

Originalveröffentlichung in: Ottomeyer, Hans ; Schröder, Klaus Albrecht ; Winters, Laurie (Hrsgg.): *Biedermeier : die Erfindung der Einfachheit* [Ausstellungskatalog], Ostfildern 2006, S. 83-95

EINFACHHEIT ALS PROGRAMM - DAS

# BIEDERSCHÖNE

WERNER BUSCH

Manches ist geklärt, in zentralen Fragen besteht inzwischen Konsens - und dennoch ist nach wie vor offen, ob es überhaupt sinnvoll ist, von einer Biedermeierzeit und einem Biedermeierstil zu sprechen. Geklärt ist die Frage, woher der Begriff stammt, der Zeit und Stil den Namen gegeben hat. Wie oft, gerade bei Stilbegriffen, handelt es sich um eine nachträgliche Prägung, und wie ebenfalls oft ist sie ironisch-kritischer Natur. Der Biedermeier ist eine Spottfigur, in der Eigenschaften der Zeit vor 1848 aus der Perspektive der nachrevolutionären Zeit aufs Korn genommen wurden. Der Mediziner Adolf Kußmaul und der Jurist Ludwig Eichrodt publizierten 1855-57 in den Münchner *Fliegenden Blättern* eine illustrierte Gedichtsammlung unter dem Titel *Auserlesene Gedichte von Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben, Erzählungen des alten Scharfenmaier. Mit einem Anhang von Buchbinder Horatius Treuherz*. Die Gedichte griffen teilweise auf in der Tat Überliefertes zurück, forcierten und vermehrten es jedoch. In der Einleitung der Herausgeber und in den Gedichten selbst wird ein Begriffsrepertoire zur Verfügung gestellt, das bis heute eine populärwissenschaftliche Vorstellung von Biedermeier prägt. Die Gedichte, so heißt es, entstammten der Provinzialpoesie. Gottlieb Biedermaiers Umfeld bedingt in allem seinen Charakter: Seine Stube ist klein, sein Garten ist eng, er lebt in einem unattraktiven ländlichen Flecken, fristet dürftig sein Dasein als verachteter Dorfschullehrer, doch reicht ihm all dies dennoch zu einer bescheidenen irdischen Glückseligkeit. In all den folgenden Gedichten, so wird behauptet, fände sich gemütliche Biederkeit, die Dinge würden aus einem naiven Blickwinkel heraus betrachtet, es herrschten die einfachsten Verhältnisse des Lebens, die kein Mensch der Gegenwart mehr akzeptieren könne, Autorität und Ordnung würden verehrt. »Schade«, heißt es schließlich wörtlich, »daß nicht schon unser großer Schiller seinen wackeren Landsmann gekannt hat, er hätte gewiß nicht vergessen, in seiner Abhandlung über das Naive auch das Verhältnis der Biederkeit zur Idee des Schönen zu entwickeln, und die

aesthetischen Begriffe des Biederschönen und Biedermaiern würden ihm nicht entgangen sein, welche somit uns aufzustellen übrig geblieben ist.«<sup>1</sup>

In Kurzfassung haben wir hier also die Parodie einer Ästhetik des Biedermeier. Nimmt man sie für einen Moment ernst, so ist sie durchaus aussagekräftig und scheint etwa gänzlich auf die Erzählungen Adalbert Stifters zuzutreffen, die 1853 unter dem Titel *Bunte Steine* erschienen waren. Sie sind zumeist in den vierziger Jahren entstanden, wenn Stifter sie auch unmittelbar vor der Publikation noch einmal überarbeitet hat.<sup>2</sup> Die Vorrede der *Bunten Steine* ist eine Antwort auf die drastische Kritik, die Friedrich Hebbel 1849 in einem Epigramm an Stifters Dichtung geübt hatte. Es ist überschrieben: »Die alten Naturdichter und die neuen (Brockes und Geßner, Stifter, Kompert usw.)« und beginnt: »Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken? / Weil ihr die Menschen nicht kennt . . .« und es endet: » . . . damit ihr das Kleine vortrefflich / Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt.«<sup>3</sup> Damit stellt Hebbel Stifter bewusst in die Tradition von Physikotheologie einerseits und Idylle andererseits. Auch das Kleinste - und sei es das biblische Sandkorn - ist nach physikotheologischer Vorstellung wert, mit Ehrfurcht als Gottes Schöpfung betrachtet zu werden, unendlich fein und unnachahmbar komplex hat der göttliche Uhrmacher auch das Kleinste gestaltet, ein Blick durch das Vergrößerungsglas relativiert alle menschlichen Verhältnisse, lässt den Menschen in Demut verharren.<sup>4</sup> Die Idylle hingegen feiert den unschuldigen Naturzustand, da an einem Fleck alle Annehmlichkeiten versammelt sind, nicht umsonst hat der mit Geßner gut bekannte Kunsttheoretiker Hagedorn den Ort der Idylle als einen geschlossenen, in sich gerundeten beschrieben, er bietet keinen Ausblick, Ferne ist inexistent, die Idylle bietet nur einen Einblick in allseits von der Natur Geschütztes, aus der Zeit Gehobenes.<sup>5</sup>

