

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2020

# Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020  
26. Jahrgang

## Ästhetik im Vormärz

herausgegeben  
von  
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von  
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2  
Print ISBN 978-3-8498-1728-2  
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Elisa Garrett (Bayreuth)

## Zur Affinität des Sehens

Neue Tendenzen einer visuellen Ästhetik  
in Adalbert Stifters *Haidedorf*

Zum Ende des 18. Jahrhunderts setzt in der Literatur- und Kunstproduktion eine neue, visuell motivierte Tendenz ein: Die Affinität des Sehens.<sup>1</sup> Diese Entwicklung hängt nicht zuletzt mit der Erfindung der Fotografie zusammen, die im 19. Jahrhundert maßgeblich die literarische Erfassung von Wirklichkeit prägt.<sup>2</sup> Es folgt ein innovatives Kunst- und Schreibverständnis, das auf die ästhetische Aufwertung des Sehens zurückgeht. Erfährt der visuelle Prozess Relevanz, wird die Poesie um eine optische Dimension erweitert. Dies führt zu deskriptiven Passagen, die imaginierte ‚Bilder‘ der erzählten Welt bieten.<sup>3</sup> Optische (Bild-)Effekte sind insbesondere bei Adalbert Stifter zugegen – und spiegeln seine Tätigkeit als Maler und Schriftsteller. Stifters literarisches Vorgehen ist eng an sein malerisches Werk gebunden; es vereint den Blick des doppelbegabten Künstlers in zweierlei Perspektiven.<sup>4</sup> Dies lässt eine gehobene Geltung des Sehens vermuten. Stifter kombiniert seinen realistischen Anspruch mit wissenschaftlichen Kenntnissen und liefert zugleich ein ästhetisches Konzept der

- 
- 1 Vgl. Sabina Becker und Barbara Korte. „Visuelle Evidenz? Zum Reflex der Fotografie in Literatur und Film: Einführende Überlegungen“. *Visuelle Evidenz. Photographie im Reflex von Literatur und Film* (= *linguae & litterae* 5). Hgg. Sabina Becker und Barbara Korte. Berlin: de Gruyter, 2011. S. 1-21, hier S. 6.
  - 2 Vgl. Becker und Korte. *Visuelle Evidenz* (wie Anm. 1). S. 10.
  - 3 Vgl. Gabriele Rippl. *Beschreibungs-Kunst: zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*. München: Fink, 2005. S. 35.
  - 4 Vgl. hierzu auch *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert Stifters* (Deutsche Chronik 55). Hgg. Jattie Enklaar und Hans Ester. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006; *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Hg. Hartmut Laufhütte. Tübingen: Niemeyer, 1996; Peter-André Bloch. „Adalbert Stifter: Landschaftsmaler in Wort und Bild – Eine Skizze“. *Funktion von Natur und Landschaft in der österreichischen Literatur*. Hg. Régine Battiston-Zuliani. Bern: Lang, 2004. S. 3-27.

Naturschilderung.<sup>5</sup> Um dieses Phänomen zu ergründen, liegt eine Untersuchung der Novelle *Das Haidedorf* nahe, die als dritte Erzählung im ersten Band der gesammelten *Studien* (1844) erschien.<sup>6</sup> Da die Buchfassung von der früheren Journalfassung (1840) abweicht, ist ein vergleichender Blick angezeigt.<sup>7</sup> Ferner ist das bildkünstlerische Schaffen des Schriftstellers zu beachten, das den Detailrealismus in Form von Studien, Gemälden und Zeichnungen vorgibt.<sup>8</sup> In der Synopse der beiden Textvarianten soll die visuelle Ästhetik, speziell die Affinität des Sehens, neu konturiert und erarbeitet werden.<sup>9</sup> Ergänzend wird eine Analyse der gemalten *Felsstudie* (1840) vorgenommen<sup>10</sup>, die stilistische Parallelen zum Erzähltext hat. *Das Haidedorf* öffnet nicht nur die Sicht auf akribisch erfasste Naturphänomene und -bilder, sondern formt überdies eine Allegorie auf die Dichtung. Dichtung und (bildende) Kunst treten so in ein striktes Verhältnis: Während der Protagonist und Poet als Repräsentant für die Dichtung fungiert, nutzt der Text typische Strategien des bildenden Künstlers. In der Journalfassung tritt das „Motiv der Berufung zum Propheten und Dichter“<sup>11</sup> markanter hervor. Zur „Heimat der Poesie“<sup>12</sup> wird schließlich die schwäbische Heide, obschon ihr die Figur für einen längeren Aufenthalt im Orient fernbleibt. Diese Alteritätserfahrung verändert das figurale Befinden und somit auch das Verhältnis zur Landschaft. Die Novelle entwirft ein ästhetisches Paradigma, das die

- 
- 5 Vgl. Elisabeth Strowick. *Gespenster des Realismus: Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*. München: Fink, 2019. S. 64.
  - 6 Adalbert Stifter. „Das Haidedorf“. *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Studien, Journalfassungen*. Hgg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bd. 1,1. Stuttgart: Kohlhammer, 1978. S. 161-190.
  - 7 Adalbert Stifter. „Das Haidedorf“. *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Studien, Buchfassungen*. Hgg. Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald. Bd. 1,4. Stuttgart: Kohlhammer, 1980. S. 173-207.
  - 8 Vgl. hierzu auch Lothar Schultes. „Adalbert Stifter als Zeichner und Maler“. *Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins*. Bd. 152. Linz: Gesellschaft für Landeskunde, 2007. S. 237-300.
  - 9 Im Folgenden wird für den Verweis auf die Journalfassung die Sigle „H1“ verwendet; die Studienfassung wird mit der Sigle „H2“ gekennzeichnet.
  - 10 Adalbert Stifter. *Felsstudie*. Öl auf Papier. 17,4 × 32,6 cm, um 1840.
  - 11 Eva Eßlinger. „Studien: Das Haidedorf“. *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Christian Begemann und Davide Giuriato. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 23-26, hier S. 23.
  - 12 Eßlinger. *Haidedorf* (wie Anm. 11). S. 26.

optische Wirkung der Handlung auf verschiedenen Ebenen darstellt. Dieser Beitrag soll die prägnanten Tendenzen der visuellen Ästhetik aufspüren, an Stifters Beispielen dokumentieren und synoptisch zusammenführen.

