen auf sein „reinere[s] Menschentum“, mit anderen Worten auf seine wahre Natur hin. Nur ist die Laube von ihrem Aufbau her ein Übergangsphänomen, besser gesagt ein Mischphänomen von Natur und Kultur. Und wenn in der Erscheinung des Menschen der Anteil seiner Inszenierung und

der Anteil des Menschen selbst ununterscheidbar sind, werden auch das Kulturelle/Technische und das Natürliche in der Erscheinung des Menschen untrennbar. Was dem Menschen in der Laube bewusst wird – was die Erkenntnisleistung der Laube ist –, ist nichts anderes als die Einsicht, dass die Natürlichkeit für den Menschen gerade diese Verschränkung von Kulturellem und Natürlichem bedeutet.¹⁷⁷ In dieser Verschränkung ist er heimisch. Anders gewendet: Als natürlich erlebt der Mensch seine Ausgestelltheit.

Betrachtet man die Laube als Übergangs- oder Mischphänomen und nimmt man sie in ihrer vollen Bedeutung für die Alltagskultur wahr, erscheinen alle literaturwissenschaftlichen Narrative zumindest als fraglich, die den Übergang von der Romantik zum Realismus als einen Übergang vom offenen zum geschlossenen Raum darstellen wollen. Denn die Laube kann von seiner Struktur her kein nach Außen verlegtes Interieur sein, kein Außenraum, der den „Gesetzmäßigkeiten des geschlossenen Innenraums unterworfen ist“, und keine Abgrenzung der kultivierten Außenwelt von der „umgebenden Urnatur“.¹⁷⁸ Es scheint der umgekehrte Fall vorzuliegen. Im Falle des Rosenhauses im *Nachsommer* hat man gerade den Eindruck, dass eher die Laube, das Prinzip „Laube“ die Innenräume und die festen Steinbauten zu erobern scheint, bzw. dass sich der Mensch nur in Wohnbauten heimisch fühlt, die laubenhaft gestaltet werden.

Das Rosenhaus ist an sich eine Wiederholung jenes Gartenhauses – und somit ein Raum für die Vergegenwärtigung jener Zeit –, das in Risachs Rückblick als symbolischer Ort für die unerfüllte Liebe zwischen Risach und Mathilde erscheint. Das Liebespaar ging auch regelmäßig in den „Weinlaubengang“ spazieren, der Risach einmal wie „ein Pallast aus dem fernsten Morgenlade“, ein

¹⁷⁷ Von Graevenitz' Maxime, wonach „realistische Literatur nicht Realität, sondern die Konstruktion von Realität darstellt“, lässt sich in diesem Sinne wie folgt paraphrasieren: Realistische Literatur stellt nicht Natürlichkeit, sondern die Konstruktion von Natürlichkeit dar. Vgl. Gerhard von Graevenitz: *Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters Bunten Steinen und Kellers Sinngedicht*, in: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 2002, S. 158.

¹⁷⁸ Vgl. dazu Johannes Kersten: *Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum*, Paderborn/München/Wien/Zürich, Schöningh, 1996, S. 159, 124. Auch Koschorke bedient sich dieses Schemas. Vgl. Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 282–288.

anderes Mal wie ein „Heiligtum“ vorkam. Es ist nicht überraschend, dass auch die Beziehung von Heinrich und Natalie einen ähnlichen symbolischen Ort hat, nämlich die Grotte mit der „Marmornimphe“ und der „Efeuwand“ und der Laube dahinter, von welcher „das Schloß in die großen Eichen eingerahmt zu erblicken war“. Das Rosenhaus erhielt seinen Namen nach dem Rosenspalier, das an der Hauswand befestigt ist, die Wand bis zu den Fenstern des ersten Stockwerks bedeckt und somit „einen wunderlichen Überzug des Hauses“ bildet. Im Rosenhaus selbst gibt es ein Zimmer, der die Rosenwand nachahmt: Es will vortäuschen, als öffnete sich die Rosenwand und bildete gleichsam eine Umschließung, in die man hineintreten könnte wie in eine richtige Rosenlaube:

Das Zimmerchen war sehr schön. Es war ganz in sanft rosenfarbener Seide ausgeschlagen, welche Zeichnungen in derselben nur etwas dunkleren Farbe hatte. An dieser schwach rosenrothen Seide lief eine Polsterbank von lichtgrauer Seide hin, die mit mattgrünen Bändern gerändert war. Sessel von gleicher Art standen herum. Die Seide grau gezeichnet hob sich licht und lieblich von dem Roth der Wände ab, es machte fast einen Eindruck, wie wenn weiße Rosen neben rothen sind. Die grünen Streifen erinnerten an das grüne Laubblatt der Rosen. [...] Der Fußboden war mit einem feinen grünen Teppiche überspannt, dessen einfache Farbe sich nur ein wenig von dem Grün der Bänder abhob. Es war gleichsam der Rasenteppich, über dem die Farben der Rosen schwebten.

Das Rosenspalier, also jene zweite Wand des Hauses, die aus einem „hölzerne[n] Gitter“ und aus den Rosenbäumen besteht, die „mit Zwang“ an das Gitterwerk gebunden sind, mischt sich mit den Fenstergittern des Erdgeschosses, die ihrerseits auch rankende Rosenzweige und Rosenblüten nachahmen. Diese Gitter „waren sanft geschweift, und hatten oben und unten eine flache Wölbung, die mitten gleichsam wie in einem Schlußstein in eine schöne Rose zusammenlief“.¹⁷⁹ Diese Vermischung ist nicht unbedeutend: Denn Gitterwerk und Pflanze sind im Spalier, obwohl sie dessen Gesamtstruktur so ausmachen, dass ihr jeweiliger Anteil an dieser Gesamtstruktur nicht feststellbar ist, zwei verschiedene Komponente. In diesem Fenstergitter aber vereinigen sie sich, und es ist im Falle des Rosenfenstergitters nicht mehr möglich, zwischen Tragendem und

¹⁷⁹ Stifter: *Der Nachsommer*, S. I, 189, 196; II, 24; I, 48, 172f., 143; II, 120. Auf dem Grundstück von Risach gibt es ein Gewächshaus, das auch teilweise mit Rosen bedeckt ist und sieht „wie ein Rosenhäuschen im Kleinen“ aus. (I, 60.)

Getragenen, Grund und Aufbau, Tiefenstruktur und Oberfläche zu unterscheiden, wie es noch bei der Zweiheit von Gitter und Rose der Fall war.¹⁸⁰ Diese Vermischung von Spalier, das als „Überzug des Hauses“ vom Haus selbst getrennt ist, und Fenstergitter, das einen Teil des Hauses bildet, ist ein metonymischer Berührungspunkt zwischen Haus und Laube. Nicht zufällig ist der Ort dieser metonymischen Berührung – die sogar eine chiasmatische Vermengung erlaubt – die Fensteröffnung, vor der das Fenstergitter als ein spezielles Mittel, die Umschließung des Hauses zu bewahren, montiert ist. An den Fenstern des Erdgeschosses ist es wegen Vermengung von Fenstergitter und Rosenspalier nicht mehr möglich, zwischen „Überzug“ als Umschließendes und Haus als Umschlossenes, zwischen Laube und Haus zu unterscheiden. Es werden hier nicht nur zwei Strukturen vermengt (nämlich das Spalier, bei dem noch Tragendes und Getragenes – Gitter und Rose – zu unterscheiden ist, und Fenstergitter, bei dem diese Unterscheidung nicht mehr möglich ist), sondern auch Umschlossenes – das Haus mit Fenstern – mit Umschließendem, dem Rosenspalier. Das Rosenhaus wird dadurch zu einem Mischraum: In seinem Innenraum wird nicht mehr zwischen Umschließendem (Tragendem) und Umschlossenem (Getragenen) zu unterscheiden sein. Beachtet man, dass das Rosenhaus das Prinzip der Musealisierung verkörpert – es ist als Bewahrung eines früher dagewesenen Gebäudes für die Präsentifikation einer früheren Zeit gedacht –, dann wird es als eine spezielle Räumlichkeit fassbar, in der die Nichtunterscheidbarkeit von Ausstellungsraum und Ausgestelltem – inklusive der sich in ihr aufhaltenden Menschen – herrscht. Außerdem ist es auch zwischen der Grotte mit der Marmornymphe und der in der Treppenwende des Rosenhauses ausgebauten Nische, die eigens für die Ausstellung der wunderbaren Marmorgestalt errichtet wurde, eine Parallelität zu beobachten. Diese Parallelitäten zwischen Laubenraum und Ausstellungsraum werden noch im entsprechenden Kapitel ausführlich behandelt.

¹⁸⁰ Zur einer Deutung, die im Gegensatz zu der hier vorgelegten in den Gitterstrukturen bei Stifter „symbolische Tiefenstrukturen“ hinter dem „Datenchaos sinnesphysiologischer Reize“ zu entdecken glaubt, siehe Juliane Vogel: *Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur*, in: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, S. 43–58, insb. S. 48, 50.

Neben diesen Formen von Lauben gibt es noch eine weitere im *Nachsommer*, und zwar in Heinrichs Zuhause: „das theils gläserne, theils hölzerne Häuschen, in welchem die alten Waffen hingen, um welches sich der Epheu rankte und welches im Grunde den äußersten Ansatz oder gleichsam einen Erker des rechten Flügels des Hauses gegen den Garten bildete [...]“. Nach dem Umbau, den Heinrichs Vater veranlasst hatte, war der Epheu „wieder an Leisten empor geleitet worden und blickte an manchen Stellen durch das Glas herein. Die Fenster waren nicht mehr nach Außen und Innen zu öffnen wie früher, sondern zum Verschieben.“¹⁸¹ Dieser Teil des Hauses gleicht am meisten einer Veranda, die ein teils freier und teils verglasteter oder aber vollkommen verglasteter Vorbau des Hauses ist. Was diese Laube aber auszeichnen wird, ist die hier untergebrachte Holzvertäfelung, deren erste Stücke Heinrich im Gebirge sammelte und deren noch fehlende Teile Risach nachmachen ließ und Heinrichs Vater schenkte. Da im Rosenhaus das Hausinnere und -äußere durch Vermischungen und gegenseitige Spiegelungen strukturiert ist, mag es auch hier kaum überraschend sein, dass die auf die Innenwand der Veranda montierte Vertäfelung eine Laube darstellt: „Halberhabne Gestalten von Engeln und Knaben, mit Laubwerk umgeben, standen auf einem Sockel, und trugen zarte Simse.“¹⁸² Im Inneren der Laube – der Veranda – werden also Schnitzereien untergebracht, die den Anblick einer Laube von Außen darstellen. Der Aufenthalt in der Laube von Heinrichs Vater bringt die paradoxe Erfahrung mit, als wäre man innerhalb der Grenze selbst zwischen Außen und Innen, zwischen Natur und Kultur, d. h. an einer Grenze, die sich selbst verräumlichte und eine Umschließung bildete, die aber keine Umschließung im eigentlichen Sinne ist, denn der Unterschied von ihrem Innenraum und Außenraum wird von keiner der beiden Seiten dominiert. Die Schnitzereien, denen dieses Raumerlebnis zu verdanken ist, sind aber zugleich Ausstellungsobjekte, die Laube fungiert also v. a. als Ausstellungsraum. In Anbetracht der Vorgeschichte dieser Veranda ist es kaum überraschend: Eine Korrespondenz von Laube und

¹⁸¹ Stifter: *Der Nachsommer*, S. II, 45f. Das Pendant zum Schiebefenster dieser Veranda ist im Rosenhaus eingebaut. Ihre eigentümliche Bauart bewirkt das Laubenmäßige des Zimmers, indem Heinrich bei seinem ersten Besuch von einer eigentümlichen „Waldempfindung“ im Empfangszimmer ergriffen wird: „Es war mir nehmlich, als size ich nicht in einem Zimmer, sondern im Freien und zwar in einem stillen Walde.“ (I, 55.)

¹⁸² Stifter: *Der Nachsommer*, S. II, 13; vgl. Abb. 17.

Ausstellungsraum war in diesem Vorbau von vornherein da, indem die Waffensammlung von Heinrichs Vater seit jeher hier untergebracht war.

Das Prinzip der Laube besteht also darin, dass eine Grenze zwischen Natur und Kultur gezogen ist, die durch ihre Struktur – die Verschränkung von Gitterwerk und Laubwerk – zu keiner der getrennten Seiten gehört, und dass diese Grenze eine Umschließung bildet, die aber wegen der Struktur der Grenze wiederum keiner der beiden Seiten gehört und so – als die Verräumlichung der Grenze selbst – ein Dazwischen ist, ein Raum des permanenten Übergangs und der Durchdringung von Natürlichem und Kulturellem/Technischen. Es wurde versucht, zu zeigen, dass Laube und Rahmenschau wesentlich zusammengehören und als Aussagen derselben Diskursformation zu betrachten sind. Wenn Stifters Rückgriff auf die Rahmenschau als „nur in seiner dezidierten Frontstellung gegen den romantischen Utopismus der Entgrenzung angemessen verstehbar“¹⁸³ ist, dann müsste die spezielle Grenze zwischen Natur und Kultur, die die Wand der Laube verkörpert, in dieser Frontstellung deutlich werden. Wie gezeigt wurde, besteht die Eigentümlichkeit dieser Grenze darin, dass das Verhältnis von Gitterwerk und Laubwerk keine Hypotaxe, sondern nur eine Parataxe sein kann, mit anderen

¹⁸³ Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, S. 282. Ein Indiz dafür, dass es sich dabei um keinen simplen Rückfall in die Lösungen der vorromantischen Literatur handelt, liefert die Darstellung einer Rahmenschau auf dem Titelstich der ersten Ausgabe von *Wien und die Wiener*, die eine ironische Perspektive auf die Tradition der Rahmenschau selbst nicht ausschließt. Dieser Stich, der sich wie ein barockes Emblem aufbaut (vgl. dazu Kai Kaufmann: „*Es ist nur ein Wien!*“ *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines Genres der Wiener Publizistik*, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1994, S. 391f; siehe Abb. 7), stellt eine hoch über die Stadt liegende Fensteröffnung mit spitzem Bogen dar. Auf den Fenstersims ist ein Daguerreotyp gestellt, und das vom Daguerreotypen von der Stadtlandschaft gemachte Bild wird im Vordergrund von einer Narrenfigur anderen Figuren gezeigt, die verschiedene Typen der Wiener Gesellschaft verkörpern. Durch diese ikonologische Anordnung wird das bereits eingerahmte Bild auch als Zerrspiegel deutbar, das den Wiener Einwohnern entgegengehalten wird. Der Laube könnte in diesem Stich die Turmgewölbe, dem aus der Laube durch ihre Einrahmung ausblickenden Menschen der Daguerreotyp und den Bildern in der Vorstellung des Menschen die Bilder des Daguerreotypen entsprechen. Diese Szene lässt einerseits die Deutung zu, dass durch die neuen technischen Medien die Art und Weise der Naturwahrnehmung, wie es durch Laube und Rahmenschau konditioniert war, endgültig überholt ist, andererseits erlaubt sie auch die Auslegung, dass durch die nach dem Prinzip der Rahmenschau erstellten Bilder immer nur Zerrbilder im Vergleich zu den durch neue Medientechnik erstellten Bildern lieferten.

Worten lässt sich ihr Verhältnis nicht als Tiefe und Oberfläche begreifen, sondern sie bilden in ihrer Verschränkung eine einzige Oberfläche.

Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass bei Stifter das Motiv des Gitters oder der Gitterstrukturen, wie z. B. das Motiv des Netzes nur in dieser Konfiguration auftauchen. Es sind in Stifiers Werk etliche Beispiele zu finden, in denen das Gitterhafte nicht als Glied einer Verschränkung erscheint. Dann ist es trennbar und ist auch getrennt entweder von einem von ihm Getragenen (so ist das Gitterhafte Träger von etwas), oder von einer Oberfläche, auf die sich das Gitterwerk legt (so ist das Gitterhafte ein Getragenes), das sich in diese Oberfläche einschreibt. Dass die Stifter'sche Poetik in der Absetzung von einer solchen Trennbarkeit begründet ist, bezeugen auch die Werke, in denen diese Trennbarkeit thematisiert wird. Denn in diesen Texten geht es entweder um das Bedrohliche, das in der unmittelbaren Erfahrung einer tragenden Oberfläche steckt, die von ihren symbolischen Einschreibungen abgelöst wird, oder um das Bedrohliche, das in der unmittelbaren Erfahrung der getragenen Einschreibungen steckt, die sich ihrerseits von ihrer tragenden Oberfläche ablösen. Diese Grenzerfahrungen, bedrohliche Erfahrungen der Abkopplung der „symbolischen Operationen“ von der Oberfläche ihrer Einschreibung, sind bei Stifter immer als notwendige Konsequenzen des „romantischen Utopismus der Entgrenzung“ ausgewiesen, und sie erscheinen somit immer im Bezug auf die panoramatische Naturwahrnehmung. Inwiefern sich die Texte Stifiers mit der Abhebung von der Vorstellung der Trennbarkeit von Symbolischem und Reellem auf die Kontrastfolie eines „romantischen Utopismus“ schreiben – und somit eine Perspektive auf diesen eröffnen –, zeigt sich z. B. in der Figur des Netzes im *Haidedorf*. Im Kontrast zu dieser Figuration des Netzes kann die Leistung der Gartenlaube als Paradigma einer von einem solchen Utopismus befreiten Naturwahrnehmung richtig gefasst werden.

Am Anfang der Erzählung wird die Haide beschrieben, auf der ein Hirtenjunge, dem eine kleine Herde von Ziegen und Schafen anvertraut war, eine imaginäre „Monarchie“ gründet. Auf der Haide findet sich nämlich ein „etwas erhabener Punkt“, der „am Gipfel mit einer überhängenden Platte ein Obdach und eine Rednerbühne bildete“. In diesen Gipfel, der die beste Aussicht auf die Haide, „vorzüglich gegen Süden“, anbot, meißelte der Hirtenknabe eine Art Thron: „Auf dem Hügel des Roßberges gründete er sein Reich.“ Diese Reichsgründung

bedeutet nichts anderes als eine Erlangung der Herrschaft über das Panorama, und zwar mittels der Bevölkering der leeren Landschaft mit imaginären Gestalten, was der Knabe durch „jenes gefährvolle Element“, seine „glutensprühige Fantasie“ bewerkstelligt:

Von seinem Königssitze aus herrschte er über die Haide. Theils durchzog er sie weit und breit, theils saß er hoch oben auf der Platte oder Rednerbühne, und so weit das Auge gehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder sie ging noch weiter, und überspann die ganze Fernsicht mit einem Fadennetze von Gedanken und Einbildungen, und je länger er saß, desto dichter kamen sie, so daß er oft am Ende selbst ohnmächtig unter dem Netze steckte.¹⁸⁴

Die Bedingung der Möglichkeit einer solchen Reichsgründung mittels Imagination liegt darin, dass die beiden daran beteiligten Komponenten, die leere Projektionsfläche und die Operationen ihrer symbolischen Besetzung, voneinander abgekoppelt sind, und dass es zwischen ihnen ein Verhältnis von Darüber und Darunter gibt. Stifter zeigt mit feiner Ironie ein mögliches Ergebnis dieser Abkopplung und weist damit auf die Grenzen einer Literatur hin, die sich diese Abkopplung zu ihrer Bedingung macht: Es kann wohl vorkommen, dass diese Literatur sich selbst in Fesseln legt und am Ende ohnmächtig wird in der Umschließung ihres aus symbolischen Operationen gesponnenen Netzes. Hier wird eine Ohnmacht durch den überwältigenden Einbruch des Symbolischen beschrieben, aber es kann gleichwohl, wie es noch in Bezug auf die Schneefälle zu zeigen sein wird, zu einem solchen Einbruch des Reellen kommen. Wo man aber bei Stifter mit solchen Einbrüchen zu tun hat, hat man auch immer mit einer Abkopplung von Projektionsfläche und dem Symbolischen zu tun.