Feiert Stifter wirklich diese Form der religiösen Versenkung auch ins Kleinste? Und diesen zeitlosen für sich bestehenden Ort irdischer Glückseligkeit? Auf den ersten Blick möchte es so scheinen. Seine Räume sind eng, ein kleines Dorf in einem engen Tal, abgeschlossen von der Welt, konzentriert auf das Alltägliche in seinem immer gleichen Verlauf, die Dinge sind, was sie sind, die Ordnung ist gegeben vom Pfarrer bis zum Kind, die Natur bestimmt den Rhythmus. Die Sprache, die dies beschreibt, ist einfach, fast kindlich, auch altmodisch, die Dinge werden aufmerksam und ohne Hast betrachtet. Lange passiert nichts. Die Dinge und auch die Worte für die Dinge wiederholen sich. Die Kenntnis des Nahen ist umfassend, doch wird es nicht analysiert, zergliedert, sondern in seinem So-sein genommen. Das Ferne, das Jenseits des Tales beginnt, ist unerreichbar, doch weckt es auch keine Sehnsucht. Bis hierhin haben die Persiflage der *Fliegenden Blätter* und das Hebbel'sche Epigramm recht: klein, eng, beschränkt, einfach, geordnet, naiv und perspektivlos sind die geschilderten Räume und Verhältnisse, und die Zeit scheint still zu stehen. Doch die Stifter'sche Strukturanlage ist komplizierter. Vorsichtig weist er in seiner Vorrede darauf hin. Er bescheidet sich nicht mit dem Kleinen, sondern lässt das Große in Gestalt von Katastrophen ins Kleine einbrechen. Zwei Formen der Katastrophe gibt es. Zum einen mündet jedes willentliche Überschreiten der örtlichen Grenzen und Verhältnisse in die Katastrophe. Das Verdikt, die Grenze nicht zu tangieren, ist durchaus moralisch besetzt und hat etwas Selbstquälerisches, die Mauer zur Welt ist selbsterrichtet, über sie kam Stifter auch im Leben nicht hinweg. Die andere Form der Katastrophe ist die Naturkatastrophe. Sie kommt ohne Ankündigung von Zeit zu Zeit, bricht in die Ordnung ein, vor ihr kann sich der Betroffene beweisen, sie erst gibt seinem Leben in Gleichförmigkeit eine höhere Rechtfertigung. Sie bleibt in kei-

ner Erzählung Stifters aus, erscheint als Pest, Hagel- oder Feuersturm, aber auch als Krieg, der insofern eine Naturkatastrophe ist, als der Betroffene nichts mit ihm zu tun hat, auch der Krieg kommt von außen, wie ein Unwetter. In seiner Vorrede zu den *Bunten Steinen* macht Stifter deutlich, dass das Kleine, das von seinem Personal und auch von seiner Sprache so sorgfältig betrachtet und bedacht wird, nicht einfach als Beleg für Gottes Schöpfung zu begreifen ist, vielmehr seinen Wert gewinnt als Teil eines menschlichen Ordnungssystems, das die Dinge im Gleichgewicht hält und dessen man sich ohne Unterlass versichern muss.<sup>6</sup>

Die erste Erzählung der *Bunten Steine* heißt »Granit«.<sup>7</sup> In ihr berichtet der Erzähler aus seiner Kinderzeit, wie er die Welt wahrgenommen hat von einem großen länglichen Stein aus, der vor seinem Vaterhaus seit Urzeiten lag. Der Stein war sein Beobachtungsposten, von dem alles Folgende seinen Ausgang nahm. Goethe hat in seinem Aufsatz »Über den Granit« von 1784 diesen zum Urgestein erklärt, der, wie es wörtlich heißt, »die Grundfeste unserer Erde« bildet, auf ihm fußt alle weitere Bildung.<sup>8</sup> Und so beschreibt auch Stifters Erzählung im Gespräch des kindlichen Erzählers mit seinem Großvater, gespeist durch die Anschauung der Gegenstände in der Umgegend, einen schrittweisen Schöpfungsprozess als einen Prozess der Benennung der Dinge. Und damit die Begriffe sich dem kindlichen Gemüt auch recht einprägen, werden sie mehrfach wiederholt, bis auch der Knabe über den gleichen Ordnungsrahmen verfügt wie der Großvater. Die Katastrophe, der Einbruch des Großen und Fremden, verdankt sich zwar Außermenschlichem, doch ob sie göttlichen Ursprungs ist, bleibt durchaus offen, denn sie wird nicht mehr als Gottes Strafgericht, geschickt der sündigen Menschheit, verstanden. So stehen sich Kleines und Großes unvermittelt gegenüber, gehören nicht mehr einer Makro- und Mikrokosmosanalogie an. So konservativ das Stifter'sche Weltbild auch sein mag, es verklärt die einfachen Verhältnisse durchaus nicht. Das Naive erscheint so naiv, dass es eher einer Versuchsanordnung ähnelt, die uns aufnahmefähig machen soll für Beobachtungen und Erkenntnisprozesse, die in gegenwärtiger komplexer Wirklichkeit kaum noch zu machen sind. Es wird eine so urtümliche Konstellation aufgebaut, dass ihre Übertragung auf bestehende Verhältnisse nicht möglich erscheint.

Es fragt sich, warum das so ist. Wir berühren hier einen Punkt, der zum Verständnis der generellen Biedermeierproblematik zentral ist. Zum einen handelt es sich zweifellos um ein Säkularisierungsphänomen. Bei allen katholischen und protestantischen Reformbewegungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, trotz des erneuerten Schulterschlusses von Thron und Altar, auch bei Schleiermachers durchaus wirksamem Versuch, Religion auf Gefühl zu gründen, es geht kein Weg daran vorbei, dass die Selbstverständlichkeit des Glaubens in geordneten kirchlichen Bahnen zu einem guten Teil verlorengegangen war.<sup>9</sup> Einer der Hauptgründe ist sicherlich die fortschreitende Vergeschichtlichung – Schiller: »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«.<sup>10</sup> Leopold von Ranke's Geschichtsdenken mochte noch so sehr lutherisch fundiert sein, sein von Objektivitätsstreben getragenes Quellenstudium gab den Zeiten ihr je eigenes Recht, löste für die Gegenwart die Traditionsverpflichtung auf. Die Absetzung des englischen Königs in der »Glorious Revolution« von 1688 und die Hinrichtung des französischen Königs in der Revolution 1793 – was in England das parlamentarische System hervorbrachte, in Frankreich die königliche Erbfolge abreißen ließ, zur Entchristianisierung führte und im »Code Civil« eine nicht religiös fundierte Rechtsordnung verbindlich werden ließ – hatten weitreichende Konsequenzen. Sie raubten dem Herrscher das Gottesgnadentum, relativierten seine Existenz und ließen ihn in je geschichtlicher Konstellation aufgehen.