## Landschaftsregister der Heide

Wie der Werktitel dirigiert, nimmt der Landschaftstypus der Heide eine besondere Stellung für die Erzählung ein. Seit dem Vormärz steigt die „Hinwendung zur gegenständlichen Realität“<sup>13</sup> konstant und findet große Bedeutung in literarischen Texten – so auch die Beschreibung der Umwelt. Stifters *Haidedorf* lebt von regionalen Details, sodass sich mitunter die Frage stellt, ob das zentrale Subjekt nicht vielmehr die Heide selbst ist.<sup>14</sup> Zu Beginn gibt die Novelle jedoch eine Erklärung: „Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Haide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von hier ein traurig liebliches Fleckchen Landes“ (H1, 163). Die Heide meint also eher eine abstrakte Idee, eine imaginäre Vorstellung, die ihrem typischen Aussehen entspricht. In der Studienfassung ist die lokale Verortung „hier“ durch die Passage „weit von unserer Stadt“ (H2, 175) ersetzt, wodurch einerseits ein gemeinsamer Standpunkt hervortritt, doch andererseits eine Distanz zum Geschehen erzeugt wird. Die Landschaft gleicht einer Heide, weil „seit unvordenklichen Zeiten nur kurzes Gras darauf wuchs, und dünne stehend, die Schwarzföhre, an deren Stämmen hie und da Wollflöckchen hingen“ (H1, 163). Der optische Eindruck vollführt die Gegend als unbebautes, wildes Land. In der Buchfassung heißt es hingegen: „hie und da ein Stamm Haideföhre, oder die Krüppelbirke, an deren Rinde zuweilen ein Wollflöckchen hing“ (H2, 175). Dieser Ausdruck ist weitaus negativer besetzt; er markiert die Unfruchtbarkeit der Region und benennt die Kieferngewächse gezielt als Produkt des Heidelands. Die Birke wiederum tritt in der Journalfassung ebenfalls auf: „Ferner war noch da die Wacholderstaude, und sehr selten die Birke – im Weitern aber kein andrer

---

13 Katharina Grätz. „Realistische Realien. Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter“. *Entsagung und Routines: Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne* (= *linguae & litterae* 23). Hg. Moritz Baßler. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. S. 115-129, hier S. 115.

14 Vgl. Eßlinger. *Haidedorf* (wie Anm. 11). S. 25.

Schmuck; man müßte nur die fernen Berge hierher rechnen, die ein wunderschönes blaues Band um das mattfärbige Gelände zogen.“ (H1, 163)

Dieses Zitat offenbart eine Art Gemäldestruktur. Das Landschaftsbild wird von Bäumen und Bergen gerahmt, die einen visuellen Farbkontrast bieten. Darüber hinaus unterscheidet der Text zwischen Realität und Gedankenbild; die Sequenzen sind durch ein Semikolon getrennt und erfahren eine syntaktische Grenze. Das ‚blaue Band‘ illustriert die Optik des fernen Gebirges, indem es den Höhenzug als textiles Gewebe umschreibt. Dadurch erlangt er eine ‚säumende‘ Funktion für die Landschaft und positioniert sich entsprechend als Bildrand. Textile Metaphern sind für Stifter nicht selten und finden im *Haidedorf* häufig Gebrauch. Entgegen dem üblichen Einsatz als ‚Hülle‘ oder ‚Verhüllung‘ (man denke zum Beispiel an Kleidung) dienen sie primär als haptische „Bildfläche“<sup>15</sup> für Naturphänomene, Lichtspiele und Reflexionen. Kira Jürjens äußert in diesem Zusammenhang, dass Stoffe als „Repräsentanten der gegenständlichen Welt“ betrachtet werden können, die Visualität „grundsätzlich ermöglichen“<sup>16</sup> und somit eine wichtige Funktion für die optische Wirkung des Textes übernehmen. Textile Metaphern bedingen zum einen die Optik physikalischer Vorgänge, zum anderen markieren sie Grenzen und versehen komplexe Details – wie den Gebirgszug – mit einer neuen Kontur. Dahingehend wird auch ein Fluss, das „flinke Wasserlein“, als „dünner Seidenfaden“ beschrieben, der die „graue Fläche“ durchzieht und die Landschaft in separate Sequenzen aufteilt (H1, 184). Die Novelle arrangiert eine klare Struktur des Bildraums, die das Sichtfeld auf einen fassbaren Ausschnitt beschränkt. Sie ordnet ihn kategorisch an und versieht das Gebiet mit bewährten Faktoren. Der Protagonist eröffnet einen zeitlosen Blick auf die Heimat und Heide, die einem Landschaftsregister gleicht.

### Mikrokosmos: Archive des Sichtbaren

Neben der perspektivischen Weitsicht liefert der Text konzentrierte Beobachtungen kompakter Szenen: „Auch der Wacholder drängte sich dichter an diesem Orte, sich breit machend in vielzweigiger Abstammung und

15 Kira Jürjens. „Lichtspiele. Textile Bildflächen in *Der Hochwald* und *Die Mappe meines Urgroßvaters*“. *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hgg. Marianne Schuller und Thomas Gann. München: Fink, 2017. S. 77-97, hier S. 77.