Die Figur der Laube steht dagegen für eine Ökonomik, in der solche Ohnmachten unvorstellbar sind, denn das „Prinzip Laube“ ist eben in der Verschränkung von Gitterwerk und Laubwerk, von tragender Projektionsfläche und dem getragenen Symbolischen begründet. Es geht dabei nicht nur darum, dass sich die Verflechtung von Symbolischem und Reellem in der Gestalt der Laube verkörpert, sondern und v. a. darum, dass es von Stifter erkannt wird, dass gerade eine solche Räumlichkeit die Bedingung einer vom „romantischen Utopismus“ befreiten menschlichen Selbstreferenz ist, eine Räumlichkeit, die als

¹⁸⁴ Stifter: *Das Haidedorf*, in: HKG, Bd. 1,4, S. 178, 176, 178, 179.

Umschließung unmittelbar aus der Struktur dieser Verschränkung entspringt. Es wurde bereits angedeutet, dass sich dieses Phänomen auch als Problem des Literarischen und zugleich als Problem des Sammelns meldet. Denn die Verschränkung von Laubwerk, d. h. vom lebenden Geflecht von Pflanzen, und von Gitterwerk, d. h. von einem technisch hergestellten Gerüst, das eine Fläche in diskrete Elemente aufteilt, kann als die Verschränkung von Text als Bedeutungsgewebe und Medium als Träger dieses Gewebes gefasst werden.

Darin, dass diese Verschränkung keine Tiefenstrukturen zulässt, besteht die Bedingung der Selbstreflexivität dieser Literatur, die diese Verschränkung zum Thema und mehr noch zum poetischen Prinzip macht. Ferner wurde es noch angedeutet, dass diese Verschränkung auch mit dem Problem des Sammelns, wie es in Stifters Werken zum Vorschein kommt, korrespondiert. Insofern die Räume der Sammlung mit der Struktur der Laube identisch sind, stellen sich die Ausstellungsräume selbst mit dem in ihnen exponierten Gesammelten zusammen aus. Das Radikale besteht bei Stifter eben darin, dass der Menschen als in diese Ökonomik involvierter erscheint, und mehr noch: Sein „reiner[e] Menschentum“ zeigt sich erst in solchen laub- und ausstellungsraumartigen Umschließungen. So sind sie das geeignete Dispositiv dafür, dass sich die „wahre Natur“ des Menschen, die keine rein natürliche sein kann, erst zeigt. Diese Ökonomik soll den Menschen vor Sinnzusammenbrüchen, vor „Ohnmachten“ bewahren. Dass es sich bei dieser „Bewahrung“ bei weitem nicht um die Konservierung – mit Nietzsches Wort „Mumifizierung“ – des Menschen handelt, dürfte aus den bisherigen Ausführungen hervorgehen. Stifter stellt die Laube als Inkubationsraum der Fantasie dar, und zwar so, dass das Vorgestellte mit dem vorstellenden Menschen in einem Raum, in derselben Präsenz da ist: Die Vorstellungen des „gelehrten Hagestolzes“ und des „Geschichtsforschers“ sind „bei“ ihnen und „um“ sie. Der Laubenraum und somit auch der Ausstellungsraum sind Räume der Vergewärtigung. Sie sind „Gegenwartsräume“, d. h. Räume der Präsenz, und als solche sind sie Dispositive auch für die Geschichte, die als Kette von Bildern, als genealogische Abfolge punktueller Ereignisse imaginiert wird. Durch ihre eigentümliche Struktur ist diesen Gegenwartsräumen, sowohl der Laube als auch der Sammlung, eine Performativität eigen, die, wiederum mit Nietzsche gesprochen, „zeugend“ und nicht „mumifizierend“ ist, sowohl in Bezug auf den

Menschen als auch in Bezug auf die vom Menschen heraufbeschworene Geschichte.

Groß und klein

Es ist wohlbekannt, dass sich viele Werke von Stifter, insbesondere *Der Nachsommer*, dadurch auszeichnen, dass sie sich auf den ersten Blick unscheinbare Begebenheiten und alltägliche Geschehnisse zum Thema machen. In der Formulierung der viel zitierten *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* berichten diese Texte über das „Kleine“, das zwar für den durchschnittlichen Betrachter unmerklich bleibt, in seinem unsichtbaren Wirken aber die Möglichkeitsbedingung von jedem „Großen“, d. h. Auf- und Sinnfälligen bedeutet. Das „Kleine“ und das „Große“ sind sowohl in der Natur als auch in der Gesellschaft zu finden: Stifter macht zum Modell des „Kleinen“, des unauffällig wirkenden „Sittengesetzes“ in der Gesellschaft jene unsichtbaren Gesetzmäßigkeiten der Natur, die erst in Folge ihrer einseitigen Beschränktheit durch irgendeinen Umstand als sinnfällige, großartige Ereignisse sichtbar werden. In der Gesellschaft sind die Äquivalente dieser Entladungen der Natur jene Geschehnisse, die sich in der Geschichte der Menschheit als Störungen und Unausgewogenheiten melden. Das „Kleine“ und „das Große“ werden also bei Stifter sowohl im Bezug auf die Natur als auch auf die Gesellschaft relativiert. Aus dieser Perspektive erweist sich das, was man gewöhnlich für groß weil spektakulär hält, gerade als klein, denn es ist eben nur eine durch Zufälligkeit und Beschränktheit gekennzeichnete Wirkung der im Hintergrund waltenden großen Kräfte. Dichtung hat Stifter zufolge dieses Große aufzuzeigen, es liegt aber sozusagen in der Natur dieses Großen, dass es undarstellbar ist, wenn man unter Darstellung so viel versteht, dass etwas unmittelbar zum Thema dichterischer Werke gemacht wird. Das Große ist und bleibt aber als solches unsichtbar, wie die Wurzeln des Baumes, die den Baum bzw. das, was man gewöhnlich als Baum ansieht – die sich über die Erdoberfläche erstreckenden, sichtbaren Teile des Baumes –, mit Nahrungsmittel versorgen. Sie können demnach nur vermittelt zur Darstellung kommen: Sie zeigen sich oder geben sich erkennen an dichterischen Werken, die sich selber in die Ordnung des Großen einfügen sollen, was soviel bedeutet, dass sie selber

keine einseitige Beschränkung für die Bedingungen dieses Sichzeigens bedeuten dürfen.

Wie das Große in der Gesellschaft vorzustellen ist, dazu gibt Stifter konkrete Anhaltspunkte. Sie ist am besten an den „gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen des Menschen“ beobachtbar. Diese Handlungen sind die „dauernden und gründenden“, „gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens“.

So wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken, und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblickes bei vorgefallenen Thaten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft. So ist dieses Gesetz, so wie das der Natur das weiterhaltende ist, das menschenhaltende.¹⁸⁵

Stifter plädiert für eine Literatur, die dazu fähig ist, die Bewegungskraft dieser alltäglichen Handlungen aufzuzeigen, genauer gesagt für eine Literatur, die das Große nicht mehr unmittelbar – thematisch – darstellen will, sondern sich selbst als eine Art Möglichkeit oder Anlass des Sichzeigens des Großen versteht. Die Natur des Großen verfehlen nicht nur die Versuche, die es unmittelbar darstellen möchten, sondern auch jene, die das Große als eine feste Größe oder Entität hinter den darstellbaren Handlungen als seinen vermeintlichen Ausdrücken vorstellen: „Wie in der Geschichte der Natur die Ansichten über das Große sich stets geändert haben, so ist es auch in der sittlichen Geschichte des Menschen gewesen.“ Der Natur des Großen entspricht es vielmehr, wenn man das Große – ganz im Sinne Goethes – als eine „Vielheit in der Einheit“ zu fassen sucht. Das Sittengesetz ist demnach nicht etwas, was wie eine unwandelbare Idee hinter seinen Erscheinungsformen, den Handlungen des menschlichen Alltags, in einer zeitlosen Identität auffindbar und aus diesen Erscheinungsformen abstrahierbar wäre. Sie erscheint in den Handlungen und geht zugleich im Vollzug dieser Handlungen auf. Eine Literatur, die dem Großen zum Sichzeigen verhelfen will, sollte also in ihrer Praxis dieser – mit Goethes Wort – metamorphischen Erscheinung vom Sittengesetz Rechnung tragen, und die Vielheit in der Einheit durch keine – mit Stifters Wort – Einseitigkeit beeinträchtigen. Und ganz ähnlich

¹⁸⁵ Adalbert Stifter: *Vorrede*, in: HKG, Bd. 2,2, S. 14f., 15.

wie Goethe spricht auch Stifter der kulturellen Praktik des Sammelns die Leistung zu, das Sichzeigen der Vielheit in der Einheit in der Darstellung zu ermöglichen. So ist es nicht überraschend, dass Stifter in der auf die *Vorrede* folgende *Einleitung* zu ebendiesem Band sein Buch ausführlich als Sammlung beschreibt.

Die im Band versammelten Erzählungen, die von ihrem Verfasser nach verschiedenen Steinsorten betitelt wurden, erscheinen als Sammelobjekte einer Gesteinssammlung, und somit das Buch, das sie enthält, als deren Ausstellungsraum. Dieser Sammlung von Schriftstücken fehlt kein Aspekt, der anderen Sammlungen eigen sind.¹⁸⁶ Die schriftlichen Sammelobjekte, aus denen sie besteht, sind erstens gespeichert, weil sie aufgezeichnete und als solche aus dem lebendigen Zusammenhang der Sprache herausgelöste Sprache sind, ganz wie die Steine, die der Verfasser in seiner Kindheit von dem „geräumige[n] Stük Rasen“ am Weg von „Oberplan nach Hossenreuth“ nach Hause trug, und die folglich auch aus ihrem natürlichen Zusammenhang herausgelöst wurden. Sie sind zweitens verarbeitet, d. h. präpariert, wie der „Taufstein“, den der Verfasser auf Anrat „mit einem zarten Firnisse“ anstrich, damit die „schönsten blauen grünen und rötlichen Linien“ zum Vorschein kommen. Sie sind drittens übertragen, d. h. ausgestellt, weil sie in einem medien-spezifischen Ausstellungsraum zur Schau gestellt, in einem Buch veröffentlicht wurden. Dieser Ausstellungsraum zwingt sie in keine feste Ordnung, sondern ist ein Raum, der die maximale Anschlussfähigkeit der Exponate ermöglicht. Der Leser wird nämlich ermutigt, diese „Sammlung von Spielerein und Kram“, wie der Verfasser seine Schriften nennt, „sich zur Betrachtung zurecht [zu] richten“, ganz so wie der Verfasser in seiner Kindheit seine Steinsammlung wieder und wieder ordnete: „Wenn ich Zeit hatte, legte ich meine Schätze in eine Reihe, betrachtete sie, und hatte mein

¹⁸⁶ Und so geht es hier um die Möglichkeit, die Textualität aus der Perspektive der Sammlung bzw. die Textproduktion als eine spezifische Art des Sammelns zu begreifen. Den Ausgangspunkt bildet also nicht die inhärente Lesbarkeit der Sammlung, die sich an die Vorstellung der allgemeinen Textualität und Lesbarkeit der Kultur anschließt, wonach Sammlungen „unsichtbar geschriebene „Texte“ sind und – als Ergebnisse der leitenden Kulturpraktik der Zeit – einen „Meta-Text“ des 19. Jahrhunderts bildeten. Zum Letzteren vgl. Cornelia Blasberg: *Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten*, Freiburg i. Br., Rombach, 1998, S. 117, 123f. Vgl. noch Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995, S. 25: „Stifters Welt ist lesbar, weil sie aus Zeichen besteht, weil sie durchgehend semiotisch strukturiert ist – ein Sachverhalt, der bisher kaum Beachtung gefunden hat.“

Vergnügen an ihnen.“ Zum Abschluss wird die Sammlung sogar zur Metapher des Lebenswerks: „Weil es unermeßlich viele Steine gibt, so kann ich gar nicht voraus sagen, wie groß diese Sammlung werden wird.“¹⁸⁷ Es geht hier um die prinzipielle Unabschließbarkeit der Sammlung, die aus ihrer beliebigen Erweiterbarkeit entspringt. Fasst man aber einmal das Lebenswerk als Sammlung auf, erkennt man ihm auch eine andere Art von Unabschließbarkeit zu, die daraus entspringt, dass es sich immer wieder neu ordnen lässt. So gesehen wird hier das Lebenswerk, das als Sammlung sowohl seitens des Verfassers als auch seitens der Leser für neue Ordnungen freigegeben wird, aus der Perspektive der Vielheit in der Einheit betrachtet, und nicht umgekehrt aus der Perspektive des „Werks“, d. h. aus der Perspektive einer Abschließbarkeit oder mit anderen Worten aus der der Einheit in der Vielheit.

Stifters Texte präsentieren sich aber nicht nur als Sammelstücke, sondern auch als Sammlungen. Sie verstehen sich als Register der Natur und des menschlichen Lebens ebenso, das als eine Vielheit der alltäglichen Handlungen gefasst wird. Und genau dies ist der Punkt, an dem das Stifter'sche Projekt bei Walter Benjamin auf Unverständnis stößt. Dass bei Stifter das zu registrierende Natürliche und das zu erzählende menschliche Leben als wesensgleich behandelt werden und sie ineinander übergehen und sich verschränken können, nennt Benjamin eine „heimliche Bastardierung“ der sittlichen Welt mit dem Schicksal – wie er das menschliche Leben a priori versteht – mit der Natur. Benjamins Kritik ist symptomatisch, darum lohnt es sich, bei ihr kurz zu verweilen. Einerseits lässt sich an dieser Kritik eine sehr frühe Irritation feststellen, und zwar aus dem Grund, weil sich Stifters Texte keiner semiotischen Analyse fügen, andererseits lässt sich anhand dieser Irritation die Radikalität des Prinzips Sammlung, eines Prinzips diesseits des Symbolischen, ermessen.

Benjamin schätzt Stifters Naturschilderungen hoch und auch seine Schilderungen, die er vom menschlichen Leben, das „noch nicht als Schicksal entfaltet ruht“, gab. Ein solches Leben haben z. B. Kinder, wie auch die Protagonisten des *Bergkristalls*. Menschliches Leben kann also nach Benjamin schicksallos und schicksalhaft sein. Während schicksalloses Leben auf die „kleinen Verhältnisse des Lebens“ beschränkt ist, spricht Benjamin über die

¹⁸⁷ Adalbert Stifter: *Einleitung*, in: HKG, Bd. 2,2, S. 17, 18.

„großen Verhältnisse des Schicksals“. Damit vollzieht er eine Transformation der ursprünglichen Stifter'schen Unterscheidung zwischen Groß und Klein – Gesetz und Fall bzw. Alltägliches und Nichtalltägliches – mit der Absicht, die Legitimität dieser Unterscheidung wiederherzustellen. Denn Benjamin zufolge begeht Stifter einen „ungeheuren Irrtum“, indem er das Verhältnis von Groß und Klein als ein „trügerisches und unwesentliches ja relatives“ darstellt. In Benjamins Versuch, die Stabilität der Unterscheidung durch semantische Neubesetzung ihrer Seiten aufrecht zu halten, werden der Seite von „Groß“ nicht nur „Schicksal“ und „sittliche Welt“ zugeordnet, wodurch Schicksal mit dem Menschlichen schlechthin gleichgesetzt wird, sondern auch der Begriff „Reinheit“. Dem zufolge wird der Seite von „Klein“ nicht nur das „Kindliche“, d. h. das nicht schicksalhafte Leben, und „Natur“ zugeordnet, sondern auch der Begriff „Unreinheit“.¹⁸⁸ Diese Gegensatzpaare sind aber um ein weiteres zu ergänzen. Denn im Aufsatz *Schicksal und Charakter* behauptet Benjamin, dass „ebenso wie der Charakter auch das Schicksal nur in Zeichen, nicht an sich selbst überschaut werden“ kann, denn „es ist doch der Zusammenhang, den jene Begriffe meinen, niemals anders als in Zeichen zur Stelle, weil er über dem unmittelbar Sichtbaren gelegen ist“. Wenige Seiten später, nachdem er das Schicksal als den – nicht moralischen, sondern rechtlichen – „Schuldzusammenhang des Lebendigen“ definiert, stellt er diesen Zusammenhang als etwas dar, das der „natürlichen Verfassung des Lebendigen“ entspricht.¹⁸⁹ Es ist für das menschliche Leben also natürlich, dass es schicksalhaft ist, dass es also in einem Bedeutungs-Zusammenhang steht, der sich in Zeichen kundtut. Genauer gesagt, ist es für das Leben natürlich, dass es als etwas natürliches („kleines“) nur unmittelbar zugänglich ist, weil das, was vom Leben unmittelbar sichtbar wäre, immer durch seinen Bedeutungs-Zusammenhang wie von einem aus Zeichen gebildeten Schleier verdeckt ist.

Was bei Stifter das „Große“ war – das ja im Gegensatz zu den gewöhnlich für groß gehaltenen Sachen steht –, das unsichtbar wirkende Gesetz oder Kraft in der Natur und in den Alltagspraktiken, verwandelt sich bei Benjamin in die Zeichenhaftigkeit schlechthin, die einen Bedeutungszusammenhang impliziert und damit eine Einheit in der Vielheit des menschlichen Lebens bildet. „Groß“ ist für

¹⁸⁸ Walter Benjamin: *Stifter*, in: GS, Bd. 2/2, S. 608f.

¹⁸⁹ Walter Benjamin: *Schicksal und Charakter*, in: GS, Bd. 2/1, S. 172, 175.

Benjamin das menschliche Leben, indem es als Schicksal, d. h. von seiner potenziellen Einheit als Bedeutungszusammenhang her gedacht wird. Mit anderen Worten motiviert bei Benjamin die Kette von Unterscheidungen Groß/Klein, Schicksal (Mensch)/Natur, rein/unrein die Leitunterscheidung Symbolisch/Nichtsymbolisch, wobei diese Unterscheidung von der Seite des Symbolischen dominiert wird. Von hier aus wird es ersichtlich, warum Benjamin die Grenze zwischen Natur und Schicksal bei Stifter als eine „mit schwächerer Hand“ gezeichnete vorkommt, obwohl er zugibt, dass Stifter gerade wegen dieser Schwäche „in einem spezifischen Sinne ‚interessant‘ wird“. Stifter ist nämlich gerade darum bemüht, die Dominanz des Symbolischen in dieser Unterscheidung abzuschaffen, um die Goethe'sche Idee der Vielheit in der Einheit einlösen zu können. Und von hier aus gesehen verwundert Benjamins wichtigster Vorwurf Stifter gegenüber ebenso nicht, wonach „seinem Wesen derjenige Kontakt mit dem Weltwesen der Sprache, aus dem das Sprechen hervorgeht“, fehlt.¹⁹⁰ Benjamin stellt in einem Brief eindeutig klar, dass es für ihn die „reine“, d. h. „natürliche“ Natur und somit auch das Natürliche des menschlichen Lebens nur vom Symbolischen her zu denkbar ist:

Die Reinheit eines Wesens ist *niemals* unbedingt oder absolut, sie ist stets einer Bedingung unterworfen. Diese Bedingung ist verschieden je nach dem Wesen um dessen Reinheit es sich handelt; *niemals* aber liegt die Bedingung in dem Wesen selbst. Mit anderen Worten: die Reinheit jedes (endlichen) Wesens ist nicht von ihm abhängig. Die beiden Wesen, denen wir vor allem Reinheit zusprechen sind die Natur und die Kinder. Für die Natur ist die außerhalb ihrer selbst liegende Bedingung ihrer Reinheit die menschliche Sprache. Da Stifter *diese Bedingtheit welche die Reinheit erst zur Reinheit macht* nicht fühlt ist die Schönheit seiner Naturschilderung zufällig oder anders gesagt: harmonisch unmöglich.¹⁹¹

Und tatsächlich: Stifter sieht die Bedingtheit der Natur, durch die sie erst als „natürlich“ wahrgenommen werden kann, nicht in einer Sprache, die sich wie ein immaterielles Netz von Bedeutungen auf die Natur legt. Wie es aus dem Beispiel der Gartenlaube hervorgehen durfte, sieht er die Bedingtheit der Natur in einer Apparatur, die sich in der Verschränkung mit der Natur selbst unsichtbar macht

¹⁹⁰ Benjamin: *Stifter*, S. 608ff.