Der Historisierungsprozess lässt sich besonders gut an einer neuen Historienmalerei ab etwa 1830 ablesen.<sup>11</sup> Ihre Überzeugungskraft gewann sie nicht mehr, indem sie einen übergeschichtlichen exemplarischen Anspruch verkörperte, sondern aus dem, was man sehr zu Recht Geschichtsunmittelbarkeit genannt hat, erreicht etwa durch die Rekonstruktion historischer Richtigkeit und Authentizität im Kostüm, vor allem aber durch die Darstellung eines authentisch wirkenden Augenblicks. Nicht Überzeitlichkeit, sondern empirisch gestützte Vergegenwärtigung, nicht Repräsentation, sondern unmittelbare Präsentation, die überzeugend erscheint, als ereigne sich das Geschehen gerade jetzt, sollten zur Anschauung kommen. Es handelt sich um eine doppelte Bewegung: Die historische Rekonstruktion verfremdet das Gezeigte, der »Schnappschusscharakter«, erreicht etwa durch Ausschnitthaftigkeit, holt das Gezeigte in die Gegenwart.

Nimmt man den höchst ironischen Hinweis der Erfinder der Biedermeierfigur aus Schillers Abhandlung von 1795/96 über den Begriff des »Naiven« für einen Moment ernst, dann ist er überraschend aussagekräftig. Schiller hätte, wenn er den Biedermaier gekannt hätte, so argumentierten die Autoren, sicher auch über das Biederschöne reflektiert und es als ästhetische Kategorie deklariert. In einem gewissen Sinne hat Schiller dies in der Tat getan. Denn seine Abhandlung ist ja bekanntlich zwei Begriffen gewidmet: naiv und sentimentalisch. Dahinter steht die vor allem durch die Französische Revolution forcierte Einsicht, dass das Naive, Unschuldige in der Gegenwart nur noch unter der Bedingung seines Vergangenheitscharakters zu reflektieren ist. Das Paradies, das Schiller für die Kunst mit dem griechischen Ideal gleichsetzen kann, ist verloren. Nachdem die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, wie der Verlauf der Revolution nahe legte, gescheitert schienen, war der Zustand naiver, unentfremdeter Menschheit nur noch in zwei Formen zu reflektieren und damit für die Gegenwart dialektisch aufzuheben: Man konnte ihn wehmütig evozieren, in dem Bewusstsein, dass er ein für allemal verloren war, oder aber man konnte eine ferne utopische Hoffnung hegen und in der Kunst einen Vorschein dieses Zukünftigen entwerfen.<sup>12</sup> Insofern schien Schiller in Hinblick auf kommende Zeiten eine »ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes«<sup>13</sup> nötig. Die Form der Reflexion dieses für die Gegenwart nicht denkbaren Urzustandes nennt Schiller sentimentalisch. Das Sentimentalische hat eine doppelte Dimension. Es ist sentimental insofern, als es das Naive nur durch bewusste gefühlsmäßige Hingabe evozieren kann, und es ist reflexiv, als es dies tut im Bewusstsein der Unmöglichkeit, des Naiven in der Gegenwart teilhaftig zu werden. Der Kunst in ihrer Wirkmächtigkeit einerseits und ihrer Möglichkeit, gegenwärtige Bedingungen zu veranschaulichen andererseits, wird die Erzeugung des Sentimentalischen und damit die dialektische Aufhebung des Naiven aufgebürdet.

Schiller scheidet ganz praktisch zwei Kunstformen, in denen das Sentimentalische zur Anschauung kommen kann: Er nennt sie satirisch und elegisch.<sup>14</sup> Der satirische Dichter weiß um die Entfernung des Wirklichen (der Gegenwart) vom Ideal (des Naiven), der elegische Dichter trauert um den Verlust des Ideals, kann jedoch das Wirkliche so weit zurückdrängen, dass er sich der Idylle annähert. »... so haben die Dichter den Schauplatz der Idylle«, wie Schiller schreibt, »aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens heraus in den einfachen Hirtenzustand verlegt und derselben ihre Stelle vor dem Anfang der Kultur in dem kindlichen Alter der Menschheit angewiesen.«<sup>15</sup> Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Schiller Satire und Idylle nicht für definierte Gattungen hält - als solche würden sie Anspruch auf unhinterfragte Gültigkeit erheben -, sondern für bloße Empfindungsweisen, die,

wenn sie aufgerufen werden, ihre letztliche Verankerung in der Wirklichkeit nicht verleugnen, ihr reflexives Moment notwendig in sich tragen.