16 Jürjens. Lichtspiele (wie Anm. 15). S. 78.



Sippschaft, nebst manch schönblumiger Distel“ (H1, 276). Weiterhin sind es die Pflanzen der Heide, welche die Gegend bevölkern und das Landschaftsbildnis gestalten. Die Vegetation erscheint als soziale Gemeinschaft; sie bietet zugleich einen Schutzraum für die Figur, die sie durchwandert. Ist die Natur in größten Zügen beschrieben, folgt die Hinwendung zum Detail. Wie bekannt, orientiert sich Stifter an den typischen Gewächsen der Heide, der Wacholder wird um charakteristische „Haideblümchen“ ergänzt:

Dann waren die wundersamen Haideblümchen, glutfärbig oder himmelblau brennend zwischen dem sonnigen Gras des Gesteines, oder jene unzählbaren kleinen, zwischen dem Wacholder, die ein weißes Schnäbelchen aufsperrten mit einem gelben Zünglein darinnen, auch manche Erdbeere war hie und da, selbst zwey Himbeersträuche, und sogar zwischen den Steinen sprossend eine lange Haselrute. (H1, 165)

Das Zitat birgt eine große Auswahl an Farben und visuellen Metaphern. Sie repräsentieren die (optische) Vielfalt der Heide und bezeugen deren ästhetische Wirkung. Farbadjektive erstellen Kontraste, die in semantischer Prägung bestärkt sind („himmelblau brennend“). So scheint die Kargheit der Landschaft negiert. Doppelte Präpositionen („zwischen“) sowie das lokale Adverb („darinnen“) bewirken einen dynamischen Sog nach innen und unterstützen den fokussierenden Blick auf Details. Überdies erhalten die Pflanzen erneut symbolischen Einfluss, indem sie animalisch („Schnäbelchen“/„Zünglein“) verformt sind und eine belebte Gesellschaft mimen. In der Studienfassung ist die Passage mit einem Gedankenstrich unterteilt, der das Heidekraut klar von den Beerengewächsen trennt. Die syntaktische Separation der Pflanzenfamilien ordnet sie verschiedenen Kategorien zu – ein Mikrokosmos entsteht. Dieses Konzept erinnert stark an das Klassifikationsprinzip, dessen Beginn Michel Foucault im 17. und 18. Jahrhundert ansetzt: Man bemüht sich um eine (wissenschaftliche) Übersicht der vorhandenen Kenntnisse in einem sogenannten *Tableau*, das seine Inhalte nach Differenzen sortiert.<sup>17</sup> Im frühen 19. Jahrhundert, zur Entstehungszeit der Novelle, folgt schließlich die Einrichtung von Archiven.<sup>18</sup> Das Archiv

---

17 Vgl. Michel Foucault. „Die Ordnung der Dinge“. *Die Hauptwerke. Mit einem Nachwort von Axel Honneth und Martin Saar*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016. S. 7-469, hier S. 176.

18 Vgl. Foucault. *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 17). S. 177.

meint die „Praktik des selektiven Sammelns“<sup>19</sup> von Wissen, das auch Stifter an den sichtbaren Komponenten der Heide vornimmt. Klassischerweise ist die Flora einer Region an eine spezielle Fauna gebunden. Die zahlreichen Insekten und Vögel charakterisieren den Protagonisten, indem sie seinen Umgang mit der belebten Natur schildern.<sup>20</sup> So führt die Erzählung aus:

[...] da war einer seiner Günstlinge, ein schnarrender purpurflügeliger Springer, der dutzendweise vor ihm aufflog, und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchkreiste – da waren dessen unzählbare Vettern, die größeren und kleineren Heuschrecken, in mißfarbiges Grün gekleidete Heiducken, aber lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zitterndes Gesänge längs der ganzen Haide war. – Dann die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und zogen silberne Straßen über das Haidegras oder seinen Filzhut, auf den er sie gern setzte – dann die Fliegen aller Sorten, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflügelige – dann die Hummel, die schläfrig vorbeystönte – die Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmuthigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln, wie eitel Abendröthe – dann endlich war noch da die Ammer, und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rothkehlchen, die Haidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing, der Distelfink, die Grasmücke, der Kibitz, und andere und wieder andere [...]. (H1, 165f.)

Das Zitat stellt eine auffallend breite Akustik zur Schau. Farben vermischen sich mit Tönen und fördern eine synästhetische Wahrnehmung von Natur und Tierwelt. Die Vielfalt an Klängen weckt vorrangig positive Assoziationen, obschon auch negative Aspekte („mißfarbiges Grün“) auftreten. Im Archiv vereinen sich Gliederfüßler, Fluginsekten, Schalenweichtiere und Nacktschnecken sowie verschiedene Singvögel. Sie illustrieren die Heide als facettenreiches Biotop diverser Lebewesen und Tierarten. Auch sie tragen zur geordneten Struktur („silberne Straßen“) des Bildraums bei und versehen die Gegend mit akustisch-symbolischer Wirkung („Himmel voll Kirchenmusik“). Die Heide wird zu einer spirituellen Erfahrung erhoben, die sich

19 Uwe Wirth. „Archiv“. *Grundbegriffe der Medientheorie*. Hgg. Alexander Roesler und Bernd Stiegler. München: Fink, 2005. S. 17-27, hier S. 19.

20 Vgl. Roland Borgards. „Problemfelder: Tiere“. *Stifter-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. Christian Begemann und Davide Giuriato. Stuttgart: Metzler, 2017. S. 326-329, hier S. 326.

doppelt sensorisch äußert. Ein Unterschied beider Fassungen besteht darin, dass die Hummel der Buchversion nicht „vorbeytönte“ (H1, 166), sondern „vorbeiläutete“ (H2, 178). Während ‚Tönen‘ lediglich die Wiedergabe eines Geräuschs beschreibt, erzielt ‚Läuten‘ eine engere Verbindung zum symptomatischen Glockenklang. Zudem markiert das Insekt eine Flugbahn, die wesentlich visuell erfolgt, hier jedoch akustisch gestützt wird. In Kombination erstellen sie ein kompaktes Gefüge und Bildwerk, das Visualität als Bestandteil eines synästhetischen Paradigmas hervorhebt.