¹⁹¹ Walter Benjamin: *Briefe*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978, S. 206 (an Ernst Schoen, 29.01.1919).

und dadurch erst Natürlichkeit erzeugt. Über Natürlichkeit kann man bei Stifter erst dort reden, wo die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur von keiner der beiden Seiten dominiert wird, und wo das Natur „erhaltende“ Gesetz (das Gitterwerk) nie unmittelbar als Einheit, sondern immer nur indirekt als Vielheit im vielfältigen Spiel des Laubwerks erscheint.

Stifter redet in der *Vorrede* aber über Natur und Gesellschaft, über Naturgesetz und Sittengesetz als analoge und gleichgestellte Erscheinungen.¹⁹² Nimmt man diese Stifter'sche Initiative ernst, und möchte man die Natur nicht aufgrund ihrer vermeintlichen Bedingtheit durch menschliche Sprache humanisieren, sondern der Strukturgleichheit der Genese der „Menschlichkeit“ in der Gesellschaft mit der Genese der „Natürlichkeit“ der Natur Rechnung tragen, wie es Stifter am Beispiel der Gartenlaube vorstellt, dann drängt sich die Frage auf, wie die Bedingtheit des Menschlichen vorzustellen ist, mit anderen Worten, ob es ein Pendant dieser Art der Bedingung, die Stifter uns am Modell der Gartenlaube vorlegt, für die menschliche Gesellschaft geben kann. Die Frage ist also, wie das Gitterwerk im Bezug auf die Gesellschaft, also auf eine Apparatur vorzustellen ist, die sich, indem sie sich mit dem Symbolischen verschränkt und das Menschliche und Symbolische erst durch diese Verschränkung erzeugt, selbst verbirgt und dadurch das Menschliche als eine Vielheit in der Einheit erfahren lässt.

Die Antwort auf diese Frage legt Stifter selbst nahe, indem er die Erscheinungsformen dieses Gesetztes nennt: Es sind die „gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen des Menschen“. Folgt man der Logik der Analogie zwischen Laube und Gesellschaft, Laubenstruktur und Gesellschaftsstruktur, müsste der durch die alltäglichen menschlichen Handlungen hervorgebrachte soziale Raum, in dem sich der Mensch befindet, analog zum Laubenraum sein, der den Menschen – den „Biedermann“, der sich so gerne in ihm aufhält – Stifter zufolge „in das reinere Menschentum“ führt und den Menschen „sich selber reiner“ zeigt. Nach diesem Prinzip sollten also diese Handlungen den Menschen genau auf die Art und Weise umschließen wie die

¹⁹² Alle Bemühungen Benjamins zielen auf die Auflösung dieses Analogieverhältnisses ab und somit auf den Beweis der symbolischen Bedingtheit des Natürlichen. Zu Benjamins Unverständnis für Stifter vgl. Thomas Macho: *Stifters Dinge*, in: *Merkur*, (2005) 8, S. 735–741. Vgl. noch dazu Peter Demenz: *Walter Benjamin als Leser Adalbert Stifters*, in: *VASILO*, 41 (1992) 3–4, S. 53–62.

Gartenlaube. Die eigentümliche Räumlichkeit der Gartenlaube, wie sie oben beschrieben wurde, ermöglicht ein gewisses Spiel von Substitutionen und diese Möglichkeit entspringt unmittelbar aus der eigentümlichen Struktur der Wand der Laube. Durch die Verschränkung von Tragendem (Gitter) und Getragenen (Laub), Reellem und Symbolischem wird die Verschränkung von Innen und Außen, Beinhaltetem und Beinhaltendem, d. h. letztendlich von Mensch und Laube selbst herbeigeführt. Folgt man der Logik der Analogie, sollte auch die soziale Räumlichkeit, die durch die „Umschließung“ des Menschen von seinen Alltagspraktiken entsteht, die Möglichkeit dieser Substitutionen in sich tragen.

Die Alltagspraktiken sollten demnach aus einer Verschränkung bestehen, die – wie es oben dargelegt wurde – zugleich die Suspendierung einer Differenz bedeutet. Im Falle einer Alltagspraktik geht es aber nicht nur um die Differenz von Kultur und Natur, sondern um eine Kette von Unterscheidungen. Was das Gitterwerk, also das Reelle oder das Apparätürliche bei der Gartenlaube war, sind im Falle der Alltagspraktiken jene in der Geschichte entstehenden und sich verfestigenden Strukturen, die sich in der Gesellschaft objektivieren. Als objektivierte Strukturen sind sie Träger des zur tagtäglichen Ausführung dieser Praktiken nötigen Wissens und schreiben sich unmittelbar in die Körper der Ausführenden ein. Dadurch bleibt dieses Wissen immer ein sozusagen nicht gewusstes Wissen mit der Folge, dass diese Praktiken aus der Sphäre des Selbstverständlichen nie hinaustreten. Was das Laubwerk, also das Symbolische oder Lebendige bei der Gartenlaube war, sind hier die Koinzidenzen von Umständen, in denen die Durchführung dieser Praktiken Invention, d. h. individuelle Lösungen und Sinnzuschreibungen erfordert, um das überlieferte, als Operationsketten in die Körper eingeschriebene und somit die Verkörperung der Vergangenheit darstellende praktische Wissen unter den unkalkulierbaren Umständen der jeweiligen Gegenwart zur Geltung bringen zu können.

Nimmt man die Stifter'sche Initiative ernst, dann wird keine von diesen Unterscheidungen von ihrer „menschlichen“, symbolischen Seite dominiert: weder die Unterscheidung zwischen Individuellem und Sozialem noch die mit dieser korrespondierende Unterscheidung von Vergangenen und Gegenwärtigem. In seine Alltagspraktiken verwickelt befindet sich demnach der Mensch in einem speziellen gesellschaftlichen Raum, dessen „Wände“ aus der Verschränkung der einzelnen Seiten dieser Differenzen bestehen und somit eine Umschließung

bilden, die – wie der „Innenraum“ der Gartenlaube – ein Raum ist, in dem diese Unterscheidungen suspendiert sind. Und gerade hier kommt die „menschenerhaltende“ Kraft des „sanfte[n] Gesez[es]“ zur Geltung, gerade darin erblickt Stifter die „Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens“ und somit die Garantie geschichtlicher Kontinuität:

Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sind sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen alltäglichen in Unzahl wiederkehrenden Handlungen des Menschen, in denen dieses Gesez am sichersten als Schwerpunkt liegt, weil diese Handlungen die dauernden die gründenden sind, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens.

Stifter meint zwar ein moralisches Gesetz, wenn er über das „sanfte Gesez“ spricht, geht man aber auf seine Behauptung ein, wonach es so wie „in der äußeren Natur ist“, „ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes“, dann kann das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft nicht vom Individuellen/Symbolischen her bestimmt sein. Es bedeutete eine Beschränkung durch „Einzelkräfte“ von jenen allgemeinen Kräften, die „nach dem Bestehen der gesamten Menschheit hinwirken“.¹⁹³ Stellt man sich also mit Stifter das Sittengesetz analog zum Naturgesetz vor, wobei Letzteres – zu größtem Bedauern Benjamins – nicht durch das Symbolische bedingt ist, dann kann auch das Sittliche nicht durch das Symbolische bedingt sein, sondern durch die Verschränkung von Symbolischem und Reellem, von Individuellem und Gesellschaftlichem. Dies zeigt sich Stifter zufolge in den Alltagspraktiken. Wie die Gartenlaube eine eigentümliche Räumlichkeit ist, die dem Menschen, der sich in ihr aufhält, eine spezielle Selbstreferenz ermöglicht, bilden auch die Alltagspraktiken, in die der Mensch involviert ist, eine eigentümliche Räumlichkeit mit einer eigenen Möglichkeit für menschliche Selbstreferenz. In der speziellen Mischwelt der Alltagspraktiken erfährt er seine Persönlichkeit als das Ergebnis der Verschränkung von Äußerlichkeit, d. h. objektiven gesellschaftlichen Strukturen, und Innerlichkeit, d. h. subjektiven Inventionen, mit Pierre Bourdieus Wort, als „dialectic of the internalization of externality and the externalization of internality,

¹⁹³ Stifter: *Vorrede*, S. 12, 14, 12.

or, more simply, of incorporation and objectification“.¹⁹⁴ Diese Verschränkung von Äußerlichkeit und Innerlichkeit in den Alltagspraktiken, die einen speziellen Raum der Vermittlung zwischen Sozialem und Individuellem, Vergangenen und Gegenwärtigem bildet, nennt Bourdieu *habitus*. Dass es eine strukturelle Korrespondenz zwischen der Räumlichkeit des *habitus* und dem Laubenraum sowie dem Ausstellungsraum, die als Räume der Präsentifikation, als „Gegenwärtigkeitsräume“ beschrieben wurden, besteht, geht aus der folgenden Definition hervor: „The habitus – embodied history, internalized as a second nature and so forgotten as history – is the active present of the whole past of which it is the product.“¹⁹⁵ Der *habitus* ist der Gegenwärtigkeitsraum, der im körperlichen Vollzug von Praktiken erzeugt wird. Er ist eine Schnittstelle einerseits zwischen den objektiven Strukturen der Gesellschaft, in denen sich die Praktiken vollziehen, und dem vollziehenden individuellen Körper, andererseits zwischen der Geschichte, die diese Strukturen hergestellt hat, und der je individuellen Gegenwart des handelnden Körpers. Das Dasein des *habitus* – „as society written into the body, into the biological individual“¹⁹⁶ – resultiert also aus dem körperlichen Vollzug von Praktiken und dieses Dasein ist die „zweite Natur“ des Menschen zu nennen. So bildet der *habitus* die materielle Basis für Selbstverständlichkeiten und somit für ein Wissen, das nicht gewusst, sondern nur in körperlichen Akten vollzogen wird, wobei diese Akte Inszenierungen der Verschränkung von symbolischen und objektiven (reellen) Strukturen sind. Der *habitus* ist damit sozusagen ein Spielraum dieses nicht gewussten, praktischen Wissens, das sich in diesen Akten kundtut. Dieser Spielraum ist zwar durch objektive gesellschaftliche Strukturen – durch unmittelbare Einschreibungen in die Körper – vorstrukturiert, zugleich bietet er aber eine Möglichkeit, im individuellen Vollzug der Alltagspraktiken diese vorgezeichneten Strukturen zu modifizieren, womit er selbst für die Praktiken strukturbildend sein kann. In diesem Sinne lässt sich der *habitus* als Dispositiv beschreiben im Sinne von „systems of durable, transposable *dispositions*,”

¹⁹⁴ Pierre Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice*, aus. d. Franz. v. Richard Nice, Cambridge, Cambridge UP, 1977, S. 72.

¹⁹⁵ Pierre Bourdieu: *The Logic of Practice*, aus. d. Franz. v. Richard Nice, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1992, S. 56.

¹⁹⁶ Pierre Bourdieu: *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*, aus d. Franz. v. Matthew Adamson, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1990, S. 63.

structured structures predisposed to function as structuring structures“.¹⁹⁷ Der *habitus*, verstanden als Dispositiv, d. h. als ein je gegenwärtiger Spielraum für Transformierungen objektiver Strukturen und somit von Vergangenen, wird aber als solcher immer erst in der Gegenwart der je vollzogenen Praktiken, der je aktuellen symbolischen Produktion konstituiert. Dies bedeutet aber keine permanente Abschaffung von Kontinuität, sondern eine permanente Produktion von einem Gegenwartsraum, in dem sich Kontinuitäten bilden können: „The *habitus*, a product of history, produces individual and collective practices – more history – in accordance with the schemes generated by history.“¹⁹⁸ Die spezielle Selbstreferenz, die durch diese eigentümliche, „habituelle“ Räumlichkeit der Alltagspraktiken – die wesensverwandt ist mit der Räumlichkeit der Gartenlaube und mit dem Ausstellungsraum – zustande kommt, ermöglicht es dem Menschen, sich in seiner historischen Kontinuität, mit anderen Worten in seiner *Personalität* zu erfahren. In dieser Selbstreferenz erscheint aber die Personalität nicht als eine den objektiven gesellschaftlichen Strukturen gegenübergestellte Innerlichkeit. Im Gegenwartsraum der Alltagspraktiken, in dieser permanenten Kondensation von Vergangenheit, die die Basis für geschichtliche Kontinuität bildet, wird vielmehr die Grundlage erfahrbar, die eine Erfahrung von Personalität überhaupt ermöglicht, d. h. die Grundlage, die es einem ermöglicht, sein Leben als ein in sich geschlossenes Ganzes zu begreifen, als ein Bild (*imago*) oder eine Kette von Bildern vor sich zu stellen und es als eine Einheit einer genealogischen Abfolge zu erfassen. Als Grundlage der Personalität stellt sich der *habitus* als Dispositiv, als Gegenwartsraum dar, der aus der Verschränkung von Vergangenen und Gegenwärtigem, von materiellen Einschreibungen objektiver Strukturen und symbolischer Produktion entsteht. Anders gewendet stellt sich Personalität – die Basis der Bildungsidee – als ein Effekt der im *habitus* reproduzierten und in einer kontinuierlichen Reproduktion den *habitus* erst konstituierenden Selbstverständlichkeiten aus.

Indem sich Stifter in seinen Werken in ausführliche Beschreibungen unscheinbarer Alltagspraktiken verstrickt, macht er seine Werke zu Sammlungen dieser Selbstverständlichkeiten, um diese „zweite Natur“ des Menschen, die sich

¹⁹⁷ Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice*, S. 72.

¹⁹⁸ Bourdieu: *The Logic of Practice*, S. 54.

bei ihm als das „reinere Menschentum“ herausstellt, zur Erscheinung zu bringen. Damit liefern seine Werke einen Katalog von Alltagspraktiken, um durch die Darstellung dieser Praktiken mittelbar das Sichzeigen des menschlich Großen zu ermöglichen. In diesem Sinne wird auch seine Literatur in der kompakten Formulierung Michel de Certeaus „zum Repertoire aller Praktiken ohne technologisches Copyright“.¹⁹⁹

Fern und nah

Walter Benjamin, der in seinem zweiteiligen Essay über Stifter dem Autor des *Alten Siegels* vorwirft, kein Gefühl für die sprachliche Bedingtheit der Natur zu haben, durch die die Natur in ihrer Reinheit erst erscheinen kann, wodurch ihr erst Schönheit zuzusprechen ist, erkennt in einem Brief dem *Bergkristall* und der *Mappe meines Urgroßvaters* eine „fast reine Schönheit“ zu.²⁰⁰ In Benjamins Urteil heißt es soviel, dass Stifter in diesen Werken der Darstellung dieser Bedingtheit am nächsten kommt. Dass aber die Irritation, die Stifters Werke im Allgemeinen in Benjamin verursachten, auch bei der Lektüre dieser Texte nicht völlig verschwand, zeigt das Partikel „fast“ an. Diese unscheinbare Beschränkung, die auf den ersten Blick nichts mehr als etwa der Ausdruck eines kleinlichen Kritikers zu sein scheint, kann aber ein Anlass dazu sein, diese Texte – diesmal nur den *Bergkristall* – dahingehend zu untersuchen, wo, warum und inwiefern sie diese von Benjamin erwünschte „reine Schönheit“ verfehlen. Dieses kleine „fast“ bezeugt den winzigen Schritt, den Stifters Texte anscheinend nicht zu tun vermögen, und lenkt somit die Aufmerksamkeit gerade auf jene Stellen, in denen eine Natur zur Erscheinung kommt, die nicht sprachlich, was für Benjamin soviel heißt, nicht durch Bedeutsamkeit, bedingt ist. In einem Zusatz zu einer Niederschrift von *Stifter II* nennt Benjamin selbst einen möglichen Grund dafür: „Stifters Beziehung zur

¹⁹⁹ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*, aus d. Franz. v. Ronald Voullié, Berlin, Merve, 1988, S. 145.

²⁰⁰ Benjamin: *Briefe*, Bd. 1, S. 166 (an Ernst Schoen, 28. 12. 1917).

Sprache beruht nicht auf Wort sondern auf Schrift. Zusammenhang der visuellen Sphäre mit der Schrift: Weltbild aufgrund der Deutung im Lesen.²⁰¹

Dass die Stifter'sche Naturdarstellung nie eine ganz reine, sondern immer nur eine „fast reine“ Schönheit erreichen kann, rührt also daher, dass die Sprache bei Stifter – aus Benjamins Perspektive – ihren Notationscharakter nicht überwinden kann. Mit anderen Worten kann Stifter unmöglich erreichen, dass sich die Sprache seiner Naturdarstellungen transparent macht, indem sie sich als etwas materiell Aufgezeichnetes verbirgt. Dies wäre nämlich die Bedingung dafür, dass die Natur in ihrer Natürlichkeit erscheint. Für Benjamin ist die Natürlichkeit der Natur, eine nicht nur „fast“, sondern ganz reine Natur in diesem Sichverbergen der Sprache als Notation begründet, d. h. darin, dass sich die Schrift ihres Schriftcharakters entledigt und in der reinen Bedeutsamkeit aufgeht. Dies korrespondiert mit dem Grundsatz der panoramatischen Naturwahrnehmung, die in der Illusion einer nichtinszenierten Natur besteht. Wenn es richtig ist, dass Stifter auf die Rahmenschau zurückgreift, um die Medienreflexivität der Naturwahrnehmung zurückzugewinnen und dadurch zeigen zu können, dass Natürlichkeit erst durch die Selbstverbergung der technisch-apparatürlichen Bedingtheit entsteht – womit er eine Perspektive auf die Ideologie der „natürlichen Natürlichkeit“ eröffnet –, dann verwundert es gar nicht, dass es in seinen Naturdarstellungen nicht auf die Illusion einer apparatürlich nicht bedingten Erscheinung ankommt, sondern gerade darauf, sich entweder mit der Unmöglichkeit einer solchen Natürlichkeit und einer natürlichen Erscheinung als solchen zu konfrontieren, oder eine in der materiellen Ökonomie der Inszenierung begründete Natürlichkeit jenseits der Ideologie der „natürlichen Natürlichkeit“ zu entwerfen.

Im *Bergkristall* ist ersteres der Fall.²⁰² Das bedeutet noch keine Alternative zu Goethes Auffassung von Natur und Natürlichkeit, aber eine notwendige Konfrontation mit ihr. Genauer gesagt markiert Stifters Text den Endpunkt, nach dem – wie Blumenberg formulierte – die „biblische[] Aufrichtigkeit“ der Natur, die

²⁰¹ Benjamin, GS, Bd 2/3, S. 1419 (Benjamin-Archiv, Ms 507). Benjamin fügt noch hinzu: „Ausschließung der Künstlerschaft.“

²⁰² Zu den Vorarbeiten zu den folgenden Ausführungen siehe Pál Kelemen: *Metaphorische Konstruktionen und Leserrollen in Adalbert Stifters Bergkristall (1852)*, in: *Neohelicon*, 27 (2000) 2, S. 165–185.