Dieser Schiller'sche Zweifel an der weiteren Gültigkeit der tradierten Gattungen kann auf das ebenfalls mit dem Historisierungsprozess zusammenhängende Problem des Endes einer vielhundertjährigen Tradition hinweisen. Dies lässt sich gut an der Geschichte der Begriffe Einfachheit und Natürlichkeit demonstrieren, die beide gemeinhin mit biedermeierlicher Kunst in Zusammenhang gebracht werden und das »Biederschöne« bedingen. In der Philosophie werden »einfach« und »zusammengesetzt« oder »Einfachheit« und »Vielheit« einander gegenübergestellt.<sup>16</sup> In platonischer, aber auch christlich-mittelalterlicher Tradition wird als einfach, das heißt in unteilbarer Ganzheit bestehend, die Seele angesprochen, während der Körper zusammengesetzt ist, aus Teilen besteht. Kant differenziert das Organismusproblem, in transzendentalen Sinn ist der organische Körper eine einfache, unteilbare Ganzheit, ein Mikrokosmos, aus wie vielen Teilen realiter er auch bestehen mag. Diese philosophische Aufwertung des Einfachen, nicht nur als unteilbarer Ganzheit, sondern als übergeordneter Wesenheit, ist nicht ohne Konsequenzen für das Verständnis des Einfachen als dem Inbegriff des Natürlichen gewesen. Allerdings: Das Einfache als das Natürliche ist zwar seit der Antike eine Qualität aller Kunst, doch nur als scheinbar Einfaches, das wie selbstverständlich wirkt und dabei seinen Kunstcharakter, der von höchster Komplexität sein kann, nur verbirgt.<sup>17</sup> Das bloß Einfache – und sei es noch so natürlich – ist nach antiker Rhetoriklehre, die alle folgende klassische Kunsttheorie bis ins 18. Jahrhundert bestimmt, niedrig einzustufen. Es gebührt dem »genus humile«, es ist in der Gattungshierarchie am Ende angesiedelt. Es ist kunstlos, sein Verständnis bedarf keiner Bildung, es findet im Volkssprachlichen, etwa in der Komödie Verwendung. Nach antiker Rhetoriklehre jedoch »ist es«, wie Aristoteles schreibt, »erforderlich, die Kunstfertigkeit anzuwenden, ohne dass man es merkt, und die Rede nicht als verfertigt, sondern als natürlich erscheinen zu lassen«.<sup>18</sup> Denn nur so, als natürlich erscheinende, erreicht die Rede ihr Ziel: Überzeugung (»persuasio«).

Künstliche Einfachheit und Leichtigkeit sind über Jahrhunderte ein Kunst- und Verhaltensideal gewesen, sie äußern sich in natürlicher Grazie, in selbstverständlicher Eleganz, der man keinerlei Bemühung ansieht. Baldassare Castiglione in seinem *Hofmann* von 1528 fasst sie mit dem Begriff der »sprezzatura«, einem Begriff, der bezeichnenderweise schon von Castiglione selbst auch auf die Kunst übertragen wird.<sup>19</sup> Die höchste Kunstfertigkeit zeigt sich darin, dass sie als solche nicht sichtbar wird, ja, sie kann sich in flüchtiger Lässigkeit äußern, in einer bloßen Andeutung, wie der Ölskizze, die dennoch alles in sich fasst und vollgültig zum Ausdruck bringt. Der Gegenbegriff, der alle Wirkung zerstört, ist »affettazione«, der man das gezierte Bemühte ansieht. Grazie als Anmut in der Bewegung hält sich als Verhaltensideal bis ins 18. Jahrhundert.<sup>20</sup> Eine Fülle von so genannten Zeremonialwerken oder Verhaltenslehren bringen dieses Ideal zum Ausdruck. Affektation ist »gekünstelter Zwang«, Grazie »anständige Freiheit«.<sup>21</sup> Nun ist Grazie nicht notwendig angeboren, vielmehr in Erziehung und Selbsterziehung einzuüben, vor allem aber ist Grazie ein soziales Distinktionsmittel. Mit Bedauern stellt das noch William Hogarth 1753 in seiner *Analysis of Beauty* fest: Mit Grazie, so sagt es der Text und zeigt es die zweite begleitende Tafel, tanzt nur das hochadelige Paar, es hat Grazie gelernt, die Bürger hopsen und bei den Handwerkern, die schwer tragen und hantieren müssen, gibt der Körper Leichtigkeit schon gar nicht her.<sup>22</sup> Da Hogarth aber nicht den Adel verherrlichen will, sucht er nach abstrakten Schönheitsformen, jenseits der gesellschaftlichen Bedingtheit, und liefert so, obwohl doch so sehr an sozialen Problemen interessiert,

das erste Formtraktat der Kunst. Wir werden gleich sehen, welch' gewaltigen Entwicklungsschritt diese Trennung von Form und Inhalt darstellt. Gelernte Grazie ist letztlich äußerliche Schönheit, adaptiert vom Adel und zur Norm erhoben. Doch gibt es auch so etwas wie innere Schönheit, Adel der Seele und nicht an die Gesellschaftsschicht gebundene Grazie?

Die Bildungsromane des 18. und 19. Jahrhunderts versuchen es auszuloten;<sup>23</sup> Daniel Chodowiecki hat es in Gegensatzpaaren darzustellen versucht. Betrachten wir zwei aus zwei Serien, die 1778 und 1779 entstanden sind, im Göttinger Taschenkalender jeweils im Jahr darauf publiziert und von Georg Christoph Lichtenberg, der sie auch angeregt hatte, kommentiert wurden.<sup>24</sup> Ihr Titel lautete »Natürliche und affektierte Handlungen des Lebens«. Beibehalten wird also die seit Castiglione geläufige Gegenüberstellung von »natürlich« und »affektiert«, doch sie wird neu gewichtet: Es geht um die Frage bürgerlicher Grazie. Besser noch, da Chodowiecki nicht ausdrücklich Bürgerlichkeit thematisiert (es handelt sich nicht primär um Adelskritik, vielmehr um ein Verdikt gegenüber einer unangemessenen Adaption eines wesensfremden Verhaltens): Es geht um allgemeinmenschliche Grazie. Lichtenberg in seinen Kommentaren hat seinen Spaß am Aufspießen der Affektation, Chodowiecki dagegen propagiert vor allem das natürliche Verhalten, dem Lichtenberg nicht so recht traut. »Der Unterricht«, ein Gegensatzpaar aus der ersten Serie, zeigt pathetische Rokokomanierismen in Kleidung, Mobiliar und Gestik und stellt gänzliche Schlichtheit dagegen, wiederum in Kleidung, Mobiliar und Gestik. Die Affektierten agieren sich aus, die Natürlichen sind versammelt, konzentriert, zurückgenommen, bescheiden, ohne Ornatus, kurz: Die Kinder verinnerlichen das vom Lehrer Angeführte, nicht Aufgeführte.