Elisabeth Strowick erkennt eine weitere Besonderheit der obigen Textstelle: Sie definiert ihren prägnanten Abschluss „und andere und wieder andere“ als eine „Formel für die Unendlichkeit der Reihenbildung, den strukturell unendlichen Fortgang/Verlauf der Beschreibung“<sup>21</sup> der Heide. Beobachtung und Beschreibung hängen demnach stets miteinander zusammen und sind nicht voneinander trennbar. Die Heide ließe sich bis ins kleinste Detail erklären und Stifter liefert den kategorischen Ansatz. Die Reihenbildung obliegt einem gezielten Detailrealismus, der eine „genaue Repräsentation der gegenständlichen Realität“<sup>22</sup> bewirkt. Der Mikrokosmos entfaltet sich weiter und erstellt eine spezifische Ordnung des Kleinen, sofern es visuell fassbar oder akustisch wahrnehmbar ist. Im 19. Jahrhundert verschärft sich die „deskriptionsästhetische Exaktheit“ immens und plädiert bisweilen – vor allem bei Stifter – für einen Aufschwung der „szientifischen Beschreibungsprosa“ und präzisen Erläuterung.<sup>23</sup> An der Begrifflichkeit ist bereits ablesbar, dass die Beschreibung einen wissenschaftlichen Anspruch vertritt. Er besteht in der dezidierten Beobachtung der phänotypischen Merkmale: Farbspektren, diverse Größen und Formen (unterschiedliche Schneckenhäuser), Verhalten. Im *Haidedorf* werden morphologische Merkmale genutzt, um Insekten- und Pflanzenfamilien in biologische Klassifikationssysteme einzuordnen.<sup>24</sup> Dieser Eindruck – das „Stammbuchblattartige“<sup>25</sup> – ist nicht nur in Stifters Texten vertreten, sondern auch in seinen Gemälden und Zeichnungen. Es

21 Strowick. Gespenster des Realismus (wie Anm. 5). S. 64.

22 Grätz. Realistische Realien (wie Anm. 13). S. 117.

23 Robert Matthias Erdbeer: „Deskriptionspoetik. Humboldts *Kosmos*, die verfahrensanalytische Methode und der wissenschaftsgeschichtliche Diskurs“. »fülle der combination« *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. Hgg. Bernhard J. Dotzler und Sigrid Weigel. München: Fink, 2005. S. 239-266, hier S. 240.

24 Vgl. Strowick. Gespenster des Realismus (wie Anm. 5). S. 64.

25 Fritz Novotny. *Adalbert Stifter als Maler*. 3., erweiterte Auflage mit 100 Bildern und 10 Farbtafeln. Wien: Anton Schroll, 1941. S. 10.

positioniert sich folglich als typisches Merkmal des österreichischen Malers und Schriftstellers.

## Felsformationen in Text und Bild

Neben Insekten und Pflanzen hat die Heide noch weitere Spezialitäten zu bieten: Das üppig vorhandene „graue Gestein“ gilt als „Mitbesitzer der Haide“ und verkörpert die Schutzfunktion für die Landschaft (H1, 163). Der Fels, majestätisch, wird vom Protagonisten beschlagnahmt, indem er sich aus der „am Gipfel überhängenden Platte“ ein „Obdach und sogar eine Rednerbühne“ errichtet (H1, 164). Insofern vereint er sich mit dem Gestein, um über die Heimat und Heide zu herrschen. Der Fels ermöglicht einen Rundumblick und erleichtert somit die Sicht der Figur. Felsen, Gestein und Bergformationen nehmen in Stifters Werken eine charakteristische Stellung ein. Sie sind in den Novellen genauso vertreten wie im bildkünstlerischen Œuvre und etablieren sich zu einem Grundmotiv.<sup>26</sup> Zu nennen wäre beispielsweise die *Felsstudie* von 1840 mit demselben Erscheinungsjahr wie die erste Version des *Haidedorfs*. Der Titel, identisch zur Buchfassung in den gesammelten *Studien*, ist ebenfalls sehr prägnant und verweist auf die systematische Strategie der Beschreibung – sei es in schriftlicher oder bildlicher Form.

Das Gemälde gibt eine seitliche Ansicht auf einen rechts abfallenden Felsen, der sporadisch von Gras und Moos bedeckt ist. Oberhalb befindet sich eine leichte Waldecke mit vereinzelt Bäumen und wildem Gestrüch. Die helle Koloration in einer Mischung aus Grau-, Gelb- und verschiedenen Grüntönen lässt darauf schließen, dass die Gesteinsformation von der Sonne beschienen wird. Im Gegensatz zu diversen anderen Werken Stifters sind Himmel und Luft nicht realistisch-bläulich gefärbt<sup>27</sup>, sondern schlicht im weißen Farbton gehalten. Der pastose Farbauftrag spricht jedoch für eine bewusste Variation. Der Felsen ist in separate Partien unterteilt, die dessen

26 Vgl. Novotny. Adalbert Stifter als Maler (wie Anm. 25). S. 47.

27 Siehe: Adalbert Stifter. *Ansicht auf Oberplan*. Öl auf Leinwand. 35 x 45 cm, um 1823; *Blick auf Wiener Vorstadthäuser*. Öl auf Holz. 33,7 x 41 cm, um 1839; *Wolkenstudie*. Öl auf Papier. 17,4 x 32,6 cm, um 1840. Auffällig ist die häufige Betonung visueller Aktivitäten: Blicken, Sehen und Betrachten dienen als zentraler Impuls für die Perspektivierung und Bildgebung.