Goethe ihr zusprach, keine Gültigkeit mehr haben wird. Denn, wie bereits erwähnt, Goethe lehnte jede instrumentelle Annäherung an die Natur strikt ab, und zwar in der Überzeugung, wonach die Natur, wie sie ist, nur durch den gemeinen Menschenverstand erkannt werden kann. Instrumente, anstatt das Geheimnis der Natur zu lösen, d. h. den Menschen zum Besitz der Wahrheit der Natur zu verhelfen, steigern nur die Komplexität der Natur: „Die Wahrheit ist mächtig; nur wer sich verhält, als traue er ihr keine Macht zu, dem zeigt sie diese Macht als Widerstand.“ Blumenberg zeigt, dass diese Auffassung bereits bei Montaigne präfiguriert ist, und zwar in der Metapher des Berges als Sitz der Wahrheit: „Was Goethe in den Hebeln und Schrauben der wissenschaftlich-technischen Zurüstung repräsentiert sieht, hat bei Montaigne erst die Gestalt der alten Metapher vom Dasein als der Bezwingung eines Berges, gegen die es sich wehrt.“²⁰³

Der Berg, der in Stifters Erzählung der wichtigste Orientierungspunkt, der „Gegenstand der Betrachtung“ und „Mittelpunkt vieler Geschichten“ ist, schreibt sich genau in diese Metaphorik ein. Er ist zwar ohne Ausrüstung zu besteigen, aber nur bis zu einem gewissen Punkt, der noch nicht den Gipfel bedeutet. An diesem Punkt bietet er zwar eine „Rundsicht“ an, allerdings nur eine begrenzte. Wer aber den Gipfel besteigen, den metaphorischen Ort der Wahrheit und somit den Mittelpunkt eines unbegrenzten Panoramas besetzen will, muss dies „mit Hilfe von Steigeisen, Striken und Klammern thun“. Dass dies gar kein ungefährliches Unterfangen ist, bezeugt der Fall des Vaters von Konrad und Sanna, der „manchmal allein mit seiner Doppelbüchse und mit Steigeisen“ in die Berge zog, und „einmal sagte man, daß er eine schwere Wunde im Kopfe erhalten habe“. Vor diesem Hintergrund erwartet man mit Recht, dass diejenigen, die ohne Ausrüstung den Berg besteigen und noch dazu ohne die Intention, den Berg zu bezwingen, um der Natur ihre Wahrheit abzugewinnen, über die notwendigen Voraussetzungen verfügen, tatsächlich in den Besitz dieser Wahrheit, einer adäquaten Naturkenntnis zu kommen. Stifters Protagonisten wird aber gerade das Entgegengesetzte zuteil. Die Fremdheit der Natur auf dem Gipfel wandelt sich nicht in die Vertrautheit und Erkenntnis der Natur um, und auch der Berg macht sich als Berg – als Ort der Wahrheit – unkenntlich: „Es war nicht, als ob sie sich

²⁰³ Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, S. 48.

auf einem Berge befänden, von dem man hinab sieht, sondern in einer fremden seltsamen Gegend, in der lauter unbekannte Gegenstände sind.“ Auf einmal hört der Berg auf, ein Dispositiv panoramatischer Naturwahrnehmung zu sein, indem die Kinder den Eindruck haben, sich nicht *auf* einem Berg zu befinden, der distanzierenden Ausblick und somit Orientierung böte, sondern *in* einer Gegend zu sein, inmitten einer alles verschlingenden Fremdheit, aus der sie keinen Ausweg finden und aus der sie herausgeholt werden müssen, um zu überleben.

Dieses In-Sein in der Natur, diese Nähe zu ihr stellt sich als lebensgefährlich aus, deshalb ist es kein Wunder, dass Konrad, da den Kindern durch den Schneefall eine direkte Orientierung versagt bleibt, eine auf Distanz, auf Betrachtung aus der Ferne basierende Naturerfahrung in Erinnerung ruft und in diesen imaginierten Anblick des Berges den möglichen Weg der Rettung einzeichnet. Dieser imaginierte Weg führt nicht einfach vom Berg herab, sondern zugleich von der Ewigkeit in die Zeitlichkeit zurück: „Und unten wo der Schnee aufhört, da sieht man allerlei Farben, wenn man genau schaut, grünblau weißlich – das ist das Eis, das unten nur so klein ausschaut, weil man sehr weit entfernt ist, und das, wie der Vater sagte, nicht weggeht bis an das Ende der Welt.“ So gesehen tauchen die Kinder durch ihre Verirrung in die Ewigkeit hinein, und sie wären auch ihre Gefangene geblieben, hätte man sie dieser Ewigkeit nicht entrissen, resp. gerettet, um dann wieder aus einer sicheren Distanz auf den ewigen Schnee des Berges blicken zu können.

Denn der mit ewigem Schnee bedeckte Gipfel des Berges, der Ort der Wahrheit der Natur, ist nicht der Zeitlichkeit unterworfen wie jene Teile des Berges, die eine „Jahresgeschichte“ haben und somit die zyklische Zeiterfahrung der Talbewohner orientieren. Im Winter sind dort nämlich

selbst die steilrechten Wände, die die Bewohner Mauern heißen [...] mit zartem Eise wie mit einem Firnisse belegt so daß die ganze Masse wie ein Zauberpallast aus dem bereiften Grau der Wälderlast emporragt, welche schwer um ihre Füße herum ausgebreitet ist. [...] Die Bergfelder um die Hörner aber verlieren, wenn es recht heiß ist, an ihren höheren Teilen wohl den Firn nicht [...].

In den Teilen aber, wo es schmilzt, verliert der Berg im Sommer ihren „Firniss“, „manche Kuppen und Räume werden entkleidet“. Dies bleibt so, bis sich der Nebel in den Höhen nach einem grauen Landregen im Herbst wieder gelöst und „der

Berg seine weiche Hülle abermals umgethan hat, und alle Felsen Kegel und Zaken in weißem Kleide da stehen.²⁰⁴ Der Berg erscheint in diesen Gegenden durch den Wechsel der Jahreszeiten immer anders: Einmal geht er in ein menschliches Bauwerk über, ein anderes Mal erscheint er als eine menschliche Gestalt, die sich an- und entkleidet. Von der Ferne betrachtet erscheint also der Schnee als eine an- und abnehmbare Hülle, d. h. als etwas Getragenes, das sich von seinem substantiellen Träger, dem Berg, als dessen Akzidenz unterscheidet. Die Erfahrung der Natur als etwas Anthropomorphes – als Zauberpalast und als sich an- und entkleidender Mensch –, gründet sich darin, dass in der Erscheinung der Natur die Unterscheidbarkeit von Erscheinendem und Erscheinung erhalten bleibt. Diese Erscheinung der Natur, gerade die Erhaltung dieser Unterscheidbarkeit, ist noch nicht von jener „biblischen Aufrichtigkeit“, wie es das Goethe'sche metamorphische Erscheinen erfordert. Die Natur ist in diesen Gegenden anthropomorph, weil das Umhüllen durch Schnee kein Verhüllen ist, indem Tragendes und Getragenes, Erscheinendes und Erscheinung ununterscheidbar werden und eine Verwandlung des Erscheinenden in das Erscheinende herbeigeführt wird.

Oben auf dem Berg, wo die Natur den Kindern nahe rückt, im Reich der Ewigkeit und am Sitz der Wahrheit der Natur, gilt aber diese Art des Erscheinens nicht mehr, sondern es schlägt in das metamorphische Erscheinen um, das Goethe als paradigmatisch für die Natur ansah und das er für das Natürliche schlechthin hielt. Wie es sich herausstellt, geht dieser Umschlag mit Orientierungsverlust und Lebensgefahr einher. Dieser Umschlag kann kurz gefasst so beschrieben werden, dass sich im Schneefall der Unterschied zwischen Verhüllendem und Verhülltem, zwischen Getragenen und Tragendem aufhebt. Anfangs verhüllt zwar der Schnee – der mit „Mehl“ und Staub verglichen wird und so „trocken war wie Sand“ – allmählich die umgebenden Gegenstände, ganz so, wie aus der Fernsicht bestimmte Teile des winterlichen Bergs selbst von Schnee verhüllt werden: „Auf allen Zweigen lag schon die schöne weiße Hülle.“ Der Schnee fällt aber so dicht, dass er gleichsam einen Nebel bildet, der zwar immer noch so beschrieben wird, wie ein Fall von einer Reihe von Tüchern oder

²⁰⁴ Adalbert Stifter: *Bergkristall*, in: HKG, Bd. 2,2, S. 187, 191, 195, 229, 218, 188, 189,

Schleiern, er fängt aber an, sich nicht einfach so zu verhalten wie eine Decke über etwas, das unabhängig von ihr da wäre.

Aber es war rings um sie nichts als das blendende Weiß, überall das Weiß, das aber selber nur einen immer kleineren Kreis um sie zog, und dann in einen lichten streifenweise niederfallenden Nebel überging, der jedes Weitere verzehrte, und verhüllte, und zuletzt nichts anderes war als der unersättlich niederfallende Schnee.

[...]

Es war wieder nichts um sie als das Weiß, und ringsum war kein unterbrechendes Dunkel zu schauen. Es schien eine große Lichtfülle zu sein, und doch konnte man nicht drei Schritte vor sich sehen; alles war, wenn man so sagen darf, in eine einzige weiße Finsterniß gehüllt, und weil kein Schatten war, so war kein Urtheil über die Größe der Dinge, und die Kinder konnten nicht wissen, ob sie aufwärts oder abwärts gehen würden, bis eine Steilheit ihren Fuß faßte, und ihn aufwärts zu gehen zwang.

[...]

Wenn sie stehen blieben, war alles still, unermeßlich still; wenn sie gingen, hörten sie das Rascheln der Füße, sonst nichts; denn die Hüllen des Himmels sanken ohne Laut hernieder, und so reich, daß man den Schnee hätte wachsen sehen können. Sie selber waren so bedeckt, daß sie sich von dem allgemeinen Weiß nicht hervor hoben, und sich, wenn sie um ein Paar Schritte getrennt worden wären, nicht mehr gesehen hätten.

Der Schneefall macht nicht nur die Gegenstände unkenntlich, er verwischt nicht nur die Grenzen zwischen den Gegenständen, sondern – indem er als eine Reihe von niederfallenden „Hüllen des Himmels“ erscheint – auch die Grenze zwischen Erde und Himmel. In dieser eigentümlichen Räumlichkeit, die durch den intensiven Schneefall entsteht, werden die Unterscheidungen suspendiert, die im Fernblick noch intakt waren und für die Unterscheidbarkeit und Erkennbarkeit von allem hafteten, was sich auf dem Berg befindet oder was ihn umgibt. Diese richtungslose Zwischenwelt des Schneefalls, in der sich Erde und Himmel zu vermischen scheinen bzw. der Himmel auf die Erde niedersteigt, und in der sich die Kinder herumirren, entsteht dadurch, dass der Schnee, der normalerweise eine Decke über die Gegenstände im Raum bilden und so die Form der Gegenstände abbilden sollte, den an sich form-, richtungs- und unterschiedslosen Raum selbst, in dem die Gegenstände sich befinden, abzubilden anfängt, indem er ihn komplett ausfüllt. Die Kinder irren sich im „weißen lichten regsamen undurchsichtigem Raume“ um, und dieser Raum wird mit einem „weißen und

undurchsichtigem Lichte“ gleichgesetzt. Am alles ausfüllenden Schnee erscheint der Raum selbst, aber dieses Erscheinen bringt paradoxerweise die komplette Verhüllung des Raums mit sich. Der Raum wird nicht mehr als Raum wahrnehmbar, sondern – durch einen metaphorischen Tausch – nur noch als Licht, allerdings nicht als ein Licht, das etwas sichtbar macht, sondern als ein undurchsichtiges. Indem der Raum selbst erscheint, verhüllt er sich zugleich, weil er durch sein Erscheinen am Schneefall auch die Bedingung seines Erscheinens, das Licht, verhüllt, es „undurchsichtig“ macht. Es scheint eine „Lichtfülle“ zu geben, und man sieht trotzdem keine drei Schritte weit. Von hier gesehen wird es auch verständlich, inwiefern diese eigentümliche „Verhüllung“ eigentlich ein „Verzehren“, ein Unsichtbarmachen ist. Denn der Schnee-Nebel „verzehrt“ und „verhüllt“ „jedes Weitere“. Dieses Verhüllen kann in ein Verzehren umschlagen, indem der Schnee aufhört, eine bloße Hülle, eine bloße Decke zu sein: Er sollte eine Erscheinung von Raum sein, die sich wie eine Hülle verhält und folglich mit dem Erscheinenden nicht substituierbar ist. Indem er aber diesen Raum komplett ausfüllt, besetzt er ihn auch, er tritt an seine Stelle und wird mit ihm substituierbar. Hier gilt es nicht mehr, dass sich etwas in einem Bild zeigt, dieses Bild aber nicht es selbst ist, sondern es weiterhin etwas bleibt, das hinter dieser bildlichen Erscheinung unberührt ist. Der Schnee fängt an, alles zu „verzehren“, d. h. in sich aufzunehmen. In der Feststellung, dass alles „in eine einzige weiße Finsterniß gehüllt“ wird, tritt an die Stelle von „Firniss“ endgültig das „Finsternis“: Nicht nur die Dinge werden vom Schnee-Nebel verzehrt, d. h. unsichtbar gemacht, sondern auch die Umhüllung als nichtmetamorphisches Paradigma vom Erscheinen wird von der Ausfüllung als metamorphischem Erscheinen endgültig „verzehrt“, also unsichtbar gemacht – ganz so, wie das Wort „Finsternis“ das Wort „Firniss“ in sich anagrammatisch komplett auflöst. Mit Stifters Wort wird Letzteres vom Ersteren „verzehrt“. An diesem Punkt zeigt sich die nicht darstellbare Bedingung vom Darstellen: Dies ist ein Moment der Unmittelbarkeit zwischen fiktiver, bildlich zur Darstellung kommender Topografie und realer, nichtbildlicher Typografie.

Dieser „Verzehrung“ kann sich der Mensch auch nicht entziehen: „Sie selber waren so bedeckt, daß sie sich von dem allgemeinen Weiß nicht hervor hoben [...]“.²⁰⁵ Wo sich also die Natur in ihrer Natürlichkeit zeigen sollte – im

²⁰⁵ Stifter: *Bergkristall*, S. 209, 217, 211, 214, 215f., 216, 215.

Gipfelbereich des Berges, im Reiche des ewigen Schnees –, wo die Wahrheit der Natur zugänglich sein sollte, eben dort verschließt sie sich jeder Erkenntnis, eben dort wird es bedrohlich für den Menschen, indem er jede Orientierung in ihr verliert. Im *Bergkristall* wird das metamorphische Erscheinen, die Goethe'sche Wahrheit der Natur, zur Bedrohung, denn die Art des Erscheinens wird in der Modalität eines Verlustes wahrgenommen: des Verlustes eines Jenseits, das hinter der jeweiligen Erscheinung für die Wahrheit der Erscheinung haften sollte. Das Fehlen dieses Jenseits kommt in der Erzählung ganz konkret zum Ausdruck, und zwar in der Struktur der fiktiven Topografie. Denn nachdem Konrad, um sich zu orientieren, den Anblick des Berges in Erinnerung ruft, den er aus der Ferne bietet, schlagen die Kinder eine abwärts führende Richtung an. Sie stoßen aber gleich an eine Eiswand: „Ein neuer Strom von Eis, gleichsam ein riesenhaft aufgethürmter und aufgewölbter Wall lag quer durch den weichen Schnee, und griff gleichsam mit Armen rechts und links um sie herum.“ Diese Wand sollte die Schneegrenze markieren: Überwindet man sie, gelangt man aus dem Reich der metamorphischen Erscheinung der Natur hinab in den Bereich der nichtmetamorphischen Erscheinung der Natur, und man ist gerettet. Nur diese Wand ist so strukturiert, dass sie sich als überwindbar erweist:

Jenseits wollten sie wieder hinabklettern.

Aber es gab kein Jenseits.

So weit die Augen der Kinder reichen konnten, war lauter Eis. Es standen Spizen und Unebenheiten und Schollen empor wie lauter furchtbares, überschneites Eis. Statt ein Wall zu sein, über den man hinübergehen könnte, und der dann wieder von Schnee abgelöst wurde, wie sie sich unten dachten, stiegen aus der Wölbung neue Wände von Eis empor, geborsten und geklüftet, mit unzähligen blauen geschlängelten Linien versehen, und hinter ihnen waren wieder solche Wände, und hinter diesen wieder solche, bis der Schneefall das Weitere mit seinem Grau verdeckte.

Ist man einmal in das Reich des metamorphischen Erscheinens eingetreten, gibt es keinen Ausweg mehr. Die Wand, die die Grenze dieses Reiches markieren sollte, ist keine gewöhnliche Grenze: Sie enthält in sich unendlich viele Wände, sie ist eine Wand, die aus unendlichen Wiederholungen ihrer selbst besteht und somit eine spezielle Räumlichkeit bildet, die man sich als eine eigentümliche Ausdehnung der Grenzlinie zwischen den voneinander abgegrenzten Bereichen vorstellen kann. Es stellt sich sogar heraus, dass der Bereich des

metamorphischen Erscheinens gar kein eigenständiger Bereich ist, der von einem anderen Bereich, von einer anderen Gegend des Berges durch eine Grenze getrennt wäre. Er ist vielmehr so vorzustellen wie die unendliche Ausdehnung der Grenze des Bereiches des nichtmetamorphischen Erscheinens selbst. Seine innere Struktur macht die unendliche Wiederholung von sich selbst aus. Er scheint eine Grenze zu haben, die man überwinden kann, es stellt sich aber heraus, dass er selbst eine unendlich ausgedehnte Grenze ist. Verfängt man sich einmal in diesem Quasi-Raum, dann gibt es kein Entkommen mehr, denn hier enttarnt sich eine Wand, die etwas einfach verbergen oder verhüllen sollte als etwas, das dieses zu Verbergende oder zu Verhüllende in sich aufgenommen, es „verzehrt“ hat. In diesem Sinne fallen in diesem Bereich oder in dieser Gegend des Berges Tragendes und Getragenes, umhülltes Inneres und umhüllendes Äußeres zusammen. Diese ausgedehnte Grenze ist eigentlich gar keine Gegend mehr: „Es wurde von dem Scheine der Sterne auch lichter um die Kinder; aber sie sahen kein Thal keine Gegend, sondern überall nur weiß – lauter Weiß.“ Und dieser Quasi-Raum, der aus den Wiederholungen seines selbst besteht, lässt sich als ein Gegenwartsraum fassen, in dem auch die zeitlichen Grenzen suspendiert werden: „Der Knabe konnte die Zeit nicht ermessen, weil keine Sonne am Himmel stand, und weil es immer gleichmäßig grau war.“²⁰⁶ Hier herrscht sozusagen eine „breite Gegenwart“,²⁰⁷ die als die Ausdehnung der schmalen, ja punktuellen Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft vorstellbar ist und in ihrer Ausdehnung Vergangenes und Zukünftiges in sich aufnimmt, ja „verzehrt“.

Die Kinder auf dem Berg werden zu Gefangenen dieser breiten Gegenwart, dieses fraktalmäßigen Raumes, der sich unendlich in sich wiederholt, wodurch in ihm die Unterschiede zwischen Innen und Außen, Davor und Dahinter suspendiert werden, weshalb auch keine bildliche Erscheinung – die als eine vom Erscheinenden trennbare Wand oder Hülle hervortreten sollte – mehr möglich ist. Ihnen wird trotzdem eine Art Erscheinung zuteil, allerdings kein Ikonisches oder Figürliches. Ein Lichtspiel entfaltet sich vor ihren Augen, sie sehen einen Lichtbogen, der so hell ist, dass er die Sterne verblassen lässt:

²⁰⁶ Stifter: *Bergkristall*, S. 220, 225, 211 und 232: „Heute ließen sie frische Spuren in dem Schnee zurück; aber gestern sind alle Spuren von dem fallenden Schnee verdeckt worden.“

²⁰⁷ Ein Begriff von Hans Ulrich Gumbrecht. Vgl. z. B. Hans Ulrich Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010, insb. S. 102–106.