Nicht anders in der zweiten Folge: Das zu betrachtende Gegensatzpaar firmiert unter »Kunstkenntnis«. Vor einer klassischen Figur der Flora oder Pomona haben sich je zwei Kunstbetrachter eingefunden, die Paare verhalten sich sehr unterschiedlich. Da alle Figuren fast gleich gekleidet sind, handelt es sich auch hier weniger um eine schichtenspezifische Kritik, vielmehr wird schlicht adäquates von inadäquatem Verhalten geschieden. Wobei man allerdings sagen muss, dass das von Chodowiecki als adäquat verstandene Verhalten bürgerlichem Normenverständnis bis heute entspricht. Falsches Verhalten vorm Kunstwerk ist klassische Begriffs- und Normkompetenz demonstrierende Deklamation, die nicht eigentlich am Werk interessiert ist, sondern es nur als Anlass zur Demonstration sozialer Diskursfähigkeit nutzt. Anders das richtige Verhalten, das, seien wir ehrlich, uns noch heute im Museum abverlangt wird. Andachtvoll, schweigend, mit gefalteten Händen, gar mit in Demut abgenommenem Dreispitz bei dem einen der Betrachter, stehen die beiden vor der Kunst, überlassen sich ihrer Wirkung, indem sie sich ins Werk vertiefen. Schaut man genau hin, so erkennt man, dass die Statue ihnen die Hingabe mit feinem Lächeln dankt, während die Deklamateure, die sich ihr nicht wirklich widmen, mit grimmigem Blick bedacht werden. Und schaut man ganz genau hin, so sieht man, dass die freundliche Statue ganz locker und entspannt mit der Rechten ihr Gewand hält, während die grimmige fest hineingreift, als wolle sie gleich die beiden posierenden Angeber zusammenstauchen. Derartige minimale Differenzen wurden hier nicht umsonst bemerkt - zudem wären sie zu vermehren, denn der eine der Deklamateure berührt mit dem Finger die Statue, und wissen wir nicht, durch das bürgerliche Museum trainiert, dass man das Kunstwerk nicht berühren darf: »Do not touch!« Nur ehrfurchtsvoller Abstand und individuelle Versenkung lässt etwas vom »wahren Wesen« der Kunst auf den Betrachter übergehen, so jedenfalls war

und ist man überzeugt. Nicht Grazie als Anmut in der Bewegung, sondern körperliche Selbstbeschränkung und Beherrschung ermöglichen seelische Erfahrung. Körper und Seele geraten in ein prekäres Verhältnis, wenn Kunstrezeption zum sublimierten Trieb wird.

Offenbar hat hier ein Paradigmenwechsel stattgefunden. Die Verinnerlichung der Gefühle, die keinen unmittelbaren körpermotorischen Ausdruck mehr finden, eröffnet für den Betrachter Reflexions- und Projektionsraum. Das durch Konvention und Normierung über Jahrhunderte geregelte Verhältnis zwischen (Bild-)Zeichen und Bedeutung ist zumindest uneindeutig geworden, wenn nicht gelöst. Die Romantik hat darauf reagiert, versucht, die Dimension des Subjektiven auszuloten, doch wie reagiert die Zeit zwischen 1815 und 1848 darauf? Wir haben uns angewöhnt, sie die Biedermeierzeit zu nennen, spätestens seit der riesigen dreibändigen Geschichte der literarischen Biedermeierzeit von Friedrich Sengle, erschienen ab 1971<sup>25</sup> – doch schon die Schüler von Sengle haben versucht, besonders in Gestalt von Jost Hermand, den Begriff durch den der Restaurationszeit zu ersetzen, um das Unfreie der Metternich'schen Ära und Politik als Hauptcharakteristikum der Zeit zu markieren, das mit Notwendigkeit über den Vormärz in die Revolution von 1848 mündete.<sup>26</sup> Das war allerdings schon Sengle wohl bewusst, und er hat präzise wie kein anderer den Charakter dieser Epoche als den einer geschichtlichen Krise geschildert und die Stichworte geliefert, die diese Krise historisch kennzeichnen:<sup>27</sup> nationale Enttäuschung, Unsicherheit, gar Depression ob der zerstörten Ideale bürgerlicher Emanzipation durch das Scheitern der Französischen Revolution. Er hat das Rückzugsbedürfnis geschildert, das für Kunst, Wissenschaft und häusliche Sphäre gilt, die politische Rückbesinnung auf geradezu ständestaatliche Formen, propagiert von Metternichs Staatstheoretiker Adam Müller, verbunden mit der Restituierung des Adels. Vor allem aber hat er auf das Unentschiedene dieser Epoche hingewiesen. Verkürzt gesagt, das Neue, der Wandel zeichnen sich ab, sind aber noch nicht gänzlich da. Noch haben wir keine eigentliche Industrialisierung, aber schon einen Wandel der Produktionsformen. Noch haben wir keine eigentlichen Großstädte, aber München und Berlin sprengen ihre Stadtmauern und Grenzen. Noch ist die Kirche Ordnungsmacht, aber der Glaube ist eher in Form einer Gefühlsreligion lebendig. Noch gibt es Kleinstaaterei, doch Napoleons tendenzielle Neuordnung wird nicht rückgängig gemacht, Neuorientierung in verändertem kleinstaatlichen Rahmen ist nötig. Noch sind die Räume nicht durch die Eisenbahn erschlossen, doch erzwungene Mobilität und Beschleunigung zeichnen sich ab. Noch haben die alten Handwerksstrukturen Bestand, doch eine allgemeine Verarmung schreitet fort, und sie erfolgt unter anderem durch fortschreitende Prozesse der Arbeitsteilung. Bemühtes Festhalten und Verteidigen der tradierten Strukturen, Selbstbeschränkung, Selbstkontrolle sind die Folge. Das Ordnungs- und Orientierungsbedürfnis wächst. Eine Rückbesinnung auf den Empirismus und Pragmatismus des 18. Jahrhunderts, auf ein vorrevolutionäres Verhalten den Gegenständen und Strukturen gegenüber erscheinen konsequent. Noch mag die Beschränkung auf die eigene Sphäre tragen, doch die Presse, besonders befördert durch die zuerst von Cotta ab 1825 eingesetzte Schnellpresse, bringt das Wissen um die Ereignisse und Verhältnisse des Inlands und des Auslands – bezeichnenderweise Namen zweier von Cotta vertriebener Münchner Journale<sup>28</sup> – in jedes Haus. Das heißt, die Konzentration aufs Nächstliegende ist die logische Reaktion auf das Verspüren einer allgemeinen Verunsicherung. Am Horizont zeichnen sich die Veränderungen ab, die Vorzeichen verstärken sich, doch man weiß nicht, was sie bringen.