Massivität unterstreichen. Weiterhin setzt am linksgelegenen Bildrand ein Berghang ein, der ebenfalls nach rechts abfällt; er versiegt – wie der Fels – in der unteren Ecke des rechten Bildrands. So erzeugt das Gemälde Dynamik und leitet den Blick des Betrachters diagonal durch den Bildraum. Obschon die Landschaft eher abstürzt, gibt es eine Tendenz nach oben: Sie wird durch den ausgeprägten Baumstamm bestärkt, der im oberen rechten Drittel emporsteigt. Das Motiv scheint dadurch erhaben und präsentiert eine Form von natürlicher Autorität. Sie gleicht der Aura der Felspartie auf der Heide.

Lokal betrachtet sind ebenfalls Korrespondenzen denkbar: Aufgrund der ähnlichen Malweise einer Felsstudie aus dem Höllental – *Felsstudie (Hirschensprung)* – von 1840 vermutet der Kunsthistoriker Fritz Novotny, dass die obig beschriebene Darstellung ebenfalls das Höllental abbildet.<sup>28</sup> Im *Haidedorf* wiederum wird die Felsformation als „Roßberg“ bezeichnet (H1, 164). Der real existierende Roßberg befindet sich nördlich von der Gemeinde Breitnau, in erreichbarer Nähe zum schluchtartigen Höllental im Südschwarzwald.<sup>29</sup> „Hier“ (H1, 164) beziehungsweise „[a]uf dem Hügel des Roßberges“ (H2, 176) errichtet sich der Protagonist seine Stätte, später benannt als „Königssitze“ (H1, 167) und „ehemalige[s] Schlosse“ (H1, 179):

Unter dem überhängendem Blocke bildete er nach und nach durch manche Zuthat, und durch mühevolleres Weghämmern mit spitzigen Steinen einen Sitz [...] auch ein und das andere Fach wurde vorgefunden oder hergerichtet, oder andere bequeme Winkel und Stellen, wohin er seinen leinernen Haidesack legte, und sein Brot und die unzähligen Haideschätze, die er oft hieher zusammenrug. (H1, 164)

Das Zitat bezeugt ein inniges Verhältnis zur Heimat und Landschaft, die sich als Lebensraum jedoch so gestaltet, dass sich der Mensch ihr erst anpassen muss.<sup>30</sup> Dennoch bietet sie einen großen Fundus an Kostbarkeiten, der erneut das Sammelsurium und Archivwesen spiegelt. Die Figur modelliert

28 Vgl. Novotny. Adalbert Stifter als Maler (wie Anm. 25). S. 88.

29 Vgl. Andreas Haasis-Berner, Johannes Lauber und Ute Seidel. „Barocke Schanzen im Schwarzwald. Die Verteidigungsanlagen auf den Schwarzwaldhöhen. Zwischen Höllental und Tal der Wilden Gutach.“ *Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 39,1 (2010): S. 26-30, hier S. 29.

30 Vgl. Hartmut Laufhütte. „Harmoniemetaphern gegen das Chaos – Naturkonzepte und ihre Funktionalisierung bei Adalbert Stifter und Gottfried Keller“. *Geborgenheit und Gefährdung in der epischen und malerischen Welt Adalbert*

sich ihren eigenen Thron, begleitet von einer lose skizzierten Sozialstruktur: „Gesellschaft war im Übermasse [sic!] da, vorerst die vielen großen Blöcke, die seine Burg bildeten, ihm alle bekannt, jeder anders nach Farbe und Gesichtsbildung“ (H1, 164). Figur und Gestein wirken äquivalent; zum einen markiert der Fels die Behausung, zum anderen bekommt er ein menschliches Antlitz. Erneut spielt die Optik eine zentrale Rolle. Sie dient der Differenzierung durch äußere Attribute und weist wie die Flora und Fauna diverse Farbspektren auf – so sind die Felstrümmer „noch bunter und farbenfeueriger“ als ihre großen Geschwister (H1, 164). Mit dem hochgelegenen Sitz auf dem Thron verändert sich der Blick auf die Heide. Insofern wird das Gestein zu einem wichtigen Indikator des perspektivischen Sehens.<sup>31</sup> Die Umgebung entfaltet sich aus verschiedenen Blickwinkeln neu und erlangt ein originelles, an den Protagonisten gebundenes Landschaftsprofil mit majestätischem Anspruch.

### Augen-Blicke und „point of view“

Vornehmlich dient die Felsformation als Aussichtsplattform. Die Figur sitzt „hoch oben auf der Platte oder der Rednerbühne“ und lässt den Blick über die Landschaft schweifen; dabei ist sie stets „freundlich und mild“ und reflektiert die Strahlkraft der Heide (H1, 167):

[...] so weit das Auge sehen konnte, so weit ging die Phantasie mit, oder 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. (H1, 167)

---

*Stifters* (Deutsche Chronik 55). Hgg. Jattie Enklaar und Hans Ester. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 107-120, hier S. 113f.

- 31 Nietzsche äußert hierzu: „Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ‚Erkennen‘; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ‚Objektivität‘ sein.“ – dasselbe gilt für die Sicht auf die Heide. Friedrich Nietzsche. „Zur Genealogie der Moral“. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 5. Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 9. Aufl. München: dtv, 2007. S. 245-412, hier S. 365.