Aber der Bogen wurde immer heller und heller, bis sich die Sterne vor ihm zurückzogen und erblaßten. Auch in andere Gegenden des Himmels sandte er einen Schein, der schimmergrün sachte und lebendig unter die Sterne floß. Dann standen Garben verschiedenen Lichtes auf der Höhe des Bogens wie Zacken einer Krone und brannten. Es floß helle durch die benachbarten Himmelsgegenden, es sprühte leise und ging in sanftem Zucken durch lange Räume.²⁰⁸

Obwohl die Andeutungen der Erzähler über die Ursache des Lichtspiels eine Naturscheinung nahelegen, heißt es in Sannas Deutung später, dass sie das Christkind gesehen haben: „Mutter, ich habe heute Nachts, als wir auf dem Berge sassen, den heiligen Christ gesehen.“²⁰⁹ Diese nachträgliche Deutung – die ja im Gegensatz zu dem stummen Zuschauen der Kinder auf dem Berg steht – erfolgt, nachdem die Kinder vom Berg heruntergeholt wurden und an der symbolischen Ordnung der Dorfbewohner wieder teilhatten. Denn ihre Verirrung ist – im Einklang mit dem Ausgangspunkt der meisten Interpretationen²¹⁰ – die direkte Folge des

²⁰⁸ Stifter: *Bergkristall*, S. 228. Demgegenüber berichtet Stifter in seinem Aufsatz *Weihnacht*, der 1866 in der *Gartenlaube* erschien, über gestalthafte Erscheinungen: „Sie sagte, der Loritzbauer aus dem vorderen Glöckelberge habe einmal den Glanz des Christkindleins gesehen, da er noch ein Knabe war. Gegen die Mitternachtseite des Himmels erhob sich in der Andreasnacht ein Schein, und es war dann ein Bogen wie eine Brücke über dem Himmel, daß das Knäblein darüber ziehe, und die Brücke wurde mit Schimmerbüschlein geziert, und als das Kindlein vorüber war, erloschen die Schimmerbüschlein und es erblaßte die Brücke, und es war nur noch ein Schein in den Gegenden, durch welche das Kind gezogen war. Und der Richter in dem hinteren Glöckelberge hat als kleiner Knabe einmal das Christkind auf einem kleinen funkelnden Wagen am Abende schnell durch den Himmel fahren gesehen. Und manche Kinder haben schon den Schein und Glanz erblickt, und wir könnten ihn auch vielleicht noch sehen, wenn wir gut und fromm sind, und oft auf den Himmel scheuen. Ich habe aber den Glanz nie erblickt. Da ich zwanzig Jahre alt war, und an den Schimmer de in den Adventnächten durch den Himmel ziehenden Christkindes nicht mehr glaubte, und eine Zeit in einem schweren Fieber lag, das mir wälzende Ballen, sich unsäglich weit aufwickelnde Kugeln, und flirrende und schmetternde Töne brachte, sah ich auch zum öftern Male den Schein des Christkindleins, es fuhr in wundervoll buntem glänzenden Gefieder durch den Himmel, ich sah seine Gestalt, ich sah sein Angesicht, und es lächelte mich ungemein liebevoll an, und ich war jedes Mal sehr beseligt davon.“ Adalbert Stifter: *Weihnacht*, in: PRA, Bd. 15, S. 297f.

²⁰⁹ Stifter: *Bergkristall*, S. 239.

²¹⁰ Vgl. z. B. Matthias Göritz: Vom Lesen der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine“, in: *Text + Kritik*, München, Ed. Text + Kritik, 2003 (Heft 160, Adalbert Stifter), S. 31: „Der Nicht-Ort wird in ‚Bergkristall‘ als die dauernde Todespräsenz charakterisiert,

temporären, durch den *Fall* der Unglückssäule symbolisierten *Ausfalls* der symbolischen Ordnung, der in Koinzidenz mit dem außerordentlichen Schneefall eine bedrohliche Situation verursachte, indem der „alles Weitere“ verzehrende Schnee auch alle deutbaren Zeichen inkorporieren, mit anderen Worten das auf die Natur gelegte Netz von symbolischen Markierungen in sich auflösen konnte, die eine Orientierung für den Menschen gewährten. Die im Fall unsichtbar gewordenen Zeichen müssen am Ende an die Kinder herangetragen werden: Es wird geläutet und gerufen, Feuer gezündet, eine Fahne aufgestellt.

Eine gesellschaftliche Identität gewinnen die Kinder und ihre Mutter erst nach diesem Abenteuer. Bis dahin konnte ihre Fremdheit – ihre genealogische Zugehörigkeit zum Nachbardorf Millsdorf – nicht überwunden werden. So bietet sich wie von selbst an, die Wanderung der Kinder als eine zielgerichtete zu deuten. Demnach wäre der Weg, den sie von Millsdorf nach Gschaid hinterlegen, allegorisch als der Weg von der Fremdheit in die Vertrautheit und gesellschaftliche Identität auszulegen und somit als Bildungsweg oder gar die Verwirklichung der Leibniz'schen Theodizee interpretierbar.²¹¹ Die auf einer Teleologie der erzählten Geschichte basierenden Lektüren ziehen nicht in Betracht, dass die Kinder nicht selbst den Rückweg gefunden haben, sondern vom Berg herabgeholt werden mussten. Verzichtet man auf die Unterstellung einer Teleologie der Wanderung, bzw. erkennt man das Scheitern des Wanderns an, und verzichtet man damit auf die Unterstellung einer Versöhnung von gegensätzlichen Sachverhalten im Ziel der Wanderung, kommt ein zentrales Problem des Textes zum Vorschein, das von dieser Unterstellung eben verdeckt wird: Die unauflösliche Entzweiung von Identität und Erkenntnis bzw. Wahrheit. Und Stifters Erzählung zeichnet sich besonders dadurch aus, dass sich diese Entzweiung sowohl in Bezug auf die Natur als auch, in einem selbstreflexiven Akt, in Bezug auf die Lektüre selbst Geltung verschafft. So wird das Zurechtkommen der Kinder in der fiktiven

die unsere Zeichenordnung, unseren mit der Sprache und den Symbolen belegten Raum, aufsprengt.“

²¹¹ Zum Ersteren siehe Muriel Honhon: *Da ich stets die Kinder als Knospen der Menschheit außerordentlich geliebt habe. Studie zu den Kinderprotagonisten im Werk Adalbert Stifters*, Frankfurt am Main [u. a.], Lang, 1998, S. 145f. Zum Letzteren siehe Eva Geulen: *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München, iudicum, 1992, S. 154.

Topografie zur Allegorie des interpretierenden Zurechtkommens des Lesers in der realen Typografie des Textes.

Die Kinder verirren sich auf dem Berg und besteigen ihn in dieser Verirrung. Ohne davon zu wissen – und ohne technische Ausrüstung –, kommen sie auf den Gipfel. Das Motiv des Bergsteigens schreibt sich, wie Blumenberg am Beispiel von Montaigne gezeigt hat, in eine erkenntnistheoretische Metaphorik ein, indem es dafür steht, dass man in den Besitz der Wahrheit der Natur nur ohne instrumentelle Beihilfe kommen kann. Hält man diese Metaphorik vor Augen, sollten die Protagonisten in den Besitz der Naturwahrheit gelangen. Das Sichzeigen dieser Wahrheit, das Sichzeigen der „natürlichen“ Natur wird aber zu einer lebensgefährlichen Bedrohung. Dabei steht die Wahrheit oben auf dem Berg im topografischen Gegensatz zur Identität und zum Leben unten im Dorf. Ihre Identität erlangen die Kinder erst, wenn sie von den Dorfbewohnern in die symbolische Ordnung zurückgeführt werden, was soviel bedeutet, dass sie aus der Nähe der Wahrheit entfernt werden. Möchte man die Wanderung der Kinder als eine Allegorie des Lesens betrachten, dann erscheint diese Geschichte insofern als eine Rettungsgeschichte, dass der Leser durch Institutionen und Veranstaltungen seiner Rettung – etwa durch geeignete Interpretationsstrategien, die ihm zu Hilfe kommen – wieder in die symbolische Ordnung zurückgebracht wird. Das heißt soviel, dass durch diese Strategien das symbolische Netz von Bedeutungen und somit der Zustand von Bedeutsamkeit schlechthin wiederhergestellt wird, die im Lesen, in der unmittelbaren Erfahrung des Textes, von dem erscheinenden Text selbst „verzehrt“ wurde. Die Identität des Textes wird zu Lasten seiner Wahrheit gesichert, die „natürliche“ Erscheinung des Textes – der bewanderten Natur –, die ja eine erkenntnistheoretische Lebensgefahr in sich birgt, wird durch die Wiederherstellung seiner Bedeutsamkeit domestiziert. Zur Beschreibung dieser „natürlichen“ Erscheinung des Textes bietet jene Textstelle einen Anhaltspunkt, die über den Umgang der Kinder mit der umgefallenen Unglückssäule berichtet:

[...] aber da sie einmal lag, so machte es ihnen Freude, daß sie das Bild und die Schrift so nahe betrachten konnten, wie es sonst nie der Fall gewesen war. Als sie alles – den Korb mit den Semmeln, die bleichen Hände des Bekers, seine geschlossenen Augen, seinen grauen Rok und

die umstehenden Tannen – betrachtet hatten, als sie die Schrift gelesen und laut gesagt hatten, gingen sie wieder weiter.

An die Säule wurden Bild und Schrift übereinander angebracht. Beide bestehen und sind zu verstehen, ohne auf das andere angewiesen zu sein, und beide können zugleich als die Repräsentation des anderen betrachtet werden. Das Bild auf der Unglücksäule ist als etwas jenseits der Schrift vorstellbar, als etwas, das in der Schrift, in der laut vorgelesenen Schrift repräsentiert werden kann, und auch umgekehrt, die Schrift als etwas jenseits des Bildes, das dann durch das Bild repräsentiert wird. Beide können am anderen erscheinen: Im Bild kann somit die laut vorgelesene Schrift erscheinen, d. h. es kann ihre Bedeutung repräsentieren, und die laut vorgelesene Schrift, indem sie auf das Bild hindeutet, kann in ihrer Bedeutung das Bild oder das Bildhafte repräsentieren. Mit dem Fall der Unglückssäule wird auch dieses Verhältnis von Bild und Schrift bzw. Bedeutung hinfällig. Denn mit dem Fall der Säule und dem einsetzenden Schneefall geht auch das Stillwerden der Natur einher. Diese stille Natur²¹² ist eine Natur, die sich sozusagen nicht laut aussagt, d. h. sich wie eine stumme Schrift präsentiert, die sich selbst nicht in ihre Bedeutung überführt und somit sich nicht als etwas an sich Bedeutsames zeigt. Eine stille Natur, eine nicht „laut gesagt[e]“ Schrift, die auf nichts hindeutet und folglich nichts bedeutet, kann kein Jenseits haben, sie kann weder so vorgestellt werden, wie eine Wand, die überwunden werden kann und muss, noch wie eine Hülle, die etwas in sich schließt, es aber in diesem In-sich-Schließen unberührt lässt.

Der *Bergkristall* präsentiert diese Unmöglichkeit als die Wahrheit der Natur und somit als die Wahrheit der Lektüre: Diese Wahrheit stellt sich ein, indem das, was etwas anderes verhüllen oder umhüllen sollte, dieses andere zu „verzehren“, also zu inkorporieren und in sich aufzulösen beginnt. Im Bezug auf das Lesen hieße es, dass mangels eines „laut sagenden“ Bedeutens die stumme und nicht ikonische Schrift das ikonische Bild „verzehrt“, das sie bedeuten sollte: Im

²¹² Stifter: *Bergkristall*, S. 205f., 210: „Es war große Ruhe eingetreten. Von den Vögeln, deren doch manche auch zuweilen im Winter in dem Walde hin und her fliegen, und von denen die Kinder im Herübergehen sogar mehrere zwitschern gehört hatten, war nichts zu vernehmen, sie sahen auch keine auf irgend einem Zweige sitzen oder fliegen, und der ganze Wald war gleichsam ausgestorben.“

Finsternis der Schrift löst sich der Firnis des Bedeutens auf und wird zu einem virtuellen Raum der in sich unendlich wiederholenden Selbstreferenz der Schrift. Benjamin hat Recht: „Stifters Beziehung zur Sprache beruht nicht auf Wort sondern auf Schrift.“

NACHWORT

Dieses Nachwort ist als kleine Apologie des Unternehmens gemeint. Die vorliegende Arbeit ist eine Darstellung von Ergebnissen, die den Kern eines umfangreicheren Projekts bilden. Dieses Projekt – das 2012 bei günstigen Umständen auch in Buchform zur Wirklichkeit wird – wird voraussichtlich um mehrere Textinterpretationen reicher sein. Es wird jedoch keine monografische Behandlung des gesamten Stifter'schen Oeuvre, sondern eine weitere Entfaltung der zentralen Thesen erzielt, die auf detaillierten Interpretationen einiger hier nur kurz behandelte oder aber bloß erwähneter Texte erzielt. Im Rahmen dieser Apologie sollen jedoch ausgewählte weitere Texte, Aspekte und Deutungsmöglichkeiten in diese Arbeit, die sich als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen versteht, Eingang finden.

Um den Faden gleich dort aufzunehmen, wo der systematische Teil der vorliegenden Arbeit endet, muss das Pendant des *Bergkristalls*, die Erzählung *Aus dem bairischen Wald* erwähnt werden. Die Interpretationen zu dieser Erzählung haben in letzter Zeit Konjunktur, sie wird aber auch noch in den neuesten Versuchen als ein Text zwischen Autobiografie und Fiktion eingestuft und dementsprechend gedeutet. Was diese Erzählung aus der Perspektive der gegenwärtigen Analyse jedoch auszeichnet, ist die explizite Verbindung der Ökonomie von drei Arten von Verkehr: von Zeichenverkehr, Verkehr der Körperflüssigkeiten und Nachrichtenverkehr. Die Erzählung ist ein ausführlicher Bericht über den Kollaps der drei Verkehrsarten. Durch den bis dahin nie erfahrenen Schneefall überschreitet die Natur die Schwelle des zeichenhaft Lesbaren, was die Imagination des Erzählers überstrapaziert. Daran erkrankt er auch körperlich, indem sich Verdauungsprobleme bei ihm melden. Dabei gerät nicht nur die Verdauung des Erzählers ins Stocken, sondern auch der Postverkehr, der in Folge des ungeheuren Schneesturms keine Nachrichten mehr zu befördern vermag. Somit verbinden sich Körperökonomie, Zeichenökonomie und Nachrichtenökonomie auf eine materielle Weise. Alle drei erlahmen, indem die panoramatische Wahrnehmbarkeit der Natur, ganz wie im *Bergkristall*, durch

die Natur selbst verunmöglicht wird und ein Gegenwartsraum entsteht, indem der Stillstand des Verkehrs von Reellem, die „Zustellung“, wie Bernhard Siegert sagen würde, auch den Verkehr des Symbolischen, die „Vorstellung“ stilllegt.

In den einschlägigen Analysen gilt es als bewiesen, dass das zentrale Kapitel von Thomas Manns *Zauberberg*, das so genannte Schneekapitel, nicht nur motivisch, sondern wortwörtlich diese beiden Erzählungen von Stifter zitiert. Es soll noch gezeigt werden, dass indem Manns Text die Stifter'schen Texte zitiert, nur das Prinzip im Verhältnis von Text zu Text verwirklicht wird, das Stifter im *Bergkristall* im Verhältnis von Schrift und Bild thematisierte. Wie die nichtikonische Schrift das von ihr umschlossene Bild, auf dem sie wie eine Schneedecke liegen sollte, bei Stifter „verzehrt“, so „verzehrt“ der Mann'sche Text die beiden Texte von Stifter. Der Mann'sche Text kann nicht als eine weitere (Schnee)decke über den Texten von Stifter vorgestellt werden, sondern er löst sie in sich auf, er „verzehrt“ sie. Diese Interpretationsmöglichkeit wird durch die Beobachtungen Hans Castorps über die Struktur des Schnees nur verstärkt. Es handelt sich nämlich um die protodigitale Erfahrung, dass sich alle Formen des Lebens in gleiche, beliebig kombinierbare diskrete Elemente auflösbar sind. Diese Art von „Verzehr“ beschreibt auch Heimito von Doderer in der *Sibirischen Klarheit*, wo er über die Beobachtung berichtet, dass mit der schmelzenden und verschwindenden Schneedecke auch die Furchen des gefrorenen Bodens verschwinden, die diese Decke einfach nur tragen, mit ihr aber nicht vermischt sein sollten.

Möchte man aber ein nichtliterarisches Beispiel für solche vermischte Verhältnisse von Innen und Außen bringen, denke man nur an *Citizen Kane*, in dem sich der Schneesturm um Xanadu und der Schneesturm im Schneeball im Augenblick des Todes von Kane vermischen. Außer dieser Vermischung hat der Film auch in der Hinsicht mit Stifters Werk zu tun, dass er die Persönlichkeit, die der Reporter verstehen will – indem er die Bedeutung von Kanes letztem Wort „Rosebud“ enträtselt –, und die Sammlung miteinander verknüpft. Persönlichkeit erscheint als eine Sammlung, die nie vollständig und folglich nie als etwas Ganzes überschaubar werden kann, wie etwa ein Puzzle. Dabei erweist sich auch der Mensch selbst als Objekt seiner eigenen Sammlung: Kane und seine Frau erstarren zu Sammelobjekten in ihrem eigenen Haus.

Im Anschluss daran ließen sich die Ausstellungspraktiken im Stifter'schen Rosenhaus, v. a. die Tauschverhältnisse zwischen den Figuren ausführlich

behandeln. Nicht nur die Figurenkonstellation im Roman ermöglicht eine Austauschbarkeit von verschiedenen Personen, sondern auch ihre Namen lassen auf der Ebene der Buchstaben ein breit gefächertes Spiel von anagrammatischen Kombinationen und Tauschen zu. So enttarnt sich die Schrift wiederum als Ausstellungsraum ihrer Inhalte, genau nach dem Muster des Marmorsaals, der durch seine präzise durchdachte Anordnung fähig ist, die Marmorstatue zum Leben zu erwecken und ihre Austauschbarkeit durch Natalie zu ermöglichen.

Neben den Figuren des Schnees und der Ausstellung, ließen sich die Figuren des Gitters in Stifters Werk weiter analysieren. Wie bereits erwähnt, kann das Gitter in Stifters Werk sowohl als Netzwerk des Symbolischen wie auch als Netzwerk des Reellen vorkommen. In der Erzählung *Abdias* verschwindet die körperliche Behinderung von Dita spurlos in Folge eines Blitzschlags: Sie beginnt zu sehen und fängt an zu sprechen. Dieser Blitzschlag verschmilzt einen Käfig, gleichsam die Metapher des Körperlichen, in dem der Singvogel auf wunderbare Weise unverletzt bleibt. Der nächste Blitzschlag nimmt Dita das Leben. Diese „Einseitigkeit“ der Naturkräfte, wie die *Vorrede* zu den *Bunten Steinen* formuliert, ist im *Nachsommer*, wo die perfekte Ökonomie der Natur waltet, einfach unvorstellbar. In einer Bemerkung Risachs wird deutlich, dass er all die Anstalten und Praktiken, die die Ökonomie des Rosenhauses erhalten, als eine Art Gitter vorstellt, das über dem Besitztum gespannt ist. Dass nach dem Gespräch zwischen Heinrich und Risach über das womöglich kommende Unwetter das Gewitter doch nicht kommt, lässt sich auch so deuten, dass in der Welt des *Nachsommers* gerade diese „Einseitigkeiten“ keinen Platz haben, d. h. die ausgewogene Verschränkung von Reellem und Symbolischen durch nichts gestört werden kann. Das **Gitter** hält hier das **Gewitter** fern, und lässt sich nicht „verzehren“ wie etwa der **Firnis** von der **Finsternis** im *Bergkristall* verzehrt wird.