Damit wächst dem Kleinen, Nahen, Bekannten, Gesicherten, Vertrauten eine besondere Bedeutung zu - und insofern ist es nicht falsch, von einer Biedermeierzeit zu sprechen, wenn man immer im Hinterkopf behält, was auch die Zeit im Hinterkopf hatte: dass diese vermeintliche Idylle bedroht erscheint. Sie zu feiern - und die Feierkultur des Biedermeier ist in der Gesamtgesellschaft ausgeprägt wie nie zuvor -, in der Hoffnung auf ein kleines irdisches Glück, geschieht nicht selten einen Tick zu ostentativ, eine Nuance zu naiv, einen Ton zu fröhlich und gleichzeitig zu bescheiden, als dass nicht dahinter die Ahnung von der Unhaltbarkeit der bestehenden Verhältnisse deutlich würde. Das sei abschließend an der Betrachtung einiger weniger Kunstwerke deutlich gemacht. Zuvor jedoch gilt es noch auf eines hinzuweisen, über das in der neueren Forschung Konsens herrscht, selbst wenn es sich in der populären Literatur noch nicht als Forschungsmeinung durchgesetzt hat. Hans Ottomeyer, bereits im großen Katalog der Münchner Biedermeierausstellung von 1987,<sup>29</sup> und jüngst Achim Stiegel in seiner großen Arbeit über Berliner Möbelkunst von 2003<sup>30</sup> haben unhintergebar festgestellt, dass ein Gutteil der so genannten Biedermeiermöbel, die wir traditionellerweise in die 1820er oder 1830er Jahre datieren, mindestens zwanzig Jahre früher entstanden ist - somit aus dem für das Biedermeier angenommenen Zeitfeld herausfällt und richtigerweise eher klassizistisch zu nennen wäre. Wichtiger aber noch ist die von beiden Autoren für München respektive Berlin quellenmäßig nachgewiesene Tatsache, dass diese Möbel mitnichten aus bürgerlichen Zusammenhängen stammen, sondern so gut wie ausschließlich für den höchsten Adel gefertigt wurden. Für die bayerischen und preußischen Schlösser in Auftrag gegeben, wanderten sie nicht selten bei Aufgabe dieses oder jenes Schlosses in Depots, wurden im fortgeschritteneren 19. Jahrhundert verkauft, gelangten dann in der Tat eher in großbürgerlichen Besitz und bei exquisiter Qualität von hier schließlich ins Museum, wo sie als aus wohlhabend bürgerlichem Besitz qualifiziert und in den besagten »biedermeierlichen« Zeitraum datiert wurden.<sup>31</sup> Achim Stiegel, selbst gelernter Kunstdesigner und Kunsthistoriker, hat viele Möbel auseinander genommen und versteckte Signaturen und Datierungen aufgetan und kann vor allem Berliner Schreibsekretäre gar in die 1790er Jahre datieren.<sup>32</sup> Und so stellt sich die vermeintliche Schlichtheit der Grundformen dieser Möbel, bei gleichzeitiger hochverfeinerter Intarsienarbeit und Verarbeitung, als Parallele zur klassizistischen Architektur eines Friedrich Gilly oder des frühen Karl Friedrich Schinkel heraus, die vieles der abstrakt stereometrischen Auffassung der so genannten Französischen Revolutionsarchitektur verdanken.

Das heißt: Kategorien wie Einfachheit oder Schlichtheit als Stilmerkmale müssen nicht notwendig auf eine soziale Bescheidung verweisen - im Gegenteil, sie können Ausdruck höchster Verfeinerung sein. Die so genannte Revolutionsarchitektur - »so genannt«, weil fast ausschließlich vor der Revolution entstanden - mit ihren kubischen, zumeist undekorierten Körpern demonstriert die Suche nach einer Ursprache der Kunst, jenseits der Architekturkonvention mit ihren verbindlichen Ordnungen, jenseits also der rhetorischen Tradition.<sup>33</sup> Es geht um das Freilegen der natürlichen Bedingungen und Formen der Architektur. Am Beispiel von Hogarths *Analysis of Beauty* wurde bereits verdeutlicht, dass auch Malerei und Grafik die Formmöglichkeiten jenseits tradierter bedeutungsmäßiger Konnotationen auszuloten suchten. Möglich war das nur, weil das 18. Jahrhundert systematisch das Wirkungspotenzial der Kunst untersuchte - in Wahrnehmungs-, Wirkungs- und schließlich Assoziationsästhetik -, das heißt Perzeptions- und Rezeptionsmechanismen, wie sie zuerst John Locke freigelegt hatte, in ihren Möglichkeiten zu erkunden suchte. Dabei wurde das Wirkungspotenzial abstrakter Formen und Figuren erkannt und verstärkt zur

Steuerung der Rezeption von künstlerischer Seite zum Einsatz gebracht. Die 1790er Jahre bilden den absoluten Höhepunkt der neoklassizistischen Umrisszeichnung und -radierung. Flaxmans Umrisse zu Szenen der *Ilias* und *Odyssee* von 1793 liefern ein gesamteuropäisch höchst erfolgreiches Zeichenidiom, das auf raffinierte Weise der bloßen extrem stilisierten Umrisslinie eine Doppelfunktion zuschreibt: Sie ist gegenstandsbezeichnend und zugleich gänzlich abstrakter, auf die Flächenform (und nicht auf die Gegenstandsillusion) bezogener Wirkmechanismus.<sup>34</sup> Ja - Goya wird das absoluten<sup>35</sup> -, die Formwirkung kann sogar gegen die Gegenstandsbedeutung gestellt werden und so eine dialektische Bedeutungsambivalenz auslösen. Dass die Linie also abstrakt und konkret zugleich sein kann, verweist per se auf das problematische Verhältnis von Form und Inhalt.