Die Fantasie des Betrachters fusioniert mit der Realität. Sie wird genutzt, um das emotionale Empfinden visuell darzustellen. Das Abbild meint nicht die tatsächliche Optik der Heide, sondern die innere Wahrnehmungsperspektive. Visualität erschließt sich in doppelter Hinsicht: als Bestandteil der diegetischen Welt – Landschaftsbeschreibung – und als Auszug ihrer mentalen Erfassung. Auffällig ist, dass das Auge direkt benannt ist. Das Sehorgan wird von der Imagination begleitet und erfährt so eine relevante Funktion; es bestärkt den optischen Effekt irrealer Einbildungskraft. Ferner kommt erneut die textile Metapher zum Einsatz, die hier jedoch stark als ‚Hülle‘ hervortritt und dem Denkprozess eine Bildfläche gibt. Diese verdichtet sich zunehmend und versiegt schließlich in der Bewusstlosigkeit. Der Transfer zwischen faktischem und spekulativem Sehen wirkt unausgewogen und missgünstig. Im Schlaf findet dieser Zustand sein Optimum: Die Figur „entschlief auf der offenen Fläche, und ließ über sich einen bunten Teppich der Träume weben“ (H1, 168). Die textile Verdichtung verzerrt das vegetative Bildnis und lässt die Heide entschwinden. Dasselbe gilt für die Landschaft, nachdem sie der Protagonist verließ. Obzwar die Umhüllung aus glasiger Atmosphäre, klarem Wetter und Glanz besteht, schließt sie die Gegend visuell ein: „jeder [Tag] spannte denselben glänzenden Himmelsbogen über die Haide, und funkelte nieder auf die Fenster und das altergraute Dach des Hauses“ (H1, 175). Die Heide scheint weniger fern als vorher, bleibt aber in sich geschlossen. Sie wird direkt an das (ehemalige) Wohnhaus des Protagonisten geknüpft.

Weiterhin formt der Himmel eine „blanke, hochgelb schimmernde Kuppel“ über das Dorf und versieht es mit architektonischer Geltung (H1, 183). Es verharrt unter dem „verschlossenen Demantgewölbe des Himmels“ und betont damit Zeitlosigkeit und Massivität (H1, 184). In der Studienfassung hingegen fällt der Demant/Diamant-Zusatz weg; das Firmament wird lediglich als „Gewölbe“ beschrieben (H2, 203). Zusätzlich verliert es dadurch an Glanz. Die Metapher spiegelt die Wahrnehmung des Betrachters. Stifter sondiert „die Möglichkeitsbedingungen des erkennenden Sehens selbst“<sup>32</sup> und lotet indes diverse Visualitätsmuster aus. Das Wetter verändert die Sicht in die Ferne, der eigene Standpunkt die Perspektive. Jana Schuster analysiert den Einsatz von Licht und Schatten, dabei stellt sie folgende These auf: „Die unstete Lichtregie der Atmosphäre verzeitlicht den Raum des Sehens,

---

32 Jana Schuster. „Lichtschleier‘. Zu Stifters Ästhetik der Atmosphäre“. *Fleck, Glanz, Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*. Hgg. Marianne Schuller und Thomas Gann. München: Fink, 2017. S. 35-60, hier S. 35.

hebt die sichtbaren Dinge in den unsteten und ungewissen Modus aufscheinender Phänomene“ – das Licht irritiert „den Status des beobachtenden Subjekts“<sup>33</sup> und beeinflusst insoweit dessen Betrachtung. Während der Sehprozess eine Eigendynamik bildet, erhält der erzählte Raum seine visuelle Struktur. „Sehen, Erkennen und Wissen treten auseinander, und genau aus dieser Erkenntnisproblematik schöpfen Stifters frühe Novellen ein eigenes dramatisches Potential“<sup>34</sup> – wie das berühmte *Haidedorf*. Überdies folgt der Text realistischen Mustern, wenn er das visuelle Empfinden beschreibt:

Bäume waren aber gerade hier weit und breit keine, weßhalb eben die Aussicht weit schöner war, als an anderen Puncten, vorzüglich gegen Süden, wo das ferne Moorland, so ungesund für seine Bewohner, so schön für das entfernte Auge, blauduftig hinaus schwamm in allen Abstufungen der Ferne. (H1, 164)

Das Zitat teilt die Aussicht in verschiedene Schichten auf. Die Landschaft wird weitgehend von der hinteren Fläche bestimmt, sodass eine spezielle Struktur entsteht. Sie führt den Betrachter langsam hinein und endet beim konturlosen Moor. Der Sehsinn ist an die Rezeptionsästhetik gebunden und nimmt sich die ‚Schönheit‘ zum Zielpunkt. Im Fokus liegt der sogenannte Effekt der Verblauung, bekannt aus der Malerei des 19. Jahrhunderts: Die Farben verlieren an Intensität und bestärken den Eindruck von Ferne und Kühle.<sup>35</sup> Das Farbadjektiv („blauduftig“) betont indessen den Vorteil der literarischen Variante: Es verleiht dem Bildnis Synästhesie und hebt den sinnlichen Eindruck. Zusätzlich beruft sich der Text auf die Akkommodation des Auges; das Sehorgan passt sich der veränderten Distanz an und modifiziert den Blick je nach optischem Nah- und Fernpunkt.<sup>36</sup> Später wird diese Sicht erneut aufgegriffen: „Sein Auge ging über die fernen Dunststreifen des Moores, und noch weiter hinaus, als müsse dort draußen Etwas seyn, was ihm fehle“ (H1, 169). Hier ist die Perspektive an ein bestimmtes Gefühl,

---

33 Ebd., S. 36.

34 Ebd.

35 Vgl. Phil Miller: „Emanzipation einer Gattung: Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert“. *Akademische Strenge und künstlerische Freiheit. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Kunstsammlung der Universität Göttingen*. Hgg. Christian Scholl und Anne-Katrin Sors. Göttingen: Universitätsverlag, 2013. S. 177-240, hier S. 214.