Dieser Prospekt ließe sich noch um einige weitere Texte und Zusammenhänge ergänzen. An diesem Punkt angelangt, bleibt dem Verfasser jedoch nicht anderes übrig, als seine Hoffnung zu äußern, dass das Gitterwerk seiner Argumente das schlimmste Gewitter, das sich auf dem Himmel der Wissenschaft auch ganz unerwartet aufballen kann, so wirkungsvoll fernhalten kann, wie die ökonomischen Anstalten Risachs die Kräfte der Natur bändigen können.

ABBILDUNGEN

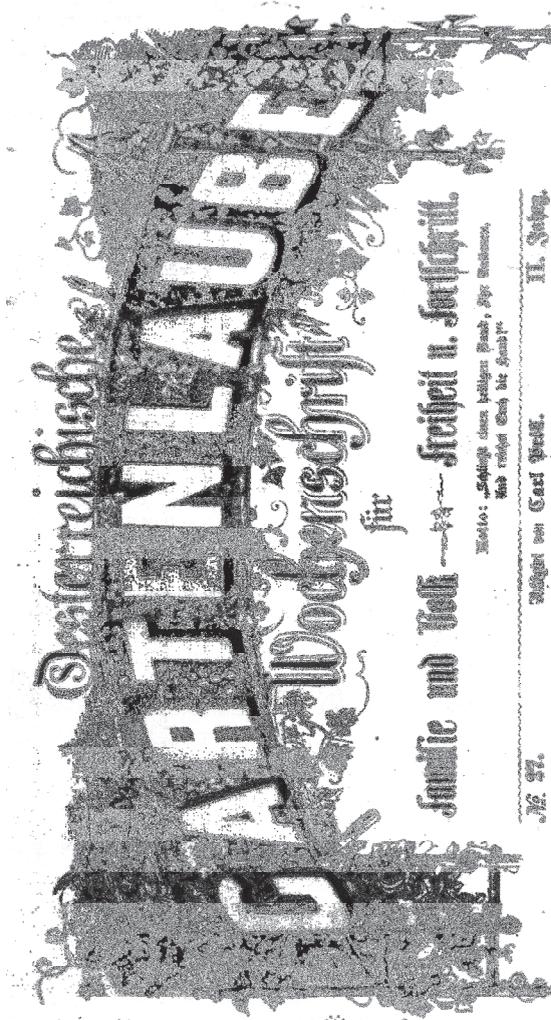


Abb. 1. Titelvignette der österreichischen Zeitschrift *Die Gartenlaube*, Jg. 2, 1868, Nr. 27.



Abb. 3. Titelvignette der leipziger Zeitschrift *Die Gartenlaube*, Jg. 24, 1879.



Abb. 4. Erasmus von Engert, *Wiener Hausgarten* [*Wiener Vorstadtgarten*], um 1828–1830, Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

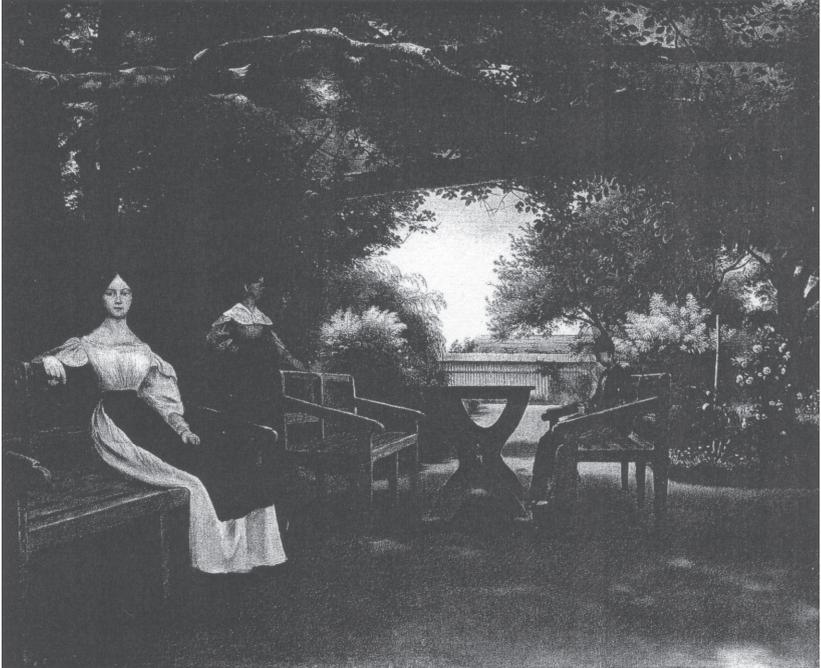


Abb. 5. Erasmus von Engert, *Mädchen in einer Gartenlaube*, um 1828.



Abb. 6. Carl August Schaeffer, *Großvaters Geburtstag*, Öl auf Leinwand, 1863, Breslau, Privatbesitz.



Abb. 7. Titelstich von Adalbert Stifter (hg.): *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*, 3/4. Lieferung, Pesth, Heckenast, 1842, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

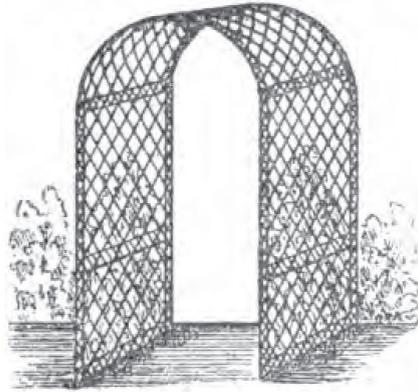


Abb. 8.

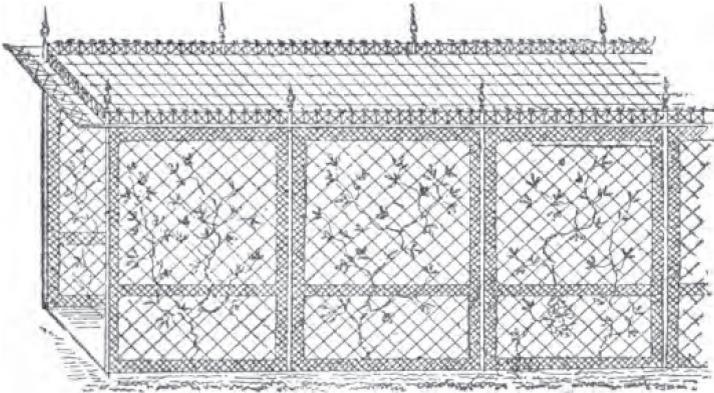


Abb. 9.

Abb. 8–9. Lauben aus Gitterwerk von der Firma Carl Schliessmann, in: Lothar Abel: *Das kleine Haus mit Garten*, Wien/Pest/Leipzig, Hartleben, 1893, S. 82f.

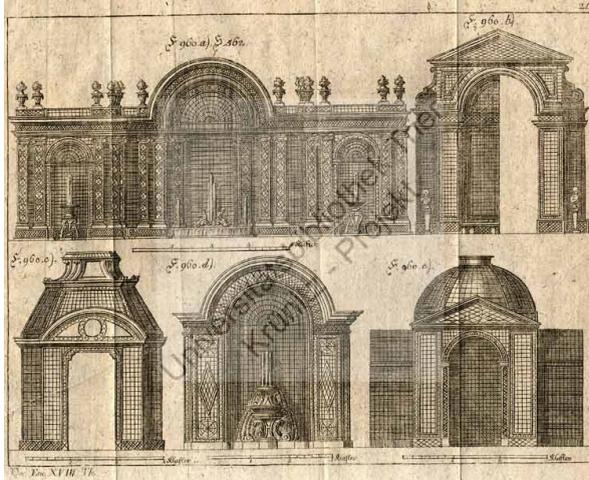


Abb. 10.

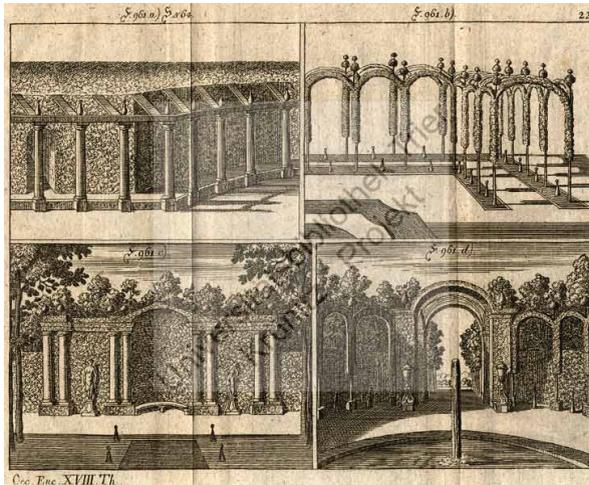


Abb. 11.

Abb. 10–11. Illustration zum Art. „Gitterwerk“, in: Johann Georg Kruenitz: *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft: in alphabetischer Ordnung*, Bd. 18, Berlin, Pauli, 1779, Fig. 960 u. 961.

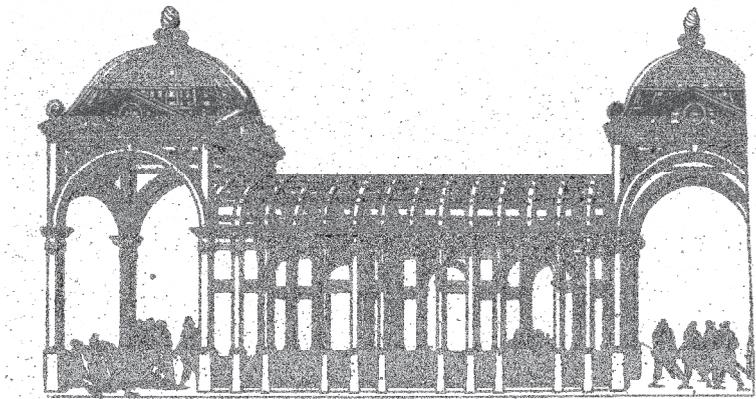


Abb. 12.

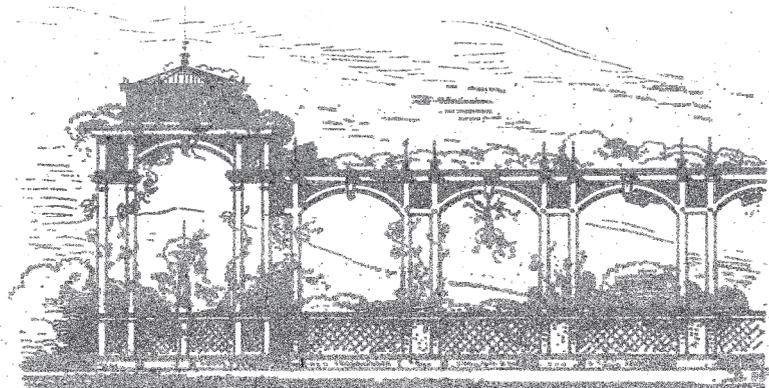


Abb 13.

Abb. 12–13. „Laube zu Montagris“ und „Pergola im Garten des Herrn Klose zu Karlsruhe“, in: Jonas Mylius et al.: *Baulichkeiten für Cur- und Badeorte. Gebäude für Gesellschaften und Vereine. Baulichkeiten für den Sport. Panoramen; Musikzelte; Stübadien und Exedren, Pergolen und Veranden; Gartenhäuser, Kioske und Pavillons*, Darmstadt, Bergsträsser, ²1894 (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 4. Halb-Band, 2. Heft), S. 242f.

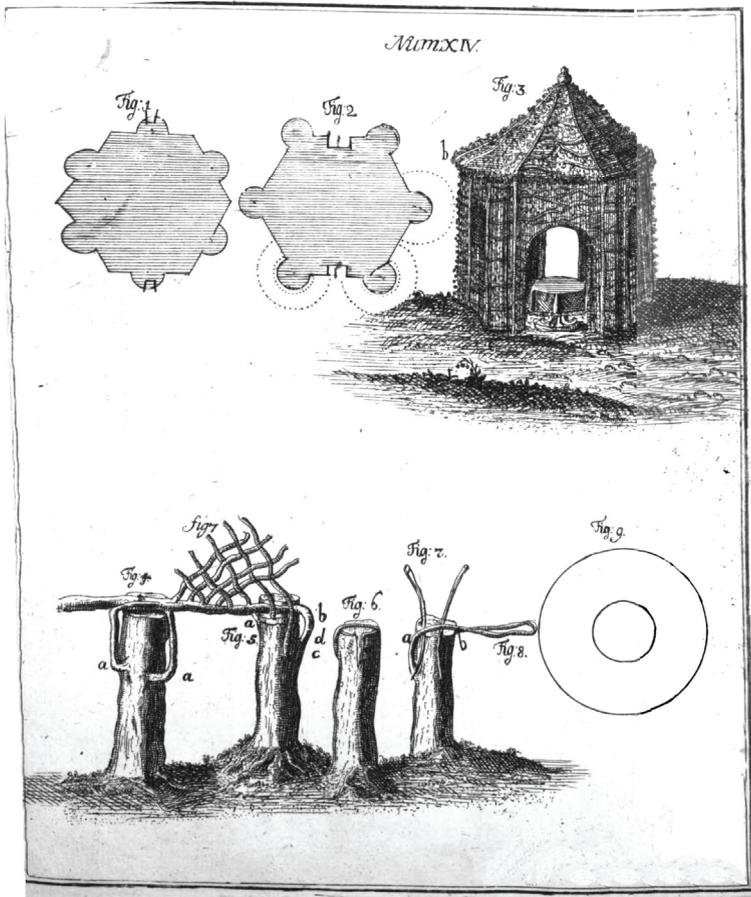


Abb. 14

Abb. 14–16. Herstellung von Gitterwerken und Gebäuden aus lebenden Bäumen, in: Friedrich Kuffner: *Architectura viv-arboreo-neo-synem-phyteutica [...] oder Neu-erfundene Bau-Kunst zu lebendigen Baum-Gebäuden, durch auch neu-erfundene Propff- und Peltz-Kunst [...]*, Hof, Mintzel, 1716, Tafel Nr. XIV, XX u. X.

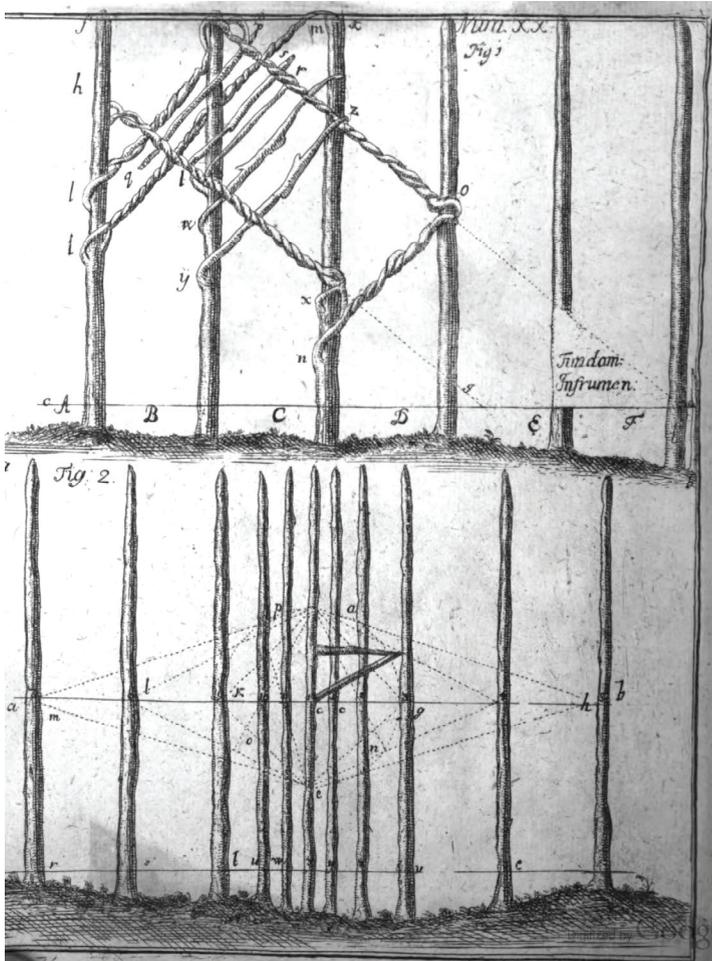


Abb. 15

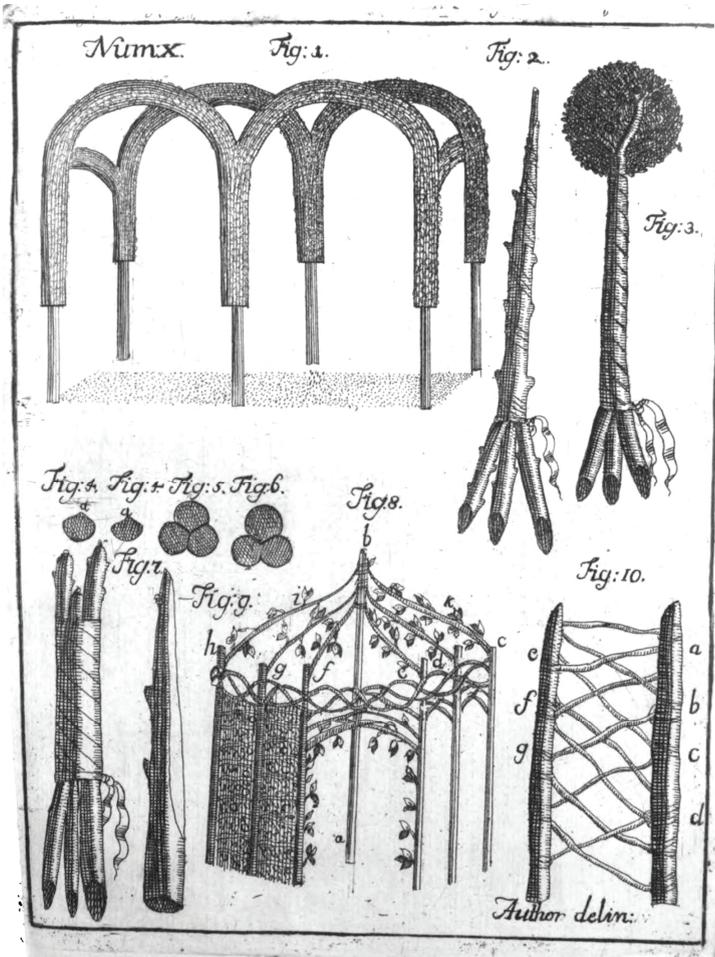


Abb. 16



Abb. 17. Pergola zu Charlottenburg (Nach: *Architektonisches Skizzenbuch*, Berlin, 1858–1883.), in: André Lambert/Eduard Stahl: *Die Garten-Architektur*, Stuttgart, Bergsträsser, 1898 (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 10. Halb-Band), S. 89.



Abb. 18. György Klösz, Pinakothek des Grafen Jenő Karátsónyi, Budapest, um 1890.