Nun scheint die Kunst der eigentlichen Biedermeierzeit dieses abstrakte Moment eindeutig wieder zurückzunehmen und erneut den Weg zur klassischen Konvention zu suchen. Das ist nur bedingt richtig. Zwar gibt es eine Rückbesinnung auf die Empirie und die Wirklichkeit, man strebt nach extremer Wiedergabegenauigkeit, benutzt gar technische Hilfsmittel wie die Camera obscura oder lucida - doch gerade derartige Sehprothesen können darauf aufmerksam machen, dass das Sehen und die nachfolgende Projektion auf die Fläche des Bildträgers selbst zu einem Problem werden können.<sup>36</sup> Denn, um nur dies zu sagen, die nachzeichnende begrenzende Linie der Form, die diese auf der Fläche fixiert, ist in der Natur nicht eigentlich vorhanden, stellt eine künstlerische Transformation des Gesehenen dar. Die Nazarener in ihren Zeichnungen (die zweifellos das Bedeutendste ihrer Kunst darstellen) machen dieses Problem geradezu zum Thema. Wenn Friedrich Olivier 1817 ein welches Blatt (Kat. XIII-64, S. 425) zeichnet, dann gewinnt dieses in der atmosphärelosen Schärfe seiner Erscheinung beinahe metallene Konsistenz und erweist sich als eine bewusste Stilisierung auf die altdeutschen Goldschmiedeutwürfe eines Meisters E. S. oder Schongauers hin. Wenn Friedrich Overbeck einen Knaben zeichnet, dann wirken seine Locken wie Sägespäne (Tafel 265). Und selbst die gemalten »typisch biedermeierlichen« Interieurs eines Kersting (Tafel 244, 245) oder der noch nicht lange in ihrer Bedeutung wieder entdeckten dänischen Künstler strahlen nicht nur Behaglichkeit aus, selbst wenn bei Lampenschein genächt, gestickt, gelesen wird oder die Familie zu gemeinsamer Muße sich versammelt hat, vielmehr erscheint das Gezeigte in der Klarheit seiner Wiedergabe geradezu klinisch, als wäre der Schleier der Lebendigkeit weggezogen und das Dargestellte einer sicherlich harmlosen, aber doch emotionslosen Analyse unterzogen worden. Bei Kersting sind nicht selten die komplexen Spiegelungen, die das Lampenlicht auf die Wände wirft, in ihrer mathematischen Präzision - mit der Kersting auf der Akademie in Kopenhagen vertraut gemacht worden war - wichtiger als das geruhame Tun des Personals.<sup>37</sup> Jedenfalls tut sich eine unmerkliche Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem auf, ein letztlich kaum spürbares Unruhemoment, das eine Ahnung davon gewährt, dass die Idylle durchsichtig auf die Wirklichkeit hin wird. Und beim späteren Waldmüller mögen noch so sehr Kinderlein im Wienerwald herumspringen, die geradezu schneidende Schärfe der Wiedergabe, die wirklich atemberaubend ist, ist in seinen wundervollen Bildern der 1820er und 1830er Jahre, Porträts (Tafel 312-321) und kleinen Landschaften (Tafel 300, 302-306), im Grund genommen schon angelegt.<sup>38</sup> Wenn in seinen Landschaften die auffällige Klarheit durch die sonnige Atmosphäre und den freieren malerischen Duktus aufgefangen wird und damit entschieden gefälliger erscheint und wenn in den Porträts nicht selten durch das kleinere Format die Wiedergabeschärfe erträglicher wird, so ist doch nicht zu leugnen, dass auch diese Bilder in ihrer Form

forciert erscheinen, auch ihnen Analytisches eignet, das, um es so zu sagen, die Klarheit als Gegengewicht zum Verlust alles Tiefersinnigen, Transzendenten, Verweisen-  
den agieren lässt.

Das Harmlose, Unschuldige, Naive, das Kleine, Enge, Beschränkte des Biedermeier, das wir in den Bildern der Zeit zuerst wahrnehmen mögen, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihm etwas Beschwörendes anhaftet, dass das Behauptete schon nicht mehr ganz geglaubt wird. Je »besser« die Kunst ist, desto eher wird diese Dimension spürbar. Das ist kein Wunder, denn die bemühte Empirie, die uns in diesen Bildern faszinieren und auch trösten mag, ist in der gleichzeitigen Naturwissenschaft oder Philosophie längst fragwürdig geworden. Ein einheitliches Weltbild existiert nicht mehr, die Wissenschaften sind in Disziplinen zerfallen, die sich wechselseitig nur noch in Grenzen verstehen, Spezialisierung und Abstraktion entziehen ihre Ergebnisse zusehends der Möglichkeit der Veranschaulichung, so bleibt, vor allem der Kunst, die Beschwörung einer verlorenen Ganzheit - wenn auch in beschränktem Rahmen.