36 Vertiefend zur Akkommodation des Auges siehe: Antonio Bergua. *Das menschliche Auge in Zahlen*. Berlin: Springer, 2017. S. 160.



eine Sehnsucht, gebunden, die schließlich zum Verlassen der Heide führt. Verschwimmt der Blick in der Ferne, variiert auch die innere Kognition. Wahrnehmung und Erkennen stehen in einem unmittelbaren Wechselverhältnis und fokussieren das Moor abermals nach der Rückkehr:

[...] wimmelnd von glänzenden Wolken, schossen an verschiedenen Stellen majestätische Ströme des Lichtes, und aus einander fahrende Straßen am Himmelszelte bildend, schnitten sie von der gedehnten Haide blendend goldene Bilder heraus, während das ferne Moor in einem schwachen milchichten Höhenrauche verschwamm. (H1, 183)

Das Moor etabliert sich zu einem zentralen Motiv. Über ihm bilden sich klare Strukturen, die den Bildraum in separate Sequenzen gliedern. Der Sehprozess meint zum einen den optischen Apparat des Auges (biologisches Sehen) und zum anderen dessen emotionale Kategorisierung (ästhetisches Sehen). Michael Wild stellt die Beobachtung auf, dass das Sehen bei Stifter häufig dazu dient, „sich eines Eindrucks zu vergewissern“<sup>37</sup> und diesen als real zu bestätigen. Dieses Anliegen – sei es zur Kontrolle von optischen Vorgängen oder Naturphänomenen – hängt wie gehabt mit der Affinität der visuellen Kultur zusammen, die sich bereits im 19. Jahrhundert ankündigt.<sup>38</sup> Der chronologische Augenblick wird um den biologischen Augen-Blick ergänzt.

### Visualität als (perspektivisches) Paradigma

Sofern der Augen-Blick relevant wird, stellt sich die Frage der Perspektive. Je nach Standpunkt verändert sich die Sicht auf den beschriebenen Gegenstand. Neben der initiierten Sicht der Figur thematisiert die Novelle zugleich das Nicht-Sehen; wie beispielsweise bei der Beschreibung der „Einbeeren, die er nur schonte, weil sie so glänzend schwarz waren, so schwarz, wie gar nichts auf der ganzen Haide, seine Augen ausgenommen, die er freylich nicht sehen konnte“ (H1, 165). Obschon der Text die Färbung der Augen benennt, ist sie für ihren Besitzer nicht fassbar – ausgenommen, er würde einen Spiegel zur Hand nehmen. Dennoch steht fest, dass die Erzählung das Paradoxon

37 Michael Wild. *Wiederholung und Variation im Werk Adalbert Stifters*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 27.

38 Vgl. Rippl. *Beschreibungs-Kunst* (wie Anm. 3). S. 185.

der eigenen Unsichtbarkeit – den blinden Fleck – beansprucht. Er markiert die Position des Betrachters und hebt die Funktion des Erzählers hervor, der die Optik erst kommuniziert. Ergänzend heißt es vor der Klassifikation der Insekten und Vögel:

Fast sollte man von der belebten Gesellschaft nun gar nicht mehr reden, [...] ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdnen Thierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Haide zuweilen zeigte; – aber von Anderem muß gesprochen werden [...]. (H1, 165)

Auch diese Passage betont die Leerstellen des eigenen Sehens, obschon die Heide zahlreiche Inhalte bietet, die jedoch für die Figur unentdeckt bleiben. Die zahlreichen Farben der Tierwelt sind *ex negativo* beschrieben und akzentuieren in doppelter Ausführung ihren Wertfaktor. Einmal als Farbadjektiv, einmal als metaphorischer Schmuck- oder Edelstein bezeugt das Gebiet einen hohen visuellen Gehalt mit semantischer Qualität. Der Philosoph Hubert Damisch verknüpft den „blinden Fleck der visuellen Episteme“<sup>39</sup> vorrangig mit der Perspektive. Diese diene „nicht nur der Ordnung des Sichtfeldes nach räumlichen Kategorien, sondern ebenso der Subordination unter die Instanz des Blickes“ – nicht das Auge an sich, sondern der „reglementierte Blick“<sup>40</sup> mit Einfluss von umweltbedingten Faktoren prägt das menschliche Sehen und Handeln. Visualität gilt insofern als perspektivisches Dispositiv, das die Ordnung von Raum und Subjekt strukturiert.<sup>41</sup> Der Text formuliert den Blick der Figur, zugleich nennt er ihre „pechschwarzen Augen, voll Liebe und Kühnheit“ (H1, 166). Er definiert zweierlei Positionen und Perspektiven.

---

39 Lorenz Aggermann zitiert nach Hubert Damisch. „Taube Augen. Das Konzept der Heterotopie vor dem Hintergrund des acoustic turn“. *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Hgg. Nadja Elia-Borer et al. Bielefeld: transcript, 2013. S. 211-226, hier S. 217.

40 Aggermann. Taube Augen (wie Anm. 39). S. 217.

41 Zur Erklärung: „Dispositive sind Anordnungen unterschiedlicher Art, die Regeln, wie die Menschen innerhalb einer Kultur etwas wahrnehmen, die Sichtbarkeit erzeugen, ohne selbst sichtbar zu sein.“ Knut Hickethier. *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010. S. 187.