ZUSAMMENFASSUNG AUF UNGARISCH / MAGYAR NYELVŰ ÖSSZEFOGLALÓ

A dolgozat kettős célkitűzéssel készült. Egyfelől azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy bemutassa a biedermeier mint irodalomtörténeti korszakfogalom kialakulását, hogy a kialakulás diszkurzív körülményeinek feltárásán keresztül jusson olyan elemzési kategóriákhoz, amelyek révén ennek az időszaknak az irodalmi termelése a hagyományos irodalomtörténeti szempontok helyett kultúratudományos szempontok alapján is leírhatóvá válhat. Másfelől Adalbert Stifter egyes műveinek elemzésére vállalkozik, hangsúlyozottan nem azzal a szándékkal, hogy egy klasszikus értelemben vett monográfiához hasonlóan a teljes életmű feldolgozására törekedjék. Inkább Stifter egyes műveinek problémaorientált olvasatait kívánja adni, mely olvasatok azt igyekeznek számba venni, milyen összefüggésekbe hozható Stifter műveiben a gyűjtés, a természetábrázolás és a nevelődés. Mindezt nem a hagyományos, tehát a magát ilyen vagy olyan értelemben irodalminak vagy szépirodalminak mondott kontextusokra korlátozó irodalomtörténet-írás eszköztárával teszi, hanem kultúratudományos értelmező eljárások révén.

Mind a biedermeier korszakfogalmáról, mind az egyes Stifter-szövegekről adott elemzéseknek az a legfontosabb jellemzője, hogy a szóba jöhető szöveges kontextusok mellett az elemzések számára releváns nem szöveges vonatkoztatási pontokat is bevonnak az egyes szövegek értelmezésébe. Ezek a vonatkoztatási pontok tehát nem korlátozódnak csupán szöveges alkotásokra, hanem kiterjednek az anyagi kultúrának a hagyományos irodalomtörténet- és tudománytörténet-írás által kevés figyelemre méltott nem szöveges dokumentumaira is. A kultúratudományos megközelítés legfontosabb feladatának azt tekinthetjük – legyen szó egy korszakfogalom tudománytörténeti genezisének feltárásáról vagy egy szerző szövegeinek elemzéséről –, hogy továbbfejlessze azt a diskurzusarcheológiai módszert, amely bizonyos fókig a kultúratudományos megközelítések eredetének tekinthető, és amely minden kulturális terméket

azoknak a gyakorlatoknak a függvényében tár fel, amelyekbe azok beágyazottak, amelyekben tehát használatuk végbemegy. A továbbfejlesztés egyik alapvető feltétele, hogy a nem feltételezzük, hogy a nem emberi – a kulturális gyakorlatok tárgyaivá váló – és az emberi – a kulturális gyakorlatokat megvalósító – ágensek között megosztott a cselekvési hatalom. A kultúrát tehát úgy fogjuk fel, mint ami folyamatosan újratermelődik az emberi és nem emberi cselekvők által közösen véghezvitt gyakorlatok során. „Kultúrtechnikai” megközelítésnek nevezhető az a kutatási irány, amely ezt a közös cselekvési hatalmat abból a perspektívából vizsgálja, hogy maguk a kulturális gyakorlatok, amelyek folyamatos megvalósulásai a kultúrát előállítják, mennyiben meghatározottak a kultúra anyagi komponensei által, tehát azon technikai (intézményes és mediális) keretek által, amelyek az egyes kulturális termékekben megvalósulva jelölik ki e termékek használatának a játéktérét.

Mind a szellemtörténeti biedermeier-diskurzus, mind Stifter művei, amelyeket ez a diskurzus tett a „biedermeier”-irodalom legfontosabb képviselőjévé, szinte kiprovokálják, hogy egy ilyen „kultúrtechnikai” perspektívájú vizsgálódás tárgyává tegyük őket. A szellemtörténeti biedermeier-diskurzus legfontosabb eleme az a meghatározás, amely a biedermeier jelenséget a „gyűjteni és ápolni” kifejezés mentén ragadta meg. Ez a kifejezés önmagában túlmutat a szűk irodalomtudományos kereteken, és egy olyan gyakorlat – a gyűjtés – felől láttatja a leírni kívánt korszak irodalmi termelését, amelyet méltán nevezhetünk a 19. század vezető kulturális gyakorlatának. Éppen ezért érdemes feltárni, hogy miként értelmezte a szellemtörténeti irodalomtudomány a gyűjtést mint kulturális gyakorlatot, és hogyan képzelte el a gyűjtés és szövegalkotás, gyűjtés és személyiség, gyűjtés és irodalomtudományos tevékenység viszonyát.

Stifter nem véletlenül vált ennek a diskurzusnak a legfontosabb példájává: számos műve látszólag jelentéktelen, mindennapos dolgokról szól, ahogy a *Bunte Steine* (Színes kövek) előszava fogalmaz, arról, ami „kicsi”, de ami a maga láthatatlan működésében minden „nagy”-nak, azaz feltűnőnek és szembetűnőnek a lehetőségfeltétele. Stifter a „kicsi”, láthatatlan dolgok modelljeként a természeti erők működését nevezi meg, amely az emberi társadalomban „erkölcsi törvényként” tükröződik. A műalkotások létrehozását ezeknek az erőknek vagy törvényeknek a regisztrációs eseményeihez hasonlítja: a természetről adatokat gyűjtő tudós nála a társadalmat megfigyelő, lejegyző művész ellenpárja. A

műalkotás így épp oly kevésbé lehet valamiféle természetes emberi teremtő erő, a képzelőerő, terméke, mint ahogy a műszereket használó természettudós megfigyelésének eredményei sem azok. Az írás, a szövegalkotás Stifternél inkább egy regisztrációs tevékenységhez hasonlít, amelynek mintáját a gyűjtés nem irodalmi gyakorlata adja. A kérdés Stifter műveinek vonatkozásban is megkerülhetetlenné válik: hogyan prezentálják az írásai magukat gyűjteményként, létrehozásuk folyamatát pedig gyűjtésként? Stifter művei éppen azt teszik tárgyukká, ahogyan a kulturális gyakorlatok működnek, tehát azt, ahogyan folyton újratermelik azokat a magától értetődőségeket, amelyek mentén a mindennapok történelme zajlik. Ebből a szemszögből éppen az értékelődik fel, amelyet a recepciótörténet, a „későromantikus” Stifter iránt tanúsított kezdeti lelkesedéséből viszonylag hamar kijózanodva unalmasként, műviként, ceremoniálisként bírált. A magától értetődőségek újratermelődése, diskurzusanalitikai terminusokkal leírva, azoknak az öfenntartó mechanizmusoknak, egyfajta mindenre kiterjedő ökonomikus működésnek az effektusa, amelyek a diskurzusoknak biztosítják a maguk folytonos fennállását. A dolgozat Stifterrel kapcsolatos egyik fő tézise, hogy a Stifternél szinte kivétel nélkül minden írásban megjelenő gyűjtés motívuma ennek az univerzális diszkurzív ökonómiának a lenyomata. Éppen ezért a természet és a mindennapok stifteri figurációinak leírásakor az *ökonómia* és a *gyűjtés* lesznek a vezérfogalmak. A gyűjtés nem csak a 19. századra jellemző egyik tevékenységként kerül a látóterbe, hanem annak a korszaknak a kitüntetett kulturális gyakorlataként, amely lényegi módon járult hozzá, Joseph Vogl terminusával élve, az „ökonómiai embernek” a kialakulásához és berendezkedéséhez.

Ahhoz persze, hogy ebből a perspektívából leírhatóvá váljanak Stifter írásai, részletes vizsgálatnak kell alávetni azt is, hogy az az irodalomtudományi diskurzus, amely az általa megalkotott irodalomtörténeti korszakot a „gyűjtés és ápolás” korszakának nevezi, hogyan vélekedett ezekről a vezérfogalmakról és hogyan használta azokat. Eközben kerülnek olyan fogalmak is az elemzés látóterébe, mint például a *keretező nézés*, a *panoráma*, az *enteriőr* vagy a *kerti lugas*.

A dolgozat a biedermeier-diskurzus és a Stifter-olvasatok legfontosabb kulcsfogalmai mentén tárja fel azokat a lehetőségeket, amelyek mind a szóban forgó korszak, mind a szóban forgó szerző kultúratudományos értelmezése

számára fennállnak. A *Geistesgeschichte* (Szellemtörténet) címszó alatt azokat az érintkezési pontokat veszi számba, amelyek aközött adódnak, ahogy a szellemtörténet önmaga legitimációjának kényszerétől vezetve elhatárolja magát az irodalomtudományi pozitívizmustól – amivel meg is konstruálja azt mint korszakot – és aközött, ahogy feltalálja és definiálni próbálja a biedermeiert mint irodalomtörténeti korszakot. Ennek megfelelően a *Biedermaier* (Biedermaier) címszó alatt azt tárja fel, hogyan vette át az irodalomtudomány az 1900-as évek körül, az ún. „biedermaier-reneszánszban” a kortársi művészettudománytól magát az elnevezést, valamint azt, hogyan alakult át és merült feledésbe a szellemtörténeti meghatározási kísérletekben az a perspektíva, amely a biedermeiert mindennapi kulturális gyakorlatok egy bizonyos konstellációjaként értette. Bemutatásra kerül az az ezzel párhuzamos, filológiai-szövegkiadói tevékenység által orientált irodalomtudományos folyamat is, amelyet az ebben az időszakban végbemenő „Stifter-reneszánsznak” nevezhetünk. A kettő konvergenciája teremtette meg a szellemtudományi meghatározások számára a kiindulópontot. Ez lesz az az alap, amelyre ráépültek a későbbi biedermeier-diskurzusok és a későbbi Stifter-recepció. A *Sammeln und hegen* (Gyűjteni és ápolni) című rész számba veszi a biedermeier mint irodalomtörténeti korszakfogalom legfontosabb meghatározásának, a „gyűjteni és ápolni” formulának, a különféle használatait. Eközben kimutatja, hogyan értették a szellemtörténészek a gyűjtést egyre inkább egyfajta vulgárisan értelmezett, pusztán akkumulatív antikváriusi tevékenységként, miközben a performatív, a kiállítással kapcsolatos mozzanatát elfedni igyekeztek. Pedig éppen ennek a performativitásnak, a gyűjtés tevékenységének inherens részét képező megjelenítési vagy kiállítási mozzanatnak az újrafelfedezése jelentheti a kulcsot a korszak irodalmának újraértéséhez. Ennek az újrafelfedezésnek fontos állomása a gyűjtés goethei koncepciójának felidézése és annak összefüggésbe hozása az ún. metamorfikus, a performatív mozzanatot nem nélkülöző megjelenéssel. A „gyűjteményi” megjelenés – amelyből az ember sem vonhatja ki magát – stifteri koncepciójának ez a goethei elképzelés lesz az alapja. Az *Interieur* (Enteriőr) fejezet fejtegetéseinek tétje, hogy bebizonyítsa, az a fajta bensőségeség, amelyet a gyűjtés mellett a biedermeier irodalom másik legfontosabb jellemzőjének tartottak, sosem létezett abban a formában, ahogy azt a szellemtörténet megkonstruálta. A polgári enteriőr, amelyet annyiban állítottak

szembe a magánszférával, amennyiben ez az intimszféra nem volt alávetett a magánszférát uraló ökonómiai elveknek, az európai humánideológia konstruktumaként tűnik fel, ha az intimszféra tényleges, mindennapos működését a kulturális gyakorlatok felől vesszük szemügyre, amelyek egyáltalán nem voltak mentesek az ökonomikus mozzanatoktól. A *Naturgemälde* (Természetfestmény) fejezet egy további alapfogalmát tárgyalja a biedermeier-irodalomnak: azt a természetérzékelést, amelyet a panorámatechnika határozott meg, és amely új fejezetet nyitott a természet esztétizálásának a történetében, amennyiben láthatatlanná tette a táj szemantikájához szorosan hozzátartozó keretet vagy keretezettséget. Stifter éppen azért nyúl vissza a panoramatikus természetmegjelenítés előtti szemlélési technikához, a keretező nézéshez, amint azt a *Rahmenschau* (Keretező nézés) fejezet kifejti, mert láthatóvá akarja tenni azt a láthatatlanná vált (szimbolikus vagy technikai) keretezést, amely szerinte a természet „természetes” megjelenésének mindig is előfeltétele volt. Stifter munkái ugyanis arról tanúskodnak, hogy a természet természetessége – és ez a dolgozat egy további fő tézise – mindig is kulturálisan előállított, mindig is kulturális gyakorlatok terméke. Ennek az „előállított természetességnek” a reflexiójaként érthetők Stifter elmékedései a kerti lugasról, amelyet a *Gartenlaube* (Kerti lugas) című fejezet tárgy és helyez kertművészet-történeti, valamint a mindennapok gyakorlatait tárgyaló összefüggésbe. Ennek a – legtöbbször csak éppen hogy megemlített – írásának a dolgozat a biedermeier-irodalom megértése szempontjából központi jelentőséget tulajdonít. A kerti lugas különleges térbeliségét és az e térbeliség által lehetővé tett különleges emberi önreferenciát olyan jelenségként értékeli, amely Stifter egész életművét átszövi, és amely felől újraértelmezhetővé válik mindaz, amit „biedermeier bensőségességnek” szokás nevezni. Ennek a vizsgálódásnak az igazi tétje, hogy a kerti lugas ne pusztán tematikus vagy motívikus szinten legyen elismert meghatározó elem a Stifter-életműben, hanem a gyűjtéssel korrespondáló poetológiai elvként is azonosítható legyen. A *Groß und klein* (Nagy és kicsi) című rész a *Bunte Steine* című kötet említett – és a legtöbbet elemzett Stifter-szövegek közé tartozó – előszavának interpretációját nyújtja, miközben arra összpontosít, hogy a Stifter alapfogalmainak számító „Sittengesetz” (erkölcsi törvény) és „Naturgesetz” (természeti törvény) működési elvét, valamint a köztük levő lehetséges összefüggéseket a mindennapok társadalmi gyakorlatainak elmélete felől magyarázza. A következő

fejezet, amely címében (*Nah und Fern* [Közel és távol]) szintén egy a Stifter-olvasatokban rendszeresen visszatérő formulát idéz, a *Bergkristall* (Hegykristály) című elbeszélésen mutatja ki a stifteri „természeti törvény” működési elvét, és hozza összefüggésbe az írás és a gyűjtés mindennapos gyakorlataival.

A dolgozatot *Nachwort* (Utószó) zárja, amely magát jelen dolgozat melletti védőbeszédként aposztrofálja. Olyan egyelőre még kidolgozatlan, de az itt közölt, és a további munka alapvetésének szánt, eredmények fényében már körvonalazódó lehetőségeket vázol fel, azaz olyan további konkrét elemzéseket vetít előre, amelyeknek a könyv formában megjelentetni szándékozott vállalkozásnak elengedhetetlen részeit kell képezniük.

SIGLEN

- GS = Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, Bd. 1–7, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- GW = Alexander von Humboldt: Gesammelte Werke, Bd. 1–12, Stuttgart, Cotta, 1889.
- HKG = Stifter, Adalbert: Werke und Briefe, historisch-kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Bd. 1–10, Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer, 1978ff.
- JASILO = Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Linz, StifterHaus, Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich, 1994ff.
- KSA = Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 1 15, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin/New York 1980.
- PRA = Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke, begr. u. hg. v. August Sauer, fortgef. v. Franz Hüller [u. a.], Bd. 1–25, Prag, Calve, 1904ff [seit 1927 Reichenberg, Kraus; seit 1958 Graz, Stasny].
- SW = Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 1–18, Zürich/München, Artemis/dtv, 1977.
- VASILO = Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Bd. 1–42, Linz, 1952–1993.

LITERATUR

- Abel, Lothar: Das kleine Haus mit Garten. Praktische Winke bei dem Baue von kleinen Landhäusern, Villeggiaturen und Cottages in Verbindung mit Gartenanlagen. Als Lösung der modernen Wohnungsfrage, Wien/Pest/Leipzig, Hartleben, 1893.
- Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, Gesammelte Schriften, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Gesammelte Schriften, Bd. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- Asman, Carrie: Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung, in: Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen, hg. v. Carrie Asman, Dresden, Verlag der Kunst, 1997, S. 119–200.
- Bahr, Hermann: Adalbert Stifter. Eine Entdeckung, Zürich/Leipzig/Wien, Amalthea, 1919.
- Bahr, Hermann: Sendung des Künstlers, Leipzig, Insel, 1923.
- Barck, Karlheinz: „Umwandlung des Ohrs zum Auge“, in: Bernhard J. Dotzler/ Ernst Müller (hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis universalis, Berlin, Akademie, 1990, S. 27–42.
- Barner, Wilfried: Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte, in: Christoph König/Eberhard Lämmert (hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925, Frankfurt am Main, Fischer, 1993, S. 201–231.
- Becher, Peter: August Sauer als Gründer der wissenschaftlichen Stifter-Forschung, in: JASILO, Bd. 14, 2007, S. 33–38.
- Begemann, Christian: Die Welt der Zeichen, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1995.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1–7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Benjamin, Walter: Briefe, Bd. 1–2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Bertram, Ernst: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik, Dortmund, Ruhfus, 1907.
- Bertram, Ernst: Zur sprachlichen Technik der Novellen Adalbert Stifters, Bonn, Georgi, 1907.

- Bertram, Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie, Berlin, Bondi, 1918.
- Bertram, Ernst: Adalbert Stifter, in: ders.: Möglichkeiten. Ein Vermächtnis, Pfullingen, Neske, 1958, S. 67–90.
- Bietak, Wilhelm: Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der Österreichischen Dichtung, Diss., Wien, 1929.
- Blasberg, Cornelia: Erschriebene Tradition. Adalbert Stifter oder das Erzählen im Zeichen verlorener Geschichten, Freiburg i. Br., Rombach, 1998.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- Boehm, Gottfried: Offene Horizonte. Zur Bildgeschichte der Natur, in: ders.: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin, Berlin UP, 2007, S. 72–93.
- Boehn, Max von: Biedermeier Deutschland von 1815–1847, Berlin, Cassirer, 1911.
- Böhme, Gernot: Die Einheit von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Romantik, in: ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, S. 96–120.
- Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München, Fink, 2001.
- Böhme, Gernot: Die Natur vor uns. Naturphilosophie in pragmatischer Hinsicht, Zug, Graue Edition, 2002.
- Böhme, Hartmut: Vom Cultus zur (Kultur)wissenschaft. Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Renate Glaser/Matthias Luserke (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, S. 48–68.
- Bolz, Norbert: Eine kurze Geschichte des Scheins, München, Beck, ³1999.
- Bourdieu, Pierre: Outline of a Theory of Practice, aus. d. Franz. v. Richard Nice, Cambridge, Cambridge UP, 1977.
- Bourdieu, Pierre: The Logic of Practice, aus. d. Franz. v. Richard Nice, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1992.

- Bourdieu, Pierre: *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*, aus d. Franz. v. Matthew Adamson, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1990.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2000.
- Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense, Leipzig, Brockhaus, 1860.
- Brockes, Barthold Heinrich: *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten*, Bd. 1–6, Tübingen, Schramm, 2¹⁷⁵³.
- Brüning, Jochen: *Die Sammlung als Text*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 13 (2003) 3, S. 560–572.
- Buddemeier, Heinz: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München, Fink, 1970.
- Cahn, Michael: *Hamster: Wissenschafts- und Mediengeschichtliche Grundlagen der sammelnden Lektüre*, in: Paul Goetsch (Hg.): *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen, Narr, 1994, S. 63–77.
- Certeau, Michel de: *Kunst des Handelns*, aus d. Franz. v. Ronald Voullié, Berlin, Merve, 1988.
- Chartier, Roger/Cavallo, Guglielmo (Hg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, Frankfurt am Main/New York/Paris, Campus/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.
- Chartier, Roger: *Libraries without Walls*, in: ders.: *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraires in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, aus d. Franz. v. Lydia G. Cochrane, Stanford (Cal.), Stanford UP, 1992, S. 61–88.
- Corbin, Alain: *Backstage*, in: Michelle Perrot (Hg.): *A History of Private Life*, Bd. 4., aus d. Franz. v. Arthur Goldhammer, Cambridge (Mass.)/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.
- Crane, Susan A.: *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, Ithaca/London, Cornell UP, 2000.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *A Thousand Plateaux. Capitalism and Schizophrenia*, aus d. Franz. v. Brian Massumi, Minneapolis/London, U of Minnesota P, 1987.
- Demenz, Peter: *Walter Benjamin als Leser Adalbert Stifters*, in: *VASILO*, 41 (1992) 3–4, S. 53–62.