## ANMERKUNGEN

- 1 Zum Begriff: München 1987, S. 91.
- 2 Hannelore Schlaffer, »Nachwort«, in: Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Erzählungen*, Augsburg 1991, S. 270–290.
- 3 Zitiert ebd., S. 272 (Friedrich Hebbel, *Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pönbacher, Bd. 3, München 1965, S. 122).
- 4 Zur Physikotheologie: Wolfgang Philipp, »Physicotheology in the Age of Enlightenment: Appearance and History«, in: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 57, 1967, S. 1233–1267; Sara Stebbins, *Maxima in minimis. Zum Empirie- und Autoritätsverständnis in der physikotheologischen Literatur der Frühaufklärung*, Frankfurt 1980; Stichwort »Physikotheologie« (S. Lorenz), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Darmstadt 1989, Sp. 948–955; Ruth und Dieter Groh, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt 1991; Gunter Peters, *Die Kunst der Natur. Ästhetische Reflexion in Blumengedichten von Brockes, Goethe und Gautier*, München 1993, S. 58–75, und die Kapitel zu Brockes.
- 5 Renate Böschstein, *Idylle*, Stuttgart 1967; Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Diss. Bonn 1989, Kap. »Die Landschaftsidylle – »stumme Poesie« der »redenden Mahlerey««, S. 273–276.
- 6 Stifter, *Bunte Steine* (wie Anm. 2), S. 7–13.
- 7 Ebd., S. 16–46 und Nachwort S. 273–279.
- 8 Johann Wolfgang von Goethe, »Über den Granit«, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 13, S. 254. Werner Busch, »Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff«, in: *Goethe und die Kunst*, hrsg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern-Ruit 1994, S. 485–497.
- 9 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart 1971, Bd. 1, S. 52–56, 77 f., 137–151.
- 10 *Schillers Werke*, hrsg. von Karl Goedeke, Stuttgart 1877, Bd. 1, S. 46 (aus Schillers Gedicht *Resignation* von 1786).
- 11 Werner Busch, »Die belgischen Historienbilder«, in: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982, Bd. 1, S. 184–207 und S. 208–234.
- 12 Friedrich Schiller, »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in: *Schillers Werke* 1877 (wie Anm. 10), S. 413–503; Szondi 1974, S. 149–183.
- 13 Friedrich Schiller, »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: ders., *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, München 1966, S. 445–520.
- 14 *Schillers Werke* 1877 (wie Anm. 10), S. 442, 448f., 466–473; Busch 1978, S. 317–343.
- 15 *Schillers Werke* 1877 (wie Anm. 10), S. 467.
- 16 Stichwort »Einfachheit, einfach/zusammengesetzt« (Friedrich Kaulbach), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 1972, Sp. 384–388.
- 17 Stichwort »Natürlichkeitsideal« (Hedwig Pompe), in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 2003, Sp. 183–203.
- 18 Zitiert ebd., Sp. 187 (Aristoteles, *Rhetorik III*. 2,4 (1404b)).
- 19 Baldassare Castiglione, *Il cortegiano*, hrsg. von Carlo Cordi, Mailand u. a. 1991, S. 47 (I, 26); dt. Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann*, München 1986, S. 53 f.; Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 2001, S. 321–332.
- 20 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 309–326.
- 21 Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der Privat-Personen. Neu-druck der Ausgabe Berlin 1728*, hrsg. und kommentiert von Gotthardt Frühsorge, Leipzig 1989, S. 179–201, bes. S. 185.
- 22 Wilhelm Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, Berlin/Potsdam 1754, S. 80–83.
- 23 Siehe hierzu von kunsthistorischer Seite: Wolfgang Kemp, »Die Beredsamkeit des Leibes. Körpersprache als künstlerisches und gesellschaftliches Problem der bürgerlichen Emanzipation«, in: *Städels Jahrbuch*, N. F. 5, 1975, S. 111–134.
- 24 Werner Busch, »Daniel Chodowieckis »Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens«, in: *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher – Illustrator – Kaufmann*, hrsg. von Ernst Hinrichs und Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 77–99.
- 25 Sengle 1971 (wie Anm. 9), Bd. 2, 1972; Bd. 3, 1980.
- 26 Jost Hermand, »Allgemeine Epochenprobleme«, in: *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848. Forschungsreferate und Aufsätze. Friedrich Sengle zum 60. Geburtstag von seinen Schülern*, hrsg. von Jost Hermand und Manfred Windfuhr, Stuttgart 1970, S. 3–61.
- 27 Sengle 1971 (wie Anm. 9), S. 1–151.
- 28 Zu Cottas Pressepolitik und zum *Inland* und *Ausland*: Bernhard Fischer, *Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787–1832 (= Deutsches Literaturarchiv. Verzeichnisse – Berichte – Informationen 30/1)*, 3 Bde., München 2003, bes. Bd. 1, S. 54–64, Bd. 3, Nr. 1927, 2039, 2147; 1824, 1922, 2035, 2143, 2227.
- 29 München 1987, S. 91–127.
- 30 Stiegel 2003.
- 31 Siehe bes.: München 1987, S. 93–100, 102 f., 127.

32 Stiegel 2003, passim. Der Architekturzusammenhang ist offensichtlich, zu Recht wird, was die Schaufrent derartiger Schreibmöbel angeht, immer wieder etwa mit Heinrich Gentz' von Friedrich Gilly beeinflusster Fassade des Neuen Münzgebäudes von 1798-1800 in Berlin verglichen: siehe Frankfurt am Main 1990, Kat. 17a-c.

33 Ebd., S. 22-40.

34 Werner Busch, »Umrisszeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts«, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Regine Timm (= *Wolfenbüttler Schriften zur Geschichte des Buchwesens*, Bd. 15), Wiesbaden 1988, bes. S.117-131.

35 Werner Busch, »Goya und die Tradition des »capriccio««, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hrsg. von Max Imdahl, Köln 1986, bes. S. 59-73; Busch 1993 (wie Anm. 20), S. 91-95, 110-112, 189-192, 197 f.

36 Erna Fiorentini, »Camera obscura vs. Camera lucida. Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing«, in: Werner Busch (Hrsg.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (= *Schriften des Historischen Kollegs*), München 2006.

37 Schnell 1994.

38 Wien 1990, bes. S. 15-30.