Überdies sind nicht nur die Sehorgane des Protagonisten präsent; sie stehen im Kontrast zu den „hellen blauen Augen“ der Schwester, nach der er nach seiner Rückkehr „mit Auge und Mund“ fragt (H1, 178). Das Auge diktiert zum einen das Sehen, zum anderen bestärkt es Mimik und Gestik. Der Blick bekommt eine signifikante Bedeutung: „das Auge seltsam blickend, als schau es nach Innen“ (H1, 180). Er erweckt eine Perspektive ins innere Selbst. Mit der Reise zum Orient haben sich die Augen des Protagonisten („einst die ehrlichen, offenherzigen, ewig beweglichen Augen des Haidebuben“) verändert; sie sind „noch glänzender geworden, und fast noch viel größer, aber ruhig und ernst, selbst streng, wenn er auf etwas tief dachte“ (H1, 180). Das Sehorgan spiegelt das menschliche Denken und somit die Introspektion der Figur. Diese und weitere Augen-Szenen fehlen in der Studienfassung gänzlich, sie treten lediglich metaphorisch in den „stillen Augen der Geschichte“ auf, die wiederum ein historisches Prinzip meinen und nicht die reale Pupille (H2, 200). Dem biologischen Sehsinn kommt demnach eine geringere Relevanz für die Geschichte zu als dem ästhetischen Sehsinn. Weiterhin wird die Berufung zur Dichtkunst verschleiert – kennzeichnet die Journalfassung den Protagonisten noch deutlich als Propheten und Dichter, wird dieser Aspekt in der zweiten Version bewusst kaschiert.<sup>42</sup> Diese beiden Faktoren ließen sich miteinander verbinden: Der Dichter benötigt den Sehsinn als Impuls für sein (Kunst-)Werk. Bleibt die Berufung hingegen unklar, verliert der ästhetische Sehprozess an Bedeutung und gewinnt im Rückschluss Geltung für den Poeten. Im Vergleich beider Fassungen wird die enge Korrespondenz von Visualität und Dichtkunst besonders deutlich und positioniert sich indes als zentrales Motiv. Schließlich wird das Auge zum Abschluss der Handlung als temporales Indiz genutzt, indem sich zu Tagesbeginn „die Augen aller Menschen öffneten“ und als Sinnbild für die Hoffnung der Ortschaft fungieren (H1, 190/H2, 206f.). Die allgemeine Optik des Protagonisten hängt – typisch für Stifter – speziell mit dem Wetter zusammen:

Die Sonne sah ihn an, und lockte auf die schlummernden Wangen eine Röthe, so schön und so gesund, wie an gezeitigten Äpfeln, oder so reif und so kräftig, wie an der Lichtseite vollkörniger Haselnüsse, und wenn sie endlich gar die hellen großen Tropfen auf seine Stirne gezogen hatte, dann erbarmte es sie des Knaben, und sie weckte ihn mit einem heißen Kusse. (H1, 168)

---

42 Vgl. Eßlinger. Haidedorf (wie Anm. 11). S. 23.

Dies geschieht vor dem Verlassen der Heimat. Das Sonnenlicht ordnet das Antlitz neu an und versieht es mit rötlicher Färbung. Zieht der Protagonist einsam fort, dient die Sonne als Moment der Verbindung: Sie „schaute in zwey treuherzige, zuversichtliche, aber rothgeweinte Augen“ und spiegelt sich „in den Fenstern“ des Hauses sowie in der „Sense des Vaters“ (H1, 174). Das Sonnenlicht reflektiert den menschlichen Anblick und scheint zudem selbst einem Sehprozess („Die Sonne sah ihn an“/„schaute“) zu entstammen. Dennoch steht die Figur grundsätzlich im Mittelpunkt: Sie hat „einen ganzen Ocean der heilsamsten Luft um sich, und eine, Farbe und Gesundheit reifende Lichtfülle über sich“ (H1, 167). Erneut ist das beschriebene Abbild in Schichten geteilt; es erinnert an ein Gemälde und positioniert das Motiv im Zentrum. Farbtöne und Metaphern („Ocean“) illustrieren die Optik und tragen zur ästhetischen Wirkung der Szene bei. Zudem gilt der Einsatz von Farben und diversen Nuancen als zeitlicher Faktor und spiegelt den Ablauf der Handlung, so beispielsweise in der Pointierung der Jahreszeit: „die Haide wurde weiß und wurde grün“ (H1, 175). Prinzipiell lässt sich feststellen, dass Stifters Novelle auf eine enge Verknüpfung von Sehsinn, Visualität und weiteren Sinnesmodalitäten abzielt. Zu nennen sind sowohl die akustische Dimension als auch olfaktorische Elemente, die den äußeren Eindruck von Natur und Landschaft gestalten. In ihrer Kombination entsteht ein ästhetisches Muster, das die visuelle Struktur maßgeblich prägt. Sehen und Gesehenwerden – Visualität in Aktion – finden im Augenmotiv ihren Höchstwert. Das Auge ist stets an den perspektivischen Standpunkt gebunden und öffnet verschiedene Blickformate. Daraus ergibt sich folgende These: Die Affinität des Sehens bezeugt Visualität als synästhetisches und perspektivisches Paradigma, das zwar Sichtbarkeit darlegt, doch begründete Leerstellen aufweist. Diese werden mit neuen Modalitäten gefüllt, welche die optische Wahrnehmung übersteigen. Stifters Novelle ist hierbei nur ein Beispiel von vielen – weiterhin zu betrachten wären etwa die narrativen Schriften Franz Grillparzers (*Das Kloster bei Sendomir*, *Der arme Spielmann*), Erzählungen Friedrich Hebbels (*Der Rubin*, *Barbier Zitterlein*) sowie ausgewählte Gedichtzyklen Louise Astons (*Wilde Rosen*, *Freischärler-Reminiscenzen*).<sup>43</sup> Aus dieser Vielfalt ergibt sich, dass der oftmals betonte Sehsinn im Vormärz stark an die Rezeptionsästhetik gebunden ist: Er konzentriert sich auf den

---

43 Vgl. auch: Ulrich Breuer. „Farbe im Reflex: Natur/Lyrik im 19. Jahrhundert“. *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hgg. Steffen Martus et al. Bern: Lang, 2005. S. 141-164.

gedanklichen Eindruck und dessen Zusammenspiel mit der Optik. Die subjektiv-poetische Wahrnehmung ergänzt den biologischen Sehsinn um ein ästhetisches Sichtfeld, wodurch die Motivik des Auges und dessen reale Funktion erweitert wird. So ermöglicht das Merkmal des Visuellen einen neuen Blick auf die erzählte Welt, die sowohl objektiv als auch subjektiv vorgeprägt ist – und im Vormärz zunehmend an Bedeutung gewinnt.