- Der Stille Garten. Deutsche Maler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts,
Düsseldorf/Leipzig, Langewiesche, 1908.
- Eberhard, Johann August: Handbuch der Ästhetik für gebildete Leser aus allen
Ständen, Bd. 1–4, Halle, Hemmerde und Schwetschke, ²1807–1820.
- Ermatinger, Emil: Die Idee der Literaturwissenschaft, in: Egyetemes Philologiai
Közlöny [Allgemeiner Philologischer Anzeiger] 55 (1931), S. 1–12.
- Fechner, Renate: Natur als Landschaft. Zur Entstehung der ästhetischen
Landschaft, Frankfurt am Main/Bern/New York, Lang, 1986, S. 9–25.
- Findlen, Paula: Die Zeit vor dem Laboratorium. Die Museen und der Bereich der
Wissenschaft 1550–1750, in: Andreas Grote (Hg.): Macrocosmos in
Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450
bis 1800, Opladen, Leske + Budrich, 1994, S. 191–207.
- Fischel, Oskar/Boehn, Max von: Die Mode. Menschen und Moden im neunzehnten
Jahrhundert nach Bildern und Kupfern der Zeit, 1818–1842, München,
Bruckmann, 1907.
- Folnesics, Joseph (Hg.): Innenräume und Hausrat der Empire- und
Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn, Wien, Schroll, 1903.
- Fried, István: Szempontok a „biedermeier“ fogalmának értelmezéséhez
[Gesichtspunkte zur Interpretation des Begriffs „Biedermeier“], in: Helikon,
37 (1991) 1–2, S. 139–148.
- Gadamer, Hans-Georg: Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins, in:
ders.: Gesammelte Werke, Bd. 8, Tübingen, Mohr, 1999, S. 9–17.
- Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen, in: ders.: Gesammelte Werke,
Bd. 8, Tübingen, Mohr, 1999, S. 94–142.
- Garve, Christian: Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden, in: ders.:
Gesammelte Werke, Bd. 4, Hildesheim/Zürich/New York, Olms, 1985,
S. 141–188.
- Geulen, Eva: Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion
in der Prosa Adalbert Stifters, München, iudicum, 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe, Bd. 1–18,
Zürich/München, Artemis/dtv, 1977.
- Gomille, Monika: Philisides in Arkadien: Der Autor als Sammler – der Sammler als
Author, in: Aleida Assmann/Monika Gomille/Gabriele Rippl (Hg.): Sammler –
Bibliophile – Excentriker, Tübingen, Narr, 1998, S. 325–345.

- Göritz, Matthias: Vom Lesen der Landschaft. Topographie und Wissen in Adalbert Stifters „Bunte Steine“, in: Text + Kritik, München, Ed. Text + Kritik, 2003 (Heft 160, Adalbert Stifter), S. 21–35.
- Graevenitz, Gerhard v.: Memoria und Realismus. Erzählende Lietartur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern, München, Fink, 1993, S. 283–304.
- Graevenitz, Gerhard von: Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts und in realistischen Texten. Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht*, in: LutzDanneberg/Friedrich Vollhardt in Zusammenarbeit mit Hartmut Böhme und Jörg Schönert (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert, Tübingen, Niemeyer, 2002, S. 147–189.
- Grasskamp, Walter: Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des „white cube“, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, S. 29–63.
- Grave, Johannes: Diesseits und jenseits der Landschaft. Naturerlebnis und Landschaftsbild bei Goethe, in: Euphorion, 103 (2008) 4, S. 427–448.
- Grimm, Jakob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 1–33, München, dtv, 1984–1991.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- Großklaus, Götz: Natur-Raum. Von der Utopie zur Simulation, München, iudicum, 1993, S. 41–81.
- Großklaus, Götz: Medien-Bilder. Inszenierung der Sichtbarkeit, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 190–218.
- Guenter, Rainer: Landschaft. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte, in: Alexander Ritter (Hg.): Landschaft und Raum in Erzählkunst, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, S. 192–207.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.
- Gunning, Tom: The Exterior as Intérieur: Benjamin’s Optical Detective, in: Boundary 2, (2003) 1, S. 105–130.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

- Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig/Berlin, Teubner, 1914.
- Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke, Bd. 1–22, Berlin, Behr, 1902ff.
- Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1–3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Heidegger, Martin: Die Zeit des Weltbildes, in: ders.: Holzwege, Frankfurt am Main, Klostermann, ⁷1994.
- Hermannd, Jost: Die literarische Formenwelt des Biedermeiers, Giessen, Schmitz, 1958.
- Hermannd, Jost: Literaturwissenschaft und Kustwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900, Stuttgart, Metzler, ²1971.
- Hermann, Georg: Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, Bong, 1913.
- Hettche, Walter: „Dichten“ oder „Machen“? Adalbert Stifters Arbeit an seinem Roman Der Nachsommer, in: Walter Hettche/Johannes John/Sibylle von Steinsdorff (hg.): Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag, Tübingen, Niemeyer, 2000, S. 75–86.
- Hevesi, Luwig: Österreichische Kunst des 19. Jahrhunderts, Leipzig, Seemann, 1903.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: Theorie der Gartenkunst, Bd. 2, Leipzig, Weidmann und Reich, 1780.
- Honhon, Muriel: Da ich stets die Kinder als Knospen der Menschheit außerordentlich geliebt habe. Studie zu den Kinderprotagonisten im Werk Adalbert Stifters, Frankfurt am Main [u. a.], Lang, 1998.
- Hörisch, Jochen: Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- Huch, Ricarda: Gottfried Keller, Leipzig, Insel, 1914.
- Humboldt, Alexander von: Gesammelte Werke, Bd. 1–12, Stuttgart, Cotta, 1889.
- Hunger, Ulrich: Altdeutsche Studien als Sammeltätigkeit, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (hg.): Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft, München, Fink, 1989, S. 89–98.
- Jardine, Nicholas: Sammlung, Wissenschaft, Kulturgeschichte, aus. d. Eng. v. Anke te Heesen, in: Anke te Heesen/E. C. Spary (hg.): Sammeln als Wissen, Göttingen, Wallstein, 2001, S. 199–220.

- Kaufmann, Kai: „Es ist nur ein Wien!“ Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines Genres der Wiener Publizistik, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1994.
- Kelemen, Pál/Kulcsár Szabó, Ernő/Tamás, Ábel: Vorwort. Philologie als Kultur und Technik, in: Pál Kelemen/Ernő Kulcsár Szabó/Ábel Tamás (Hg.): Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten, Heidelberg, Winter, 2011, S. 9–17.
- Kelemen, Pál: Das „Philologisch-Unbewußte“. Über das Sammeln und das Archäologische in der Philologie, in: Pál Kelemen/Ernő Kulcsár Szabó/Ábel Tamás (Hg.): Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten, Heidelberg, Winter, 2011, S. 45–103.
- Kelemen, Pál: Metaphorische Konstruktionen und Leserrollen in Adalbert Stifters *Bergkristall* (1852), in: *Neohelicon*, 27 (2000) 2, S. 165–185.
- Keller, Thomas: Die Schrift in Stifters „Nachsommer“. Buchstäblichkeit und Bildlichkeit des Romantextes, Köln/Wien, Böhlau, 1982.
- Kersten, Johannes: Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum, Paderborn/München/Wien/Zürich, Schöningh, 1996.
- Kierkegaard, Søren: Einübung im Christentum, aus d. Dän. v. Herrmann Gottsched, Jena, Diederichs, 1912.
- Kierkegaard, Søren: Entweder/Oder. Ein Lebensfragment, Bd. 1, hg. v. Viktor Eremita, Jena, Diederichs, 1922.
- Kiss, József: Petőfi, az emlékkönyvek és a biedermeier [Petőfi, die Stammbücher und das Biedermeier], in: *Helikon*, 37 (1991), 1–2, S. 147–153.
- Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986.
- Kittler, Friedrich: Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine, in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig, Reclam, 1993, S. 58–80.
- Kittler, Friedrich: Museen an der digitalen Grenze, in: Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp (Hg.): *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin, Akademie, 2007, S. 109–118.
- Kluckhohn, Paul: Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und Vortrag auf dem Hauptversammlung der Gesellschaft für Deutsche Bildung in Danzig am 7. Oktober 1927, in: *Zeitschrift für Deutsche Bildung*, 4 (1928), S. 57–69.
- Kluckhohn, Paul: Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung, in: Elfriede Neubuhr (Hg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 100–145.

- Köhn, Eckhardt: Sammler, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe, Bd. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, S. 695–724.
- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2007, S. 167–178.
- Kosch, Wilhelm: Adalbert Stifter und die Romantik, Prag, Bellmann, 1905.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- Koschorke, Albrecht: Körperstöße und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München, Fink, 1999.
- Koschorke, Albrecht: Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen, in: DVjs, 83 (2009) 4, S. 9–25.
- Kracauer, Siegfried: Der enthüllte Kierkegaard, in: ders.: Schriften, Bd. 5.3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 263–267.
- Kruckis, Hans-Martin: Goethe-Philologie als Paradigma neuphilologischer Wissenschaft im 19. Jahrhundert, in: Jürgen Fohrmann/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart, Metzler, 1994, S. 451–493.
- Kruenitz, Johann Georg: Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirtschaft: in alphabetischer Ordnung, Bd. 1–242, Berlin, Pauli, 1773–1858.
- Küffner, Friedrich: Architectura viv-arboreo-neo-synem-phyteutica [...] oder Neuerfundene Bau-Kunst zu lebendigen Baum-Gebäuden, durch auch neuerfundene Propff- und Peltz-Kunst [...], Hof, Mintzel, 1716.
- Lambert, André/Stahl, Eduard: Die Garten-Architektur, Stuttgart, Bergsträsser, 1898. (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 10. Halb-Band)
- Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Jena, Diederichs, 1934.
- Latour, Bruno: Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society, Milton Keynes, Open UP, 1987.
- Lichtwark, Alfred: Der Sammler, Offenbach am Main, Klingspor, 1922.
- Lichtwark, Alfred/Tschudi, Hugo von: Vorwort und Einleitung, in: Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, hg. v. der Vorstand der Deutschen Jahrhundertausstellung, München, Bruckmann, 1906, S. VII-XL.

- Lübbe, Hermann: Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Herausforderungen der Moderne vom Historismus bis zum Nationalsozialismus, Graz/Wien/Köln, Styria, 1989.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion von Kunst, In: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 620–672.
- Luhmann, Niklas: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 4, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Berlin, Cassirer, 1920
- Lux, Joseph August: Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume auf 54 Tafeln, Stuttgart, Hoffmann, ³1906.
- Macho, Thomas: Shining oder: Die weiße Seite, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt am Main, Fischer, 2003, S. 17–28.
- Macho, Thomas: Stifters Dinge, in: Merkur, (2005) 8, S. 735–741.
- Mahr, Bernd: Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs, in: Horst Bredekamp/Sybille Krämer (Hg.): Bild – Schrift – Zahl, München, Fink, 2003, S. 59–86.
- Mann, Thomas: Leiden und Grösse Richard Wagners, in: ders.: Reden und Aufsätze 1, Gesammelte Werke, Bd. 9, Stuttgart, Deutscher Bücherbund, 1974, S. 363–426,
- Marggraff Hermann: Deutschland's jüngste Literatur- und Culturepoche. Charekteristiken, Leipzig, Engelmann, 1839.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin/New York, de Gruyter, 2007, S. 496–513.
- Mayer, Matthias (2001): Adalbert Stifter, München, Reclam.
- Merleau-Ponty, Maurice: Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964.
- Mersch, Dieter: Blick und Entzug. Zur ‚Logik‘ ikonischer Strukturen, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München, Fink, 2007, S. 55–69.
- Mersch, Dieter: Posthermeneutik, Berlin, Akademie, 2010.

- Momigliano, Arnaldo: Alte Geschichte und antiquarische Forschung. In: ders.: *Ausgewählte Schriften zur Geschichte und Geschichtsschreibung*, Bd. 2, aus d. Ital. v. Kai Brodersen/Andreas Wittenburg, Stuttgart, Metzler, 1999, S. 1–36.
- Müller, Irmgard: Alexander von Humboldt – ein Teil, Ganzes, oder Außenseiter der Gelehrtenrepublik?, in: Michael Knoche/Lea Ritter-Santini (Hg.): *Die europäische République des lettres in der Zeit der Weimarer Klassik*, Göttingen, Wallstein, 2007, S. 192–209.
- Mylius, Jonas/Wagner, Heinrich/Schmitt, Eduard/Durm, Josef/Lieblein, Jacob/Reinhardt, Robert: *Baulichkeiten für Cur- und Badeorte. Gebäude für Gesellschaften und Vereine. Baulichkeiten für den Sport. Panoramen; Musikzelte; Stübadien und Exedren, Pergolen und Veranden; Gartenhäuser, Kioske und Pavillons*, Darmstadt, Bergsträsser, 21894. (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 4. Halb-Band, 2. Heft)
- Nemoianu, Virgil: *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard UP, 1984.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 1–15., Berlin/New York, de Gruyter, 1980.
- Novalis: *Dialogen*, in: ders.: *Werke*, hg. u. komm. v. Gerhard Schulz, München, Beck, 1969, S. 415–425.
- Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main, Syndikat, 1980.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle – Inside the white Cube*, aus d. Am. v. Wolfgang Kemp, Berlin, Merve, 1996.
- Praz, Mario: *Die Entdeckung der Landschaft*, in: ders.: *Der Garten der Sinne*, aus d. Ital. v. Max Looser, Frankfurt am Main, Fischer, 1988, S. 223–238.
- Renan, Ernest: *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Lévy, 1890.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: *Das landschaftliche Auge*, in: ders.: *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart/Berlin, Cotta, 1910, S. 54–75.
- Riener, Karoline: *Zwischen Wissenschaftsdiskurs und Kulturpolitik. Zur Adalbert Stifter-Rezeption in Böhmen um 1900*, Essen, Klartext, 2010.
- Ritter, Joachim: *Landschaft*, in: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, S. 141–163.
- Rosner, Karl: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst*, München/Leipzig, Hirth, 41899.

- Sallis, John: Stein, aus d. Engl. v. Heinz Jatho, München, Fink, 2003.
- Sauer, August: Literaturgeschichte und Volkskunde. Rektoratsrede. Gehalten in der Aula der Deutschen Universität in Prag am 18. November 1907, Prag, Calve, 1907.
- Sauer, August: Rede bei der Enthüllung des Stifterdenkmals in Oberplan am 26. Aug. 1906, in: ders. Probleme und Gestalten, hg. v. Otto Pouzar, Stuttgart, Metzler, 1933, S. 83–97.
- Scheyer, Ernst: Biedermeier in der Literatur- und Kunstgeschichte, Würzburg, Kulturwerk Schlesien, 1960.
- Scherer, Wilhelm: Goethe-Philologie, in: ders.: Aufsätze über Goethe, Berlin, Weidmann, 1886, S. 1–27.
- Schiller, Friedrich: Über Matthissons Gedichte, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 22, Weimar, Böhlau, 1958, S. 265–283.
- Schmidt, Paul Ferdinand: Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, München, Delphin, 1922.
- Schneider, Ferdinand Joseph: Biedermeier und Literaturwissenschaft, in: Elfriede Neubuhr (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 175–193.
- Schulz, Franz: Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarhistorischen Methode, in: Emil Ermatinger (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1930, S. 1–42.
- Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit, Bd. 1–3, Stuttgart, Metzler, 1972–1980.
- Siemer, Stefan: Geselligkeit und Methode. Naturgeschichtliches Sammeln im 18. Jahrhundert, Mainz, Zabern, 2004.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft, in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, S. 471–482.
- Stein, Laurie A.: Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung – die Transformation des Wohnraums im Biedermeier, in: Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit, Ostfildern, Cantz, 2006, S. 71–80.
- Stetter, Christian: Schrift und Sprache, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

- Stifter, Adalbert: Sämtliche Werke, begr. u. hg. v. August Sauer, fortgef. v. Franz Hüller [u. a.], Bd. 1–25, Prag, Calve, 1904ff [seit 1927 Reichenberg, Kraus; seit 1958 Graz, Stasny].
- Stifter, Adalbert: Werke und Briefe, historisch-kritische Gesamtausgabe, im Auftrag der Kommission für Neuere Deutsche Literatur der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Bd. 1–10, Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer, 1978ff.
- Stüben, Jens: Stifter-Editionen, in: Rüdiger Nutt-Kofoth/Bodo Plachta (Hg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte, Tübingen, Niemeyer, 2005, S. 403–431.
- Svenbro, Jesper: Die Zikade und die Ameisen, in: ders.: Ameisenwege, aus. d. Schwed. v. Lukas Dettwiler, Droschl, Graz/Wien, 2000, S. 61–100.
- Swann, Marjorie: Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England, Philadelphia (Pa.), University of Pennsylvania Press, 2001, S. 149–193.
- Tanselle, G. Thomas: Libraries, Museums, and Reading, in: ders.: Literature and Artifacts, Charlottesville, The Bibliographical Society of the University of Virginia, 1998, S. 3–23.
- Titzmann, Michael: Zur Einleitung. „Biedermeier“ – ein literarhistorischer Problemfall, in: ders. (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier, Tübingen, Niemeyer, 2002, S. 1–7.
- Usener, Hermann: Philologie und Geschichtswissenschaft, in: Wolfgang Schmid (Hg.): Wesen und Rang der Philologie, Stuttgart, Teubner, 1969, S. 13–36.
- Vogel, Juliane: Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur, in: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.): Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhundert, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, S. 43–58.
- Vogl, Joseph: Geschichte, Wissen, Ökonomie, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft?, Stuttgart, Metzler, 1997, S. 462–480.
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich/Berlin, diaphanes, ³2008.
- Waldenfels, Bernhard: Der Stachel des Fremden, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 225–242
- Waldenfels, Bernhard: Gänge durch die Landschaft, in: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, S. 29–43.

- Weidmann, Heiner: Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin, München, Fink, 1992.
- Weydt, Günther: Literarisches Biedermeier, in: Elfriede Neubuhr (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 35–60.
- Weydt, Günther: Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. Beiträge zum „Biedermeierstil“ in der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts, Berlin, Ebering, 1930.
- Wiedemann, Eva Sophie: Adalbert Stifters Kosmos. Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters „Der Nachsommer“. Frankfurt am Main [u. a.], Lang, 2009.
- Wiegand, Julius: *Geschichte der deutschen Dichtung*, Köln, Schaffstein, ²1928.
- Wiese, Benno von: Zeitkrisis und Biedermeier in Laubes ‚Das junge Europa‘ und in Immermanns ‚Epigonen‘, in: Elfriede Neubuhr (Hg.): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, S. 194–237.
- Williams, Charles A.: Notes on the Origin and History of the Earlier „Biedermeier“, in: *Journal of English and Germanic Philology* 57 (1958), S. 403–415.
- Winters, Laurie: Die Wiederentdeckung des Biedermeier, in: Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.): *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, Ostfildern, Cantz, 2006, S. 31–41.
- Zolnai, Béla: *Irodalom és biedermeier [Literatur und Biedermeier]*, Szeged, Szegedi Városi Nyomda és Könyvkiadó Rt., 1935.